

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А.
Герасимова»

На правах рукописи

Рябоконь Анастасия Васильевна
ДИСКУРСИВНО-СТИЛИСТИЧЕСКАЯ ЭВОЛЮЦИЯ ЭКРАННЫХ
ИНТЕРПРЕТАЦИЙ РОМАНА Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ» В
ПРОСТРАНСТВЕ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

Специальность 5.10.3. – Виды искусства
(кино-, теле- и другие экранные искусства)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель
Малышев В.С.
Доктор искусствоведения, профессор

Москва – 2025

Оглавление

Введение	4
Глава 1. Идея о «положительно прекрасном человеке» в экранных интерпретациях романа «Идиот»	20
1.1 «Божественное дитя» Петра Чардынина	21
1.2 «Гуманист» Жоржа Лампена	24
1.3 «Ангел-хранитель» Ивана Пырьева	31
1.4 «Падший Адам» Владимира Тумаева	33
1.5 «Сумасшедший» Р. Качанова и «Обычный человек» В. Бортко	36
1.6 «Любовник» Пьера Леона	37
1.7 «Мертвый Христос» Райнера Сарнета	40
Глава 2. Концепция разъединенности человека в мире в экранной интерпретации романа «Идиот»	53
2.1 Идея о разъединенности человека в мире в романе Ф.М. Достоевского «Идиот»	53
2.2 Предчувствие гибели России в фильме «Идиот» Петра Чардынина	55
2.3 Антиподы Жоржа Лампена	62
2.4 Метафизическая реальность в фильме «Идиот» Ивана Пырьева	78
2.4.1 Особенности изображаемой действительности в романе и фильме	80
2.4.2 Тема смерти и воскресения в «Размышлениях о поставленном фильме»	88
2.5 Дискуссия о свободе личности в фильме «Идиот» В. Тумаева	92
2.6 «Мертвый Христос в гробу» Гольбейна Младшего в постсоветской интерпретации романа «Идиот»	102
2.6.1 Мир потребителей Романа Качанова	105
2.6.2 Разрушенный храм Владимира Бортко	110
2.6.3 Дьявольский лабиринт Райнера Сарнета	117

Глава 3 Проблема экзистенциального одиночества и образ Ипполита Терентьева	126
3.1 Значение образа Ипполита Терентьева в романе Ф.М. Достоевского «Идиот»	126
3.2 Культурно-исторические предпосылки появления образа Ипполита Терентьева на постсоветском экране	130
3.3 Образ Ипполита Терентьева в экранной интерпретации Романа Качанова	133
3.4 Образ Ипполита Терентьева в экранной интерпретации Владимира Бортко	135
3.5 Образ Ипполита Терентьева в экранной интерпретации Райнера Сарнета.	137
Заключение	141
Библиография	147
Фильмография	164

Введение

Исследователи-литературоведы, характеризуя экранизации классических произведений романной формы, не раз отмечали, что ни одна, даже самая подробная, экранная интерпретация не в силах охватить все смысловые нюансы романа. Вступая с писателем в заочный диалог, автор экранизации ведет, как правило, поиск особо выразительных характеристик смыслового толкования темы романа, которые будутозвучны времени создания фильма, соответствовать формату длительности киносеанса, отвечать жанровым особенностям и художественным средствам киноязыка. В результате рождается новое произведение искусства, в котором отражено авторское восприятие образов и идей литературного первоисточника.

Анализируя кинематографические интерпретации образов романа «Идиот» в пространстве русской культуры, можно проследить, как национальное сознание воспринимало и переосмысливало идеи Ф.М. Достоевского в течение столетия. Однако, прежде чем перейти к анализу вышедших на большой экран фильмов, необходимо прояснить, что подразумевается под термином «пространство культуры». Ю.М. Лотман определяет его следующим образом:

«С точки зрения семиотики, культура представляет собой коллективный интеллект и коллективную память, т. е. надиндивидуальный механизм хранения и передачи некоторых сообщений (текстов) и выработки новых. В этом смысле пространство культуры может быть определено как пространство некоторой общей памяти, т. е. пространство, в пределах которого некоторые общие тексты могут сохраняться и быть актуализированы»¹.

¹ Лотман Ю. М. Избранные статьи. В 3-х т. Т. 1. Таллинн: Александра, 1992. С.200.

Также Ю. М. Лотман подчеркивает, что «память не является для культуры пассивным хранилищем, а составляет часть ее текстообразующего механизма»².

Таким образом, «пространство русской культуры» следует понимать как пространство общей национальной памяти, не только сохраняющей уже созданные тексты, но и участвующей в образовании новых. Несомненно, русская культура может считаться совершенно особой, самобытной, неоднородной по своему составу. По мысли историка, политолога, философа и лингвиста Н.С. Трубецкого:

«Та культура (в смысле общего запаса культурных ценностей, удовлетворяющих материальные и духовные потребности данной среды), которой всегда жил русский народ, с этнографической точки зрения представляет собой совершенно особую величину, которую нельзя включить без остатка в какую-либо более широкую группу культур или культурную зону. В общем, эта культура есть сама особая зона, в которую, кроме русских, входят еще угро-финские “инородцы” вместе с тюрками Волжского бассейна. С незаметной постепенностью эта культура на Востоке и Юго-востоке соприкасается с культурой “степной” (турко-монгольской) и через нее связывается с культурами Азии. На Западе имеется тоже постепенный переход (через белорусов и малороссов) к культуре западных славян, соприкасающейся с романо-германской, и к культуре балканской»³.

Экранизация литературной классики – предмет неутихающих споров. Каждый новый фильм, в основу которого положено известное литературное произведение, как правило, подвергается жесткой критике со стороны искусствоведов. Поводы для недовольства экспертов по литературе, а часто и кинокритиков, всегда одни и те же: картина не передает «всю полноту смыслов» литературного произведения, искажает важные подробности и, напротив, наполнена «лишними» деталями и «ложными толкованиями» исходного текста.

² Там же, с.202.

³ Трубецкой Н.С. Европа и Евразия. М.: Родина, 2022. С.101.

Так, Н.М. Зоркая в своей книге «Русская школа экранизации»⁴ посвящает несколько строк кинематографической интерпретации романа «Идиот», созданной в 1910 г. Петром Чардыниным. Исследователь считает этот фильм не более чем первым наивным опытом экранизации романа, экранизацией – иллюстрацией. В данной работе представлен иной взгляд на фильм Чардынина. Анализ образного ряда картины показывает, что ее смысловое содержание намного более объемно, чем принято считать, а с точки зрения воплощения на экране некоторых образов романа Ф.М. Достоевского фильм опережает свое время и заслуживает пристального внимания искусствоведов.

К отечественным экранизациям произведений Достоевского обращается также У.А. Гуральник в монографии «Русская литература и советское кино». Автор рассматривает экранизацию как «процесс претворения, транспонирования идейно-образного содержания произведения словесного творчества средствами и приемами другой формы освоения действительности»⁵.

Литературовед В.И. Мильдон в своей работе «Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы. Эстетика экранизации» дает еще более жесткое определение: «Экранизация предполагает такой перевод одной эстетической системы (словесной) на язык другой (экранной), в результате которого в оригинале открываются смыслы, не доступные первоначальному словесному анализу»⁶.

Филолог Л.И. Сараскина замечает: «В конце концов кинематографисты, занимающиеся экранизациями, это тоже читатели, притом читатели-переводчики,

⁴ Зоркая Н. М. История советского кино. СПб.: Алетейя, 2005. С.40.

⁵ Гуральник У.А. Русская литература и советское кино. Экранизация классической прозы как литературоведческая проблема. М.: Наука, 1968. С. 330.

⁶ Мильдон В.И. Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы. Эстетика экранизации. М.: РОССПЭН, 2007. С. 204.

которые, прочитав текст, попытались понять художественное произведение и перевести его на свой язык – язык кино»⁷.

Однако такая точка зрения сводит любой искусствоведческий анализ экранной интерпретации литературного произведения к оценке адекватности его перевода на язык кинематографа. Переосмысление и развитие идей первоисточника авторами фильмов зачастую не интересуют исследователей. Таким образом, фильм рассматривается по отношению к литературному первоисточнику только как вторичный текст, хотя по существу является самостоятельным произведением искусства.

Те же вопросы вызывают и другие литературоведческие исследования отечественных экранизаций, в частности диссертационное исследование Круглова Р.Г. «Художественный мир Ф.М. Достоевского на киноэкране: проблема интерпретации (на материале экранизаций романов “Преступление и наказание”, “Идиот”, “Бесы”, “Братья Карамазовы”»), в котором анализ кинематографического текста носит по преимуществу оценочный характер.

Представляется аксиоматичным, что экранизация – это *другое* произведение *другого* вида искусства. «Экранизация – это образ литературного первоисточника. Не копия, не репродукция, а именно – образ. <...> Образ – это предмет, увиденный, прочувствованный, осмысленный автором и воссозданный им средствами определенного вида искусства»⁸, искусства кино. Автор кинематографической интерпретации вступает в свободный и *равноправный* диалог с писателем.

Совершенно естественно также, что создатель фильма говорит о том, что тревожит его самого. Так, Иван Пырьев, экранизируя роман Достоевского «Идиот», был увлечен темой власти денег над человеческой душой, а практически

⁷ Литературная классика в соблазне экранизаций. Столетие перевоплощений / Л. И. Саракина. – М.: Прогресс-Традиция, 2018. С. 427.

⁸ Нехорошев Л.Н. Драматургия фильма: учебник. М.: ВГИК, 2009. С.201.

неизвестный в России француз Пьер Леон – разговором о любви чистого юноши к искушенной женщине. Кинематографическую интерпретацию литературной классики можно сравнить с «игрой в бисер», где один из «игроков» задает тему на языке литературы, а другой подхватывает ее, интерпретирует и развивает с помощью языка кино.

М.М. Бахтин утверждает: «Произведение – звено в цепи речевого общения; как и реплика диалога, оно связано с другими произведениями – высказываниями: и с теми, на которые оно отвечает, и с теми, которые на него отвечают»⁹.

М.Б. Ямпольский, продолжая мысль М.М. Бахтина, констатирует: «Текст не вешь, это трансформирующееся поле смыслов, которое возникает на пересечении автора и читателя. При этом тексту принадлежит не только то, что сознательно внес в него автор, но и то, что вносит в него читатель в своем с ним диалоге»¹⁰.

Таким образом, в хронологическом порядке выстраивается последовательность кинематографических текстов, сообщений или высказываний, интерпретирующих и переосмысливающих роман Ф.М. Достоевского «Идиот», регулируемых преобладающим в русской культурной традиции типом рациональности.

Поскольку в рамках данной работы предпринимается попытка проследить процесс развертывания (эволюции) кинематографической мысли, интерпретирующей ключевые идеи литературного первоисточника, романа Ф.М. Достоевского «Идиот», представляется целесообразным использовать определения, сформулированные исследователями-филологами. Так, под термином **кинодискурс** следует понимать: «единство процесса развертывания обращенного кинозрителям (множественному удаленному реципиенту) сообщения, подготовленного коллективным распределенным автором, и его

⁹Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература, 1986. С.254.

¹⁰Ямпольский М.Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М.: РИК Культура, 1993. С.34.

результата, то есть кинофильма – аудиовизуального произведения, представляющего собой полисемантический конструкт»¹¹.

Каждый автор экranизации литературного текста в первую очередь – читатель. Воспринимая произведение-первоисточник, он пропускает его через собственное сознание. И в создаваемом им кинотексте¹², экранной интерпретации исходного литературного текста, неизбежно появляются смысловые нюансы, отсутствующие в первоисточнике.

В создании кинофильма, как правило, принимает участие большой творческий коллектив, и каждый его участник, будь то актер или оператор, вносит свою лепту в создание художественных образов, но именно авторское видение режиссера во многом определяет индивидуальный стиль фильма, т.е. «совокупность средств художественной выразительности и художественных приемов, используемых <...> в конкретном произведении»¹³.

М. М. Бахтин отмечает: «Индивидуальный стиль прямо входит в само задание высказывания, является одной из ведущих его целей»¹⁴. Таким образом, в данном исследовании при рассмотрении проблемы переосмысления философских концепций романа Ф.М. Достоевского «Идиот» авторами фильмов особое внимание уделяется анализу творческих приемов и средств художественной выразительности, с помощью которых передается идейное содержание экранных интерпретаций романа.

Поскольку задачей исследования является выявление основных тенденций творческого переосмысления ключевых идей романа в пространстве русской культуры, было бы логичным отобрать для анализа те экranизации, постановка

¹¹Корячкина А. В. Художественный (постановочный) кинофильм как дискурс // Филологические науки. Вопросы теории и практики. № 3. С. 95.

¹² Кинематографическое произведение по мнению авторитетных исследователей, таких как: Ю.М. Лотман, Ю.Г. Цивьян, Ю.Н. Тынянов, У. Эко – может рассматриваться как особая разновидность текста, «кинотекст».

¹³ Философский словарь / авт.-сост. С.Я. Подопригора, А.С. Подопригора. Ростов н/Д: Феникс, 2015. С.358.

¹⁴ М.М. Бахтин. Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература, 1986. С.254.

которых осуществлена режиссерами-носителями данной культуры. Однако, среди этой категории авторов есть особая подгруппа – художников-билингвов, носителей двух культур (бикультуралов): родившиеся и выросшие в России французские режиссеры с русскими корнями Жорж Лампен (Георгий Лямпин) и Пьер Леон, а также эстонец Райнер Сарнет – уроженец бывшего СССР.

Кинематографические интерпретации романа, созданные режиссерами-бикультуралами, также включены в данное исследование. Ю.М. Лотман замечает: «Отличие Культуры как сверхиндивидуального единства от сверхиндивидуальных единств низшего порядка (типа «муравейник») в том, что, входя в целое как часть, отдельная индивидуальность не перестает быть целым. Поэтому отношение между частями не имеет автоматического характера, а каждый раз подразумевает семиотическое напряжение и коллизии, порой принимающие драматический характер. Охарактеризованный выше структурообразующий принцип работает в обоих направлениях. С одной стороны, он приводит к тому, что в ходе развития культуры оказывается возможным возникновение внутри индивидуального сознания человека психологических “личностей” со всеми сложностями коммуникативной связи между ними, с другой — отдельные личности с исключительной мощностью интегрируются в семиотические единства. Богатство внутренних конфликтов обеспечивает Культуре как коллективному разуму исключительную гибкость и динамичность»¹⁵.

Авторы-бикультуралы для создания художественных образов экранной интерпретации романа Достоевского используют как образно-символическую палитру русской культуры, так и культуры иной, для их творческого самовыражения не менее естественной. За счет «внутренних конфликтов», пограничного столкновения различных культурных систем, создаваемый на основе романа Достоевского кинематографический текст насыщается смысловым

¹⁵ Лотман Ю. М. Избранные статьи. В 3-х томах. Т. 1. Таллинн: Александра, 1992. С.45.

содержанием, которое обогащает как русское, так и иное культурное пространство. И потому, без анализа таких интерпретаций исследование творческого переосмыслиния ключевых идей романа было бы неполным.

Актуальность темы исследования

Актуальность исследования обусловлена высокой востребованностью произведений Ф.М. Достоевского в качестве литературной основы для современных экранизаций и, как следствие, необходимостью изучения динамики осмыслиния нравственного послания великого писателя в мировом кинематографе. В этой связи возникает потребность в новых подходах к изучению экраных интерпретаций творческого наследия Достоевского.

Степень научной разработанности темы исследования

Экранные интерпретации романа Ф. Достоевского «Идиот» в пространстве русской культуры пока недостаточно исследованы в аспекте творческого переосмыслиния их авторами ключевых идей первоисточника, поэтому в изучении этой проблемы сложно опереться на фундаментальные искусствоведческие труды. В данном диссертационном исследовании анализ текстов Ф.М. Достоевского основывается на работах филологов, литературоведов, исследователей творчества писателя: М. Бахтина¹⁶, В. Бачинина¹⁷, Н. Бердяева¹⁸, М. Дунаева¹⁹, Л. Ельницкой²⁰,

¹⁶ Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. Собрание сочинений: В 7 т. Т.2. М.: Русские словари, 2000.

¹⁷ Бачинин В.А. Экзистенциальная контрверза Гольбейна —Достоевского (Размышления о картине «Мертвый Христос») // Нева. 2017. № 11. С. 200 – 216; Бачинин В.А. Достоевский: метафизика преступления (художественная феноменология русского протомодерна) / В.А. Бачинин. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2001.

¹⁸ Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры, искусства. В 2-х томах. Т.2. М.: Искусство, 1994.

¹⁹ Дунаев М. М. Православие и русская литература. Учебное пособие для духовных семинарий \ под общ. ред. В. А Шленова. Сергиев Посад: Московская духовная академия, 2009.

²⁰ Ельницкая Л.М. Мифы русской литературы: Гоголь, Достоевский, Островский, Чехов. М.: ЛЕНАНД, 2018.

В. Иванова²¹, Т. Касаткиной²², Е. Курганова²³, Р. Лаута²⁴, Л. Левиной²⁵, Д. Мережковского²⁶, К. Мочульского²⁷, Г. Померанца²⁸, А. Скафтымова²⁹, Н. Соломиной-Минихен³⁰, К. Степаняна³¹, С. Телегина³², П. Фокина³³ и др. В качестве источников и материалов используются романы, черновики, дневниковые записи и письма Ф.М. Достоевского³⁴.

²¹ Иванов В.И. Собрание сочинений в 4-х томах. Т.4. / под ред. Д. В. Иванова и О. Дешарт. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1987.

²² Касаткина Т.А. Роль художественной детали и особенности функционирования слова в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. Сборник работ отечественных и зарубежных ученых под редакцией Т.А. Касаткиной. М.: Наследие, 2001; Касаткина Т.А. О творящей природе слова: Онтологичность слова в творчестве Ф. М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле» / Татьяна Касаткина. М.: ИМЛИ РАН, 2004. 479 с; Касаткина Т.А. Об одном свойстве эпилогов пяти великих романов Достоевского // Достоевский в конце XX века: Сб. статей / Сост. К.А. Степанян. М.: Классика плюс, 1996; Касаткина Т.А. Священное в повседневном: двусоставный образ в произведениях Ф. М. Достоевского / Татьяна Касаткина. М.: ИМЛИ РАН, 2015; Касаткина Т.А. Характерология Достоевского: Типология эмоционально-ценостных ориентаций / Касаткина Т. А. М.: Наследие, 1996; Касаткина Т.А. Христос вне истины в творчестве Достоевского // Достоевский и мировая культура. 1998. №11. С. 113–120.

²³ Курганов Е. Роман Ф.М. Достоевского "Идиот": Опыт прочтения / Ефим Курганов. СПб.: Изд-во журн. "Звезда", 2001.

²⁴ Лаут Р. Философия Достоевского в систематическом изложении / Райнхард Лаут. М.: Республика, 1996.

²⁵ Левина Л. Некающаяся Магдалина, или почему князь Мышкин не мог спасти Настасью Филипповну // Достоевский и мировая культура. 1994. № 2. С. 97–118.

²⁶ Мережковский Д.С. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники / Д.С. Мережковский. М: Республика, 1995.

²⁷ Мочульский К. Гоголь. Соловьев. Достоевский / Сост. и послесл. В.М. Толмачева. М.: Республика, 1995.

²⁸ Померанц Г. Открытость бездне. Встречи с Достоевским. СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013.

²⁹ Скафтымов А. П. «Тематическая композиция романа “Идиот”» // Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. Статьи и исследования о русских классиках. М.: Художественная литература, 1972.

³⁰ Соломина-Минихен Н.Н. «Я с Человеком прошусь» (К вопросу о влиянии Нового Завета на роман «Идиот») // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 17. СПб.: Наука, 2005.

³¹ Степанян К.А. Образ мира, в слове явленный // Достоевский и христианство. Сборник докладов. / под ред. Жорди Морильяса. СПб.: ДМИТРИЙ БУЛАНИН, 2015; Степанян К.А. Юродство и безумие, смерть и воскресение, бытие и небытие в романе «Идиот» // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. Сборник работ отечественных и зарубежных ученых под редакцией Т.А. Касаткиной. М.: Наследие, 2001.

³² Телегин С. Русский социализм во Христе Федора Достоевского // Современная филология: итоги и перспективы. Сборник научных трудов. М: Государственный институт русского языка им. А.С.Пушкина, 2005. С. 105–126.

³³ Фокин П.Е. Достоевский. Перепрочтение / П.Е. Фокин. СПб.: Амфора, 2013.

³⁴ Достоевский Ф.М. Дневник писателя: В 3 т. М.: Академический проект, 2020; Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 8. Идиот / отв. ред. В. Г. Базанов. Л.: Наука, 1973; Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 10. Бесы / отв. ред. В. Г. Базанов. Л.: Наука., 1974; Достоевский, Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 11. Бесы. Глава «У Тихона»: Рукописные ред. / отв. ред. В. Г. Базанов. Л.: Наука, 1974; Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 13. Подросток / отв. ред. В. Г. Базанов – Л.: Наука, 1975; Достоевский, Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 14. Братья Карамазовы / отв. ред. В. Г. Базанов. Л.: Наука, 1976; Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 20. Статьи и заметки, 1862–1865 / отв. ред. В. Г. Базанов. Л.: Наука, 1980; Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 25. Дневник писателя за 1877 год. Январь–август / отв. ред. В. Г. Базанов. Л.: Наука, 1983; Достоевский, Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 26. Дневник писателя, 1877, сентябрь–декабрь – 1880, август / отв. ред. В. Г. Базанов. Л.: Наука, 1984; Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 27. Дневник писателя, 1881. Автобиографическое. Dubia / отв. ред. В. Г. Базанов. Л.: Наука, 1984; Достоевский, Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 28. кн. 2. Письма, 1860–1868 / отв. ред. В. Г. Базанов. Л.: Наука, 1985.

Изучение проблемы экранизации литературной классики выполнено с опорой на исследования: Л. Беловой³⁵, У. Гуральника³⁶, Н. Зоркой³⁷, И. Маневича³⁸, В. Мильдона³⁹, Л. Нехорошева⁴⁰, Л. Сараскиной⁴¹ и др. Культурно-философский аспект диссертации основан на трудах: Аристотеля⁴², Н. Бердяева⁴³, Г.В.Ф. Гегеля⁴⁴, Н. Данилевского⁴⁵, И. Ильина⁴⁶, И. Канта⁴⁷, К. Леонтьева⁴⁸, Ф. Ницше⁴⁹, Платона⁵⁰, Э. Ренана⁵¹, В. Розанова⁵², Ж. П. Сартра⁵³, В. Соловьева⁵⁴, Н. Трубецкого⁵⁵, П. Флоренского⁵⁶ и др. Теоретические и методологические аспекты анализа кинематографического текста опираются на исследования классиков теории текста, семиотики, структурализма и постструктурализма: Р. Барта⁵⁷, М.

³⁵Белова Л.И. Русское слово на зарубежном экране / Л.И. Белова. М.: Знание, 1980.

³⁶Гуральник У. А. Русская литература и советское кино: Экранизация классической прозы как литературоведческая проблема / АН СССР. Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. М.: Наука, 1968.

³⁷Зоркая Н. М. История советского кино. СПб.: Алетейя, 2005.

³⁸Маневич И.М. Кино и литература. М.: Искусство, 1966.

³⁹Мильдон В.И. Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы. Эстетика экранизации / В.И. Мильдон. М.: РОССПЭН, 2007.

⁴⁰Нехорошев Л.Н. Драматургия фильма: учебник / Л.Н. Нехорошев. М.: ВГИК, 2009.

⁴¹Сараскина Л.И. Достоевский возвучиях и притяжениях: (от Пушкина до Солженицына) / Л.И. Сараскина. М.: Русский путь, 2006; Сараскина Л.И. Достоевский и предшественники: подлинное и мнимое в пространстве культуры. М.: Прогресс-Традиция, 2021; Сараскина Л.И. Литературная классика в соблазне экранизаций. Столетие перевоплощений / Л. И. Сараскина. М.: Прогресс-Традиция, 2018; Сараскина Л.И. Достоевский в тисках байопика. На подступах к теме // Проблемы киноискусства и массмедиа. 2019. №3. С. 86 - 115.

⁴²Аристотель. Малое собрание сочинений / Аристотель. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2023.

⁴³Бердяев Н.А. Русская идея. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015; Бердяев Н.А. Самопознание: Опыт философской автобиографии / Николай Бердяев. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019.

⁴⁴Гегель Г.В.Ф. Наука логики: в 3-х томах / Отв. ред. М. М. Розенталь. – М.: Мысль, 1970-1972; Гегель Г.В.Ф. Философия духа / Георг Вильгельм Фридрих Гегель. М.: Издательство АСТ, 2022; Гегель Г. В. Ф. Эстетика. В 4-х томах. Т.1. М.: Искусство, 1968.

⁴⁵Данилевский Н.Я. Россия и Европа / Н.Я. Данилевский. М.: Издательство АСТ, 2022.

⁴⁶Ильин И.А. О грядущей России: Избранные статьи / Под ред. Н. П. Полторацкого. М.: Воениздат, 1993.

⁴⁷Кант И. Критика чистого разума / Иммануил Кант. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2023; Кант, И. Трактаты и письма / И. Кант. М.: Наука, 1980.

⁴⁸Леонтьев К. Н. Полное собрание сочинений и писем. В 12 томах. Т. 7. СПб.: Изд-во «Владимир Даль», 2005; Леонтьев, К. Н. Полное собрание сочинений и писем. В 12 томах. Т. 9. СПб.: Изд-во «Владимир Даль», 2014.

⁴⁹Ницше Ф. Сочинения в 2 томах. Т. 2. / Сост., ред. и авт. примеч. К. А. Свасьян. М.: Мысль, 1990.

⁵⁰Платон. Малое собрание сочинений / Платон. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2022.

⁵¹Ренан Э. Жизнь Иисуса / Э. Ренан. Москва: Политиздат, 1991.

⁵²Розанов В.В. От Достоевского до Бердяева. Размышления о судьбах России / Василий Розанов. М.: Алгоритм, 2017.

⁵³Сартр Ж.-П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии / Жан Поль Сартр. М.: Республика, 2004.

⁵⁴Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика / В. С. Соловьев. М.: Искусство, 1991.

⁵⁵Трубецкой Н.С. Европа и Евразия. М.: Родина, 2022.

⁵⁶Флоренский П. А. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М.: Мысль, 2000; Флоренский П.А. Столп и утверждение Истины. Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах. М.: Академический проект, 2021.

⁵⁷Барт Р. Camera lucida / Ролан Барт. М.: Ad Marginem, 2011; Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Ролан Барт. М.: Прогресс, 1989.

Бахтина⁵⁸, Ж. Делеза⁵⁹, Ж. Дерриды⁶⁰, Ю. Кристевой⁶¹, Ю. Лотмана⁶², Ю. Тынянова⁶³, Ю. Цивьян⁶⁴, В. Шкловского⁶⁵, У. Эко⁶⁶ и др.

Исследование творческих приемов и средств художественной выразительности, с помощью которых передается идейное содержание экранных интерпретаций основано на трудах: Р. Арнхейма⁶⁷, А. Базена⁶⁸, Б. Балаша⁶⁹, С. Фрейлиха⁷⁰, С. Эйзенштейна⁷¹, М. Ямпольского⁷². Также используются статьи и

⁵⁸ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики / М.М. Бахтин. М.: Художественная литература, 1975; Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература, 1986.

⁵⁹ Делез Ж. Кино / Жиль Делез. М.: Ад Маргинем Пресс, 2023; Делез Ж. Логика смысла / Ж. Делез. М.: Раритет; Екатеринбург: Деловая книга, 1998; Делез Ж. Различие и повторение. СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1988.

⁶⁰ Деррида Ж. О грамматологии / Жак Деррида. М.: Ad Marginem; Деррида Ж. Письмо о различии / Жак Деррида. М.: Академический проект, 2007.

⁶¹ Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / Юлия Кристева. М.: РОССПЭН, 2004; Кристева Ю. Семиотика. Исследования по семанализму / Юлия Кристева. М.: Академический проект, 2013.

⁶² Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров / Юрий Лотман. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016; Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти раамат, 1973; Лотман Ю. М. Избранные статьи. В 3-х томах. 1992.

⁶³ Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю.Н. Тынянов. М: Наука, 1977.

⁶⁴ Цивьян Ю.Г. Историческая рецепция кино: Кинематограф в России, 1896-1930 / Ю.Г. Цивьян. Рига: Зиннатне, 1991; Цивьян Ю. Г. К метасемиотическому описанию повествования // Структура диалога как принцип работы семиотического механизма / Отв. ред. Ю. Лотман. Тарту: ТГУ, 1984.

⁶⁵ Шкловский, В. Б. О теории прозы / Виктор Шкловский. М.: Советский писатель, 1983; Шкловский В. Б. Собрание сочинений: в 3 т. М.: Художественная литература, 1973-1974.

⁶⁶ Эко У. Отсутствующая структура: Введение в семиологию / Умберто Эко. СПб.: Петрополис, 1998; Эко, У. Роль читателя: исследования по семиотике текста / Умберто Эко. СПб.: Symposium; М.: Изд-во РГГУ, 2007.

⁶⁷ Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Рудольф Арнхейм. М.: Архитектура-С, 2007; Арнхейм Р. Кино как искусство / Рудольф Арнхейм. М.: Издательство иностранной литературы, 1960.

⁶⁸ Базен А. Что такое кино? Сборник статей. М.: Искусство, 1972.

⁶⁹ Балаш Б. Дух фильмы / Бела Балаш. М.: Художественная литература, 1935; Балаш Б. Кино: Становление и сущность нового искусства / Предисл. Р. Юрнева. М.: Прогресс, 1968.

⁷⁰ Фрейлих С.И. Драматургия экрана / Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. М.: Искусство, 1961; Фрейлих С. И. О стиле в кино / С. Фрейлих. М.: Знание. 1987; Фрейлих С.И. Теория кино. От Эйзенштейна до Тарковского / С. Фрейлих. М.: Академический проект, Альма Матер, 2005.

⁷¹ Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: В 6 т. / Глав. ред. С. И. Юткевич. М.: Искусство, 1964-1971.

⁷² Ямпольский М. Б. Видимый мир: Очерки ранней кинофеноменологии / Михаил Ямпольский. М.: НИИ киноискусства, 1993; Ямпольский М.Б. Память Тиресия: интертекстуальность и кинематограф / Михаил Ямпольский. М.: РИК «Культура», 1993; Ямпольский М.Б. Язык-тело-случай: кинематограф и поиски смысла / Михаил Ямпольский. М.: НЛО, 2004.

монографии В. Виноградова⁷³, Н. Изволова⁷⁴, Л. Клюевой⁷⁵, Н. Маньковской⁷⁶, Г. Пондопуло⁷⁷, К. Разлогова⁷⁸ и др.

Объектом исследования являются отечественные и зарубежные экранные интерпретации романа Ф.М. Достоевского «Идиот», созданные с 1910 по 2011 г. **Предметом** исследования – творческое переосмысление авторами экраных интерпретаций ключевых идей романа.

Цель диссертационной работы состоит в определении основных тенденций переосмыслиния ключевых идей романа Ф.М. Достоевского «Идиот» (о разъединенности человеческой личности, о «положительно прекрасном человеке», о бессмертии человеческой души и др.) в пространстве русской культуры.

Задачи исследования

- Изучить работы исследователей творчества Ф.М. Достоевского, посвященные анализу текста романа «Идиот»;
- Выявить ключевые идеи романа;
- Проанализировать экранные интерпретации романа Ф.М. Достоевского «Идиот» в пространстве русской культуры в хронологическом порядке;
- Исследовать экранные интерпретации идей Ф.М. Достоевского в их взаимосвязи с соответствующими культурно-историческими эпохами;
- Определить основные тенденции переосмыслиния ключевых идей романа авторами фильмов.

⁷³ Виноградов В.В. Стилевые направления французского кинематографа /В.В. Виноградов. М.: Канон +, Реабилитация, 2010.

⁷⁴ Изволов Н. А. Феномен кино: история и теория / Николай Изволов. М.: Материк, 2005.

⁷⁵ Клюева Л.Б. Трансцендентальный дискурс в кино. Способы манифестиации трансцендентного в структуре фильма: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.03 / Л.Б. Клюева. М.: ВГИК, 2012.

⁷⁶ Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. СПб.: Алетейя, 2000.

⁷⁷ Пондопуло Г.П. Фотография и современность. М.: Искусство, 1982.

⁷⁸ Разлогов К.Э. Искусство экрана: от синематографа до Интернета / К.Э. Разлогов. М.: РОССПЭН, 2010; Разлогов К.Э. Мировое кино: история искусства экрана / Кирилл Разлогов. М.: Эксмо, 2011.

