

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2019.6.6>

Левина Лариса Александровна

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ И ИСТОРИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ В СОВРЕМЕННОЙ КИНОАДАПТАЦИИ РУССКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ("БОРИС ГОДУНОВ" А. С. ПУШКИНА, "ПАЛАТА № 6" А. П. ЧЕХОВА)**

Статья посвящена актуальной в настоящее время проблеме бытования произведений классической литературы, в данном случае - трагедии А. С. Пушкина "Борис Годунов" и повести А. П. Чехова "Палата № 6", в современных киноадаптациях, то есть в экранизациях произведения с переносом его действия в современность. Работа имеет междисциплинарный характер и написана на стыке литературоведения, искусствоведения и культурологии. Основное внимание уделяется расширению исторического контекста как приему, позволяющему "примирить" текст произведения-первоисточника с современными реалиями.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/2/2019/6/6.html](http://www.gramota.net/materials/2/2019/6/6.html)

Источник

**Филологические науки. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 6. С. 30-34. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/2.html](http://www.gramota.net/editions/2.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/2/2019/6/](http://www.gramota.net/materials/2/2019/6/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [phil@gramota.net](mailto:phil@gramota.net)

УДК 82-21; 82-31; 791.43/45

Дата поступления рукописи: 07.04.2019

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2019.6.6>

*Статья посвящена актуальной в настоящее время проблеме бытования произведений классической литературы, в данном случае – трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов» и повести А. П. Чехова «Палата № 6», в современных киноадаптациях, то есть в экранизациях произведения с переносом его действия в современность. Работа имеет междисциплинарный характер и написана на стыке литературоведения, искусствоведения и культурологии. Основное внимание уделяется расширению исторического контекста как приему, позволяющему «примирить» текст произведения-первоисточника с современными реалиями.*

**Ключевые слова и фразы:** экранизация; современная киноадаптация; художественный текст; исторический контекст; Пушкин; Чехов.

**Левина Лариса Александровна**, д. филол. н., доцент  
Российский государственный университет нефти и газа (национальный исследовательский университет) имени И. М. Губкина, г. Москва  
[larissa.a\\_mail@mail.ru](mailto:larissa.a_mail@mail.ru)

### ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ И ИСТОРИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ В СОВРЕМЕННОЙ КИНОАДАПТАЦИИ РУССКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ («БОРИС ГОДУНОВ» А. С. ПУШКИНА, «ПАЛАТА № 6» А. П. ЧЕХОВА)

Статья развивает тему бытования классического литературного произведения в современной киноадаптации, то есть в экранизации, сопряженной с переносом действия в наши дни. Ранее указанная тема была поднята нами в связи с осовремененными кино- и телеверсиями трагедий В. Шекспира, для которых актуальна задача интеграции текста в современные реалии, решаемая обычно за счет их взаимной «подгонки» друг к другу – путем корректировки сюжета и языка или же наращивания условности реалий [2]. В настоящей работе рассматривается другой аспект: адаптация классического произведения к современности через расширение исторического контекста при максимально бережном сохранении текста. Материалом для анализа служат фильмы «Борис Годунов» (2011) режиссера В. Мирзоева и «Палата № 6» (2009) К. Шахназарова. При всем бросающемся в глаза различии одноименных произведений А. С. Пушкина и А. П. Чехова, в контексте заявленной темы их объединяет то, что обозначенный кинематографический прием в обоих случаях оказался не только допустимым, но и в известном смысле самими произведениями продиктованным.

Экранизация классики, сопровождающаяся ее осовремениванием, – явление, чрезвычайно распространенное и неуклонно разрастающееся, но изученное совершенно недостаточно, особенно с точки зрения литературоведения, в связи с чем рассматриваемая нами проблема отличается несомненной **научной новизной**. Между тем именно этот аспект наиболее **актуален**, поскольку речь идет о форме бытования литературного текста, зачастую первой, с которой знакомится современный зритель-читатель. Что же касается расширения исторического контекста, то оно до сих пор практически вообще не попадало в поле зрения исследователей и в качестве адаптационного приема рассматривается впервые. В связи с этим **задача** настоящей статьи – проанализировать механизмы расширения исторического контекста в современных киноадаптациях «Бориса Годунова» А. С. Пушкина и «Палаты № 6» А. П. Чехова, а конечная **цель** – выявить его художественный потенциал.

