

«СУДЬБА ЧЕЛОВЕКА» М. ШОЛОХОВА И С. БОНДАРЧУКА: О ПЕРЕВОДЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ НА ЯЗЫК КИНЕМАТОГРАФА

Буйлова Т.М.,

студентка 2 курса ПсковГУ, г. Псков, Российская Федерация

Научный руководитель – Разумовская А.Г., доктор филол. наук, профессор

Ключевые слова: М. Шолохов, С. Бондарчук, «Судьба человека», экранизация, Великая Отечественная война.

Выход в свет рассказа М. Шолохова «Судьба человека» в 1956 году вызвал широкий резонанс в стране, ведь главным героем произведения стал бывший военнопленный Андрей Соколов, которого раньше могли однозначно причислить только к врагам народа. Для Сергея Бондарчука, уже успевшего прославиться как актер в фильмах «Молодая гвардия» и «Тарас Шевченко», желание экранизировать произведение стало ключевым. Режиссер был настолько поглощен данной идеей, так самоотверженно работал над образом, что в будущем М. Шолохову, сомневавшемуся в успехе картины, пришлось признать его точное попадание в характер Соколова.

Фильм «Судьба человека» был снят в 1959 году за 74 дня, в эпоху «оттепели». В этот период в нашей стране наблюдалась самая высокая кинопопулярность за всю историю существования отечественного кинематографа (около 4 млрд посещений в год) [1, с. 44–50]. Начало развиваться направление, получившее название «советская новая волна» и определившее духовно-эстетическую ценность советского кино. Представителями направления стали молодые режиссеры, чье творческое мышление сложилось под влиянием отечественной киношколы, а также европейской школы киноискусства. Кино в целом стало свободнее от жестких идеологических схем, обретя смелость показывать жизнь не такой, какой она должна быть согласно пропаганде, а такой, какой ее чувствовали и переживали обычные люди.

Что было важно режиссеру в экранизации литературного произведения, каков его творческий замысел?

Цель нашего исследования – проанализировать фильм С. Бондарчука «Судьба человека», являющийся киноверсией рассказа М. Шолохова.

Актуальность работы состоит в обращении на материале талантливой картины С. Бондарчука к проблеме перевода литературного источника на язык кинематографа. Ю.М. Лотман отмечал, что «каждый вид искусства обладает своей собственной системой образов, представлений и понятий, <...> непосредственно связанной с теми выразительными средствами – «языком» или «кодом», на котором «говорит» художник» [2, с. 206]. По мнению литературоведа, эти средства определяют характер восприятия художественной действительности зрителями, читателями и т.п. [2, с. 206].

Таким образом, встает проблема стыка двух искусств, «языков», которыми пользуются творцы. Вопрос о том, как режиссерский замысел трансформирует текст, создавая новое, самостоятельное художественное целое,

не теряет своей значимости при каждой новой экранизации. Над данной проблемой работали такие исследователи, как Т.Н. Романова, Л.И. Черемных [3, с. 68–73], Ф.В. Шелухин [4, с. 50–62], Л.В. Дербенцова [5, с. 16–21]

Материал и методы. Материалом исследования послужил художественный фильм С. Бондарчука «Судьба человека» (1959), являющийся классическим примером кинематографической интерпретации, а также его литературный первоисточник — одноименный рассказ М. Шолохова (1956). Для создания историко-культурного контекста были привлечены источники, посвященные советскому кинематографу эпохи «оттепели»: М.И. Косинова [1, с. 44–50]; А.М. Аракелян, М.И. Косинова [6, с. 76–83]

В работе использовался комплекс методов: историко-культурный, сравнительно-сопоставительный анализ — для выявления ключевых изменений, которым подвергся литературный текст в процессе экранизации; кинематографический анализ — для изучения специфически режиссерских средств выразительности (анализ режиссуры, анализ операторской работы, анализ монтажа, анализ музыкального сопровождения).