Научная новизна исследования

1. Выявлена тенденция к «снижению» (десакрализации) экранного образа князя Мышкина (Князя Христа) в пространстве русской культуры.
2. Установлено, что фильм «Идиот» П. Чардынина (1910) опережает свое время с точки зрения воплощения на экране образов романа Ф.М. Достоевского.
3. В фильме И. Пырьева «Идиот» (1958) выявлены смысловые пластины кинематографического текста, которые не исследовались ранее.
4. Определены основные тенденции экранной интерпретации одной из важнейших концепций романа «Идиот» о разъединенности человека в мире в пространстве русской культуры.
5. Выявлены культурно-исторические предпосылки появления образа Ипполита Терентьева, одного из главных героев романа Ф.М. Достоевского «Идиот», на постсоветском экране.
6. Определено место и значение образа картины «Мертвый Христос в гробу» Г. Гольбейна Младшего (1521-1522) в постсоветской интерпретации романа «Идиот».

Теоретическая и практическая значимость работы

Полученные результаты могут быть отражены в лекциях по истории и теории экранного искусства, спецкурсах и спецсеминарах по драматургии и режиссуре экранизаций, они могут быть использованы режиссерами, сценаристами, художниками-постановщиками в их практической деятельности при создании экранных интерпретаций произведений Ф.М. Достоевского. Данная диссертационная работа может быть полезна исследователям различных областей гуманитарного знания для изучения проблем экранизации, киноведам и кинокритикам для написания рецензий и аналитических статей, посвященных

экранным интерпретациям творческого наследия Ф.М. Достоевского. Диссертационное исследование поможет расширить представление о влиянии творчества писателя на отечественный и зарубежный кинематограф, а также о воздействии идей писателя на русское национальное самосознание.

Методы и методология исследования

В данной диссертационной работе применяется междисциплинарный подход, так как предмет исследования находится на пересечении литературоведения, киноведения, эстетики, философии, культурологии и психологии. Также используются: культурно-исторический подход, метод структурно-семиотического анализа фильма, метод компаративного анализа.

Положения исследования, выносимые на защиту

1. В период с 1910 по 2011 г. в экраных интерпретациях романа Ф.М. Достоевского «Идиот» происходит постепенное «снижение» (десакрализация) экранного образа князя Мышикина (Князя Христа).
2. Идея Ф.М. Достоевского о разъединенности человека на земле в фильме П. Чардынина «Идиот» (1910 г.) трансформируется в идею о закрытости человека от Бога, о внутреннем расколе русского общества на рубеже XIX – XX вв. и гибели России.
3. Концепция Ф.М. Достоевского о разъединенности человека в мире в картине Ж. Лампена (1946) трансформируется в идею о тотальной несоединимости людей.
4. В фильме «Идиот» (1958) И.А. Пырьева раскрываются два плана изображаемой действительности – обыденный и возвышенный, обозначенный с помощью иконографических, живописных, музыкальных и иных ассоциаций.

5. В. Тумаев в фильме «Идіотъ» (1981) интерпретирует философские концепции романа «Идиот» Ф.М. Достоевского в духе современной ему культурно-исторической эпохи.

6. Картина «Мертвый Христос в гробу» Г. Гольбейна Младшего, которая фигурирует как центральный образ романа «Идиот», в интерпретации новым российским кино становится знаком обличения зрителя-современника (Роман Качанов в «Даун Хаусе» (2001) через соприкосновение с картиной демонстрирует «расчеловечивание» людей в мире потребления. Владимир Бортко в телесериале «Идиот» (2003) через ряд ассоциаций с образом Гольбейна ведет разговор о расколе души человека в мире насилия и убийства).

7. В фильме Райнера Сарнета «Идиот» (2011) образ мертвого Христа в гробу Гольбейна Младшего (1521-1522) становится центральным образом экранизации романа. В этом образе заключена основа режиссерской идеи «незавершенности характера» главных героев в ситуации утраты сакральных ценностей и духовных ориентиров.

8. Образ Ипполита Терентьева, одного из главных героев романа «Идиот», не был включен ни в одну из экранизаций, созданных в СССР, так как в романе он свидетельствует о разрыве связи с Богом, пребывании человеческой души во тьме безверия.

Степень достоверности и апробация результатов

Материалы и результаты исследования нашли практическое применение в ходе педагогической практики на кафедре киноведения сценарно-киноведческого факультета ВГИК. Также они были представлены в форме докладов на XII Международной научно-практической конференции «Запись и воспроизведение объёмных изображений в кинематографе, науке, образовании и в других областях» (г. Москва, РГГУ, 2020 год), XIII Международной научно-практической

конференции по проблемам экранизации (г. Москва, ВГИК, 2022 год), XIV Международной научно-практической конференции по проблемам экранизации (г. Москва, ВГИК, 2023 год), XV Международной научной конференции по эстетике экранизации (г. Москва, ВГИК, 2024 год). Результаты исследования отражены в восьми публикациях в научных рецензируемых журналах, в том числе пять – в изданиях, рекомендованных ВАК РФ. Диссертационная работа обсуждена на кафедре киноведения ВГИК и рекомендована к защите.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности

Диссертационная работа, представленная на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 5.10.3 – Виды искусства (кино-, теле- и другие экраные искусства), соответствуют п.28. «Предыстория и история российского и зарубежного киноискусства»; п.29. «Взаимодействие экраных искусств и их связь с другими видами художественного творчества»; п.30. «Теория экраных искусств, эстетика видов и жанров».

Структура и объем работы

Диссертационная работа состоит из введения, трех глав, заключения, библиографии (201 наименования) и фильмографии. Общий объем диссертации 169 страниц.

Глава 1. Идея о «положительно прекрасном человеке» в экранных интерпретациях романа «Идиот»

В письмах, адресованных А. Н. Майкову и С. А. Ивановой, Ф.М. Достоевский формулирует главную задачу романа «Идиот»: «изобразить положительно прекрасного человека»⁷⁹. Исследователи Г. Ореханов и А. Андреев замечают, что: «...целью писателя было показать реального человека, в котором христианские ценности и мотивы поведения определяют содержание личности, позволяют явить другим героям именно идеал человека»⁸⁰.

В записях к роману «Идиот» Достоевский называет одного из главных героев романа, князя Мышкина, «Князь Христос». Евангелические параллели этого образа проведены автором, что подтверждается множеством исследований творчества Достоевского. Например, В. А. Котельников пишет: «Многих смущает (я бы даже сказал — соблазняет) трагическая катастрофа, которой завершается в романе судьба князя. Не стоит ли за ней религиозный пессимизм его создателя? Нет, здесь продолжается испытание прежних гуманистических идеалов, которые нашли очень яркое выражение в типе Мышкина, с его врожденной добротой, до утонченности развитой нравственной личностью, моральной терпимостью. Он — “натуральный христианин”, христианин-гуманист, одержимый стремлением вносить свет и добро во всякую душу, во всякую среду, что он и делает, самозабвенно и часто жертвенно. Однако чем и насколько он силен для подобного подвига? Князь имеет лишь свои природные ресурсы добра и света, и не обращается более ни к каким источникам, как раз самодостаточность этих ресурсов и проповедовал внерилигиозный гуманизм Нового времени. <...> Мышкин, гений гуманизма, смог на мгновение отразить в себе Лик Христа во всей привлекательности его <...>, но не смог удержать его. Не раз набегавшая на духовный облик князя тень, <...> — эта тень

⁷⁹ Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 28. кн. 2. Письма, 1860-1868. Л.: Наука, 1985. С.241, 251.

⁸⁰ Ореханов Г., Андреев А. Россия в поисках «исторического Иисуса»: Л. Толстой и Ф. Достоевский vs Д. Ф. Штраус // Slovēne. 2020. № 1. С.278.

неотвратимо сгущается в последнюю тьму, в которой безвозвратно исчезает опустошенная, обессилевшая личность Мышкина»⁸¹.

Таким образом, Ф.М. Достоевский внутри художественного текста романа о «Князе Христе» бросает вызов целому комплексу атеистических идей, сформулированных в XIX веке приверженцами рационалистических позиций (Людвигом Фейербахом, Максом Штирнером, Давидом-Фридрихом Штраусом, Жозефом Эрнестом Ренаном и другими), считавшими религию не более чем порождением человеческой психологии, а Христа – всего лишь смертным «гением гуманизма». В этой связи интерес представляет вопрос об интерпретации образа князя Мышкина в экраных произведениях.

1.1«Божественное дитя» Петра Чардынина

Впервые роман «Идиот» был экranизирован режиссером Петром Чардыниным. Образ князя Мышкина, созданный актером Введенского народного дома Андреем Громовым, поражает своей выразительностью, в особенности, если принять во внимание, что в начале двадцатого века кино было только что зародившимся искусством, и киноязык еще не развился в достаточной мере. Да и первые экранизации, по большей части, носили иллюстративный характер. Тем не менее, такого Мышкина, каким увидел его в 1910 году П. Чардынин, больше не было и, вероятно, уже не будет в истории мирового кино.

Детская открытость, доверчивость, угловатость движений и уязвимость чувств – главные черты образа князя в картине Чардынина. В сцене знакомства князя с семейством генерала Епанчина они проявятся особенно ярко. Беседуя с величественной, как статуя, генеральшей, князь принимает самые

⁸¹ Котельников В. А. Христодиця Достоевского // Достоевский и мировая культура. 1998. №11. С. 26–27.

непринужденные позы, он действительно рад новому знакомству и не скрывает этого.

В сцене фарса, разыгранного Настасьей Филипповной в гостиной Гани, Мышкин, точно маленький мальчик, выглядывает из-за спин собравшихся людей. Худенький, бледный, неловкий, – он не в силах помешать разворачивающейся драме. Когда конфликт достигает кульминации, Ганя бьет князя по щеке. Мышкин плачет, его горе – точно горе ребенка – всеобъемлюще и безутешно. Не удивительно поэтому, что князя понимает и утешает другой ребенок – Коля Иволгин.

Непосредственность Мышкина поражает и далее: в доме Рогожина он хватает со стола хозяина книгу, страницы которой заложены ножом. В этом жесте столько обеспокоенности и, казалось бы, иррациональной тревоги. Князь рассматривает нож с каким-то напряженным, испуганным вниманием. Необъяснимо для зрителя и внезапное желание гостя обменяться крестами с хозяином дома. Обмен происходит сразу же после того, как Мышкин видит в одной из комнат картину «Мертвый Христос»⁸². Это неожиданное в контексте киноповествования действие⁸³ напоминает восклицание «Чур меня!» – наивный защитительный жест, в силу которого так хочется верить.

Следующий эпизод фильма – поистине выдающийся для своего времени. Еще не обладая богатством приемов и даже всей полнотой элементов киноязыка, Петр Чардынин изображает сложнейшую сцену – эпилептический припадок Мышкина.

⁸² Картина, возле которой в фильме Чардынина останавливаются князь и Рогожин, не напоминает по форме картину Гольбейна. Тем не менее, зритель, внимательно читавший роман, может понять, о каком произведении живописи идет речь в данной сцене.

⁸³ В романе есть подобная сцена, но Достоевский иначе подводит к ней читателя.

Вспомним, как описывает этот момент Достоевский: «Затем вдруг как бы что-то разверзлось перед ним: необычайный внутренний свет озарил его душу. Это мгновение продолжалось, может быть, полсекунды; но он, однако же, ясно и сознательно помнил начало, самый первый звук своего страшного вопля, который вырвался из груди его сам собой и который никакой силой он не мог бы остановить. Затем сознание его угасло мгновенно, и наступил полный мрак»⁸⁴.

Почему этот момент просветления так важен? Потому что герой на долю секунды поднимается над земным бытием и пытается соприкоснуться с высшей реальностью. За эту попытку он расплачивается тяжкими помрачениями сознания.

Петр Чардынин показывает пустую каменную лестницу, по которой совсем недавно поднимался князь. Длительное удержание внимания на этом элементе архитектуры не случайно и позволяет зрителю прочесть образ лестницы как символ. Через несколько секунд по лестнице сбегает Рогожин, а затем катится вниз искривленное припадком тело Мышкина. Переход сознания князя из высшего мира во тьму дан режиссером со всей его ужасающей стремительностью.

В знаменитой сцене встречи Аглаи с Настасьей Филипповной, которая носит у исследователей романа название «сцена соперниц», детскость Мышкина открывается с новой стороны. Здесь она противопоставлена тяжеловатой женственности и, соответственно, греховности Настасьи Филипповны. Когда Мышкин устремляется к Аглае, Настасья Филипповна удерживает его за руку, как ребенка. Она обвивает руками шею Мышкина и в обмороке оседает на кресло. Князь испуган, он обнимает Настасью Филипповну, целует ей руки.

Греховностью и смертью наполнена заключительная сцена фильма Чардынина. Но в ней присутствует и свет. Он исходит от Мышкина – по-детски чистого, способного к состраданию. Рогожин ведет князя в свой дом. Отперев

⁸⁴ Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений в 30 т. Т. 8. Идиот. Л.: Наука, 1973. С.195.

дверь, он берет его за руку (так же как недавно делала Настасья Филипповна в «сцене соперниц») и вводит во тьму своего жилища. Хозяин увлекает гостя к некому подобию постели – сваленным в кучу на полу подушкам и простыням. Принуждает князя сесть и указывает ему на полог кровати. Заставив себя отодвинуть занавес, Мышкин сталкивается с ужасным свидетельством ночного преступления Рогожина. Зрелище невыносимо для князя. Он сгибается точно от удара, устремляется к Рогожину с единственным вопросом, ответ на который уже знает в душе. Получив подтверждение, немеет от ужаса и оседает на пол. Преисполненный жалости князь гладит и обнимает убийцу. Тот истерично хохочет, и Мышкин отшатывается от него, как от Сатаны. Однако спустя мгновение все равно протягивает Рогожину руку и ложится вместе с ним на пол.

Высшая природа князя Мышкина показана Чардыниным через детскую непосредственность героя, что весьма близко к Достоевскому, поскольку в его романе князь легко находил взаимопонимание с детьми и сам был во многом подобен ребенку. Вспомним слова Евангелия: «Приносили к Нему детей, чтобы Он прикоснулся к ним; ученики же не допускали приносящих. Увидев то, Иисус вознегодовал и сказал им: пустите детей приходить ко Мне и не препятствуйте им, ибо таковых есть Царствие Божие. Истинно говорю вам: кто не примет Царствия Божия, как дитя, тот не войдет в него»⁸⁵.

1.2 «Гуманист» Жоржа Лампена

Французский режиссер русского происхождения Жорж Лампен (Георгий Лямпин) увидел в герое Достоевского, прежде всего, гуманиста. Его князь Мышкин увлечен великими идеями, особенно идеей справедливости. И хотя в интерпретации Лампена князь может показаться зрителю столь же невинным и

⁸⁵ Святое Евангелие. Тутаев: Борисоглебское слово, 2017. С.166.

трогательным, как и Лев Николаевич⁸⁶ из романа Достоевского, все же его наивность — это, скорее, восторженность мечтателя-идеалиста, исполненного веры в человека, вдохновленного идеями «свободы, равенства и братства». Именно ради этих идей князь и вернулся в Россию, желая «помогать и служить», мечтая «о больших реформах, о солидарности, которая дала бы всем равный шанс быть счастливыми».

Роль князя Мышкина во французской экранизации «Идиота» (1946) исполнил один из самых обаятельных актеров французского кино – Жерар Филипп. По возрасту актер несколько моложе своего героя. На момент съемок Жерару Филиппу было всего 24 года. Юность актера, его нежный, задумчивый взгляд создают на экране образ молодого паломника, явившегося с вершины швейцарских гор. «Avec des guêtres; en pèlerine»⁸⁷, – по выражению генеральши Епанчиной. Наряд князя хоть и выглядит странным, но соответствует романному описанию и отнюдь не случаен: гетры (гамаши) защищали ноги воинов в дальних переходах, а плащ без рукавов (la pèlerine) издревле укрывал тех, кто путешествовал по святым местам. В таком прочтении образа князя Мышкина есть что-то от Христа Эрнеста Ренана. Один из самых знаменитых авторов XIX века описывал Иисуса Христа как чрезвычайно привлекательного молодого проповедника, странствовавшего из города в город, повсюду обретавшего последователей и учеников.

Из Швейцарии князь привозит часы с кукушкой – подарок детей, с которыми он был дружен. В доме Иволгиных Мышкин просит отца Гани повесить часы так, чтобы, просыпаясь, он мог видеть их с кровати. «Они украшают комнату, и создают атмосферу домашнего уюта» – замечает генерал Иволгин. И действительно, для

⁸⁶ В фильме у Мышкина другое отчество - Львович. Полное имя героя остается неизвестным зрителю, так как он представляется окружающим «князь Мышкин», а те называют его просто «князь». Однако, Мышкин сообщает генералу Иволгину, что его отца звали Лев (Léon – фр.). Таким образом, в интерпретации Лампена Мышкин – «князь», «сын Льва». В христианстве лев – символ Христа: «И один из старцев сказал мне: не плачь; вот, лев от колена Иудина, корень Давидов, победил, и может раскрыть сию книгу и снять семь печатей ее» (Откр. 5:5), но также и символ дьявола: «Супостат ваш, диавол, яко лев рыкая, ходит, иский кого поглотити» (1Пет.5:8).

⁸⁷ В гетрах, в плаще (Фр.)

князя маленький домик, из окна которого выглядывает забавная кукушка, – своего рода образ дома, который он надеется обрести в России. Дома, где люди равны и счастливы, где они «обнимаются и поют радостные песни».

Князь Мышкин в интерпретации Лампена — не просто социалист, но социалист русский. Ф.М. Достоевский так характеризует «русский социализм»: «Не в коммунизме, не в механических формах заключается социализм народа русского: он верит, что спасется лишь в конце концов *всесветным единением во имя Христово*. Вот наш русский социализм!»⁸⁸. Герой Лампена также пытается способствовать единению людей «по Христову евангельскому закону»⁸⁹: отдает последние деньги генералу Иволгину, призывает Настасью Филипповну простить обидчиков, меняется крестами с Рогожиным, чтобы «побраться» с ним, пытается помешать обручению Тоцкого с невинной девушкой.

Однако, будучи носителем русской идеи, князь Мышкин оказывается в обществе, очень мало похожем на русское. Те, кто окружает героя, скорее напоминают европейских мещан и буржуа. В интерпретации Лампена это до крайности скупой генерал Епанчин, отец трех девиц на выданье, расчетливый торговец мукой Рогожин, весьма предприимчивые Ганя и его отец отставной генерал Иволгин, которые в отличие от героев романа, энергично собирают с пола обгоревшие деньги Настасьи Филипповны. Помещение князя, «русского социалиста», в эту европейскую буржуазную среду не удивительно, учитывая, что фильм вышел на экран в 1946 году, когда после войны мир активно перестраивался, и к прежним противоречиям русского и европейского мировоззрений добавились новые.

К тому же среда, в которой в фильме оказывается приехавший из Швейцарии князь, вовсе не похожа на многоуровневую реальность, созданную Достоевским,

⁸⁸ Достоевский Ф.М. Дневник писателя: В 3 т. Т. 3. М.: Академический проект, 2020. С.77.

⁸⁹ Там же, с.28.

реальность, в которой присутствует что-то метафизическое. Это плоский ограниченный мир, где, дважды два всегда четыре, как постоянно повторяет генерал Епанчин. И в этом мире князь Мышкин не болен эпилепсией, «священной болезнью»ластителей и пророков. Он просто иногда падает в обморок, «лишается чувств» от столкновения с грубыми проявлениями человеческих страстей.

Князь Мышкин в интерпретации Жоржа Лампена отличается от героев других экранизаций романа особым, поэтическим восприятием мира и людей. Например, в Аглае, которая ревнует Мышкина к Настасье Филипповне, он видит лишь воплощение небесной чистоты и невинности. И даже признается Настасье Филипповне в день их несостоявшейся свадьбы, что думает о девушке. Белый цвет платья новобрачной напоминает ему об Аглае. Увидев же в первый раз Настасью Филипповну в платье невесты, князь выглядит удивленным: «Я думал красный — ваш цвет, красный и черный. Белый тоже».

Но красный и черный, цвета страсти и греха, крови и смерти — лишь поверхность. Пережив насилие, Настасья Филипповна отчаянно ищет и не может найти себя прежнюю. Она говорит, что больна, и должна прожить свою болезнь, чтобы понять, сможет ли излечиться. Ее жизнь с Рогожиным, кутежи с офицерами, роскошные наряды и драгоценности — лишь симптомы этой болезни. Героиня даже просит Рогожина, чтобы тот не дарил ей бриллианты, а сказал одно лишь слово, которое тронет ее душу. Собственно, того же она ждет и от князя — слов избавления и утешения.

Но несмотря на то, что Мышкин с увлечением говорит о христианских ценностях, исцелить Настасью Филипповну он не может. Причина кроется в том, что на самом деле князь не верит в Иисуса, как в источник божественной силы и духовного исцеления. Для него Христос — это, прежде всего, автор вдохновляющих, революционных идей. Как истинный гуманист, князь верит в Человека. Поэтому он искренне убежден в том, что, опираясь исключительно на

силу собственного духа, человек может победить своих демонов. Когда Настасья Филипповна спрашивает у князя, что она должна сделать, чтобы избавиться от мучений, тот отвечает: «Простите всех тех, кто причинял вам страдания. Так вы освободитесь от боли». Настасья Филипповна уверяет, что это невозможно. И князь удивляется: «Почему? Это зависит только от вас».

Когда Рогожин бросается на Мышина с ножом, князь распахивает рубаху, обнажая подаренный Парфеном крест. Фраза «Не верю!» срывается с его губ. Уверенность в доброте и силе человеческого духа не позволяет князю допустить даже мысли о том, что Рогожин может убить крестного брата. Таким образом, в интерпретации Лампена для князя Мышина не существует ни концепции греха, ни идеи его искупления.

В финальной сцене фильма, уже после того, как осуществилось убийство Настасии Филипповны, князь подходит к иконам в доме Рогожина, но не для молитвы и покаяния, а чтобы задать Спасителю мучающие его вопросы⁹⁰:

- Почему люди не радуются?
- Почему ребенок так беспомощен?
- Почему удача так неприкрыта?
- Почему все эти люди не обнимаются? Не поют радостных песен?
- Почему их лица так темны?
- Почему ничего не спрашивают у ребенка?

⁹⁰ Нельзя не заметить, что схожие вопросы задает герой романа Ф. Достоевского «Братья Карамазовы» Митя Карамазов в своем сне: «Ты скажи: почему это стоят погорелые матери, почему бедны люди, почему бедно дитё, почему голая степь, почему они не обнимаются, не целуются, почему не поют песен радостных, почему они почернели так от черной беды, почему не кормят дитё?» (Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 14. Братья Карамазовы. Л.: Наука, 1976. С. 456.)

Отвернувшись от икон, князь горько плачет и, в конце концов, лишается рассудка. Его истерический смех постепенно переходит в жалобное блеяние. В этой сцене князь напоминает заблудшего ягненка. Живя по евангельскому закону, придерживаясь соответствующих нравственных принципов, Мышкин даже жертвует собой, соглашаясь на брак с Настасьей Филипповной. Но в итоге теряет путь, оказывается во тьме духовного тупика.

Не случайно перед тем, как уйти навсегда, Настасья Филипповна рассказывает Мышкину свой сон, который она увидела в предсвадебную ночь. В этом сне, прогуливаясь по берегу моря, Настасья Филипповна встречает ангела. Он так сияет, что молодая женщина падает на колени, пряча голову в песок. Настасья Филипповна ослеплена и плачет от радости. А когда пытается снова взглянуть на ангела, тот исчезает, и вместо него она видит карлика в балахоне с толстой книгой подмышкой. Карлик протягивает к Настасье Филипповне руку, которая становится все длиннее, и наносит удар прямо в сердце молодой женщины. Настасья Филипповна даже показывает князю место, куда во сне ее ударили карлик. Очевидно, именно в это место ее поразит нож Рогожина.

По сути, Мышкин, проповедующий «объединение людей во Христе» без Христа, и есть этот карлик с книгой. Как истинный гуманист, князь верит в Человека, его силу и самодостаточность. Христа он воспринимает только как лучшего из людей, идеи которого проложили человечеству путь к справедливости, равенству и братству. Не веря ни в божественную сущность Спасителя, ни в то, что один лишь Бог в силах исцелять души, Мышкин, тем не менее, пытается спасать других через евангельский закон. И потому, будучи всего лишь простым смертным, вместо спасения несет горькое разочарование и смерть. Такое прочтение образа князя Мышина, который в интерпретации Лампена в чем-то напоминает Христа-человека из книги Эрнеста Ренана, говорит о том, что автор фильма уловил одну из важных смысловых граней романа Достоевского.

Так, Т.А. Касаткина пишет: «Многократно отмечалось влияние книги Ренана на создание образа Мышина. В комментариях к роману в Полном собрании сочинений читаем: “При некоторых совпадениях с Ренаном столь же очевидны <...> принципиальные расхождения писателя с автором “Жизни Иисуса”. <...> С первых месяцев работы над окончательной редакцией многократно планировались высказывания Мышина о Христе <...> которые содержали полемику с концепцией французского автора. <...> В окончательную редакцию прямые упоминания о “Жизни Иисуса” не вошли”. Надо бы к этому прибавить, что и “высказывания Мышина о Христе” исчезли из окончательной редакции. Полемика в окончательный текст не вошла, потому что он весь стал полемикой и опровержением идеи Ренана. Высказываний Мышина о Христе не понадобилось, потому что сам его образ стал опровержением ренановского Христа. Нужно ли напоминать, что идеей Ренана было представить Христа только и исключительно человеком? Полемика с Ренаном, возможно, не вошла в окончательный текст и еще по одной причине: дело в том, что идея Ренана не представляла ничего оригинального в западной культуре, со времен Ренессанса (но — и ранее тоже) активно разрабатывавшей тему крестных мук и смерти Спасителя исключительно в аспекте Его человеческой природы. Арианство было преодолено, но спустя несколько веков дало обильные всходы, захватившие в конце концов все пространство западной культуры»⁹¹.

Должно быть, эти «обильные всходы» арианства, всколыхнувшиеся в эпоху Второй мировой войны, и стали предметом творческого исследования русского эмигранта во Франции Жоржа Лампена в его экранизации романа «Идиот».

⁹¹ Касаткина Т. Христос вне истины в творчестве Достоевского // Достоевский и мировая культура. 1998. №11. С.115.

1.3 «Ангел-хранитель» Ивана Пырьева

Экранизация романа «Идиот» Ивана Пырьева (1958) не состоялась бы, если бы однажды на пробах фильма «Сорок первый» режиссер не увидел актера Юрия Яковлева, показавшегося ему идеальным исполнителем главной роли. «...Передо мной все еще стоял образ увиденного мною молодого актера. Внезапно я понял, что в моем представлении он связывается с князем Мышкиным. Те же глаза – глубокие, умные, добрые, словом, такие, какими их описал Достоевский. Да не только глаза – во всем облике актера ощущалось какое-то природное благородство. Ему была свойственна простота, мягкость. Он обладал задушевным голосом. И весь он был окутан атмосферой какого-то неизъяснимого, но мгновенно привлекающего к себе обаяния»⁹², – вспоминает И. А. Пырьев. Несомненно, для режиссера были важны личностные качества исполнителя роли князя Мышкина. Ведь именно из-за них он обратил внимание на Юрия Яковлева, тогда еще никому не известного молодого актера, выпускника Щукинского училища при театре Вахтангова.

И если на роль князя Мышкина Пырьев не пробовал других артистов, (Яковлев был единственным кандидатом), то актриса на роль Настасии Филипповны нашлась после того, как режиссер перебрал множество вариантов: «Уже двадцать пять процентов картины было снято, число отвергнутых актрисросло, а нужной мы не находили. К этому времени возникла мысль о кандидатуре Юлии Борисовой. Я знал, что это одна из наиболее талантливых молодых актрис Москвы. Но мне далеко не было ясно, каков ее диапазон, и включает ли он данные, которых требовало исполнение роли Настасии Филипповны. Вскоре я увидел ее в спектакле “На золотом дне”. Это вселило в меня надежды. В спектакле Борисова играла страстно, темпераментно и своеобразно»⁹³.

⁹² Пырьев И. Размышления о поставленном фильме // Искусство кино. 1959. №5. С.99.

⁹³ Там же.

Однако и в Юлии Борисовой режиссера также привлекли те свойства личности, которые невозможно изобразить на экране только с помощью актерской игры:

«Оба этих актера Ю. Яковлев и Ю. Борисова убедили меня в том, что Щукинское училище и школа Вахтанговского театра не только учат актерскому мастерству, но прививают актерам прекрасные этические черты. Любуюсь внутренним благородством, культурой, требовательностью к себе и собранностью, которые отличают воспитанников этой школы. К тому же им свойственна какая-то особенная внутренняя “элегантность” и какая-то своя, вернее вахтанговская манера легко и вдумчиво работать над ролью, и всегда быстро входить в нужное рабочее настроение»⁹⁴.

Готовясь к экранизации романа, Пырьев хотел «обрубить евангельские нити»⁹⁵, которые протянул Достоевский от князя Мышкина к религии. Но эти «нити» сохранились, быть может, и помимо воли режиссера. Дело в том, что в князе Мышкине в исполнении Яковleva многое «не от мира сего». Это и взгляд его иконописных глаз, строгий и мягкий одновременно, и хрупкость фигуры, и чистота облика. В фильме И. Пырьева от Мышкина действительно как бы исходит свет. Ярче всего небесное начало проявляется в сцене именин Настасьи Филипповны.

На вечернем приеме светло-серый костюм князя контрастирует с темными фраками собравшихся. Высокая фигура Мышкина двигается иррационально: князь будто не совсем уверенно ступает по земле. На крупных планах его лицо с тонкими чертами, бледностью и полным страдания взглядом напоминает Христа, таким его изображают художники. Сходство усиливается благодаря синеве, оттеняющей огромные глаза Мышкина. У Яковleva очень выразительные руки, тонкие, белые, с длинными пальцами, похожие на руки святых, какими их пишут на иконах.

⁹⁴ Там же.

⁹⁵ Там же.

Интересен момент, когда вслед за известием о наследстве, князя поздравляют собравшиеся. Герой виден со спины, хрупкий, белокурый, он сидит молча, не шелохнувшись, по правую руку от Настасьи Филипповны, и эта сцена рождает ассоциации с ангелом-хранителем, безмолвным стражем души сидящей рядом женщины. Не удивительно поэтому, что «бес» в лице Рогожина на время отступает перед ним. И когда Настасья Филипповна берет из рук Рогожина пачку денег, Мышкин отворачивается к стене, – он не хочет, не может видеть, как губит себя человеческая душа. Он плачет. Герой страдает не за себя, а за Настасью Филипповну, как это и полагается ангелу-хранителю. Когда Настасья Филипповна, сопровождаемая «сонмом демонов», устремляется прочь из дома, князь бежит за ней. Его пытается удержать генерал Епанчин, но хрупкий Мышкин с силой отталкивает генерала. Вьюга беснуется. Лихие тройки уносят Настасью Филипповну в ночь. Князь Мышкин вскакивает в пролетку и мчится следом за героиней во тьму.

1.4 «Падший Адам» Владимира Тумаева

В 1981 году свою киноверсию романа «Идиот» представил воспитанник ВГИКовской мастерской М.М. Хуциева и С.К. Скворцова Владимир Тумаев⁹⁶. Картина эта – совершенно особое прочтение романа. Мышкин в исполнении Бориса Плотникова впервые обретает опыт познания зла. Композиция фильма, основанная на воспоминаниях князя, вплетенных в ткань реальности, свидетельствует о склонности главного героя к рефлексии. Для Мышкина, живущего преимущественно внутренней жизнью, эти переходы от реальности к воспоминаниям и обратно – лишь последовательные этапы его духовного пути.

В начале фильма герой звонит в дверь дома Рогожина. Пугающий и притягательный дом читается как образ чужой души, которую князь стремится узнать, пока безуспешно. И Мышкин уходит прочь.

⁹⁶ На кинофестивале в Тбилиси фильм В.Тумаева «Идиотъ» удостоился приза «За лучшую режиссуру».

Князь хочет снять завесу тайны, хотя и ощущает, что столкнется со злом. Режиссер дает это понять не только через зловещий образ дома. Идущего по безлюдной улице князя догоняет Лебедев, который сплетничает о Рогожине и Настасье Филипповне. Очевидно, что Лебедев связан с таинственным домом: едва князь удаляется, Лебедев подбегает к дому, зовет прислугу Рогожина по имени.