В фильме В. Мирзоева «Борис Годунов» с произведением обошлись более чем бережно – корректировка текста исчерпывается заменой одного (!) слова, причем связано это не с осовремениванием, а с личностью актера. В титрах безоговорочно указано: Александр Сергеевич Пушкин, «Борис Годунов». При этом действие происходит не просто в безусловно современном городе – оно происходит в современной Москве. Диалог Шуйского и Воротынского, начавшись в машине, отъезжающей от Кремля, завершается на набережной с видом на Москва-Сити, тем самым перебрасывая мостик через четыреста лет русской истории. Принципиальная особенность этого фильма в контексте поставленной нами проблемы состоит в необходимости интегрировать не столько текст – он-то как раз вполне современен, сколько сами события, корректировке не подлежащие, поскольку в основе их реальная история, а не вымышленный сюжет. Поэтому на первый план режиссер выводит власть как таковую, ее механизмы, ее структуру. Переворот, узурпация, диктатура – все это рассматривается вне времени, по признанию режиссера, «в экзистенциальном смысле»: «Мне было интересно поразмышлять об исторической колее, в которой мы кружимся – похоже, она имеет даже не спиралевидную, а закольцованную форму: Уроборос – змей, который кусает собственный хвост. ...мне было любопытно посмотреть, как схлопнется время – и схлопнется ли оно» [6].

Схлопнулось. В качестве пролога, еще до титров, почти без текста (что естественно) показано убийство царевича Дмитрия. На экране появляется мальчик в матроске – образ, хорошо известный российскому зрителю, но стойко ассоциирующийся с совсем другим убиенным царевичем. Весь этот вставной эпизод пронизан реалиями начала XX века: прическа матери, книга в ее руках, одежда простолоудинов, военная форма – в такую же будет облачено и войско Самозванца, и чрезвычайно интересная деталь – Петрушка. Не тот, веселенький, которого можно купить в игрушечном магазине, а настоящий ярмарочный, примитивный, с грубо сделанным лицом и длинным крючковатым носом, скалящийся в ухмылке. Мальчик в матроске почти неотступно сопровождает царя Бориса на протяжении всего фильма, визуализируя хрестоматийное: «И мальчики

кровавые в глазах» [5, с. 29]. А тем временем Самозванец ведет против Бориса войско в обмундировании царской армии начала XX века. Возникает отчетливое ощущение, что в мире лимузинов, айфонов и бизнес-центров все еще продолжается Гражданская война – та самая, которая шла сто лет назад. Настолько отчетливое, что реплики из последней сцены: «*Другой*. Есть о ком жалеть? Проклятое племя! *Первый*. Отец был злодей, а детки невинны» [Там же, с. 105-106], – тоже вызывают в памяти скорее цесаревича Алексея с сестрами, нежели Федора и Ксению Годуновых.

В то же время народ, который, сидя перед телевизорами, празднословит в первом акте и безмолвствует в финале, воскрешает в памяти совсем недавнее время – события начала 90-х. Более того, Москва пуста во все не от того, что все ушли к Новодевичьему, как у Пушкина. Примета последних десятилетий – город пустеет, когда все сидят у телевизоров, что и происходит в фильме. Причем здесь наблюдается характерный прием удвоения – экран в экране, усиливающий актуальность и достоверность происходящего. Выпуски новостей подсвечивают события таким образом, что «основное пространство текста воспринимается как “реальное”» [3, с. 432]. Ранее аналогичный прием был использован в фильме Б. Лурманна «Ромео + Джульетта», также представляющем собой современную адаптацию классической трагедии. Примечательно, что в качестве ньюсмейкера, произносящего с экрана в экране реплики Щелкалова и Мосальского, выступает не актер, а узнаваемый тележурналист Л. Парфенов, известный своими документальными проектами на темы российской истории. И это еще не все параллели.

«Лишь строгостью мы можем неусыпной  
Сдержатъ народ. Так думал Иоанн,  
Смиритель бурь, разумный самодержец,  
Так думал и его свирепый внук.  
Нет, милости не чувствует народ:  
Твори добро – не скажет он спасибо;  
Грабь и казни – тебе не будет хуже» [5, с. 95].

