

Экранизации произведений "Записки юного врача" и "Морфий" М. А. Булгакова

Tomiša, Maja

Master's thesis / Diplomski rad

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:306592>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-09-03**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za istočnoslavenske jezike i književnosti

Katedra za rusku književnost

Diplomski rad

***ЭКРАНИЗАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ «ЗАПИСКИ ЮНОГО ВРАЧА» И «МОРФИЙ» М.
А. БУЛГАКОВА***

studentica: Maja Tomiša

mentorica: dr. sc. Ivana Peruško, izv. prof.

ak. god.: 2021/2022.

U Zagrebu 22. rujna 2022. godine

Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za istočnoslavenske jezike i književnosti

Katedra za rusku književnost

Diplomski rad

***THE ADAPTATIONS OF «A YOUNG DOCTOR'S NOTEBOOK» AND «MORPHINE» BY
M.A. BULGAKOV***

studentica: Maja Tomiša

mentorica: dr. sc. Ivana Peruško, izv. prof.

ak. god.: 2021/2022.

U Zagrebu 22. rujna 2022. godine

Содержание

1. Введение	1
2. Биография М. А. Булгакова	2
2.1. Анализ произведения	2
2.1.1. <i>Записки юного врача</i>	3
2.1.2. <i>Морфий</i>	4
3. Теория экранизации	6
4. Анализ экранизаций	11
4.1. <i>Записки юного врача</i> (1991)	11
4.2. <i>Морфий</i> (2008)	16
4.3. <i>A Young Doctor's Notebook & Other Stories</i> (2012)	19
5. Главный герой и рассказчик	23
6. Заключение	27
7. Список источников и литературы	29
Sažetak	32
Kratki životopis	33

1. Введение

Уже в первые годы своей врачебной работы Михаил Афанасьевич Булгаков начал заниматься литературой, создавая наброски для рассказов, которые будут описывать дни, ситуации, проблемы и работу неопытного юного врача, работающего в русской глуши. Рассказы, которые вошли в цикл *Записки юного врача*, созданы на автобиографической основе, но такой базис позволил осуществление надстройки, которой являются другие темы, более глубокие, чем описание жизни и работы врача: «образ врача – любимый образ М. Булгакова. В нем он аккумулирует свое представление о лучших свойствах личности вообще: человечности, порядочности, благородстве, а также преданности своему профессиональному долгу, культуре» (Блохина 2006: 107). Рассказ *Морфий*, который также обсуждает вопрос человечности и ответственности врача, был опубликован отдельно. Он никогда не был задуман Булгаковым как часть цикла о юном враче. Но *Морфий* нередко связывается с циклом *Записки юного врача*.

Цикл рассказов *Записки юного врача* и рассказ *Морфий* стали основой многочисленных русских и зарубежных экранизаций. Уже в 1991 году вышел фильм М. Якжана *Записки юного врача*, потом фильм А. Балабанова *Морфий* (2008) и британский сериал А. Хардкасла *A Young Doctor's Notebook & Other Stories* (2012). Вышеупомянутые экранизации совершенно разные, и поэтому в данной дипломной работе попытаемся сопоставительным анализом экранизаций ответить на вопрос – по какой причине обработкой одного и того же литературного произведения можно создать совсем различные друг от друга экранизации?

Данная дипломная работа состоит из введения, четырёх глав, заключения и списка источников и литературы. Первая глава посвящена анализу биографических элементов жизни Михаила Булгакова и сходству с героем врача в цикле рассказов *Записки юного врача* и рассказе *Морфий*. Во второй главе проведен обзор основных теоретических работ по теории перевода и теории экранизации. Главные источники – исследования Романа Якобсона, Умберто Эко, Олега Аронсона, Леонида Нехорошева и Неи Зоркой. Третья глава состоит из трех частей, а каждая из них посвящена анализу упомянутых экранизаций. В четвертой главе работы анализируются способы переноса главного героя и рассказчика в

первом лице из литературы в кино. Главная задача анализа – установить связь среди персонажей, исследовать время и пространство, сходство и различия в обработке литературного первоисточника.

2. Биография М. А. Булгакова

Элементы биографии Михаила Афанасьевича Булгакова вошли в основу рассказов цикла *Записки юного врача* и рассказа *Морфий*. Автобиографические элементы, т. е. попытка приблизит фигуру реального Булгакова с главным героем его медицинских рассказов появляются и в экранизациях. Следовательно, необходимо привести несколько биографических фактов.

М. А. Булгаков родился в 1891 году в Киеве, но важная информация касается его образования и профессии. В 1916 году Булгаков окончил медицинский факультет Киевского университета и отправили его в село Никольское, где он работал земским врачом один год. После одной из операций Булгаков стал испытывать боязнь, что заразился дифтерией. Противодифтерийная сыворотка вызвала у него аллергическую реакцию, которую он решил облегчить дозой морфия. Прием морфия вырос в зависимость, но Булгаков смог излечиться.

С 1917 по 1920 год Булгаков работал врачом в Вязьме и Киеве в частной практике, работал он военным врачом в армии Украинской Народной Республики, затем Вооруженных Сил Юга России, в одном периоде времени и Красного Креста... Его первые литературные произведения были опубликованы в те же годы, но писательской работе Булгаков особенно посвятился с 1921 года.

Личный опыт врачебной работы, борьбы с зависимостью и критический взгляд на болезни других и самого себя придали особую окраску рассказам из цикла *Записки юного врача* и рассказу *Морфий*.

2.1. Анализ произведения

Цикл рассказов *Записки юного врача* состоит из семи рассказов, связанных темой и главным героем, молодым врачом, которому сразу после окончания университета была

назначена работа в глуши, совсем далеко от жизни, к какой он привык в Москве. Рассказы печатались в журналах *Медицинский работник* и *Красная панорама* в 1925–1926 года. Названия рассказов, входящих в цикл: *Полотенце с петухом*, *Стальное горло*, *Крещение поворотом*, *Вьюга*, *Тьма египетская*, *Пропавший глаз* и *Звездная сыпь*. Рассказ *Морфий* был опубликован в 1927 году. Этот рассказ часто присоединяют к циклу *Записки юного врача*, но от рассказов данного цикла он отличается темой, героями и внутренней организацией самого текста произведения.

2.1.1. *Записки юного врача*

Ольга Бердяева верно описывает суть *Записок юного врача*: «Булгаков повествует о метаморфозах юного врача на пути к профессионализму и осмыслению собственного предназначения, к пониманию самого себя. Выбрав профессию врача, получив диплом, герой рассказов, как оказалось, теперь не принадлежит себе, не волен в выборе дальнейшей своей жизни» (Бердяева 2021: 13). Юный врач принадлежит своей работе и его обязанность помогать больным и лечить их. В рассказе *Вьюга* врач уточняет: «Несет меня вьюга, как листок» (Булгаков 1990: 52). Это описывает ситуацию, в которой он действительно находится на пути во время страшной вьюги, но существует возможность интерпретировать данное сравнение, как описание жизненной ситуации юного врача. Он листок, который не может оторваться от влияния несущих его сил. Он не может покинуть больницу и больных, и поэтому ему остается просто быть врачом и ждать перемену погоды. У юного врача появляются обыкновенные человеческие сомнения, поэтому читатель легко понимает его. Николай Сергованцев отмечает: «Все *Записки юного врача*, рожденные Булгаковым на заре литературного явления, пронизаны светоносными лучами, которые не может излучать не что другое, как только душа человеческая. Эти пробные рассказы спаслись от времени именно благодаря согретости их этими лучами и того щемящего до слез чеховско--вересаевского человеколюбия» (Сергованцев 1990: 17).

Каждый новый случай болезни помогает врачу приобрести новый опыт, и в профессиональном, и в гуманитарном смысле. Непонятно кто является *другим голосом*, описанным как суровый, неглупый, неузнаваемый, чужой. Этот голос предупреждает юного врача о возможных состояниях и болезнях, с которыми он не умеет справиться или

голос перенимает сознание врача в тяжелых ситуациях и заставляет его действовать совершенно профессионально. Янина Сухарева в статье *Особенности композиционно-речевой организации сборника рассказов М. А. Булгакова «Записки юного врача»* (2018) замечает: «Примечательно, что писатель намеренно разводит эти два голоса героя: голос разума опасавшегося человека и голос чувства и сознания того, кто приехал в эту глухую деревню помогать людям. Не случайно молодой врач много раз оговаривается о какой-то силе, побуждающей его поступать и говорить не так, как он думал в самом начале» (Сухарева 2018: 212). В экранизациях эти два голоса будут представлены разными способами.

