

УДК 821.91

И.А. БУНИН В СОВРЕМЕННОМ РОССИЙСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ**Н.А. Маркович (Красноярск, Россия)****Аннотация**

Постановка проблемы. Статья посвящена анализу экранизаций произведений И.А. Бунина в современном российском кинематографе. Проза писателя демонстрирует ярко выраженную кинематографичность, что обуславливает устойчивый интерес режиссеров к его творчеству. Однако сложность экранного воплощения бунинских текстов, связанная с лирическим характером сюжета, преобладанием описательности над событийностью и особой «визуальной плотностью», до сих пор недостаточно изучена.

Цель статьи – выявить основные стратегии современной экранизации прозы И.А. Бунина на примере двух киноработ последних лет, демонстрирующих противоположные подходы: традиционный (фильм «Стёпа», 2018) и экспериментальный (фильм «Велга», 2022).

Обзор научной литературы. Теоретической основой для проведения исследования стали труды, посвященные семиотике кино (Ю.М. Лотман), интермедиальному анализу (И.А. Качков), типологии экранизаций (Ф.В. Шелухин), а также исследования кинематографичности прозы Бунина (О.А. Харитонов, А.А. Шахова, Е.Р. Пономарев, Н.В. Пращерук).

Основные методы исследования. В статье были использованы сравнительно-сопоставительный анализ, типологический метод, интермедиальный анализ, а также элементы семиотического подхода Ю.М. Лотмана к анализу киноязыка.

Результаты исследования. Установлено, что фильм «Стёпа» тяготеет к типу «прямой экранизации»: диалоги максимально приближены к бунинскому тексту, атмосфера рассказа передается через длительные статичные кадры и монохромную цветовую гамму. Фильм «Велга», напротив, представляет собой экранизацию «по мотивам», где режиссер переносит действие в современность, вводит новых героев и активно использует метафорический монтаж, сохраняя при этом центральную для Бунина тему одиночества и связи человека с природой.

Выводы. Проведенное исследование позволило выявить две основные стратегии современной экранизации прозы И.А. Бунина: «прямая экранизация», реализованная в фильме «Стёпа»; экранизация «по мотивам», реализованная в фильме «Велга».

Ключевые слова: И.А. Бунин, экранизация, кинематограф, интерпретация, типология экранизаций, кинематографичность прозы, интермедиальность, «Темные аллеи», семиотика кино, Ю.М. Лотман.

Постановка проблемы. Актуальность исследования обусловлена устойчивым интересом российского кинематографа к прозе И.А. Бунина: фильмы «Суходол» (2011, реж. А. Стреляная), «Солнечный удар» (2014, реж. Н. Михалков), «Стёпа» (2018, реж. С. Солнечная), «Велга» (2022, реж. А. Нечаева), а также документальная лента «Бунинъ» (2022, реж. А. Васильев).

Проблема исследования заключается в противоречии между, с одной стороны, высокой степенью востребованности прозы И.А. Бунина в современном российском кинематографе, а с другой – очевидной сложностью ее экранного

воплощения, связанной с лирическим характером сюжета, преобладанием описательности над событийностью и особой «визуальной плотностью» бунинского текста.

Цель статьи – выявить основные стратегии современной экранизации прозы И.А. Бунина на примере двух киноработ последних лет, демонстрирующих противоположные подходы: традиционный (фильм «Стёпа», 2018) и экспериментальный (фильм «Велга», 2022).

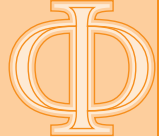
Научная новизна исследования состоит в том, что впервые к анализу экранизаций произведений Бунина последовательно применен семиотический подход Ю.М. Лотмана в сочетании с типологией экранизаций Г.А. Поличко, что позволяет выйти за рамки оценочных суждений («удачная/неудачная экранизация») в пользу анализа способов перевода литературного текста на язык кино.

В работе использованы следующие *методы*: сравнительно-сопоставительный анализ (сопоставление оригинальных текстов Бунина с их экранными интерпретациями), типологический метод (отнесение фильмов к определенному типу экранизаций по классификации Г.А. Поличко [Шелухин, 2021, с. 4–5]), интермедиаальный анализ (выявление способов адаптации кинематографических приемов в литературе и обратно), а также элементы семиотического подхода Ю.М. Лотмана к анализу киноязыка [Лотман, 1973].

Материалами исследования послужили рассказы И.А. Бунина «Стёпа» (из цикла «Темные аллеи») и ранний рассказ «Велга» (1895), а также их экранные версии – короткометражный фильм «Стёпа» (реж. С. Солнечная) и полнометражный фильм «Велга» (реж. А. Нечаева).

