

УДК 821.161.1-31(Пушкин А. С.):791.43(Файнс М.)  
ББК 333(2Рос=Рус)5-8,444+Щ374.3(4Вел)6-7

Г. М. Ибатуллина  
Стерлитамак, Россия

## «ONEGIN» КАК «ЭНЦИКЛОПЕДИЯ РУССКОЙ ДУШИ», ИЛИ ПУШКИН ИЗ «ЗАЗЕРКАЛЯ»

**Аннотация.** Статья посвящена актуальной в современном научном дискурсе проблематике, связанной с путями интерпретации литературного произведения языком киноискусства. Предметом исследования является экранизация романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин» в фильме М. Файнс «Onegin» (1999 г.). Обзор основных претензий к фильму, звучащих в отзывах критиков и читателей, показывает, что большинство упреков имеет необоснованный характер, так как противоречит внутренней художественной логике самой кинокартины, а также и принципам поэтики пушкинского романа. Одним из ведущих принципов изображения и в фильме, и в его литературном первоисточнике является принцип рефлексивно-диалогических образно-смысловых взаимоотражений, анализ которых определяет новизну предлагаемого в статье подхода. Автор статьи приходит к выводу, что образы фильма — это образы русского сознания и культуры как они видятся извне, из сфер сознания культуры европейской и общечеловеческой. Образно-смысловое пространство фильма — пространство глубоко диалогизированное, рефлексивно выстроенное, требующее от зрителя способности быть полноценным соучастником такого диалога, а не оставаться в рамках собственных мифов и установок.

**Ключевые слова:** художественная рефлексия, культурологический код, диалогизм, текст, образно-смысловая парадигма, художественная система, интерпретация.

G. M. Ibatullina  
Sterlitamak, Russia

## «ONEGIN» AS «ENCYCLOPEDIA OF THE RUSSIAN SOUL» OR PUSHKIN «THROUGH THE LOOKING GLASS»

**Abstract.** The article is devoted to the actual problems in a modern scientific discourse, connected with the ways of cinematic interpretations of literary works. The subject of our research is a screen version of A. S. Pushkin's novel «Eugene Onegin» directed by M. Fines («Onegin», 1999). The review of the main claims on the film, which we can see in the comments of the audience and critics, shows us that the great number of reproaches is not reasonable, because they contradict the inner artistic logic of the film and principles of Pushkin's poetic manner. One of the main principles of the poetics of the film and its literary origin is the principle of reflective-dialogical and imaginary-notional mutual reflections, the analysis of which determines the novelty of the approach given in the article. The author of the article concludes that images of the film are images of Russian consciousness and culture, as they are observed from the outside, from the spheres of consciousness of European and World culture.

The image-bearing and semantic space of the film is deeply dialogized and reflexive, it demands from a viewer the ability to be a full-fledged participant in this dialogue and not to remain within its own facilities.

**Keywords:** literary reflection, culturological code, dialogism, text, imaginary-notional paradigm, artistic system, interpretation.

В качестве экспозиции к основной теме наших размышлений уместно будет вспомнить забавное стихотворение замечательного русского поэта XX века Давида Самойлова — «Свободный стих» («В третьем тысячелетье...») [Самойлов 1985: 120], имеющее непосредственное отношение к пушкинским контекстам русской культуры. Поскольку семантика поэтического текста самодостаточна и не может быть адекватно транспонирована в парафраз, приведем здесь текст стихотворения полностью: изъятие одного из фрагментов не только нарушило бы его внутреннюю логику, но и сделало бы нашу экспозицию менее убедительной.

В третьем тысячелетье  
Автор повести  
О позднем Предхиросимье  
Позволит себе для спрессовки сюжета  
Небольшие сдвиги во времени —  
Лет на сто или на двести.

В его повести  
Пушкин  
Поедет во дворец  
В серебристом автомобиле  
С крепостным шофёром Савельичем.

За креслом Петра Великого  
Будет стоять  
Седой арап Ганнибал —  
Негатив постаревшего Пушкина.  
Царь в лиловом кафтане  
С брызнувшим из рукава  
Голландским кружевом  
Примет поэта, чтобы дать направление  
Образу бунтовщика Пугачёва.  
Он предложит Пушкину  
Виски с содовой,  
И тот не откажется,  
Несмотря на покашливание  
Старого эфиопа.