Н. Сергованцев указывает на остроумие и стиль газет и журналов двадцатых годов прошлого века, которые проникают в рассказы и оставляют серьезность ситуаций во втором плане (Сергованцев, 1990). Я. Сухарева тоже выделяет роль юмора в цикле рассказов и отмечает: «постоянные столкновения голосов героя вызывают у читателя усмешку. Более того, Булгаков строит повествование таким образом, что читатель видит, как бы диалог позиций, нередко сопровождаемый даже риторическими вопросами, вовлекающими и читателя в спор» (Сухарева 2018: 212). Несмотря на неудобные ситуации, в которые главный герой и рассказчик попадает, рассказы цикла сообщают о положительном развитии юного врача.

2.1.2. *Морфий*

Что касается рассказа *Морфий*, невозможно совсем отнести его к циклу *Записки юного врача*, но рассказ *Морфий* часто связывается с циклом из-за косвенного тематического совпадения.

Композиция произведения *Морфий* отличается от композиции рассказов цикла *Записки юного врача*: «это произведение – рассказ в рассказе. Кольцевая композиция, прием ретроспекции. Два повествователя, Бомгард и Поляков, сменяя друг друга, как бы перевоплощаются один в другого. Тем самым усиливается исповедальность повествования» (Овсянников, эл. публ.). Рассказ в рассказе является дневником доктора Полякова, точнее – историей болезни, тем, как он становился морфинистом. Ясно само по себе, почему в таком случае литературоведы и филологи берутся за биографию Михаила

Булгакова. В анализе фильмов и телесериала мы увидим, что такому подходу прибегали в какой-то степени и режиссеры. Данный подход является частью биографики и нового биографизма. Эта междисциплинарная наука «связана с разными аспектами литературно-художественной критики и служит для обнаружения неявных связей биографии творческой личности и художественного текста» (Лосева 2020: 114–115). Цель данной работы не обнаружить элементы биографии Михаила Булгакова в его произведениях и экранизациях, а только указать на элементы, имеющие влияние на структуру литературного первоисточника и, следовательно, структуру экранизации. Такой подход поддерживает новый биографизм, который влияние биографии автора на его произведения считает писательской стратегией, «заявляющей о себе в самых разных художественных парадигмах, но приобретающей в каждой из них свою особую функциональную направленность» (Бреева 2012: 14).

Все исследователи заметили, что отношение врача в произведениях Булгакова к своей работе – это отношение самого Булгакова к врачебной работе, т. е. его врачебный долг. Олег Лекманов отмечает: «Он рассказал читателям про очень близкого к автору героя, который при этом не участвует в бесплодной и бессмысленной братоубийственной войне, а ведет битву за жизни людей, битву света с тьмой» (Лекманов, эл. публ.), пока Вячеслав Овсянников пишет: «При этом Бомгард (как и сам Булгаков) службу земским врачом в глуши, в одиночестве, без всякой поддержки считает боевым постом, на котором он героически боролся с болезнями» (Овсянников, эл. публ.).

Сравнения с войной или революцией неизбежны, хотя революции в произведениях почти нет. Многие исследователи рассуждали вопрос, почему Булгаков для времени действия рассказов использовал не 1916 год, в котором он сам работал врачом в Никольском, а поставил работу юного врача в Мурьева в 1917 год. С одной стороны, революция почти не доходит до русской глуши, в которой работает юный врач, но с другой стороны, она служит моральной параллелью для поведения юного врача: «Булгаков демонстрирует достойный вариант поведения человека чести в нечеловеческих пореволюционных условиях. Последовательно, без того, чтобы ввести в цикл еле слышный, но на самом деле весьма ощутимый шум времени, автор обойтись никак не мог» (Лекманов, эл. публ.).

В. Овсянников толкует сюжет *Морфия* таким образом: «Трагедия отдельного человека, страдающего морфинизмом, становится символом того, что происходит с родной страной. Другая грань этого символа: морфий отключает героев Булгакова от действительности, избавляет от психических травм. Им безразлично, что делается в мире», хотя в самом тексте *Морфия* нет подтверждений для такой интерпретации (Овсянников, эл. публ.). Доктор Поляков замечает, что уже месяц, как начал принимать морфий, и что он перестал думать об оперной певице, которая бросила его. Другими словами, отключение от действительности является побочным эффектом приема морфия, а не его целью.

3. Теория экранизации

Кинодраматург Леонид Нехорошев в своей книге *Драматургия фильма* (2009) определил экранизацию как «образ литературного первоисточника» (Нехорошев 2009: 323). Для Нехорошева термин образ – это предмет, который автор воссоздал средствами определенного вида искусства. Когда речь идет об экранизации, автор-режиссер использует средства киноискусства, чтобы воссоздать другой вид литературного первоисточника. Но филолог Ольга Леонтович подчеркивает: «экранизация не является простым слепком или отпечатком оригинального произведения – автор всегда привносит нечто свое, переструктурируя и перекомбинируя смыслы текста-источника» (Леонтович 2010: 145). Экранизации бывают разными, потому что режиссеры вносят нечто новое на различных уровнях. Некоторые исследователи экранизации уверены, что язык киноискусства и язык литературы настолько отличаются, что фильм может стать либо плохой копией литературного произведения, либо самостоятельным произведением, не имеющим никаких значительных связей с литературным первоисточником. С другой стороны, некоторые исследователи считают, что у киноискусства и литературы существуют общие элементы, каким, например, является повествование, благодаря которым можно сравнивать эти виды искусства.

Роман Якобсон в своей работе *О лингвистических аспектах перевода* (1978) заложил основу связи между литературным произведением и его экранизацией. Р. Якобсон выделяет три вида перевода: внутриязыковой, межъязыковой и межсемиотический. Внутриязыковой перевод является процессом, которым вербальные знаки одного языка переносятся другими

знаками этого самого языка. Межъязыковой перевод – перевод в самом существенном смысле этого слова, перенос вербальных знаков одного языка на вербальные знаки другого языка. Последний, и самый важный для данной работы, это последний – межсемиотический перевод. Р. Якобсон еще называет его трансмутацией и определяет его как перенос вербальных знаков какого-нибудь языка на знаки невербальных знаковых систем, какой является кино (Якобсон, 1978). Кинематограф является синтезом вербальной знаковой системы и нескольких невербальных знаковых систем. Вербальные знаки появляются в фильме в виде диалогов, закадровой речи, монологов персонажей, даже в виде разных надписей, видных в фильме. Кроме вербальной системы, кинематограф использует и системы визуальных и аудиальных знаков и системы, специфичные для киноискусства (постановка сцены, монтаж, работа камеры).

Умберто Эко, ссылаясь на Р. Якобсона, в своей книге *Сказать почти то же самое. Опыты о переводе* (2006) упоминает именно экранизацию как межсемиотический перевод, но отмечает: «Я скептичен, самое большее, относительно возможности называть их переводами: скорее они, как мы увидим ниже, представляют собою трансмутации или адаптации» (Эко 2006: 25). У. Эко считает, что термин «перевод» полностью не соответствует экранизации, потому что совершенно верный перевод не существует, когда речь идет о переводе с одного языка на другой, тем менее с одной знаковой системы на другую. С другой стороны, термин «трансмутация» подразумевает добавление значительности коннотациям, которые исходно ей не обладали (Эко, 2006). Другими словами, режиссер не переводит, а преобразовывает литературный первоисточник, элементы которого всегда будут по определенным признакам отличаться друг от друга в тексте и в фильме. Но это не значит, что У. Эко отрицает возможность верности экранизации литературному первоисточнику. Каждый перевод должен стремиться «оказать на читателя аналогичное воздействие – как в плане семантическом и синтаксическом, так и в плане стилистическом, метрическом, звуко-символическом, – равно как и то эмоциональное воздействие, к которому стремился текст-источник» (Эко 2006: 16–17). Таким же образом у экранизации есть возможность передать не только сюжет литературного первоисточника, но и его атмосферу.

Олег Аронсон в статье *Столкновение экранизации* (2002) поднимает вопрос самой сути экранизации: «каков статус литературного источника в современном кинематографе? В чем состоит задача экранизации – помимо передачи нарративной конструкции и помимо нахождения для этой конструкции некоторой новой формы воплощения («второго языка»)?» (Аронсон, эл. публ.). В анализе двух фильмов и телесериала мы увидим, что существуют экранизации, которые не стремятся передать ничто больше сюжета литературного произведения, пока некоторые экранизации используют только общую постановку произведения (например, в первоисточнике и экранизации появляются одни и те же персонажи, но их роли и характеры разные).