Эти слова царя Бориса, будучи произнесенными в современной обстановке, воскрешают в памяти не только Иоанна III (деда) и Иоанна IV (внука), но и другое историческое преемство, гениально увековеченное в кинематографе С. Эйзенштейном, – Иоанна IV и Сталина, чья тень маячит за каждым упоминанием Иоанна. Актуальная ассоциация, если учесть, что образ диктатора мифологизируется на глазах. Трудно сказать, случайно или нет, и могло ли это вообще повлиять на выбор актера, но исполнитель заглавной роли М. Суханов за несколько лет до «Бориса Годунова» дважды сыграл Сталина в таких широко известных фильмах, как сериал «Дети Арбата» и дилогия Н. Михалкова «Утомленные солнцем – 2», причем в последней – непосредственно перед «Борисом Годуновым». Так или иначе, в фильме «Борис Годунов» российская история показана как бы вся и сразу, четырехсотлетний интервал между эпохой, изображенной Пушкиным, и моментом создания фильма оказался заполненным и превратился в единый отрезок времени. Времен связующая нить затягивается в тугий узел, а трагедия Пушкина не просто актуальна – она предстает взглядом из вечности, в которой все исторические события происходят здесь и сейчас. Присущая кинематографу иллюзия реальности нивелируется рядом сцен, решенных в подчеркнуто театральной стилистике [1; 7]. И совершенно особая роль в создании эффекта вневременности принадлежит Петрушке. «Кукла оказалась на скрещении древнего мифа об оживающей статуе и новой мифологии мертвой машинной жизни. <...> ... в нашем культурном сознании отложилось как бы два лица куклы: одно манит в уютный мир детства, другое ассоциируется с псевдожизнью, мертвым движением, смертью, притворяющейся жизнью» [3, с. 648]. Эти слова Ю. М. Лотмана настолько точно характеризуют Петрушку в «Борисе Годунове», как будто именно на них и ориентировались авторы фильма. Излишне напоминать, какое место образ ожившей статуи занимает в художественном мире Пушкина, в мире, который в данном фильме напрямую соприкасается с миром машинной нежити. Более того, Петрушка появляется в руках обреченного царевича, коротающего вечер с матерью, затем он становится «свидетелем» убийства и далее неоднократно возникает на экране как лейтмотив, как символ, придавая всему действу оттенок не просто театральности, но балагана. Кровавого балагана. Круговорота смерти и небытия – неслучайно режиссер в интервью произнес слово «Уроборос».

Итак, В. Мирзоев «сделал историю слепком любых российских времен. Он сам, похоже, изумлен тем, как удивительно лег Пушкин на современную ситуацию – Шекспиру такое не удавалось» [1]. Киноадаптация актуализировала поистине пророческий потенциал, заложенный в трагедии «Борис Годунов».

Иначе дело обстоит с повестью А. П. Чехова «Палата № 6» в интерпретации К. Шахназарова. В данном случае дистанция между временем создания и, по-видимому, действия повести и временем экранизации настолько невелика – менее 120 лет, – что невольно задаешься вопросом, зачем ее вообще было осовременивать. Ответ приходит с неожиданной стороны. Именно перенос действия в современность позволил впервые экранизировать повесть с максимально точным следованием тексту Чехова. Как это ни парадоксально звучит. Дело в том, что большая часть повести представляет собой не эпизоды, доступные для кинематографического или сценического воплощения, а перемежаемый размышлениями доктора Рагина рассказ о том, как обычно бывало – неслучайно в повествовании используются в основном глаголы несовершенного вида, а то и вовсе настоящее время: «О чем, бывало, не заговоришь с ним, он все сводит к одному...» [8, с. 125]. «Жизнь его проходит так. Обыкновенно он встает утром часов в восемь, одевается и пьет чай. Потом садится у себя в кабинете читать или идет в больницу» [Там же, с. 135].