Символична и следующая сцена. В глубине арки Мышкина поджидает некто. Князь останавливается, услышав плач ребенка. Здесь, с помощью светового контраста, режиссер определяет «расстановку сил». Князь в черном костюме и шляпе стоит на ярко освещенной стороне улицы, а фигура того, кто поджидает Мышкина в арке, почти скрыта во тьме. Кадр символизирует переход между двумя мирами – светом и тьмой. Детский плач, крик новорожденного в мире страданий, звучит как предостережение, напоминая Мыскину о событиях из прошлого. Возникает образ поезда, где князь познакомился с Рогожиным и впервые услышал о Настасье Филипповне. Тогда в вагоне тоже плакал ребенок.

В следующем эпизоде фильма Мыскину открывается все обаяние человеческой страсти, которую олицетворяет собой Рогожин: его грубая красота и сила, его способность полностью отдаваться чувствам. Не случайно в разговоре с князем Рогожин ест яблоко, символизирующее библейский запретный плод. Красоту Рогожина и мощь его страсти оттеняет Лебедев, маленький плешивый человечек. Когда Рогожин поглощает сочное яблоко, Лебедев роняет на пол авоську с картошкой, а затем ползает в ногах пассажиров, собирая грязные клубни. Рассказ Рогожина о встрече с Настасьей Филипповной князь слушает как завороженный. Мыскина привлекают чувства, которые сам он никогда не испытывал.

Страдания Настасьи Филипповны вызывают у князя отклик, он как будто переживает их вместе с ней⁹⁷. Во время визита в дом Рогожина Мыскин,

⁹⁷ Это прочитывается в эпизоде, когда, идя по улице, князь мысленно обращается к Настасье Филипповне: «Я ничто, а вы страдали, из такого ада чистая вышли! За Вами нужно ходить! Я буду ходить за Вами...». Далее кадр мутнеет, расплывается, будто мы видим мир глазами Мыскина сквозь его слезы.

разговаривая с хозяином дома, лежит на массивном кожаном диване, гладит его обивку. На уровне ощущений он стремится познать пространство своего друга. Князь объясняет Рогожину, что он не враг ему, что любит Настасью Филипповну «не любовью, а жалостью». Видно, насколько Мышкин захвачен этими отношениями – не только с Настасьей Филипповной, но и с Рогожиным тоже. Его глаза горят, голос звучит взволнованно. Сильнейшие чувства овладевают героем.

Режиссер показывает, как эти чувства приводят князя к тому, что можно условно назвать «грехопадением». Идя по улице, Мышкин погружается в воображаемую беседу с Настасьей Филипповной, и – признается ей в любви. Снова где-то предостерегающе плачет младенец. Князь входит во двор-колодец, останавливается в задумчивости. Приняв решение, он идет прочь, а крик младенца раздается снова. Плач повторяется в последний раз и стихает. Князь направляется к темной арке и останавливается у входа. Вспархивает голубь, словно от героя отлетает Святой Дух. Из тьмы арочного пролета выступает фигура Рогожина. Он поворачивается спиной к Мышкину и удаляется в глубину арки. Тогда князь делает шаг во тьму: он следует за Рогожиным, растворяясь в черноте проема.

На экране вновь возникает стена, напоминающая ту, за которую хотел заглянуть Мышкин в начале фильма. Теперь покровы тайны сняты: появляется комната в доме Рогожина, где на полу лежит мертвая невеста. Рогожин и Мышкин сидят у ее тела. Это их общая «брачная ночь». Тело Настасьи Филипповны закрыто фатой. Из-под нее виднеется только большой палец трупа, по которому лениво ползает муха. Князь наблюдает за мухой, затем поднимает взгляд. Глаза Мышина напоминают пропасть с тлеющими огоньками как образ познания зла, к которому герой так настойчиво стремился. Можно ли жить с этим знанием? Последний кадр фильма – стена старого дома со слепыми окнами – адресует зрителю тот же вопрос.

1.5 «Сумасшедший» Р. Качанова и «Обычный человек» В. Бортко

В 2001 году попытку экранизировать роман Достоевского предпринял Роман Качанов, а два года спустя Владимир Бортко подхватил эстафету и познакомил зрительскую аудиторию со своей телеверсией «Идиота». Эти две, совершенно разные по своему художественному решению и жанровой принадлежности картины, имеют нечто общее.

В черной комедии Качанова, как и в телевизионной драме Бортко, не осталось и следа от высшей духовной природы князя Мышкина из романа Достоевского. Герой Качанова в исполнении Федора Бондарчука – больной человек с галлюцинаторным бредом, признаками шизофrenии, который, тем не менее, гораздо более «нормален», чем окружающие его русские люди 1990-х годов. На этом и строится комический эффект фильма «Даун Хаус», отражающего эпоху разрушения нравственных и эстетических ценностей.

Режиссер Владимир Бортко, безусловно, предпринимает попытки отобразить на экране внутреннюю жизнь своих героев. Однако в его интерпретации романа высшая духовная природа князя Мышкина никак не проявляется. Вспомним, что у Достоевского князь переживает мучительную внутреннюю борьбу. Подобно Христу, он верит в доброту человеческого сердца. Именно поэтому Мышкин со стыдом отвергает саму мысль о том, что Рогожин способен на убийство. Но Бортко не показывает этих чувств героя. В качестве примера рассмотрим эпизод, где князь, передумав ехать в Павловск, блуждает по Петербургу. Он идет по улице, вдруг останавливается, – что-то привлекло его внимание. Подходит к торговой лавке. Среди товаров замечает садовый нож на деревянном черенке. Поднимает глаза и в витрине видит отражение Рогожина, стоящего на противоположной стороне улицы. Оглядывается, – Рогожина нет. «Это болезнь, это болезнь...», – звучит голос Мышкина за кадром. Князь сидит на скамье в парке, размышляет: «Рогожин сказал, что я стал ему братом. Это он в первый раз сказал... А что, если он убьет?».

Вид сверху. Мышкин идет вдоль набережной. На экране крупным планом его встревоженное лицо. Снова голос за кадром: «У меня голова кружится... Разве решено, что Рогожин убьет?». Слышен мерный плеск Невы за чугунной оградой. Князь бродит по набережной, закрывая лицо руками и зябко кутаясь в пиджак. Такая последовательность кадров не раскрывает в полной мере душевное состояние князя, она показывает только иррациональный страх Мышкина перед Рогожиным.

Также режиссер не включает в экranизацию и миг просветления души князя перед эпилептическим припадком, несмотря на то что этот эпизод является в романе важнейшим для понимания духовной природы Мышкина.

Удивительно, что все случившееся на лестнице в момент покушения на жизнь князя Бортко передает, следуя «букве» Достоевского, и выпускает из киноповествования лишь сам миг просветления души героя перед припадком. Получается, что режиссер показывает обычный переход человека с психическим расстройством из мрака, вызванного тревогой и ужасом, в еще большую тьму – в припадок. Таким образом, Владимир Бортко представляет зрителю образ героя экranизации романа как вполне обыкновенного больного человека, пусть даже и очень доброго.

1.6 «Любовник» Пьера Леона

Французский режиссер с русскими корнями Пьер Леон выбрал для экranизации сцену дня рождения Настасьи Филипповны – наиболее «зрелищную» в романе. Это история любви чистого юноши к опытной женщине, почти театральная постановка, где спокойный, традиционный монтаж служит для

необходимого соединения стильтных черно-белых кадров⁹⁸ и не нарушает логику «спектакля».

Повествование ведется от лица молодой женщины, которая, глядя в камеру, рассказывает зрителю о том, что зовут ее Дарья Алексеевна, что она актриса Французского театра (в Петербурге) и наиболее ярким из ее воспоминаний был вечер у Настасьи Филипповны – содержанки Тоцкого. Это своего рода принцип «дистанцирования», применённый автором для того, чтобы зритель мог взглянуть на происходящее у Настасьи Филипповны глазами человека, который симпатизирует главной героине.

В облике князя Мышкина (актер Лорен Лакотт) ничто не выдает склонности к припадкам. Это стройный юноша лет двадцати пяти с красивыми очертаниями полных губ, густыми темно-русыми волосами, и совершенно обычным, без намека на «стрданное выражение» взглядом – типаж юного героя-любовника. Но в фильме Пьера Леона князь Мышкин и ведет себя скорее как соблазнитель. Романтический подтекст, которого лишены в романе Достоевского духовные отношения князя и Настасьи Филипповны, явственно ощущается в картине Пьера Леона. Когда Настасья Филипповна выходит навстречу князю, она приветствует его рукопожатием. Князь удерживает ее руку чуть дольше, чем это позволительно. Интимным шепотом, обнимая героиню за плечи, склонившись к ее уху, он произносит слова: «В Вас все совершенство, даже то, что Вы худы и бледны...».

Характеристика образа Мышкина в фильме была бы не полной без описания его «пары» – Настасьи Филипповны. Эту роль исполняет Жанна Балибар – известная театральная актриса из труппы Comédie-Française. На момент съемок фильма ей было 38 лет⁹⁹. Жанна принадлежит к состоятельной и знаменитой парижской семье. Ее дедушка – известный математик, отец – философ Этьен

⁹⁸ В фильме Пьера Леона черно-белое цветовое решение картины сочетается с такими костюмами героев и оформлением внутрикадрового пространства, которые могли бы иметь место и в современной реальности, и в более ранние эпохи, например, в 70-90-е годы. В совокупности это подчеркивает «вневременной» характер киноповествования.

⁹⁹ Настасье Филипповне в романе «Идиот» – 25 лет.

Балибар, а мать - ученый-физик. Сама актриса также окончила несколько престижных французских учебных заведений, стажировалась в Оксфорде и Кембридже. Сквозь ее лоск, сдержанность, тщательно выверенные движения пробиваются вспышки яркого темперамента, столь необходимого исполнительнице роли Настасьи Филипповны. Но это – очень специфический французский темперамент, который скрывается за внешним спокойствием и томностью, таится за маской прирожденной обольстительницы.

В фильме Пьера Леона Настасья Филипповна – женщина земная и чувственная, тогда как героиня Достоевского – существо иной природы. В романе Настасья Филипповна неспособна забыть весь ужас и грязь случившегося с ней, примириться с собой, утратившей духовную и физическую чистоту, поэтому любовь мужчины для нее связана с отвращением.

Еще один чрезвычайно интересный персонаж картины – Рогожин. Его роль исполняет брат режиссера¹⁰⁰ – Владимир Леон. Этот Рогожин совсем не из «торговых людей». Судя по костюму, манерам и свите, он представитель богемы. У героя щегольская бородка и потертая кожаная куртка. Однако всего удивительнее в нем то, что он с чувством и на прекрасном русском языке поет романс на стихи Алексея Апухтина «Ночи безумные, ночи бессонные...».

В остальном режиссер старался следовать тексту романа. Тем не менее, действия, которые у Достоевского поражают своим эмоциональным накалом, размахом, бездонной психологической глубиной, в фильме приглушенны, облегчены, уменьшены. Роман как бы «причесали», пригладили все, что казалось уже через-чур и, по всей видимости, выбивалось из рамок хорошего тона. Вместо увесистого кирпича денег, завернутого в три слоя «биржевых ведомостей» и крепко перевязанного сахарной бечевой, – небольшой, умеренной толщины конверт. Настасья Филипповна, желая «полюбоваться на душу» Гани, держит этот конверт над пламенем свечи. Когда его угол обугливается – Ганя внезапно падает в

¹⁰⁰ Режиссер Пьер Леон исполнил в фильме роль генерала Епанчина.

обморок. Свита Рогожина состоит из представителей богемы, которые в глубине мизансцены шумят и хулиганят. В этой связи «безумный» поступок Настасьи Филипповны – это всего лишь уход из дома с ватагой актеров. Однако, какой удар по нормам буржуазной морали!

1.7 «Мертвый Христос» Райнера Сарнета

В фильме эстонского режиссера Райнера Сарнета «Идиот» (2011) картина Гольбейна Младшего «Мертвый Христос в гробу» (1521-1522) впервые за всю историю постсоветского кино становится ключевым, центральным образом экранизации «Идиота», символом, с которым неразрывно связан образ князя Мышикина. Исследователи творчества Достоевского считают образ мертвого Христа, созданный Гольбейном, своего рода «проблемным центром» романа.

Тихо поет церковный хор. Слышатся слова молитвы: «Святый Бóже, Святый Крепкий, Святый Безсмертный, помилуй нас ...»¹⁰¹. Утренний свет льется сквозь круглое окошко под сводом христианского храма. Лучи оживают, озаряя сидящих на деревянных скамьях людей, которые одновременно и прихожане церкви, и вокзальная публика, и сонные зрители начинающегося «спектакля». Камера – бесплотный дух – медленно плывет вниз. Звучит паровозный гудок, и все пространство кадра застилает густой белый дым. Когда дым рассеивается, камера останавливается на молодом человеке, спящем на одной из скамей – князе Мышикине (Ристо Кюбар).

Этот красивый юноша с золотыми волосами в широком сером плаще, не взявший с собой в дорогу ничего, кроме дырявой авоськи, похоже, пришел из какого-то иного мира. Он крепко спит и не замечает, что тот, чьими глазами зритель видит происходящее, подобрался слишком близко к нему. На экране появляется надпись «Идиот», стилизованная руной Sowilu (значение руны – «Солнце». –

¹⁰¹ Тривсвятая песнь относится к трём Ипостасям Святой Троицы, обычно звучит в начале церковных служб.

Прим. А.Р.). Так начинается экранная интерпретация великого романа, созданная эстонским режиссером Райнером Сарнетом.

Художественное пространство фильма весьма необычно. Вагон поезда, в котором едут князь Мышкин и Парфён Рогожин – всего лишь декорация в той же старой церкви, где, словно в камерном театре, разыгрывается действие картины. Это условное, «театральное» пространство напоминает городок из фильма «Догвилль» Ларса фон Триера. Мышкин, во внешности которого угадывается сходство с образом Христа, и «украшенный» тюремными татуировками Рогожин, глядя друг другу в глаза, обмениваются рукопожатием. Князь рассказывает попутчику о том, что прибыл из Швейцарии, где лечился от странной болезни «вроде падучей или Виттовой пляски». Рогожин (Тамбет Туйск) внимательно слушает князя, однако ничего не рассказывает о себе. В экранной интерпретации Сарнета «суровый хищник» Парфён гораздо более замкнут, недоступен и асоциален, чем в романе Достоевского. Когда в беседу вмешивается третий, Лебедев (Таави Ээльмаа), и упоминает о Настасье Филипповне, Парфён грубо прерывает его. На вокзале Рогожина встречают приятели-бандиты. Он же ведет себя так, словно и не было в его жизни встречи с Мышкиным. Вместе с бандой Парфён уходит прочь, даже не оглянувшись на князя. А тот начинает свой одинокий путь в «городе греха».

Льет дождь. Вокзальные часы показывают четверть седьмого, но из-за темноты остается неясным, раннее ли это утро или же наступил вечер. Уныло звонит церковный колокол. Князь бредет в сырому тумане, освещенном тусклым светом фонарей. Проходит мимо вывесок «Metropol», «Bar» и «Casino», одинаковых на всех языках мира, женщин с пустыми глазами, ожидающих клиентов проституток и точильщика, затачивающего нож для мясника. С этого момента образ ножа становится навязчивым видением князя, пугающим и зловещим.

Атмосфера угасания чувствуется и в разбитой мостовой, и в ветхих стенах, и в жухлой листве, которую ветер гонит по мокрым плитам. Навстречу путнику попадается вереница сирот из приюта. Дети следуют за бледной воспитательницей и исчезают во тьме. Из мусорного бака выпрыгивает бездомный кот. Каменные плиты под ногами путника покрыты вязкой грязью. В этой грязи проведена черта, через которую переступает князь, словно переходя какую-то мистическую границу. Над городом клубится белый туман, застилающий небо. Кажется, что здесь нет ни прошлого, ни будущего – только холод и тьма. «Город греха» Райнера Сарнета ассоциируется с безымянным городом из фильма А. Тарковского «Сталкер» – также липкая грязь, сырость и обветшение. Железнодорожная станция, «казенные дома»... Оба города граничат с иным, непознаваемым миром, откуда в них приходят «блаженные» странники...

Как отмечает Л. Левина: «Жителями Эстонии “Сталкер” воспринимается как часть “Таллинского текста”. Это и география съемок, и эстонские надписи, случайно попавшие в кадр, и, как заметил таллинский литературовед Григорий Утгоф, эстонский герб, пропивающийся на монетах, скрытых под водой “реки времени”»¹⁰².

Однако режиссерский почерк Райнера Сарнета и А. Тарковского объединяют не только схожие визуальные образы, но и круг поднимаемых в их фильмах проблем: душевной пустоты, безверия, потерянной надежды, действительной и мнимой реальности... Так, по мнению киноведа В. Шитовой: «Фильм Тарковского – не научная фантастика. Это мистерия. Это опять “страсти”. В сущности, все картины режиссера принадлежат к роду “страстей” – древнему, средневековому роду искусства. <...> “Страсти” – это испытание сомнениями, поиски веры, это крестный путь человеческой души, проходящей через ужасы жизни, чужую смерть, искушения, одиночество. Сталкер у Тарковского – человек, который, подобно

¹⁰² Левина Л. Весна эстонского кинематографа // История национальных кинематографий в СССР и перспективы развития кино государств – участников СНГ, стран Балтии и Грузии. Коллективная монография. М.: Академический проект, 2018. С.586.

нищему священнику Назарину из фильма Бунюэля, становится добровольным проводником по такому вот крестному пути, он водит заблудшие души по Зоне дорогой самопознания, даже не зная о конечном итоге»¹⁰³.

По «крестному пути» «страстей» пытается водить людей и князь Мышкин в фильме Райнера Сарнета. Дорога приводит его в «дом» нувориша Епанчина, где герой впервые видит Настасью Филипповну (Катарийна Унт). Ее образ запечатлен на своеобразной порнографической картине, оформленной как икона. Странный лик, сочетающий глаза ангела и рот блудницы, обрамлен окладом, украшенным монетами, искусственными цветами, драгоценными камнями и непристойными символами. Кажется, что образ и подобие Божие втоптано в грязь, жестоко осмеяно и порабощено. Однако зло – всего лишь «оклад», отвратительная маска, сквозь которую смотрят страдающие человеческие глаза. И Мышкин прикладывается к портрету губами, как к святыне.

Композиционно фильм Сарнета можно разделить на две части – в одной еще присутствует «небесный князь», в другой – окончательно воцаряется «Мертвый Христос». Именно на вечере у Настасьи Филипповны спаситель мира превращается в ложного мессию. Князь всерьез намерен жениться. Он стремится обладать исключительным правом на Настасью Филипповну. Отвечая на вопрос героини о том, на что они будут жить после свадьбы, Мышкин торжественно объявляет, что утром получил письмо. Оказывается, швейцарский доктор, лечивший его за свой счет, умер и завещал князю все свое состояние. Повисает пауза. Настасья Филипповна и Рогожин смотрят на князя с недоверием. В их картине мира Мышкин не может владеть деньгами так же, как не может он и жениться. Однако новость подтверждается, и гости Настасьи Филипповны поздравляют князя. С этого момента для обитателей «города греха» Мышкин перестает быть существом «не от мира сего» и становится одним из своих.

¹⁰³ Шитова В. Путешествие к центру души // Неизвестный Тарковский. Сталкер мирового кино / Сост. Я. Ярополов. М.: Родина, 2021. С. 199-201.

Автор фильма несколько отклоняется от первоисточника, но его видение образа князя Мышкина очень близко тому, что прочитывается в тексте Достоевского. Например, Т.А. Касаткина пишет: «И все-таки с самого начала образ Мышкина противопоставлен образу Христа по одному, но перевешивающему все остальные, признаку. То, с чего, собственно, начинает князь Мышкин свою деятельность в качестве спасителя мира, – это намерение и стремление жениться на Настасье Филипповне. Этим своим намерением он сразу же исключает себя из мира Божеской любви и ввергает в мир любви человеческой, т. е. любви исключительной. Именно из попытки князя сочетать эти два несочетаемых вида любви и рождается весь тот кошмар, который делает роман Достоевского о “положительно прекрасном человеке” наиболее мрачным и тяжелым из всех его романов»¹⁰⁴.

В сцене званого вечера уже ощущается приближение катастрофы. Рогожин пытается силой заставить Настасью Филипповну уехать, он грубо хватает молодую женщину за затылок, нагибает ее голову. Драгоценная заколка падает, длинные белокурые волосы Настасьи Филипповны рассыпаются по плечам. Неловкими руками героиня пытается заколоть их снова. Когда на помощь Настасье Филипповне приходит Мышкин, начинается своего рода дежавю: князь бережно накрывает своими ладонями мокрые от слез пальцы Настасьи Филипповны, сжимающие золотистые пряди и прозрачные бусины заколки. Это мгновение напоминает недавнее видение Мышкина в гостиной Епанчиных. Утренний лес, чистые капли воды, руки, бережно касающиеся тонких ветвей... Сон наяву, который тогда был прерван щелчком выкидного ножа.

Видение князя воплощается в реальность, но приобретает в ней более грубую, искаженную форму. И оно также внезапно прерывается, как и в гостиной Епанчиных. Настасья Филипповна оставляет своего спасителя, соглашаясь ехать с

¹⁰⁴ Касаткина Т.А. Характерология Достоевского. Типология эмоционально-ценностных ориентаций. М.: Наследие, 1996. С.180.

Рогожиным. Перед тем как уйти, она бросает сверток с деньгами, полученными от Парфёна, в камин и понуждает Ганю лезть за ними в огонь. Огромный камин, в котором без труда мог бы поместиться не один охотник за приданым, напоминает алтарь для человеческих жертвоприношений. Над его распахнутой огненной пастью – лик языческого божества в окружении языков пламени, рядом – иссохший череп козла. Печь окружают бутафорские колонны и золотые статуэтки полуобнаженных танцовщиц. Настасья Филипповна и Рогожин заливаются дьявольским смехом. Несостоявшийся жених, не выдержав, падает в обморок. Настасья Филипповна велит достать обгоревшую пачку из огня и поливает ее шампанским из бутылки. Все пространство кадра застилает густой белый дым. Настасья Филипповна и Рогожин страстно целуются. Взявшись за руки, они подобно демонам исчезают в дыму.

«Христос в гробу», запечатленный на картине Гольбейна Младшего – ключевой образ фильма Райнера Сарнета. Режиссер постепенно подготавливает зрителя к его появлению. За сценой вечера у Настасьи Филипповны следует эпизод, где Мышкин, стоя перед зеркалом в окружении манекенов, одевается в том же вычурном буржуазном стиле, что и безжизненные куклы вокруг него. Спокойный, как у психиатра, закадровый голос замечает, что князь «наружностью переменился гораздо к лучшему» и рассказывает о неудавшихся отношениях Мышина с Настасьей Филипповной. А князь тем временем смотрится в огромное трехстворчатое зеркало. По форме зеркало напоминает икону-триптих, однако вместо образов божественного мира в его створках – только искривленное отражение самого Мышина, одетого в идеально скроенный черный костюм. Ложную «троицу» – князя и два его отражения – сменяют огромные «иконописные» глаза Настасьи Филипповны. Однако закадровый голос объявляет, что героиня обречена, она «погибнет, так или иначе».

В следующем эпизоде фильма Мышкин идет через полуразрушенный каменный зал. Его фигура кажется очень маленькой по сравнению с грандиозными

колоннами и арками. Наверху – темные галереи, похожие на театральные ложи. Длинные прямоугольные этажи напоминают своей формой картину «Мертвый Христос в гробу»¹⁰⁵. В арках под потолком светятся два огромных глаза, вызывая в памяти «Фальшивое зеркало» Р. Магритта. Это глаза Рогожина. Как и в романе, взгляд Парфёна неотступно преследует князя. Будто загипнотизированный, Мышкин поднимается на галерею по винтовой лестнице. Наверху он сталкивается со своим соперником. В композиции кадра возникают два полюса: князь Мышкин и Парфён Рогожин. Стоя друг напротив друга, они «вписаны» в узкий прямоугольник галереи, словно заключены в тесный каменный саркофаг.

Когда в «келье» (или склепе?) Рогожина князь обнаруживает нож, заложенный в книге «Госпожа Бовари», его охватывает страх. Великий роман Флобера о страсти, одиночестве и смерти, измученный ревностью Рогожин, и совсем новый нож, похожий на тот, что привиделся князю в гостиной Епанчиных… Частички пазла складываются воедино, зловещие предчувствия подавляют Мышкина. Страшные фантазии князя просачиваются в реальность: «Я уйти отсюда хочу», – шепчет он. Камера приходит в движение, и постепенно, деталь за деталью, открывает взору картину «Мертвый Христос в гробу», висящую на одной из глухих каменных стен.

Появляются худые изуродованные ноги в синих пятнах, раны на бедре, избитое тело со следами ударов копий, пробитая насеквоздь почерневшая рука, как будто вываливающаяся за пределы картины. Наконец, камера останавливается на лице Христа. В романе лицо Спасителя описывает Ипполит в своем «Необходимом объяснении», однако не возникает сомнений, что именно таким его видит и Мышкин: «...это лицо человека, только что снятого со креста, то есть сохранившее в себе очень много живого, теплого; ничего еще не успело закостенеть, так что на

¹⁰⁵ В романе репродукция картины, на которую в доме Рогожина обращает внимание князь, описана так: «Над дверью в следующую комнату висела одна картина, довольно странная по своей форме, около двух с половиной аршин в длину и никак не более шести вершков в высоту. Она изображала Спасителя, только что снятого со креста» (Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 8. Идиот. Л.: Наука, 1973. С.181.)

лице умершего даже проглядывает страдание, как будто бы еще и теперь им ощущаемое (это очень хорошо схвачено артистом); но зато лицо не пощажено никаким; тут одна природа, и воистину таков и должен быть труп человека, кто бы он ни был, после таких мук. <...> На картине это лицо страшно разбитоударами, вспухшее, со страшными, вспухшими и окровавленными синяками, глаза открыты, зрачки скосились; большие, открытые белки глаз блещут каким-то мертвенным, стеклянным отблеском»¹⁰⁶.

Исследователь романа «Идиот» Сара Янг пишет: «...главная причина, по которой Мышкин едва выносит вид картины, изображающей Христа, судя по всему, та, что на картине изображен Христос-человек, Христос-неудачник, Христос, лишенный Своего божественного достоинства и неспособный преодолеть законы природы. Это изображение вынуждает Мышина посмотреть в глаза собственной несостоятельности, или, скорее, в этот раз уклониться от такого взгляда, поскольку оно отражает его неспособность выполнить взятую на себя миссию спасения падшей женщины, Настасьи Филипповны <...>. И в изображении мертвого Христа, и в образе Мышина то, что полагалось вечным, показано временным»¹⁰⁷.

В беседе, которую герои ведут здесь же, у «гроба», на вопрос Рогожина, верует ли князь в Бога, Мышкин не дает прямого ответа. Он лишь рассказывает историю об одном «верующем», который, перекрестившись, зарезал друга. Нельзя не заметить, что слова князя звучат, как провокация. Он не только не успокаивает Парфёна, но искушает его. А ведь Рогожин отчаянно нуждается в том, чтобы обрести опору в вере. Вокруг его шеи вытатуирована надпись: «Gott mit uns¹⁰⁸», на обнаженном торсе изображен крест. С большим трудом Парфён сдерживает своих

¹⁰⁶ Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений. В 30 т. Т. 8. Идиот. Л.: Наука, 1973. С. 339.

¹⁰⁷ Янг С. Картина Гольбейна «Христос в могиле» в структуре романа «Идиот» // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. М.: Наследие, 2001. С. 35.

¹⁰⁸ «Gott mit uns» (с нем. — «Бог с нами») — девиз, изображавшийся на гербе Германской империи, широко используемый в немецких войсках с XIX в., С 1847 года был размещен на пряжках солдатских ремней прусской армии, с 1919 г. — рейхсвера, с 1935 г. — сухопутных войск вермахта. Стал широко известен в годы Второй мировой войны.

демонов: сгибаясь пополам от истерического хохота, он делает выпад ножом в сторону гостя.

Заканчивая разговор, князь говорит, что у него «голова тяжелая». Он крепко обнимает Рогожина. В этом действии ощущается скрытый эротизм: князь полностью одет, а Парфён наполовину обнажен. Мышкин долго не отпускает Рогожина, будто пытаясь слиться с ним в единое целое. Парфён же опускает руку с ножом, но не отвечает на объятие. Знакомый зрителю голос за кадром говорит о состоянии, в которое князь обычно погружается перед самым припадком – это необыкновенное чувство «совершенства, неопределенности и удовлетворения».

Но действительно ли князь испытывает эти чувства? Так, психоаналитик Ю. Кристева пишет: «...чувство гармонии и радости, вызываемое приближением эпилептического припадка, является лишь последствием воображаемого, которое после припадка пытается присвоить в качестве чего-то положительного сам момент пробела, провала, разрыва, присвоить само это страдание, вызванное прерыванием (сильным энергетическим разрядом, разрывом символической непрерывности в момент припадка). Таким образом Достоевский, видимо, ввел медиков в заблуждение, ведь они стали думать, будто наблюдают у эпилептиков эйфорические состояния, предшествующие припадкам, тогда как на самом деле этот момент разрыва отмечается лишь болезненным опытом потери и страдания»¹⁰⁹. Исследователь замечает также: «Страдание у Достоевского учреждается не внутри и не снаружи, а на границе, на пороге, который отделяет Я и другого»¹¹⁰.

В фильме Сарнета «короткий миг», который для князя образует «высшую гармонию и красоту» – это ложное просветление. Оно приходит в момент неудачной попытки сближения с Рогожиным. Обнимая его, Мышкин продолжает блуждать в лабиринте собственного помраченного сознания. Голос за кадром

¹⁰⁹Кристева Ю. Черное солнце: Депрессия и меланхолия. М.: Когито-Центр, 2016. С.194.

¹¹⁰Там же, с.186.

озвучивает «двойные» мысли князя. Ему стыдно за то, что он думал о Рогожине дурно: ведь когда-нибудь тот станет Настасье Филипповне «слугой, братом, другом. Сострадание осмыслит и вдохновит и самого Рогожина, ибо оно, быть может, – единственный закон бытия человечества». Но такие мысли явно чужды Парфёну. И князь ничего не может с этим поделать, поскольку бесконечно далек от своего друга.

«Ты забыл поцеловать мою душу!» – светится надпись на огромном красном сердце в витрине. По сторонам его – две обнаженные женские фигуры, пластиковые манекены. Неверный неоновый свет отражается в лужах под ногами князя. Пытаясь «поцеловать душу» Другого, Мышкин не может даже приблизиться к ней. Сама эта фраза, означающая физическое действие, направленное на нематериальный объект, – символизирует ошибочный путь, избранный князем.

Под ногами Мышина рассыпаны прозрачные бусины заколки Настасьи Филипповны. Князь наклоняется, пытаясь поднять одну. Очевидно, желание присвоить Настасью Филипповну не покидает его. И круг замыкается: Мышкин вновь оказывается перед Рогожиным. Взмах ножа, звериный рык князя, переходящий в нечеловеческий вопль, и разбитое припадком тело катится по ступеням лестницы. В отличие от романа, в фильме Сарнета крик: «Парфён, не верю!» – так и не срывается с губ Мышина, что может означать лишь одно: победу тьмы в его душе. Судорога делает побелевшее лицо князя, лежащего без сознания на плитах мостовой, удивительно похожим на лицо мертвого Христа с картины Гольбейна Младшего.

В следующем эпизоде фильма полуобнаженный Мышкин, раскинувшись на железной кровати, в точности повторяет позу «Христа в гробу». Лебедев прохаживается из одного угла кельи в другой, в руках у него тетрадь с пьесой «Гамлет». Герой несколько раз произносит фразу: «Смерть без помазания». Его ноги босы, в то время как по каменным плитам бегает черный скорпион, который символизирует понятие «о темной, наглой и бессмысленно-вечной силе, которой

всё подчинено»¹¹¹. У противоположной стены в мутной воде плавает огромная рыба (апокрифический символ Христа. – *Прим. А.Р.*). Пустое пространство, в котором она сонно перемещается, выглядит как аквариум в продуктовом магазине.

«Христос-человек – не есть Спаситель и источник жизни»¹¹² – вот о чём говорит зрителю фильм Сарнета. Удалившийся от своей духовной природы и подчинившийся правилам мирской жизни князь не способен побороть зло в город-лабиринте. Напротив, он только умножает его. Именно из-за него погибает Настасья Филипповна, а Рогожин становится убийцей. Зло рождается в сознании Мышкина и выплескивается в реальность. Князь, вне всякого сомнения, носит в себе демона.

Впервые в практике экранизации «Идиота» демон появляется как один из главных героев фильма именно в картине Райнера Сарнета. Такое авторское прочтение романа не случайно, оно находит подтверждение в тексте Достоевского.