Можно сказать, что тяжело определить задачу экранизаций в целом, но можно попробовать определить цель, к которой стремится каждая из экранизаций сама по себе. Конечно, эти цели бывают разными, и поэтому режиссеры используют разные части первоисточника и по-разному их интерпретируют. На такую же разновидность интерпретаций и различные уровни верности литературному первоисточнику указывает и У. Эко: «любой перевод намечает окраины неверности вокруг ядра предполагаемой верности, но решение о местоположении этого ядра и о ширине этих окраин зависит от целей, поставленных перед собой переводчиком» (Эко 2006: 17).

О. Аронсон в своей статье *Экранизация: перевод и опыт* (2002) исследует именно проблему верности экранизации литературному первоисточнику. Одним из важнейших замечаний для этой работы является объяснение терминов «точность» и «свобода»: «Точность для нас – соответствие духу или букве оригинала, а свобода – указание на различие, в котором экранная копия заявляет свое право на самостоятельное существование, но на поверку чаще всего остается в том же самом режиме миметического соответствия, только с использованием фигур отрицания источника» (Аронсон 2002b: 129). Виды экранизаций чаще всего определены по принципу сходства фильма с литературой.

Л. Нехорошев определил три типа экранизаций, принимая во внимание именно уровень творческой свободы, которую себе допустил режиссер: пересказ-иллюстрация, новое прочтение и переложение. *Пересказ-иллюстрация* – вид экранизации, который Нехорошев описывает как «наименее творческий с драматургической точки зрения»

(Нехорошев 2009: 324). Сценарий фильма такого типа почти не отличается от текста литературного произведения – диалоги и мысли персонажей, иногда и части текста, принадлежащие рассказчику, передаются дословно и вслух. Хотя пересказ-иллюстрацию можно считать наиболее банальным видом экранизации, Л. Нехорошев замечает, что произведения кинематографа такого типа могут стать очень хорошими, если речь идет о многосерийных фильмах, потому что больше времени посвящается деталям без утрат (Нехорошев, 2009). Экранизации типа *нового прочтения* являются противоположностью пересказу-иллюстрации. Другими словами, режиссер выступает в роли активного художника, вносит большое количество нового в фильм и «рассматривает литературный оригинал только как материал для создания своего фильма, не заботясь часто о том, будет ли созданная им картина отвечать не только букве, но даже духу экранизируемого произведения» (Нехорошев 2009: 327). Последний тип экранизации – переложение, Л. Нехорошев сопоставляет новому прочтению, потому что такой тип тоже включает в себя идеи и талант режиссера. Разницей между новым прочтением и переложением является цель экранизации, которая у переложения не создание нового, авторского фильма, а донесение «до зрителя сути классического произведения, особенностей писательского стиля, духа оригинала, но с помощью специфических средств киноповествования» (Нехорошев 2009: 333).

В главе посвященной русской школе экранизации Нея Зоркая указывает на четыре типа экранизации, характеристиками которых можно объединить фильмы, снятые по литературному первоисточнику: экранизация-лубок, экранизация-иллюстрация, экранизация-интерпретация и экранизация-фантазия (Зоркая, 2006). *Экранизация-лубок* или кинолубок по большинству свойств совпадает с пересказом-иллюстрацией Нехорошева. Это произведение «еще не приобретшее ни высокого творения» (Зоркая 2006: 37). Без употребления кинематографических приемов, которые служат фильму, чтобы стать настоящим и самостоятельным произведением искусства, такой вид экранизации Н. Зоркая еще называет «кино еще без кино» (Зоркая 2006: 38). Съемки театральных спектаклей Н. Зоркая считает экранизацией-иллюстрацией, потому что основой фильма становятся и литературный первоисточник, и спектакль, уже включающий в себя художественные приемы близкие кинематографическим (Зоркая, 2006). *Экранизация-интерпретация* и *экранизация-фантазия* Н. Зоркой соответствуют параллелями между переложением и

новым прочтением Нехорошева. В обоих случаях речь идет о фильмах высшего уровня сложности, и фильмах, употребляющих средства и возможности кинематографа для обработки литературного первоисточника. Это значит, что у экранизации-фантазии (кинофантазии), кроме авторства литературного первоисточника, является второе, т. е. кинематографическое авторство (Зоркая, 2006).

Умберто Эко, Леонид Нехорошев и Нея Зоркая подчеркивают, что классика или известность литературного произведения не гарантируют успех экранизации, несмотря на то, каким способом режиссер подходит к литературе и съемками. Л. Нехорошев выделяет идею экранизации как важнейший аспект фильма, который зрители сознательно или бессознательно оценивают: «воспринятая зрителем идея кинокартины будет всегда – в большей или меньшей степени – отличаться от объективно пребывающей в фильме его образной мысли. Иначе и не может быть. Ведь восприятие произведения искусства человеком – процесс творческий» (Нехорошев 2009: 346). Валерий Мильдон вместо термина «идея» использует словосочетание «внутренняя истина» и считает ее объектом экранизации (Мильдон, 2011). Смыслом экранизации, утверждает Мильдон, и ее задачей является углубление идеи литературного первоисточника: «в тех же случаях, когда экранизация ничего не прибавляет, её следует считать интерпретацией/кинопересказом и рассматривать в контексте явлений массовой культуры, если же речь идет о кино, то как „паракино“, аналогично с „паралитературой“, как вторичный текст» (Мильдон 2011: 13).

С другой стороны, Кирилл Игнатов в своей статье *От текста романа к кинотексту* (2008) пишет, что задача экранизации – сохранить авторский стиль оригинала, т. е. первоисточника. Для определения сходства фильма и литературного произведения К. Игнатов вводит термин «интертекстуальное словосочетание», которое является знаком какого-нибудь факта внетекстовой реальности: «интертекстуальные словосочетания различаются между собой типом референта, к которому они отсылают читателя. По типу референта их можно разбить на следующие группы: географические названия, литературные реминисценции, исторические факты, политические аллюзии, социальные отсылки, культурные реминисценции и аллюзии к бытовым реалиям» (Игнатов 2008: 65). Если режиссеру удастся перенести интертекстуальные словосочетания из литературы в

кино, то он, по словам К. Игнатова, удачно перенесет стиль литературного произведения в экранизацию.

Можно сделать вывод, что теория экранизации пытается охватить все связи киноискусства и литературы, выделить различия между ними, описать процессы межсемиотического перевода и его результаты. Это будут руководящие указания для анализа в данной работе. Главный вопрос – как появились три совсем различные друг от друга экранизации одного и того же литературного первоисточника?

4. Анализ экранизаций

4.1. *Записки юного врача* (1991)

Советский фильм *Записки юного врача* режиссера Михаила Владимировича Якжана, снятый в 1991 году. В основу сценария входили рассказы цикла *Записки юного врача* и основные черты рассказа *Морфий*, а в самом начале фильма появляется надпись «По мотивам ранних рассказов М. Булгакова». Кроме *Записок юного врача*, Михаил Якжен снял только один фильм (*Прости нас, первая любовь*). Ни один из фильмов не получил широкую известность. Кинокритика и исследователи, даже исследуя экранизации *Записок юного врача* Булгакова пропускают упомянуть фильм М. Якжана. Что случилось при межсемиотическом переводе довольно известных *Записок юного врача* классического автора? Можно ли говорить о неудачной экранизации? Напомним, что К. Игнатов подчеркивает неясность критериев, которые определяют уровень верности экранизации литературному произведению (Игнатов, 2008).

Действие фильма начинается в 1914 году. Это не соответствует ни биографическим фактам жизни Булгакова, ни времени действия рассказов цикла *Записок*. Перемена времени с 1917 года на 1914 год позволила режиссеру оправдать два элемента сюжета, взятых прямо из литературного первоисточника: приезд юного врача на новую работу и, в конце фильма, его отъезд. Юный врач приезжает в больницу, потому что она осталась без врача. Фельдшер Демьян Лукич сообщает врачу: «Леопольд Леопольдович погиб на войне». Неясно то, почему больница нуждалась во враче только после смерти предыдущего врача, а не сразу

после того, как он отправился на войну. В самом начале фильма увидим башни белого храма, а на фоне звучат колокола. Из этой мистической атмосферы режиссер перемещает зрителей в тихое болото, полное трупов погибших солдат. Между ними с трудностью проходит врач, но ему уже некому помочь и некого спасти. Такие же сцены появляются в самом конце фильма, что создает кольцевую композицию. Символичная разница то, что башни уже не белые и на них крест сломан. Юный врач уезжает в 1917 году, поступив на службу Красного креста.