Обзор научной литературы. Теоретической основой для проведения исследования стали труды, посвященные различным аспектам взаимодействия литературы и кино. Семиотическая теория кино Ю.М. Лотмана позволяет рассматривать экранизацию как перевод с языка литературы на язык кино [Лотман, 1973]. Типология экранизаций Г.А. Поличко, развитая в исследовании Ф.В. Шелухина, дает возможность различать «прямые экранизации», экранизации «по мотивам» и «общие киноадаптации» [Шелухин, 2021, с. 4–5]. Кинематографичность прозы Бунина исследовалась в работах О.А. Харитоновой, который отмечал использование писателем смены ракурсов, планов и монтажа [Харитонов, 2020], а также А.А. Шаховой, выделившей в бунинских текстах «общие» и «крупные» планы [Шахова, 2011]. Жанровый генезис ранней прозы Бунина рассмотрен в трудах Е.Р. Пономарева [Пономарев, 2022], а визуальный аспект поэтики романа «Жизнь Арсеньева» проанализирован Н.В. Пращерук [Пращерук, 2024]. Кроме того, в работе используются исследования по рецепции классики в кинематографе [Травкина, Потапова, 2025].

Как отмечают исследователи современного кинопроцесса А.М. Травкина и В.А. Потапова, экранизации классической литературы в XXI в. приобретают особое значение в контексте культурного переосмысления. Они не только воссоздают привычные литературные сюжеты, но и становятся инструментами



актуализации исторической памяти и ценностей, характерных для российского общества. По мысли авторов, экранизации служат мостом между прошлым и настоящим, между классиками и зрителями сегодняшнего дня [Травкина, Потапова, 2025, с. 2]. Но этот мост, его «качество» может зависеть не только от режиссера, но и от зрителя и его читательского опыта. Как отмечает Н.А. Симбирцева, экранизация представляет собой «визуализированный текст» литературно-художественного произведения – особое «экранно-книжное метапространство», где взаимодействуют разные коммуникационные структуры. По мысли исследовательницы, такое пространство может как расширять понимание исходного смысла (если зритель не ограничивается одним источником), так и сужать его (если он довольствуется готовыми интерпретационными формами) [Симбирцева, 2013].

Проза Бунина в кадре: хроника экранизаций. Хотя прозу Ивана Бунина экранизируют реже, чем, скажем, произведения А.П. Чехова или Л.Н. Толстого, количество фильмов по его работам все равно остается весьма значительным.

Первая возможность перенести бунинский текст на экран возникла в октябре 1933 г.: голливудский продюсер заявил Ивану Алексеевичу о желании приобрести рассказ «Господин из Сан-Франциско». При этом супруга писателя, В.Н. Муромцева-Бунина, поясняла, что замысел этого произведения родился из большой наблюдательности и образа «разреза» корабля, подсказанного Бунину одним из собеседников¹. Однако дальше краткого диалога с представителем кинокомпании дело не пошло. Позже Бунин упоминал о возможной экранизации таких рассказов, как «При дороге» и «Дело корнета Елагина», но и эти замыслы остались неосуществленными.

1960-е гг. можно считать временем возникновения интереса у советских, а затем и российских кинематографистов к творчеству Бунина. Частота экранизаций резко возросла в период 1970-х – середины 1980-х гг. на фоне общего внимания к прозе Бунина и снятия идеологических запретов. В это время вышли «Темные аллеи» в составе фильмов из трех новелл «Два голоса» (1981), «Грамматика любви» (1988), «Несрочная весна» (1989) – фильм, поставленный по мотивам одноименного рассказа, а также произведений «Руся», «Князь во князьях», «Мухи», «Журавли», «Кавказ», повести «Суходол» и дневниковых записей Бунина, – и другие картины.

Интерес продолжился и в 1990-е гг. В 1994 г. была снята мелодрама «Посвящение в любовь» режиссера Льва Цуцульковского. В основу картины легли рассказы «Легкое дыхание», «Холодная осень» и «Руся». В 1995 г. вышла лента «Мещерские» Бориса Яшина, снятая по мотивам рассказов «Натали», «Таня», «В Париже».

Внимания кинокритиков в 2011 г. удостоился фильм «Суходол» (реж. А. Стреляная). Картина получила награды на кинофестивалях. Научный анализ этой картины предприняли П.С. Волкова и Л.Р. Казанцева, которые выделили

¹ Муромцева-Бунина В.Н. Жизнь Бунина. Беседы с памятью. М., 2007. С. 444.

две ключевые стратегии адаптации бунинского текста в фильме Стреляной: интерпретацию (сохранение художественной целостности источника) и реинтерпретацию (переосмысление отдельных элементов) [Волкова, Казанцева, 2020]. Различные мнения вызвал и фильм Н. Михалкова «Солнечный удар» 2014 г. на основе одноименного рассказа и книги «Окаянные дни». Режиссер соединил произведение о любви с дневниковыми записями: рассказы Бунина о любви («Темные аллеи», «Солнечный удар») «подсвечены этим самым Солнцем, этим закатным пожаром, уничтожившим и героев, и страну, где они жили и “легко дышали”»². Фильм получил множество наград, а также был номинирован на премию «Оскар».

Дневниковые записи жены Бунина В.Н. Муромцевой стали сюжетом картины о неоднозначных взаимоотношениях писателя и его близких – «Дневник его жены» режиссера А. Учителя. Фильм также получил ряд фестивальных наград и кинопремий.

Особенно часто произведения Бунина выбирали и выбирают в качестве дипломных работ выпускники режиссерского факультета ВГИК. Одна из последних – это фильм «Стёпа» (2018, реж. С. Солнечная), получивший приз на Каннском кинофестивале за лучшую женскую роль. Эта работа, а также фильм «Велга» (2022, реж. А. Нечаева) стали предметом рассмотрения в данной статье.