Так, Т.А. Касаткина пишет: «**во второй части** (романа. – *Прим. А.Р.*) князь является в сопровождении *демона*, который вроде бы в дальнейшем исчезает из текста, но еще вопрос, *куда* он исчезает. <...> Лермонтов, понимавший в таких вещах толк, описывал своего Демона как “ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет”, что заставляет вспомнить рассказ Данте о тех, что, не восстав, не были и верны. Таким образом, демон не антиеист, но атеист в буквальном смысле этого слова, не враг Господень, но безразличный. <...> Демон становится потайным (хотя – вполне явным!) *главным действующим лицом*, именно он водит и кружит князя по городу и по пространствам его сознания. <...> Демон, заключенный отныне в природе князя, и является источником всех “двойных мыслей”, которые мучают и терзают Льва Николаевича на протяжении остального пространства романа»¹¹³.

¹¹¹ Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 8. Идиот. Л.: Наука, 1973. С.339.

¹¹² Из черновых записей Достоевского к роману «Бесы» (Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 11. Бесы. Глава «У Тихона»: Рукописные ред. Л.: Наука, 1974. С.179).

¹¹³ Касаткина Т.А. Роль художественной детали и особенности функционирования слова в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. Сборник работ отечественных и зарубежных ученых под редакцией Т.А. Касаткиной. М.: Наследие, 2001. С. 80-83.

В картине эстонского режиссера момент, когда появляется демон, можно определить с достаточной точностью. Это описанная выше сцена «пролога», в которой на спящего князя вместе с первыми лучами солнца спускается «некто». Если вспомнить описание Демона, данное М.Ю. Лермонтовым («ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет»), то рассветный сумрак в храме-вокзале, пожалуй, наиболее подходящее время и место для появления такого существа.

Во второй части фильма демон обретает голос. Легко впасть в заблуждение, приписав слова, которые произносит голос за кадром, автору-рассказчику. Но функция этого голоса в фильме отнюдь не повествовательная. Он читает «двойные мысли» князя, его сомнения, терзания и страхи.

«Христианство есть доказательство того, что в человеке может вместиться Бог. Это величайшая идея и величайшая слава человека, до которой он мог достигнуть»¹¹⁴ – писал Достоевский. Но когда Бог уходит, его место занимают другие силы, которым не может противостоять даже «положительно прекрасный» человек. В своей интерпретации великого романа Сарнет предлагает зрителю историю борьбы и поражения человека, удалившегося от своей духовной природы и Бога. Режиссер исследует природу зла, которое, точно змея, пожирающая свой хвост, само для себя и причина, и неизбежное следствие.

* * *

Исследование экранных интерпретаций образа князя Мышкина, позволяет сделать следующие выводы. При анализе восьми экранализаций романа «Идиот», появившихся с 1910 по 2011 год в пространстве русской культуры, нетрудно заметить постепенное «снижение» образа «положительно прекрасного человека». Первой точкой снижения стал переход от «божественного ребенка» Петра Чардынина (1910) и «христианина-гуманиста» Жоржа Лампена (1946) к «ангелу-

¹¹⁴ Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 25. Дневник писателя за 1877 год. Январь-август. Л.: Наука, 1983. С.228.

хранителю» Ивана Пырьева (1958). Создав человека, Бог поставил его выше ангелов, поэтому чардынинский Мышкин – дитя райского сада и «заблудший агнец» Жоржа Лампена, чистые, не знающие греха существа, – самые высокие образы из всех экранных трактовок главного героя романа. Второй шаг снижения одухотворенности образа наблюдается, когда происходит метаморфоза от «ангела-хранителя» Пырьева к «падшему Адаму» Тумаева. В фильме Тумаева, снятом в 1981 году, в экранном образе князя Мышикина еще присутствуют евангелические параллели, но уже в 2000-х годах, в героях Качанова и Бортко, они не прослеживаются. Вместо «Князя Христа» на экране обычные люди, правда, с разной степенью психических отклонений. И, наконец, низшие ступени в иерархии экраных образов князя Мышикина появляются в 2008 и 2011 годах – это «герой-любовник» в фильме Пьера Леона и «Мертвый Христос» Райнера Сарнета, неудачливый спаситель, удалившись от своей духовной природы и Господа Бога, носящий демона в душе.

Глава 2. Концепция разъединенности человека в мире в экранной интерпретации романа «Идиот»

2.1 Идея о разъединенности человека в мире в романе Ф.М. Достоевского «Идиот»

В одном из самых известных философских произведений Ф.М. Достоевского – дневниковой записи от 16 апреля 1864 года, автор пишет следующее: «После появления Христа, как *идеала человека во плоти*, стало ясно как день, что высочайшее, последнее развитие личности именно и должно дойти до того (в самом конце развития, в самом пункте достижения цели), чтобы человек нашел, сознал и всей силой своей природы убедился, что высочайшее употребление, которое может сделать человек из своей личности, из полноты развития своего *я*, — это как бы уничтожить это *я*, отдать его целиком всем и каждому безраздельно и беззаветно. <...> Итак, человек есть на земле существо только развивающееся, следовательно, не оконченное, а переходное»¹¹⁵. По мысли Достоевского, только в слиянии с другими людьми человек обретет, наконец, свою подлинную сущность: «Мы будем — лица, не переставая сливаться со всем, <...> и в различных разрядах (в дому отца моего обители многи суть). Всё себя тогда почувствует и познает навечно. Но как это будет, в какой форме, в какой природе, — человеку трудно и представить себе окончательно»¹¹⁶.

Четверо главных героев романа «Идиот» – князь Мышкин, Парфен Рогожин, Настасья Филипповна и Аглая Еланчина – также представляют собой у Достоевского не «оконченных», полноценных людей, а лишь отдельные составляющие гармоничной человеческой личности. Их характеры заключают в себе, как части головоломки, взаимно дополняющие качества. Князя Мышкина, носителя высшей духовной природы, дополняет земной и страстный Парфен

¹¹⁵ Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 20. Статьи и заметки, 1862–1865. Л.: Наука, 1980. С.172.

¹¹⁶ Там же, с.174.

Рогожин, а образы Настасьи Филипповны и Аглаи связаны, соответственно, с образами Любви Небесной и Любви Земной¹¹⁷: «Идея двух Венер-сестер, представляющая два рода любви, была выражена флорентийскими гуманистами XV века. Она была сформулирована Платоном в диалоге о природе любви «Пир». Небесная Венера символизировала любовь, которая возбуждалась размышлениями о вечном и божественном, Земная Венера представляла красоту, созданную в материальном мире, а также принцип продолжения рода человеческого. Для гуманистов обе они были добродетельными – *Venus Vulgaris* (лат. Венера Земная) считалась ступенью к *Venus Coelestis* (лат. Венера Небесная). [...] Две рядом стоящие женские фигуры в средневековом искусстве – одна обнаженная, другая в убранстве – олицетворяют контрастные идеи, такие как Старая Ева и Новая (Новая – это Дева Мария), или Истина и Милосердие»¹¹⁸.

Если бы герои романа, представляющие собой отдельные части личности, могли соединиться друг с другом в любви и согласии, мир получил бы «целостного» гармоничного человека, подобного тому, которого Бог создал для райского сада. Однако, по-видимому, такое слияние невозможно в пределах земного, человеческого существования. В заключительной части романа Рогожин убивает Настасью Филипповну. Это страшное преступление приводит к «развоплощению» каждого из четырех героев и окончательной утрате связи между ними и близкими им людьми. Настасья Филипповна развоплощается буквально – ее дух отделяется от плоти. Парфен Рогожин заболевает горячкой, отправляется на каторгу, его мать и брат почти забывают о нем. Князь Мышкин теряет рассудок, перестав узнавать окружающих его людей. Аглай полностью растворяется в своей новой страсти к польскому авантюристу и порывает с семьей Епанчиных. Итог, к которому приходят герои романа, подтверждает справедливость мысли Вячеслава

¹¹⁷ Данная концепция изложена доктором филологических наук Т.А. Касаткиной в рамках публичной лекции на тему: «Идиот» как роман о двух природах человека и о присутствии Христа в истории», прочитанной 25.09.2018 в библиотеке им. Ф.М. Достоевского.

¹¹⁸ Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М.: КРОН-ПРЕСС, 1996. С.122.

Иванова о том, что: «в основе трагической катастрофы у Достоевского всегда лежит солипсическая отъединенность сознания героя, его замкнутость в своем собственном мире»¹¹⁹.

Таким образом, в романе Достоевского отдельные части единой души так и не смогли слиться в гармоничное целое: эгоизм, страсть, гордость, несовершенства человеческой природы не позволяют героям соединиться, а, напротив, приводят к личностному распаду. В этом и заключается суть одной из важнейших философских концепций романа, идеи «о разъединенности человека в мире».

2.2 Предчувствие гибели России в фильме «Идиот» Петра Чардынина

Отечественные экranизации классических литературных произведений, созданные в начале двадцатого века, редко становятся объектами серьезного искусствоведческого анализа. Принято считать, что это лишь первые наивные опыты, экranизации-иллюстрации, в которых юное киноискусство пока еще не достигло подлинной смысловой глубины. В частности, искусствовед Н.М. Зоркая посвятила фильму «Идиот», созданному в 1910 г. П.И. Чардыниным, следующие строки: «”Идиот” Достоевского на экране – “драма”, снятая режиссером П. Чардыниным в 1910 году у Ханжонкова, “пробежка” по узловым сценам романа, на сегодняшний взгляд наивная и комичная. Настасья Филипповна там появляется в огромной шляпе с перьями, жесты – размашисты, глаза – “инфериальные”. Выигрышные моменты действия спешно нанизаны на стержень сюжета: сцена вечеринки со сжиганием в камине пачки денег, сорванная свадьба, дом Рогожина после убийства... И все же в этом опусе, одном из самых ранних, уже есть проблески, попытки “сравнять” киноизображение с литературным описанием, добиться точности»¹²⁰. Но, если отвлечься от специфических художественных

¹¹⁹ Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского // Собрание сочинений: В 7 т. Т.2. М.: Русские словари, 2000. С.16.

¹²⁰ Зоркая Н. М. История советского кино. СПб.: Алетейя, 2005. С.40.

средств и стилистических приемов раннего немого кино, действительно ли стремление «добиться точности» руководило режиссером Петром Чардыниным в его попытке интерпретировать текст Достоевского? Или же, в данном случае, имеет место первое в истории мирового кинематографа творческое переосмысление великого романа?

На отечественном экране идея Достоевского о разъединенности человека в мире претерпевает ряд трансформаций. Первые изменения вносит Петр Чардынин в своей экранизации романа и связаны они, по большей части, с образом и характером главной героини фильма – Настасьи Филипповны Барашковой.

«Настасья Филипповна – воистину мученица и исповедница идеи греховности в романе,» – пишет Т.А. Касаткина – «Она так настаивает на грехе, на его наличии, именно потому, что прекрасно знает: она лучше, чем она есть, и та, которая лучше, – она ближе себе. Именно потому, что она знает, как прекрасна она – невинная, она так яростно настаивает на том, что виновна. Она не хочет, чтобы такую, как она есть, ее приняли за **нее**. И начинается это странное ее движение внутри нее самой. Не получая и не даря прощения, дух не может исцелить и повести за собой тело, и они начинают – расходиться. И телесный облик Настасьи Филипповны начинает двоиться: она и Богоматерь (хотя бы в пушкинском стишке Аглаи), она и кающаяся Магдалина, она и Афродита, Венера (экипаж с двумя белыми лошадьми (впрочем, также заключающий в себе возможность двойственного истолкования) и т.д.) – вплоть до тела, лежащего под простыней со сбитым комком кружев в ногах: это и пена, из которой родилась Афродита <...>; это и облако Вознесения»¹²¹.

¹²¹ Касаткина Т.А. Роль художественной детали и особенности функционирования слова в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. Сборник работ отечественных и зарубежных ученых под редакцией Т.А. Касаткиной. М.: Наследие, 2001. С.70.

Вслед за Достоевским «двоение» телесного облика Настасьи Филипповны показывает в своей экранизации и Петр Чардынин. Можно сказать, что его режиссерское внимание сконцентрировано именно на Настасье Филипповне, тогда как Аглай существует в его фильме скорее как фон, на котором образ главной героини раскрывается особенно ярко.

В сцене визита Настасьи Филипповны в дом Гани, когда героиня впервые появляется на экране, на одной из стен комнаты, где собралось семейство Иволгиных, можно заметить изображение Скорбящей Богоматери – Дева Мария в темной накидке со сложенными в молитве руками. Настасья Филипповна тоже одета в закрытое темное платье, ее голова покрыта – бархатной черной шляпой, на фоне которой лицо кажется особенно бледным. Ассоциация оправдана: ведь именно в этой сцене Настасья Филипповна предстает перед зрителем как мученица: она, действительно, «не такая», какой представляется семье Иволгиных, ее гнетет сознание собственного греха. Поистине невыносимыми для нее становятся страдания князя Мышкина, который в кульминационный момент разыгравшейся драмы получает пощечину от Гани. Героиня отворачивается, прячет лицо, утыкаясь в плечо Рогожина, прикрывает руками глаза.

Однако уже в следующей сцене облик Настасьи Филипповны меняется. На праздновании своего дня рождения она предстает в белом струящемся платье с глубоким декольте. Наряд делает ее похожей на статую Венеры, стоящую в глубине зала, изображающую богиню в одной из ее канонических поз – *Venus pudica*¹²². Движения исполнительницы роли Настасьи Филипповны Л.П. Варягиной в некоторых фазах повторяют эту позу. Актриса будто в лихорадке, она стремительно перемещается по комнате, и, наконец, падает в кресло, нервно кутаясь в накидку. Ее героиня переполнена какой-то мощной, разрушительной силой. Вся она – неудержимая природная стихия, вызывающая одновременно и

¹²² Венера целомудренная (лат.)

страх, и восхищение. Важно, что у Чардынина образ Венеры, с которым зритель может ассоциировать Настасью Филипповну, представлен именно в виде статуи, а не картины эпохи Возрождения или еще более поздних эпох. Потому что именно статуя богини адресует зрителя к тем дохристианским временам, когда люди обожествляли силы природы.

В экранной интерпретации Чардынина Настасья Филипповна ближе «земному» Рогожину, чем «небесному» Мышкину. И Рогожин, и Настасья Филипповна, невысокие, крепкие, черноволосые. Они похожи друг на друга как Адам и Ева. Однако и образ Рогожина в фильме Чардынина несколько отличается от того, который описан в романе. Герой экranизации одет как человек из народа, крестьянин – он носит вышитые косоворотки, плетеные кушаки, смазные сапоги.

В доме Рогожина обращает на себя внимание портрет его отца: угрюмый старец с длинной седой бородой, изображенный на черном фоне, напоминает ветхого Адама, глядящего из глубины веков. В фильме Чардынина Рогожин, действительно, ассоциируется с Адамом, но это русский Адам! Также нельзя не заметить, что Настасья Филипповна в фильме инстинктивно ищет у Парфена Рогожина защиты в любой трудной для себя ситуации, легко и естественно входя с ним в тактильный контакт. Например, в доме Иволгиных, стремясь скрыть свою неуверенность и уязвимость во время гневной речи Вари, героиня берет Рогожина под руку и уходит с ним в глубину комнаты. Пара Настасья Филипповна и Рогожин в контексте экranизации имеет очень интересную смысловую коннотацию, о которой будет сказано ниже.

Вспомним, что в романе Достоевского образ Настасии Филипповны совершенно иной, ее красота – «странный красота». Героиня худа и бледна, в ней «страдания много», она, подобно князю Мышкину, – «не от мира сего». Еще до первой встречи обоим казалось, что они где-то видели друг друга. У Достоевского

князь Мышкин и Настасья Филипповна – люди одной, высшей природы, которые, будучи родственными душами, узнают друг друга и тянутся один к другому.

В фильме Чардынина дело обстоит иначе. Пышная, чувственная Настасья Филипповна и высокий, худой, «иррациональный» Мышкин – существа абсолютно разные. Петр Чардынин раскрывает природу героев своего фильма с помощью деталей внутрикадровой среды и внешнего облика. Например, когда князь впервые появляется на экране (сцена в вагоне поезда) – на нем свободный плащ, напоминающий одеяние Христа, и небольшая круглая шляпа, образующая подобие нимба вокруг головы. В сцене знакомства Мышикина с семьей генерала Епанчина режиссер выстраивает кадр таким образом, что князь, беседуя с генеральшой, оказывается прямо под барельефом, изображающим небесного ангела. И этот «ангельский» Мышкин абсолютно несовместим в интерпретации Чардынина не только с Настасьей Филипповной и Рогожиным, но и с прекрасной Аглаей.

Создается впечатление, что режиссер сталкивает Настасью Филипповну и Аглаю для того только, чтобы подчеркнуть, что первая – истинная царица этого мира, тогда как вторая – не более чем бледная копия Настасии Филипповны, слабое ее отражение. В эпизоде встречи героинь в Павловском вокзале, так же, как и в цене соперниц, режиссер ставит дам одну напротив другой почти в одинаковых позах. И та, и другая героиня обладает выраженными женственными формами, однако, иллюзия зеркального отражения создается, во многом, и за счет похожих нарядов соперниц. Обе дамы одеты в белые платья. Но наряд Аглаи из гладкого материала, тогда как Настасья Филипповна с головы до ног окутана кружевами, точно Афродита пеной морской. Ее фигура значительнее, мощнее, царственнее, чем фигура Аглаи.

В сцене соперниц Чардынин одевает обеих героинь в закрытые черные платья. Однако в костюмах дам присутствует светлый акцент: у Аглаи – это большая шляпа, у Настасии Филипповны – жемчужное ожерелье, ниспадающее до

самой талии, подчеркивающее изгибы тела. Эти акценты указывают на оружие каждой из соперниц в битве, которую они ведут за князя Мышкина. На стороне Аглаи – рассудок, на стороне Настасьи Филипповны – стихия плоти. Обращает на себя внимание также и картина, украшающая стену комнаты. На ней изображен всадник, натянувший поводья, сдерживающий вставшего на дыбы коня. Со временем Платона, конь символизирует темную, вожделеющую часть души, которую разум (возница) должен держать под контролем.

Эту яростную силу воплощает в фильме Чардынина Настасья Филипповна. Она хватает князя за руку и, не пуская его к Аглае, всей тяжестью своего тела повисает на нем. Когда Аглая убегает, Настасья Филипповна обвивает князя руками. Падая в обморок, она тянет его за собой на кресло. Придя в себя, героиня начинает гладить князя, страстно обнимать его, так что Мышкину с великим трудом удается сдерживать ее напор. Князь ласково, но твердо усмиряет чувственную агрессию Настасьи Филипповны, точно всадник обуздывает яростного коня. Но уже в следующем эпизоде стихия вырывается на свободу – Настасья Филипповна бежит из-под венца с Рогожиным!

В заключительной сцене экранизации режиссер показывает мертвое тело Настасьи Филипповны – голову со спутанными черными волосами и бледную руку, свисающую с кровати. Напомним, что у Достоевского описание мертвого тела героини, как таковое, отсутствует. Вот как в романе «Идиот» князь Мышкин сталкивается с последствиями преступления Рогожина: «Но он уже пригляделся, так что мог различать всю постель; на ней кто-то спал, совершенно неподвижным сном; не слышно было ни малейшего шелеста, ни малейшего дыхания. Спавший был закрыт с головой белою простыней, но члены как-то неясно обозначались; видно только было, по возвышению, что лежит протянувшись человек. Кругом в беспорядке, на постели, в ногах, у самой кровати на креслах, на полу даже, разбросана была снятая одежда, богатое белое шелковое платье, цветы, ленты. На

маленьком столике, у изголовья, блистало сняты и разбросанные бриллианты. В ногах сбиты были в комок какие-то кружева, и на белевших кружевах, выглядывая из-под простыни, обозначался кончик обнаженной ноги; он казался как бы выточенным из мрамора и ужасно был неподвижен»¹²³.

Читатель не «видит» мертвого тела героини, именно потому, что в контексте романа то, что лежит на кровати под простыней, уже не имеет никакого отношения к сущности Настасьи Филипповны. У Достоевского смерть героини получает иной, высший смысл – освобождения и духовного воскресения. Чардынин же интерпретирует образ Настасьи Филипповны как исключительно плотский, земной, и поскольку в его фильме Настасья Филипповна – «прах», то «в прах» она и возвращается.

В экранизации Петра Чардынина князь Мышкин оказывается единственным носителем высшей духовной природы, тогда как Настасья Филипповна, Аглая, Рогожин – земные и страстные. Но в фильме есть и еще один смысловой пласт, может быть, и не столь очевидный: в финале картины у одра мертвой «царицы» рыдает ее убийца – Рогожин, одетый в русский народный костюм. А утешает грешника так и не принятый его госпожой «небесный князь»! Таким образом, идея Достоевского о разъединенности человека на земле в фильме Чардынина трансформируется в идею о закрытости человека от Бога, о расколе русского общества и, как следствие, гибели России.

Должно быть, сама историческая эпоха начала двадцатого века подготовила именно такое восприятие романа Достоевского. Это были времена созревания великих перемен, когда Россия напоминала бурлящий котел всевозможных идей. Ниспровергались прежние нравственные нормы, но до установления новых ориентиров еще было очень далеко. Это хаотическое брожение грозило

¹²³ Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 8. Идиот. Л.: Наука, 1973. С.503.

катастрофой. И такие чуткие художники, как Петр Чардынин, не могли не ощущать надвигающейся тьмы и смерти прежней русской цивилизации. Николай Бердяев пишет, что русские люди культурного слоя XIX и XX вв. «чувствовали, что Россия летит в бездну, что старая Россия кончается и должна возникнуть новая Россия, еще неизвестная. Подобно Достоевскому они понимали, что происходит внутренняя революция»¹²⁴, и с горечью ждали неизбежного распада всего того прекрасного и любимого, что несомненно было в этой гибнущей цивилизации для каждого русского сердца.

2.3 Антиподы Жоржа Лампена

В фильме «Идиот» Жоржа Лампена, как и в экранизации Петра Чардынина, князь Мышкин, Парfen Рогожин, Настасья Филипповна и Аглая не дополняют друг друга ни внешне, ни по характеру. Они, скорее, представляют собой абсолютные противоположности. Например, торговец мукой Рогожин (Люсьен Коэдель), человек средних лет, не обладает стихийной, почти языческой природой своего страстного прототипа из романа. Перед зрителем предстает рассудительный, опытный коммерсант, который ежедневно трудится, чтобы заработать деньги. В картине есть эпизод, где Рогожин в простой рубахе и накинутом на плечи сюртуке руководит погрузкой муки. Строгий, но справедливый хозяин отпускает с работы старика, изнуренного непосильным трудом, помогает своим работникам сдвинуть с места тяжелую телегу, доверху нагруженную мешками.

У героя фильма Лампена всего две слабости – бесшабашные друзья, игроки и кутилы («банда Рогожина»), и прекрасная «княгиня» Натастя Филипповна. Именно для нее Парfen в поте лица зарабатывает свои миллионы. Неудивительно поэтому, что юный идеалист Мышкин (Жерар Филипп) неприятен ему. И не только

¹²⁴ Бердяев Н.А. Русская идея. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. С.265.

потому, что в отличие от самого Рогожина, князь принадлежит к благородному сословию, к которому, кстати, когда-то принадлежала и Настасья Филипповна. Важно, что в фильме Лампена вместо сына русского купца на экране появляется «французский мещанин». И с точки зрения такого героя Мышкин не является Божиим человеком, юродивым, слова которого имеют скрытый глубокий смысл, а ведь именно таким его искренне считал Рогожин в романе Достоевского. В фильме с самых первых минут знакомства Парfen видит в Мышкине только ненавистного соперника, искусителя любимой женщины, равного ей по происхождению и потому имеющего больше шансов на ее благосклонность. Речи «безумного» князя раздражают его, напоминая «блеяние больного ягненка».

Между Мышкиным и Рогожиным не возникает даже тени той симпатии, которую с момента знакомства испытывают друг к другу герои романа. В первой встрече героев экранизации отсутствует и та мистическая предопределенность, которая в романе «Идиот» сводит вместе двух ровесников, наследников-миллионеров. Мышкин и Рогожин не оказываются «друг против друга в третьеклассном вагоне петербургско-варшавского поезда», как в романе, а встречаются на званом вечере Настасьи Филипповны, на который оба являются по приглашению хозяйки.

Необходимо отметить, что во французской экранизации в основе отношений героев лежит ненависть, изначальная, неустранимая, такая, которой не испытывают по отношению друг к другу даже романые прототипы персонажей. Один лишь князь находится выше этого разрушительного чувства. Разумеется, ненависть кипит в душе главной героини фильма, Настасьи Филипповны (Эдвиг Фёйер), в образе которой прослеживаются как христианские, так и более древние мотивы. Ее элегантность и чувственность сочетаются с ноткой истеричности, что в интерпретации французского режиссера превращает героиню в поистине роковую женщину.

В интерпретации французского режиссера героя с одной стороны, напоминает евангельскую грешницу, с другой — наделяется чертами сказочной принцессы: волшебницы и воительницы¹²⁵. Не случайно Рогожин в фильме называет ее «моя княгиня» (фр.: «ma princesse»).

На званом вечере, когда генерал Епанчин напоминает Настасье Филипповне о необходимости дать ответ на предложение Гани, та произносит фразу: «Когда палач схватил за волосы мадам Дюбарри, чтобы положить ее голову под гильотину, знаете, что она попросила? Еще минутку, господин палач! Еще минутку, господин генерал!». Эти слова не случайны. В романе «Идиот» историю мадам Дюбарри рассказывает Лебедев, объясняясь со своим племянником в присутствии князя: «Это была такая графиня, которая, из позору выйдя, вместо королевы заправляла и которой одна великая императрица, в собственноручном письме своем, “*ma cousine*” написала. <...> Умерла она так, что после этакой-то чести, этакую бывшую властелинку, потащил на гильотину палач Самсон, заневинно, на потеху пускардок парижских, а она и не понимает, что с ней происходит, от страха. Видит, что он ее за шею под нож нагибает и пинками подталкивает, — те-то смеются, — и стала кричать: “*Encore un moment, monsieur le bourreau, encore un moment!*” Что и означает: “Минуточку одну еще повремените, господин буро, всего одну!” И вот за эту-то минуточку ей, может, господь и простит, ибо дальше этакого мизера с человеческою душой вообразить невозможно»¹²⁶.

Вкладывая в уста Настасьи Филипповны слова мадам Дюбарри, режиссер подчеркивает разницу между двумя грешницами, той, которую «может, господь и простит» за необычайное смирение, проявленное перед смертью, и той, которая не в силах получить прощение. Настасья Филипповна не принимает уготованную ей участь, она вступает в схватку со своими «палачами» и выходит из нее

¹²⁵ «Иногда царевна изображена богатыркой, воительницей, она искусна в стрельбе и беге, ездит на коне, и вражда к жениху может принять формы открытого состязания с героем» (Пропп В. Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки. М.: Колибри, Азбука-Аттикус, 2022. с. 547)

¹²⁶ Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 8. Идиот. Л.: Наука, 1973. С.164.

победительницей. Молодая женщина нападает на приглашенных ею мужчин: генерала Епанчина, Тоцкого, Ганю. Каждому из них она во всеуслышание произносит убийственную колкость, наслаждаясь неловкостью и смятением своих жертв.

Однако вскоре настроение героини меняется. Она становится очень серьезной и рассказывает гостям «историю об одной лани¹²⁷». О том, как, убегая от озлобленных охотников и их собак, лань встречает бога охоты. Тот повелевает ей прекратить жестокую забаву, изнуряющую «бравых щенят и их славных хозяев». Повинуясь божеству, лань смиленно ложится на землю. «С кем вы хотите, чтобы я легла?!» — вопрошают своих «палачей» Настасья Филипповна. В рассказанной ею истории звучит обида не только на охотников и собак, но и на самого Бога, который представлен жестоким «богом охоты». Эта обида разъедает душу героини, заставляя ее совершать поистине дьявольские поступки.

В разгар вечера дверь распахивается и в залу входит Рогожин с ватагой друзей. Уверенно и дерзко он бросает на стол тяжелый сверток с деньгами. Настасья Филипповна объявляет, что сама пригласила Рогожина, и наскоро представляет его собравшимся. После чего начинает постыдный «аукцион», на котором выставляет на продажу себя, а точнее, свою «красивую шкуру, прохладную летом, теплую зимой». Этот «аукцион», очевидно, не является следствием «лихорадки», хмеля или истерики Настасьи Филипповны, а проходит по заранее продуманному ею плану, в котором у каждого из приглашенных мужчин, включая Мышина, своя роль.

«Князь, как, по вашему мнению, изнасилование в купе со щепетильностью, сколько это стоит?» — насмешливо интересуется Настасья Филипповна. «Вы несчастны, но вы не виноваты» — отвечает ей Мышин. Тихим, ласковым голосом

¹²⁷ Учитывая, что Настасья Филипповна побеждает своих «преследователей», в фильме, по-видимому, проводится смысловая параллель не с ланью, жертвой охотников, но с мифологической Керинейской ланью, любимицей богини Артемиды, т.е. существом волшебным, обладающим стихийной, нечеловеческой силой.

князь сообщает молодой женщине о том, что намерен предложить ей свою фамилию и состояние. Оказывается, он был у нотариуса и тот передал ему завещание, по которому князь наследует два миллиона рублей. Мышкин рассказывает Настасье Филипповне о том, что любит детей, любит животных, особенно ланей... На мгновение он становится для героини фигурой поистине сказочной (или библейской?). Словно боясь очнуться от чудесного сна, Настасья Филипповна закрывает глаза.

Л. Левина, анализируя психологические мотивы Настасьи Филипповны в романе «Идиот», отмечает: «Мышкин и впрямь наделен некоторыми соответствующими образу сказочного царевича чертами: в этом смысле свою роль играют и титул, и нежданное-негаданное богатство, и положение последнего в роде – (традиционный младший сын), и болезнь (ассоциация с излюбленным образом дурачка). Такому бы в самый раз расколдовать прекрасную царевну. На деле же происходит нечто совсем иное. Будучи черезесчур буквальным осуществлением слишком хрупкой мечты, он только подчеркивает ее иллюзорную сущность, высвечивая то, чем Настасья Филипповна хотела бы быть, могла бы быть, но чем на самом деле не была, что не состоялось, осталось за кадром ее жизни. Старатально культивированное ощущение своей невиновности могло сохранять какую-то жизнеспособность, только гнездясь в самых потаенных уголках души, но названное вслух, прилюдно, другим человеком, оно сразу же оказывается химерой, хотя и не теряет своей соблазнительной притягательности. <...> Сказка со счастливым концом, едва воплотившись, не нашла адресата. Не судьба была красавице освободиться от заклятия, ибо царевич не по делу и не по праву попытался уничтожить лягушачью шкурку — не было ему на это дано ни сил, ни власти»¹²⁸.

¹²⁸ Левина Л. А. Некающаяся Магдалина, или Почему князь Мышкин не мог спасти Настасью Филипповну // Достоевский и мировая культура. 1994. № 2. С. 106—107.

В экранизации Лампена «сказка со счастливым концом» также не находит своего адресата. Мышкин, отрицающий вину героини, не в силах освободить ее от душевных мучений. После мига волшебного забытья Настасья Филипповна возвращается к горькой реальности: «Князь, вы пожалели меня, спасибо! Но я пала так низко, что больше не заслуживаю жалости».

Героиня Жоржа Лампена продолжает мстить, демонстрируя своим обидчикам всю глубину их низости. Правда, во французской интерпретации Ганя не падает в обморок (как это случается в романе), оказавшись перед выбором между честью и деньгами, предлагаемыми ему хозяйкой вечера. Образ Гаврилы Ардalionовича Иволгина из романа Достоевского, молодого карьериста, охваченного страстью тщеславия, находящегося в плenу нравственных и духовных противоречий, снижен до образа мелкого европейского клерка, который ради денег готов на все. Находясь в своеобразном оцепенении, молодой человек смотрит, как горит целое состояние, брошенное в камин Настасьей Филипповной, этой поистине демонической женщиной, желающей видеть, «докуда дойдет его низость». Спустя несколько мгновений героиня собственной рукой вынимает обгоревший сверток из огня и кидает его в лицо несостоявшемуся жениху. Настасья Филипповна уходит с Рогожиным, и Ганя вместе со своим отцом принимается собирать рассыпавшиеся по полу купюры.