Кажется, что начальную сцену можно трактовать и как предисловие, и как предсказание. В начале фильма зрители не знают, что юный врач в конце фильма уедет на войну, и поэтому, когда фельдшер Демьян Лукич говорит о Леопольде Леопольдовиче, можно представить себе, что это мы увидели именно его на войне, на которой он погиб. Если мы продолжим таким образом толковать события в фильме, привидение со свечой, появляющееся рядом с юным врачом перед операциями, зритель мог бы понимать как духовное присутствие Леопольда Леопольдовича. С другой стороны, если речь идет о предсказании, то оно намекает на кольцевую композицию фильма – начало и конец показывают башни и войну.

Брайан Макфарлейн подчеркивает роль повествования в фильме и литературных произведениях типа рассказов и романов. Макфарлейн пишет, что у обоих видов искусства существует потенциал и склонность к повествованию, и поэтому повествование легче всего переводится на язык кино, но это само по себе не дает фильму полноценность (McFarlane, 1996). В то время как переводил цикл рассказов в один единственный фильм, режиссер М. Якжен не приспособил повествовательность отдельных рассказов повествовательности фильма. Поэтому эпизоды в фильме неловко связываются или вообще логически не связаны. Зритель может почувствовать разрывы в фабуле или монотонность жизни врача, которая сосредоточена только на врачебную работу.

Чаще всего, именно герои соединяют *Записки юного врача* и *Морфий* в одно целое. В фильме М. Якжена главным героем становится Владимир Михайлович Бомгард, а Сергей Поляков является другом и коллегой Бомгарда. Бомгард и Поляков вместе уезжают на работу в соседние села. Бомгард является носителем сюжета из цикла *Записок*, а Поляков

из рассказа *Морфий*. Включение Полякова и *Морфия* в *Записки юного врача* становится нужным, потому что у *Записок* нет фабулярной связи и последовательности между рассказами, т. е. отдельные эпизоды в фильме трудно связываются между собой – приходит больной, его лечат, больной уходит или умирает. Марина Шарапова описывает именно такой случай в своей статье *Трансформация элементов образной системы литературного произведения при экранизации* (2010): «При экранизации произведений малой формы – укрупнить перипетии и, возможно, разработать новые драматические ситуации и коллизии, ведущие к кульминации и развязке» (Шарапова 2010: 126). Рассказы, являющиеся формой короче, чем роман, режиссер никаким способом не обработал, чтобы они приобрели целостность, в какой нуждается фильм. С другой стороны, у *Морфия* существует кульминация и развязка. М. Якжен решил ввести доктора Полякова в самом начале фильма, чтобы мог во второй половине фильма ввести отрывки сюжета рассказа *Морфий*.

Только один персонаж, который появляется и в рассказе, и в фильме, потерпел изменение имени, а это Анна Кирилловна из рассказа *Морфий*. В данном фильме персонаж, чья роль соответствует роли Анны Кирилловны в рассказе, носит имя Наташа, т. е. Настя. Роли Анны Николаевны в *Записках юного врача* и Анны Кирилловны в *Морфии* не совсем сходные, но может быть, что Якжен решил дать им разные имена, чтобы они не повторялись в фильме. Не было необходимости в изменении, потому что Настя появляется в фильме всего в трех сценах, связанных именно с доктором Поляковым, что указывает на ее связь с рассказом *Морфий*.

Кроме изменения одного имени, кажется, что режиссер хотел максимально сохранить текст рассказов, и повлиять этим на верность фильма литературному первоисточнику, снять визуальную транслитерацию оригинала (McFarlane, 1996). В результате получились сцены, в которых актеры совсем ненатурально прочитывают текст *Записок* или *Морфия* перед камерой. Предложение «Гм... нет, я... то есть я... да, молодежав...» (Булгаков 1990: 22) Бомгард в фильме произносит точно в слово, давая знаками препинания определенную продолжительность, заполняя места между словами тишиной без особенных выражений лица или изменений интонации. Таким же образом доктор Поляков произносит целую записку из *Морфия*, записанную под датой 18 ноября. Единственная разница то, что Поляков не пишет дневник, а произносит вслух свои мысли

перед Настей. Такая сцена, которая длится три минуты, совершенно подтверждает мысль В. Мильдона: «не все взаимно переводимо в разных художественных системах; что есть нечто (его-то мы и должны определить!) непереводимое принципиально, а если так, существуют эстетические границы, которых нельзя переходить во избежание эстетического краха» (Мильдон 2011: 10). Вышесказанное относится именно к репликам персонажей, потому что в фильме существуют совсем обыкновенные элементы, несоответствующие тексту литературного первоисточника. Одним из этих элементов является приезд юного врача на новую работу среди ночи, а в самом начале рассказа *Полотенце с петухом* врач пишет: «в два часа пять минут 17 сентября того же 17-го незабываемого года я стоял на битой, умирающей и смякшей от сентябрьского дождика траве во дворе Мурьевской больницы» (Булгаков 1990: 19).

По мнению Б. Макфарлейна постановкой сцены, звуками, музыкой и монтажом режиссер может манипулировать тем, на что хочет обратить внимание зрителя. С другой стороны, актеры вносят свой вклад в виде интонации голоса и каждого элемента поведения в сцене (McFarlane, 1996). Подобные поступки не заметны в фильме *Записки юного врача*. Другими словами, режиссер М. Якжен и актеры не учитывали визуальность кинематографа. Из-за этого текст, во своей обыкновенной форме в литературном произведении, на фильме потерял свой потенциал воображения.

Еще один из важнейших элементов *Записок юного врача* – чужой голос, который появляется у юного врача перед тем, как он решает, что надо делать с больными. Существование этого другого голоса врач замечает в рассказе *Полотенце с петухом*, когда уложили почти мертвую девочку на операционный стол: «Вот как потухает изорванный человек, – подумал я, – тут уж ничего не сделаешь... Но вдруг сурово сказал, не узнавая своего голоса: – Камфары.» (Булгаков 1990: 26). Первое предложение, обозначено заметкой «подумал я», мы услышим, как закадровый голос самого Бомгарда, а затем «Камфары» произносит кто-то другой. Бомгард оглядывается, смотрит в лицо фельдшера и акушерок. Это показывает недоумение юного врача, но затем он вслух произносит то же слово «Камфары», более похоже на вопрос, чем на указ, и все готовятся на операцию. У Булгакова юный врач сразу действует, затем задается вопросами о своих поступках, а у М. Якжена, не

проявляя ни решительности, ни сомнений, ни заботы, неясно почему юный врач повторяет слова чужого голоса.

Особенность данного фильма – несуществование оригинального текста. Все, что в фильме можно услышать является какой-нибудь цитатой. Привидение, которое появляется перед всякой операцией, в начале и в конце фильма, говорит цитатами русского философа Василия Васильевича Розанова и цитатами из остальных произведений Булгакова. Но эти цитаты вырваны из контекста, в котором они написаны. Перед трахеотомией привидение говорит юному врачу: «Уныния допускать нельзя. Большой грех – уныние... Хотя кажется мне, что испытания будут еще», что является известной цитатой из романа *Белая гвардия*. Когда доктор Поляков умирает на глазах у Бомгарда, голос говорит: «До какого предела мы должны любить? До истязания.» Из оригинальной цитаты опущено слово «Россию». В. В. Розанов писал о любви к родине, а в данной сцене можно говорить о том, как Поляков застрелился из-за любви к оперной певице, которая его бросила. Но одной из возможных интерпретаций является любовь к людям (а также, снова, и к родине), потому что это создает основу врачебной работы. Благодаря этой любви к родине и людям, Бомгард решает отправится в службу Красного креста.

Евгений Яблоков утверждает, что в *Записках юного врача* Булгакова «наряду с „бытовыми“ фабулами выстроен системный мифологический подтекст, выводящий ситуации далеко за пределы исторической конкретики» (Яблоков 2016: 238). Может быть, что, благодаря этому мифологическому подтексту, М. Якжен ввел привидение со свечой во свой фильм. Привидение в первый раз появляется во сне Бомгарда, который отличается от реального момента только тем, что вокруг их появляется снег, которого на самом деле не было, пока ездили к больнице. Но добавление привидения и наброшенных цитат о жизни и любви не поставило мистику и мифологический подтекст в первый план данной экранизации. Наоборот, они оставляют впечатление еще одного совершенно отдельного пласта, слабо связанного с остальными пластами фильма и повествования.