Проблемы киноадаптации прозы И.А. Бунина. Но насколько беспрпятственно экранизируется поэтичная проза Бунина? Ответ на вопрос о степени кинематографичности его текстов следует искать у самого автора. В 1913 г. на вопрос журналистов, думает ли он написать что-нибудь для кино, писатель ответил: «Да, ко мне обращались, но писать пока я не намерен. И не думайте, потому что боюсь толпы, пошлости, – нет! И толпа, и пошлость есть везде, от нее не убежишь. Дело в том, что я не выяснил еще точной формы»³.

Однако влияние кинематографа прослеживается и в самом творчестве поэта и писателя. Как отмечает И.А. Качков, исследуя интермедийность, уже в 1916 г. Бунин создавал стихотворения, в которых сознательно адаптировал кинематографические приемы: черно-белую гамму, статичные мизансцены, частичную репродукцию образов. По мысли автора, Иван Алексеевич стремился «сыграть по правилам кинематографа на литературном поле, перешагнуть границы литературы, чтобы обогатить ее новым инструментарием» [Качков, 2020].

А. Разина обратила внимание на специфику экранного воплощения бунинской прозы, отмечая, что экранизации Бунина долгое время считались заведомо уступающими оригиналу из-за сложности передачи лирического подтекста визуальными средствами [Razina, 2025, p. 478].

² Иван Бунин. Солнечный удар. URL: <https://cbspetushki.ru/avtor-sczenariya-ivan-bunin-solnechnyj-udar-2014.html#respond> (дата обращения: 24.04.2026).

³ Бунин И.А. Интервью. URL: <https://bunin-lit.ru/bunin/public/intervyu.htm> (дата обращения: 24.04.2026).

Для анализа того, как современный кинематограф справляется с этой задачей, целесообразно обратиться к семиотической теории кино Ю.М. Лотмана. В работе «Семиотика кино и проблемы киноэстетики» он определяет кино как сложную знаковую систему, в которой взаимодействуют два начала: изобразительное (иконическое) и условное (вербальное). Кино говорит с нами языком образов, но эти образы никогда не являются чистым отражением реальности – они всегда организованы ракурсом, монтажом, ритмом. Лотман подчеркивает, что «изобразительность – относительное, а не абсолютное свойство. Рисунок и слово подразумевают друг друга и невозможны один без другого» [Лотман, 1973, с. 4]. Применительно к Бунину это означает: его тексты обладают мощной визуальной плотностью (общий и крупный планы, живописность), которая апеллирует к изобразительному ряду киноязыка. Однако бунинское описание – это не просто «рисунок», а сложный семиотический узел, где внешняя изобразительность служит знаком внутреннего, иррационального переживания. Именно эту двойственность и должен передать адекватный экранный образ.

Результаты исследования

Рассказ «Стёпа» как пример «прямой» экранизации. Короткометражный шестнадцатиминутный фильм «Стёпа» был снят в 2018 г. по одноименному рассказу из цикла «Темные аллеи» как дипломная работа выпускницы режиссерского факультета ВГИК. Эта экранизация демонстрирует бережное сохранение стилистики оригинала и отношение к тексту Бунина.

Исследователь проблем киноэкранизаций Ф.В. Шелухин, обобщая классификацию Г.А. Поличко, выделяет три основных типа переноса литературных произведений на экран: прямую экранизацию (бережное следование тексту), экранизацию «по мотивам» (переработка отдельных элементов при сохранении основных тем и идей) и общую киноадаптацию (создание самостоятельного произведения, дополняющего оригинал). При этом ключевой проблемой любого типа экранизации, по мнению автора, является отбор материала: необходимо следовать оригиналу на уровне тем и идей, а не слепо копировать события, сценарий же должен быть сосредоточен на персонажах, развивающих основной конфликт [Шелухин, 2021, с. 4–5].

С точки зрения этой типологии фильм «Стёпа» может быть отнесен к первому типу – прямой экранизации. Для этого типа характерно сохранение первоначального текста без изменений, воссоздание сюжета, образов и деталей. Именно эту стратегию избирает режиссер: диалоги максимально приближены к бунинскому тексту, а атмосфера рассказа передается через длительные статичные кадры и монохромную цветовую гамму.

Первые кадры фильма демонстрируют бунинский крупный план: около минуты камера показывает осеннюю размокшую дорогу, опавшие листья, дождь. Зритель видит, слышит и чувствует атмосферу; затем видит постоянный двор, дом и так далее.

Режиссер придерживается этнографической точности и скрупулезно воссоздает бытовую и социальную атмосферу российской деревни конца XIX в., что позволяет глубже понять контекст, в котором существуют герои. Е.Р. Пономарев в исследовании раннего творчества Бунина отмечает, что проза писателя 1890-х гг. вырастает из газетного бытового очерка, для которого характерны подробные зарисовки деревенского быта, внимание к социальным контрастам и «этнографическая точность» в описании жизни крестьян и мелкопоместных дворян. Именно эти черты – очерковая достоверность, детализация быта, социальная конкретика – делают рассказ «Стёпа» особенно благодатным материалом для камерной, «этнографической» экранизации, которая стремится сохранить не только сюжет, но и саму атмосферу бунинского текста [Пономарев, 2022, с. 180–183].

