

МИНОБРНАУКИ РОССИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

**«САРАТОВСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Н.Г.
ЧЕРНЫШЕВСКОГО»**

Кафедра русской и зарубежной литературы

**«Роман «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова на телеэкране 1975 и
2006 гг.»**

название темы выпускной квалификационной работы полужирным шрифтом

АВТОРЕФЕРАТ БАКАЛАВРСКОЙ РАБОТЫ

студента (ки) 4 курса 412 группы

направления 45.03.01 «Филология» (профиль «Отечественная филология
(Русский язык и литература)»)

Института филологии и журналистики

Семашкевич Валерии Павловны

фамилия, имя, отчество в Р.п.

Научный руководитель

зав.кафедрой, к.ф.н., доцент

должность, уч. степень, уч. звание

подпись, дата

Ю.Н. Борисов

инициалы, фамилия

Зав. кафедрой

зав.кафедрой, к.ф.н., доцент

Ю. Н. Борисов

Саратов

2025

Введение. Одной из центральных проблем современного общества является упрощение получаемой и усваиваемой новой информации: будь это явление краткого содержания произведения, понятие аудио и видео подкастов, как о литературе, так и об искусстве в целом. Именно появление сначала кинематографа, а затем и доступа в Интернет позволило многим людям почти полностью вычеркнуть из своей жизни книги, газеты и любой письменный источник информации. *В литературной энциклопедии: «Экранизация — интерпретация средствами кино произведения иного рода искусства: прозы, драмы, лирики, театра, оперы, балета»¹.* Этот феномен имеет длительную историю и является важным аспектом современной культурной жизни. Перевод произведения из письменной формы в визуальную является сложным и творческим процессом, который требует аккуратности и глубокого понимания оригинала произведения.

На тему теории и практики экранизаций представлено немало монографий, статей и диссертаций. В нашей работе будут использованы не только труды, которые посвящены трактовке и объяснению переноса литературных текстов на экран, но и монографии, посвященные кинематографу в целом. Таким образом используемую нами базу источников можно разделить на несколько тематических групп:

1. Так, с точки зрения литературы и понимания как общей идеи романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», так и образа Григория Печорина, мы обращаемся к монографиям и комментариям исследователей-лермонтоведов: Б. Т. Удодову и его работе «Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»»; Б. М. Эйхенбауму: «Статьи о Лермонтове»; В. Г. Белинскому: «Герой нашего времени» и др.
2. При анализе экранизаций романа важным становится обращение к работам режиссеров и исследователей кинематографа: Ю. Лотмана «Семиотика кино и проблемы киноэстетики»; С. И. Фрейлиха «Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского»; В. В. Марусенкова «Теория и практика экранизации: опыт реконструкции художественного

¹Соловьёва, И. Н. Экранизация // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А. А. Сурков. — М. : Сов. энцикл., 1962—1978. Т. 8: Флобер — Яшпал. — 1975. Стб. 857—859.

пространства литературных произведений», Нехорошева, Л. Н. Драматургия фильма и др.

3. Также стоит выделить такую группу используемых нами материалов, как исследования в области конкретных экранизаций «Героя нашего времени»: монография А. Эфроса «Профессия: режиссер»; Ф. В. Фуртай «Михаил Юрьевич Лермонтов — 100 лет в кинематографе»; О. В. Богданова «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова (замысел и воплощение) и др.

Ключевой особенностью в понимании проблемы экранизации в нашей теме является разнообразие толкований и интерпретаций. Это связано с тем, что литературный текст диалогичен по своей форме, о чем писал М. М. Бахтин в своей монографии: «Произведение искусства – это встреча двух текстов – оригинального и воспринимаемого текста, а следовательно, встреча двух субъектов, двух авторов»². Таким образом, мы можем заключить, что понятие «экранизация» представляет собой диалог автора текста с режиссером.

Мы считаем важным исследовать явление переноса текста на телеэкран, именно в рамках романа «Герой нашего времени». Ведь как и любое классическое произведение, роман вот уже на протяжении полутора веков живет интенсивной художественной жизнью. Об этом явлении ещё *В. Г. Белинский писал, что такие произведения принадлежат к «вечно живым и движущимся явлениям <...> Каждая эпоха произносит о них свое суждение.»*³. Говоря о «жизни» романа, мы в первую очередь имеем ввиду экранизации.

