

---

## ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 821.161.1

### **К ПРОБЛЕМЕ КИНОАДАПТАЦИИ ДРАМАТУРГИЧЕСКОЙ ПРИТЧИ (пьесы Г. Горина в экранизации М. Захарова)**

© *Высочанская Анастасия Михайловна*,  
аспирант, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова  
Россия, 119991, Москва, Ленинские горы, д. 1  
E-mail: stasyaleta@yandex.ru

© *Германович Анастасия Александровна*,  
студентка, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова  
Россия, 119991, Москва, Ленинские горы, д. 1  
E-mail: germana013@yandex.ru

В творчестве Г. Горина, которое принято относить к интеллектуальной, притчевой драматургии, не последнее место занимает религиозная тема. Вопросы бытия и мироздания, диалог человека с высшими силами важны для его героев, хотя их взгляды далеки от традиционных, что всегда чревато конфликтом между героем и его окружением. При сопоставлении пьес драматурга и их экранизаций режиссером М. Захаровым обращает на себя внимание не только идейно-стилевая близость претекста и киноинтерпретации (театральность киноязыка), но и сознательный уход от духовно-религиозной проблематики как дань времени, следствие учета цензурных запретов. Это обстоятельство существенно сказывается на восприятии киноверсий и в некоторых случаях работает в их контексте как минус-прием.

**Ключевые слова:** интеллектуальная драма, пьеса-притча, притчевость, театральность киноязыка, религиозный аспект текста, минус-прием.

Творческий тандем драматурга Г. Горина и режиссера М. Захарова является одним из самых заметных и плодотворных явлений в российской театральной и киножизни прошлого века. Это не только тот случай, когда режиссер нашел «свой» драматургический материал, а драматург счастливо обрел «своего» режиссера. Это скорее творческий и человеческий дуэт, нередко выходивший на уровень соавторства в создании сценария и постановки, в формировании и обдумывании идеи. Их сотрудничество началось с работы над спектаклем по пьесе «Тиль», поставленным в 1974 году в театре им. Ленинского комсомола, и продолжалось 25 лет вплоть до неожиданной смерти драматурга в 2000 г.. Спектакли по горинским пьесам шли в театре и позже, а сразу после смерти драматурга был поставлен «Шут Балакирев», до сих пор украшающий репертуар Ленкома. Помимо совместной театральной работы, Захаров снял ряд кинофильмов на основе сценариев Г. Горина: «Тот самый Мюнхгаузен» (1979), «Дом, который построил Свифт» (1982), «Формула любви» (1984), «Убить дракона» (1988) — по-

следняя по мотивам пьесы Е. Шварца. Эти фильмы давно стали классикой позднесоветского кино.

Не только на сцене, но и на экране режиссер идет вслед за драматургом в передаче подчеркнута театральность языка его произведений, имеющих условно-притчевый, а не социально-бытовой характер. Это важное свойство фильмов М. Захарова и Г. Горина — выраженная театральность киноязыка, использование ряда театральных приемов в процессе интермедиального перевода — проявляется на разных уровнях поэтики кинотекста. Многие сцены фильмов сняты как бы с учетом ограниченного пространства театральной коробки, не характерного для кино. Причудливые декорации и костюмы героев, визуально подхваченный мотив маски и переодевания, особый характер актерской игры (сочетание иронии и риторичности в речи и жестах) отсылают к театру. Съемка крупного плана в некоторых случаях создает «эффект апорте»: в момент произнесения героями отдельных реплик их взгляд направлен прямо в камеру, то есть, по сути, на зрителя — например, Свифт именно так произносит многозначную фразу: «Вслушайтесь, я буду диктовать». Как в пьесах, так и в фильмах создается атмосфера игры — словами, смыслами, реальностью, но не тотальной, постмодернистской, а именно театральной игры, выявляющей истинные лики жизни и подводящей к тем или иным нравственно-философским максимам. С одной стороны, все это является следствием того, что театральность языка привычна для авторов киносценариев (драматурга и театрального режиссера) и здесь имеет место некая стилевая инерция. С другой стороны, театральность киноязыка способствует остранению, выявляет условность и притчевую природу «киноповестей» Г. Горина, подчеркивает вневременной, философский, бытийный смысл историй, лежащих в их основе.