— Что же ты, мин херц? —  
Скажет царь,  
Пяля рыжий зрачок  
И подёргивая левой щекой.  
— Вот моё последнее творение,  
Государь. —  
И Пушкин протянет Петру  
Стихи, начинающиеся словами  
«На берегу пустынных волн...».  
Скажет царь,

Пробежав  
начало,  
— Пишешь недурно,  
Ведёшь себя дурно. —  
И, снова прицелив в поэта рыжий зрачок,  
Добавит: — Ужо тебе!..

Он отпустит Пушкина жестом,  
И тот, курчавясь, выскочит из кабинета  
И легко пролетит  
По паркетам смежного зала,  
Чуть кивнувши Дантесу,  
Дежурному офицеру.

— Шаркуны, ваше величество, —  
Гортанно произнесёт эфиоп  
Вслед белокурому внуку  
И вдруг улыбнётся,  
Показывая крепкие зубы  
Цвета слоновой кости.

Читатели третьего тысячелетия  
Откроют повесть  
С тем же отрешённым вниманием,  
С каким мы  
Рассматриваем евангельские сюжеты  
Мастеров Возрождения,  
Где за плечами гладковолосых мадонн  
В итальянских окнах  
Открываются тосканские рощи,  
А святой Иосиф  
Придерживает стареющей рукой  
Вечереющие складки флорентийского плаща.

На первый взгляд, возможность адекватного диалога эпох, в том числе третьего тысячелетия, в начале которого мы живем, с эпохой Пушкина, Давид Самойлов оценивает иронически. В действительности, если мы вчитаемся в текст, увидим, что предметом иронии поэта здесь становятся неизбежные иногда деформации фактов, обусловленные большой временной дистанцией, но не деформации смыслов. Название произведения — «Свободный стих» — отражает не только особенности его версификации, но и его внутреннюю образно-смысловую логику: перед нами свободный пересказ гипотетической повести, созданной в «третьем тысячелетии», где сам предполагаемый автор также вступает в свободный творческий диалог с изображаемой эпохой, хронологические рамки которой оказываются весьма условными. Как ни парадоксально, несмотря на все фактические «ляпы», «автор повести о позднем Предхиросимье» довольно точно воссоздает черты психологического облика своих героев, причем не только Пушкина, но и Ганнибала, и Петра Великого, по крайней мере, в той форме, в какой они запечатлелись в истории культуры. Именно культурологическому своему образу заурядной, ничем не примечательной личности соответствует здесь фигура Дантеса — всего лишь «дежурного офицера» в палатах Петра. В результате, как мы видим, нарушение правды факта в изображении убийцы Пушкина оборачивается неожиданно правдой художественного образа и смысла: Дантес с точки зрения истории нашей культуры и впрямь достоин не более чем легкого кивка Пушкина, выпархивающего из дворца после дружеской аудиенции у царя.

С точки зрения культурологических рефлексий (то есть взаимоотражений и взаимопроекций) художественно правомерным выглядит и диалогическое сопряжение в одном контексте фигур Петра, Ганнибала, «бунтовщика Пугачева», Пушкина и «крепостного шофера Савельича». По мысли Самойлова, «писателем из будущего» движет вполне оправданная логика: как *образы*, живущие в памяти культуры, Савельич, Петр, Ганнибал, Пугачев и Пушкин исторически «равнобытийны», анахронизмы здесь становятся несущественными деталями, поскольку все названные персонажи в равной мере принадлежат «большому пространству-времени» [Бахтин 1979: 333] истории и культуры. В этом пространстве вымышленный Савельич и исторически реальный Пушкин одинаково достоверны как *образы*, живущие в метаэпохальном культурном сознании. Более того, Ганнибал, Петр и Пугачев уже и самим Пушкиным в его произведениях осознавались не только и не столько как факты истории, сколько как культурологически укорененные образы. Пушкинский Пугачев в «Капитанской дочке», как известно, в большей мере — отражение *образа Пугачева*, как он запечатлелся в фольклорно-народной памяти, нежели фактически точно выписанная историческая личность. Так в поэтическом мире стихотворения Самойлова перед нами воспроизводится один из самых значимых принципов изображения в литературе и искусстве Нового времени — принцип художественной рефлексии, когда предметом изображения (у Пушкина, у автора из «третьего тысячелетия», у Самойлова) оказываются не факты сами по себе, а их *образы*, уже существующие в художественном сознании и сознании культуры, в результате чего рождается такой феномен как *образ образа* (или *образ жанра*, *образ стиля* и т.д.). Особенно значимо, что автор «Свободного стиха» не просто реализует этот принцип в системе произведения, но воссоздает *образы* культурологической и художественной рефлексии, то есть и сама рефлексия как «отражение отражения» становится у Самойлова предметом изображения, воплощается как *образ* и на языке образов же<sup>1</sup>.