Для того чтобы понять, что именно в фильме Лампена происходит с Настасьей Филипповной, обратимся к эпизоду ужина героини с «бандой Рогожина». Этот эпизод в тексте первоисточника отсутствует. Действие происходит в ресторане на Неве. На экране появляется огромный аквариум, в котором сачок повара вылавливает большую рыбу под звуки цыганской скрипки. Трепыхающийся улов повар кладет на серебряное блюдо и несет через весь зал Рогожину: «Смотри, осторожней! Сорвешь мой свадебный ужин, – отрежу тебе

усы и уши!» – говорит ему Парфен. Настасья Филипповна заливисто смеется, ее смех подхватывают хмельные гости, игроки и пьяницы.

«Свадебный ужин», на котором Рогожин празднует «покупку» Настасьи Филипповны, сопровождается вылавливанием рыбы. Рыба – апокрифический символ Христа. В контексте данного эпизода ее умерщвление пробуждает мысль об «убийстве бога», то есть о смысловой параллели с романом «Бесы». Действительно, насилие, которому в юности подвергается Настасья Филипповна в романе «Идиот», напоминает совращение четырнадцатилетней Матреши, описанное в ненапечатанной главе «У Тихона».

В письменном признании Ставрогина есть строки о душевном состоянии девочки после акта совращения: «Несмотря на русские ругательства, которые она должна была слышать с пеленок, и всякие странные разговоры, я имею полное убеждение, что она еще ничего не понимала. Наверное, ей показалось, в конце концов, что она сделала неимоверное преступление и в нем смертельно виновата, — „бога убила”»¹²⁹. Нет сомнений, что схожее чувство смертельной вины испытывает и Настасья Филипповна, которая была вынуждена уступить домогательствам Тоцкого. Она, как и Матреша из романа «Бесы», будучи не в силах терпеть душевые муки, идет по пути самоубийства. В случае героини романа самоубийством является ее соединение с Рогожиным. Вспомним слова Парфена о Настасье Филипповне, сказанные князю Мышкину: «Да потому-то и идет за меня, что наверно за мной нож ожидает!»¹³⁰.

В экранизации Жоржа Лампена нож как предвестник убийства появляется на «свадебном ужине» Настасьи Филипповны и Рогожина. К столу, за которым сидят герои, приближается нетрезвый человек в обветшалом сюртуке и предлагает купить у него Библию, которая ему досталась от умершей матери. «Лукьян

¹²⁹ Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 11. Бесы. Глава «У Тихона»: Рукописные ред. Л.: Наука, 1974. С.16.

¹³⁰ Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 8. Идиот. Л.: Наука, 1973. С.179.

Тимофеевич Лебедев, выгнанный из администрации из-за пьянства!» — представляется он собравшимся и сообщает, что пропил состояние своих родителей, приданое жены, ее имущество, супружеское ложе, одежду детей, но ему все больше и больше хочется пить.

Знакомые с творчеством Достоевского зрители понимают, что на экране вовсе не Лукьян Тимофеевич Лебедев, подобострастный плут из романа «Идиот», а герой другого произведения. Образ, созданный Лампеном, напоминает титулярного советника Мармеладова из «Преступления и наказания», горького пьяницу, отца несчастной Сони, которой так же, как и Матреще из «Бесов», и Настасье Филипповне пришлось в ранней юности испытать чувство смертельной вины. Именно у него героиня экранизации хочет купить Библию, и просит Рогожина подарить ей книгу. Однако, раскрыв ее, Настасья Филипповна обнаруживает между страницами нож.

Появление этого зловещего предмета в священной книге, к которой с робкой надеждой обращается молодая женщина, окончательно убивает в ней веру в доброту и разумность мира, любовь и справедливость Бога. Не случайно, когда Настасья Филипповна после «свадебного ужина» оказывается доме Рогожина¹³¹, она все свое время проводит за картами, раскладывает пасьянс.

Ю.М. Лотман отмечает: «Стремление человека, потерявшего веру в разумность мироустройства, заклясть окружающий Хаос и подчинить его себе может дать импульс как магии, так и научному поиску. Не случайно столкновение человека с непредсказуемой иррациональностью выпадения выигрыша — проигрыша при азартных играх, с одной стороны, сделало карты и кости с

¹³¹ Мотивы «братьев разбойников» и «большого дома», в котором в качестве «невесты» оказывается Настасья Филипповна, также относятся к мотивам волшебной сказки. «Большой дом» — дом Рогожина, куда Настасья Филипповна попадает спящей (в фильме в этот дом ее после свадебного ужина приносит на руках Парфен). Мотив сна (и смерти) чрезвычайно важен для характеристики сакрального по своим функциям пространства дома, в котором совершается убийство. В отличие от описанного в романе, в интерпретации Лампена это полностью «мужской» дом, т.е. в нем нет ни одной женщины, кроме Настасьи Филипповны.

древнейших времен аксессуарами гаданий, колдовства и магических действий, а с другой, послужило толчком к развитию математических теорий»¹³².

Гадания, колдовство, магические действия, как, впрочем, и математические теории – всего лишь различные способы, помогающие человеку обойтись в этом мире без Бога. Что и пытается сделать Настасья Филипповна, которая берет на себя роль провидения, устраивая брак Мышкина с прекрасной Аглаей. Л. Левина так объясняет этот поступок героини романа: «Продолжая ассоциативный ряд, можно сказать, что взамен разрушенной сказки Настасья Филипповна пытается сотворить себе новую: несостоявшаяся заколдованная царевна стремится теперь сыграть роль добной волшебницы и помочь принцу (Мышкину) жениться на настоящей прекрасной принцессе — Аглая, писанная красавица с баснословным приданым, вполне вписывается в этот образ (не говоря уже о том, что она—младшая из трех сестер, и это тоже соответствует сказочным традициям)»¹³³.

В экранизации Лампена образы Аглаи и Настасьи Филипповны представляют собой яркий контраст, который подчеркивается, в том числе, и с помощью костюмов героинь. Роскошные одеяния Настасьи Филипповны из шелка, бархата и меха глубоких темных тонов отделаны светлым кружевом, золотым шитьем. Исключение составляют изысканные белые платья в Павловске, где героиня пытается играть роль «доброй волшебницы». Скромные наряды Аглаи, подобающие для девушки из хорошей семьи, сшиты из легких светлых тканей, с небольшими черными деталями. В отличие роковой брюнетки Настасьи Филипповны, Аглая – нежная блондинка с глазами небесной чистоты. «Цвет ваших глаз трогает меня» – говорит девушке князь, едва только познакомившись с ней.

Встреча героев фильма происходит иначе, нежели героев романа. Аглая (Натали Наттье) входит в кабинет, чтобы пригласить князя на обед, как ей велела

¹³² Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 2. Таллинн: Александра, 1992. С.406.

¹³³ Левина Л. А. Некающаяся Магдалина, или Почему князь Мышкин не мог спасти Настасью Филипповну // Достоевский и мировая культура. 1994. № 2. С. 107.

мать, генеральша Епанчина. И застает Мышкина за рассматриванием фотографии Настасьи Филипповны. Девушка сразу же объявляет князю, что ненавидит эту женщину. В интерпретации Лампена поводом к ненависти служит то обстоятельство, что Аглай просватана за Тоцкого¹³⁴, бывшего любовника Настасьи Филипповны. То есть и в данном случае имеет место изначальная, непримиримая антипатия одной героини к другой, подобная той, которую в фильме Рогожин испытывает к князю.

Ярче всего это чувство проявляется в сцене соперниц, когда девушка вместе с князем Мышкиным приходит в дом в Павловске, где остановилась Настасья Филипповна: «Вы вообразили себе, что своим обращением к Тоцкому Вы совершаете подвиг. Это неправда. Я и без вас была бы счастлива! Ни князь, ни я не просили у вас помощи, я ничего вам не должна» – с порога объявляет героине Аглай. Днем раньше Настасья Филипповна опозорила Тоцкого в глазах семьи Епанчиных, намекнув на наличие у него больших долгов. Этот намек расстроил помолвку старого ловеласа с Аглаей, благодаря чему девушка получила возможность обручиться с Мышкиным: «Мое счастье необъятно! Разве вы не знали, что я предпочла бы лучше его потерять, чем быть должницей перед вами? Оно было бы запачкано!» – резюмирует Аглай.

Поражает контраст облика героини в этой сцене, с обликом девушки в предыдущем эпизоде, во время объяснения ее с князем Мышкиным и признания ему в любви. Там она похожа ангела: золотистые волосы, прекрасное юное лицо, глубокий, чистый взгляд. Однако даже во время разговора с будущим мужем речи Аглай не отличаются кротостью: «Князь, не просто быть девушкой с хорошим воспитанием. Их повсюду считают глупыми. Считают, что у них нет страсти, потому что они всегда молчат; что у них нет воли, потому что они всегда повинуются. Я не хочу быть дочерью генерала. <...> Возьмите меня за руку и

¹³⁴ В образе Тоцкого Жорж Лампен соединяет вместе сразу трех героев романа: Тоцкого, князя Щ., и Радомского.

увезите, куда хотите!» – говорит Аглая. Из слов героини можно заключить, что « страсть » и « волю » она ценит гораздо выше любви и смирения. И уже в « сцене соперниц » тщеславие и ненависть почти до неузнаваемости меняют ее лицо, и перед зрителем предстает не кроткий ангел, а безумная ревнивая женщина.

Однако в этой сцене меняется и Настасья Филипповна. Если в начале объяснения с Аглаей она с легкой улыбкой на лице расставляет в вазе белую сирень, проявляя спокойствие и мудрость « доброй волшебницы », то к концу разговора превращается в одержимую. Прическа героини подчеркивает эту перемену: половина ее густых выующихся волос заплетена в косу, другая же распущена и растрепана. В кульминационный момент разговора с Аглаей Настасья Филипповна хватает девушку за плечо и, пристально глядя ей в глаза, произносит: « Ты сейчас поймешь, что я создаю ваше счастье и плачу за него страшную цену. Иначе берегись! ».

Эта фраза Настасьи Филипповны важна для понимания идейного содержания экранной интерпретации романа. О какой же страшной цене говорит героиня? Так же, как и в романе Достоевского, в фильме Лампена молодая женщина дает обещание Рогожину выйти за него, как только Мышкин женится на Аглае, что для Настасьи Филипповны равносильно смерти. Из сказанного героиней фильма можно заключить, что она жертвует жизнью только ради соединения князя с Аглаей, полагая, что по собственной воле « создает » их счастье. Настасья Филипповна настаивает на своей великой жертве. Она требует от Аглаи признания своего подвига, и даже угрожает покарать девушку за неблагодарность.

В этой ситуации Настасья Филипповна выступает в качестве антипода князя Мышина. Ведь он тоже готов пожертвовать собой ради нее, но совсем по другим причинам: из любви и сострадания. Князь не требует от Настасьи Филипповны ничего взамен, ни признания, ни ответной любви, ни благодарности. Своим бескорыстием и жертвенностью он уподобляется Христу, тогда как Настасья

Филипповна в своей гордыне подобна падшему ангелу. Героиня сама пытается играть роль Бога, считая себя, пережившую столько страданий, не только выше окружающих людей, в частности Аглаи, но даже наделенной правом вершить их судьбы. Она хочет принести себя в жертву совсем не ради любви к Мышкину. По существу, ее вмешательство не нужно ни князю, ни Аглае. Основной мотив Настасьи Филипповны – гордость. Она стремится совершить великий поступок, пожертвовать собой, чтобы высотой своего духа сравняться с князем Мышкиным, которого считает необыкновенным, «высшим» человеком¹³⁵. В этом она видит для себя спасение. В такой режиссерской трактовке образа Настасьи Филипповны прочитывается что-то ницшеанское: «Умерли все боги; теперь мы хотим, чтобы жил сверхчеловек»¹³⁶.

Однако попытки Настасьи Филипповны возродиться во всем блеске своей гордости рушатся как карточный домик. Режиссер снова задействует образ карт, как символ хаоса, которым людям не дано управлять. После ухода Аглаи Настасья Филипповна бросается в ноги Мышкину, желая удержать его подле себя: «Спасите меня, теперь я хочу излечиться, хочу излечиться. Не покидайте меня, только не уходите!» – умоляет Настасья Филипповна. «Я буду здесь столько, сколько будет нужно» – отвечает ей князь. Здесь прослеживается отсылка к Евангелию. Настасья Филипповна подобна грешнице, припадающей к ногам Спасителя. Парфен Рогожин, который во время разговора героев молча сидит в стороне и сосредоточенно складывает домик из карт, резким движением руки сметает его со стола и устремляется прочь из дома. Необходимо отметить, что в фильме Лампена неукротимая гордыня и претензия на право распоряжаться судьбами других присущи не только Настасье Филипповне, но и Рогожину тоже. Сразу же по

¹³⁵ Настасья Филипповна говорит о князе с Рогожиным как о божестве: «В его власти ставить нас между лучшим и худшим, заставляя делать выбор...»

¹³⁶ Ницше Ф. Сочинения в 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1990. С.57.

приезде в Павловск Парфен предупреждает Настасью Филипповну, что не остановится даже перед убийством, если она решится покинуть его.

Тем не менее, Настасья Филипповна требует от князя, чтобы он женился на ней в Павловске, перед всеми, кто ее унизил: «Я буду в белом, да-да, я посмею!» – говорит она. Очевидно, что ее мотивом для заключения брака с Мышкиным является не только жажда избавления от страданий, но и все та же гордость, стремление окончательно победить и посрамить своих обидчиков. Однако в следующей сцене, когда в день свадьбы Настасья Филипповна выходит к князю в великолепном белом платье, длинной фате, с флердоранжем в волосах, она неожиданно обнаруживает, что Мышкин не желает ее как мужчина и муж, а испытывает острое сострадание, и жертвует собой исключительно ради восстановления ее душевного спокойствия.

Сначала Настасья Филипповна не осознает этого. В своем пышном свадебном наряде она опускается на пол подле сидящего на диване Мышина, просит его положить ей руку на плечо, рассказывает ему о своем прошлом, своих горестях и снах... «Почему вы не обнимете меня?» – спрашивает она князя. И тот отвечает: «Потому, что вы станете моей женой». Настасья Филипповна озадачена, однако продолжает беседу и с помощью слов рисует жениху своеобразную картину рая, где ему отведено место доброго и любящего хозяина: «Куда вы увезете меня, когда мы поженимся? Мне хотелось бы иметь домик в Крыму на берегу Черного моря, маленький домик с большой террасой». Говоря все это, молодая женщина замечает, что у Мышина отсутствующий взгляд и беспокойно спрашивает его, о чем тот думает. «Я думал об Аглае...» – признается князь. Героиня потрясена. Ее гордость не может вынести такого ответа. С изменившимся, побледневшим лицом она медленно встает и уходит. Последовав за ней, князь обнаруживает лишь пустую комнату, в которой настежь распахнуты двери, и ветер играет с белыми, похожими на фату невесты гардинами.

Таким образом, Настасья Филипповна, заключенная в броню своей гордости, не может ни понять, ни принять искренней любви князя. Не той страстной любви, которая обычно соединяет мужчину и женщину, заставляя двоих отгородиться от всего мира (удединиться за стенами «домика»), а иного, высшего чувства. В раю князя должна быть не только Настасья Филипповна, но и Аглая, и Рогожин, и другие. Юный паломник Мыскин пришел к ним, враждующим и ненавидящим друг друга, чтобы напомнить о необходимости примирения, соединения в любви и согласии, но он так и не был услышан: «Иерусалим, Иерусалим, избивающий пророков и камнями побивающий посланных к тебе! Сколько раз хотел Я собрать детей твоих, как птица собирает птенцов своих под крылья, и вы не захотели! Се, оставляется вам, дом ваш пуст» (Матфея 23:38)¹³⁷.

Распахнутые настежь двери, на которых режиссер длительно удерживает внимание зрителя, предваряют появление в фильме еще одного, пожалуй, наиболее яркого образа «пустого дома» – образа мертвой Настасьи Филипповны. Колеблющаяся на ветру полупрозрачная ткань гардин постепенно исчезает с экрана, растворяясь в густом белом тумане ненастной петербургской ночи. В одном из домов северной столицы распахивается дверь, из которой, зябко кутаясь в пальто, выходит князь. Преодолевая порывы ветра, прямо по глубоким лужам он идет к дому Рогожина, звонит в дверной колокольчик.

В освещенном свечой окне появляется бледное лицо Парфена. Рогожин узнает гостя. Он распахивает перед Мышкиным дверь и в полном молчании пропускает его в дом. Герои поднимаются по узкой, тускло освещенной лестнице, за ними тянутся их огромные, черные тени. Из старого умывальника мерно капает вода. Рогожин и Мыскин идут нарочито медленно, их столь несхожие лица теперь одинаково бледны и серьезны. «Где она?» – шепотом спрашивает Мыскин. «Она спит» – отвечает Рогожин. Взору героев открывается кровать с отдернутыми

¹³⁷ Святое Евангелие. Тутаев: Борисоглебское слово, 2017. С.97.

занавесями, на которой едва различим силуэт женщины. Приблизившись, князь видит мертвую Настасью Филипповну в свадебном одеянии. Смерть не смягчила гордых черт героини: ее брови приподняты, губы сомкнуты, их уголки трагически опущены – это маска страдания и сuroвой стойкости. Рука мертвой сжимает подол шелкового платья, ее пальцы сведены предсмертной судорогой.

Далее между Мышкиным и Рогожиным происходит важный с точки зрения осмысления идеи фильма диалог, который совсем не похож на тот, что присутствует в романе Достоевского.

– Это ты ее убил? – спрашивает Мышкин.

– Да. На рассвете. Она пришла для этого. За своим избавлением. За моим. За твоим тоже – отвечает Рогожин.

– Убита. Ножом. Как тебе должно было быть больно.

– Она сразу уснула.

– Как ребенок.

Таким образом, в интерпретации Лампена Настасья Филипповна приходит к Рогожину «за избавлением». Героиня теряет веру в Бога, суть которого есть любовь. Она не может любить и не принимает любви. Тот груз душевных мучений, который Настасья Филипповна вынуждена нести, снимает только прощение, которое без любви невозможно, как невозможно оно без Бога, имеющего власть исцелять души. Но героиня не прощает обид, и сама не ищет прощения. Она желает только одного – свободы. Поэтому в интерпретации Лампена Настасья Филипповна идет на самоубийство (верную смерть от рук Рогожина), чтобы по собственной воле уйти из мира, где царствует жестокий «бог охоты».

Самоубийство, как бунт против Бога, упоминается в монологе Кириллова в романе «Бесы»: «Я три года искал атрибут божества моего и нашел: атрибут божества моего — Своеволие! Это всё, чем я могу в главном пункте показать непокорность и новую страшную свободу мою. Ибо она очень страшна. Я убиваю себя, чтобы показать непокорность и новую страшную свободу мою»¹³⁸.

Н.А. Бердяев замечает: «Путь Кириллова оканчивается смертью и не знает Воскресения. Смерть торжествует на пути человекобога. Единственный не смертный человекобог был Богочеловек. Человек хочет быть антиподом Богочеловека, полярным Ему и вместе с тем подобным Ему. В Кириллове Достоевский показывает последние пределы человекобожества, внутреннюю гибель идеи человекобога»¹³⁹.

На пути героини Жоржа Лампена также торжествует смерть. Вслед за Петром Чардыниным режиссер показывает на экране то, что фактически отсутствует в романе «Идиот» — тело мертвой Настасьи Филипповны. Героиня фильма, как и Кириллов, чей труп во всех ужасающих подробностях Достоевский описывает в «Бесах», несомненно, не узнает Воскресения. Не случайно тема «человекобожества» поднимается режиссером сразу же после окончания Второй мировой войны, к которой, по существу, и привели подобные идеи. Концепция Достоевского о разъединенности человека в мире в фильме Лампена трансформируется в идею о тотальной несоединимости людей. В мире, где Бог давно уже мертв, они обречены на вражду, ненависть и уничтожение друг друга.

Почему же именно князя Мышкина, «идиота», режиссер делает носителем идей «русского социализма», тогда как других героев фильма представляет как европейцев, обладателей западного мировоззрения? Можно предположить, что, будучи эмигрантом, родившимся в Российской Империи, современником

¹³⁸ Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 10. Бесы. Л.: Наука, 1974. С.472.

¹³⁹ Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры, искусства. В 2-х т. Т.2. М.: Искусство, 1994. С.134.

народных восстаний и социалистической революции, Жорж Лампен видел, к чему приводит «обезбоженность» русского народа. Должно быть, его тревожила сама идея объединения всех людей по «Христову, Евангельскому закону», но уже без Христа. И именно об этом он ведет свой творческий диалог с Достоевским. Ведь, как отмечает современник Лампена, эмигрант-изгнаник Н.А. Бердяев: «Творчество Достоевского говорит не только о том, что в русском народе заключены величайшие духовные возможности, но также о том, что этот народ – больной духом»¹⁴⁰. А в своей автобиографии Бердяев признается: «Я мучительно переживал страшную войну против России. И я ещё не знаю, чем окончатся мировые потрясения»¹⁴¹. Мучительное переживание войны и предчувствие грядущих потрясений ощущается и в фильме Лампена, в котором русскому и европейскому «человекобожеству» выносится суровый и окончательный приговор.

2.4 Метафизическая реальность в фильме «Идиот» Ивана Пырьева

В своей статье «Размышления о поставленном фильме» И.А. Пырьев пишет: «Стоит, вспоминая содержание романа, как бы слегка прищуриться; тогда исчезает из поля зрения второстепенное, и остаются человек и власть денег. Власть золота, губящая, разрушающая людей – вот основная мысль романа»¹⁴². Но действительно ли именно эта мысль лежит в основе первой советской экранизации «Идиота»? Многие исследователи, ссылаясь на статью Пырьева о поставленном им фильме,

¹⁴⁰ Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры, искусства. В 2-х т. Т.2. М.: Искусство, 1994. С.146.

¹⁴¹ Бердяев Н. А. Самопознание: Опыт философской автобиографии. СПб.: Азбука, 2019. С.10.

¹⁴² Пырьев И.А. Размышления о поставленном фильме // Искусство кино. 1959. №5. С.92.

утверждают, что это именно так. К ним относятся, в частности, И.М. Маневич¹⁴³, У.А. Гуральник¹⁴⁴, В.И. Мильдон¹⁴⁵, Р.Г. Круглов¹⁴⁶.

Например, Р.Г. Круглов пишет о картине Пырьева: «данный фильм, прежде всего, преследует цель очистить роман “Идиот” от “достоевщины” <...>, усовершенствовать, сделать его достоянием советской культуры, а не создать принципиально новое произведение на его основе. <...> Основная мысль фильма, как значилось ранее, состоит в обличении сребролюбия и нравственного уродства, которое оно порождает»¹⁴⁷. В качестве подтверждения своей точки зрения, автор приводит не анализ кинематографического текста, а только слова самого Пырьева из опубликованной им статьи. Но правомерно ли, изучая произведение искусства, вполне полагаться на то, что пишет о своем творчестве художник, тем более режиссер времен жесткого идеологического диктата?

Киновед А.О. Сопин, исследовавший фильм И.А. Пырьева «Сказание о земле Сибирской» (1947) в рамках докторской диссертации, отмечает, что: «отъезд героя в Сибирь актуализирует материал, связанный с темой репрессий, которая, разумеется, никак не обозначается в содержании и, вероятно, не предполагается авторами. Но очевидно, что подобные темы осознавались ими как неотъемлемая часть повседневности и вне зависимости от авторских намерений находили отражение в создаваемых произведениях»¹⁴⁸. Так почему бы не рассмотреть первую советскую экранизацию великого романа с позиции наличия в ней смысловых

¹⁴³ Маневич И.М. Кино и литература. М.: Искусство, 1966. 240 с.

¹⁴⁴ Гуральник У.А. Русская литература и советское кино. Экранизация классической прозы как литературоведческая проблема. М.: Наука, 1968. 432 с.

¹⁴⁵ Мильдон В.И. Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы. Эстетика экранизации. М.: РОССПЭН, 2007. 224 с.

¹⁴⁶ Круглов Р. Г. Художественный мир Ф.М. Достоевского на киноэкране: проблема интерпретации (на материале экранизаций романов "Преступление и наказание", "Идиот", "Бесы", "Братья Карамазовы"): Дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.09. СПб.: СПбГИКиТ, 2016. 195 с.

¹⁴⁷ Круглов Р. Г. Художественный мир Ф.М. Достоевского на киноэкране: проблема интерпретации (на материале экранизаций романов "Преступление и наказание", "Идиот", "Бесы", "Братья Карамазовы"): Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09. СПб.: СПбГИКиТ, 2016. С.86.

¹⁴⁸ Сопин А. О. Исторический и художественный аспекты отечественного кино 1945-1953 годов: проблемы текстологии: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. М.: ВГИК, 2015. С.15.

пластов, которые, может быть, и не осознавались авторами, а, скорее, были увидены, прочувствованы и воссозданы средствами киноискусства? Тем более, что в ходе анализа кинематографического текста, фильм Пырьева раскрывается как сложная образная система, в которой обнаруживается гораздо более глубокое смысловое содержание, чем принято считать.

2.4.1 Особенности изображаемой действительности в романе и фильме

Критиков первой советской экранизации «Идиота» удивляло цветовое решение картины, которое в их понимании было несовместимо с художественным миром Достоевского: насыщенные цвета, контрастные сочетания, такие, например, как интерьеры дома Епанчинах, вечернее платье Настасьи Филипповны, шарф Рогожина... В адрес создателей фильма нередко звучали обвинения чрезмерной яркости красок и даже вульгарности. Так, например, по мнению критика Л. Погожевой: «Известные претензии по колористическому решению вызывает в фильме сцена у Настасьи Филипповны. Мы уже писали о вульгарности исполняемой песни (имеются в виду куплеты о Катрин в исполнении Дарьи Алексеевны – прим. А.Р.), следует добавить также и претенциозность костюмов героев, излишнюю пестроту красок, тяжелую роскошь декораций»¹⁴⁹.

Однако, и музыка, и цвет, и костюмы, и декорации в фильме Пырьева – мощные художественные средства, с помощью которых во внутрикадровом пространстве обозначается присутствие иной реальности. Она вторгается в киноповествование с самых первых кадров, когда из сырого тумана, точно из небытия, появляется поезд. Режиссер, следуя замыслу Достоевского, представляет встречу Мышкина и Рогожина в поезде как взаимодействие двух противоположных начал, которые, тем не менее, странным образом схожи. Герои располагаются в вагоне друг напротив друга, словно зеркальные отражения. Оба бледные, с синевой

¹⁴⁹ Погожева Л. Творческая экранизация // Искусство кино. 1958. №7. С.73.

под глазами. Темноволосый кудрявый Рогожин с грубым, одутловатым лицом кутается в мерлушечий тулуп. Мышкин, обладатель белокурых волос и тонких черт лица, одет в широкий серый плащ. В костюме князя обращает на себя внимание круглая шляпа, образующая подобие нимба вокруг его головы, и повязанный поверх плаща шарф – яркая деталь, которой не было в соответствующей сцене романа.

Высшая духовная природа Мышина и Настасьи Филипповны обозначается в фильме с помощью акцентов цвета и света. В эпизоде, где князь рассказывает генеральше Епанчиной и ее дочерям о Мари, швейцарской девушке, соблазненной проезжим торговцем и затравленной односельчанами, Мышик сидит на фоне ярко-красной портьеры. История, поведанная князем, напоминает евангельскую притчу. Сочетание светлого, строгого облика Мышина и драпировки из ткани насыщенного красного цвета, в который по канонам иконописи окрашиваются одежды Христа, вызывает ассоциации со Спасителем. Впечатление только усиливается благодаря тому, что взгляд князя, полный сострадания, сопоставляется в монтажной последовательности с пылающим в камине огнем, бесконечной вереницей горящих свеч в канделябрах и люстрах огромного генеральского дома.

Что касается образа Настасьи Филипповны, Пырьев переносит в фильм из романа Достоевского некоторые знаки, указывающие на духовную природу героини. Так, портрет Настасьи Филипповны, является в экranизации своего рода знамением. И не потому только, что во время реплики князя о том, что Рогожин, женившись, зарезал бы Настасью Филипповну, Ганя в испуге проливает красное вино (Здесь цвет, скорее, играет роль «эмоционального дополнения к кадру»¹⁵⁰). Дело даже не в словах генеральши Епанчиной, которая так же, как и в романе, подчеркивает символичную дату появления портрета — 27-е число¹⁵¹. Подлинное

¹⁵⁰ Пырьев И.А. Размышления о поставленном фильме // Искусство кино. 1959. №5. С.95.

¹⁵¹ Праздник иконы Божией Матери «Знамение» отмечают 27 ноября, в день рождения Настасьи Филипповны.

значение «знамения» раскрывает небольшой эпизод, когда Мышкин несет портрет Настасьи Филипповны в гостиную генеральши.

Князь идет с портретом в руках через анфиладу комнат, выдержаных в багряных тонах, ему освещают путь тускло мерцающие свечи. Рядом бежит его тень, которая с каждым шагом князя становится все больше. Мышкин подходит к подсвечнику с горящими свечами, чтобы рассмотреть портрет поближе. Останавливается у gobelena с изображением статуи вставшего на дыбы коня... Прикладывается к портрету губами, как к иконе. Но затем, охваченный безмерным состраданием, прижимает его к сердцу, гладит рукой. Раздается женский смех, смущенный Мышкин спешит удалиться. И первой, кто попадается ему навстречу, становится Аглай («А между тем имя “Аглай” означает “блеск”, “наружный блеск”, то есть – “ложный свет”»¹⁵²).

Этот эпизод и, соответственно, сам портрет, предвещает трагедию князя на неверном пути, который он избирает. Ведь, глядя на лицо Настасьи Филипповны, чувствуя ее подлинную природу, Мышкин, тем не менее, проявляет готовность служить ей как рыцарь служит своей даме, то есть вполне по земному. Но душа Настасьи Филипповны жаждет искупления и прощения, обретения изначальной чистоты, а не оправданий, которые только усиливают душевную бурю, искажающую ее истинный облик. Именно на эту тьму в эпизоде указывают разросшаяся тень и огромный, взвившийся на дыбы конь (Платоновский символ агрессивной части человеческой натуры). И не удивительно поэтому, что, не обретя вновь прежней чистоты и целостности, образ Настасьи Филипповны в фильме будет «раслаиваться» и «двоиться». Как и в романе Достоевского, в картине Пырьева она все время будет где-то между королевой и Матушкой, грешницей и Девой.

¹⁵² Касаткина Т.А. О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М.Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004. С.163.

Душевный раскол, утрата целостности, «двоение» облика Настасьи Филипповны подчеркиваются с помощью резких контрастов в ее нарядах. Так, в квартиру Иволгиных героиня приходит в зеленой шляпе с красным пером и зеленой же бархатной шубе (красный и зеленый — канонические цвета Богоматери). На вечере в честь дня рождения на Настасье Филипповне под верхним атласным платьем — алое нижнее (цвет мученических страданий и жертвы). Однако, в костюме героини неизменно присутствует яркая деталь черного цвета, символизирующая грех и смерть. Черной вуалью, словно дьявольской маской, закрыто лицо Настасьи Филипповны, когда та приходит в дом Гани, чтобы посмеяться над ним. На ее зеленой бархатной шляпе с красным пером соседствует темное, угольное. Верхнее платье Настасьи Филипповны в ее «табельный», «високосный день», также глубокого черного цвета.

Аглай же во время первой встречи с князем одета в светло-серое платье в продольную белую полоску. Стrogая геометрия платья и его холодный оттенок придают героине — высокой блондинке — сходство со статуей. Впечатление холода только усиливается за счет надменной позы и сдержанной мимики исполнительницы роли Аглаи. Так же, как и в романе Достоевского, в фильме Пырьева Настасья Филипповна и Аглай одновременно и схожи, и глубоко различны. Таким образом, истинная и ложная красота становятся одной из тем творческого исследования режиссера в экранной интерпретации «Идиота». Эта тема будет продолжена Пырьевым в его экранизации повести Достоевского «Белые ночи» (1959), где портрет, изображающий земную, преходящую красоту, и икона, лик истинной, вечной красоты, соединяются для мечтателя в прощальном подарке Настеньки.

Примечательно, что в фильме Пырьева Аглай похожа даже не на саму Настасью Филипповну, а скорее, на ее портрет. В сцене визита князя в дом Епанчиных обе героини, та, что в кадре, и та, что на портрете, причесаны схожим

образом, их гордые лица похожи, что подчеркивается и замечанием князя о том, что Аглая почти так же хороша, как Настасья Филипповна. Но появление самой Настасьи Филипповны на экране разрушает впечатление сходства с Аглаей именно за счет живой мимики, горящих глаз и огненного темперамента, который в дальнейшем наиболее ярко проявится в сцене званого вечера. В этой сцене Пырьев сохраняет наряд Рогожина таким, каким он описан в романе. То есть в костюме героя присутствует важная деталь: зелено-красный шарф, заколотый булавкой в виде жука. Пырьев – единственный из отечественных режиссеров-постановщиков, кто переносит этот предмет-символ в экранную интерпретацию сцены вечера у Настасьи Филипповны.