Такое повествование непросто перевести в план изображения, неслучайно повесть с трудом поддается инсценировке и экранизации. Так, поставленный еще в конце 80-х годов в Московском драматическом театре имени А. С. Пушкина спектакль Ю. Ерёмкина, который существует также и в телевизионной версии, вроде бы отличается стремлением сохранить чеховский текст, но на практике это выражается, например, в том, что буквально на пятой минуте вновь прибывший доктор Хоботов является на квартиру (!) к доктору Рагину, причем оба в белых халатах, и, едва представившись, буквально отчитывает его, главного врача, за беспорядок в больнице. А тот сначала оправдывается перед подчиненным, которого видит впервые в жизни, а затем начинает излагать совершенно незнакомому человеку выстраданные годами мысли («Да и к чему мешать людям умирать, если смерть есть нормальный и законный конец каждого?») [Там же, с. 134] и т.д.). Текст сохранен максимально, но сцена получается, по меньшей мере, странная. Обратный пример – фильм К. Серебренникова «Рагин» (2004), снятый до такой степени «по мотивам», что от Чехова осталось лишь несколько эпизодов – разговоры Рагина с Громовым, в основном, да вкрапления из «Ионыча». Формально эта экранизация осовремененной не является, антураж в ней вполне 120-летней давности, но заново выстроенный сюжет и не имеющий отношения к Чехову текст очень слабо вяжутся с концом XIX века.

В рассматриваемом фильме К. Шахназарова текст Чехова сохранен, если не считать небольших сокращений, некоторой перестановки и появления по мере необходимости первого лица повествователей, а также развернутого пролога, полностью добавленного. Достигается эта сохранность за счет того, что фильм стилизован под документальный – вот это и есть тот художественный прием, реализация которого оказалась возможной только при переносе действия в современность. Причем это не просто имитация присущей документалистике условности, а изображение самого процесса создания фильма. Зритель словно включается в работу съемочной группы. Любопытно, что этот прием оказался очень органичным для особенностей повествования в данном произведении. «В больничном дворе стоит небольшой флигель, окруженный целым лесом репейника, крапивы и дикой конопли. Крыша на нем ржавая, труба наполовину обвалилась, ступеньки у крыльца сгнили и поросли травой... <...> Если вы не боитесь ожечься о крапиву, то пойдёмте по узкой тропинке, ведущей к флигелю, и посмотрим, что делается внутри. Отворив первую дверь, мы входим в сени. Здесь у стен и около печки навалены целые горы больничного хлама» [Там же, с. 121]. «Далее вы входите в большую, просторную комнату, занимающую весь флигель, если не считать сеней. Стены здесь вымазаны грязно-голубою краской, потолок закопчен, как в курной избе...» [Там же, с. 122]. Складывается впечатление, что эти строки сами по себе могли навести кинематографистов на мысль о съемках документального кино. В сущности, перед нами не что иное, как обращенное к читателю приглашение последовать за незримой камерой, которая беспристрастно фиксирует встречающиеся на ее пути неприглядные детали. Примерно это происходит и в фильме, только такой неприглядности, как в повести Чехова, там нет.

Что касается собственно расширения исторического контекста, то формально оно реализуется благодаря тому, что съемки фильма «Палата № 6» проходили в монастыре, где, по замыслу авторов, разместилась больница. У Чехова ничего подобного, конечно, нет, и это как раз одна из примет прошедшего столетия, для которого характерно размещение в церквях и монастырях самых неожиданных учреждений. Шахназаров создал собирательный образ такой больницы на основе двух подмосковных обителей – Николо-Пешношского монастыря и Николо-Берлюковской пустыни, – а также одного эпизода из истории Киево-Печерской лавры.