Тем не менее, режиссеру все же приходится адаптировать притчевые тексты драматурга к экрану, поскольку кино, искусство преимущественно натуралистическое и психологическое, противится «абстракциям» (исключение составляет анимация). Поэтому визуализация социально-бытового плана пьес занимает не последнее место в фильмах М. Захарова. К тому же, кино «требует» действия в кадре, в то время как в притчах (в том числе театральных) лидирует слово, что является одновременно их преимуществом и недостатком при интермедиальном переводе. В связи с этим при сопоставлении пьес и сценариев Г. Горина с теми текстами, которые в конце концов зазвучали в фильмах, обращают на себя внимание не только моменты, в которых режиссер идет след в след за драматургом и даже порой усиливает при адаптации некоторые стороны содержания и стиля первоисточника. Важно указать также и на заметные (а в отдельных случаях принципиальные) отличия пьес и их киноверсий. Одним из таких моментов является различная реализация религиозной темы в текстах пьес и в фильмах.

В интеллектуальных притчах Г. Горина тема диалога героя с высшими силами занимает не последнее место, хотя в настоящее время данный аспект его творчества практически не изучен. Косвенно его касается Н. Федорова, рассматривая особые отношения героев драматурга со смертью в своей диссертации(8) о твор-

честве Горина и статье «Концепция смерти в пьесах и киноповестях Г. И. Горина» (7). Н. Лейдерман и М. Липовецкий в книге «Современная русская литература», специально не останавливаясь на творчестве драматурга, определяют его в ряд представителей интеллектуальной тенденции, которые избирают разного рода притчевые, параболические формы в искусстве и для которых мысль, воля и свободный выбор человека становятся «главным орудием овладения миром» (6, с. 131), что как бы само по себе отводит вопросы веры на второй план. Именно об этом качестве европейской интеллектуальной драмы — поиске героем опоры в себе самом при решении экзистенциальных вопросов — пишут и другие теоретики литературы и театра, в первую очередь экзистенциалистского.

Вопросы человеческого бытия и мироздания весьма важны для горинских героев, хотя часто их взгляды на мир далеки от традиционных и не вписываются в рамки обывательских представлений о том, как «надо» и как «принято» строить отношения с миром и Всевышним. В пьесе «Тиль» Клаас, осужденный инквизицией за кошунство и ересь, говорит перед смертью: «И если правда есть на небе Бог, то мы встретимся с ним на равных. Он — свободен, и я — свободен! И мы обнимемся с ним как братья и пойдем по облакам... И не будет у нас страха, который тянет вниз...» (2, с. 37–38). То есть загробная жизнь мыслится героем как преодоление тягот и рабского духа привычного для его соплеменников существования, а Бог закрепляет в человеке сознание внутренней свободы. Мюнхгаузен высказывает пастору свои сомнения по поводу правдоподобности Библии, но при этом хранит дома книгу с подписью «дорогому Карлу от любящего его Матфея». Это один из парадоксов героя, позволяющий рассматривать его как современника евангелиста, то есть человека, проживающего несколько жизней, а значит, находящегося в особых отношениях со смертью и обладающего особым знанием. Ведь, как пишет Н. Федорова в вышеупомянутой статье, «отношения между персонажами пьес и киноповестей Г. И. Горина изоморфны их отношениям со смертью. Смертен или бессмертен герой, жив он или мертв — вот основные персонажеобразующие элементы и критерии дистрибуции горинских персонажей» (7, с. 32). Священник Лоренцо из пьесы «Чума на оба ваши дома!» соглашается обвенчать гонимых влюбленных со словами: «Пока еще я сана не лишился и буду следовать своим законам! У Бога вымолю себе прощенье, а вам не смей монаха осуждать!» (3), после чего сам отлучает себя от церкви и уходит в актеры. Эти и другие примеры убеждают нас, что рефлексия на религиозную тему важна для драматурга, и она связана с неприятием как ортодоксального, догматического, так и мещански-обывательского понимания религии.