В полном соответствии с текстом передана трагедия обыденности: режиссер мастерски переносит на экран бунинское умение увидеть трагедию в заурядной жизни, а также в обычной жизни ее и растворить. Тон и краски фильма настолько монохромны, что он может показаться черно-белым. Ю.Н. Тынянов в работе «Об основах кино» утверждал, что «бедность» кино – его плоскостность, отсутствие цвета, немота – является не недостатком, а конструктивным принципом искусства, позволяющим вырабатывать собственные выразительные средства. «Плоскостность кино сказывается в искусстве кино положительными конструктивными принципами симультанности (одновременности) нескольких рядов зрительных представлений» [Тынянов, 1977, с. 326–345]. Несмотря на то что Ю.Н. Тынянов разрабатывал свою теорию на материале немого кино 1920-х гг., его ключевые идеи сохраняют методологическую ценность для анализа современного кинематографа. В фильме «Стёпа» эта тыняновская «бедность» работает на создание особой атмосферы: длительные статичные кадры и монохромная гамма не имитируют реальность, а конструируют художественный мир, соответствующий бунинскому тексту. Состояние окружающей обстановки, как и в рассказе, полнее и ярче передает смысл произведения, чем действия и диалоги.

Показательным в этом отношении является эпизод отъезда барина. В исходном рассказе Бунина ситуация передана через скупой диалог, в котором герой обещает Стёпе «просить ее руки». Режиссер в точности переносит бунинский текст на экран, однако камера при этом фиксирует крупный план лица Стёпы, в котором считывается наивная надежда, переданная в тексте фразой: «Она села на ноги, сразу оборвав рыдания, тупо раскрыла мокрые лучистые глаза...»⁴. Затем в кадре появляется лицо Красильщикова, выражающее почти полное безразличие. Никакой дополнительной эмоциональной оценки нет ни у режиссера, ни у автора текста. Рассказ завершается словами: «Воротясь домой, он тотчас стал собираться и к вечеру уехал на тройке на железную дорогу. Через два дня он был уже в Кисловодске»⁵. Эта финальная фраза не имеет прямого визуального воплощения в фильме, однако именно она имеет ключевое значение для понимания

⁴ Бунин И.А. Стёпа. URL: <https://ilibrary.ru/text/1814/p.1/index.html> (дата обращения: 24.04.2026).

⁵ Там же.

как всей фабулы, так и характера персонажа. Для решения этой задачи режиссер прибегает к иному визуальному решению: камера фиксирует, как барин на лошади скрывается за пределами кадра, оставляя зрителю статичную и привычную деревенскую картину – проселочную дорогу, изгородь и рощу. Таким образом, внешняя событийная канва (отъезд) оказывается полностью растворена в подтексте неизбежности внутренней трагедии Стёпы. Визуальное решение – крупный план в сочетании с длительной статикой – становится здесь аналогом той самой «паузы» или «недоговоренности», которая составляет главную эмоциональную ткань рассказа Бунина.

С точки зрения теории Лотмана, такая стратегия работает на создании «иллюзии реальности». Длинные статичные кадры вызывают у зрителя эмоциональную веру в подлинность происходящего. Однако, как предупреждал Лотман, «искусством киноизображение стало лишь тогда, когда <...> монтаж позволил обнажить условность в сочетании кадров» [Лотман, 1973, с. 10]. «Стёпа», избегая сложного монтажа и следуя за бунинским текстом почти буквально, балансирует на грани этнографического документа и художественного высказывания. Режиссер словно стремится стереть границу между знаком и реальностью, что одновременно является и сильной стороной картины (погружение в атмосферу), и ее риском: бунинский подтекст, его «внутренняя дрожь» здесь едва не редуцируется до чистой изобразительности.

Экспериментальное «прочтение» «Велги». Фильм «Велга» снят в 2022 г. по одноименному и малоизвестному раннему рассказу-притче, написанному в 1895 г. Рассказ больше напоминает легенду со свойственной этому жанру стилистикой волшебства, что не характерно для прозаических произведений Бунина. В прижизненной критике «Велга» практически не была удостоена внимания. Она лишь упоминалась в одном ряду с рассказами «Байбаки» и «Тарантелла», объединенными тем, что в прорисованных в них образах нет конкретности, а есть некое настроение (конечно, поэтическое), через которое читается мораль. В случае с «Велгой» мораль «многообещающая и не лишена надежды на благодать будущего. В ней сказывается доминирующий тон участия и жалостливости к слабостям и страданиям людским. ...Остов сказки: были две сестры, и обе они любили одного героя. Но любима была одна из них, и вот эта-то нелюбимая Велга вместо того, чтобы злорадствовать по поводу предстоящей гибели героя и бесконечного горя сестры, спасает его и сама погибает в волнах моря, обратившись в чайку»⁶.

