



**‘Про здоровых и больных’,
или *Морфий* как метатекст
(одной) русской души
‘On the Healthy and the Sick’,
Or *Morphine* as a Metatext
of (One) Russian Soul**

✦ **МАРГЕРИТА ДЕ МИКИЕЛЬ** › mdemichiel@units.it

SLAVICA TERGESTINA
European Slavic Studies Journal

ISSN 1592-0291 (print) & 2283-5482 (online)

VOLUME 32 (2024/I), pp. 202-243
DOI 10.13137/2283-5482/37230

В рассказах цикла *Записки юного врача* и в повести *Морфий* переработан личный опыт Булгакова и его медицинской практики. В 2008 году на основе этих рассказов был снят фильм режиссера Алексея Балабанова по сценарию Сергея Бодрова-мл. Данная статья представляет собой попытку культурологического анализа кинематографического прочтения литературного текста как синтетичной операции перевода. Булгаковский текст рассматривается сценаристом и режиссером как опыт жанровой «трансгрессии» (Плахов), где *Морфий* становится не столько стержневой осью повествования, сколько заколдовывающим читателя ‘фоновым шумом’. Кажущаяся монолитность балабановского повествования расшатывается благодаря искусному использованию «текстов в текстах» (Лотман), создающих плотную сеть «интекстуальных» (Тороп) и интертекстуальных отсылок. Перед нами текст, который может служить своего рода метатекстом ко всему творчеству Балабанова. Рассматриваемый «кино-текст» становится пре-текстом для анализа «переписывания» литературного текста как инсценировки поэтики «различия».

МОРФИЙ, М. БУЛГАКОВ,
А. БАЛАБАНОВ, С. БОДРОВ-МЛ.,
ИНТЕРСЕМИОТИЧЕСКИЙ ПЕРЕВОД,
РУССКАЯ КУЛЬТУРА, ЭКРАНИЗАЦИЯ,
СЕМИОТИКА ТЕКСТА

Both in the stories of the cycle *A Young Doctor's Notebook* and in *Morphine*, Bulgakov's personal experience and medical practice are reworked. In 2008 these stories become the basis for a film directed by Alexei Balabanov and scripted by Sergei Bodrov Jr. This article is an attempt to analyze a cinematic reading of a literary text as a synthetic operation of translation from a cultural point of view.

Screenwriter S. Bodrov Jr. and director A. Balabanov 'translate' Bulgakov's text into an experience of genre "transgression" (Plakhov), where *Morphine* becomes not so much a structural axis of the narrative as a 'background noise' hypnotizing the reader.

The seemingly monolithic nature of Balabanov's narrative is undone by the skilful use of "texts in texts" (Lotman), which create a dense network of "intertextual" (Torop) and intertextual references. This is a text that, as if freed from historical definitions, can serve as a kind of metatext for Balabanov's work. Our is an attempt to analyse the 'rewriting' (Lefevere) of a literary text as enactment of the "poetics of difference" (Verč), where *Morphine* becomes a pre-text for reflections on the relationship between aesthetics and ethics.

MORPHINE, M. BULGAK, A. BALABANOV,
S. BODROV JR., RUSSIAN CULTURE, FILM
ADAPTATION, SEMIOTICS OF THE TEXT

БАРАБАН БАЛАБАНОВА

Понюхал. Умер. И – могила.
(11 июня 1912)
(В. Розанов)

Стиль есть душа вещей
(В. Розанов)

В кинематографической практике, точнее на профессиональном жаргоне, «барабаном» называются финальные титры фильма, в которых указываются участники работы над картиной. Здесь же будет принят прием «барабана» в начале статьи для краткого обзора предметов данного исследования.

Итак, фильм *Морфий*.

Сценарий фильма был написан в 90-е Сергеем Бодровым-младшим. Тем самым главным героем России конца 1990-х и уже 2000-х Данилой Багровым, главным героем фильма Алексея Балабанова *Брат*. Сергей Бодров-младший планировал снять фильм *Морфий* в качестве режиссера, из-за кризиса киноиндустрии проект так и не был реализован. Главной чертой сценария была идея соединения рассказов цикла *Записок юного врача* и рассказа *Морфий* М. Булгакова, то есть совмещения в главном герое персонажа доктора Полякова с персонажем лекаря Бомгарда (соответственно, начинающего врача и опытного доктора). Важно отметить, что Бодров-младший отказывается от заложенной в тексте рассказа *Морфий* характеристики метаповествования. Речь идет о приеме раздвоения автора на двух рассказчиков: доктора Бомгарда, который от первого лица описывает свои переживания

в качестве сельского врача, рассказывает о самоубийстве коллеги, и публикует его дневник и доктора Полякова, также ведущего повествование от первого лица.

«Сценарий бывает литературный и режиссерский. Литературный сценарий похож на рассказ или повесть – его без труда поймет всякий, кто умеет читать. Режиссерский сценарий понять труднее» – писали Лотман и Цивьян в своей ставшей хрестоматийной работе о кино (Лотман, Цивьян 1994: 49). А что происходит, когда сценарий уже является – литературой? Согласно обоснованной позиции Д. Гиллеспи,

[...] в искусстве кинематографической адаптации режиссер-сценарист не только использует исходный материал текста в качестве основы сценария фильма, но и перерабатывает его, а также может адаптировать или изменить, пусть тонко или радикально, смысл оригинала для соответствия теме фильма. [...] Таким образом, вопрос соответствия фильма оригинальному тексту не важен; скорее то, что с этим делает режиссер – главный критерий критической оценки.¹

Балабанов сохраняет основные позиции как сценария Бодрова-мл., так и оригинального текста Булгакова. «Мощное кино, довольно точно соответствующее литературному первоисточнику» – отмечает А. Долин (2010); «Алексей Балабанов, оставив основные линии сценария, реализовал его как собственное видение», заключает он (ibidem). «Небольшое хирургическое вмешательство в сценарий, иной режиссерский почерк [...] и в диагнозе чистопробное балабановское кино», вторит ему Малюкова (2008), добавляя:

1
«In the art of cinematic adaptation, the director / screenwriter not only uses the raw material of the text as the basis of a film script, but also reworks it, and may adapt or change, however subtly or radically, the meaning of the original to suit the theme of the film. [...] Thus, the issue of a film's fidelity to the original text is not important; rather, what the director does with it is the main criterion for critical evaluation» (Gillespie 2006: 114-115).

Фильм – тщательно прописанный натюрморт вселенской деградации. Собственно этот натюрморт Балабанов живописует на экране, начиная со Счастливых дней, Замка, и главное – декадентской виньетки Про уродов и людей, с которой более всего рифмуется Морфий. Пиком темы и кульминацией балабановского радикализма стал Груз 200: за ширмой некрореализма бесстрашно затрагиваются трудные вопросы, выносится неутешительный диагноз: страна с долгой историей болезни скорее мертва, чем жива. В этом смысле Морфий – приквел Груза [...]: декадентская поэма ментального разложения предшествует физическому распаду [...]. Экран сочится жирным «чересчур», переступающим за границы позволительного. Напомню: «чур» и есть «межа», «грань» (*ibidem*).

Это мельком появившееся понятие «между» на самом деле очень важно и ниже будет рассмотрено.

АВТОР ФИЛЬМА: АЛЕКСЕЙ БАЛАБАНОВ

Алексей Октябринович Балабанов родился в 1959 году в Свердловске (сегодняшнем Екатеринбурге). Окончил переводческий факультет Горьковского педагогического института иностранных языков, служил в армии, участвовал в войне в Афганистане. Затем работал ассистентом режиссера на Свердловской киностудии. С 1990-х переехал в Санкт-Петербург и работал с Сергеем Сельяновым (компания СТВ). Фильмом, принесшим им известность, стал культовый *Брат* – «энциклопедия русской жизни» 90-х годов (Николаевич 2022).

Мне скучно снимать обычные драмы или мелодрамы. Я с детства писал рассказы странные такие, радикальные. Вообще я всегда был против чего-то. Думаю, что этот пафос еще с советского времени у меня остался. Потому что когда-то я начинал с рок-н-ролла, снимал фильм про свердловских рок-н-ролльщиков в восемьдесят пятом году, когда их еще запрещали, и меня тогда давили, душили, пинали. И, собственно, отчасти кино мое – рок-н-ролльное (Балабанов 2012).