Столь развернутая преамбула понадобилась нам, чтобы на примере текста, где художественная рефлексия эксплицирована самим автором, выведена им на уровень поэтического сюжета, более ясно осознать ее художественные функции: ведь без понимания культурологически-рефлексивной природы образов «повести о позднем Предхиросимье» она действительно превращается в набор анахронизмов.

Подобное же следование правде смысла, а не правде факта, духу, а не букве, мы обнаружим в известной и единственной современной экранизации «Онегина», вызвавшей много споров и разноречивых мнений. Это британский фильм «Onegin» 1999 года режиссера Марты Файнс (Martha Fiennes) с Рэйфом Файнсом (Ralph Fiennes) и Лив Тайлер (Liv Tyler) в главных ролях, получивший несколько кинонаград. Фильм великолепный, если не предьяв-

<sup>1</sup> Подробнее о художественной рефлексии см.: [Ибатуллина 2013].

лять к нему претензий с иррациональных позиций «загадочной русской души», которой часто мнится, что ее в очередной раз не поняли и не так показали, как ей хотелось бы. При этом мы забываем, что, говоря словами Пушкина, любое произведение искусства «должно судить по законам, им самим над собою признанным» [Пушкин 1962: 133], а авторы фильма нигде не дают понять, что собираются воспроизвести образ русской души, как она *сама себя видит*, поскольку изначально ясно, что это и невозможно. Напротив, с первых кадров нам дают почувствовать, что образы фильма — это *образы* русского сознания и культуры, той же русской души, как они видятся извне, из сфер сознания культуры европейской и общечеловеческой. С первых кадров (даже с самого названия — имя «Онегин» / «Onegin», набранное не русским, а английским шрифтом) становится ясно, что образно-смысловое пространство фильма — пространство глубоко диалогизированное, рефлексивно выстроенное, требующее от зрителя способности быть полноценным соучастником такого диалога, а не оставаться в рамках собственных мифов и установок.

Прошедшие со дня выхода фильма шестнадцать лет — достаточный срок для того, чтобы более осознанно подойти к этой экранизации, не ограничиваясь эмоциональными дебатами на форумах кинолюбителей. Да и работы некоторых искусствоведов нередко основывались на эмоциональных всплесках, которые, конечно, не могут быть аргументом, доказывающим, что диалог с Пушкиным в британской кинокартине не состоялся. Лишь в последние годы киноведы обращаются к более вдумчивой и объективной интерпретации фильма. Одна из встреч «Ночи искусств», прошедшей в этом году (2015) в Санкт-Петербурге в Российском институте истории искусств, должна была ответить на вопрос: «...так ли уж случайны эти «несовпадения» (фактов с образным рядом картины — Г.И.) и какая идея двигала создателями фильма?» [Культура. РФ]. На этой же встрече Георгий Ковалевский (кандидат искусствоведения, научный сотрудник Российского института истории искусств) отмечает: «Фильм, на мой взгляд, интересный и талантливый, но он вызвал много вопросов у критиков, да и у зрителей. Там действительно есть спорные моменты, даже нелепицы. Но если смотреть глубже, то окажется, что случайностей там нет: все продумано и четко выстроено» [Санкт-Петербургские ведомости]. Однако и в предшествующие годы во многих рецензиях и статьях были попытки объективно-диалектического, а не субъективно-импульсивного взгляда на эстетику британского кинофильма. В рамках Международной конференции «Британия и британцы в художественной культуре. К 100-летию Бенджамина Бриттена» (Санкт-Петербург, 31 октября — 1 ноября 2013 г.) прозвучал доклад А. Петровой, которая «аргументированно, хотя и иронично, проанализировала постмодернистскую музыкальную и кинематографическую игру британского режиссера Марты Файнс, талантливо и искрометно осуществленную в экранизации романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин», показав специ-