Фильм представляет собой смелую интерпретацию или даже киноадаптацию Бунина. Действие происходит в Мурманской области в наши дни. В повествование добавлены герои и та сюжетность, которой, возможно, не хватает тексту. Как показал Е.Р. Пономарев в исследовании жанрового генезиса ранней прозы Бунина, рассказ «Велга» стоит особняком в творчестве писателя: это не бытовой очерк, а «легендарный нарратив», ориентирующийся на модную

⁶ Классик без ретуши: литературный мир о творчестве И.А. Бунина: критические отзывы, эссе, пародии (1890–1950-е годы): Антология / общ. ред. Н.Г. Мельников. М., 2010. С. 84.

беллетристическую традицию и использующий мифологические сюжеты. Именно эта жанровая природа рассказа – его условность, поэтичность, отсутствие бытовой конкретики – открывает возможность для смелых, экспериментальных экранизаций, которые переносят действие в современность и активно используют метафорический монтаж [Пономарев, 2022, с. 182–183].

В отличие от «Стёпы», фильм «Велга» тяготеет ко второму типу экранизаций – «по мотивам». Как отмечает Ф.В. Шелухин, экранизации этого типа преследуют цель представить известное произведение под иным углом; они не воспроизводят оригинал от и до, но при этом стараются оставить нетронутыми его основные темы и идеи, добавляя от себя новые элементы или перерабатывая имеющиеся [Шелухин, 2021, с. 2–3]. Режиссер переносит действие в современность, вводит новых героев и активно использует метафорический монтаж, сохраняя при этом центральную для Бунина тему одиночества и связи человека с природой.

Экспертное обсуждение фильма в программе «Закрытый показ» на Первом канале (2024) подтверждает, что «Велга» вызвала неоднозначную реакцию профессионального сообщества. Дискуссия показала, что современный кинематограф продолжает искать баланс между верностью классическому тексту и необходимостью его осовременивания⁷.

Режиссер сохраняет ключевые темы и общую фабулу, но отказывается от буквального следования рассказу, создавая вместо этого визуальную поэму, где образы северной природы становятся метафорой душевного состояния героини. Цветовая гамма, длительное «описание» камерой суровой северной природы с первых кадров дает понять, что трагедия близко. Но если у Бунина история Велги дана через восприятие рассказчика, то в фильме зритель получает доступ к внутреннему миру самой героини.

Ниже мы рассмотрим два наиболее показательных отличия фильма от первоисточника, которые демонстрируют специфику этого подхода в экранизации.

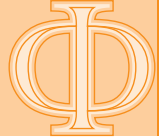
1. Трансформация финала: от жертвы к «растворению в природе».

В рассказе Бунина превращение Велги в чайку – результат осознанного и добровольного выбора героини. Вещая Чарна прямо предупреждает ее о цене спасения: *Два дня и две ночи проведешь ты в тоске и страхе среди моря, – сказала Чарна. – А когда ступишь на остров, где томится Ирвальд, обратишься ты в чайку, и не узнает он, для кого ты погибла*⁸. Услышав это, Велга не сомневается: *Как первый снег, побледнела Велга, но глаза ее сверкнули радостью, и она отвечала Чарне: «– Я иду, Чарна!»*⁹. Ключевое слово здесь – «радость». Героиня идет на смерть с просветлением, а не с отчаянием. В момент превращения ее крик

⁷ Закрытый показ с Александром Гордоном. Художественный фильм «Велга» [Электронный ресурс] // Первый канал: официальный сайт. 2024. 3 мая. URL: <https://www.1tv.ru/shows/zakrytyy-pokaz/vypuski/film-velga-zakrytyy-pokaz-s-aleksandrom-gordonom-vypusk-ot-03-05-2024>

⁸ Бунин И.А. Велга: рассказ. [Б.и.], 1895. 5 с. Проза. URL: <https://rucont.ru/efd/3193>

⁹ Там же.



оказывается одновременно *жалобно-радостным*¹⁰, а финал закрепляет эту амбивалентность: *Так тоскует она и доныне... Но в стенаньях ее звучит радость*¹¹.

В фильме эта логика пересматривается. Режиссер заявляет: *Я как режиссер задумывала, что это не самоубийство. Она уходит из этого мира просто потому, что не может в нем жить. Она человек природы. Она и ветер, и море, и белуха, и лес*¹². Продюсер Иван Болотников уточняет: *Мы не отходили [от Бунина]. У нас есть Чайка. Но мы увидели финал так: Велга растворяется – она и Чайка, она и белуха, она и ветер, она и дерево, она все на свете. То есть она природа*¹³.

Таким образом, из сюжетной конструкции изымается ключевой элемент – сознательное решение героини, зафиксированное у Бунина в реплике *Я иду, Чарна!* и в слове *радость*. Поступок Велги становится не жертвой ради спасения любимого, а спонтанным уходом из мира, где ей «нельзя жить». При этом визуальное решение финала (замедленная съемка, крупные планы, природа как соучастник драмы) создает медитативную, почти ритуальную атмосферу, но драматургическая конструкция утрачивает ту внутреннюю необходимость, которая составляет смысловую основу бунинского текста.

2. Расширение персонажного ряда: от легенды к семейной драме.