Фильмография Балабанова включает произведения, различные между собой настолько, что следует скорее говорить об их экспериментальности, нежели о жанровой принадлежности. Дебютировав в 1991 г. фильмом *Счастливые дни*, Балабанов продолжил искусно жонглировать жанрами в последующих работах: *Замок* (1994), *Про уродов и людей* (1998), *Брат* (1997), *Брат-2* (2000), *Война* (2002), *Жмурки* (2005), *Мне не больно* (2006), *Груз 200* (2007), *Морфий* (2008), *Кочегар* (2010), *Я тоже хочу* (2012). При этом, его творческая личность «на удивление цельная. Самый цельный из художников первого ряда в отечественном кинематографе», как пишет В. Топоров в Предисловии к сборнику балабановских киносценариев:

С самого начала Балабанову было что сказать. С самого начала он интуитивно знал, как сказать, чтобы его услышали. Чтобы его услышали не те, так эти; хотя желательно – и те, и другие сразу. И говорит он всегда об одном и том же, хотя и по-разному. Кричит по-разному. Языком заведомо упрощенного символизма, до времени похороненного экспрессионизма, уральского, из недр Медной горы, сюрреализма и махрового, как соцреализм, соцарта. И при всем при этом сохраняет первозданную цельность (2007а: 7).

Почти все фильмы он снял по собственным сценариям, однако среди его работ появляются экранизации литературных произведений (*Замок, Счастливые дни, Морфий*).

– Почему у вас всегда так много литературы в фильмах?
– Много читал, когда учился. Много всего читал. Все читал. Подряд. Мы томаами читали. Собраниями сочинений (*Кувшинова 2014*).

Балабанов оказался голосом целого поколения, культовым режиссером России. Его не стало в мае 2013 года. «Но очевидно, что его фильмы и его судьбу уже невозможно отделить от истории постсоветской России – имя Балабанова будет звучать всегда, пока существуют исследования о России и сама Россия» (*Кувшинова 2018*).

В РОЛИ ИСХОДНОГО ТЕКСТА:

Записки юного врача – цикл рассказов Михаила Булгакова о работе молодого медика, попавшего сразу после учебы в маленькую больницу в глухой деревне. В этих рассказах Булгаков описывает тяжелые условия жизни земского доктора в провинции, его отчаянную веру в учебники медицины, а не в самого себя: по сути, он пишет о себе.

Они [*Записки*] представляют собой литературное переложение того крайне тяжелого инициатического испытания, которому молодой Миша подвергся в сельской больнице, и которое стало решающим как в его человеческом и научном формировании, так

и в художественном. В Никольском он добился абсолютного контроля над своими эмоциями, что позволило ему спокойно и уверенно оперировать хирургическими инструментами в самых шокирующих ситуациях; кажется, что он обладает той же властью над эмоциями и чувствами, когда описывает как великий рассекатель, препаратор, изображаемое событие, детально, как великий анатом.²

В отличие от *Записок юного врача*, рассказ Морфий – хроника пагубной зависимости доктора, описание деградации. Как пишет в примечании к итальянскому изданию переводчик:

В 1917 году молодой Михаил Булгаков, свежий выпускник медицинского факультета, был направлен в город Вязьму Смоленской губернии на должность заведующего инфекционно-венерическим отделением местной больницы. Он приезжает туда после очень тяжелого испытания работой врачом в селе Никольском. Профессия врача, которую он выбрал с энтузиазмом и которой он занимался с большой отдачей, скоро отойдет на второй план. В начале 1920-х годов Булгаков становится профессиональным писателем. Однако часть врачебного опыта будет им переработана и использована в некоторых рассказах.³

2

«Essi sono [gli Appuntiti] la trasposizione letteraria di quella durissima prova iniziatica cui è stato sottoposto il giovane Miša all'ospedale rurale, determinante per la sua formazione umana e scientifica, ma anche per la sua formazione artistica. A Nikol'skoe egli ha sperimentato l'assoluto controllo della propria emotività che gli permetteva di manovrare gli strumenti chirurgici con gesti pacati e sicuri nelle situazioni più sconvolgenti; lo stesso dominio dell'emozione e del sentimento egli sembra esercitare quando usa la penna da grande dissezionatore del fatto da rappresentare, da grande anatomista del dettaglio» (Martinielli 2013: 8-9).

3

«Nel 1917, il giovane Michail Bulgakov, fresco di una laurea in medicina, viene inviato a Viaz'ma, cittadina del governatorato di Smolensk, come responsabile del reparto malattie infettive e veneree dell'ospedale locale. Vi approda dopo una prova durissima, quella del medico nella condotta di Nikol'skoe. La medicina, che pure aveva scelto con entusiasmo e praticato con grande scrupolo, verrà presto accantonata. Agli inizi degli anni Venti Bulgakov è scrittore di professione. Tuttavia, parte →

→ di quella esperienza verrà rielaborata e utilizzata in alcuni racconti» (Sichel 1999: 7).

Итак: «La littérature donne donc naissance au film» (Barran 2013: 76).

Мне кажется, что [...] двойной этический постулат – незаменяемость другого в его собственном поведении и признание различия – осуществился в художественной литературе намного раньше и намного лучше, чем в других категориях мышления, которые, так или иначе, занимались вопросом об описуемости мира. Это, на мой взгляд, происходило попросту из-за того, что словесность по своей внутренней природе, а это значит по языковым средствам, без которых художественной литературы вообще не было бы, раньше и лучше других понимала все возможности, данные ей именно языком (в чем и заключается специфика литературы) (Verč, De Michiel 2004: 343-344).

Но: «Кинематограф как искусство совершенно иначе, чем литература, относится к проблеме достоверности» (Лотман 1973: 95-96).

ЗА КАДРОМ

Урок смелости. Урок гордости. Урок верности.
Урок судьбы. Урок одиночества.
(М. Цветаева, *Мой Пушкин*)

Балабанов, «самый европейский из русских режиссеров, самый русский из европейских», мало известен за пределами России. В одной из редких посвященных ему в зарубежной прессе статей, М. Боффа подчеркивал, что «если мы хотим избежать общих мест, касающихся современной русской культуры,

то мы должны обратиться к творчеству Балабанова» (Voffa 2011: XXII) и сам же двумя строками ниже отмечал, «меланхолически сожалея», что в Италии фильмы Балабанова показывались мало.

За последние два года Балабанов снял, кажется, два самых сильных своих фильма: Груз-200 и Морфий. Последний, на мой взгляд, даже сильнее Груза по пониманию природы кино, по тому, как передано ощущение того, что пережила Россия в начале прошлого века. Я убеждена, что последними картинками Балабанов закрепил за собой право называться крупнейшим русским режиссером и одним из самых крупных режиссеров Европы. То, что Европа еще этого не поняла, – ее личное дело. Потом будет стыдно и жаль, что она его пропустила (Смирнова 2010).

Особое мнение. Здесь будет предложен особый взгляд на Балабанова – взгляд со стороны, с позиции бахтинской «внеаходимости»: ведь «Продуктивность события не в слиянии всех воедино, но в напряжении своей внеаходимости и неслиянности, в использовании привилегии своего единственного места вне других людей» (Бахтин 2003: 160). Взгляд не киноведа, а семиолога, пытающегося использовать это «свое-чужое» место как место иное, в философском смысле. Опираясь на «избыток видения», присущий каждой внеаходимости. Со всей ответственностью, которую каждая внеаходимость предполагает.

Короче. Не стреляйте в филолога. Он играет как умеет. *Don't shoot the translator, either*: что по-английски означает и снимать, и стрелять.⁴ А игра, которая будет здесь предложена, состоит в особом прочтении менее исследованного (по крайней мере, иностранной критикой) балабановского текста.

4 Поводом для данного анализа стало сотрудничество с А. Шумаковой, международным экспертом в области кинематографии России и стран бывшего СССР, консультантом самых престижных международных фестивалей в Италии и за рубежом, преподавателем и переводчиком, неоднократно гостем нашей кафедры. Первоначально этот текст был прочитан на Первых Балабановских чтениях, проходивших в Москве в Электротресте Станиславского. Поэтому форма изложения намеренно остается частично верной устной форме того мероприятия – превращаясь в своего рода методологически обоснованный «научный сказ».

Впрочем, автор – каждый автор – пишет все время одно и то же произведение. Всегда, при этом, сохраняя целостную маркировку своей поэтики и своей эстетики, то бишь, своей художественной *этики* – конечно, маркируя его по-разному.