На сегодняшний день зритель видел шесть киноадаптаций романа М. Ю. Лермонтова. Режиссерское видение как романа, так и его главного героя имело разные трактовки и суждения: общая задумка и ее реализация в рамках кинематографа – всё это отличало одну экранизацию от другой. Исследователь романа подчеркивал важную роль образа Печорина в романе, что это

²Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / Сост. С.Г. Бочаров; под ред. Г.С. Бернштейна и Л.В. Дерюгиной; примеч. С.С. Аверинцева и С.Г. Бочарова. — 2-е изд. — М. : Искусство, 1986. С. 38

³Белинский, В. Г. Полн. собр. соч. : В 13 т. / В. Г. Белинский. — М. : Изд-во Акад. наук СССР, 1953-1959. Т. IV. С. 555.

социально–детерминированный тип, и одновременно с этим твердый характер, бесконечно развивающийся человеческий дух⁴.

Таким образом, мы имеем дело не только с проблемой переложения страниц романа на телеэкран, но и с проблемой феномена развивающегося, «вечно живущего» героя в контексте времени, поэтому *объектом* нашей работы являются методы переноса романа «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова и интерпретация образа Печорина в языке кинематографа на примере двух экранизаций:

1. Телесериал «Герой нашего времени» 2006 года, режиссёр — А. Котт;
2. Телеспектакль «Страницы журнала Печорина» 1975 года, режиссёр — А. Эфрос.

Предметом исследования становятся особенности интерпретаций произведения М.Ю. Лермонтова и его главного героя на экране, а именно адаптация в контексте двух социально исторических эпох: *эпоха «нулевых»*⁵ [Эпоха нулевых в культуре и истории — это период с 2000 по 2010 годы. Ознаменовался многими значительными событиями в киноиндустрии по всему миру, особенно в области используемых технологий. Российский киновед и культуролог К. Разлогов говорит о кризисе российской кинодраматургии, что связывает со сломом национальных литературных традиций, уходом больших мастеров и, соответственно, ослаблением позиций сценарной школы, расширением рынка предложений, что привело к снижению требований к автору. Очевидно, что кинематограф нулевых опирается на постмодернистские принципы передачи смысла.] и *эпоха «застоя»*⁶ [Процесс распада единого культурного пространства, смешение жанров внутри произведения,

⁴Удодов, Б. Т. Роман М. Ю. Лермонтова "Герой нашего времени" : Кн. для учителя / Б. Т. Удодов. – М. : Просвещение, 1989. С. 95.

⁵Ермакова, А. Ю., Маленьких А. Н. Отечественное киноискусство 2000-х годов в контексте эстетики постмодернизма / А. Ю. Ермакова, А. Н. Маленьких // Вестник НАСА. — 2009. — №1 (5). [Электр. ресурс] . — URL : https://old.bigenc.ru/theatre_and_cinema/text/5551259 (Дата обращения: 21.05.2025). — Загл. с экрана . — Яз. рус.

⁶Марголит, Е. Я., Шпагин А. В. ЭПОХА ЗАСТОЯ // Большая российская энциклопедия. Электронная версия (2019). [Электр. ресурс] . — URL : https://old.bigenc.ru/theatre_and_cinema/text/5551259 (Дата обращения: 21.05.2025). — Загл. с экрана . — Яз. рус.

и при этом тяготение к традиционным жанровым канонам, подчёркнутой объективизации и жёсткой фабульности. Столь же значимы стали экранизации классики. В поиске новой самоидентификации киногерой утрачивал цельность.].

Цель работы – обозначить влияние эпохи в явлении переноса текста произведения на экран через обзорное сравнение двух экранизаций романа.

Для достижения поставленной цели следует решить следующие задачи:

1. Сопоставить ключевые эпизоды романа М.Ю. Лермонтова с его киноадаптациями с целью выявления разницы между семиотикой кинематографа и семиотикой художественного текста. Нами были выбраны эпизоды, которые наиболее полно характеризуют главного героя, его два монолога в «Беле» и «Княжне Мери», фрагменты его журнала и поведение Печорина после травмирующих его событий.