фику культурных стереотипов англичан о русских и русской жизни, выявив музыкальные источники влияния на кинопроизведение» [Адэр, Колесова 2014: 169]. Стремление избежать однозначной категоричности оценок мы видим и в работах Е. А. Чугуновой «Мотивы романа «Евгений Онегин» и штампы «ля рюс» в фильме «Онегин» (Великобритания, режиссер Магнус Файнс)» (хотя статья во многом «скользит по касательной» и грешит неточностями, первая из которых — имя режиссера в ее названии) [Чугунова 2011]; Е. Е. Прошина «Роман в стихах» «Евгений Онегин» в кинематографе» [Прошин 2013]: здесь автор также не всегда корректен в интерпретациях, как, например, в традиционных упреках в анахронизмах<sup>2</sup>. Одна из самых ярких и адекватных эстетике и смыслу фильма рецензий, принадлежащая И. Ю. Клеуху (««Евгений Онегин» и просто «Онегин»»), была опубликована в «Новом мире» еще в 2007 г. [Клеух 2007].

Стандартные претензии к фильму, звучащие в «массовых» отзывах, можно обобщить в три группы. Первая: в фильме много фактических «ляпов», например, в музыкальном сопровождении. То, как нарушение логики факта может обернуться логикой смысла, мы уже увидели на примере стихотворения Д. Самойлова, более развернутые доказательства потребовали и более обстоятельного анализа поэтики фильма, его специфического, глубоко рефлексивного в своей основе, киноязыка, что в рамках данной небольшой статьи невозможно. Пока лишь согласимся с уже обозначенной выше точкой зрения Н. Сивирли, а также и И. Клеуха: «Все это частности, как и щемящий вальс из будущего... Перечислять все неточности и отступления от оригинала с целью приукрасить героев, обстановку и сюжет было бы так же глупо, как вменять балету или опере, что в них не говорят и ходят, а танцуют и поют» [Клеух 2007]. Отметим также, что совершенно наивно было бы думать, будто режиссер и сценаристы (а один из них — Михаил Игнатъев (англ. Michael Grant Ignatieff, также Михаил Георгиевич Игнатъев — русский граф по происхождению) не ведали, что творят; конечно, музыкальные анахронизмы — не ляпы, а художественно отрефлексированные образы: это *образы образов* русской культуры, хранящиеся в сознании культуры западной. В том числе и откровенно лубочные обертоны некоторых аудио образов явственно наделены в контексте фильма собственным художественным заданием и органично вписаны в его общую диалогизированную поэтику. Авторы фильма откровенно признают, что лубочный колорит — это в первую очередь то, что замечает западный поверхностный взгляд в русской

<sup>2</sup> «Какие анахронизмы могут быть, когда действие происходит в Тартарии, в царстве мертвых?! Тут времени нет, смертью веет от каждого кадра, и вальс-реквием «На сопках Маньчжурии» — абсолютно гениально выбранный лейтмотив, подтверждающий всю безнадежность романа Онегина и Татьяны — этой трагической попытки воскресить мертвеца...», — справедливо замечает Н. Сивирли, говоря о «выдающемся фильме «Онегин» Марты Файнс ..., легкомысленно обруганном всеми за анахронизмы на уровне саундтрека» в примечаниях к своей статье о фильме «Анна Каренина», снятом Джо Райтом по сценарию Тома Стоппарда [Кинообозрение 2013].

культуре, понимая при этом, что это все же образ-клише, взгляд внешний и не исчерпывающий сути, но в то же время каким-то боком эту суть все же отражающий. И надо отдать должное — в глубочайшей авторской нигде не переходят меру, что могло бы нарушить художественную органику фильма и его взаимоотражений с пушкинским первоисточником.

Не только аудиообразный ряд, но и образно-смысловая парадигма фильма в целом реализована очень специфично, в соответствии с диалогической логикой «отражения отражений»: перед нами не «зеркало» русской культуры (тем более пушкинского романа), а открыто заявленный взгляд из «зазеркалья», того «прекрасного далека», из которого «русский мир» не может быть постигнут полноценно в чувственно-бытийной форме, а потому требует включения знаково-кодowego восприятия. И песня Дунаевского, и вальс «На сопках Маньчжурии», и несущаяся в пустынных снегах тройка, другие им подобные элементы кинотекста, — это знаковые образы «русской души» как она воспринимается за пределами России (то есть *образы образов*), это ее (русской души) эстетические коды, благодаря которым к ней можно чувственно приобщиться, даже если «умом не понять». То, что может показаться штампами «ля рюс», — в действительности глубоко отрефлектированные коды восприятия русского мира извне, и каждый такой «штамп» в диалогической поэтике фильма эстетически безупречен: авторы не копируют механически образы-клише, а наполняют их живым смыслом; по сути, каждый такой образ начинает функционировать в роли «архетипа восприятия».