Притом, именно на этом хочется сделать акцент: *Морфий* – это текст который, как нам представляется, способен предложить именно *иностранному* зрителю своеобразный ключ к пониманию того, что Н. Михалков однажды назвал «планетой Балабанова».

Для анализа выбран этот фильм, так как это *изначально* литературный текст. Однако он будет рассмотрен не с содержательной точки зрения, а с точки зрения структурной, *то есть* теоретической. Так как именно в этом смысле – *и* в этом смысле, а может, особенно в этом – этот текст *означает*.

Еще одна причина выбора заключается в том, что это текст, который говорит, по сути: о переводе. В философском смысле. В *музыкальном* то есть. В своей способности находиться *меж*.

(Понятно, да: я переводовед. Но Балабанов тоже был по образованию переводчиком. И текст этот есть текст одновременно и «свой» и «чужой»).

Это текст, в котором актуализуются все виды перевода по Якобсону: внутриязыковой (Булгакова Бодровым); внутрисемиотический (Бодрова Балабановым); межсемиотический, само собой (литературы в кино); а невольно и межъязыковой, добавим, в этой нашей попытке прочтения – с этого ведь и начали – со стороны.

Всего-навсего, начальные заметки на полях. Их целью является предположение, что интерпретация сценаристом Бодровым-младшим цикла рассказов *Записки юного врача* и повести *Морфий* Михаила Булгакова воплощается в экранизации Балабанова в опыте жанровой «трансгрессии» (А. Плахов), который бросает вызов

не только меж-, но и внутрикультурной переводимости. При этом фильм, его сюжет, самоопределяется – одновременно – как манифестация и манифест одной души.⁵

Балабанов, как было уже сказано, выбирает свой оригинальный способ обращения с предыдущими текстами (Булгакова и соответственно Бодрова-младшего) и в процессе создания нового произведения, фильма, его выбор определяет векторы развития текста, до него существовавшего. Как пишет И. Верч:

До появления зафиксированного текста автору предстоит необходимость выбора на трех уровнях словесного перевода внешнего мира. [...] Три уровня выбора следующие: 1. Выбор словесного осмысления события, где-то, как-то, кем-то и когда-то уже зафиксированного в чужом тексте; 2. Выбор словесного осмысления события, где-то, как-то и когда-то уже зафиксированного в своем тексте; 3. Выбор словесного осмысления события в ходе самого поступка письма, когда творимый автором язык сам приобретает статус становящегося события и влияет на творимый процесс текстопорождения и смыслообразования самого текста (Verč 2016b: 312-313).

Поэтому: манифест и манифестация. Впрочем, сколь обольстительно уже само название фильма. Беспощадно музыкально. Почти что: метаназвание. Уже поэтический манифест. (Этический, потому что эстетический). А на самом деле «поэтика – это язык, которым этика говорит о себе в специфической системе, каковой является художественная литература» (316). Итак: Морфий.

Балабанов – один из самых амбивалентных режиссеров нашего времени. И пусть не совсем на повестях в итоге основан фильм,

5 Основным предметом исследования является сам фильм, как, повторюсь, операция семиотического перевода, поэтому филологический анализ сценария в данный момент останется за рамками нашего внимания.

и пусть нет в нем никаких особо новых для Балабанова тем,
и пусть он перекликается с каждым из ранее выпущенных шедев-
ров Балабанова – все равно.

[...]

Во-первых, это экранизация цикла рассказов Записки юного
врача и повести Морфий Михаила Булгакова. Во-вторых,
автором сценария был легендарный Сергей Бодров-младший.
В-третьих, лента поставлена не менее легендарным Алексеем
Балабановым (Степнова 2008).

Sic.

ПЕРВЫЙ УКОЛЬ

*После укола все меняется перед спящим.
От постели к окну протягивается широкая лунная дорога,
и на эту дорогу поднимается человек
в белом плаще с кровавым подбоем...
(М. Булгаков, Мастер и Маргарита)*

Один текст, три автора. Три разных отражения отражений: «Через чужое отражение к отраженному объекту» (Бахтин 1996: 320).

Как известно, *Морфий*, который достаточно сильно отличается от рассказов цикла по форме и содержанию, задумывался Булгаковым как отдельное произведение, вне цикла *записок юного врача*, хотя и на общем с ним автобиографическом материале. При абсолютной повествовательной современности эти булгаковские рассказы отличаются драматургической скудностью, разворачиваясь в изолированном пространстве с минимальным

количеством персонажей. При хирургически точном, в сущности своей, письме, они представляют спуск к центру, к сердцевине тьмы, – конкретной жизни и самого письма.

Балабанов, «auteur сомнения и вызова» (А. Шумакова) – один из самых амбивалентных режиссеров нашего времени. А если сценарий основывается на автобиографических повестях Михаила Афанасьевича Булгакова, то тогда и говорить нечего: смесь заманчива.

Известно, почему Балабанов взялся за *Морфий*: это долг, который он отдал Бодрову. Рассказывает сам Балабанов:

История очень простая: я взялся за этот сценарий, потому что его написал Сережа. Вы знаете, там, у Сережи не просто один рассказ Булгакова. Сережа придумал структуру. Он объединил рассказ Морфий со всеми рассказами цикла Записки юного врача. Эта его придумка очень хорошая. [...] Ну я все-таки режиссер, а режиссерский сценарий, знаете, отличается.

[...] Я там буквально немножко изменил – ближе к Булгакову, потому что Сережа привнес от себя много. Я там какие-то вещи убрал и какие-то тексты взял из Булгакова, которые Сережа выбросил, но я даже себя в соавторы не поставил, потому что это идея его и сценарий его (Балабанов 2008).

Картина построена по принципу отображения сюжета в виде отдельных глав с отдельными названиями – режиссерский прием, при помощи которого фильм еще более приближается к своим литературным первоисточникам. Однако в тексте Бодрова, в картине Балабанова, преобразуется сама структура булгаковского цикла, в результате чего *Морфий* становится не столько

осью повествования, сколько – посредством изысканной игры нарратологических сдвигов – своего рода 'фоновым шумом', заколдовывающим читателя почти неощутимым, безжалостным гипнозом. Фоновым шумом, именно: или, точнее, генерал-басом – на такой основе автор строит свою музыку, в том числе и смысловую.

То есть. Бодров берет повесть, которая не входит в цикл рассказов, и превращает ее в структурный стержень повествования. Перенеся акцент «с действия на эмоцию, с события на смысл» (Востриков 2010), Балабанов в своем прочтении делает этот художественный стержень – *нравственным*. В этом проявляется философская, то есть переводческая, мудрость его искусства: в его умении «соотнести». В том, что он находится – помещает себя – «меж».

ВТОРОЙ УКОЛЬ

*Рубцы от смен речевых субъектов,
от трансформированных речевых жанров.
Полустершиеся рубцы чужих высказываний.
(М. Бахтин, Из архивных записей к Проблеме речевых жанров)*

Дальше. Кажущаяся монолитность балабановского повествования расшатывается благодаря искусному использованию «текстов в текстах» (по Лотману), своих и чужих, оперирующих на разных уровнях смыслопорождения, создающих плотную сеть «интекстуальных» (по Торопу) и интертекстуальных отсылок.

(Это все пластинки, граммофоны, прибытии – русских и не русских – поездов, «синематографы», надписи немного кино в кино не немом, да и всякого рода зависимости, которые есть в картине. А еще музыкальные мотивы, географические топосы, разного рода осознанные семиотические ‘ошибки’, и, конечно, актеры его круга. Плюс самопародии и инверсии мотивов его собственных блокбастеров).