Вот что пишет об этой детали Т.А. Касаткина: «Шарф заколот булавкой, изображающею жука. Это особенно сложный символ, и для его правильного прочтения нужны сведения, не введенные непосредственно в текст романа. <...> Паук обозначает душу, обескрыленную своим сладострастием, привязанную к земле. Жук – душу *потенциально* крылатую (ибо легкие, прозрачные, светлые крылья скрыты под грубыми надкрылиями). Именно поэтому жук в системе средневекового мышления становится аллегорией человека, чья бессмертная душа скрыта под грубой корою тела. <...> Деталь-вещь «жука» связана с говорящими именами особым образом. Здесь название нуждается в обратном переводе – на греческий. А «жука» по-гречески будет «scarabos» – скарабей, знаменитый египетский символ воскресающей души, средство получения бессмертия. Скарабеи изображались по-разному, но символизируя *оживающую душу* (а ведь именно это и должно происходить с Настасьей Филипповной, празднующей свой «табельный» день, день своего освобождения), они изображались или с расправленными крыльями, или с **бараньей головой и рогами**. Поскольку фамилия героини – Барашкова, очевидно, что Рогожин является на вечер, где празднуется, кстати, день

рождения Настасьи Филипповны, не только с цветами своей дамы, но и с ее гербом»¹⁵³.

А с чем же является к Настасье Филипповне Мышкин? В интерпретации Пырьева он спешит к дому героини поздним вечером в старом плаще, с надвинутой на лоб шляпой, но почему-то уже без шарфа, который был на нем утром. Это выглядит странно с точки зрения поверхностного, бытового восприятия фильма, ведь на заснеженных улицах Петербурга свирепствует выюга...

По-видимому, дело здесь опять же в «другом измерении», присущем в картине. Город в образной системе фильма – это мир людей, в который князь спускается с вершины швейцарских гор, мир абсолютно чужой, серый, холодный, как осенняя морось. Окружающая Мышина реальность по мере развития событий переходит во тьму и хаос, как сырой утренний туман Петербурга в ночную снежную бурю. И князь бросается в эту круговерть. Но сначала совершается его «моление о Чаше».

У Достоевского подобный эпизод мучительных размышлений князя относится ко второй части романа, к событиям, происходящим в Павловске. Вот как описывает автор душевное состояние Мышина: «...ему хотелось обдумать и разрешить один шаг. Но этот “шаг” был не из тех, которые обдумываются, а из тех, которые именно не обдумываются, а на которые просто решаются: ему ужасно вдруг захотелось оставить всё это здесь, а самому уехать назад, откуда приехал, куда-нибудь подальше, в глушь, уехать сейчас же и даже ни с кем не простившись. Он предчувствовал, что если только останется здесь хоть еще на несколько дней, то непременно втянется в этот мир безвозвратно, и этот же мир и выпадет ему впредь на долю. Но он не рассуждал и десяти минут и тотчас решил, что бежать “невозможно”, что это будет почти малодушие, что перед ним стоят такие задачи,

¹⁵³ Касаткина Т.А. Роль художественной детали и особенности функционирования слова в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. Сборник работ отечественных и зарубежных ученых под редакцией Т.А. Касаткиной. М.: Наследие, 2001. С.63.

что не разрешить или по крайней мере не употребить всех сил к разрешению их он не имеет теперь никакого даже и права. В таких мыслях воротился он домой и вряд ли и четверть часа гулял. Он был вполне несчастен в эту минуту»¹⁵⁴.

В картине Пырьева схожие мысли овладевают князем после разговора с Ганей перед тем, как Мышкин идет на день рождения к Настасье Филипповне. Собственно, в структуре фильма решение князя пойти на званный вечер без приглашения является итогом этих размышлений. Цветовое решение внутрикадровой среды и сама композиция кадра в эпизоде размышлений князя вызывают ассоциации с картиной «Христос в Гефсиманском саду» Архипа Куинджи. Свои впечатления от этой картины современник художника И.И. Ясинский описал так: «Опять собрался в складки черный коленкор – и мы увидели темный густолиственный кедровый и масличный сад на горе Елеонской с яркой темно-голубой прогалиной посередине, по которой, облитый теплым лунным светом, шествовал Спаситель мира. Это – не лунный эффект: это – лунный свет во всей своей несказанной силе, золотисто-серебряный, мягкий, сливающийся с зеленью дерев и травы и проникающий собою белые ткани одежды. Какое-то ослепительное, непостижимое видение...»¹⁵⁵.

В эпизоде размышлений князя пространство кадра также разделено с помощью света. Комната Мышкина оформлена в приглушенных оттенках «дерев и травы», коричневых и зеленых, «с яркой темно-голубой прогалиной посередине» – небольшим окном в виде арки. За окном – синие сумерки, метель. Облитый лунным светом князь устремляет свой взгляд во тьму окна, смотрит, как беснуется выюга. Как и Христос на картине Куинджи, он вглядывается в ожидающий его мир, который «и выпадет ему впредь на долю»... Зритель не слышит внутреннего монолога князя, однако, тревожная, взволнованная музыка за кадром позволяет

¹⁵⁴ Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 8. Идиот. Л.: Наука, 1973. С.256.

¹⁵⁵ Баландина О. Мастер света Архип Куинджи // Церковная жизнь. 2016. №2. С.6.

ощутить тяжесть его размышлений. Мышкин задумывается, отводя взгляд, и снова устремляет его в окно. Так повторяется трижды. Наконец, решение принято, выбор сделан. Князь спешит прочь из комнаты – в мир людей, навстречу собственной судьбе. Не удивительно поэтому, что заключительным кадром эпизода становится заиндевелое окно в опустевшей комнате, за которым – непроглядная ночь и метель. И Мышкин погружается в эту тьму, отказываясь от своей высшей природы. Впредь, пытаясь спасти мир, он будет действовать как обычный человек. Очевидно, поэтому в фильме Пырьева на князе, идущем на вечер к Настасье Филипповне, нет шарфа оттенка запекшейся крови – цвета «жизни и человеческого искупления через пролитие крови Христа»¹⁵⁶.

¹⁵⁶ Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М.: КРОН-ПРЕСС, 1996. С.320.

2.4.2 Тема смерти и воскресения в «Размышлениях о поставленном фильме»

Так мог ли советский режиссер Иван Пырьев, переживший две мировых войны, снять картину о поражении «положительно прекрасного человека», о его духовной смерти? Позволим себе высказать следующее предположение. Если бы только суждено было появиться второй части экранизации, стало бы абсолютно ясно: картина утверждает бессмертие человека. Во всяком случае, всего того, что есть в нем доброго и прекрасного.

Обратимся к «Размышлениям о поставленном фильме», в которых И.А. Пырьев рассуждает о том, каким хотел бы видеть финал второй части картины: «Вспомните конец романа. У тела Настасьи Филипповны — князь Мышкин и Рогожин. С огромной впечатляющей силой описывает Достоевский атмосферу сцены, страшную до озоба тишину, оттененную жужжанием мухи. Это безмерно впечатляет при чтении. А на экране? Можно ли этим кончать фильм? Едва ли. Быть может, нужная точка окажется на месте, если в жужжение мухи вплетутся звуки далекой шарманки, и еще раз прозвучат слова знакомой песни: “...и умер во Сибири, господь его прости”»¹⁵⁷.

Здесь режиссер ссылается на небольшой эпизод: когда Ганя и Мышкин идут к дому Иволгиных, во дворе под окнами Ганиной квартиры стоят слепой шарманщик и девочка-подросток. Под аккомпанемент шарманки девочка поет городской романс, который «с наивным драматизмом повествует о купеческом сыне, что проживал в столице Петербурге на площади Сенной и обвенчался в церкви с дворянкой молодой, а когда эта дворянка чуть ли не из-под венца убежала к другому, то он “ножом ее зарезал”, за что был сослан на каторгу и “умер во Сибири, господь его прости”»¹⁵⁸.

¹⁵⁷ Пырьев И.А. Размышления о поставленном фильме // Искусство кино. 1959. №5. С.96.

¹⁵⁸ Там же.

Режиссер пишет об этом эпизоде как о необходимом в фильме исключительно для связи событий и большей реалистичности киноповествования. Создается впечатление, что Пырьев даже оправдывает его появление в своей картине: «Шарманка, девочка и ее песенка мне нужны были для создания необходимой атмосферы времени и для более лаконичного перехода к появлению Мышкина в квартире у Иволгиных. Кроме того, отдаленное звучание поющего детского голоска где-то там, внизу, во дворе, как мне кажется, удачно подчеркнуло настроение полутемной комнаты, в которую Варя Иволгина ввела Мышкина, их небольшой разговор про швейцарские горы и хорошо оттенило одиночество князя в этом чужом и странном для него мире. <...>

Мне казалось, что песня эта какими-то своими путями связывает сюжет романа, в частности его драматический финал, с тем миром жизненных драм, которые становились материалом множества газетных хроник, и к которым, как известно, сам Достоевский внимательно присматривался и черпал оттуда сюжеты, так как это были куски живой и подлинной жизни. Мне думалось, что этот “роковой роман” сработает в трех направлениях. Во-первых, даст колорит эпохи. Во-вторых, будет способствовать снятию исключительности сюжета романа, сближая его с жизненной обыденностью, а в-третьих, предскажет тему ножа, который во второй части фильма должен будет играть (как деталь) чрезвычайно большую роль. Именно по этой причине мне хочется начать и закончить вторую часть фильма этой песенкой и этим детским голоском...»¹⁵⁹.

Но, вполне вероятно, была и иная причина не только включить эпизод с девочкой в фильм, но и сделать на нем особый акцент. Написать об этой причине в силу известных обстоятельств режиссер, конечно, не мог. Однако нельзя не заметить сходства между юной певицей и Настасьей Филипповной, сходства и физического, и на уровне знаков, принятых в фильме. Темноволосая худенькая

¹⁵⁹ Там же.

девочка-подросток могла бы быть самой Настасьей Филипповной до того, как та была совращена Тоцким. Юбка, выглядывающая из-под серого пальтишка певицы, такого же ярко-красного цвета (связанного с Христом), как и нижнее платье Настасьи Филипповны на званом вечере. Это говорит о параллели между двумя образами. Манера пения девочки лишена какого бы то ни было кокетства и желания понравиться публике. Кажется, будто исполнительница настолько невинна, что даже и не понимает в полной мере смысла «рокового романса». Драма человеческих страстей, о которой повествует песня, по-видимому, не увлекает ее, она совершенно не близка маленькой певице, еще не знающей волнений любви. Девочка понимает только, что песня «жалостливая», и, очевидно, сочувствует главному герою, который «умер во Сибири», поэтому она исполняет романс печальным надрывным голоском.

А.П. Скафтымов пишет о героине романа Достоевского: «Настасья Филипповна не Клеопатра, не Геката любви. Ее страсть и пафос не в сексуальной оргийности. <...> Не “на кутежи” она поехала с Рогожиным. Ни в малейшей мере она не искательница и не законодательница наслаждений. Ее бремя не есть бремя чувственности. Одухотворенная и тонкая, она ни на мгновение не бывает воплощением пола. Ее страсть — в воспаленности духовных обострений. Ее демон — в неутолимой непокорности гордого духа. Ее оргийность — в безудержном смывании житейских плотин под порывами неумолкаемой духовной бури»¹⁶⁰.

Пырьев показывает в своем фильме подлинный образ Настасьи Филипповны, тот самый неискаженный духовной бурей «лик», который и должен был восторжествовать в finale экранизации над смертью. Очевидно, несмотря на то, что убийство совершилось, Настасья Филипповна должна была жить. Ее лучшая, светлая, неподвластная смерти часть должна была воскреснуть. Об этом и

¹⁶⁰ Скафтымов А. П. «Тематическая композиция романа “Идиот”» // Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. Статьи и исследования о русских классиках. М.: Художественная литература, 1972. С.39.

свидетельствует чистый детский голосок, перекрывающий «жужжение мухи» в финале несостоявшейся части картины, описанном режиссером в статье.

К сожалению, первая советская экранизация «Идиота», вышедшая на экран в 1958 году, не была оценена по достоинству именно из-за присущей ей некоторой театральности. Такая манера киноповествования в шестидесятые годы в эпоху многочисленных «новых волн», считалась устаревшей, не отвечающей эстетическим требованиям времени. Вот что писал о фильмах Пырьева режиссер А.С. Кончаловский:

«Мы с Тарковским росли под знаком отрицания многого из того, что было в кинематографе. Картины Пырьева вызывали у нас приступы смеха. Мы не признавали его точно так же, как поколение деда не признавало Репина. <...> Это сейчас мне понятно, насколько большой, неординарной личностью – и как человек, и как художник – был Иван Александрович Пырьев. А тогда все строилось на отрицании его кинематографа. Мы обожали Калатозова, он был для нас отрицанием Пырьева, отрицанием соцреализма, фанеры, как мы говорили. Когда на экране не стены, не лица, а все – крашеная фанера. Нам казалось, что мы знаем, как делать настоящее кино. <...> Мы не признавали голливудскую или, что было для нас то же, сталинскую эстетику»¹⁶¹.

Однако Пырьеву удалось организовать на экране такое воссоздание действительности, «при котором метафизическая реальность – именно реальность – постоянно просвечивает сквозь происходящее; воссоздаваемая действительность становится частью мира, центром которого является Бог»¹⁶². Такое изображение действительности составляло художественный метод Достоевского. Сам писатель

¹⁶¹ Кончаловский А. С. Низкие истины. М.: Издательство «Эскмо», 2017. С.109.

¹⁶² Степанян К.А. Юродство и безумие, смерть и воскресение, бытие и небытие в романе «Идиот» // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. Сборник работ отечественных и зарубежных ученых под редакцией Т.А. Касаткиной. М.: Наследие, 2001. С.147.

называл его реализмом «в высшем смысле»¹⁶³. Эстетика фильма Пырьева согласуется с этим понятием. Она дает возможность перенести на экран именно те смысловые аспекты романа, которые нельзя передать в рамках исключительно реалистического киноповествования

Анализ картины позволяет заключить, что советский режиссер И.А. Пырьев во многом понял и принял великий роман. В фильме прослеживается «зеркальность» образов Мышина и Рогожина, Аглаи и Настасьи Филипповны. Трагедия невозможности соединения людей на земле из-за несовершенств человеческой природы обозначена в первой части экранизации, в которой князь Мышкин выбирает ложный путь. И можно с достаточными основаниями предположить, что она была бы ярко представлена во второй. Также, если бы финал второй части был бы таким, как режиссер описал его в «Размышлениях о поставленном фильме», то Пырьев даровал бы бессмертие Настасье Филипповне Барашковой, чье имя означает «Агнец Воскресший»¹⁶⁴.

2.5 Дискуссия о свободе личности в фильме «Идиотъ» В. Тумаева

В 1981 году воспитанник мастерской М.М. Хуциева и С.К. Скворцова во ВГИКе молодой режиссер В. Тумаев по-своему интерпретирует поставленную Достоевским проблему «солипсической отъединенности»¹⁶⁵ человека в мире. Для Мышина (в исполнении Бориса Плотникова) постоянные переходы из реальности в воспоминания и обратно – всего лишь последовательные этапы его пути к эзистенциальному одиночеству. Первую встречу Мышина и Рогожина в поезде режиссер показывает как одно из воспоминаний князя. Погружаясь в него, Мышкин устремляет взгляд вниз, точно смотрит в бездну. И действительно, поезд,

¹⁶³ Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 27. Дневник писателя, 1881. Автобиографическое. Dubia. Л.: Наука, 1984. С. 65.

¹⁶⁴ Касаткина Т.А. Об одном свойстве эпилогов пяти великих романов Достоевского // Достоевский в конце XX века. Сборник статей. М.: Классика плюс, 1996. С.115.

¹⁶⁵ Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского // Собрание сочинений: В 7 т. Т.2. М.: Русские словари, 2000. С.16.

где встречаются герои, выглядит зловеще, в дыму и копоти он мчится из клубящегося тумана. В вагоне темно, кто-то молится и крестится. Точно демон из преисподней перед князем появляется Рогожин¹⁶⁶, грязный, с небритым лицом. Усаживаясь против князя, он набрасывает на плечи туалет, визуально напоминающий черные крылья. Мыскин же в этой сцене подобен ангелу, — кроткий, улыбчивый, в длинном плаще, шляпе с круглыми полями, и белым шарфом, повязанным вокруг шеи.

Обращаясь к Рогожину, интеллигентный Мыскин произносит фразу: «Заметьте, это еще оттепель! Я не думал, что у нас так холодно!». Для сравнения в романе князь говорит несколько иначе: «...и заметьте, это еще оттепель. Что ж, если бы мороз? Я даже не думал, что у нас так холодно. Отвык»¹⁶⁷. В романе реплика князя звучит вполне обыденно, тогда как в фильме Мыскин, разделяя предложения глубокими паузами, делает особый акцент на словах «оттепель» и «так холодно». Слова князя содержат скрытый подтекст. По-видимому, режиссер дает понять, что проблемы, которые он исследует в своем фильме, связаны с дискуссией о свободе личности, поднятой советской интеллигенцией во времена хрущевской оттепели и вышедшей на новый уровень в начале восьмидесятых.

Рогожин в фильме Тумаева искушает Мыскина. Прежде всего, избытком жизненной силы. Князь в наглухо застегнутом плаще мерзнет и сморкается в платок, Рогожин же в распахнутой на груди шелковой рубахе, кажется, вовсе не чувствует холода. Мыскин лишь скромно улыбается там, где его попутчик хочет, обнажая крепкие белые зубы. Разговаривая с князем, Парфен с аппетитом ест яблоко — библейский запретный плод. Откровенный рассказ Рогожина о его встрече с Настасьей Филипповной восхищает Мыскина. Прожив долгое время в Швейцарии под присмотром врача, князь никогда не испытывал столь сильных

¹⁶⁶ Исполнитель роли Рогожина — Александр Новиков (мастерская С. Герасимова и Т. Макаровой).

¹⁶⁷ Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 8. Идиот. Л.: Наука, 1973. С.6.

эмоций. Гремучая смесь земных страстей, воплощением которой является Рогожин, кажется Мышкину невероятно притягательной. А ведь на его глазах уже совершается драма духовного рабства. В разговор двух попутчиков встrevает Лебедев¹⁶⁸. Охваченный страстью сребролюбия, он пресмыкается перед новоиспеченным миллионером Рогожиным. Тот же с презрением плюет ему в лицо. Однако, сцена человеческого унижения, свидетелем которой становится князь, не отвращает его от ложного пути.

В образной системе фильма этот путь представляет собой движение по замкнутому кругу. Блуждая по безлюдному Петербургу, герой идет прочь от арки, где поджидает его Рогожин, и снова возвращается к ней. На экране появляется двор-колодец, в глубине которого видна маленькая фигурка князя. Это образ духовной тюрьмы Мышикина, его бесконечного одиночества.

Постоянно думая о Настасье Филипповне и Рогожине, князь оказывается запертым в границах собственных переживаний и бесплодных фантазий. Мысленно обращаясь к Настасье Филипповне, он произносит слова, которые очень похожи на те, что звучат в романе. Однако, из-за того, что композиционно эта часть монолога следует после сцены искушения, слова Мышикина приобретают несколько иной смысл: «Настасья Филипповна, я давеча говорил, что вы мне честь делаете, а не я вам. Вы на эти слова усмехнулись, кругом тоже смеялись. Может быть, я смешно очень выразился, я и сам смешон, но мне почему-то казалось, что я понимаю, в чем честь. Я ничто, а вы страдали и из такого ада чистая вышли, а это много. К чему же вы стыдитесь да с Рогожиным ехать хотите? Это лихорадка... Вы господину Тоцкому семьдесят тысяч отдали, да... А этого никто здесь не сделает. Вы горды, Настасья Филипповна. Может быть, вы уже до того несчастны, что виновной себя считаете? За Вами нужно много ходить! Я буду ходить за Вами...» (курсив мой – А.Р.).

¹⁶⁸ Исполнитель роли Лебедева — Вадим Гемс (мастерская М. Хуциева).

В романе Достоевского вместо того, чтобы поддержать грешницу на пути обретения духовной чистоты, князь пытается убедить ее в отсутствии греха и невольно обманывает, потому что в глубине души Настасья Филипповна жаждет искупления и прощения. В фильме Тумаева акценты смещаются. Его князь Мышкин не только отрицает вину Настасьи Филипповны, но и выражает желание следовать за ней дорогой земных страстей. Его привлекает как раз то обстоятельство, что она «из такого ада чистая вышла...». Герой Тумаева, действительно, считает это «честью», и, по-видимому, хотел бы сам совершить нечто подобное.

В этом своем стремлении он напоминает главного героя романа Достоевского «Подросток», который, столкнувшись с искущением «дьявольских сил», задается вопросом: «А разве нельзя только пойти к ним, разузнать от них обо всем и вдруг уйти от них навсегда, пройдя безвредно мимо чудес и чудовищ?»¹⁶⁹. В своих произведениях Достоевский отрицает такую возможность. Подобную мысль выражает и другой христианский писатель, Клайв Стейплз Льюис, который прямо утверждает: «Мы должны сказать “да” или “нет”, третьего не дано. Если мы не хотим отвергнуть ад, или даже мир сей, нам не увидеть рая. Если мы выберем рай, нам не сохранить ни капли, ни частицы ада»¹⁷⁰. Мышкин же в фильме Тумаева не чувствует опасности, он хочет найти способ познать скрытую от него сторону жизни, и потому выбирает дорогу земных страстей.

Сразу после реплики героя, характеризующей его духовный выбор, фигура князя уменьшается до размеров точки, движущейся в огромном блеклом пространстве – таков в интерпретации Тумаева образ экзистенциальной пустоты, в которой отныне пребывает Мышкин.

¹⁶⁹ Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Т. 13. Подросток. Л.: Наука, 1975. С.338.

¹⁷⁰ Льюис К. Растворжение брака // Письма Баламута. Растворжение брака. Сборник. М.: АСТ, 2019. С.187.

В сцене визита князя в дом Рогожина разговор героев не складывается, несмотря на стремление гостя найти взаимопонимание с хозяином дома. Князь страстно говорит о том, что любит Настасью Филипповну не любовью, а жалостью. Но, в отличие от героя Достоевского, произносящего ту же фразу, Мышкин Тумаева не вполне откровенен. По существу, его любовь столь же эгоистична, как и страсть Рогожина. Князь, точно наркоман, жаждет призрачных, иллюзорных отношений с Настасьей Филипповной, приносящих ему столько сильных эмоций. Зависимый от этих отношений, он чувствует себя духовно и физически больным, «словно пять лет назад, когда припадки приходили».

Если бы Настасья Филипповна вышла за Рогожина, Мышкину пришлось бы навсегда оставить их. Он так и говорит своему другу: «Если совершенная правда, что у вас это дело сладилось, я ей и на глаза не покажусь, и к тебе больше не приду!». Но какое невероятное облегчение испытывает князь, когда Рогожин бросает ему: «Другого она любит. А другой этот знаешь кто? Ты!». Не в силах сдержать улыбку, Мышкин старается спрятать ее от Парфена, неловко прикрываясь рукой. Странные, запутанные отношения с Рогожиным и Настасьей Филипповной продолжаются для героя. Но это не настоящие человеческие отношения, а всего лишь бесконечная игра с самим собой. История Мышкина в интерпретации Тумаева начинается у стены рогожинского дома и заканчивается этой стеной. Мрачный, неприступный дом читается как образ души Другого. Князь так и не познает ее. Запечатанный в своих иллюзиях, он и сам не способен открыться ей.

Охваченный ревностью Рогожин, также пребывает в духовной тюрьме. Освободиться ему не дает желание любой ценой «присвоить» Настасью Филипповну, обладать ею полностью и безраздельно. В образной системе фильма тюрьма – это комната, в которой героя навещает князь. Темные стены, тяжелые каменные плиты на полу, массивные решетки на окнах вызывают ассоциации с тюремной камерой. Повернувшись к князю спиной, Парфен разрезает листы новой

книги ножом. Звук разделяемых страниц, раздражающий, зловещий, становится фоном для беседы героев, усиливая ощущение разобщенности, подчеркивая отсутствие взаимопонимания между хозяином дома и его гостем.

В картине Тумаева искуситель и искушенный меняются местами. Теперь уже князь является к Рогожину в эффектном черном костюме. Если исходить из принятой в фильме системы знаков, это указывает на роль соблазнителя. Рогожин чувствует неискренность Мышина, а тот прекрасно понимает, на что толкает своего друга, участвуя в игре с ним и Настасьей Филипповной: «Как же ты теперь женишься? Как потом будешь?» – вопрошают он. И Рогожин озлобляется еще больше, он иссекает подоконник ножом, рассказывая князю о том, как следил за Настасьей Филипповной в Москве, как бросил ей в лицо обвинение в беспутстве, как избил до синяков, а потом стоял перед ней на коленях... Однако, было бы ошибкой заключить, что князь в фильме Тумаева осознанно стремится ко злу. Очевидно, он надеется защитить Настасью Филипповну от Рогожина: «Я умру за вас, Настасья Филипповна. Я вас люблю!» – произносит Мышин, разговаривая с самим собой.

В интерпретации Тумаева, как и в романе Достоевского, лишь Настасье Филипповне удается освободиться из духовной тюрьмы. Может показаться, что в фильме ее образ, как таковой, отсутствует, видны только очертания ее мертвого тела под простыней в finale картины. И это не случайно, поскольку ни Мышин, ни Рогожин по-настоящему не знают ее. Тем не менее, внимательному зрителю явлен идеальный образ героини, пусть даже скрытый внешней роскошью, затемненный грехом и страстями. Это старая икона в богатом окладе в комнате Рогожина. Парфен крестится и зажигает лампадку перед образом Богоматери с младенцем Христом, рассказывая Мышина о единственном проблеске доброты к нему Настасии Филипповны, о ее предложении составить реестр книг: «В первый раз как человек вздохнул!» – признается он. Этот эпизод полностью соответствует

духу романа. Так, А.П. Скафтымов пишет о чувствах героя Достоевского: «Рогожин в Настасье Филипповне ощущает молитвенно покоряющий, нежный свет. Автор сопоставляет его чувство с ощущением божества: “Рогожин задал свой вопрос как потерянный, как божеству какому-то...” <...> Когда Настасья Филипповна на мгновение повернулась к нему своей подлинной душой, без принятого тона вызова и ложного бравирующего «беспутства», Рогожин приник в тихом умилении и тоске о своем несовершенстве»¹⁷¹.

Икона, которую зритель видит на экране, относится к типу оранта (от лат. *orans* — «молящаяся»), она изображает Богоматерь в жесте заступнической молитвы — с поднятыми вверх раскинутыми руками, повернутыми ладонями наружу. К этому же типу изображения относится икона Божией Матери «Знамение», с которой связан образ Настасьи Филипповны в романе. Т.А. Касаткина отмечает: «Богородичные мотивы “успения” Настасьи Филипповны подчеркивают: она возвращается к тому истинному образу, что был “помечен” Достоевским за ее портретом уже на первых страницах романа, начинающегося в день празднования иконы “Знамение” (27 ноября старого стиля, причем дата будет намеренно акцентирована в повествовании в связи с портретом), иконы, изображающей Богоматерь с “вписанным” в Ее фигуру Младенцем-Христом»¹⁷².

В фильме, как и в романе, смерть Настасьи Филипповны становится ее освобождением от мучительных душевных бурь. Невинная смерть искупает грех, она открывает для героини путь к вечной жизни, а для Рогожина и Мышкина, виновников ее смерти, — дорогу к духовной гибели. Финальная сцена картины Тумаева, в которой оба героя бодрствуют у тела Настасьи Филипповны, передает эту мысль. Дверь в комнату Рогожина распахнута, на полу видны очертания тела, накрытого простыней. Мышкин и Рогожин сидят у тела. Парфен прислушивается,

¹⁷¹ Скафтымов А. П. Тематическая композиция романа “Идиот” // Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. Статьи и исследования о русских классиках. М.: Художественная литература, 1972. С.52.

¹⁷² Касаткина Т.А. Священное в повседневном: Двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2015. С.285.

подымается и захлопывает дверь: «Слушай! Слушай!» – повторяет Рогожин – «Слышишь?». Но ничего не слышно. Мужчины усаживаются у тела Настасьи Филипповны плечом к плечу. Камера медленно надвигается на них со спины, будто бы от закрытой двери идет кто-то. Как и в романе Достоевского, Мышкин расспрашивает Рогожина о том, как была убита Настасья Филипповна. Парфен тихо рассказывает: «И.... и вот еще что мне чудно: совсем нож как бы на полтора...али даже на два вершка прошел... под самую левую грудь... а крови всего этак с пол-ложки столовой на рубашку вытекло; больше не было...». И тут между героями проходит кто-то, чьими глазами зритель видит происходящее. Невидимка разделяет мужчин как раз на расстояние двух «вершков», направляясь к лежащему на полу телу. Из-под простыни виден большой палец трупа, по которому ползет муха. «Это, это я знаю, это я читал... это внутреннее излияние называется...» – говорит Мышкин – «Бывает, что даже и ни капли. Это коль удар прямо в сердце...». Камера медленно движется от тела вверх. На экране появляется лицо Мышина. Оно начинает расплываться и раздваиваться, точно наблюдающий смотрит сквозь слезы... Возникает ощущение, что личность князя расщепляется, утрачивает свою целостность. Медленно приближаясь к лицу, камера словно вглядывается в бездонные пропасти глаз, которые становятся все темнее и глубже... Слышно, как постепенно удаляются и стихают чьи-то шаги, оставляя князя наедине с его безумием...

Зритель понимает, что невидимка, чьими глазами он видит происходящее, – это сама Настасья Филипповна, душа которой удаляется от запятнавших себя грехом Мышина и Рогожина. Именно так, с помощью субъективной камеры, в традициях «реализма в высшем смысле»¹⁷³ Тумаев интерпретирует одну из самых сложных, мистических сцен романа Достоевского, где душа Настасьи Филипповны

¹⁷³ Ф. Достоевский называл себя реалистом в высшем смысле: «Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, то есть изображаю все глубины души человеческой» (Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 27. Дневник писателя, 1881. Автобиографическое. Dubia. Л.: Наука, 1984. С.65.)

воскресает для вечной жизни, оставив мертвое тело в скомканных кружевах, а князь Мышкин и Парфен Рогожин, виновники смерти героини, утрачивают прежний человеческий облик.

Т.А. Касаткина пишет: «В значении имени Настасьи Филипповны открывается ее Богородичный первообраз, ибо Христос воплощается, становится единосущным человечеству, через Богородицу. И, по-видимому, именно в ней и через нее – “Воскресение возлюбившего плоть Агнца”¹⁷⁴ – романский мир должен воссоединиться с Богом, для чего и приходил Христос на землю, для чего и был распят и воскрес Господь, “умертвивый смерть”»¹⁷⁵. Художественный мир фильма Тумаева также соединяется с Богом через Настасью Филипповну. Именно она, сохранившая образ и подобие Божие, обретает подлинную жизнь, тогда как Мышкин и Рогожин, побежденные страстями, разрывают связь с Богом и утрачивают свою человечность.

Если Достоевский показывает в романе невозможность соединения людей на земле из-за несовершенств человеческой природы, то Тумаев, подхватывает и развивает эту мысль, сосредотачиваясь на процессе заражения человеческой души страстью, ее осквернения злом. Этот процесс режиссер прослеживает, погружая зрителя во внутренний мир князя Мышкина. Получив свободу, герой фильма оказывается неспособным воспользоваться ею во благо: он поддается обаянию темной страсти, что в итоге приводит его к духовной гибели.

В начале восьмидесятых, когда в Советском Союзе постепенно менялись ценностные ориентиры, проблема границ личностной свободы становилась особенно актуальной. Несмотря на то, что значительная часть советской интеллигенции жаждала обретения широких прав и свобод, она оказалась

¹⁷⁴ Настасья от Анастасии (греч. «воскресение»), Филипповна от Филипп (греч. «Любящий коней»). Конь – символ плотского начала., Барашкова от барашек (ягненок, агнец).

¹⁷⁵ Касаткина Т.А. О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М.Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004. С.222.

совершенно не готова к ним. Философ Р.Р. Вахитов пишет: «худшие из грехов совершаются не обывателями, желания которых ограничиваются вполне простыми, чаще всего полуబиологическими требованиями, а людьми с богатой внутренней жизнью, с развитыми духовными запросами; и это понятно: для того, чтобы низко пасть нужно сначала высоко подняться. Искуситель и растлитель, утонченный гордец и циник страшнее чем примитивный грабитель с “большой дороги”, потому что для того, чтобы искусить нужно в душу человеку заглянуть.