Второй упрек: фильм не следует в точности пушкинскому тексту. Действительно, не следует, и хорошо, что не следует. Потому что уж совсем верхом наивности было бы думать, что текст пушкинского романа можно адекватно перенести на экран, и авторы изначально отказываются от этой цели. Перед нами свободное прочтение «свободного романа» [Пушкин 1981: 162], как назвал его сам Пушкин, диалогизированное, но не своевольное. В этом плане фильм как раз преисполнен пушкинского духа — диалогических отражений и взаимоотражений, сцеплений, аллюзий, отсылок, свободной игры с образами и мотивами — все это свойственно пушкинской поэтике. Да, в начале фильма Онегин вроде бы не «летит в пыли на почтовых», а мчится по заснеженной дороге, но удивительно, что, взглядываясь в кадр, мы все же видим его «летающим в пыли», но только снежной, образ «снежной пыли» возникает здесь одновременно и визуально, и аллюзийно. Ольга не блондинка, но ведь возможность *разного* видения ее облика (хотя и не имеющего отношения только к цвету волос) заложена уже в самом романе. Автор-повествователь и Онегин дают параллельные и во многом разные портретные изображения Ольги: если портрет, созданный Онегиным, полон скепсиса и едкой иронии, то взгляд автора уже и сам по себе неоднозначен: откровенно любясь Ольгой, с одной стороны, с другой — он видит, что подобный тип

героини стал романским клише<sup>3</sup>: «Я прежде сам его (портрет Ольги — Г.И.) любил, / Но надоел он мне безмерно [Пушкин 1981: 38].

Вообще, «Евгений Онегин» можно назвать романом возможностей — и свершившихся, и несостоявшихся; видимо, именно так осознает Пушкин и жизнь в целом: как веер диалогически сосуществующих вероятностей, исходящих из судьбоносных «точек бифуркации», порождаемых одновременно и человеческими выборами, и тем, что лежит за их пределами. Не случайно обозначены в романе разнообразные возможности судеб героев: разные векторы судьбы Ленского, останься он жив, стали предметом поэтической медитации автора в XXXVII, XXXVIII, XXXIX строфах VI главы. Шанс свободного выбора и самоопределения был дан Онегину перед тем, как решиться на дуэль. О разных «жребиях» судьбы, ставших «равными», говорит в финале Татьяна: «... для бедной Тани / Все были жребии равны», «А счастье было так возможно...», «Неосторожно, быть может, поступила я» [Пушкин 1981: 160], — это не просто оговорки, это чувство одновременно данных человеку предопределенности судьбы и возможности свободы выбора в «секторе вероятностей», в диалоге с судьбой. Эту истинно пушкинскую свободу, даже по отношению к своим сюжетам, образам, героям, ощутили в романе и отразили в кинокартине ее создатели.

Фильм не «ломает» текст романа, он использует в нем же заложенные возможности и вероятности; логика свободных отражений, живущая в романе, позволяет экстраполировать систему диалогических отражений и за пределы романа<sup>4</sup>. Кому-то Ольга в фильме кажется не слишком ветреной и легкомысленной, но ведь и в романе она воспринимается более легковесной лишь на фоне Татьяны — существа почти неземного и погруженного в сферы высоко серьезной духовности — воплощение архетипа «Небесной девы». Рядом с ней (в диалогически-рефлексивном взаимоотражении с ее образом) земная Ольга может показаться ординарной, но в действительности она не более ординарна, чем большинство среднестатистических девушек; точно так же она не более кокетка и не более ветрена, чем многие другие девушки ее возраста. И в умении играть в шахматы мы не можем ей отказать, особенно если вспомнить, что в шахматы играла Наталья Николаевна Гончарова, тоже немало обвинявшаяся в ветрености и кокетстве. В конце концов, закончивший университет в Германии юный философ и поэт Ленский проводит с Ольгой все свободное время, причем давно, с детских лет, так что возможность разочароваться и остыть у него была, а значит, Ольга должна была быть интересна

<sup>3</sup> Как видим, возможность отсылки к культурологическим кодам-клише, как и остраненного взгляда на штампы, открыта и на уровне поэтики пушкинского произведения, и прямо отрефлектирована на уровне художественной темы, как предмет авторских размышлений.