2. Выявить особенности целостного художественного пространства экранизаций 1975 года и 2006 года через призму семиотики кино, обозначить ключевые приемы для создания условий переноса текста М.Ю. Лермонтова на телеэкран.

3. Дать анализ двум образам центрального героя: Григория Печорина в анализируемых экранизациях с точки зрения режиссерских приемов и актерской игры исполнителей роли в связи с двумя культурно историческими эпохами.

Актуальность выбранной нами темы заключается в том, что экранизация как разновидность определённого творческого видения режиссера на первоисточник произведения, порождает в обществе множество споров, дискуссий и мнений. А также показывает, как это самое современное общество (в нашем случае культурно-историческая эпоха) влияет на результат воплощения романа М.Ю. Лермонтова и его главного героя на телеэкране, о бессмертности и значимости которого мы говорили выше. Мы применяем новую методику обзора экранизации 1975 года и 2006 года, а именно сравнительный анализ в рамках двух эпох: 1. «Застойного» героя и кино; 2. Кино и героя «нулевых» — в этом заключается новизна нашего исследования. Структура ВКР состоит из введения, первой главы

«Телеспектакль “Страницы журнала Печорина” 1975 года», второй главы «Телесериал “Герой нашего времени” 2006 года» и заключения.

Основная часть. Первая глава работы заключает в себе анализ основных операторских, монтажных приемов, а также точку зрения режиссера телеспектакля 1975 года «Страницы журнала Печорина». В ней мы выявили особенности переноса романа М.Ю. Лермонтова на телеэкран, которые позволили нам сделать следующий вывод:

1. **Фрагментарность композиции:** в основе адаптации лежит одна глава романа «Княжна Мери». А. Эфрос объяснял свою центральную идею спектакля так: «Взять не все произведение Лермонтова, а только одну страничку журнала Печорина — такова была первоначальная мысль. Приехал в Пятигорск, подурочил Мери, одновременно не прекращал романа с Верой, стрелялся с Грушницким и убил его»⁷. Таким образом, **материалом, на основе которого была снята киноадаптация, становится саморефлексия главного героя романа — его заметки в дневнике.** Вследствие этого в операторской работе отсутствует общий и дальний план: всё действие на сцене помещено в рамки либо крупного плана, либо первого среднего плана. Крупный план заключается в съемке лица человека во весь экран, тогда как первый средний план изображает часть фигуры человека чуть выше пояса.

2. **Ослабленность музыкального сопровождения:** за весь хронометраж (1:27:51) зритель слышит повторяющуюся мелодию мазурки два раза, что иллюстрирует важность мизансцен. Намеренное отсутствие большого количества использованных саундтреков акцентирует внимание на главном герое телеспектакля и его конфликте с Грушницким и обществом. С точки зрения звукового сопровождения в общем хронометраже стоит выделить важность голоса Олега Даля. Достаточно часто именно монолог героя становится связующим элементом между мизансценами. Более того звуковым рефреном во всем пространстве телеспектакля становится стихотворение М.Ю. Лермонтова «И скучно, и грустно...». Актер повторяет первую и третью строфу на протяжении всего хронометража. Частотность

⁷Эфрос, А. В. Профессия: режиссер / А. В. Эфрос. — М. : ВАГРИУС, 2000. С. 33.

такого повторения составляет два раза, каждый раз связан с тем или иным фрагментом речи Печорина.

3. Наконец формирование пространства вокруг Григория Печорина. Это происходит на всех уровнях кинокартины: начиная от операторской работы и важности голоса Олега Даля в звуковом оформлении пространства. Заканчивая сознательным отказом режиссера от вкрапления других повествователей–рассказчиков, а также описания внешности героя. Фокус зрительского восприятия Печорина сосредоточен на самом герое, отчасти исключая как высказывания других персонажей о нем, так и самих фигур второстепенных героев романа. О композиции самого романа писал Владимир Набоков, считая, что сама суть её как раз в том, чтобы постепенно «приближать» к читателю фигуру самого Григория Печорина⁸. Анатолий Эфрос же не делает этого совсем: он сразу представляет зрителю портрет персонажа сквозь призму саморефлексии.