Второе существенное отличие фильма – введение новых персонажей и углубление второстепенных линий, отсутствующих у Бунина. В рассказе действует минимальное число героев – Велга, ее возлюбленный Ирвальд, сестра Снеггар и вещая Чарна, – что соответствует жанровой природе «легендарного нарратива» с его тяготением к символической лаконичности. Любовь Велги к Ирвальду с самого начала показана как бескорыстная и всепрощающая. Уже в первой сцене героиня признается: *Ирвальд, я ждала тебя, и беспокойно билось и томилось мое сердце, но когда ты приехал, так стало легко мне!*¹⁴ Эта легкость, отсутствие ревности и требований предвосхищает ее финальную жертву. В фильме, однако, жанровая природа меняется. Появляются: отец Велги и Снеги – персонаж, через которого раскрывается тема связи с семьей, умершей матерью, малой родиной и преемственностью ремесла; судья – мудрый персонаж, который произносит ключевую фразу: *Никто нам на этом белом свете счастья не подарит. Можно лишь самим быть добрыми и справедливыми по отношению к другим*¹⁵.

Эти персонажи раздвигают повествование в сторону семейной драмы, показывают историю взаимоотношения героев, проясняют характер и мотивы Велги, а также вводят дополнительную линию: герой делает выбор между Велгой, которая олицетворяет в фильме связь с природой и родными местами,

¹⁰ Бунин И.А. Велга: рассказ. [Б.и.], 1895. 5 с. Проза. URL: <https://rucont.ru/efd/3193>

¹¹ Там же.

¹² Нечаева А. Цит. по: Режиссер «Велги» с Бодровой посвятила фильм утонувшей сестре // Газета.Ру. 15.12.2022. URL: <https://www.gazeta.ru/culture/news/2022/12/15/19281193.shtml>

¹³ В Москве прошла премьера фильма «Велга» по мотивам рассказа Бунина // ТАСС, 23.10.2022. URL: <https://tass.ru/kultura/16133027>

¹⁴ Бунин И.А. Велга: рассказ. [Б.и.], 1895. 5 с. URL: <https://rucont.ru/efd/3193>

¹⁵ Там же.

и Снегой – новой жизнью, будущим, прогрессом. При этом, как отмечают создатели, любовь Велги к Кириллу остается центром истории: *Для Велги любовь к Кириллу – это не просто любовь, это ее мир*¹⁶. Герой же, сделав выбор не в пользу Велги, лишает ее смысла жизни.

Таким образом, фильм «Велга» демонстрирует типичную для экранизации «по мотивам» стратегию: при внешних изменениях (сюжет, мотивировка героини, система персонажей) режиссер сохраняет ключевую для Бунина тему неразрывной связи человека с природой и одиночества как экзистенциального состояния. Выбор этой стратегии, как показывает сопоставление со «Стёпой», не случаен: жанровая природа «легендарного нарратива» (условность, символическая лаконичность, отсутствие бытовой конкретики) открывает больше возможностей для свободной интерпретации, чем очерковый рассказ с этнографической достоверностью. Это подтверждает основной тезис нашего исследования о зависимости стратегии экранизации от жанровой природы исходного текста.

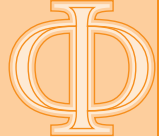
Если «Стёпа» работает в русле лотмановской «иллюзии реальности», то «Велга» движется в противоположном направлении – к обнажению условности. По Лотману, «сочетание зрительного и звукового образов должно быть не автоматическим, а художественно мотивированным» [Лотман, 1973, с. 8]. В «Велге» северная природа становится не просто фоном, а полноправным участником повествования, визуальным эквивалентом внутреннего состояния героини. Здесь киноязык работает не на иллюстрацию текста, а на создание самостоятельного художественного мира, который вступает в диалог с бунинским оригиналом. Это типичный пример «монтажного кино», где смысл рождается в столкновении разнородных элементов, а не в их подражании жизни.

Таким образом, современные режиссеры, с одной стороны, отходят от буквализма, предпочитая интерпретировать бунинскую поэтику, а с другой – сохраняют традиционное прочтение и перенесение текста и подтекста на экран с максимальной точностью.

Выводы. Проведенное исследование позволило выявить две основные стратегии современной экранизации прозы И.А. Бунина: «прямая экранизация» (буквальное следование тексту, воссоздание атмосферы через длительные статичные кадры и монохромную гамму), реализованная в фильме «Стёпа»; экранизация «по мотивам» (перенос действия в современность, введение новых героев, метафорический монтаж при сохранении ключевых тем), реализованная в фильме «Велга». Выбор стратегии зависит от жанровой природы исходного текста: рассказ с выраженной очерковой основой («Стёпа») тяготеет к прямой экранизации, тогда как «легендарный нарратив» («Велга») открывает простор для более свободной интерпретации.

Авторский вклад. Автором статьи выполнены сбор и анализ научной литературы по теме, проведен сравнительный анализ оригинальных текстов И.А. Бунина и их экранных версий, сформулированы выводы.