[...] o una borsa con dentro la caffeina, e la canfora, e la morfina, e l'adrenalina, e le pinzette emostatiche, e il materiale sterile, la siringa, la sonda, la pistola, le sigarette, i fiammiferi, l'orologio, lo stetoscopio, o delle ciocche di capelli che erano avvolte intorno alle dita, una susina Reine Claude di grosse dimensioni, una palla di colore giallo della grandezza di una piccola mela e molte altre cose ancora (Nori 2017: 7).⁶

Помимо почти что эффекта третьего звука с привлекательным и ужасным Грузом 200, «самым жестким и честным ответом на все что происходило и будет происходить в нашей стране, и вообще в мире под этим небом», по словам М. Кувшиной (Балабанов 2007: 4), многое явно рифмуется с его ранними картинками, и со всеми его ‘литературными’ фильмами (экранизациями), на которые намекают и узнаваемые ‘тексты-лица’: «не просто частные герои, а архетипы, которые перерождаются, занимая новое место в новой эпохе» (Горячева 2008). Тут, видимо, не место для перечисления всех так называемых «прецедентных текстов» этой картины – каждый их найдет по мере своей искушенности. Однако важно подчеркнуть: мы сталкиваемся тут с осознанной *mise en abyme* текстов, своих и чужих, что

6
«[...] или сумка, в которой лежат кофеин и камфора, морфин и адреналин, кровоостанавливающие пинцеты и стерильные бинты, шприц, зонд, пистолет, сигареты, спички, часы, стетоскоп или пряди волос, которые были обернуты вокруг пальцев, большая слива сорта Рейн-Клод, желтый шарик размером с маленькое яблочко и еще куча других вещей».

определяет этот текст как *единосушно* балабановский. Текст, в который еще, конечно, и паратекст вносит свой художественный, то есть содержательный, вклад.

Цельность Балабанова становится особенно очевидной в процессе чтения написанных им киносценариев, внутренние связи между которыми становятся здесь чем-то вроде единой системы кровообращения. Помнит ли восторженный зритель обоих Братьев о том, что родного брата (уж не сиамского ли, как в Уродах...) перед тем, как отправиться в Петербург, зарубил Трофим из одноименной короткометражки? А в город – сначала в Питер, потом в Москву – Данила Багров приходит, как тот же Трофим (или как землемер К. – в Замок)? Догадывается ли тот, кому довелось посмотреть Реку, что именно на ее берегу рано или поздно поселится (и, скорее всего, заболит проказой) Американец? И не этот ли американец уже успел посидеть – в фильме Война – в чеченском зиндане? А барыги, разведшие Американца, побратавшись с бандитами из Жмурок, непременно въедут на белом «мерсе» как минимум в Охотный Ряд? И Сергей Шнуров подхватит несколько поникшее пламя Егора Летова и К (из ранней короткометражки) и раздует его, увы, уже в откровенно коммерческий костер? (Топоров 2007b).*

Вывод таков. Конкретное прочтение сценариста с режиссером возвращает нам авторский текст, в глубине освобожденный (как бы провокационно это не звучало) от исторических определений, превращенный в своего рода метатекст к творчеству режиссера – различные признаки которого несмело рассеяны по всей картине.

Без фейерверков, словно «тени звука под голосом» (Розанов 2003: 42), все эти отголоски складываются в чувствительно-сдержанный авторский 'подтекст', смысл которого выходит далеко за рамки осмысления одной истории, пусть даже эпохальной, превращаясь в символ отсутствия смысла любого человечества.

С одной стороны.

ТРЕТИЙ УКОЛЬ

Снаружи – тьма египетская.

Внутри – наркотические галлюцинации.

(М. Булгаков, Записки юного врача)

Конечно, это и гениально снятый физиологический очерк гибели юного интеллигента. Это и рассказ: об интеллигенте, выброшенном в мир тьмы; о гении, который пропадает; о талантливом человеке, «который падает, падает, падает... Вот и все кино, вся философия», пишет Балабанов, радикальный противник любой формы философствования – и да простит он нас: «Балабанов воздерживается от морализаторства и проповедей – функции, которую так долго брали на себя советские режиссеры; он больше не дает идеалов, которым нужно следовать, и не устанавливает моральных норм. Он не осуждает и не отвергает аморальное поведение своих героев, а изображает новый тип».⁷

Конечно, это есть и рассказ о русской вьюге. (Фильм, напомним, намеренно снят главным образом зимой). «Картина шедевр [...] сравнимый, пожалуй, с *Черным человеком* Сергея Есенина, где снег, как и в фильме, до дьявола чист» (Трофименков 2008: 4).

7
«Balabanov refrains from moralizing and preaching, a function which Soviet directors had taken on for such a long time; he no longer provides ideals to be followed, and no longer sets moral standards. He does not condemn or reject the amoral conduct of his protagonists, but portrays a new type» (Beumers 2006: 86).

Вот именно, что «до дьявола». В фильме тонко подчеркивается эта дихотомичность реальности: снег бел, как кристаллы наркотика, тьма черна, как Дьявол.

Да, это рассказ о вьюге как внутренней буре. Да, это рассказ о вьюге как внешней революции. Это и есть картина про распад, декаданс, про конец одновременно разных эпох. Но это, в первую очередь, возможно трактовать как рассказ о вьюге Пушкина, Толстого, Чехова – и конечно же Блока, недаром упомянутого в картине: «Старый мир, как пес паршивый, провались – поколочу!». То есть. Это рассказ о вьюге как литературном топосе. О вьюге условной. Об «искусстве как приеме», по Шкловскому-же.

Словно это вечное здесь и сейчас. Булгаков, так 'явно отсутствующий' в своей как бы автобиографии, пусть даже в трансцендентном величии его записок, оказывается почти что поводом, пре-текстом, для текста, где дореволюционная Россия играет свою вечную недо-революционность.

ЧЕТВЕРТЫЙ УКОЛЬ

*По сути дела, это не дневник, а история болезни,
и у меня, очевидно, профессиональное тяготение
к моему единственному другу в мире.*

Вздор. Эта запись – вздор.

(М. Булгаков)

Этот семиотический оксюморон (революционной недореволюционности) разыгрывается в художественной эстетике, которая, мнимо поддаваясь правилам историографической достоверности, скорее принимает черты фантастического реализма

а ля Достоевский – где реальный опыт приобретает как раз фантастическое, то есть сокровенное, измерение. «Это сделано в жанре фантастического реализма – собственного изобретения Балабанова» – пишет Э. Лимонов (2010).

[...] реализм, как определение, нуждался в постоянных добавлениях и исправлениях, чтобы вместить в себя все то, что «писание» стремилось каждый раз заново выразить в слове (кроме уже упомянутых можно перечислить по памяти следующие типы реализма: критический, социальный, психологический, антропологический, буржуазный, романтический, героический, эпический, магический, новый и нео-, минимальный и минималистический, ультра-, очерковый, с добавлением более самостоятельных вариантов, как «натурализм» или «веризм», не говоря уже о многочисленных самоопределениях, таких, например, как у Достоевского, который называл себя реалистом «в высшем смысле») (Verč 2016a: 102).

Сам режиссер, впрочем, использовал термин «фантастический реализм», притом «в буквальном смысле».

[...] реальный опыт приобретает фантастическое измерение, а ювелирное суперусловное кино Балабанова с ненавязчивыми референсами в сторону сказки, лубка, наива, фольклора (причем еще и современного, который, кстати, собирает у нас только автор Я тоже хочу) – оказывает вдруг безусловное воздействие. Балабанов вообще не сторонник психологизма – есть во всех его героях какая-то монолитность, сверхсамость, не подверженная влиянию предлагаемых обстоятельств (Гусятинский 2014).

Это реализм, безусловно – зато «фантастический»: именно в том смысле, который вкладывал в это понятие Достоевский.

Я озаглавил его «фантастическим», тогда как считаю его сам в высшей степени реальным. Но фантастическое тут есть действительно, и именно в самой форме рассказа, что и нахожу нужным пояснить предварительно. Дело в том, что это не рассказ и не записки. [...]

Но не допусти он этой фантазии, не существовало бы и самого произведения – самого реальнейшего и самого правдивейшего произведения из всех им написанных (Достоевский 2024: 3, 5).

В смысле не содержательном, а формальном: или опять-таки формальном, потому что содержательном.

[...] реализм постепенно превращался в литературу различия именно благодаря языковым инструментам, которые выбирал. Это произошло, как почти всегда происходило с литературой, еще за сто лет до того, как другие заметили потенциальное проявление правды, заложенное в языке. И именно это, по-моему, следует считать огромной заслугой литературы реализма, со всеми неизбежно вытекающими из него последствиями в литературных, и не только, размышлениях о феномене языка. Урок, который стоит извлечь из реализма, это осознание того, что всякое изображение реального мира, именно в силу того, что оно является изображением, есть возможный выбор, а выбор невозможен без ответственности этического характера (Verč 2016a: 111).

Реализм как правда не о мире в себе, а «о реальном мире говорящего» (88).

Почти что мужская версия *Кроткой*, где смерть в конце повести – а эту смерть захотел Балабанов – смерть среди разных смертей и смертей разных людей – освещает обратным ходом все предыдущее повествование.