Странно, что никто почти не замечает того, что борьба Запада с СССР строилась в годы “холодной войны” и особенно в перестройку не по принципу боевой схватки, а по принципу соблазнения и растления старым циником молодого, малоопытного юнца. В каком качестве при этом выступали диссиденты – первыми из соблазненных или соблазнителями, <...> вопрос, на который трудно дать однозначный ответ. Скорее, ее можно сравнить с попытками старого, прожженного циника искусить, соблазнить, растлить малоопытного молодого человека. Если вернуться к нашим диссидентам, то сложно ответить со всей определенностью и однозначностью, какая им была уготована роль — искусителей или первых искушенных»¹⁷⁶.

¹⁷⁶ Вахитов Р. Р. Советская антисоветская интеллигенция // Всероссийская научная библиотека Порталус. 2004. // URL:https://portalus.ru/modules/politics/rus_readme.php?subaction=showfull&id=1096459069&archive=1126494249&start_from=&ucat=&&ysclid=mgqqar2x3496637859/ (Дата обращения 14.10.2025).

2.6 «Мертвый Христос в гробу» Гольбейна Младшего в постсоветской интерпретации романа «Идиот».

Исследователи творчества Достоевского считают образ мертвого Христа, созданный Гольбейном, своего рода «проблемным центром» романа.

Г. Ореханов и А. Андреев замечают: «...как "Мертвый Христос" Гольбейна был определенной ступенью в процессе религиозного развития Европы первой половины XVI в., а позже становится символом метаний европейского человека перед вызовами науки, прогресса и просвещения, так и роман "Идиот" следует рассматривать как попытку напряженного религиозного поиска, в первую очередь, самого Достоевского в атмосфере фундаментальных идеиных вызовов европейской культуры середины XIX в. Скорее, даже в атмосфере полной растерянности человека, может быть, впервые в своей христианской истории оказавшегося в мире без Христа и Воскресения»¹⁷⁷.

Однако искусствоведы до сих пор не пришли к единому мнению относительно подлинного смыслового значения произведения Гольбейна. Часть исследователей считает, что немецкий художник действительно изобразил смерть Христа во всей ее ужасающей реальности, без намека на возможность Воскресения. Ю. Кристева, например, пишет: «Мы легко представляем человека Возрождения — в том облике, который был запечатлен для нас Рабле: величественным, немного, возможно, странным, как Панург, но искренне устремленным к счастью и мудрости божественной бутыли. Но Гольбейн предлагает нам другое видение — видение человека, подчиненного смерти, человека, заключающего смерть в свои объятия, принимающего ее в самое свое существо и объединяющегося с ней не как с условием своей славы или же следствием своей греховной природы, но как с предельной сущностью своей собственной десакрализованной реальности, которая оказывается основанием нового достоинства. <...> Именно потому, что человек

¹⁷⁷ Ореханов Г., Андреев А. Россия в поисках «исторического Иисуса»: Л. Толстой и Ф. Достоевский vs Д. Ф. Штраус // Slovēne. 2020. № 1. С.284.

признает свою глупость и глядит в лицо собственной смерти — и, быть может, принимает риск душевной болезни, риск психической смерти, — он достигает нового измерения. Не обязательно измерения атеизма, но наверняка измерения стойкости, лишившейся иллюзий, трезвой и достойной. Как картина Гольбейна»¹⁷⁸.

Распространенное среди отечественных исследователей мнение высказывает В. Бачинин: «Картину Гольбейна можно, при желании, рассматривать как одну из визуальных версий семантического ядра той великой духовной войны, которая составила основное содержание пятивековой динамики культуры модерности, — войны между сторонниками Христа, верующими в Него как в Спасителя, и противниками, неверующими в Его воскресение. Эта антитеза присутствует в картине Гольбейна, лишившего Христа Его божественной природы и тем самым поправившего главную библейскую идею богочеловеческой природы Мессии. В сущности, художник выполнил заказ неверующего рассудка, не признававшего в Сыне человеческом Бога и соглашавшегося терпеть Христа только лишь как смертного человека»¹⁷⁹.

Однако многие эксперты полагают, что произведение Гольбейна, напротив, повествует о великом кенозисе и предстоящем Воскресении Христовом. Например, К. Степанян резюмирует: «Для того чтобы в этой картине увидеть не убивающую всякую надежду смерть “великого и бесценного существа, которое одно стоило всей природы и всех законов ее”, а свет будущего Воскресения, начало спасения всего человечества <...> — надо видеть в себе и, что важнее, в каждом человеке мужество отказаться от земной мудрости и опоры на чудеса и быть готовым умереть вместе с Ним, увидеть Премудрость Божию в предельном унижении Создателя Вселенной»¹⁸⁰.

¹⁷⁸ Кристева Ю. Черное солнце: Депрессия и меланхолия. М.: Когито-Центр, 2016. С.129.

¹⁷⁹ Бачинин В. Экзистенциальная контрверза Гольбейна —Достоевского (Размышления о картине «Мертвый Христос») // Нева. 2017. № 11. С.203.

¹⁸⁰ Степанян К. А. Образ мира, в слове явленный // Достоевский и христианство. Сборник докладов. СПб.: ДМИТРИЙ БУЛАНИН, 2015. С. 89–90.

Т. Касаткина предприняла путешествие в швейцарский Базель с целью увидеть знаменитую картину. Исследователь отмечает, что во времена Достоевского зритель смотрел на картину Гольбейна снизу, так как она располагалась в третьем ряду над двумя другими полотнами. Федор Михайлович же (по свидетельству его жены Анны Григорьевны) встал на стул и смотрел на нее прямо, как, в сущности, и было задумано художником.

В современной развеске картина располагается на уровне глаз взрослого человека, так что Т. Касаткина смогла увидеть произведение Гольбейна почти с того же ракурса, что и писатель. Свои впечатления она описывает так: «В "Мертвом Христе" за пределы передней плоскости картины выходят волосы и кисть правой руки. При взгляде снизу это, вместе со странным поворотом головы, производит дополнительно жуткое впечатление начинающего валиться на вас мертвеца. При взгляде прямо видно, что тело вполне устойчиво. Оказавшиеся за краем картины волосы, разделившиеся на пряди, спадающие почти отвесно вниз, придают дополнительную динамику начавшемуся движению – попытке подъема головы – обозначенному также усилием выгнутого вверх правого плеча и напряженной шеи. Но главное – кисть руки. То, что представляется снизу скрюченными пальцами мертвеца, при взгляде прямо является собой совсем другую картину. Словно прежде расслабленные (или скрюченные) пальцы напряглись и начали собираться (или выпрямляться) — но, во всяком случае, напрягаться и упираться в край гроба. Замечаешь в этот момент и странные складки, морщины гробной пелены, словно сбившейся чрезвычайно характерно вдоль тела от начавшегося движения, но под кистью правой руки – прямо-таки соскребенной напрягшимися пальцами. Эта рука, пронзенная, с пятнами тления – уже ожила, и она выходит в пространство предстоящих картины – в пространство живых»¹⁸¹. Т. Касаткина также отмечает «зеленоватый, словно светящийся, фон, на котором изображена фигура Христа» и

¹⁸¹ Касаткина Т.А. Священное в повседневном: Двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2015. С. 254-255.

задается вопросом: «Откуда свет в закрытом гробе? Не тот ли, что “воссиял из гроба”; не свет ли, как поется в Пасхальном православном каноне, “Христа, из гроба возсиявшего днесь”»¹⁸².

Несмотря на противоречия в трактовках смыслового содержания картины Гольбейна, попытаемся понять, что означает образ «Мертвого Христа» в постсоветских интерпретациях романа «Идиот», как он связан с концепцией о разъединенности человеческой личности и почему этот образ, обретая все большую силу, наконец, становится доминирующим в картине Райнера Сарнета¹⁸³.

2.6.1 Мир потребителей Романа Качанова

Исследователь творчества Достоевского И. А. Есаулов, ссылаясь на роман «Идиот», замечает: «”Русский Бог и Христос” является, с точки зрения автора, не узко-национальным, племенным божеством, ограниченным земными пределами собственно России, а этот идеальный ориентир связывается с “будущим обновлением всего человечества и воскресением его”»¹⁸⁴. Авторы картины «Даун Хаус» показывают, каким может быть мир героев Достоевского, в котором отсутствует этот «идеальный ориентир» – «русский Бог и Христос». И именно его отсутствие, а не постмодернистская ирония и не черный юмор конца 1990-х превращает экранную интерпретацию романа в фарс. Но поскольку некоторая карнавальность присуща и самому роману, то в этом создатели фильма скорее следуют духу произведения, чем отклоняются от него.

В фильме сохраняется почти та же «расстановка сил», что и у Достоевского. Князь Мышкин (в исполнении Ф. Бондарчука) и Настасья Филипповна (А. Букловская) – люди иной природы, «пришельцы» из другого мира. Оба прибывают

¹⁸² Там же, с.255.

¹⁸³ В фильме «Идиот» Райнера Сарнета картина Гольбейна Младшего «Мертвый Христос в гробу» (1521-1522) впервые за всю историю постсоветского кино становится ключевым, центральным образом экранизации «Идиота», символом, с которым неразрывно связан образ князя Мышкина и других главных героев.

¹⁸⁴ Есаулов И.А. «Родное» и «вселенское» в романе «Идиот» // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 17. СПб.: Наука, 2005. С.101.

в Россию из-за границы: князь – из Швейцарии, Настасья Филипповна – с Украины. Одежда героев напоминает костюмы фантастических путешественников во времени и пространстве. В облике Мышкина есть что-то от безумного доктора из фильма «Назад в будущее», а Настасья Филипповна похожа на Аэлиту, королеву Марса, из картины Якова Протазанова. Среди персонажей фильма только Мышкин и Настасья Филипповна равнодушны к деньгам. Герои даже не умеют ими пользоваться, что немыслимо в окружающей их действительности.

В интерпретации Качанова Мышкин страдает синдромом Дауна¹⁸⁵, отягченным расстройствами шизофренического спектра. И это не случайно, поскольку мифологически эпилепсия («священная болезнь»), которой был болен главный герой романа Достоевского, предполагает такое состояние психики человека, которое позволяет ему соприкасаться с иной реальностью (эпилепсия пророка Мухаммеда) или, по крайней мере, всеми силами души стремиться к ней. Однако в фильме Качанова Мышкин лишен этой способности. В его сознании Бога и высшей реальности не существует. Все, что остается герою – это впасть в состояние галлюцинаторного бреда либо уйти в себя и отрешиться от абсурда земной действительности.

Любая попытка подчинить Мышина и Настасью Филипповну обывательским нормам оборачивается для них жестокой травмой. Князю мерещится палач-стоматолог, который гонится за ним с «пыточными» инструментами в залитом кровью халате с целью сделать «нормальным», по сути же, – искалечить. Настасья Филипповна угрожает Тоцкому судом и расправой за «совращение несовершеннолетней гражданки Украины». Стремление Тоцкого откупиться от бывшей любовницы в порядке вещей для мира потребления. Однако оно не вызывает у Настасьи Филипповны ничего кроме ярости, которую героиня выражает, впрочем, вполне в духе времени: «Наверняка я вас в подъезде серной кислотой оболью!».

¹⁸⁵ Название болезни следует из названия фильма – «Даун Хаус».

Настасья Филипповна не осознает своей греховности и не надеется на князя, как на спасителя. А без христианской подоплеки отношения двух героев становятся на редкость комичными. «Я сразу понял, что это очень несчастная и одинокая гражданка!» – пытается объяснить князь свои чувства. И Настасья Филипповна, и Мышкин несут на себе отпечаток российского прошлого. Однако в обезбоженной реальности фильма прошлое России столь же нелепо, как и ее настоящее.

Настасья Филипповна живет в старом особняке с дурной славой, убранство которого представляет собой странное смешение времен и стилей. Здесь она и погибает. Если в романе убийство геройни совершается в «скопческом» доме Рогожина, похожем на мрачный храм, то в интерпретации Качанова Настасья Филипповна умирает в давно оскверненном месте, в котором «со времен Ивана Грозного ничего хорошего не случалось». По-видимому, боярский терем, бывшему хозяину которого царь «на всякий случай» отрубил голову, – это метафора русской жизни, во все времена насыщенной пороками и бесмысленным насилием.

В романе к Настасье Филипповне часто обращаются одновременно и как к Богоматери, и как к Прекрасной dame (например, «Матушка, королева всемогущая»), тогда как в фильме Рогожин называет геройню «королева моя, Снегурочка», то есть обращение к Богоматери заменено словом «Снегурочка». И слово «Матушка», и слово «Снегурочка» подразумевают исключительную чистоту той, к кому они обращены, однако в первом случае чистота – признак святости, во втором – холодности и бесчувствия.

В абсурдном мире «Даун Хауса» высшая духовная природа человека может существовать лишь в форме тяжелой психической патологии. Хотя за этой «аномалией», по сути, скрывается нравственность и душевная тонкость. Грубость и пошлость, напротив, являются нормой для созданной Качановым реальности. Грязь и нечистоты заполняют все уровни бытия ее обитателей: физический, бытовой, и, разумеется, нравственный: все герои фильма, за исключением Мышкина и Настасьи Филипповны, одержимы жаждой потребления. В сцене, где

Ганя, Варя и Фердыщенко вводят себе в вены наркотический раствор, они повторяют друг за другом как мантру: «Интересная работа, начальный капитал, маленький заводик по переработке отходов, и как следствие, хороший характер и прекрасный аппетит» – вот незамысловатая формула того, к чему стремится «нормальный» человек в постсоветской России.

Поза «Мертвого Христа», в которой Лебедев застает лежащего на полу Мышкина после этой наркотической «orgia», прочитывается в данном контексте как символ угасания в людях божественного, низведения человеческого существа до самого примитивного уровня.

Однако среди героев фильма есть и такие, кто поглощает не только материальные блага, но и людей. Тоцкий (Артемий Троицкий) и генерал Епанчин (Юозас Будрайтис) относятся к Настасье Филипповне как к продукту потребления, причем съедобному. Передавая князю впечатление Тоцкого о Настасье Филипповне, Ганя сравнивает девушку с налившейся грушей. Генерал Епанчин, в свою очередь, покупает Настасью Филипповну за три вагона тушеники, фактически приравнивая ценность человека к ценности мяса.

Рогожин (Иван Охлобыстин) и Аглая (Елена Котельникова) также стремятся завладеть своими избранниками. Так, бандит Рогожин, увидев неземную Настасью Филипповну, переходящую дорогу на красный свет (будто пересекающую границу между мирами), на отцовские деньги покупает ей обувной магазин, чтобы она в его туфельках «всю жизнь цокать могла» (то есть оставалась бы привязанной к земле). Неформалка и анархистка Аглая, познакомившись с блаженным князем, стремится открыть ему все прелести «интимной близости с женщиной». Оба мечтают связать своих избранников узами гражданского брака, то есть получить их в полную законную собственность, скрепленную печатью ЗАГСа.

Хищническое желание присвоить ближнего, которое в современном авторам картины мире заменило человеку любовь, становится причиной того, что высшая божественная природа покидает людей. Когда Рогожин, убив Настасью

Филипповну, готовит из нее жаркое и поедает его вместе с князем, речь идет отнюдь не о заклании агнца и не о вкушении ритуальной пищи, которое во многих культурах символизирует причащение бессмертному божеству (не случайно Рогожин подает на обед ноги Настасьи Филипповны, метафорически отрезая возможность ее возвращения). Это именно превращение духовного в обезличенный предмет потребления и, следовательно, его полное уничтожение, которое, впрочем, приносит облегчение героям, поскольку божественное в человеке перестает их смущать: «Некому теперь будет нас мучить!» – говорит Рогожин князю.

Не удивительно поэтому, что в фильме нет ножа, которым жрец совершают жертвоприношение, забирая жизнь ради вечной жизни, – важнейшего предмета-символа романа. Вместо ножа в руках Рогожина пистолет – орудие бессмысленного убийства. Стол, за которым обедают Мышкин и Рогожин, оформлен как гроб, убийца украшает жаркое цветами. Авторы фильма констатируют гибель в современном мире всего подлинно человеческого, то есть уничтожение в человеке самого образа Божьего. Фраза «Красота спасет мир», которая высвечивается над головой князя, уходящего в дурную бесконечность с кусочком жаркого «для Гани» – это своего рода надпись на могильной плите. Красоты в ее истинной божественной природе в мире уже нет. В руках князя лишь бесполезный кусок мяса. Но главное, что давно не существует и мира, который стоило бы спасать, он превратился в бездушную пустыню, окружающую последнего русского идиота.

Если четверо героев Достоевского не смогли стать единой человеческой душой по причине собственных несовершенств и греховности, то в героях Качанова просто не осталось подлинно человеческого, ничего, что было бы «по образу и подобию Божьему». И поэтому им нечего собирать в единое целое для будущей вечной жизни. Русский мир, превратившийся в мир потребления, по

версии Качанова, абсолютно безнадежен, и его обитатели на самом деле давно уже мертвы.

И. А. Есаулов пишет: «По мысли Вяч. Иванова, “признание святости за высшую ценность – основа народного миросозерцания и знамя тоски народной по Руси святой. Православие и есть соборование со святынею и соборность вокруг святых”. Элиминировать эту высшую ценность <...>, безусловно, вполне допустимо. Однако будет ли при этом предмет исследовательского внимания сколько-нибудь адекватен авторскому утверждению ”Ты еси”, предполагающему прежде всего “утверждение нашего богосыновства”?»¹⁸⁶. Р. Качанов в творческом исследовании романа Достоевского дерзнул «элиминировать эту высшую ценность». Князь Мышкин, лежащий на полу галереи в позе «Мертвого Христа», воспринимается как образ уничтожения божественного в человеке и мире. Качанов показал, к какому кошмарному абсурду может привести этот путь.

2.6.2 Разрушенный храм Владимира Бортко

Сериал В. Бортко «Идиот» продолжает тему духовной гибели, заданную фильмом «Даун Хаус». Действие начинается со сцены в доме Настасьи Филипповны, где за чашкой кофе идет своеобразный торг. Человеческое существо, молодая женщина приравнивается к предмету роскоши, передаваемому от одного хозяина другому. Когда Тоцкий и генерал Епанчин покидают ее дом, Настасья Филипповна приближается к зеркалу и пальцем рисует крест на своем отражении. Жест, означающий желание свести счеты с миром, в котором живая человеческая душа низведена до объекта потребления.

Образ Настасьи Филипповны (Лидия Вележева) в трактовке режиссера изначально лишен признаков высшей духовной природы. Читатель романа впервые получает представление о внешности героини именно через описание ее портрета,

¹⁸⁶ Есаулов И.А. «Родное» и «вселенское» в романе «Идиот» // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 17. СПб.: Наука, 2005. С.98.

имеющего сходство с иконой, тогда как в экранизации В. Бортко зритель сначала видит роскошно одетую Настасью Филипповну в ее гостиной, а только затем – портрет молодой женщины в кабинете генерала. Это полностью меняет восприятие образа, даже если бы он и соответствовал описанному в романе: «На портрете была изображена действительно необыкновенной красоты женщина. Она была сфотографирована в черном шелковом платье, чрезвычайно простого и изящного фасона; волосы, по-видимому, темно-русые, были убраны просто, по-домашнему; глаза темные, глубокие, лоб задумчивый; выражение лица страстное и как бы высокомерное. Она была несколько худа лицом, может быть, и бледна...»¹⁸⁷.

Несмотря на то, что типаж актрисы Лидии Вележевой соответствует этому описанию, в экранизации В. Бортко на портрете запечатлен совсем другой образ – роковая красавица, дама полусвета с изысканно уложенными черными локонами, в платье из узорного шелка, с ожерельем на шее и длинными сверкающими серьгами в ушах. Конечно, дело не в различии эстетических предпочтений авторов, а в том, что прекрасная дама, с которой зритель успел познакомиться, уже не может восприниматься им как существо «не от мира сего».

Когда в фильме Мышкин (Евгений Миронов) останавливается у окна, чтобы рассмотреть портрет, он, прежде чем поцеловать, перекрещивает его. Этого обычно не делают с иконой, отображающей божественный мир. К ней лишь почтительно прикладываются губами. Однако князь указательным пальцем будто бы рисует на изображении крест, что вызывает в памяти жест, которым в начале фильма перечеркнула свое отражение сама героиня. Несомненно, охваченный состраданием Мышкин видит на портрете то же, что и Настасья Филипповна в зеркале, а зритель на экране – красивую земную женщину, измученную страстями, стоящую на краю гибели.

В фильме воспоминания о надругательстве над собственной душой посещают Настасью Филипповну во время *petit jeu*, на вечере в честь дня ее

¹⁸⁷ Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 8. Идиот. Л.: Наука, 1973. С.27.

рождения, когда Тоцкий рассказывает о «самом худшем» поступке в его жизни. Так же, как и в романе Достоевского, этот «постыдный» случай представляет собой всего лишь светский анекдот. Слушая рассказ своего «благодетеля», героиня восстанавливает в памяти процесс совращения девочки-подростка, какой она была десять лет назад. В этой сцене на руке обнимающего ее Тоцкого можно заметить перстень с огромным черным камнем, символизирующий духовную и физическую власть.

Очевидно, что после пережитого в Настасье Филипповне совершается душевный надлом. В ней все сильнее проступает темное, инфернальное начало. Чтобы подчеркнуть это, режиссер, по-видимому, намеренно исключает из экранизации добрые, христианские поступки героини, которые описаны в романе Достоевского. Например, Настасья Филипповна так и не произносит просьбы о прощении за свое поведение у Иволгиных: только молча целует руку матери Гани и стремительно исчезает из ее дома. Любое появление Настасьи Филипповны на экране провоцирует смятение и раздор.

Такая трактовка образа подкреплена и визуальными художественными средствами. На званом вечере в честь дня рождения золотое платье Настасьи Филипповны с максимально допустимой откровенностью обнажает ее плечи и грудь. Ее юбка ниспадает сияющими волнами до самого пола. Вокруг шеи героини – массивное золотое ожерелье (подарок генерала Епанчина) с узором из связанных друг с другом пирамид, напоминающих человечков, в ушах – драгоценные серьги с тем же орнаментом. На пальце Настасьи Филипповны – крупный перстень с темным камнем, похожий на перстень Тоцкого во время сцены совращения. Теперь власть творить разрушения в ее собственных руках. В свой «табельный», «високосный день» героиня вызывает ассоциации с образом аккадской богини Иштар (Астарты). Несомненно, это демонический образ. И в фильме Настасья Филипповна уничтожает не только своих врагов, но и тех, кто ее любит.

Аглай же в данной экранной интерпретации становится просто одной из жертв Настасьи Филипповны, ее соперницей, неудачливой и несчастливой. Не случайно режиссер приглашает на эту роль Ольгу Будину, сыгравшую Мари в фильме «Даун Хаус» (В трактовке Качанова – секретаршу, которая раздавала детям конфеты, завернутые в доллары, а когда начальник ей это запретил – взорвала здание банка, неосторожно поставив яйца в микроволновку.) Наивность Аглай, ее детская непосредственность противостоят дьявольской мести Настасьи Филипповны, образ которой в фильме вобрал в себя вереницу ассоциаций: языческих, ветхозаветных, исторических и иных. В фильме Настасья Филипповна пишет Аглае: «Я слышала, что ваша сестра, Аделаида, сказала тогда про мой портрет, что с такою красотой можно мир перевернуть. Но я отказалась от мира; вам смешно это слышать от меня, встречая меня в кружевах и бриллиантах, с пьяницами и негодяями? Не смотрите на это, я уже почти не существую и знаю это; бог знает, что вместо меня живет во мне». По-видимому, в трактовке В. Бортко эта фраза из романа Достоевского является определяющей характеристикой героини, подчеркивает раздробленность, опустошенность ее души, охваченной злом.

Сцена, в которой Мышкин и Рогожин (Владимир Машков) проводят ночь у тела Настасьи Филипповны, окончательно расставляет смысловые акценты. Когда Мышкин поднимается в комнаты Рогожина, герои оказываются в подобии мрачного храма. У входа – иконы с горящими свечами, в глубине – бархатный полог пурпурного цвета, скрывающий часть комнаты. Продолжая разговор, Мышкин и Рогожин садятся на небольшой диван у стены. Массивная мебель, окружающая их, – из темного дерева. На столе перед занавеской – подсвечники, лампа, толстые книги в старинных переплетах. Можно заметить, что стены, пол, диван в комнате покрыты узорами, состоящими из сети переплетающихся друг с другом элементов. Причем орнамент пола включает изображение восьмиконечной звезды (октограмма во многих религиях символизирует равновесие, гармонию между духовным и материальным). Очевидно, части, связанные в единую сеть, – важный

смысловой акцент, передаваемый через изобразительный ряд сцены. Тот же прием, например, использовали С. Кубрик в фильме «Сияние» (знаменитый ковер в отеле «Оверлук») и Д. Линч в сериале «Твин Пикс» (узор пола в черном вигваме). В обоих произведениях речь идет о связях мироздания и их разрушении силами зла.

Есть и еще одна деталь – белая атласная перчатка свадебного наряда Настасьи Филипповны, символ чистоты, неподкупности (пара белых перчаток как символ посвящения в масоны). Однако перчатка может восприниматься и как образ десницы, символизирующий действие, силу, господство (например, в трилогии Дж. Р.Р. Толкиена «Властелин Колец» на гербе мага Сарумана изображена белая длань). Во время разговора с Рогожиным князь рассеянно берет перчатку с подушки, рассматривает, сворачивает, откладывает в сторону. И тут же задает вопрос: «Рогожин, где Настасья Филипповна?»

– Там! – отвечает Рогожин. На экране появляется закрытый бархатный занавес.

– Спит?

– Пойдем! – говорит Рогожин. – Только ты... Ну да пойдем!

Князь встает. Можно заметить, что на диванной подушке остается свернутая им перчатка. Рогожин ведет Мышикина за собой вглубь комнаты, отодвигает полог. В просвете видна резная колонна балдахина. Сам же занавес примыкает к массивному шкафу, на нижней полке которого, почти касаясь ткани полога, лежит небольшой серый камень. В данном контексте, вероятно, он напоминает о камне гроба Господня. Однако визуально сочетание камня и колонны дает по крайней мере еще одно прочтение, ассоциацию с храмом. Апостол Павел обращается к коринфянам: «Разве не знаете, что вы храм Божий и Дух Божий живет в вас? Если кто разорит храм Божий, того покарает Бог: ибо храм Божий свят; а этот храм – вы» (1Кор.3:16–17)¹⁸⁸.

¹⁸⁸ Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета с параллельными местами и приложениями. М.: Летопись, 2016. С. 1476.

Князь скрывается за завесой, Рогожин остается снаружи и застывает, сложив руки на животе. Поза героя, его черное одеяние и крупный бриллиантовый перстень (в образной системе фильма – символ власти) придают ему сходство со служителем культа, жрецом:

- Тут темно! – говорит князь.
- Видать! – отвечает Рогожин.
- Я чуть вижу кровать.
- Подойди ближе-то!

Маятник отсчитывает секунды, тиканье часов подобно стуку сердца. Камера стремительно приближается к лицу Рогожина, его горящим черным глазам, раздается сдавленный крик князя, шаркающий звук. Завеса колеблется, из-за занавеса пятится дрожащий Мышкин в холодном поту, по лицу Рогожина текут слезы. Далее на экране появляется красная бархатная подушка с узором из связанных кругов и ромбов, которые пересекает уже знакомая зрителю длинная перчатка, расправлена и перевернутая:

- Это ты? – спрашивает Мышкин.
- Я, – отвечает Рогожин.

Дрожащий Мышкин, обхватив себя руками, медленно идет к дивану и садится. Рогожин отдергивает полог, своего рода «алтарную завесу» (Закрытая завеса может читаться как символ стражи, охраняющей Гробницу и камня у ее дверей.) Открывается постель – белый постамент, на котором сквозь покров отчетливо проступают очертания мертвого тела, видна обнаженная ступня.

Здесь неизбежно возникают ассоциации с образом, имеющим прямое отношение к этому «мрачному святилищу». Речь идет о картине «Мертвый Христос» Гольбейна младшего. Впервые за всю историю советских и постсоветских экранизаций романа копия картины появляется на экране именно в сериале В. Бортко. Автор делает на нем особый акцент в четвертой серии экранизации, неоднократно фиксируя на картине внимание зрителя в сцене беседы

героев в доме Рогожина. В контексте заключительных эпизодов сериала этот образ прочитывается как окончательный приговор его героям.

Когда раздается стук, Мышкин устремляется на двери безумный взгляд. Они распахиваются, и в комнату входят люди. Плачущий Рогожин лежит на коленях у Мышкина, который его утешает и гладит, хотя, по-видимому, князь и сам охвачен безумием. Оба располагаются на полу, спиной к кровати, образуя композицию, подобную скульптуре «Пьета» Микеланджело. Вошедшие, которых зритель видит с точки зрения героев (приблизительно на уровне пояса), окружают постель. Но они не склоняются к Мышкину и Рогожину, а ведут себя так, будто вовсе не замечают их. Звучит закадровая музыка, она поглощает и растворяет все звуки.

Таким образом, идея Достоевского о разъединенности человеческой личности на земле в фильме В. Бортко трансформируется в идею о разрушении человеческой души через насилие и убийство. Смерть Настасьи Филипповны, чья душа была осквернена злом, раскалывает душу убийцы Рогожина и повреждает психическое здоровье Мышкина. Так как душа считается вместилищем Бога, символом ее распада в интерпретации режиссера становится «Мертвый Христос» Гольбейна Младшего. На глазах зрителя происходит метафорическое разрушение «храма Божьего». Поскольку тело Христово это синоним Церкви, общности людей в Боге, прерывается и эта связь, утрачивается человеческая способность слышать и понимать другого. В отличие от романа Достоевского, который исследователи называют «романом Великой Субботы»¹⁸⁹, в трактовке В. Бортко души героев не подлежат восстановлению даже и в перспективе, за пределами киноповествования.

¹⁸⁹ «Роман Достоевского — роман Великой Субботы, когда Бог умер, человек осиротел, человечество осталось наедине с собой, и еще никто не слыхал о сожествии Христа в ад и проповеди в аду» — пишет исследователь творчества Достоевского В. Захаров — «...после Великой Субботы будет Пасха. В осознании этой истины заключен парадокс романа. Бог умер — и воскрес. Идеал воплощен. Ему надлежит следовать. Истина известна: Христос воскрес. В этом откровении состоит художественная правда романа: природа сокрушила плоть, но жив дух князя Мышкина, восхитительно его явление среди людей. Прочитав роман, читатель может дать свой ответ на вопрос, воскрес ли мертвый Христос, убедителен ли в своей положительной красоте Лев Николаевич Мышкин» (Захаров В. Достоевский и Гольбейн: картина и ее образ в романе «Идиот» // Достоевский и мировая культура. 2012. № 28. С.71.)

У обитателей художественного мира, созданного режиссером, не остается надежды на обретение утраченной целостности и новой жизни.

2.6.3 Дьявольский лабиринт Райнера Сарнета

Несмотря на то, что герои эстонской экранизации во многом близки своим романским прототипам, они привносят в интерпретацию текста Достоевского новые смысловые оттенки. Аглая и Настасья Филипповна, как и в романе «Идиот», представляют собой две противоположности: поверхностное и сокровенное, плоть и дух. Но в фильме Райнера Сарнета чувственная Аглая (Рагне Веенсалу), в которой выражено земное, телесное начало, мечтает об утонченной красоте и природной артистичности Настасьи Филипповны. Желая стать художницей (в романе «Идиот» художницей хотела стать сестра Аглаи, Аделаида. – *Прим. А.Р.*), девушка, однако, не обладает той божественной энергией, про которую Цицерон сказал: «Ни поэт не сложит важную и полнозвучную песню без некоего небесного побуждения в душе, ни красноречие без некой высшей силы не потечет обилием прекрасных слов и богатых мыслей»¹⁹⁰. Эпизод, где Аглая, расположившись с мольбертом на набережной, запечатлевает не образы природы, а вычурную каменную вазу с искусственными лотосами, демонстрирует отсутствие у героини эстетического видения. Настасья Филипповна же, напротив, творчески одарена, что в фильме Сарнета проявляется, в частности, в тех проникновенных письмах, которые она пишет младшей дочери Епанчина.

Аглая видит, что ее соперница производит сильное впечатление на окружающих, в том числе и на Мышикина, она завидует даже той трагической изломанности Настасьи Филипповны, природу которой не понимает. Увидев безобразный «портрет» Настасьи Филипповны, порнографическое изображение, оформленное как икона, Аглая восклицает: «С такой красотой можно мир перевернуть!».