Фильм *Записки юного врача* (1991) Михаила Якжена можно описать как много Булгакова без Булгакова. Заимствование большого количества текста у литературного первоисточника, сырого и необработанного текста, и длительные сцены с неподвижной

камерой подарили фильму ненатуральность и медленность, которые читатель не почувствует при прочтении произведений Булгакова. Андре Базен в статье *За «нечистое» кино (В защиту экранизации)* (1972) отмечает: «По тем же причинам, по которым дословный перевод никуда не годится, а перевод слишком вольный заслуживает, по нашему мнению, осуждения, мы считаем, что хорошая экранизация должна суметь воспроизвести суть и буквы и духа первоисточника» (Базен 1972: 137). По классификации Н. Зоркой данный фильм является экранизацией-лубком. Текст литературного первоисточника поставлен на первый план, на ущерб многочисленных кинематографических возможностей обработки источника. Используя термин Л. Нехорошева, данная экранизация является пересказом-иллюстрацией: «Подобный, по сути дела репродуктивный способ экранизации, далеко не всегда приводит к большому успеху, ибо здесь не используются в должной степени специфические преимущества киноискусства и, вместе с тем, теряются достоинства прозаического текста или сильной стороны театрального действия – живой связи его со зрителями» (Нехорошев 2009: 325).

4.2. *Морфий* (2008)

В 2008 году известный российский режиссер Алексей Балабанов снял фильм *Морфий* по сценарию Сергея Бодрова-мл. Фильм состоит из пятнадцати эпизодов, а начало каждого из них обозначено названием на черном фоне, написанным дореформенной орфографией. Дореформенной орфографией написано и название самого фильма, а сразу после первого кадра приезжающего поезда на экране появляется надпись «1917 годъ». Выбор орфографии и обозначение года являются очень тонким способом вовлечения зрителя в данную эпоху: «При этом речь идет о переводе, прежде всего, в иное время, в иной чувственный строй, в иной тип социального опыта. Все это подспудно подразумевается, когда мы говорим о „другом языке“, который для литературного источника неизбежно оказывается „вторым“» (Аронсон, эл. публ.).

Данный год соответствует времени действия рассказов из цикла *Записки юного врача*, хотя, как уже предсказывает название фильма, рассказ *Морфий* является основой сюжета. В противоположность фильму *Записки юного врача* М. Якжана, *Морфий* А. Балабанова вызвал ряд реакций и полемик, и о нем написано большое количество

комментарий и кинокритических статей. Отзывы о фильме совершенно разные, именно, потому что он является необыкновенным результатом межсемиотического перевода.

Главный герой фильма *Морфий* – юный врач Михаил Алексеевич Поляков. Тем, что именно Поляков становится главным героем фильма, режиссер дал намек на возможный трагический конец жизни персонажа. С другой стороны, давая главному герою имя не Сергей, а Михаил, возможным стало и излечение от морфинизма, так как сам Булгаков вылечился. Смотря на вес сюжет фильма, можно сделать вывод, что имя Михаил является только одной ссылкой на литературный первоисточник, т. е. на автора первоисточника, без дополнительных ссылок на его жизнь. Отчество Алексеевич, наверно, наследовал от режиссера Алексея Балабанова. М. Шаропова трактует имя главного героя таким образом: «Авторы фильма сочли возможным объединить в одном персонаже, – докторе Михаиле Полякове (наверное, чтобы зритель понял, что это alter ego Булгакова) главного героя „Записок“ Владимира Бомгарда и героя рассказа „Морфий“ Сергея Полякова» (Шаропова 2010: 127).

В фильме находим большинство персонажей из *Записок юного врача* (Пелагея Ивановна, фельдшер Демьян Лукич становится Анатолием Лукичем Демьяненко, почти все больные), пока Анна Кирилловна из рассказа *Морфий* слилась с Анной Николаевной из *Записок юного врача* и ей осталось имя из *Записок*. А. Балабанов и С. Бодров-мл. решили смешать все элементы рассказов, и поэтому после несколько вводных сцен появляется надпись «По мотивам автобиографических рассказов Михаила Булгакова». Выбрав прилагательное автобиографический, режиссер и автор сценария подтвердили, что они сосредоточились на какие-то внелитературные элементы, для которых литература становится только посредником между жизнью автора и данной экранизацией.

Кроме бесконечных пространств, покрытых снегом, разговор между фельдшером и юным врачом показывают, насколько далеко от всех событий этого времени находится больница, в которую Поляков приехал. Пока Булгаков пишет: «„Прямо гениальный человек был этот Леопольд“, – подумал я и проникся уважением к таинственному, покинувшему тихое Мурье, Леопольду» (Булгаков 1990: 22), фельдшер Демьяненко в фильме *Морфий* говорит: «Так как все в феврале случилось, он собрался и все. Даже граммофон оставил.»

Фельдшер Демьяненко в эпизоде *Зима* говорит юному врачу: «Говорят, что в Петрограде революция», на что врач не отвечает. Разговоры о политике можно услышать только вне окружения и мира больницы, в которой работает Поляков, именно в эпизодах, добавленных автором сценария. М. Шарапова замечает: «Автор сценария добавляет в фильм эпизод „Кузьево“, которого не было у Булгакова. В усадьбе Кузьево герой проводит вечер в компании местного помещика, его любовницы Елизаветы Карловны и дочери Танечки. Здесь аристократы между делом равнодушно рассуждают о где-то прошумевшей Февральской революции, а Танечка исполняет на рояле шансон А. Вертинского „Кокаинеточка“, ставший лейтмотивом всего фильма» (Шарапова 2010: 128). Эпизод «Кузьево» является еще одной ссылкой на время действия и пространство, которое революция еще не тронула, где дворни сидят в отдельном помещении, пока помещики, политики и поэты (следовательно, и врачи) разговаривают о политике и читают произведения Блока. Главный герой временно находится в окружении, по которому скучает в земской больнице, но это не помогает ему не думать о следующем уколе.

Общественные события, и даже события из цикла *Записки юного врача*, служат фоном, на котором развивается главная мысль режиссера: «в „Морфий“ рассмотрена деградация негероической интеллигенции и связанное с этим разрушение нравственных и духовных основ общества, продолжающееся, по мнению режиссера, и сегодня» (Шарапова 2010: 130). Поляков является решительным в своих поступках, не сомневается при операциях и грубо относится к больным и коллегам. Такие характеристики не соответствуют ни одному из героев ранних булгаковских рассказов, а меньше всех юному врачу из цикла *Записки юного врача*. Даже когда булгаковский юный врач бывает решительным или грубым, он думает о своем поведении и считает его странным. Михаил Поляков в первые дни работы в земской больнице страдает от боязней, что заразился дифтерией, больше, чем от того, что один из его больных умер. Тогда в первый раз принимает морфий и начинается его зависимость, которая становится центром внимания и врача, и режиссера. В рассказе *Пропавший глаз* юный врач думает после родов: «Под стоны родильницы и под его неумолчные всхлипывания я ручку младенцу, по секрету скажу, сломал. Младенчика получили мы мертвого. Ах, как у меня тек пот по спине! Мгновенно мне пришло в голову, что явится кто-то грозный, черный и огромный, ворвется в избу, скажет каменным голосом: „Ага. Взять у него диплом!“» (Булгаков 1990: 67). Юный врач

заботится не о своем дипломе, а считает, что он недостоин врачебной службы. На самом деле, можно сделать вывод, что характеры юного врача в цикле *Записок* и Михаила Полякова не совпадают друг с другом.

Соответственно, человечность, ярко выражена в булгаковских рассказах, в фильме отсутствует, а на ее место поставлен натурализм. Единственным лучом надежды в человеческую доброту в рассказе *Морфий* является Анна Кирилловна, умолившая Полякова попробовать лечиться. Режиссер и автор сценария в фильме гасят этот луч, и Анна тоже становится морфинистом. Нравственность в фильме разрушается, «В фокусе режиссера — тоска, уныние, отчаяние главного героя, отсутствие какого-либо тепла» (Шарапова 2010: 128). По сути дела, это соответствует не булгаковским рассказам, а комментарию общества, которому ранние рассказы Булгакова служили только фоном.