Представленные выводы очевидно привели нас к заключению, что роль Григория Печорина в телеспектакле «Страницы журнала Печорина» занимает центральное место. Именно это и позволило нам рассмотреть эту киноадаптацию глубже, но уже с точки зрения героя времени, так в подразделе первой главы мы дали анализ образу Григория Печорина в исполнении Олега Даля. Важным в этом отношении нам помогла эпоха, в которой создавалась эта роль. Обращаем ваше внимание на то, что роль временного этапа в создании экранизации, в первую очередь подразумевает конкретные культурно-исторические рамки как общества в целом, так и кинематографа в частности. Эпоха «застойного» кино предполагает определенную традицию в рамках построения образов персонажей и атмосферы всей кинокартины. Опираясь на эту традицию, мы можем сделать вывод, что такие культурно-исторические рамки эпохи формируют своего «героя времени», фигура которого воплощена в актерской игре Олега Даля. Более того, мы говорим о том, что определенная (в нашем случае исторические рамки с начала 1960-х до середины 1980-х годов) общественная ситуация в стране также не может передавать весь

⁸Lermontov M. A Hero of Our Time / Transl. by V. Nabokov in collab. with D. Nabokov. New York, 1958. Печатается по: Новый мир. 1988. №4. С. 189—195. (пер. С. Таска)

характер книжного образа Григория Печорина. Режиссер и исполнитель роли берут далеко не все черты характера главного героя романа М. Ю. Лермонтова. Проведенный нами анализ показал, что Олег Даль и Анатолий Эфрос наделили своего героя времени скукой от общества, тоской и озлобленностью на весь мир, что выражается в конфликте Печорина с обществом. Таким образом, опыт переложения романа «Герой нашего времени» образца 1975 года показал нам как усвоение оригинальных писательских приемов, так и перемену в читательском взгляде на общеизвестный текст главы «Княжна Мери» и образ Григория Печорина.

Вторая глава нашего исследования посвящена телесериалу «Герой нашего времени» 2006 года. Анализ основных особенностей операторских, монтажных, режиссерских приемов и художественных деталей позволил нам заключить, что с точки зрения костюмов, декораций и общего выбора мест съёмок, сериал выполнен более удачно и точно, в сравнении с телеспектаклем 1975 года.

Воссозданию самобытной среды, в которой развёртывается лермонтовский сюжет, во многом способствует выразительная обрисовка второстепенных персонажей: это горцы, соседские дети и хозяева домов, в которых останавливается Григорий Печорин. Трактиры и национальный быт Кавказа передан через песни, еду, костюмы и пейзаж, так как съемки проходили непосредственно в исконных «лермонтовских» местах. По словам художника-постановщика Эдуарда Галкина, сериал снимали в Кисловодске, Пятигорске, а также в Березовском ущелье и на Лермонтовской скале под Кисловодском (сцена дуэли Печорина с Грушницким), была также задействована гора Кольцо. Строить декорации крепости для съёмок серии о Максиме Максимыче было решено в Адыгее, а новелла «Тамань» снималась на Таманском полуострове, где воссоздали станицу и лачугу контрабандистов.

В сериале задействован весь текст М.Ю. Лермонтова, однако сценарист Ираклий Квирикадзе не следует структуре, данной писателем. Она не тождественна порядку, установленному М.Ю. Лермонтовым в романе, но повторяет оригинальную фабулу излагаемых событий. Так, экспозицией становится «Княжна Мери», от нее далее идут главы (по порядку) «Фаталист», «Тамань», «Бэла» и «Максим Максимыч». Для того, чтобы ориентировать зрителя в сюжете перед каждой повестью дается

визуальное оформление. Оно тоже исполнено в духе романтического пафоса лермонтовского текста. Монтажер взял за основу некоторые из рисунков писателя и перенес их на цифровой формат. Результат зритель видит как некую страницу из дневника в полумраке, на которой нарисована иллюстрация.