<sup>4</sup> В том числе и с другими текстами русской литературы, что, например, мы видим в сцене на катке, являющейся вполне прозрачной и изящно выписанной проекцией эпизода из «Анны Карениной» Толстого.

ему чем-то еще, кроме пышных форм и обаятельного смеха. Из текста пушкинского романа вовсе не следует, что Ольга была глуповата или ограничена, нет, просто она существо другого склада, нежели Татьяна, существо, живущее обычными земными, а не идеальными ценностями. Это и продемонстрировали в фильме его авторы, открывая нам возможность «остраненного», внутренне диалогичного взгляда на героиню. Подобный ряд совпадающих несовпадений с текстом «Евгения Онегина» можно было бы продолжать, но пока, вероятно, достаточно и приведенных доводов.

Третий тип претензий к фильму Марты Файнс носит в основном чисто эмоциональный характер: «они», то есть англоамериканцы, «все равно нас не поймут», потому что они не русские, где уж им... При этом забывается не только то, о чем мы говорили выше: авторы фильма и не ставят перед собой задачи создания абсолютно точной копии русского человека, — но забывается также то, что сама русская дворянская культура пушкинской эпохи была глубоко европеизированной, о чем и Пушкин неоднократно напоминает в романе<sup>5</sup>. Герои фильма по-пушкински свободно и диалогично соединяют в себе черты русские, европейские, универсально-человеческие. «Золотой век» русской литературы и дворянской культуры времен Пушкина потому и мог стать «золотым», что он был открыт диалогу с иными культурными мирами — западными, восточными, общечеловеческими, в том числе и к диалогу с собственной народной «крестьянской» культурой. В сознании пушкинской Татьяны именно в органичном внутреннем диалоге живут «преданья русской старины» с образами Ричардсона и Руссо. Благодаря этой диалогической широте мировосприятия Татьяна способна оставаться «русской душой», несмотря на то, что не умеет писать на литературном русском языке, но парадокс в том, что в результате в письме Онегину, написанном по-французски, гармонично соединяются русская глубина страсти, английское чувство меры, французская утонченность и даже немецкий мистицизм. Авторы британского фильма именно эту диалогичность, истинно пушкинский протезизм русской культуры и русского сознания, отраженные в «Евгении Онегине», в первую очередь и стремились воспроизвести средствами киноязыка — что само по себе уже невероятно сложно. Кроме того, как мы уже говорили выше, чуть ли не каждый кадр кинокартины содержит отсылки, обнаруживающие, что перед нами особенности российской культуры, увиденные не изнутри, а извне, что одновременно и облегчает, и усложняет задачи создателей фильма. Поэтому фильм строится на основе системы культурологических кодов, пронизан поэтикой рефлексий в разных ее выражениях — знаковыми образами, многочисленными художественными кодами, подтекстовыми ассоциациями, отсылками, аллюзиями, обыгрываниями и т.д. — всем тем, что позволяет воплотить на экране «энциклопедию русской души», — настолько виртуоз-

но, насколько в данном случае это вообще возможно (не случайно И. Ю. Клевх начинает свою статью с фразы: «Англоязычный «Онегин» потряс меня именно в силу своей невозможности» [Клевх 2007]). Авторы кинокартины тонко почувствовали, что нельзя перенести на экран пушкинский роман как «энциклопедию русской жизни», не превратив фильм в ряд иллюстраций, но можно отразить в экранизации другую его грань — «энциклопедию русской души», которой «Евгений Онегин» в равной мере является<sup>6</sup>. Точнее сказать, этот фильм — даже и не отражение русской души, а живой диалог с ней, а также с пушкинским романом, с его эпохой, с русской культурой в целом; все это для создателей картины — «субъекты сознания», с которыми они вступают в общение, а не только объекты изображения.

Завершая разговор о фильме Марты Файнс и его диалогах с Пушкиным, наверное, следует поблагодарить британских кинематографистов за этот подарок, который в их лице вся мировая культура в 1999 г. преподнесла к 200-летнему юбилею Пушкина, подарок, равного которому не сделала российская культура. Тем, кто до сих пор преисполнен этнокультурной ревности, стоит вспомнить, что признавали же британцы российского Шерлока Холмса одной из лучших экранизаций Конан Дойля, и не меньшее признание получали наши Гамлеты — И. Смоктуновского и В. Высоцкого. Почему бы и нам не признать, что лучшего на сегодняшний день «Онегина» сделали англичане, а не мы, и сделали с огромной любовью и пониманием. Не случайно актер, исполнявший главную роль, Рэйф Файнс, в одном из интервью говорил, что духовный и художественный масштаб пушкинского творчества поражает и до конца не осмыслен Западом, что Пушкин — это русский Шекспир, и европейской культуре еще предстоит это осознать и понять.