А. Балабанова и С. Бодрова-мл. нельзя винить в неверности литературному произведению. Фильм *Морфий* можно определить как новое прочтение, потому что оно «предполагает чрезвычайно активное внедрение авторов-кинематографистов в ткань первоисточника – вплоть до полного ее преобразования» (Нехорошев 2009: 327). Однако, фильм является экранизацией-фантазией (Зоркая, 2006), потому что фильм снят именно «по мотивам» рассказов Булгакова, но эти мотивы прошли процесс сильной авторской обработки. Анализируя именно данный фильм А. Балабанова, М. Шарапова определила его как экранизацию-интерпретацию, чьей целью является не дословный перенос литературных на экранные образы, а сочинить и снять фильм, который покажет зрителям «как кинематографисты прочитывают первоисточник» (Шарапова 2010: 125).

4.3. *A Young Doctor's Notebook & Other Stories* (2012)

Записки юного врача переведены как *A Young Doctor's Notebook* (во втором сезоне добавлено *& Other Stories*) экранизация одноименного цикла рассказов в виде телесериала. Несомненно, у телесериала являются иные возможности, в отличие от одного единственного фильма. У сериала иная структура и подход к литературному первоисточнику. Кроме того, речь идет о зарубежной экранизации, и поэтому перед режиссером стоял вопрос: каким способом снять сериал, чтобы он верно поставил перед зрителями время, пространство и социокультурный контекст литературного

первоисточника? Ольга Леонтович рассматривает именно этот вопрос в своей статье *Проблемы интерсемиотического перевода (на материале зарубежных экранизаций русской классики)* и замечает: «Экранизация инокультурного произведения предполагает выбор одной из двух стратегий: первая предполагает наибольшую „верность“ оригиналу, попытку в точности воспроизвести его национально-культурную специфику; вторая – стремление адаптировать происходящее на экране к культурным нормам и ценностям целевой аудитории» (Леонтович 2010: 150). Конечно, все зависит от того, является ли верность оригиналу целью экранизации.

Кстати сказать, приложены большие усилия для того, чтобы снять картину, которая представляет Россию и что-то, по сути, «русское», потому что целевая аудитория – зрители Великобритании. Надписи в больнице, газетах, на книгах написаны на русском языке и кириллицей, а на фоне звучат произведения Прокофьева, Чайковского и Калинка в исполнении Ансамбля песни и пляски Российской Армии имени А. В. Александрова. О. Леонтович отмечает: «с точки зрения идиотнической составляющей большое значение играет выбор языка для передачи культурных смыслов» (Леонтович 2010: 146). Правда, актеры не говорили по-русски, но одним из важнейших элементов, создающих атмосферу «русского», является неправильная транслитерация надписей в сериале. «A Young Doctor's Notebook» в названии написано, как «Д Чоцп9 Боцтог's Иотебоок», что вызывает ассоциации на кириллицу, даже у тех не умеющих читать ее, а шрифт курьер ассоциирует на время, когда в основном люди писали на пишущим машинкам.

Сериал построен на двумя сюжетными линиями. Основой первой линии являются автобиографические факты жизни Булгакова, а второй линии сюжет цикла рассказов *Записки юного врача* и рассказа *Морфий*. Главным героем является Владимир Бомгард, здесь тоже альтер эго Булгакова, но исполняет и роль доктора Полякова из рассказа *Морфий*. Бомгард является точкой, в которой пересекаются данные две линии: он существует в настоящем времени, в Москве в 1934 году, и как юный врач земской больницы в прошлом, в 1917 году. Врач является и рассказчиком, и главным действующим лицом одновременно, но присутствие старой и юный версии одного и того же персонажа, их разговоры и интеракции поставлены так изумительно, а в то же время естественно, что не поставляют зрителя в состояние недоумения.

К. Игнатов подчеркивает, что при экранизации литературного произведения «после сокращения текста сценаристу необходимо самостоятельно создать отдельные отрывки, которые „сшивают“ сохраненные фрагменты без нарушения сюжетной линии» (Игнатов 2008: 69). Первая сюжетная линия «сшивает» фабулу и связывает эпизоды сериала. То, с чем режиссеры М. Якжен и А. Балабанов не сумели справиться или частично справились (способ объединить рассказы цикла в одно целое без неестественных перерывов), режиссер А. Хардкасл решил формой рассказа в рассказе. Это тот самый поступок, который Булгаков использовал в рассказе *Морфий* (2.1.2. *Морфий*). Сериал показывает зрителю и булгаковский сюжет, и булгаковскую композицию: старый врач читает свой дневник, как будто Бомгард читает дневник доктора Полякова.

Е. Яблоков пишет, что у Булгакова для юного врача «события мотивированы конкретноисторическими обстоятельствами либо индивидуально-психологически, экзистенциально. Соответственно, мифологический модус интерпретации превышает „горизонт“ героя-рассказчика и отнесен к сфере автора/читателя» (Яблоков 2016: 239). Режиссер М. Якжен толкует события именно сквозь призму мистики, пока А. Хардкасл сделал ударение на профессии и профессионализме врачей Булгакова и Бомгарда. Мы увидим юного врача, пишущего дневник, который станет *Записками юного врача*, и он говорит себе: «Слишком скучно. Слишком сентиментально. Придерживайся фактов», затем снова пишет о том, как прошел его день в земской больнице. Такой поступок в экранизации отсылает читателя на литературный первоисточник, предлагая, что литературное произведение является реалистичным, и следовательно, экранизация является реалистичной.

Напряжение и юмор происходят из обыкновенных, повседневных разговоров и ситуаций, как и в настоящей жизни, а игра актеров переносит на экран все, что, читая литературное произведение, описывается языком. «Вы, доктор, вероятно, много делали ампутаций? – вдруг спросила Анна Николаевна. – Очень, очень хорошо... Не хуже Леопольда... – В ее устах слово „Леопольд“ неизменно звучало, как „Дуайен“» (Булгаков 1990: 28) думает юный врач, а в сериале А. Хардкасла Пелагея Ивановна, Анна Николаевна и Демьян Лукич повторяют имя Леопольда Леопольдовича именно как что-то святое и

зритель может понять, что они думают о предшественнике Бомгарда, не высказывая никаких конкретных комментариев.

С другой стороны, Анна Николаевна задает Бомгарду вопрос: «Не желает ли доктор осмотреть больницу?», а Бомгард отвечает: «Да, доктор желает», как будто они говорят о ком-то третьем, словно он не является доктором вообще. В сущности, большое количество юмористических ситуаций происходит прямо из оппозиции Леопольд Леопольдович – юный Бомгард. Е. Яблоков заметил, что у Булгакова «метасюжетом „Записок“ является инициация героя» (Яблоков 2016: 240). Процесс инициации заметен в данном сериале, даже на уровнях вторичных мотивах: после мучительных родов, во время которых Бомгард не знал, что надо делать, он сидит под огромным портретом Леопольда Леопольдовича. Затем допускают Бомгарду вывесит маленький автопортрет, который рядом с портретом Леопольда выглядит комично. В самом конце телесериала, много лет спустя, в коридоре больницы висит большой портрет именно Бомгарда.

Между прочим, сочетание цикла рассказов *Записки юного врача* и рассказа *Морфий*, можно увидеть в анализе и сопоставлении персонажей. Фельдшер Демьян Лукич, в отличие от персонажа в цикле рассказов, является чрезмерно юмористичным. Он эксцентричен и в его разговорах с юным Бомгардом часто происходят разные каламбуры, но его все равно гораздо ценят и персонал больницы, и больные. Рядом с оппозицией юный врач – старый врач существует и оппозиция юный врач – фельдшер, потому что характер является неважным, если человек хорошо работает. Е. Яблоков подчеркивает, что у словосочетания юный врач соединяет профессиональную и возрастную характеристики – юный врач неопытный и незрелый и его в этом упрекают (Яблоков, 2016).

Пелагея Ивановна в сериале исполняет роль Анны Кирилловны из рассказа *Морфий* и приобретает очень важную роль. «Анна К. стала моей тайной женой. Иначе быть не могло никак. Мы заключены на необитаемый остров» стоит в одной из записок доктора Полякова в рассказе (Булгаков 1990: 86). То же самое случается в телесериале с Пелагеей Ивановной. С одной стороны, Пелагея Ивановна prepares раствор морфия для Бомгарда, старается уменьшить дозу и помочь Бомгарду вылечиться. С другой стороны, Пелагея Ивановна и любовь к ней являются главными мотивами возвращения старшей версии Бомгарда в

больницу. Думая именно о ней, из-за угрызения совести, что не заботился о ней в те годы, когда работал в земской больнице, Бомгард посещает ее могилу и говорит: «Извини, что я опоздал».