ПЯТЫЙ УКОЛЬ

Лодка – это я.

(А. Балабанов, *Счастливые дни*)

Он как будто бы современный стенограф?

Булгаковские *Записки* они и есть, в прочтении Балабанова, «Дневник писателя», где автор ставит свой диагноз русской душе. «Сейчас психиатрическая клиника – это самое спокойное место», – безжалостно отмечено, без всякой иронии, в фильме. «Это претензия к состоянию русской души», пишет Е. Фанайлова (2014): «По Балабанову, русская душа ленива, мечтательна, пессимистична, саморазрушительна, склонна к примитивным языческим версиям православия, при этом артистична (чего стоят виртуозные неполиткорректные монологи персонажей), однако с трудом различает добро и зло».

А слова морфиниста об этой душе, в дневнике, будто подпольно через *Морфий* Бодрова доходят до нас: «Да и велик ли распад? Привожу в свидетели эти записи. Они отрывочны, но ведь я же не писатель! Разве в них какие-нибудь безумные мысли? По-моему, я рассуждаю совершенно здраво» (Булгаков 2018: 244). С бросающимся в глаза соблазном отождествления наркотика

и писания: «Очень просто. Ах, мой друг, мой верный дневник. Ты-то ведь не выдашь меня?» (243).

ШЕСТОЙ УКОЛЬ

Черт в склянке.

Кокаин – черт в склянке
(М. Булгаков)

«Как всякого практикующего демонолога, режиссера Алексея Балабанова регулярно обвиняют в бесовщине» – пишет Р. Волобуев (2008). От демонолога к демонологу. «Я знаю: это смесь дьявола с моей кровью» (Булгаков 2018: 235), пишет врач в своих записках.

Дьявол. *Duo habeo*. «А вот вы, доктор, за какой класс? Я знаю два класса: больных и здоровых» – отрезает доктор в фильме. *Duhibeo. Dubium*.

Ты смеешься или негодуешь, Мой земной читатель? Не надо ни того, ни другого. Помни, что необыкновенное невыразимо на твоём чревоушательском языке, и Мои слова только проклятая маска Моих мыслей.

[...]

Но, кажется, Я начинаю играть уже с тобой, Мой дорогой читатель? Это ошибка: Я просто взял не ту тетрадку. Нет, это не ошибка, это хуже. Я играю оттого, что мое одиночество очень велико, очень глубоко, – боюсь, что оно не имеет дна совсем! Я становлюсь на край пропасти и бросаю туда слова, множество тяжелых слов, но они падают без звука. Я бросаю туда смех, угрозы и рыдания (Андреев 2003: 6).

Но разве существует эта заветная черта, отделяющая «уродов» от «людей»? И сам главный герой балабановского пересказа, «Лжедмитрий» по собственному (у Булгакова) определению, сражающийся со своим «не своим, неизвестным мне голосом» – со своим внутренним демонологом, – кто он?

ПОСЛЕДНИЙ УКОЛЬ

*Это высшая точка проявления духовной силы человека.
И если б я не был испорчен медицинским образованием,
я бы сказал, что нормальный человек может работать
только после укола морфием.
(М. Булгаков)*

Наваждение, с которым Поляков впрыскивает себе свои «чудные божественные кристаллы» (Булгаков 2018: 240), своего «кристаллического растворимого божка» (243), становится ритмом балабановской картины. Ритмом завораживающим, опять-таки, ритмом, который просачивается в само восприятие картины, и передается зрителю – будто заражая его физически.

Балабанов только использует тему (молодой врач в российской провинции в разгар большевистской революции становится морфинистом) и стиль (пламенеющий модерн в сплаве с жестким натурализмом) для личного, можно сказать, интимного высказывания о смерти души. Его характер подчеркивается на редкость явной идентификацией автора и персонажа – врача Полякова. Хотя вдвое младше режиссера артист Леонид Бичевин с правильным статичным лицом, конечно, мало похож

на Балабанова, но внутренне они близки целым комплексом травматических свойств – уязвимостью, состраданием к бедам русского народа и склонностью к распаду, которую этот народ как мало какой другой умеет культивировать.

– пишет А. Плахов (2008). «Кино – это просто средство для снятия боли», – интерпретирует конец фильма *Морфий* М. Кувшинова (2025: 63). А тут мы бы пошли дальше. В уравнивании письма, то есть искусства, то есть кино, – с наркотиком, – что и есть в конце концов настоящее значение, банальное и изысканное, и этого фильма.

Фильм «оглушительного молчания» (Трофименков 2010) – как и последующий *Кочегар*. «Философско-фантастическая» притча, как его *Замок*. (А как точно наблюдение Л. Масловой, которая в связи с *Кочегаром* же проводит параллель между героем Скрябина, перепечатавающим чужой рассказ, и режиссерами, экранизирующими классику, которым необходимо пропускать через себя литературное произведение).

В финале, как известно, главный герой стреляется в темноте синематографа – «одна из тех незатейливых балабановских сцен, за которыми стоит серьезное знание: в начале XX века сеансы были непрерывными, люди заходили в зал и выходили постоянно» (Цивьян 1991: 34). Но перенесение ударений булгаковского текста – и не столько в прочтении, как мы уже говорили, сколько в структуре, когда *Морфий* становится стержнем, на который нанизываются другие рассказы, да и ритмом, через который проходит наше осмысление – само делает поднятые темы, пусть исторически определенные, вечными и знаковыми.

Через только кажущийся поверхностным рисунок, где «точки превращаются в линии», Бодров ведет нас: от сомнения к со-мнению.

А через литературу, да и через музыку, Балабанов ведет нас: к реально-ирреальному: *

***КОНЕЦ?**

Понимание текста и есть правильное отражение отражения.

Через чужое отражение к отраженному объекту.

(М. Бахтин, Проблема текста)

Его фильмы, они весьма «между», – сказала о нем Литвинова. «В первую очередь, между Добром и Злом», – заключила она.⁸ Стоит добавить: между литературой и музыкой, между историей и (в) кино. Ведь «между» и есть онтологический знак, было уже замечено, *музыки – единственного языка, способного, по своему статусу, пребывать в противоречии*: «Нельзя мыслить музыку, зато можно мыслить в соответствии с музыкой, по музыке, или в музыке, или музыкально – музыка скорее является наречием, обозначающим способ мышления» (Jankélévitch 1998: 86). А «между» есть онтологический знак – кончено же: перевода.

Балабанов утверждает, что в его фильмах никогда не было философии. Но философствование, хочется тут заметить, оно – уже в языке, который он выбирает. Языке, вдвойне чужом, модулированном на собственном. Письмо Балабанова, здесь, становится письмом пограничным, почти подсознательным – ипостасью письма с виду невинным, соотносящим явное с неявным, создающим наслоения, эффекты перспективы: которые утверждают и насаждают свой язык.

Сознательно воспринимать никогда не завершающие возможности языка и ответственно выбирать свой единственный поступок

письма – это не что иное, как реализация в необязательной деятельности, каковой является литература, такой же необязательной категории бытия, каковой является этика. Свершив этот поступок, этическое начало фиксируется в тексте, но это уже дело читателя узнавать его и передавать другим.

[...]

Читатель, в отличие от писателя, не имеет «права на биографию»: но, осознавая незавершенность и незавершимость эстетического события, переживая эстетическое признание «другого» в сфере личного «я», в созидании своего читательского идентитета он отвечает тем же самым этическим постулатам, о которых речь и шла выше. Меняется состояние языка (Verč, De Michiel 2004: 347, 351).

Язык – переводной?

Ведь перевод – это эпистемологическая метафора различия: «Перевод дает то, что можно назвать познавательным предметом в гуманитарном познании. Он предполагает отрыв от наивной сращенности предмета и слова и показывает, что это связь гораздо сложнее, чем мы думаем...» (Автономова 2008: 13).

Морфий, как уже было сказано, становясь структурой, становится гипнозом: скрипичным ключом, и разрешением. Фильма про революцию, но не о революции, фильма о революции, мятеже и поражении одной души, которая выбирает свое метафизическое освобождение. Да, но какое?