Важнейшими категориями в данном контексте являются категории добра и зла. Например, в фильме «Убить дракона» Г. Горин не только вслед за Е. Шварцем утверждает относительность зла, но и показывает относительность добра в финале, когда Ланселот обретает власть и сам едва не превращается в Дракона. Из-за ориентации Г. Горина на построение парадоксов границы между протагонистами и антагонистами остаются нечеткими. Калиостро из «Обыкновенного чуда» противостоит Алексею, но не является злодеем, его образ больше напоми-

нает романтического бунтаря, чей главный соперник — Бог. Мюнхгаузен — протагонист, противостоящий антагонисту-обществу, а в «Доме, который построил Свифт» персонифицированный антагонист вообще отсутствует (общество противостоит Свифту в закадровой ретроспективе). Так или иначе, центральные персонажи пьес Г. Горина — это всегда мистики, авантюристы и мечтатели, их объединяют конфликтные отношения с властью и современниками и широкая легендарная слава. Личности эти сверхнеобычны, их волнуют не вопросы жизни практической, а вопросы отношения с Богом, природой, истиной, справедливостью. Оттого у них не получается «жить нормально», а их монологи и реплики можно расценивать как притчевые истины. С другой стороны, эти герои испытывают простые человеческие чувства, они не являются, как шварцевский Ланцелот, статичными образами-символами. Мюнхгаузену, Калиостро, Свифту знакомы и вдохновение, и разочарование, и радость, и даже злость, что сближает их с героями пьес психологических и «очеловечивает» в зрительском восприятии.

В экранизациях М. Захаровым горинских текстов обращает на себя внимание сознательный уход от духовно-религиозной проблематики, последовательное «облегчение», упрощение эпизодов, с ней связанных. Понятно, что это обстоятельство в первую очередь дань времени, когда религиозная тема была в ряду полузапретных, нежелательных. Обеспечить пьесе путь на сцену и тем более на экран, доступный миллионам зрителей, можно было в советские времена, лишь убедив цензурные органы в «благонадежности» самого эстетического продукта и его создателей. Горину и Захарову не раз приходилось сталкиваться с претензиями цензуры, в том числе и связанными с этой темой. К примеру, первоначальное название пьесы «Тиль» звучало как «Страсти по Тиллю», но от него пришлось отказаться ввиду того, что, по словам самого Г. Горина, «цензура усмотрела в этом что-то религиозное» (1, с. 6). Цензура в данном случае была недалеко от истины, поскольку первое название действительно содержало аллюзии на страсти Христовы и Голгофу. Впрочем, пьеса по роману Ш. де Костера так или иначе сохранила дух «веселого», кощунственного жития. Итак, отказ от религиозной темы или умелая ее маскировка давали произведению больше шансов увидеть свет. М. Захаров, как опытный художник и руководитель, это хорошо понимал: «При коллективных «выволочках» у каждого уважающего себя художника была своя тактика и манера поведения. Меня в свое время очень вооружил разного рода демагогическими приемами Валентин Николаевич Плучек», — пишет он в книге мемуаров «Театр без вранья» (5, с. 471). Поэтому, выпуская фильм или спектакль, режиссер был вынужден продумывать наперед, какие моменты могут оказаться щекотливыми и как их «замаскировать».

Однако кроме очевидной задачи обойти цензурные запреты и идеологические препоны существуют, на наш взгляд, и другие причины трансформации претекстов на экране. Был ли этот эстетический эффект от предпринятых сценаристами купюр заранее предусмотрен авторами сценария или же стал «побочным продуктом» переработки, сейчас сказать сложно, но для нас очевидно, что в некоторых случаях текстовые купюры в фильмах работают как «минус-прием», сказывают-

ся на их восприятии зрителем. Так, в фильм «Тот самый Мюнхгаузен» (1979) не вошла часть диалога заглавного героя с пастором, где барон выказывает свое скептическое отношение к Библии (начальные реплики этого диалога в премьерной киноверсии присутствовали, но в результате правки в 1990-е годы они исчезают и из фильма). Исключенная часть диалога выглядит в тексте киноповести так:

– Я читал вашу книжку!