Первая сцена сериала ссылается на начало рассказа *Морфий* и начало самого сериала, в которых Бомгард пишет, т. е. говорит: «Давно уже отмечено умными людьми, что счастье как здоровье: когда оно налицо, его не замечаешь. Но когда пройдут годы, - как вспоминаешь о счастье, о, как вспоминаешь! Что касается меня, то я, как выяснилось это теперь, был счастлив в 1917 году, зимой» (Булгаков 1990: 75). Он винит (младшего) себя, за то, что не умел узнать свое счастье, и поэтому старался изменить свое поведение, хотя все это в прошлом.

Данный сериал можно определить как экранизацию-интерпретацию (Зоркая, 2006), т. е. переложение, потому что речь идет об активном преобразующем отношении к литературному первоисточнику (Нехорошев, 2009). Несомненно, в сериале существуют элементы добавлены режиссером и постоянно смешиваются факты жизни Булгакова, мотивы и персонажи из цикла *Записок* и рассказа *Морфий*. Но все элементы построены так, чтобы вызвали и смех, и грусть, и заставили зрителя думать о положении персонажей, сочувствовать с ними, а все это является и опытом, который приобретает читатель, читая произведения Булгакова.

5. Главный герой и рассказчик

Вне всякого сомнения, цель экранизации определяет подход к литературному первоисточнику. Но, действительно, экранизация сталкивается с проблемой переноса повествования из литературного первоисточника на экран, когда в нем появляется герой-рассказчик в первом лице. Более всего у трех экранизациях рассказов Булгакова друг от друга различаются главные герои, хотя они основаны на одних и тех же персонажах.

Режиссер М. Якжен в своем фильме использовал условную связь между рассказом *Морфий* и циклом *Записки юного врача*:

«Что касается меня, то я, как выяснилось это теперь, был счастлив в 1917 году, зимой. Незабываемый, выюжный, стремительный год. Начавшаяся выюга

подхватила меня, как клочок изорванной газеты, и перенесла с глухого участка в уездный город. Велика штука, подумаешь, уездный город? Но если кто-нибудь подобно мне просидел в снегу зимой, в строгих и бедных лесах летом, полтора года, не отлучаясь ни на один день, если кто-нибудь разрывал бандероль на газете от прошлой недели с таким сердечным биением, точно счастливый любовник голубой конверт, ежели кто-нибудь ездил на роды за 18 верст в санях, запряженных гуськом, тот, надо полагать, поймет меня» (Булгаков 1990: 75).

Приведенную цитату толкуем одновременно как послесловие *Записках юного врача* и введение в новую историю на основе цикла *Записок*, предполагая, что юный врач из *Записок* именно Бомгард из *Морфия*. По этой причине в фильме *Записки юного врача* (1991) главным героем является Владимир Бомгард. Такой подход выбрал и А. Хардкасл. Рассказ *Морфий* подарил режиссерам возможность избежать проблемы с рассказчиком. В цикле рассказов *Записки юного врача* читатель не узнает имя главного героя, потому что речь идет о дневнике, а вряд ли получится автору назвать свое имя в собственном дневнике. Признаком героя-рассказчика в советском фильме и в британском телесериале являются размышления Бомгарда в виде закадрового голоса, монологов и сцен, в которых Бомгард пишет дневник.

Связь и разрыв между героем и рассказчиком появляются в переносе *чужого голоса* на экранные образы. Чужой, суровый голос, который юный врач слышит, или которым говорит в цикле *Записок*, в фильме М. Якжена появляется в качестве простого закадрового голоса. Закадровой речи в фильме *Записки юного врача* (1991) достаточно много. Она замедляет проходящие действия. Поэтому можно сказать, что британский телесериал *A Young Doctor's Notebook* (2012) немного усложнил отношения между главным героем, рассказчиком и чужим голосом, но это имело довольно положительное влияние на сериал в целом.

По мнению Б. Макфарлейна экранизации существуют, потому что существует потребность в воплощении вербальных понятий в перцептивной конкретности (McFarlane, 1996). То же самое можем сказать о старшем Бомгарде в сериале. Другой голос, который является вербальным понятием, речью без тела, осуществляется в качестве персонажа. Хотя

никто кроме юного Бомгарда его не видит и не слышит, старший Бомгард для юного существует физически.

Старший Бомгард выполняет роль не только другого голоса, а и рассказчика. В рассказе *Полотенце с петухом* юный врач пишет: «Я успел обойти больницу и с совершеннейшей ясностью убедился в том, что инструментарий в ней богатейший. При этом с тою же ясностью я вынужден был признать (про себя, конечно), что очень многих блестящих девственно инструментов назначение мне вовсе неизвестно. Я их не только не держал в руках, но даже, откровенно признаюсь, и не видел» (Булгаков 1990: 21–22). Рассказчик *Записок* пишет о себе в прошлом и его роль на себя взял старший Бомгард, который появляется в то время, как младший обходит больницу и говорит ему с осуждением: «Да, это все тебе новое» (младший Бомгард не узнал инструменты в операционном зале). Старший Бомгард продолжает «издеваться» над младшим и пугать его ситуациями, к которым он не готов. В сериале показана сцена, в которой старший Бомгард (голос) говорит младшему, что ему привезут больного с грыжей. В рассказе *Полотенце с петухом* юный врач заставляет чужой голос молчать, а младший Бомгард спрашивает у старшего: «Что еще я не знаю, что я не знаю?!»

Именно в этом и заключается роль старшего Бомгарда. Кроме рассказчика и чужого голоса, в персонаже старшего Бомгарда сталкиваются Поляков из рассказа *Морфий* и Михаил Булгаков. Зависимость развивается у младшего Бомгарда так, как развивалась у доктора Полякова, а уже отмечено, что в рассказе *Морфий* существуют биографические элементы. Описания болезни и чувств до и после уколов настолько реалистичны и убедительны, что единственным объяснением является факт, что Булгаков был морфинистом. Соответствующее объяснение находим в цитате: «Было бы очень хорошо, если б врач имел возможность на себе проверить многие лекарства. Совсем иное у него было бы понимание их действия» (Булгаков 1990: 85). Между старшим и младшим Бомгардом начинается постоянное изменение ролей – юный Бомгард упрекает старшего за то, как он ведет себя из-за принятия морфия, затем он сам становится морфинистом, хотя старший умоляет его не принимать морфий.

Доктор Поляков в рассказе *Морфий*, в фильме А. Балабанова и фильме М. Якжена не смог вылечиться, и поэтому доктор Полякова застрелились в каждой из вышеупомянутых экранизаций. В британском сериале характерная судьба Полякова изменена, хотя Бомгард, страдая от зависимости хочет застрелить себя или старшую версию себя. Бомгарда подвергли допросу в Москве (в 1934 году), приговорили к реабилитации, и он вылечился. В тот момент он перестал быть воплощением доктора Полякова и стал альтер эгом Булгакова. Более того, выйдя из психиатрической больницы, Бомгард говорит: «Теперь у меня будет гораздо больше времени писать». В течение второго сезона сериала Бомгард начинает заниматься литературой и пишет оперу и роман, появляясь в комнате юного Бомгарда или в коридоре с пишущей машинкой.

Старый Бомгард в британском сериале является воплощением человечности и надежды в прогресс, которые проникают в цикле рассказов *Записки юного врача*. Во своей статье в защиту экранизации от неблагоприятной критики *За «нечистое» кино* (1972), Андре Базен пишет: «кинематограф может увидеть свой объект лишь извне, но тем не менее располагает тысячью разных способов воздействия на эту внешнюю видимость, позволяющих исключить из нее всякую двусмысленность и представить ее как проявление единой и единственной внутренней реальности» (Базен 1972: 131). Проходя путь от неопытного юного врача до профессионала, победив зависимость, булгаковские черты в Бомгарде побеждают доктора Полякова. Хотя в сериале этот путь сопровождается большое количество черного юмора, это все-таки юмор, который у произведений Булгакова нельзя не заметить.

С другой стороны, гибрид доктора Полякова и Булгакова, который появляется в фильме А. Балабанова, застрелился именно в кинотеатре. Б. Макфарлейн считает, что фильм можно рассматривать как комментарий к литературному тексту (McFarlane, 1996). Такой конец главного героя и самого фильма можно рассматривать как комментарий или даже самокритику А. Балабанова. Искусство человеку не поможет, и надежда не существует. М. Шарапова уточняет: «нельзя не прийти к выводу, что художественная правда Балабанова крайне далека от образной системы Булгакова. По кинокартине „Морфий“ нельзя составить корректное представление о ранних произведениях Булгакова» (Шарапова 2010: 131).