Ведь весь фильм, по сути, разворачивается между двумя условностями. Начиная с самого названия, где автор ставит точки над *i* (чтобы еще больше приблизить его к первоисточнику, как считают одни – чтобы передать атмосферу времени – полагают другие; чтобы

подчеркнуть условность языка – считаем мы). До самого конца, где твердый знак прицепляет *предполагаемый* жизненный конец к концу *сюжетному*. «Кино для Балабанова – форма наркозависимости, а также способ преодоления метафизических и вполне конкретных фобий», – пишет З. Абдуллаева (2010). «Интимность Морфия в том, что кино – еще и самоубийственный наркотик, дающий короткое забвение», заключает она.

Да, неслучайно врач-морфинист стреляется в «синематографе», не случайно под гогот зала. «Постоянный балабановский мотив – кино о кино – возвращается тут в своем предельном изводе» (Кувшинова 2025: 158). В оригинальном сценарии Бодров, верный Булгакову, отправляет своего морфиниста на лечение в революционную Москву.

Москва пуста, но Новодевичий на месте, и героя в больнице занимает плывущий с улицы колокольный звон. Балабанов отказывается сдвигаться дальше Углича в сторону столиц. Он загоняет своего героя туда, где время лежит нетающим сугробом, в нетронутые снега собственного детства. Три из четырех последних фильмов Балабанова происходят в провинции. Как и Поляков, он совершает движение, обратное тому, которое когда-то проделывал Данила Багров, завоевывавший пространство. Балабанов движется обратно, туда, откуда все начиналось, в кокон прошлого (Ратгауз 2010).

Очередной раз, Балабанов заканчивает фильм одной смертью. Но это смерть, которая происходит в самом нереальном месте. Месте, где разыгрываются грезы.

Свое последнее слово Балабанов пишет на чужом экране.

Пока тапер играет песню: в мажорном ладу вместо оригинального минорного.

Еще одна трансгрессия, которая подчеркивает условность знака, разрушая изнутри границы жанра.

Да.

Еще один перевод.

VOICE OVER

Это двойные сны.

Причем основной из них, я бы сказал, стеклянный.

Он прозрачен.

(М. Булгаков)

Переводчик как двойник-самозванец является повествователем чужого повествования. Переводческая речь – это речь косвенная по определению, в чем и заключается ее особая этика. В чревоущительном акте своей деятельности, скрываясь в щели между молчанием и тишиной, переводчик осуществляет то «сотворчество понимающих» (по Бахтину), превращающее «чужое» в «свое-чужое», тем самым осознавая себя субъектом, несущим двойную ответственность. Переводческое слово – это «слово на пороге», слово «проникновенное», где «Я» архитектурно имманентно «Другому». В этом смысле, с самого начала, мы говорили о философской валентности перевода, как возможного прочтения балабановского письма. Может, в итоге это и есть фильм о революции – только лингвистической, *то есть* художественной?

Цель киноискусства – познать жизнь, внося в нее свободу, освобождая ее элементы от косных связей, ставя их в новые позиции и соотношения. Кино расколдовывает мир и этим раскрывает его

скрытое подлинное лицо, оно дает жизни больше возможностей, чем сама жизнь подозревает, и чутко наблюдает, как поведет себя та или иная сторона реальности, вырвавшись на свободу. Освобождая мир от сковывающих его чар, режиссер освобождает и себя с помощью того волшебства, которое называется творческой фантазией. Создавая «возможные миры», кино познает реальный (Лотман, Цивьян 1994: 22-23).

Здесь, собственно, можно озвучить последний вызов.

Принято считать, что глубина Балабанова плохо считывается не русскоязычным зрителем.

Почти никому не удалось определить место Алексея Балабанова: одни сомневались в его таланте, другие ошибочно толковали его политическую мысль. [...]

Возможно, Балабанов не принадлежит ни к какому течению просто потому, что он отказывается от какой-либо категоризации, не доверяет политическим программам и не заинтересован в упрощенных ответах на неуклюжие, или часом неправильные, вопросы. [...] его, довольно-таки загадочные, фильмы часто сводятся к идее России, похожей на замок, в который невозможно проникнуть; но даже если вам удастся попасть внутрь, единственно, как вы сможете продвинуться вперед – это поднимаясь наверх.⁹

Афористичные диалоги тускнеют в переводе, музыка группы АукцЫон воспринимается «монотонным воем» (Смолина 2014). Таков, впрочем, и весь его русский рок. Такова в Морфии его «Кокаинетка». Непереводаима вся его музыка, – «попса своего века» которая стала «одним из самых узнаваемых элементов

9
«Quasi nessuno ha saputo collocare la figura di Aleksej Balabanov: alcuni hanno dubitato del suo talento, mentre altri ne hanno frainteso il pensiero politico. [...] Forse Balabanov non appartiene ad alcuna corrente, semplicemente perché rifiuta qualsiasi catalogazione, diffida delle agende politiche, e non nutre alcun interesse nelle repliche semplicistiche a domande goffe, se non sbagliate. [...] i suoi film, particolarmente enigmatici, si risolvono spesso nell'idea di una Russia simile a un castello impossibile da penetrare; e anche qualora si riesca a entrare, l'unica strada da percorrere è in salita» (Moller, Shumakova, Wurm 2010: 226).

10
Сейчас в третьем издании (Кувшинова 2024).

11

Вплоть до превращения в заголовки отдельных глав или подглав в монографиях, посвященных российскому и советскому кинематографу (cfr. Martin 1993: 177, *L'âme russe et le cinéma*).

балабановского кинематографа» (Кувшинова 2015: 18).¹⁰ Непереводимы его – да и простит нас в этот раз великий критик за 'остраненное' заимствование – «поэтические эликсиры» (Buttafava 2000: 154).

Безусловно, Балабанова сложно переводить. В культурном смысле, то есть. Но онтологическое значение перевода – это и есть его «гостеприимство» в левинасовском смысле: в способности вобрать другого автора внутрь себя, в своей конкретной и материальной сущности, в этике языкового гостеприимства, где «свое» и «чужое» находят примирение.

Как и в этом тексте. В котором Балабанов принимает Бодрова, который принимает Булгакова. И возвращает глубоко «свой» текст.

Текст, который раздваивается и вкрадывается в парадокс жанров.

КОНЕЦЪ

*Шизофрения, как было сказано.
(М. Булгаков, Мастер и Маргарита)*

*Что такое литературная душа?
Это Гамлет.
Это холод и пустота.
(В. Розанов)*

Отсюда и последний соблазн.

Казалось бы, это обычное адажио кинокритики – задаваться вопросом о взаимоотношениях между кино и русской душой.¹¹ Может, это прочтение русского мастера (Булгакова) русским мастером (Балабановым) через русского мастера (Бодрова) и способно стать

метатекстом, представляющим ключ к разгадыванию загадки одной хотя бы русской души – загадки кино Балабанова?

Может, именно русский, переписывающий русского, способен дать доступ не русскому человеку к пресловутой загадке русской души?

Не его Беккеты, Кафки, или польские писатели, не вся «чужая» литература, как бы парадоксально слишком русская в его личной интерпретации, где он слишком выставляется наружу, где он не настолько «между».

А именно этот фильм: юродивый, маргинальный, чревоущительный, музыкальный, философский, потому что литературный, то есть переводческий.

Литература никогда не отказывалась от описания жизни «такой, какая она есть»; реализм показал, что этого она сделать не в состоянии, а чтобы расширить и, если необходимо, переписать ту энциклопедию, которая с трудом переносила переиздания с добавлениями и исправлениями в соответствии с самыми разнообразными едиными Текстами, ей приходилось делать ставку на саму природу языка: он всякий раз другой и всякий раз готов выступить в качестве реального мира. Операция эта до сих пор еще не завершена (Verč 2016a: 110).

– У кого правда, тот сильнее.

– У каждого своя правда

(А. Балабанов, Брат).