Помимо оригинального визуального обрамления глав, мы отметили наиболее точное попадание в экстерьер и интерьер романа. Масштабность кавказских гор, попадание в типажи персонажей М. Ю. Лермонтова и новое видение Печорина — все это приятно впечатляет зрителя и поклонника слога «Героя нашего времени». В романе писатель умело оперирует эпитетами и использует пейзаж для передачи общего пафоса. В пример можно привести описание избы и местности в главе «Тамань»: «Полный месяц светил на камышовую крышу и белые стены моего нового жилища; <...>. Берег обрывом спускался к морю почти у самых стен ее, и внизу с непрерывным ропотом плескались темно-синие волны. Луна тихо смотрела на беспокойную, но покорную ей стихию, и я мог различить при свете ее, далеко от берега, два корабля, которых черные снасти, подобно паутине, неподвижно рисовались на бледной черте небосклона»⁹. А. Котт следует слогу писателя и передает атмосферу романтического и таинственного мира с помощью освещения и выбора цветовой гаммы. Эпизод «Тамань» в сериале начинается символически: с крупного плана ночного ясного неба, на котором светится полная бледная луна, также нарастание общего пафоса происходит и за счет пейзажной зарисовки: одинокого полузаброшенного ветхого дома, расположенного в гордом одиночестве на берегу моря. Герой Игоря Петренко пробирается ко входу, музыка на фоне действия стихает и резко становится громче, когда Печорин открывает дверь и видит слепого сироту. Всё это в целостности создаёт нужный тон повествованию главы в дальнейшем, предвосхищая мрачность и сумеречность лермонтовского слога. По замечанию Юрия Лотмана, словом киноэстетики здесь выступает цветокоррекция кадра¹⁰.

⁹ Лермонтов, М. Ю. Тамань / М. Ю. Лермонтов // Соч. В 4 т. Т. 4 Проза / М. Ю. Лермонтов. — Л. : Наука, Ленингр. отд-ние, 1981. С. 226.

¹⁰ Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман. — Таллин : Ээсти раамат, 1973. С. 24.

Создатели сериала также часто используют прием параллелизма, следуя за текстом М. Ю. Лермонтова, например накануне дуэли с Грушницким. Режиссер-постановщик переносит этот прием на визуальное переключение кадров. В пример мы приведем кульминационную точку в эпизоде «Бэла». Героиня держит в руках осеннюю ветку березы, стоя на берегу горной реки, за ней издали наблюдает Казбич, который собирается её похитить, и сразу же после этого кадр смещается на бурное течение реки, которое уносит хрупкую ветвь Бэлы. Очевидно, что здесь режиссер–постановщик сравнивает характер Казбича с шумной горной рекой, а Бэлу с тонкой веточкой.

Основной идеей этой интерпретации романа М. Ю. Лермонтова является осовременивание и переработка оригинального произведения писателя. По классификации Л. Н. Нехорошева этот сериал относится к «переложению»¹¹. Его суть в том, что до зрителя доносят оригинальную идею писателя, но используют при этом специфические методы переноса на язык кинематографа.

Таким образом, телесериал «Герой нашего времени» 2006 года не делает существенного акцента на главном герое, однако его роль в построении сюжета и связке всех эпизодов всё ещё остается важной. Более того, именно этот образ и эта экранизация стала популяризатором творчества классика и вдохнула «вторую жизнь» в произведение. По этой причине мы посчитали нужным рассмотреть Игоря Петренко в роли Григория Печорина, с целью установления отличия героя времени Николаевской реакции и героя времени эпохи «нулевых» годов, а также выявления причины того, почему именно актерская игра Игоря Петренко вызвала такую реакцию у зрителей.

В подразделе второй главы: Образ Григория Печорина в исполнении Игоря Петренко. Понятие «героя времени» в контексте культурно-исторической эпохи «нулевых» годов, мы отметили значительную разницу в игре актеров, исполняющих Печорина в 1975 году и в 2006 году. Режиссер А. Котт отказывался от актерской

¹¹Нехорошев, Л. Н. Драматургия фильма : учебник для использования в образовательных учреждениях, реализующих образовательные программы высшего профессионального образования по специальности "Драматургия" / Л. Н. Нехорошев. – М. : ВГИК, 2009. С. 52.