Результаты и их обсуждение. В отличие от М. Шолохова, который начинает со своеобразной увертюры — рассказа о пути повествователя, режиссер сразу погружает нас в судьбу Соколова и Ванюши. Так, изначально сделан акцент на главном — изображении взрослого и ребенка. Авторское сравнение — *«как конь с черепахой»* — воссоздано в первых кадрах картины: Ванюша едва поспекает за отцом.

Следующие эпизоды посвящены встрече героев со слушателем, который в картине потерял роль автора-повествователя. Это завязка действия, за которой следует рассказ главного героя. Внешний вид Ванюши и Андрея действительно противопоставляется: как и в книге, мальчик одет достаточно опрятно, в его облике чувствуется *«женская рука»*, в то время как Андрей ходит в старом, потрепанном ватнике.

Как и у М. Шолохова, в картине показаны лишь отдельные эпизоды довоенного периода: сцена встречи с будущей женой, счастье семейной жизни. Режиссерская идея мастерски передается в сцене, когда Ирина учит сына ходить, и появляется пьяный главный герой, который, так же, как и ребенок, неуверенно шевелит ногами. Благодаря такой параллели, Соколов не идеализируется, он предстает обычным русским человеком, которому свойственны слабости. Но в полной мере характер героя раскрывается на войне.

Изображение фронтовых событий иллюстрирует литературный текст. Ключевыми являются сцены в плену. Звучащая при этом знаменитая песня *«Катюша»* подчеркивает силу и мощь русского характера, его несгибаемость даже в безнадежных ситуациях.

Если многие второстепенные персонажи картины типологичны, то центральный образ, созданный С. Бондарчуком, становится настоящим художественным открытием. Его актерская работа не просто иллюстрирует текст Шолохова, но и содержит в себе кинематографические находки.

Главный эпизод — нравственный поединок между Мюллером и Соколовым — является кульминацией рассказа. Во время диалога с комендантом

Андрей проявляет лучшие качества, выражает свою независимость и непреклонную волю. Однако режиссер и исполнитель роли С. Бондарчук также не побоялся показать Соколова испытывающим чувство страха: уходя живым от фашистов, Соколов оборачивается, выдавая свои эмоции зрителям, и от этого герой выглядит еще более убедительно, достоверно.

Важную роль в фильме играют не только литературный сценарий и актерская игра, но и операторская работа Владимира Монахова. Благодаря его решениям удалось эффектно отделить эпизоды довоенной и послевоенной мирной жизни и войны. Первые светлы, лиричны и более спокойны, тогда как вторые – сумрачны и динамичны. Для первых характерны длинные кадры и плавно движущаяся или статичная камера. У вторых – более резкий монтаж, используется даже такой прием, как перевернутая камера (сцена контузии Соколова). Хрестоматийным стал кадр, где фоном крупному плану С. Бондарчука служат квадраты из проволоки в концлагере – даже небо оказывается как бы украдено у героя. Переход между реальностью и воспоминаниями героя делается плавно с помощью дыма и белой пелены, как бы подчеркивающих, насколько далеки во времени все события.

Музыкальное сопровождение – один из эмоциональных способов воздействия на зрителя. «Судьба человека» начинается с песни «На том берегу», исполненной на народный лад. Такая музыка как бы сближает зрителей с историей, главным героем которой является советский народ. Судьба Соколова вбирает в себя события, пережитые всем народом.

Примечательно, что перед встречей с Мюллером слышится русская народная песня, похожая на ту, что была в начале фильма. Она подчеркивает, что даже в пограничные моменты герой продолжает думать о родине, своих близких. И совсем другой смысл имеет песня «Дроля мой» во время прогулки Ирины и Андрея по улице. Источником для нее стали русские частушки, в которых как раз часто встречаются ласкательные обращения.

Возможно, самая запоминающаяся сцена картины связана именно с мальчиком Ванюшкой, новым смыслом существования главного героя. Режиссер смог завоевать доверие ребенка, и это позволило создать одну из самых ярких и искренних сцен фильма. В ней Ваня бросается к Соколову с криком: *«Папка! Родненький! Я знал, что ты меня найдешь!»* Признание Андрея не воспринимается как обман, но как откровение большой человеческой любви.