Библиография

- АБДУЛЛАЕВА, ЗАРА, 2010: Школа Сеанс. Мастерская сценаристов и кураторов. *Сеанс*. [<https://seance.ru/articles/3618/>].
- АВТОНОМОВА, НАТАЛИЯ, 2008: Познание и перевод: опыты философии языка. Москва: Humanitas (РОССПЭН).
- АНДРЕЕВ, ЛЕОНИД, 2003: Дневник Сатаны. *Леонид Андреев. Библиотека*. [<https://andreev.org.ru/biblio/Legostaev/Dn%20S%20006.html>].
- БАЛАБАНОВ, АЛЕКСЕЙ, 2007: *Груз 200 и другие киносценарии*. Санкт-Петербург: Сеанс / Амфора.
- БАЛАБАНОВ, АЛЕКСЕЙ, 2008: Балабанов о фильме *Морфий*. *Московский комсомолец*. [<https://www.mk.ru/culture/cinema/article/2008/06/04/37629/>].
- БАЛАБАНОВ, АЛЕКСЕЙ, 2012: Балабанов о Балабанове. *Сеанс*. [<https://seance.ru/articles/balabanov-o-balabanove/>].
- БАХТИН, МИХАИЛ, 1996: *Собрание сочинений в семи томах, т. V: Работы 1940-х – начала 1960-х годов*. Москва: Русские Словари. Языки славянской культуры.
- БАХТИН, МИХАИЛ, 2003: *Собрание сочинений в семи томах, т. I: Философская эстетика 1920-х годов*. Москва: Русские Словари. Языки славянской культуры.
- БУЛГАКОВ, МИХАИЛ, 2018: *Морфий*. Москва: АСТ.
- ВОЛОБУЕВ, РОМАН, 2008: Рецензия Афиши. *Афиша*. [<https://www.afisha.ru/movie/morfy-191449/>].
- ВОСТРИКОВ, АЛЕКСЕЙ, 2010: Школа Сеанс. Мастерская сценаристов и кураторов. *Сеанс*. [<https://seance.ru/articles/3617/?ysclid=m5y2p9y396302050542>].

- ГОРЯЧЕВА, ДАРЬЯ, 2008: Записки морфиниста. *Газета.ру*.
[https://www.gazeta.ru/culture/2008/11/26/a_2895911.shtml].
- ГУСЯТИНСКИЙ, ЕВГЕНИЙ, 2014: Быстро, больно.
Сеанс. [https://seance.ru/seance_guide_2012/yatozhhehochu_guide_gusyatinsky/].
- ДОЛИН, АНТОН, 2010: Школа Сеанс. Мастерская сценаристов и кураторов. *Сеанс*. [<https://seance.ru/articles/3613/>].
- ДОСТОЕВСКИЙ, ФЕДОР, 2024: *Кроткая*. Москва: АСТ.
- КУВШИНОВА, МАРИЯ, 2014: Алексей Балабанов: “Так оказалось, что я здесь живу”. *Сеанс*. [https://seance.ru/articles/balabanov_book_intrvw/].
- КУВШИНОВА, МАРИЯ, 2015 [2024]: *Балабанов*. Санкт-Петербург: Мастерская “Сеанс”.
- КУВШИНОВА, МАРИЯ, 2018: Пять лет без Балабанова. *Такие дела*. [<https://takiedela.ru/2018/05/pyat-let-bez-balabanova/>].
- КУВШИНОВА, МАРИЯ, 2025: *Алексей Балабанов. Биография*. Москва: Бомбора.
- ЛИМОНОВ, ЭДВАРД, 2010: Школа Сеанс. Мастерская сценаристов и кураторов. *Сеанс*. [<https://seance.ru/articles/3619/>].
- ЛОТМАН, ЮРИЙ, 1973: *Семиотика кино и проблемы киноэстетики*. Таллин: Издательство “Ээсти Раамат”.
- ЛОТМАН, ЮРИЙ, ЦИВЬЯН, ЮРИЙ, 1994: *Диалог с экраном*. Таллин: Издательство “Александра”.
- МАЛЮКОВА, ЛАРИСА, 2008: Натюрморт вселенской деградации. *Новая Газета* 87. [<https://novayagazeta.ru/articles/2008/11/24/35750-natyurmort-vselskoy-degradatsii>].
- МАСЛОВА, ЛИДИЯ, 2010: Сам себе кочегар. *Коммерсантъ Власть* 40. [<https://www.kommersant.ru/doc/1516636>].

- НИКОЛАЕВИЧ, СЕРГЕЙ, 2022: Брат Алеша. О новом фильме Любви Аркус “Колокольня. Реквием”, посвященном Алексею Балабанову. *Сноб*. [<https://snob.ru/culture/brat-alesha-o-novom-filme-lyubovi-arkus-kolokolnya-rekviem-posvyashennom-alekseyu-balabanovu/?ysclid=m6ghans8y8800523430>].
- ПЛАХОВ, АНДРЕЙ, 2008: Груз 300. *Сеанс*. [<https://seance.ru/articles/gruz-300/>].
- РАТГАУЗ, МИХАИЛ, 2010: На смерть брата. *Сеанс*. [<https://seance.ru/articles/na-smert-brata/>].
- РОЗАНОВ, ВАСИЛИЙ, 2003: *Опавшие листья. Короб первый*. Москва: АСТ.
- СМИРНОВА, АДВОТЯ, 2010: Школа Сеанс. Мастерская сценаристов и кураторов. *Сеанс*. [<https://seance.ru/articles/3612/>].
- СТЕПНОВА, СВЕТЛАНА, 2008: Без чудес. Рецензия на фильм “Морфий”. *Ruskino*. [<https://ruskino.ru/item/2008/11/20/bez-chudes>].
- ТОПОРОВ, ВИКТОР, 2007a: Предисловие. БАЛАБАНОВ, АЛЕКСЕЙ, 2007: *Груз 200 и другие киносценарии*. Санкт-Петербург: Сеанс / Амфора. 7-12.
- ТОПОРОВ, ВИКТОР, 2007b: Груз 200 и другие киносценарии. *Сеанс*. [<https://seance.ru/articles/balabanov-toporov/>].
- ТРОФИМЕНКОВ, МИХАИЛ, 2008: Скандалист-экзистенциалист. *Коммерсантъ Власть* 47. [<https://chapaev.media/articles/4617>].
- ТРОФИМЕНКОВ, МИХАИЛ, 2010: Молчание огня. *Коммерсантъ*. [<https://www.kommersant.ru/doc/1521133>].

- ФАНАЙЛОВА, ЕЛЕНА, 2014: Меланхолия. *Сеанс*. [https://seance.ru/articles/yatozhehochu_guide_fanailova/?ysclid=m5y1zzhqs1608866749].
- ЦИВЬЯН, ЮРИЙ, 1991: *Историческая рецепция кино. Кинематограф в России 1896 – 1930*. Рига: Зинатне.
- BARRAN, THOMAS, 2013: Balabanov, le dialogue brisé. POIRSON-DECHONNE, MARION, 2013 (dir.): *CinémaAction: Le cinéma russe, de la perestroïka à nos jours*. Paris: Editions Charles Corlet. 75-81.
- BEUMERS, VIRGIT, 2006 (ed.): “To Moscow! To Moscow? The Russian Hero and the Loss of the Centre”. *Russia on Reels. The Russian Idea in Post-Soviet Cinema*. London, New York: I.B. Tauris. 76-87.
- BOFFA, MASSIMO, 2011: Più mostri che uomini. *Il Foglio Quotidiano* 14 (12). XII.
- BUTTAFAVA, GIOVANNI, 2000: *Il cinema russo e sovietico*. Roma: Centro sperimentale di cinematografia.
- GILLESPIE, DAVID, 2006: New Versions of Old Classics: Recent Cinematic Interpretations of Russian Literature. BEUMERS, VIRGIT, 2006 (ed.): *Russia on Reels. The Russian Idea in Post-Soviet Cinema*. London, New York: I.B. Tauris. 114-124.
- JANKÉLÉVITCH, VLADIMIR, 1998: *La musica e l'ineffabile*. Milano: Bompiani.
- MARTIN, MARCEL, 1993: *Le cinéma soviétique de Khrouchtchev à Gorbatchev – 1955-1992*. Lausanne: L'Age d'Homme.
- MARTINELLI, MILLI, 2013: Introduzione. BULGAKOV, MICHAIL, 2013: *Appunti di un giovane medico*. Milano: BUR. 5-17.
- MOLLER, OLAF, SHUMAKOVA, ALENA, WURM, BARBARA, 2010: Dizionario dei registi russi contemporanei. SPAGNOLETTI, GIOVANNI (a cura di), 2010: *Cinema russo contemporaneo*. Venezia: Marsilio. 225-263.