традиции предыдущего опыта в создании героя времени: «...мы делаем другого Печорина. Не страдающего и рефлектирующего, не сгорбленного под тяжестью собственных мировоззрений и ошибок. Мы делаем 25-летнего, азартного, не уставшего от жизни человека, для которого каждая минута больше, чем вся жизнь...»¹². Исходя из слов режиссера телесериала, мы можем заключить, что он поступил удачно, выбрав на роль молодого Игоря Петренко. Актеру было двадцать восемь лет на момент съемок, Печорину в романе же было около двадцати пяти лет. Герой пытается ухватиться за всё, попробовать и узнать людей, обстановку, чтобы ему не было скучно, но неудача идёт за неудачей. Он прекрасно понимает каждую свою ошибку, понимает что он хуже других, но подает себя так, как будто он лучше всех. При этом он по-прежнему сохраняет свои романтические черты: меланхолию и тоску. Однако его главное отличие в том, что он не прекращает бороться с этим до самого конца, тем самым теряя себя окончательно.

Анализ Игоря Петренко в роли Григория Печорина в сериале 2006 года показал, что основным приемом раскрытия двойственности и неоднозначности героя становится непосредственно выбор намеренно театральных пауз и мимики. В ключевых эпизодах картины можно отметить стремление актера перенести сложный образ в своей манере. Такой выбор актерского материала обусловлен, в первую очередь, целью создания «другого» Печорина, который не сломлен обязательствами и временем. *Это позволяет нам сделать вывод, что герой времени 2006 года не тождественен Печорину М. Ю. Лермонтова полностью. Александр Котт намеренно выбрал такие черты характера персонажа, как действительность, стремление к саморефлексии и погруженность в самого себя, посредством взаимодействия его с другими героями.*

Это обуславливается культурно-исторической эпохой, которая влияет как на создание литературного персонажа, так и на его восприятие. По поводу образа Печорина эпохи Николаевской реакции, Б. Т. Удодов писал так: «Печорин — человек

¹²ИГОРЬ ПЕТРЕНКО: ПОНЯТЬ ПЕЧОРИНА МНЕ ПОМОГАЮТ ШНУР И ЗЕМФИРА [Электр. ресурс] . — URL : https://www.trud.ru/article/15-09-2005/93662_igor_petrenko_ponjat_pechorina_mne_pomogajut_shnur.html (Дата обр-я: 05.12.2024). — Загл. с экрана . — Яз. рус.

вполне определённого времени, положения, социально-культурной среды, со всеми вытекающими отсюда противоречиями, к[ото]рые исследованы автором с полной мерой художественной объективности. Это дворянин-интеллигент николаевской эпохи, ее продукт, жертва и герой в одном лице, чья «душа испорчена светом»¹³. И потом же заключает, что герой не становится заложником только одной исторической эпохи. Его характер принадлежит «великому семейству рода человеческого». Эта мысль важна для нас, применимо к нашему выводу о представителе героя времени в динамике, сквозь время. Печорин является вневременным, вечным образом, и поэтому его актуальность сохраняется и в эпоху «нулевых» годов, когда повышается спрос на сложного, двойственного и иногда эгоистичного героя. Об этом говорит как сознательный выбор режиссера, так и актерская работа Игоря Петренко в переносе на телеэкран героя романа М.Ю. Лермонтова.

Заключение. Сравнивая два кинематографических пространства одного текста, можно сделать вывод, что влияние на конечный результат двух экранизаций оказала в первую очередь субъективная точка зрения режиссеров: А. Котта и А. Эфроса. Также мы не исключаем и эпохи, в которых Печорин был представлен с разных сторон. Начиная от выбора жанра киноадаптации, заканчивая образом главного героя и методов переноса текста на язык кинематографа, всё это показало нам насколько разными средствами литературное произведение может быть интерпретировано. В этом смысле стоит обратиться к тезису семиотика и философа Ролана Барта, который утверждал о многозначности литературных интерпретаций.