¹⁶ Бунин И.А. Велга: рассказ. [Б.и.], 1895. 5 с. URL: <https://rucont.ru/efd/3193>



Библиографический список

1. Волкова П.С., Казанцева Л.П. Творчество Ивана Бунина в пространстве кинематографа: интерпретация и реинтерпретация // Философские науки. 2020. № 63 (6), С. 96–109.
2. Качков И.А. Стихотворение И.А. Бунина «Игроки»: интермедиаальный аспект // Вестник Воронежского государственного университета. Сер.: Филология. Журналистика. 2020. № 4. С. 25–29.
3. Коновалова Ж.Г. Специфика биографического жанра в кино: образ писателя и его художественная трансформация // Вестник ТГГПУ. 2012. № 4. С. 262–265.
4. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973. 138 с.
5. Пономарев Е.Р. Жанровый генезис и сюжетология ранней прозы И.А. Бунина // *Studia Litterarum*. 2022. Т. 7, № 4. С. 178–193.
6. Пращерук Н.В. Визуальный аспект поэтики романа И.А. Бунина «Жизнь Арсеньева» // Проблемы исторической поэтики. 2024. Т. 22, № 4. С. 234–253.
7. Симбирцева Н. А. Экранизация как визуализированный текст: к постановке проблемы // Известия Уральского федерального университета. Сер. 1: Проблемы образования, науки и культуры. 2013. № 3. С. 148–154.
8. Сливицкая О.В. Повышенное чувство жизни: мир Ивана Бунина. М., 2004. 270 с.
9. Травкина А.М., Потапова В.А. Экранизация классики как культурное переосмысление в современном российском кинематографе: на примере фильмов 2024 года // *Universum: филология и искусствоведение: электрон. научн. журн*. 2025. № 1 (127). URL: <https://7universum.com/ru/philology/archive/item/19156>
10. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / подгот. Е. Тоддес, А. Чудаков, М. Чудакова. М., 1977. 574 с.
11. Харитонов О.А. К вопросу о трансформации литературного образа в кино (на примере экранизаций произведений И.А. Бунина) // *FILOLOGOS*. 2020. № 1. С. 88–92.
12. Шахова А.А. «Общие» и «крупные» планы в рассказах И.А. Бунина // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2011. № 6. С. 753–757.
13. Шелухин Ф.В. Проблемы киноэкранизаций художественных произведений (опыт сравнения романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» и кинофильма «Преступление и наказание» (1969), реж. Л. Кулиджанов) // Уральский филологический вестник. Сер.: Русская классика: динамика художественных систем. 2021. № 4. С. 4–13.
14. Hutcheon, L. *A Theory of Adaptation*. 2nd ed. New York: Routledge, 2012. 274 p.
15. Razina, A. Ivan Bunin's work and the screen arts: Explorations, discoveries, and disappointments // *Revue de littérature comparée*. 2025. No. 4. P. 476–485.

Сведения об авторе

Маркович Наталья Андреевна – аспирант института филологии и языковой коммуникации, Сибирский федеральный университет (Красноярск); e-mail: natalie85@mail.ru

I.A. BUNIN IN MODERN RUSSIAN CINEMA

N.A. Markovich (Krasnoyarsk, Russia)

Abstract

Statement of the problem. The article is devoted to the analysis of film adaptations of I.A. Bunin's works in modern Russian cinema. The writer's prose demonstrates a pronounced cinematography, which determines the steady interest of film directors in his work. However, the complexity of the screen representation of Bunin's texts, related to the lyrical nature of the plot, the predominance of narrative over eventfulness and a special 'visual density', is still insufficiently studied.

The purpose of the article is to identify the main strategies of modern adaptation of I.A. Bunin's prose using the example of two recent films demonstrating opposite approaches: traditional (the film *Stepa*, 2018) and experimental (the film *Velga*, 2022).

Review of scientific literature. The theoretical basis for the research was the works devoted to the semiotics of cinema (Yu.M. Lotman), intermediate analysis (I.A. Kachkov), typology of film adaptations (F.V. Shelukhin), as well as studies of the cinematography of Bunin's prose (O.A. Kharitonov, A.A. Shakhova, E.R. Ponomarev, N.V. Prashcheruk).

Research methods. The article uses comparative analysis (comparing Bunin's original texts with their screen interpretations), typological method (attributing films to a certain type of film adaptations according to the classification of G.A. Polichko), intermediate analysis (identifying ways to adapt cinematic techniques in literature and vice versa), as well as elements of Lotman's semiotic approach to the analysis of the film language.

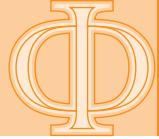
Research results. It is established that the film *Stepa* tends to the type of 'direct adaptation': the dialogues are as close as possible to Bunin's text, the atmosphere of the story is conveyed through long static frames and monochrome color scheme. The film *Velga*, on the contrary, is a film adaptation 'based on motives', where the director transfers the action to the present, introduces new characters and actively uses metaphorical editing, while maintaining the central Bunin's theme of loneliness and human connection with nature.

Conclusions. The conducted research revealed two main strategies of the modern adaptation of I. A. Bunin's prose: 'direct adaptation', implemented in the film *Stepa*; adaptation 'based on motives', implemented in the film *Velga*.