– И что же?

– Что за чушь вы там насочиняли!

– Я читал вашу — она не лучше.

– Какую?

– Библию.

– О Боже! — Пастор натянул вожжи. Бричка встала как вкопанная.

– Там, знаете, тоже много сомнительных вещей... Сотворение Евы из ребра... Или возьмем всю историю с Ноевым ковчегом.

– Не смей! — заорал пастор и спрыгнул на землю. — Эти чудеса сотворил Бог!

– А чем же я-то хуже! — Мюнхгаузен выпрыгнул из брички и уже стоял рядом с пастором. — Бог, как известно, создал человека по своему образу и подобию!

– Не всех! — Пастор стукнул кулаком по бричке.

– Вижу! — Барон тоже стукнул кулаком по бричке. — Создавая вас, он, очевидно, отвлекся от первоисточника!..

– Вы... Вы... чудовище! — кричал пастор... — Проклинаю вас! И ничему не верю! Слышите? Ничему! Все — ложь! И ваши книги, и ваши утки, все — обман! Ничего этого не было!

*Мюнхгаузен грустно улыбнулся и пошел в обратную сторону. (2, с.102).*

Эта кощунственная с точки зрения пастора критика неприкосновенных вещей отражает не столько богоборчество барона, сколько его установку на свободу мысли в обсуждении любых вопросов, даже если его творческое инакомыслие попирает положения официальной церкви, от лица которой в данном случае выступает его собеседник. Изъятие из фильма приведенного диалога в какой-то мере обедняет образ Мюнхгаузена: герой противостоит обществу во взглядах на добро и зло, правду и ложь, любовь и брак, жизнь и смерть, но его «оппозиционность» в вопросах веры остается «за кадром». Есть еще одна не вошедшая в фильм сцена, связанная с темой: это спор Якобины и Рамкопфа с пастором о возможности причисления барона к лику святых. Для первых это связано с личными выгодами, пастор же избавляется от сомнений, как только речь заходит о его духовной карьере. Изъятая сцена была призвана показать, что горожане так же лицемерны в своем отношении к религиозным ценностям, как и в других вопросах. Они готовы идти на откровенные манипуляции даже в сфере церковного протокола: причисление к лику святых в процессе мифологизации образа барона оказывается для них формальностью, из которой можно извлечь вполне земные выгоды.

В картине 1982 года «Дом, который построил Свифт» в результате купюр существенно меняется смысл целой сцены. Один из задержанных полицейскими господин Некто помогает констеблю Джеку «вспомнить» моменты его «прошлых жизней». Этот Некто, чей возраст измеряется тысячелетиями, утверждает, что *«каждый человек живет на земле несколько тысяч лет. Или больше. Просто у многих отшибло память»* (4). Пораженный этой идеей реинкарнации или — в другой традиции — вечного возвращения, констебль хочет вернуть себе память и, мысленно «отмотав» события на сотни лет назад, понимает, что всегда, сколько себя помнит, стоял на рыночной площади и охранял тюрьму. *«Это очень обидно, сэр... Я предполагал, что в прошлом мне не пришлось быть каким-нибудь важным лордом или деканом...но за что же так со мной? Стою и стою, и ничего не меняется... Я должен что-то изменить!»* (4). Под влиянием этого прерыва он делает попытку освободить заключенных и погибает. Смерть героя выглядит как его индивидуальная победа, поскольку прерывает порочный круг его судьбы, «дурную бесконечность», о которой вслед за Гегелем писали русские символисты. Преодоление ее — вообще важная тема для драматурга: «Размышляя о творчестве, Г. И. Горин отмечает в себе, казалось бы, традиционное желание «порассуждать со зрителем о мире, а значит, и о его жизни; о судьбе человечества, а значит, и о его судьбе», но он исходит из того, что «человечество в своем развитии явно ходило по кругу, настойчиво наступая на одни и те же грабли и даже вилы», и потому свою задачу художника определяет достаточно амбициозно: «Мне захотелось постичь законы этого бессмысленного движения в никуда». Проблема преодоления бессмысленности бытия в его бесконечном циклическом движении в никуда — это проблема творческого отношения к действительности, его векторной направленности и телеологичности» (6, с. 32–33). Эту цикличность и удается прервать Джеку, пусть даже ценой своей жизни. Однако в первоначальной версии экзистенциальный переворот в сознании персонажа был обусловлен его религиозными взглядами, а желание изменить свою судьбу — чувством вины за малодушие и невмешательство, ибо констебль вспоминает, что стоял на своем посту и тогда, когда вели на казнь Христа. Это заставляет его переосмыслить и отношение к тюремной системе, которая еще недавно была для него воплощением справедливости, и свою собственную роль: *«Я набожный человек, сэр. Я прощу себе все, кроме этого»*. (2, с. 295). В фильме изъята отсылка к библейской истории, в результате чего линия героя приобретает иные масштабы и более частный характер. Лишенная религиозного контекста, сцена теряет важную смысловую составляющую, но при этом подчеркивает значимость и даже спасительность индивидуального выбора и мужественного поступка.