Проделанный нами анализ показал следующие выводы: режиссеры киноадаптаций преследовали одну цель, конкретнее раскрытие образ Печорина. Эфрос раскрывал личную драму героя, Котт же показывал совершенно нового героя времени. Результат этого воплощения получился совершенно различным: ведь Эфрос работал ни сколько с динамичностью изображения и сюжета, сколько с психологизмом М.Ю. Лермонтова. В его телеспектакле преобладает крупный и средний план, он избегает дальнего плана, так как это не передает глубину

¹³ Удодов, Б. Т. «Герой нашего времени» // Лермонтовская энциклопедия / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом); науч.-ред. совет изд-ва "Сов. Энцикл." — М. : Сов. Энцикл., 1981. С. 103.

переживаний Печорина. Также Эфросу совсем не важны декорации, то, что окружает героя, и кто его окружает — поэтому в кадрах мало предметов эпохи XIX века. Режиссер поставил перед собой задачу взять лишь одну главу из всего текста и рассмотреть трагедию Печорина пристальнее. Анализ художественного пространства и образа главного героя показал нам смелый режиссерский эксперимент, ведь зрители восприняли актерскую игру Олега Даля неоднозначно. Более того контекст эпохи «застойного» кино позволил раскрыть героя времени Николаевской реакции по-новому.

Телесериал «Герой нашего времени» 2006 года открыто заявил о себе, как о явлении переноса литературного текста с помощью современного оборудования и своеобразного подхода режиссера А. Котта. В этом признавались и сценаристы сериала, ведь многие сцены из романа были переработаны, а некоторые из них и вовсе дописаны самими создателями. Это отчасти проявилось в структуре экранизации и нарушении первоначальной авторской идеи. М.Ю. Лермонтов намеренно рассказал о смерти главного героя в середине повествования, с целью освободить его от идеи фатализма. Более того, об этом было сказано через образ странствующего офицера. В экранизации 2006 года композиция была выстроена хронологически, и финальным эпизодом последней серии зритель увидел исход судьбы Григория Печорина, показанный напрямую, без упоминания офицера. Режиссер сосредотачивает сюжет на динамике и движении Печорина, которое раскрывает его природу поступков, но в другом смысле. Интересно наблюдать за тем, что *каждое поколение рождает своего Печорина, и каждое поколение спорит об этом персонаже, о том можно ли его оправдать или нет.* Любое кино формируется из-за влияния эпохи и под влиянием общества, помимо того что кинематограф опирается на оригинал произведения, во многом от конечного продукта зависит эпоха в котором этот фильм будет производиться. С.И. Фрейлих говорит об этом так: «...Ситуация не зависит от искусства, хотя искусство зависит от нее; Однако сама ситуация может резко измениться, и вот уже белое перестают

называть черным...»¹⁴, что доказывает наш вывод об образах Печорина в разные культурно-исторические периоды.

С учетом выявленных недостатков и достоинств экранизаций, мы пришли к выводу, что практика переноса классических произведений требует определенной подготовки создателей. Режиссер и соавторы должны понимать ключевую идею оригинального текста, относиться к традиции писателя с уважением, не исключая свою точку зрения на сюжет и героев. Только в синтезе этих двух условий может получиться киноадаптация. Помимо этого важно учитывать контекст современной эпохи, в рамках которой она будет создаваться, подтверждение этому мы нашли в нашем анализе двух телеверсий романа «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова.

Таким образом, проведенный анализ в нашей работе *позволяет выявить перспективу дальнейшего исследования*, ведь в современном мире явление передачи текста на альтернативные носители информации проявляется всё чаще. Следовательно рассмотрение такого уникального синтеза двух разных видов искусства, кинематографа и литературы, требует новых выводов и объяснений. Столкновение языка кино с уникальным авторским слогом всегда интересно в контексте культурно-исторической эпохи, ведь режиссеры могут как полностью изменить идею романиста, так и учесть оригинал произведения, но внести новые способы для его понимания. Мы считаем, что продолжение исследования такого быстро развивающегося современного явления будет полезно двум сторонам: с одной стороны будущим литературоведам и филологам, с другой же будущим режиссерам и сценаристам.

¹⁴ Фрейлих, С. И. Теория кино : от Эйзенштейна до Тарковского : учеб. для студентов вузов / С. И. Фрейлих. — 3-е изд. — М. : Акад. Проект : Альма Матер, 2005. С. 508.