6. Заключение

Фильмы *Записки юного врача* М. Якжена, *Морфий* А. Балабанова и телесериал *A Young Doctor's notebook & Other Stories* А. Хардкасла все сняты по мотивам одноименных произведений Михаила Булгакова, включая в себе в большей или меньшей степени факты из биографии самого автора литературного первоисточника. Режиссеры по-разному использовали доступные элементы и по-разному их связывали в своих произведениях. Экранизации получились совсем непохожи друг на друга, потому что каждый из режиссеров старался донести до зрителей что-то другое. Другими словами, у них были различные цели.

Олег Аронсон подчеркивает: «„Сила“ в данном случае ограничивается „известностью“ или культурной значимостью текста, и экранизация лишь утверждает постоянную новизну уже известного или, что то же самое, значимость уже значимого» (Аронсон 2002а, эл. публ.). Действительно, А. Балабанов использовал «силу» литературного первоисточника, в виде основы для построения своей идеи. Пока фильм А. Балабанова является новизной в интерпретациях цикла *Записки юного врача* и рассказа *Морфий*, М. Якжен использовал только значимость уже значимого, наверно, предполагая, что читать тексты Булгакова перед камерой становится высшей формой верной экранизации. А. Хардкасл сделал и то и другое – он использовал текст первоисточника, ввел перемены на плане персонажей и сюжета, смешал все рассказы цикла *Записки юного врача*, *Морфий*, жизнь Булгакова, добавил реальные исторические события, а затем интегрировал все элементы в осмысленный сюжет. Прежде всего, зрителям такая экранизация интересна, а произведения Булгакова не можем описать как скучные и унылые.

Одно и то же литературное произведения может стать основой для трех совершенно различных экранизаций, потому что у него существует потенциал для множества интерпретаций. Когда речь идет о межсемиотическом переводе, интерпретации элементов служат именно идее режиссера: «режиссеру необходимо изначально принимать в расчет факт неизбежности потерь, выработать определенную переводческую стратегию и решить, какими компонентами текста пожертвовать, чтобы передать наиболее важную, по его мнению, информацию» (Лиходкина 2017: 128). Различные идеи порождают различные

интерпретации. Кроме донесения идеи экранизации до зрителя, режиссеры, каждый по-своему, попробовали решить вопрос автобиографической составляющей в ранних рассказах Михаила Булгакова. В конце концов, анализ данных фильмов и телесериала показал, что цель экранизации не всегда верность литературному первоисточнику, и поэтому верность первоисточнику не определяет успешность экранизации.

7. Список источников и литературы

Источники

Hardcastle, A. 2012. *A Young Doctor's Notebook & Other Stories*, сценарий – М. Chappell, А. Connor, S. Pye.

Балабанов, А. 2008. *Морфий*, сценарий – С. Бодров мл., М. Булгаков.

Якжен, М. 1991. *Записки юного врача*, сценарий – И. Коловоский, О. Кравченко, М. Булгаков.

Литература

Аронсон, О. 2002а. «Столкновение экранизаций», в: *Киноведческие записки*, № 6, [Электронный ресурс], режим доступа: <http://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/241/> (дата обращения: 6.4.2022).

Аронсон, О. 2002б. «Экранизация: перевод и опыт», в: *Синий Диван*, Москва, № 3, с. 128–140.

Базен, А. 1972. «За „нечистое” кино. (В защиту экранизации)», в: *Что такое кино?*, Москва, Издательство «Искусство», с. 122–146.

Бердяева, О. С. 2021. «Дом и дорога в рассказах М. А. Булгакова 20-х годов», в: *Ученые записки Новгородского государственного университета*, Новгород, № 1, с. 12–17.

Блохина, Н. Н. 2006. «М. А. Булгаков – врач и писатель: философия чистой совести», в: *Сибирский медицинский журнал*, Томск, № 7, с. 106–108.

Булгаков, М. А. 1990. *Ранняя проза: Рассказы, повести*, Москва: Современник.

Зоркая, Н. М. 2006. «Русская школа экранизации», в: *История советского кино*, Санкт-Петербург: Алетейя, с. 35–48.

Игнатов, К. Ю. 2008. «От текста романа к кинотексту: проблема сохранения авторского стиля», в: *Вестник Московского университета*, Москва, № 2, с. 57–74.

Леонтович, О. А. 2010. «Проблемы интерсемиотического перевода (на материале зарубежных экранизаций русской классики)», в: *Наука телевидения*, Москва, с. 144–157.

Лиходкина, И. А. 2017. «Отражение литературных образов в кинематографе или особенности интерсемиотического перевода», в: *Филологические науки, Вопросы теории и практики*, Грамота, Тамбов, № 3, с. 128–130.

Мильдон, В. И. 2011. «Что же такое экранизация?», в: *Мир русского слова*, Санкт-Петербург, № 3, с. 9–14.

Нехорошев, Л. Н. 2009. «Экранизация», в: *Драматургия фильма*, Москва: ВГИК, с. 323–338.

Сергованцев, Н. М. 1990. «Два самоотречения М. А. Булгакова», в: *Ранняя проза: Рассказы, повести*, Москва: *Современник*, с. 3–18.

Сухарева, Я. И. 2018. «Особенности композиционно-речевой организации сборника рассказов М. А. Булгакова „Записки юного врача”», в: *Вестник КГУ*, Кострома, № 4, с. 211–214.

Шарапова, М. А. 2010. «Трансформация элементов образной системы литературного произведения при экранизации (Киноверсия романа „Анна Каренина” Л. Н. Толстого, „Записок юного врача” М. А. Булгакова)», в: *Театр. Живопись. Кино. Музыка*, Москва, с. 123–138.

Эко, У. 2006. *Сказать почти то же самое. Опыты о переводе*. Санкт-Петербург: Симпозиум.

Яблоков, Е. А. 2016. «„Воет в трубе, истинный Бог, как дитя...” (Мифопоэтика рассказа М. А. Булгакова „Стальное горло”», в: *Славянский альманах*, Москва, с. 237–253.

Якобсон, Р. 1978. «О лингвистических аспектах перевода», в: *Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике*, Москва, с. 16–24. [Электронный ресурс], режим доступа: <http://www.philology.ru/linguistics1/jakobson-78.htm> (дата обращения: 20.3.2022).

McFarlane, B. 1996. „Part I Backgrounds, Issues, and a New Agenda” u: *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Oxford University Press, str. 1–30.

Sažetak

Diplomski rad *Ekranizacije djela „Zapisi mladog liječnika“ i „Morfij“ M. A. Bulgakova* posvećen je analizi filma *Записки юного врача (Zapiski junogo vrača)* redatelja Mihaila Jakžena, filma *Морфиџ (Morfij)* redatelja Alekseja Balabanova i televizijske serije *A Young Doctor's Notebook & Other Stories* redatelja Alexa Hardcastlea. Sve tri ekranizacije temelje se na zbirci priča *Zapisi mladog liječnika* i pripovijesti *Morfij*. Navedena djela spadaju u Bulgakovljevu ranu prozu prožetu autobiografskim i medicinskim elementima. Ekranizacije su se usredotočile na različite elemente iz Bulgakovljevih književnih djela i njegova života. Različitim postupcima prijenosa književnoga teksta u filmski narativ, nastale su tri posve različite ekranizacije istih djela: jedna pokušava što vjernije prenijeti izvornik na ekran jedna pokušava komentirati društveno stanje, a treća nastoji zabaviti publiku. Rad polazi od pretpostavke da je ekranizacija intersemiotički prijevod (R. Jakobson) te obiluje različitim teorijskim shvaćanjima suodnosa između književnog teksta i njegove filmske „inačice“ (U. Eco; O. Aronson; L. Nehorošev; N. Zorkaja; V. Mil'don i dr.).

Ključne riječi: M. Bulgakov, M. Jakžen, A. Balabanov, A. Hardcastle, ekranizacija, prijevod

Ключевые слова: М. Булгаков, М. Якжен, А. Балабанов, А. Хардкасл, экранизация, перевод

Kratki životopis

Zovem se Maja Tomiša. Rođena sam 1997. godine u Zagrebu. Nakon završetka Prirodoslovno--matematičke gimnazije u Velikoj Gorici 2016. godine upisala sam Kroatistiku te Ruski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. 2022. godine diplomirala sam na nastavničkom smjeru studija Kroatistike s radom *Grafostilistička kompenzacija govora u digitalnom diskursu* na Odsjeku za stilistiku.