Николо-Берлюковская пустынь овеяна уходящими во времена смуты преданиями о иеросхимонахе Варлааме, в начале XVII века срубившем на этом месте часовню, и о последовавших за ним игуменье Евдокии и старице Иулиании, причем все они бежали из разоренных поляками монастырей, а также о разбойнике Берлюке (в фильме – Бирюке), который замаливал грехи в этих местах несколько позже [4; 11]. Собственно чеховское действие в фильме предваряется этой предысторией монастыря, подобно тому, как действие «Бориса Годунова» в фильме Мирзоева предварялось историей гибели царевича. Только там этот пролог был безмолвным, здесь же он сопровождается закадровым рассказом, который ведет детский голос – как будто это школьное сочинение или какой-нибудь краеведческий доклад. Это само по себе уже задает некую документальную интонацию. Сюда же вставлен заимствованный из истории Киево-Печерской лавры эпизод обретения нетленных мощей святой праведной княжны Иулиании Ольшанской. Символ получился многозначный, ибо Иулианией звали одну из монахинь – спутниц иеросхимонаха Варлаама, и в то же время святая Иулиания почитается как помощница в исцелении *болезней души* (правда, преимущественно у женщин, но все же) [10]. В советское время в Николо-Берлюковской пустыни была размещена туберкулезная и психиатрическая больница. Однако к моменту съемок фильма «Палата № 6» (конец 2008 года) она была уже выведена с территории монастыря, где возобновилась монашеская жизнь. Поэтому съемки проводились на территории Николо-Пешношского монастыря, где еще функционировал психоневрологический интернат [9]. Для документальной основы Шахназарову необходимы были реальное медицинское учреждение и реальные пациенты, которые снялись в массовке и не только. Первое, что появляется в кадре, еще до титров, как своего рода эпиграф, – это серия интервью с пациентами, без каких-либо комментариев. Далее эта тема получит продолжение уже после рассказа об истории монастыря, когда документалистводит по больнице уже чеховский персонаж доктор Хоботов. Именно в его рассказе всплывает имя доктора Рагина.

Выглядит все это так, будто приехала в больницу съемочная группа делать фильм о самой больнице и о монастыре, где она находится, побеседовали с юными краеведами, записали интервью с пациентами и врачами, а потом услышали про доктора Рагина и заинтересовались. И дальше первоначальный сценарий меняется – доктор Рагин становится центральной фигурой фильма, кинематографисты разыскивают и расспрашивают людей, которые его знали. Медперсонал (Хоботов, Никита, старый доктор – предшественник Андрея Ефимыча),

те же пациенты – только уже обитатели чеховской палаты № 6 (Громов, Мойсейка и др.), Михаил Аверьяныч, Дарьюшка и даже соседка (у Чехова – мещанка, квартирная хозяйка) Белова. Вот они-то и доносят текст повести практически в том виде, в каком его написал Чехов – тут и слухи, и рассказы о том, как обыкновенно вел себя доктор Рагин, что и когда он говорил и даже о чем размышлял. При этом никакой дополнительной мотивировки для введения этого текста не требуется – это же интервью, документальное кино.

У Михаила Аверьяныча сохранились даже аудио- и видеозаписи его встреч с доктором Рагиным, так что о некоторых размышлениях Андрея Ефимыча зритель узнает от него самого. В частности, вот это: «Жизнь есть досадная ловушка. <...> В самом деле, против его воли вызван он какими-то случайностями из небытия к жизни... Зачем? Хочет он узнать смысл и цель своего существования, ему не говорят или же говорят нелепости; он стучится – ему не отворяют; к нему приходит смерть – тоже против его воли» [8, с. 139]. «Я служу вредному делу и получаю жалованье от людей, которых обманываю; я нечестен. Но ведь сам по себе я ничто, я только частица необходимого социального зла: все уездные чиновники вредны и даром получают жалованье... Значит, в своей нечестности виноват не я, а время... Родись я двумястами лет позже, я был бы другим» [Там же, с. 142-143]. Эти слова, смещенные относительно своего положения в повести Чехова почти в финал – они звучат непосредственно после того, как доктора Рагина разбил апоплексический удар, – образуют своеобразное рондо с рассказами реальных пациентов интерната, которые вынесены в эпиграф фильма. Во-первых, здесь доктору Рагину также предоставляется слово напрямую, а не в пересказе. Во-вторых, последняя фраза и по смыслу рифмуется с этими интервью, пронизанными той же мыслью: все могло бы быть по-другому, я мог бы быть другим, если бы... если бы...