В «Формуле любви» (1984) — как в первоначальном сценарии, так и в киноленте — имеет большое значение тема богоборчества, реализованная как мотив «соревнования» Калиостро с Создателем. Но если в сценарии это главный «двигатель» конфликта, то в фильме он заметно приглушен и потеснен другими вопросами: о природе любви, об истинной сущности и истоках этого чувства. Текст в данном случае трансформируется не столько за счет купюр, сколько благодаря

дописыванию целых фрагментов, новых реплик Калиостро, отсутствовавших в первоначальном сценарии. Например, и там, и там есть сцена, в которой Калиостро делится с Лоренцой своим намерением вывести формулу любви. Именно здесь впервые поднимается тема соперничества с Богом: *«И если в конце вспыхнет огонь чувств, то значит, не Бог его зажжет, а человек. И, стало быть, мы равны»*, — говорит Калиостро. (2, с. 365). Но только в фильме любовь в устах героя приобретает самостоятельную ценность, так как дает возможность сделать людей счастливыми, даже помимо их воли (отметим неизменную авторскую иронию):

– *Я хочу построить формулу любви.*

– *Ты с ума сошел! Любовь — это божественное чувство.*

– *Всеобщее заблуждение. Огонь тоже считался божественным, пока Прометей не выкрал его. Теперь мы кипятим на нем воду. То же самое я сделаю и с любовью. Не для себя — для всех. Люди перестанут страдать и будут счастливы.*

– *Все?*

– *Все. Поголовно.*

– *А если кто-то не захочет жить счастливым?*

– *Тогда он умрет. Все желания должны исполняться.* (9)

Особое значение имеет последний монолог графа, произнесенный им во время дуэли. В сценарии ключевым моментом этого диалога является обращение к Богу, с которым граф продолжает свой давний спор.

– *Вот как? — улыбнулся Калиостро и посмотрел на небо. — Значит, ты все-таки решил меня проверить? Думаешь, Калиостро страшно умереть? Да ничуть... Все равно умерли чувства и желания... Остался только разум... Разум, который Ты мне дал и который рвется взлететь. Что ж, забирай и его...*

*Калиостро приставил дуло к виску и стал медленно отступать в глубь леса.* (2, с. 373).

В фильме же монолог не только разрастается и звучит более риторично, в нем важнейшей становится тема любви и драма человека, неспособного ее понастоящему прочувствовать:

– *Не беспокойтесь, господа, сейчас я вас оставлю наедине... Вы мне помогли очень важную вещь понять. Оказывается, в любви главное — это возможность не раздумывая отдать свою жизнь за другого. Интересно попробовать... Как ужасно, что мне не страшно умирать. Наверное, потому, что Калиостро уже умер. Умерли его чувства и желания. Остался только разум... который возмнил, что он один во Вселенной и ему все позволено. Разум, который подверг сомнению все законы мироздания и вознамерился утвердить свои собственные, просит меня о последнем одолжении. Он рвется на свободу.* (Стреляет). (9)

Как видим, богоборческий мотив присутствует в монологе — но в «сглаженном» виде, прямое обращение к Создателю исчезает.