Keywords: *I.A. Bunin, film adaptation, cinematography, interpretation, typology of film adaptations, cinematographic prose, intermediality, Dark Alleys, semiotics of cinema, Yu.M. Lotman.*

References

1. Volkova, P.S., Kazantseva, L.P. Tvorchestvo Ivana Bunina v prostranstve kinematografa: interpretatsiia i re interpretatsiia [The Work of Ivan Bunin in the Space of Cinema: Interpretation and Reinterpretation]. In: *Filosofskie nauki* [Philosophical Sciences], 2020, 63 (6), 96–109.
2. Kachkov, I.A. Stikhotvorenie, I.A. Bunina "Igroki": intermedial'nyi aspekt [I.A. Bunin's Poem "The Players": An Intermedial Aspect]. In: *Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Filologiya. Zhurnalistsika* [Bulletin of Voronezh State University. Series: Philology. Journalism], 2020, 4, 25–29.



3. Konovalova, Zh.G. Spetsifika biograficheskogo zhanra v kino: obraz pisatel'ia i ego khudozhestvennaia transformatsiia [The Specifics of the Biographical Genre in Cinema: The Image of the Writer and Its Artistic Transformation]. In: *Vestnik TGGPU* [Bulletin of TGGPU], 2012, 4, 262–265.
4. Lotman, Iu.M. *Semiotika kino i problemy kinoestetiki* [Semiotics of Cinema and Problems of Film Aesthetics]. Tallinn, 1973. 138 p.
5. Ponomarev, E.R. Zhrovyi genezis i siuzhetologiya rannei prozy I.A. Bunina [Genre Genesis and Plotology of I. A. Bunin's Early Prose]. In: *Studia Litterarum*, 2022, 7 (4), 178–193.
6. Prashcheruk, N.V. Vizual'nyi aspekt poetiki romana I. A. Bunina "Zhizn' Arsen'eva" [The Visual Aspect of the Poetics of I.A. Bunin's Novel "The Life of Arseniev"]. In: *Problemy istoricheskoi poetiki* [Problems of Historical Poetics], 2024, 22 (4), 234–253.
7. Simbirtseva, N.A. Ekranizatsiia kak vizualizirovannyi tekst: k postanovke problemy [Film Adaptation as a Visualized Text: Towards a Problem Statement]. In: *Izvestiia Ural'skogo federal'nogo universiteta. Ser. 1, Problemy obrazovaniia, nauki i kul'tury* [Proceedings of the Ural Federal University. Series 1, Problems of Education, Science and Culture], 2013, 3, 148–154.
8. Slivitskaia, O.V. "Povyshennoe chuvstvo zhizni": mir Ivana Bunina ["An Elevated Sense of Life": The World of Ivan Bunin]. Moscow, 2004. 270 p.
9. Travkina, A.M., Potapova, V.A. Ekranizatsiia klassiki kak kul'turnoe pereosmyslenie v sovremennom rossiiskom kinematographe: na primere fil'mov 2024 goda [Film Adaptation of Classics as a Cultural Reinterpretation in Modern Russian Cinema: On the Example of Films of 2024]. In: *Universum: filologiya i iskusstvovedenie* [Universum: Philology and Art History], 2025, 1 (127). URL: <https://7universum.com/ru/philology/archive/item/19156>
10. Tynianov, Iu.N. *Poetika. Istoriia literatury. Kino* [Poetics. History of Literature. Cinema]. Moscow, 1977. 574 p.
11. Kharitonov, O.A. K voprosu o transformatsii literaturnogo obraza v kino (na primere ekranizatsii proizvedenii I.A. Bunina) [On the Question of the Transformation of the Literary Image in Cinema (On the Example of Film Adaptations of I. A. Bunin's Works)]. In: *FILOLOGOS*, 2020, 1, 88–92.
12. Shakhova, A.A. "Obshchie" i "krupnye" plany v rasskazakh I. A. Bunina ["General" and "Close-up" Plans in the Stories of I. A. Bunin]. In: *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo* [Bulletin of the Nizhny Novgorod University named after N.I. Lobachevsky], 2011, 6, 753–757.
13. Shelukhin, F.V. Problemy kinoekranizatsii khudozhestvennykh proizvedenii (opyt sravneniia romana F.M. Dostoevskogo "Prestuplenie i nakazanie" i kino-fil'ma "Prestuplenie i nakazanie" (1969), rezh. L. Kulidzhanov) [Problems of Film Adaptation of Works of Art (Experience of Comparing F. M. Dostoevsky's Novel "Crime and Punishment" and the Film "Crime and Punishment" (1969),

- dir. L. Kulidzhanov)]. In: *Ural'skii filologicheskii vestnik. Seriya: Russkaia klassika: dinamika khudozhestvennykh system* [Ural Philological Bulletin. Series: Russian Classics: Dynamics of Artistic Systems], 2021, 4, 4–13.
14. Hutcheon, L.A Theory of Adaptation. 2nd ed. New York, 2012. 274 p.
15. Razina, A. Ivan Bunin's work and the screen arts: Explorations, discoveries, and disappointments. In: *Revue de littérature comparée*, 2025, 4, 476–485.

About the author

Markovich, Natalia A. – PhD Candidate, Institute of Philology and Language Communication, Siberian Federal University (Krasnoyarsk, Russia); e-mail: natalie85@mail.ru