Впрочем, первая из приведенных цитат тоже получает интересное продолжение. «Он стучится – ему не отворяют», – в повести эти слова закольцованы со сценой накануне смерти доктора Рагина, когда он стучал в дверь палаты № 6, а ему не открывали. В фильме же явственно актуализируется прозрачная аллюзия на Нагорную проповедь: «Просите, и дано будет вам; ищите, и вы найдете; стучитесь, и вам отворят. Ибо всякий, кто просит, получает, и кто ищет, находит, и кто стучится, тому отворят» (Мф. 7, 7-8). Это одна из нескольких фраз, почти неуловимых в повести, которые, однако, в фильме служат связующими звеньями между историей монастыря в прологе и финалом, также досочиненным. Впрочем, и с повестью то же. В повести доктор Рагин умирает в палате № 6 уже на следующий день. В фильме он оправляется после инсульта, но перестает говорить – поэтому документалисты и расспрашивают не его самого, а его окружение. Как можно понять, по фильму он прожил в больнице после инсульта примерно год. Зачем понадобился такой сценарный ход? Если не вдаваться в чисто кинематографические нюансы (например, предоставление максимума экранного времени блистательному исполнителю роли доктора Рагина Андрею Ильину), евангельская аллюзия сама по себе четко обозначает религиозный аспект фильма.

В повести размышлениям доктора Рагина о необходимом социальном зле предшествуют его впечатления от описания венской психиатрической клиники: «Теперь помешанным не льют на голову холодную воду и не надевают на них горячих рубаш; их содержат по-человечески и даже, как пишут в газетах, устраивают для них спектакли и балы» [Там же, с. 142]. Про спектакли и балы буквально в следующем абзаце будет сказано еще раз. В фильме после прослушивания этой диктофонной записи следует новогодний бал, на котором встречаются мужское и женское отделения больницы, – и смерть доктора Рагина, которую Чехов описывает так: «Андрей Ефимыч понял, что ему пришел конец, и вспомнил, что Иван Дмитрич, Михаил Аверьяныч и миллионы людей верят в бессмертие. А вдруг оно есть? Но бессмертия ему не хотелось, и он думал о нем только одно мгновение. Стадо оленей, необыкновенно красивых и грациозных, о которых он читал вчера, пробежало мимо него; потом баба протянула к нему руку с заказным письмом...» [Там же, с. 176]. В фильме в переосмысленном виде присутствуют все основные элементы этого описания. Так, оленей видит не доктор Рагин в финале, а молодая монахиня, спутница иеросхимонаха Варлаама, – в прологе. Видит она одна, как будто для Варлаама и второй монахини олени незримы. Когда на новогоднем балу мужчины приглашают женщин на танец, никто из них не замечает, словно не видит одну из них – самую хорошенькую из них, с самым ясным и осмысленным лицом. Единственную актрису среди реальных пациенток интерната. Ту самую актрису, которая в прологе играла молодую монахиню, увидевшую оленей. Будто незримая, она проходит сквозь толпу танцующих к одиноко сидящему доктору Рагину и с улыбкой уводит его в танец. Не смерть в виде бабы, но бессмертие в виде юной красивой девушки – ангела? святой Иулиании? – в глазах которой еще можно увидеть отражение тех оленей.

Самая последняя сцена фильма – интервью соседки (мещанки) Беловой, которая подкидывала доктору Рагину детей на ночь, чтобы не мешали ее утехам. И сами эти дети, которые говорят, какой хороший был дядя Андриюша и как они его любили. Танец с ангелом как переход в вечность и любовь детей – вот оно, бессмертие доктора Рагина. Сопричастность «необходимому социальному злу» прощена, он стучал, и ему отворили.

И этот мотив прощения реализуется благодаря расширению исторического контекста, которое получает в финале логическое завершение.

**Итак**, перенос действия произведений классической литературы в современность в киноадаптациях может сопровождаться расширением исторического контекста. С помощью этого приема нивелируется временная дистанция между изображенным в экранизируемом произведении историческим моментом и сегодняшними реалиями.

Самым неожиданным результатом расширения исторического контекста в современных киноадаптациях оказывается приращение смысла, достигаемое за счет подключения ассоциаций, которые не были, да и не могли

быть предусмотрены авторами. В силу этого подобное расширение следует признать приемом рискованным, но перспективным. Фильмы «Борис Годунов» В. Мирзоева и «Палата № 6» К. Шахназарова служат наглядными примерами удачно примененного расширения исторического контекста.