Выскажем предположение, что указанные трансформации отражают отчасти внутреннюю потребность самого текста, переносимого на платформу другого вида искусства. Несмотря на то, что в притчах герои, как правило, не ищут отве-

тов на бытийные вопросы, а сами несут в себе ответы на них (это обуславливает статичность притчевых образов), в центре внимания рассматриваемых пьес и фильмов оказывается живой, мыслящий и борющийся человек. Это — ключевой момент, в котором притча ассимилирует с драматургией и подчиняется ее психологическим законам. Можно сказать, что «полнокровность» персонажи притчевых пьес обретают постольку, поскольку в произведении сильны сатирическое и лирическое начала, а также намечен социально-исторический план. Авторы создают иллюзию точности, злободневности, конкретности, «оживляют» маски, воплощающие определенные идеи и символы, чтобы зрители могли воспринять философские идеи и нравственно-этические максимы через сочувствие героям. Необходимость такого сопереживания только усиливается при переносе интеллектуальной пьесы на экран, поскольку кино, в силу своей «вещественности» и психологичности (как писал М. Ромм, кино, руководствуясь принципом наглядности, дает «вещественное представление о жизни» (10), обогащая сознание зрителя именно визуальными впечатлениями), с трудом воспроизводит абстрактность тех или иных идейно-композиционных элементов.

Двойственность художественной природы горинских пьес и их киноверсий, которая состоит, в частности, в совмещении интеллектуального и эмоционального воздействия на аудиторию, проявляется и в сфере языка. Центральные герои (как протагонисты, так и антагонисты) произносят пространные лирические по преимуществу монологи, их речь насыщена риторическими фигурами, часто имеющими характер афоризма или парадокса, причем речь Свифта, Ланцелота, Калиостро и даже Дракона обнаруживает общность синтаксическую и интонационную. С другой стороны, второстепенные и «фоновые» персонажи наделяются яркими речевыми характеристиками (занудный риторизм Рамкопфа, властные интонации и напыщенные штампы Якобины, псевдоисповедальность Бургомистра и др.), речевыми и жестовыми рефренами. Так совмещаются в пьесах две художественные интенции: драматургическое стремление к психологическому раскрытию характеров и тяготение притчи к универсализации и деперсонификации. Вслед за Е. Шварцем Горин предпринимает в пьесах и сценариях своего рода социологическое исследование жизни общества, отношения разных его представителей к проблемам свободы, инакомыслия, индивидуального выбора, добра и зла, веры и безверия — то есть тем, которые персонифицированы в центральных героях. Эта реакция общества на предлагаемые авторитетными героями идеи и модели жизни, а нередко и создание удобных форм мифологизации протагониста самой идеи составляет драматургическое ядро его пьес. Вспомним спекуляции вокруг Мюнхгаузена, пародийную сцену с гостями из будущего в «Доме, который построил Свифт» и т.п. Визуализируя и усиливая социально-бытовые элементы, философский и лирико-иронический пафос киноповествования (здесь уже подключаются индивидуальные интонации и харизма выдающихся актеров), режиссер стремится максимально охватить аудиторию своих современников, преимущественно интеллигенции, и не может не учитывать ее характерный духовный облик. Этой целевой аудитории, ценителям авторской иронии и парадок-

сов, без труда считывающим «эзопов язык», в целом не была близка проблема отношений человека и Бога, скорее — проблема человека и власти (в любых проявлениях последней) — сказывалась специфика советского исторического и духовного опыта. В 70–80-е гг. неопочвенническое, неохристианское движение в интеллигентской среде только начинало зарождаться.