#### ЛИТЕРАТУРА

*Адэр Л. О., Колесова Н. А.* Международная конференция «Британия и британцы в художественной культуре. К 100-летию Бенджамин Бриттена» (Санкт-Петербург, 31 октября — 1 ноября 2013 г.) // Известия ВГПУ. — 2014. — № 3 (88). — С. 167—169. — Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/mezhdunarodnaya-konferentsiya-britaniya-i-britantsy-v-hudozhestvennoy-kulture-k-100-letiyu-bendzhamina-brittana-sankt-peterburg-31>.

*Бахтин М. М.* Ответ на вопрос редакции «Нового мира» // М. М. Бахтин // Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1979. — С. 328—335.

*Ибатуллина Г. М.* Сквозь призму образа: художественная рефлексия в поэтике русской литературы XIX—XX вв.: монография. — Уфа: Гилем: Башкирская энциклопедия, 2013. — 320 с.

*Кинообозрение* Натальи Сиривли. Балаганчик // Новый мир. — 2013. — №3. — С. 213—217.

*Клевх И. Ю.* «Евгений Онегин» и просто «Онегин» // Новый мир. — 2007. — № 4. — Режим доступа: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2007/4/k112.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2007/4/k112.html).

<sup>5</sup> Кстати, могли бы, например, испанцы предъявлять претензии в недостаточности испанского духа «Каменному гостю» Пушкина?

<sup>6</sup> «Энциклопедия русской жизни» — громоздкое определение, требующее одного существенного уточнения: духа русской жизни, ее нерва, строя, конфигурации психики, приоритетов и ценностей, отношения к смерти, характера эротизма и чувства смешного», — пишет И. Ю. Клевх [Клевх 2007].

*Культура. РФ* / Ночь искусств в Зубовском особняке / Российский институт истории искусств. — Режим доступа: <http://www.culture.ru/events/55965>

Процин Е. Е. Роман в стихах «Евгений Онегин» в кинематографе // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. — 2013. — № 4 (2). — С. 127—129.

Пушкин А. С. Бестужеву А. А. Конец января 1825 г. // Пушкин А. С. Собрание сочинений в 10 томах / под общей редакцией: Д. Д. Благого, С. М. Бонди, В. В. Виноградова, Ю. Г. Оксмана. Т. 9. Письма 1815—1830. — М.: ГИХЛ, 1962. — 495 с.

Пушкин А. С. Евгений Онегин // Пушкин А. С. Собрание сочинений в 10 томах. Т. IV / ред. тома Е. Н. Махоткина. — М.: Правда, 1981. — 432 с.

#### **Данные об авторе**

Ибатуллина Гузель Мртазовна — кандидат филологических наук, доцент, Стерлитамакский филиал Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Башкирский государственный университет».

Адрес: 453116, Россия, г. Стерлитамак, пр. Ленина, 49а.

E-mail: [Guzel-Anna@yandex.ru](mailto:Guzel-Anna@yandex.ru).

#### **About the author**

Ibatullina Guzel' Mrtazovna is a Candidate of Philology, Associate Professor, Sterlitamak branch of the Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Professional Education «Bashkir State University».

Самойлов Д. Стихотворения. — М.: Советский писатель, 1985. — 260 с.

Санкт-Петербургские ведомости. 03.11.2015 / Зинаида Арсеньева // Рубрика Культура. — Вечер как ночь. — Режим доступа: [http://spbvedomosti.ru/news/culture/vecher\\_kak\\_noch](http://spbvedomosti.ru/news/culture/vecher_kak_noch).

Чугунова Е. А. Мотивы романа «Евгений Онегин» и штампы «ля рюс» в фильме «Онегин» (Великобритания, режиссер Магнус Файнс) // Литература и кино — в поисках общего языка. Материалы межвузовских научно-практических конференций. г. Владимир, 18—19 мая 2009 г., 20—21 мая 2010 г. — Владимир: Владимирский государственный университет, 2011. — 93 с. — С. 86—89.