*Список источников*

1. **Кичин В.** Указ с айфона: Владимир Мирзоев предложил нам перечить «Бориса Годунова» [Электронный ресурс] // Российская газета. Федеральный выпуск. № 5470 (94). URL: <https://rg.ru/2011/05/04/godunov.html> (дата обращения: 07.04.2019).
2. **Левина Л. А.** Трагедии В. Шекспира в современной киноадаптации («Ромео и Джульетта», «Гамлет», «Макбет») // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 11 (77). Ч. 3. С. 35-40.
3. **Лотман Ю. М.** Об искусстве. СПб.: Искусство – СПб, 1998. 704 с.
4. **Николо-Берлюковская пустынь** [Электронный ресурс]. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/422013#> (дата обращения: 07.04.2019).
5. **Пушкин А. С.** Борис Годунов // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 6-ти т. М.: Худ. лит., 1936. Т. 3. С. 7-107.
6. **Режиссер Владимир Мирзоев – о «Борисе Годунове» и схлопнувшемся времени** [Электронный ресурс] // Радио Свобода. URL: <https://www.svoboda.org/a/24384738.html> (дата обращения: 07.04.2019).
7. **Скидан А.** Res publica в опасности [Электронный ресурс]. URL: <http://seance.ru/blog/res-publica/> (дата обращения: 07.04.2019).
8. **Чехов А. П.** Палата № 6 // Чехов А. П. Собрание сочинений: в 12-ти т. М.: Худ. лит., 1956. Т. 7. С. 121-176.
9. <http://peshnoshka.com/about/history> (дата обращения: 07.04.2019).
10. <https://azbyka.ru/days/sv-iulianija-olshanskaja> (дата обращения: 07.04.2019).
11. <https://www.berluki.ru/история/смутное-время-xvii-век/> (дата обращения: 07.04.2019).

**FICTION TEXT AND HISTORICAL CONTEXT  
IN MODERN SCREEN VERSIONS OF THE RUSSIAN CLASSICAL LITERATURE  
("BORIS GODUNOV" BY A. S. PUSHKIN, "WARD № 6" BY A. P. CHEKHOV)**

**Larina Larisa Aleksandrovna**, Doctor in Philology, Associate Professor  
*National University of Oil and Gas "Gubkin University", Moscow*  
*larissa.a\_mail@mail.ru*

The article is devoted to the relevant problem of the modern screen adaptations of the Russian classical literature when a story is carried into modernity. In particular, the author focuses on A. S. Pushkin's tragedy "Boris Godunov" and A. P. Chekhov's story "Ward № 6". The study has interdisciplinary nature and lies at the junction of literary criticism, art criticism and culturology. Special attention is paid to the process of historical context broadening as a technique, which allows adapting an original text to modern realias.

*Key words and phrases:* screen version; modern screen adaptation; fiction text; historical context; A. S. Pushkin; A. P. Chekhov.

УДК 82.09

Дата поступления рукописи: 28.03.2019

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2019.6.7>

*Рассматривается публицистика А. В. Амфитеатрова, напечатанная в харбинской газете «Заря» (1920-1943). Она принципиально важна для понимания специфики функционирования русской литературы в зарубежье. Статьи в «Заре» не являются повторением известных по западным периодическим изданиям публикаций писателя – они ранее не упоминались в литературоведении. В настоящее время не существует полного списка произведений А. Амфитеатрова эмигрантского периода, а значит, харбинские публикации служат дополнением к библиографическому описанию его произведений.*

*Ключевые слова и фразы:* русское зарубежье; публицистика; литературная критика; А. Амфитеатров; творческая биография; «Заря».

**Мехтиев Вургун Гейбатович**, д. филол. н., профессор  
*Тихоокеанский государственный университет, г. Хабаровск*  
*mextiev@mail.ru*

**ХАРБИНСКИЕ СТРАНИЦЫ ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ А. В. АМФИТЕАТРОВА**

*Статья подготовлена на средства гранта РФФИ, № проекта: 19-012-00380.*

Жизнь и творчество Александра Валентиновича Амфитеатрова (1862-1938), представляющие огромный пласт русской литературной истории, до настоящего времени не исследованы и не осмыслены в полной мере. Прозаик, поэт, литературный критик, публицист А. Амфитеатров, характеризовавший себя «беспартийным революционером» и «беспартийным литератором», был загадочной фигурой для своих современников. И сегодня ответить на вопрос: «в чем была его вера»? – не совсем легко. Хотя бы потому, что до сих пор нет системного, объемного исследования о творческом наследии писателя, позволяющего собрать в эстетическое и смысловое единство его разножанровые произведения; нельзя даже сказать, что существует полное