При экранизации любого литературного текста происходит перевод словесного языка на язык кинематографа. При этом фильм не может претендовать на замену произведения, его цель – выражение режиссерской идеи, а значит – другого произведения искусства. Однако эта сцена была выполнена настолько трогательно и даже душераздирающе, что получилась выразительнее и эмоциональнее, чем в рассказе. Это результат синтеза слова, операторской работы и актерской игры.

Успех экранизации, созданной С. Бондарчуком, видится в том, что он стремился показать Соколова не героем, а близким и понятным зрителям человеком. Режиссер не возвеличивает солдата. Если Андрей из рассказа скуп

на эмоции, то душевные переживания Андрея у С. Бондарчука проявляются в актерской игре. Это и слезы на лице, и страх в глазах, и проявление слабости, которой нет в рассказе М. Шолохова. Автор неоднократно говорит о закамением от горя сердце Соколова, и эту авторскую метафору актер раскрывает мимикой, жестами, походкой, что вызывает глубокое сочувствие у зрителя.

Заключение. В финале картины Соколов вместе с Ванюшей продолжает свой путь, а с ним и вся многомиллионная страна. Герои не уплывают на лодке, как в произведении Шолохова, а уходят по дороге. В этой кинометафоре заключена важная режиссерская мысль: у них твердая почва под ногами. Заключительным аккордом и в рассказе, и в киноленте звучат авторские слова: *«И хотелось бы думать, что этот русский человек, человек не сгибаемой воли, выдюжит и около отцовского плеча вырастет тот, который, повзрослев, сможет все вытерпеть, все преодолеть на своем пути, если к этому позовет его Родина»*. В таком открытом финальном рассуждении звучит надежда на способность этих двух «песчинок» преодолеть все жизненные трудности и препятствия.

Фильм «Судьба человека» является не только примером классической экранизации, но одновременно глубокой и самостоятельной кино-интерпретацией. С. Бондарчук не просто перенес текст на экран, но и переосмыслил его, используя возможности кинематографа для реализации своего замысла, своей позиции. Режиссер не стремился иллюстрировать все эпизоды фильма, а фокусировал внимание на главных, с его точки зрения, моментах душевной драмы. Фильм не только напоминает нам о событиях Великой Отечественной войны, но воздействует настоящими чувствами, искренними, не наигранными, а переданными сердцем.

1. Косинова, М. И. Кинорепертуар и зрительские предпочтения в эпоху «оттепели» в России / М. И. Косинова // Проблемы филологии и искусствознания. – 2015. – № 4. – С. 44–50.

2. Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман. – Таллин : Ээсти раамат, 1973. – 135 с.

3. Романова, Т. Н., Черемных Л. И. Экранизация как прием раскрытия идейно-художественного содержания литературного произведения / Т. Н. Романова, Л. И. Черемных // Проблемы романо-германской филологии, педагогики и методики преподавания иностранных языков. – 2010. – С. 68–73.

4. Шелухин, Ф. В. Проблемы киноэкранизаций художественных произведений (опыт сравнения романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и кинофильма «Преступление и наказание» (1969), реж. Л. Кулиджанов) / Ф. В. Шелухин // Уральский филологический вестник. Серия: Русская классика: динамика художественных систем. – 2021. – № 4. – С. 50–62.

5. Дербенцева, Л. В. Роль киноэкранизации литературных произведений в эстетическом развитии современного школьника / Л. В. Дербенцева // Нижегородское образование. – 2015. – № 4. – С. 16–21.

6. Аракелян, А. М. Советский кинопрокат и кинопоказ в эпоху «оттепели». Возрождение киноотрасли / А. М. Аракелян, М. И. Косинова // Сервис PLUS. – 2015. – Т. 9, № 4. – С. 76–83.