- NORI, PAOLO, 2017: I cento anni della sua attività letteraria.
- BULGAКOV, MICHAИL, 2017: *Memorie di un giovane medico*. Milano: Marco y Marcos. 5-9.
- SICHEL, SILVIA, 1999: Nota della traduttrice. BULGAКOV, MICHAИL, 1999: *Morfina*. Firenze: Passigli. 7-9.
- VERČ, IVAN, 2016A: Реализм как литература различия. *Verifiche. Preverjanja. Проверки*, vol. II (La letteratura della differenza. Književnost razlike. Литература различия). Trieste: ZTT, EST; EUT. 101-111.
- VERČ, IVAN, 2016B: Об этике автора. *Verifiche. Preverjanja. Проверки*, vol. III (Scritti di teoria della letteratura. Scritti sull'etica. O literarni teoriji. O etiki. O теории литературы. Об этике). Trieste: ZTT, EST; EUT. 311-317.
- VERČ, IVAN, DE MICHIEL, MARGHERITA, 2004: Об этике автора и читателя. *Slavica Tergestina* 11-12. Trieste: EUT. 343-352.

Riassunto

L'opera di Michail Afanas'evič Bulgakov *Appunti di un giovane medico*, composta da sette racconti scritti “nell'indimenticabile 1917” e pubblicata tra il 1925 e il 1926, rappresenta, in un certo senso, l'esordio della carriera letteraria dello scrittore. *Morfina*, datato autunno 1927, agli *Appunti* si affianca per rimando tematico esplicito: tanto in esso quanto nei racconti del ciclo viene rielaborata l'esperienza personale e professionale di Bulgakov come medico nel periodo dal 1916 al 1918 – secondo la critica, un'esperienza decisiva per la formazione, oltre che delle opinioni scientifiche e personali, anche del metodo artistico dello scrittore.

Da questi racconti il regista Aleksej Balabanov trae nel 2008 un film su sceneggiatura di Sergej Bodrov Jr. Il presente articolo si configura come tentativo di analisi della riscrittura cinematografica di una scrittura letteraria dal punto di vista di una lettura traduttologica.

Balabanov, “il più europeo dei registi russi, il più russo dei registi europei”, è poco conosciuto al di fuori della Russia: nostra ipotesi è che proprio questo film, in quanto compenetrato del paradigma della traduzione nelle sue diverse ipostasi, possa offrire a uno spettatore straniero una sorta di chiave di lettura di quello che N. Michalkov ha definito “il pianeta Balabanov”. Un *kino-tekst* (A. Shumakova) – lente d'ingrandimento di un'anima russa e dei suoi demòni – che si offre come luogo per indagare lo statuto ontologico della traduzione in quanto “ospitalità” in senso levinasiano: nella sua capacità di assorbire l'altro dentro di sé, nella sua essenza concreta e materiale, nell'etica di un'accoglienza *linguistica*, dove il “proprio” e l'“altrui” trovano una riconciliazione.

Un testo, tre autori. Tre diversi “riflessi di riflessi” (M. Bachtin). Il testo bulgakoviano, riletto da A. Balabanov attraverso la riscrittura

di S. Bodrov Jr., diviene luogo di superamento e “trasgressione” (Plachov) del genere, dove la struttura del ciclo originario viene trasformata e *Morfij* diventa non tanto asse portante quanto – attraverso un raffinato gioco di slittamenti narratologici – una sorta di ‘rumore di fondo’, basso continuo spietato e ipnotico. Un testo in cui si attuano tutti i tipi di traduzione secondo Jakobson: intralinguistica (da Bulgakov a Bodrov); intrasemiotica (da Bodrov a Balabanov); intersemiotica (da letteratura a cinema): infine interlinguistica, dovremmo aggiungere, in questo nostro tentativo di lettura dall'esterno di una cultura “altra”. Una vertiginosa *mise en abyme* di testi, “propri” e “altrui”, che come risultato restituisce – ed è questo uno dei nostri assunti – un'opera profondamente balabanoviana. Un testo, appunto, che si biforca e si insinua nel paradosso dei generi, rilanciando al contempo la questione del realismo in quanto “verità sulla realtà di chi parla” (I. Verč).

Insomma. Bulgakov, così ‘visibilmente assente’ da questa sedicente “autobiografia”, si configura quasi come pre-testo, in cui la Russia pre-rivoluzionaria inscena, incarna, la propria impossibilità di portare a compimento una rivoluzione – anche artistica, ci verrebbe da chiedere? Un ossimoro, quello di una postulata *dorevoljucionnaja nedorevoljucionnost'*, sviluppato in un'estetica che, all'apparenza succube delle regole dell'autenticità storiografica, assume piuttosto i tratti di un “realismo fantastico” à la Dostoevskij.

Da demonologo a demonologo. “Conosco due classi: i malati e i sani”, dice il medico nel film – di qui l'eco nel nostro titolo, palinsesto dello scandaloso *Pro urodov i ljudei*. Ma esiste davvero una linea di demarcazione che separa appunto (per dirla con quel film) i “mostri” dalle “persone”? E il protagonista, “falso Dmitrij” per sua stessa definizione, che lotta con la propria “voce non propria” (Bulgakov) – chi è? I suoi appunti sono una sorta di “diario di uno scrittore”, dove l'autore formula

la propria diagnosi dell'anima russa. Attraverso un disegno solo apparentemente superficiale, in cui (Bulgakov) "i punti si trasformano in linee", Bodrov ci conduce dalla scissione del dubbio (*somnienie*) a una sua superiore riconciliazione (*so-mnienie*) – a una sintesi poetica, in ultima istanza, e dunque estetica 'perché' etica. Attraverso la letteratura (e attraverso la musica, "filosoficamente" capace di stare "tra") – Balabanov ci conduce a una "Fine" realisticamente irreali (e viceversa). In una sala di cinema: dove *Morfij* diventa a sua volta pre-testo per riflessioni sulla scrittura autoriale in quanto "luogo della differenza" (I. Verč) – e come esperienza paradigmatica di "traduzione totale" (Torop).

Маргерита Де Микиель

Margherita De Michiel is Associate Professor of Russian Language and Literature at the Department of Legal, Language, Interpreting and Translation Studies SSLMIT IUSLIT of the University of Trieste. Her research activity focuses on Semiotics, Translation Studies, Linguistics, Philosophy of Language, mainly in relation to modern and contemporary Russian culture. She has translated Russian poetry and prose into Italian (A. Blok, S. Esenin, M. Tsvetaeva, I. Turgenev, V. Pavlova, L. Ulitskaya, E. Evtušenko, I. Kotova) and is the author of several works on theory and methodology published in Italy and abroad. She is editor and translator of unpublished works by Yu. M. Lotman, the Moscow-Tartu Semiotic School, M. M. Bakhtin and the Bakhtin Circle, G. O. Vinokur. She is Member of the Editorial Board of "Slavica Tergestina" (European Slavic Studies Science Journal) and of "Временник Русского Формализма" (Journal of Studies in Russian Formalism with Translation Notebooks). She is Member of the Scientific Board of "Enthymema" (Journal of Literary Criticism, Literary Theory, and Philosophy of Literature). She is the scientific head of the IPS-TM Project of the IUSLIT Department of the University of Trieste "Quadrato Culturale T.E.T.R.I.S.S." (Texts and Translations: Research + Inventions of Signal Systems), Financed by the Autonomous Region of Friuli Venezia Giulia (www.qctetriss.com). Personal website: www.a-margheritademichiel.com.

Маргерита Де Микиель – доцент русского языка и литературы на факультете правоведения, лингвистики, устного и письменного перевода Университета Триеста. Ее научная деятельность сосредоточена на семиотике, переводоведении, лингвистике, философии языка, главным

образом в связи с современной и новейшей русской культурой. Она переводила русскую поэзию и прозу на итальянский язык (А. Блок, С. Есенин, М. Цветаева, И. Тургенев, В. Павлова, Л. Улицкая, Е. Евтушенко, И. Котова). Автор многочисленных работ по теории и методологии гуманитарных наук, опубликованных в Италии и за рубежом. Переводила и курировала издания работ Ю.М. Лотмана, Московско-Тартуской семиотической школы, М.М. Бахтина и Бахтинского кружка, Г.О. Винокура. Член редакционного совета научных журналов “*Slavica Tergestina*” (*European Slavic Studies Science Journal*) и “*Временник Русского Формализма*” (*Journal of Literary Criticism, Literary Theory, and Philosophy of Literature*). Член научного совета “*Enthymema*” (журнала по литературной критике, теории литературы и философии литературы). Научный руководитель проекта “*Quadrato Culturale T.E.T.R.I.S.S.*”, (www.qctetriss.com).

Персональный сайт: www.a-margheritademichiel.com.