Итак, признавая приоритет внешних (цензурных) причин трансформации текстов при экранизации, выскажем убеждение в том, что в художественной системе фильмов, которые исследуют в иносказательной манере умонастроения интеллигенции 70–80-х гг. в контексте нравственно-философской проблематики, указанные купюры работают как своего рода «минус-прием». Во-первых, на наш взгляд, в результате ослабления духовно-религиозного аспекта при интермедальном переводе общечеловеческий смысл пьесы-притчи, как правило, существенно не искажается, зато усиливается конкретно-историческое звучание парабол Г. Горина, их более отчетливая адресация интеллектуальной аудитории определенной эпохи, для которой в целом религиозный контекст не был близок, зато чрезвычайно остро звучали темы индивидуального выбора, волевого действия, духовного сопротивления. Во-вторых, можно предположить и последовательное движение режиссера Захарова, владеющего навыками построения модернистской модели текста, к реализации на экране интеллектуальной драмы со всеми ее законами, в том числе и установкой на активизацию читательского (зрительского) сознания. Не проговаривая или не договаривая в фильме важные (сакральные) смыслы, не доходя собственно до библейского «архетипа», режиссер делает ставку на «догадливость» подготовленного зрителя, который не только привык воспринимать «эзопов язык», читать между строк, но и знает, как работают, например, параллели библейского и современного планов в романе Булгакова «Мастер и Маргарита». Зритель, имеющий этот алгоритм, подсказку, сам «достаивает» авторскую мысль, вступает в заманчивый и чарующий «сговор» с авторами, приобретает опыт интеллектуального сотворчества.

### **Литература**

1. Аргументы и факты. 11.03.2000.
2. Горин Г. И. Малое собрание сочинений / Григорий Горин. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015.
3. Горин Г. И. «...Чума на оба ваши дома!» [Электронный ресурс]. — URL: <http://e-libra.ru/read/150757-...chuma-na-oba-vashi-doma.html>
4. «Дом, который построил Свифт» (кинофильм). [Электронный ресурс]. URL: <http://www.tvzavr.ru/Serialy/Dom-kotoryi-postroil-Svift>
5. Захаров М. А. Театр без вранья. — М.: АСТ-Зебра Е, 2008.
6. Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Русская литература XX века (1950-е — 1990-е годы). — М.: Академия, 2008. — Т.2.
7. Федорова Н. К. Концепция смерти в пьесах и киноповестях Г. И. Горина // Вестник ТюмГУ. — 2006. — №8. — С. 30–34.

---

8. Федорова Н. К. «Пьесы и киноповести Г. И. Горина конца 1970-х — 1990-х годов: герой и хронотоп». — Тюмень, 2010.

9. «Формула любви» (кинофильм). [Электронный ресурс]. — URL: <http://hdrezka.me/films/melodrama/14671-formula-lyubvi.html>

10. Ромм М.И. Кинематограф в ряду искусств // Искусство кино/ — № 12: <http://kinoart.ru/archive/2001/12/n12-article6>

THE RELIGIOUS ASPECT OF THE TEXT  
AS A NEGATIVE RECEPTION OF THE FILM  
(plays by G. Gorin in the adaptation of M. Zakharov)

*Vysochanskaya A. M.*

graduate student of the Department of the History of Contemporary Russian Literature and the Modern Literary Process of the Philological Faculty,  
Moscow State University named after M. V. Lomonosov  
1Leninskiye Gory, Moscow, 119991, Russia

*Germanovich A. A.*

student of the Department of the History of Contemporary Russian Literature and the Modern Literary Process of the Philological Faculty,  
Moscow State University named after M. V. Lomonosov  
1Leninskiye Gory, Moscow, 119991, Russia

In the work by G. Gorin, which is usually attributed to intellectual, parable drama, not least the religious theme. Questions of life and the universe, a dialogue of man with higher powers are important for his characters, although their views are far from traditional, which is always fraught with conflict between the hero and his entourage. When matching pieces of the playwright and their film adaptations by Director M. Zakharov drew attention to themselves not only the ideological and stylistic proximity of pretext and kinosternidae (theatrical cinematic language), but also a conscious departure from spiritual and religious perspectives as a tribute to time, subject to censorship restrictions. This circumstance significantly affects the perception of the film version and in some cases works in their context as a negative reception.

*Keywords:* intellectual drama, the play is a parable, pricelist, the theatricality of cinematic language, the religious aspect of the text, minus.