¹⁹⁰ Цицерон М.Т. Тускуланские беседы. М.: РИПОЛ классик, 2017. С.56.

Аглай пытается стать интереснее, искусственно создать богемный облик. Героиня декламирует строки пушкинского стихотворения о рыцаре бедном в «келье» Мышкина. Она одета в мягкое белое пальто с меховым воротником, из-под которого выглядывает пышная, словно облако, нежно-голубая юбка. На ее груди – ряды жемчужных бус. На воротнике пальто приколот шелковый бант, напоминающий по форме галстук-бабочку князя¹⁹¹. Ноги Аглай обуты в серебряные ботинки, глаза скрыты большими очками в блестящей светло-синей оправе. У героини короткая, «мальчишеская» стрижка. Ее образ противоречив: мужские, «небесные» цвета ее наряда и агрессивная форма прически спорят с земной, чувственной фактурой материалов и тела. Девушка берет в руки кочергу, словно микрофон, и хриплым, будто прокуренным голосом читает стихи. Ее выступление превращается в странную пародию, которая смущает больного князя.

Через образ Аглай Райннер Сарнет привносит в свою экранизацию романа мысль о том, что без соединения с божественной, духовной составляющей земное искусство мертвое. Бесконечно копируя само себя, оно в конце концов вырождается и теряет смысл.

Что касается Настасьи Филипповны, роль соблазнительницы дается ей столь же плохо, как Аглае роль художницы. В героине мало женственности, чувственности. Она астенична, порывиста. Подобно князю Мышкину, Настасья Филипповна – существо «не от мира сего». Героев многое объединяет в визуальном плане: оба высокие, бледные, светловолосые. В сцене званого вечера в поведении Настасьи Филипповны ощущается природная артистичность, но совершенно отсутствует сексуальность. Ее «страстный» поцелуй с Рогожиным – просто насмешка, вызов обществу ханжей и лицемеров. Настасья Филипповна отнюдь не искусствительница, но она вынуждена играть навязанную ей роль. В фильме это

¹⁹¹ В стихотворении Пушкина речь идет о рыцаре, посвятившем жизнь Деве Марии, который в знак служения Богоматери «себе на шею четки вместо шарфа привязал». Аглай носит знаки князя (небесные цвета и бант) и этим негласно заявляет о рыцарском служении ему. Учитывая земную, чувственную природу Аглай, такое служение – сочетание несочетаемого, своего рода оксюморон.

подчеркивается с помощью символической детали – блестящего флакона духов в форме яблока, подаренного имениннице кем-то из гостей. Героиня, приблизившись к столику с подарками, демонстративно орошаet себя духами из этого флакона: фальшивая Ева с искусственным яблоком в руках.

Образы Рогожина и Мышкина соотносятся так же, как внешнее и внутреннее, как плотское и духовное. Объемный меховой воротник кожаной куртки Парфёна символизирует животное начало, которое в Рогожине столь же сильно, как и в Аглае. Визуально героев объединяет и форма прически. Их волосы коротко подстрижены, «взъерошены», что свидетельствует о склонности к бунтарству. Все тело Парфёна покрыто бандитскими татуировками: вокруг шеи надпись по-немецки «Gott mit uns» (Бог с нами), на груди – огромный крест, над ним – переплетающиеся змеи. Обращает на себя внимание и эффектный кулон, который Рогожин носит вместо нательного креста. Лезвие на кожаном шнуре – символ неограниченной свободы бандита и наркоторговца.

Однако вокруг предплечья Рогожина – изображение тернового венца. Оно, как и другие татуировки героя, свидетельствует одновременно и о потребности в вере, и о мучительных сомнениях в ней. Об этих сомнениях говорит и копия картины «Мертвый Христос в гробу», висящая на стене его «кельи», а также портрет отца, седого мужчины средних лет с угрюмым и недоверчивым взглядом. Трудно понять, кем он был. Его прошлое скрыто в непроглядной черноте фона.

Парфён в фильме Сарнета так же недоверчив, как и его отец. Он сомневается в «христоподобном» князе с самой первой их встречи. Поэтому между героями фильма не возникает той глубокой «иррациональной» симпатии, которая связывала Мышкина и Рогожина в первой части романа. Но в фильме Сарнета Рогожин, по-видимому, все-таки подспудно надеется встретить в Мышкине того самого, истинного Христа. Он даже обменивается с князем «камулетами»: вместо кулон-лезвия берет себе нательный крест Мышкина. Обмен «камулетами» символичен.

Мучеником, носящим тяжкий крест, становится Рогожин. Князь же, пытаясь действовать согласно земным законам, невольно превращается в преступника.

Эпизод, в котором, возвращаясь от Аглаи, Мышкин встречает Настасью Филипповну и Рогожина, играет ключевую роль в экранной интерпретации романа. Настасья Филипповна со слезами бросается к ногам князя. Целуя его руки, она спрашивает, счастлив ли он с Аглаей. Парфён поднимает Настасью Филипповну, с трудом оттаскивает ее от князя, усаживает на скамью и повторяет ее вопрос. И Мышкин, наконец, с мукой в голосе признается: «Нет!». Так как чувство князя лишено человеческой страсти, он одинаково любит обеих женщин. И страдает, поскольку одна из них больше не присутствует в его жизни. Но Парфён не понимает этого. С точки зрения земной любви, которая соединяет только двоих, помолвленный Мышкин совершает преступление, продолжая удерживать Настасью Филипповну. Рогожин воспринимает поведение князя как предательство: «Вы могли бы сказать, что счастливы!» – кричит Парфён и с ненавистью плюет Мышкину в лицо.

Не случайно именно этот эпизод встречи трех героев, ярко обозначающий противоречивое поведение князя и победу неверия в душе Рогожина, переплетается в фильме не только с двусмысленной сценой примирения князя с Аглаей¹⁹², но и со сценой «битвы королев», в которой уже четыре части единого целого: Аглая, Настасья Филипповна, Рогожин и Мышкин собираются вместе, но не достигают между собой согласия. Герои проходят своеобразную «точку невозврата», после которой их гибель становится неизбежной.

В интерпретации эстонского режиссера они встречаются в «келье» Рогожина. Молчаливыми свидетелями происходящего становятся все те же вещи – предвестники трагедии: портрет отца Парфёна и книга «Госпожа Бовари».

¹⁹² В этой сцене после насмешек над князем Аглая примиряется с ним. Мышкин сидит с девушкой на ее постели, показывая при этом, что не может быть близок с ней как мужчина и муж.

Рогожин и Настасья Филипповна, Аглай и Мышкин – на мгновение застывают друг против друга в ожидании решающего разговора, словно шахматные фигуры на квадратных плитах пола. Князь Мышкин «меняет позицию»: он встает позади Аглаи, скрываясь за ней, как за щитом. Юная Аглай в белом пальто, подчеркивающем ее женственные формы, по диагонали, словно шахматная королева, приближается к одетой в свободное черное платье Настасье Филипповне, которая благодаря высокому росту и ниспадающим до пояса золотым волосам напоминает ангела. У обеих дам длинные сверкающие серьги. У Аглаи – в форме двух соединенных сердец, у Настасьи Филипповны – в виде виноградной грозди (виноградная гроздь – христианский символ соединения людей в Боге. – *Прим. А.Р.*). Соперницы смотрят друг другу в глаза. Аглай первая опускает взгляд. Она садится на скамью и начинает речь...

Аглай обвиняет Настасью Филипповну в том, что та «болезненно эгоистична». Тогда как на самом деле крайний эгоизм свойственен ей самой. Ведь Настасья Филипповна стремится соединить князя и Аглаю, в письмах к девушке она открывает ей свое сердце. Аглай же отталкивает Настасью Филипповну, она ослеплена ревностью и хочет владеть князем безраздельно. Ее страсть к Мышкину смешивается с почти материнским чувством: «Его всякий может обмануть, и он всякому простит потом. За это-то я его и полюбила!» – говорит она сопернице. При этом прижимает голову своего жениха к груди, перебирает его золотистые волосы, будто князь – маленький мальчик.

Аглай играет против Настасьи Филипповны, используя свои сильные, земные стороны и, в конце концов, проигрывает, так же, как и в романе Достоевского. Однако там, где плоть сражается с духом, победителей быть не может. Во время разговора героинь Рогожин сидит в стороне. Он читает книгу «Госпожа Бовари», роман о нелюбви, предательстве и смерти. На его груди – крест, который совсем недавно принадлежал Мышкину. Когда Настасья Филипповна прогоняет Парфёна, тот молча уходит. Сомнений не остается: ему суждено стать убийцей.

У Настасьи Филипповны в фильме Сарнета также нет надежды. В тексте первоисточника она, думая об Аглае, открывает для себя Христа как свой идеальный прообраз. В фильме же этого не происходит. Героиню Сарнета ждет лишь беспросветная тьма.

Чуду воскресения не суждено состояться. В финальной сцене картины князь медленно подходит к кровати, где лежит тело убитой Настасьи Филипповны. Она обнажена, прикрыта лишь белой шелковой простыней. Вокруг разбросаны вещи: бусы, скомканное черное платье, туфли, чулки, книга «Госпожа Бовари». У самой кровати на полу – флакон духов в виде яблока. Смерть сняла с Настасьи Филипповны все фальшивые земные покровы, оставив ее похожей на ангела со спокойным, почти бесстрастным лицом. Рогожин и Мышкин бодрствуют у ее одра. Тихо звучит «Трисвятая песнь». Убийца Парfen целует руку своей жертвы, плачет,кусает ее, точно пытаясь поглотить. Но той, которую он так страстно жаждет, больше нет.

По щекам Мышина бегут слезы. Князь обнимает Парфена, гладит его по голове. Устремляя взгляд к круглому окну под сводом кельи, рассказывает об озарении, которое посещает его перед припадком: «словно разум и сердце како-то свет необыкновенный пронизывает». При этом в сознании Мышина возникают образы непристойного портрета Настасьи Филипповны, приговоренного к смерти преступника Рогожина, мелькают воспоминания об Аглае, Ипполите...

Чувство единения с ними как будто дает Мышину момент покоя, просветления. Но это ложное чувство, демонический морок. Все, чему суждено было разрушиться, уже распалось.

Демон князя, чьими глазами зритель отныне видит происходящее, медленно поднимается от распростертого на полу тела Мышина, переплетенного в смертельном танце с телами Рогожина и Настасьи Филипповны. «Трисвятая песнь» звучит громче. Молитва обращена к живой троице, тогда как здесь, в храме – «троица» мертвая. Камера удаляется от безжизненных тел. Звучит «Метель» Г. В.

Свиридова, мотив тайны и божественного пророчества. Сквозь круглое окно под сводом церкви во тьму проникают утренние лучи. По мере приближения камеры к этому окну свет постепенно усиливается, становясь почти невыносимым. Ослепляющее пространство белого света – завершающий кадр фильма.

Таким образом, в экранной интерпретации Райнера Сарнета представлены главные герои, которые являются собой характеры «незавершенные», «неоконченные». Так же, как и в тексте первоисточника, они дополняют друг друга, стремятся, пусть и неосознанно, к соединению друг с другом. Но в отличие от художественного мира романа, где персонажи так или иначе сталкиваются с божественной реальностью и размышляют о ней, она полностью закрыта для обитателей «города греха». Без возможности, пускай даже потенциальной, слиться друг с другом в «лоне всеобщего синтеза, то есть бога»¹⁹³, герои эстонской экранизации обречены. Существуя в оставленном Богом храме, они будто заживо похоронены в тупике дьявольского лабиринта, где Настасья Филипповна – падшая женщина, Рогожин – закоренелый преступник, Аглая – эгоистичная дочка богача, а князь – неудачливый спаситель, бессильный оправдать возложенные на него надежды.

Картина «Мертвый Христос» в фильме Сарнета это не только образ, связанный с князем Мышкиным и другими главными героями, но и символ современной автору эпохи, когда советское «возрождение» сменилось постсоветской депрессией, сопряженной с утратой веры, опустошением души, «предсказанными» в свое время фильмом А. Тарковского «Сталкер».

По поводу «Сталкера» Альберто Моравиа пишет: «Тот факт, что действие фильма оказывается кольцеобразным (совершает оборот, круговое движение), то есть Сталкер после путешествия в Зону возвращается к месту отправления, позволяет предполагать, что фильм также является кольцеобразным размышлением о современном мире. Что же это за размышление? Вот, на мой

¹⁹³ Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 20. Статьи и заметки, 1862-1865. Л.: Наука, 1980. С.173.

взгляд, его суть: человечество загнало себя в тупик, но необходимо иметь веру, что, может быть, из него и удастся выбраться»¹⁹⁴. Вернувшись из Зоны, Сталкер плачет, сознавая собственное бессилие как спасителя людей. Подчеркивая свою несостоятельность, герой простирается на полу в позе «Мертвого Христа» Гольбейна. Такая близость с философскими концепциями «Идиота» не случайна, ведь работу над «Сталкером» Тарковский начал после того, как долгое время вынашивал замысел собственной экранизации романа Достоевского. К сожалению, этому замыслу не суждено было воплотиться. Корейский исследователь Пак Ён Йин замечает: «Этимологически слово “сталкер” означает “преследователь”, но в контексте фильма это человек, одержимый сверхценной идеей. Так образ главного героя и весь замысел картины смещаются: в сторону идей Ф.М. Достоевского»¹⁹⁵.

Райнер Сарнет оставляет своих героев в тупиках «дьявольского лабиринта», словно истлевших мертвецов в закоулках Зоны. Режиссер констатирует полное бессилие «положительно-прекрасного» человека, его неспособность победить зло. И вместе с тем, так же, как и Тарковский, дает своему зрителю надежду когда-нибудь выйти из тупика. Ведь непознанное совсем рядом, оно – божественная Тайна, с которой когда-нибудь мы найдем способ соприкоснуться.

* * *

Подводя итог анализу национальных интерпретаций одной из важнейших идей романа «Идиот» о разъединенности человека в мире, можно заключить, что гуманистическое понимание концепции Достоевского присуще авторам советской эпохи, И. Пырьеву и В. Тумаеву. Экранные образы бессмертия Настасьи Филипповны, созданные режиссерами, символизируют веру в человека и его будущее. Также необходимо отметить, что именно в советских экранизациях художественная реальность приобретает высший, метафизический уровень, который не прослеживается ни в фильмах П. Чардынина и Ж. Лампена, ни в

¹⁹⁴ Неизвестный Тарковский. Сталкер мирового кино / Сост. Я. Ярополов. М.: Родина, 2021. С.9.

¹⁹⁵ Пак Ё. Й. Фильм «Сталкер» А.А. Тарковского как манифестация мировоззренческих установок Ф.М. Достоевского // Вестник ВГИК. 2020. № 3. С.58.

кинопроизведениях Р. Качанова и В. Бортко. Метафизический уровень художественной реальности возникает в постсоветской интерпретации романа только в 2011 году в фильме Р. Сарнeta, проявляясь присутствием в мире непознанного, божественной Тайны, с которой люди не хотят и не могут соприкоснуться.

Неизбежную гибель человека пророчат экранизации романа, созданные русскими режиссерами в преддверии Первой и после окончания Второй мировых войн. Так, П. Чардынин интерпретирует концепцию о разъединенности человека в мире как идею о закрытости русских людей от Бога, о расколе и смерти русского мира, а Ж. Лампен повествует о тотальной несоединимости людей в мире, их обреченности на вражду, ненависть и уничтожение друг друга. Однако наиболее ярко утрата веры в человечество показана в постсоветских интерпретациях романа, фильмах Р. Качанова, В. Бортко и Р. Сарнeta. Ее символом становится образ «Мертвого Христа» с картины Гольбейна Младшего. Этот образ присутствует во всех экранизациях «Идиота», созданных на постсоветском пространстве. Обретая все большую силу, он становится доминирующим в картине эстонца Райнера Сарнeta. В экранизациях П. Чардынина, Ж. Лампена, Р. Качанова и Р. Сарнeta появляется и отсутствующий в тексте первоисточника образ мертвого тела Настасьи Филипповны, который передает мысль о гибели в человеке образа Божьего и, как следствие, абсолютной невозможности Воскресения.

Глава 3 Проблема экзистенциального одиночества и образ Ипполита Терентьева

3.1 Значение образа Ипполита Терентьева в романе Ф.М. Достоевского «Идиот»

Ипполит Терентьев рассматривается исследователями романа «Идиот» как один из главных его героев. В частности, анализу образа Ипполита уделено существенное место в статье А.П. Скафтымова «Тематическая композиция романа “Идиот”»¹⁹⁶, ему посвящена статья Н.Н. Соломиной-Минихен «”Я с человеком прощусь” (К вопросу о влиянии Нового Завета на роман “Идиот”)»¹⁹⁷, также образ Ипполита подробно исследуется в работах Т.А. Касаткиной.

В статье «Роль художественной детали и особенности функционирования слова в романе Ф.М. Достоевского “Идиот”» Т.А. Касаткина раскрывает значение имени героя: «Невозможно не заметить, как много имен и фамилий в “Идиоте” имеют в своем составе слово “конь”. <...> Согласно общему принципу бытия слова в произведениях Достоевского, все эти словоупотребления должны быть объединены общим значением. Они и объединяются тем значением, которое содержится в указанном символе. Конь – тело, плоть. <...> “Ипполит” – “коней распрягающий” (греч.) Семантика имени становится прозрачна, ибо Ипполит, истощаемый чахоткой, стоит на пороге смерти, на пороге разлучения с плотью»¹⁹⁸.

Герой романа Достоевского – «воплощение ужаса смертной муки, смертного одиночества»¹⁹⁹. И не только потому, что никто из окружающих юношу людей не может понять, что испытывает безвинно «приговоренный к смерти». Но прежде

¹⁹⁶ Скафтымов А. П. «Тематическая композиция романа “Идиот”» // Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. Статьи и исследования о русских классиках. М.: Художественная литература, 1972. С.23-87.

¹⁹⁷ Соломина-Минихен Н.Н. «Я с Человеком прощусь» (К вопросу о влиянии Нового Завета на роман «Идиот») // Достоевский. Материалы и исследования. Т.17. СПб.: Наука, 2005. С. 346–376.

¹⁹⁸ Касаткина Т.А. Роль художественной детали и особенности функционирования слова в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. Сборник работ отечественных и зарубежных ученых под редакцией Т.А. Касаткиной. М.: Наследие, 2001. С.71.

¹⁹⁹ Касаткина Т.А. Священное в повседневном: Двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2015. С. 263.

всего, из-за того, что молодой человек не чувствует связи ни с Богом, ни с миром, ни со своим внутренним «Я». Следствием этого являются утрата героем смысла жизни, обида на провидение за выпавший на долю «темный и глухой жребий». Ипполит не может убедить себя в том, что смерть – финальная точка человеческого пути, однако он не видит смысла в бессмертии, учитывая через какие страдания и унижения приходится проходить человеку в земной жизни.

Тем не менее, Достоевский не приговаривает героя к смерти, – ни к духовной, ни даже к физической. Вывод о том, что его болезнь смертельна, Ипполит делает сам на основании слов студента нигилиста Кислородова. Поэтому до конца романа остается надежда на исцеление героя, не только физическое, но и духовное. Встречи с князем Мышкиным укрепляют эту надежду. Именно через них автор открывает нечто важное об Ипполите: «...живи он дольше – подлинная христианская любовь могла бы преобразить его и открыть для него путь к вере»²⁰⁰. Исследователь романа Н.Н. Соломина-Минихен пишет о князе Мышкине следующее: «...он верит, что “пройдет” Ипполит в жизнь вечную! Примечательно, что в черновиках Достоевский планировал даже специальную беседу о ней. Князь должен был, удовлетворяя просьбу больного, “поболтать” с ним о Христе <...> под влиянием беседы у больного появлялась надежда, что смерть – лишь переход к иной, бесконечной жизни»²⁰¹.

Т.А. Касаткина так определяет значение образа Ипполита в романе: «Ипполит, не отвергая воскресения, указывает на неотразимое наличие иной закономерности, на очевидность существования человечества в железных рамках иных законов, подчиняющих мироздание “темной, наглой и бессмысленно-вечной силе”, на, что ли, возможность “остановки” (т.е. бессмысленного круговорота) бытия в пределах этой закономерности. <...> Человек может создать вокруг себя

²⁰⁰ Соломина-Минихен Н.Н. «Я с Человеком прощусь» (К вопросу о влиянии Нового Завета на роман «Идиот») // Достоевский. Материалы и исследования. Т.17. СПб.: Наука, 2005. С. 364.

²⁰¹ Там же.

мир, где не было воскресения Христова. Для этого достаточно, чтобы в нем не воскрес образ Христов. И вот, допустим, воскресения образа Божия, убитого позитивизмом, похороненного в узких рамках *очевидного* существования, не произошло на протяжении жизни целого поколения. Кому оно унавозило будущую гармонию?»²⁰².

Но «образ Христов» не может воскреснуть в человеке, если у него утрачено ощущение глубинной связи с Творцом, то самое «религиозное чувство», о котором в романе князь Мышкин говорил Рогожину. Потому что только так в понимании Достоевского человек сознает свое родство со всем «видимым и невидимым», что существует в мире. Именно об утрате этой связи, о пребывании человеческой души во тьме безверия, свидетельствует образ Ипполита. Не удивительно поэтому, что интерпретация образа героя не была включена ни в одну из экranizаций романа, созданных в СССР.

Автор первой советской экранизации «Идиота», режиссер Иван Пырьев, так охарактеризовал свое отношение к роману: «Что я прежде всего видел в “Идиоте”? Огромную любовь Достоевского к людям, “ униженным и оскорбленным”, стремление к социальной справедливости, горячее желание найти правду жизни. И конечно удивительное умение писателя раскрывать глубины психологии человека, тайники его души. Вот это было для меня главным, а то, что мы называем теперь “достоевщиной”, те болезни тела и духа, что составляют другую сторону сложного и противоречивого творчества Достоевского, я решительно отбрасывал»²⁰³.

Стремление мастера исключить из киноповествования «болезни тела и духа» было вполне реализовано им в экранизации первой части романа, в которой нет еще эпизодов эпилептических припадков князя Мышина и его встреч с физически и духовно больным Ипполитом. Идея о том, чтобы включить образ умирающего

²⁰² Касаткина Т.А. Священное в повседневном: Двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2015. С.264.

²⁰³ Пырьев И. Размышления о поставленном фильме // Искусство кино. 1959. №5. С.92.

юноши в экранную интерпретацию романа Достоевского, появится в отечественном кино намного позже.

В частности, в 1973 году режиссер А.А. Тарковский в своем «Мартирологе», дневнике-автобиографии, характеризует сон Ипполита как один из наиболее впечатляющих эпизодов романа²⁰⁴. Образ героя Достоевского со всей его христианской проблематикой, возможно, отвечал религиозным исканиям режиссера. Связанные с Ипполитом эпизоды, в которых реальность граничит со сном, чрезвычайно близки художественному миру фильмов Тарковского. Поэтому можно предположить, что, если бы его экранизации великого романа суждено было состояться, образ Ипполита занял бы в ней достойное место.

²⁰⁴ Тарковский А.А. Мартиролог. Дневники 1970-1986. М.: Международный институт имени Андрея Тарковского, 2008. 623 с.

3.2 Культурно-исторические предпосылки появления образа Ипполита Терентьева на постсоветском экране

Прежде чем перейти к анализу образа Ипполита в постсоветской кинематографической интерпретации, рассмотрим культурно-исторический контекст, который обусловил его появление на экране. Историк эстетики В.В. Бычков пишет следующее: «Примерно с середины XX в. в евроамериканской цивилизации начали *преобладать* тенденции (возникли они еще в XVI в. и существенно активизировались в XIX в. С ростом естественно-научных, материалистических, позитивистских, атеистических и тому подобных представлений и капиталистических отношений), систематически отрицающие и разрушающие духовное ядро Культуры, конкретнее – веру в Великое Другое. Человек стал осознавать себя единственной и высшей разумной и духовной силой в Универсуме, что существенно изменило всю систему его миропонимания и миродействия, дало мощный толчок развитию его интеллектуальной и научной деятельности, веры в бесконечные возможности человеческого разума и, одновременно, привело к значительному ослаблению нравственных принципов, породило соблазн переоценки всех классических ценностей. Короче, наметился некий глобальный, лавинообразный переход от Культуры к чему-то принципиально иному. Этот переходный период, который, возможно, продлится не одно столетие, но может свершиться и значительно быстрее, я обозначаю как *пост-культура*. <...>

Казалось бы, несущественное (с позиции обывательского сознания) изменение мировоззренческой установки (с веры в Бога на веру в человека) обернулось к середине XX в. радикальными изменениями человеческого бытия, сознания, мыслительных парадигм, менталитета, образа жизни и творческих принципов. Более того, косвенно способствовало, как это ни парадоксально, приближению человечества к грани самоуничтожения. Если над нами нет никакой

высшей законодательной, руководящей, сдерживающей, карающей, наконец, силы, если все в наших руках, то нам все дозволено (провозгласил еще Ницше): куда хочу, туда и ворочу, – внутренняя установка человека *пост-культуры*. В результате в ней последовательно и сознательно разрушаются или утрачивают свою значимость фундаментальные универсалии человеческого бытия, нашедшие свое выражение в гуманитарных ценностях Культуры, ориентированной на авторитет Великого Другого, среди которых главенствовали идеалы Истины, Добра, Святости, Красоты. Между тем опыт последнего столетия показывает, что без некоего сущностного Стержня, Центра, Основы, Первопринципа бытия и культуры человек пока полноценно жить не научился и неизвестно еще, может ли вообще научиться»²⁰⁵.

Переживание утраты «сущностного Стержня, Центра, Основы» бытия отразилось во второй половине XX века и в экранизациях романа «Идиот». В 1985 году польский режиссер Анджей Жулавский использует мотивы романа Достоевского в фильме «Шальная любовь». Действие картины разворачивается в начале восьмидесятых годов. Это время военных конфликтов в Ливане, Иране, Афганистане, африканских республиках, голода в Эфиопии, унесшего более миллиона жизней, чудовищных террористических актов в Индии и Пакистане, расцвета наркоторговли, время, когда экономически благополучные Америка и Западная Европа впервые столкнулись с угрозой СПИДа. Однако, картина Жулавского – не столько о природе насилия, сколько о дезориентации человека в мире, в котором уже не осталось ни веры в Бога, ни нравственных ценностей. Именно в этой реальности оказывается главный герой фильма, прибывший в Париж из восточной Европы, этот «ангел», увязший в болоте человеческих страстей. Мрачная ирония, на которой основано киноповествование, не облегчает восприятие фильма. Создается впечатление, что истерический смех является

²⁰⁵ Бычков В.В. Эстетика: учебник. М.: КНОРУС, 2012. С.276.

формой психологической защиты от вседозволенности, человеческой разнуданности и зияющей пустоты в мире, где отсутствует Великий Другой.

Тему экзистенциальной пустоты продолжает фильм чешского режиссера Саши Гедеона «Возвращение Идиота», вышедший на экран в 1999-м году. Мотивы романа Достоевского здесь также перенесены в современную режиссеру реальность, на сей раз – в среду городских обывателей. Бывший пациент психиатрической больницы попадает в чешскую провинцию девяностых годов, мир вокзалов, серых улиц, теплых кухонь и домашних тапочек, в котором люди разучились разговаривать друг с другом. Все стремления героя подняться над реальностью, где человеческие чувства атрофированы, а поступки уродливы, заканчиваются провалом. Молодой человек видит странные сны, в которых он пытается подняться вверх, но все время натыкается на невидимый «потолок», не позволяющий ему вырваться за рамки обывательского мира даже во сне. Причем каждая попытка «бегства» оборачивается жестоким приступом душевной болезни.

Таким образом, к моменту появления первой постсоветской экранной интерпретации образа Ипполита Терентьева в фильмах, поставленных по роману «Идиот» Анджеем Жулавским и Сашей Гедеоном, отразился глобальный переход от Культуры к пост-культуре, которая представляет собой «будто-Культурную деятельность (включая ее результаты) поколения людей, сознательно отказавшихся от Великого Другого как трансцендентного центра Универсума и стремящихся строить нечто в культурно-цивилизационных полях с ориентацией только и исключительно на свой разум, материалистическое миропонимание и безграничность сиентистско-технологических перспектив»²⁰⁶.

²⁰⁶ Бычков В.В. Эстетика: учебник. М.: КНОРУС, 2012. С. 276.

3.3 Образ Ипполита Терентьева в экранной интерпретации Романа Качанова

Бессмысленная реальность, из которой не существует выхода, становится темой творческого исследования русского режиссера Романа Качанова в начале двухтысячных. Именно в его провокационной картине «Даун Хаус», созданной по мотивам романа «Идиот», впервые в отечественном кино появляется образ Ипполита. История наперстчника Ипполита (Алексей Панин), входит в структуру фильма в виде вставной новеллы, байки, рассказанной бандитом Рогожиным (Иван Охлобыстин) официанту из купленного им ресторана, которого по странному стечению обстоятельств также зовут Ипполит.

Наперсточник «начитался книжек и впал в депрессию», поэтому решил покончить с собой. Очевидно, что героя Качанова, так же как Ипполита Достоевского, к мысли о самоубийстве приводит «позитивистский» ум, для которого покончить счеты с жизнью представляется самым логичным выходом из кошмара реальности, а также равнодушие окружающих людей. К тому же, герой еще и литератор, который по существу ничего нового написать не может, а только играет словами, цитируя написанное до него. В этих словесных коллажах уже давно утрачен подлинный смысл, искать в них художественную правду – то же самое, что играть в наперстки. Поэтому ни в «предсмертном рассказе», ни в акте самоубийства, своеобразном перформансе, устроенном Ипполитом для братвы, не существует подлинной трагической сути. И даже гранату эстетствующий молодой человек приобретает на Горбушке, а не на рынке боевого оружия.

В романе Достоевского Ипполит, живущий с ощущением близости смерти, только рассуждает о том, что мог бы безнаказанно убивать. Тогда как герой Качанова, жонглирующий пустыми словами, действительно, пытается осуществить убийство. В мире, где нет Великого Другого, и своя, и чужая жизнь – лишь абстрактные понятия, включенные в общую игру смыслов. Еще Ницше писал

о будущей «сверхчеловеческой» культуре: «Нам предносится другой идеал, причудливый, соблазнительный, рискованный идеал, к которому мы никого не хотели бы склонить, ибо ни за кем не признаем столь легкого права на него: идеал духа, который наивно, стало быть, сам того не желая и из бьющего через край избытка полноты и мощи играет со всем, что до сих пор называлось священным, добрым, неприкосновенным, божественным...»²⁰⁷.

Оба героя умирают в неожиданный для себя момент. В романе смерть настигает Ипполита раньше, чем он рассчитывал, юноша «скончался в ужасном волнении»²⁰⁸, что стало следствием его восприятия мира. Герой романа Достоевского не отрицает существования Бога, но не доверяет ему, закрывается от него, сознательно идя по пути «остановки бытия». Экзистенциальное одиночество Ипполита в фильме Качанова заканчивается иначе. В сцене жестокого убийства героя московской «братьвой» режиссер показывает, что обособленность человека в мире, где нет «сущностного Центра», где вещи утратили подлинное значение, и каждый играет в свою игру, неизбежно ведет к насилию.

Однако, эта идея – не самое страшное открытие Качанова в его творческом переосмыслении образа Ипполита. Дело в том, что он превращает героя Достоевского с его позитивистским мышлением не просто в литератора-наперсточника, живущего в мире пост-культуры, но и в халдея, который помогает уничтожить то, что еще осталось в человеке от «образа и подобия» Божьего. Именно поэтому официант Ипполит с подносом, на котором – рюмка водки и вазочка с икрой, сопровождает Рогожина, когда тот гонится за Мышкиным и стреляет в него из боевого пистолета. Интеллектуалы и эстеты, увлеченно играющие смыслами, часто служат преступникам и тиранам в их стремлении

²⁰⁷ Ницше Ф. Сочинения в 2 т: Т. 2. М.: Мысль, 1990. С.746.

²⁰⁸ Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 8. Идиот. Л.: Наука, 1973. С.508.

подчинить себе мир. Так было и в отгремевших войнах XX века, так продолжается и по сей день.

3.4 Образ Ипполита Терентьева в экранной интерпретации Владимира Бортко

«По каким законам прикажете судить фильм “Идиот” режиссера Владимира Бортко?» – вопрошают киновед и киноkritик Татьяна Москвина – «По тем, которые признавал за собой сам Ф.М. Достоевский, – по законам истины, художественности, гармонии, высочайшего умственного и нравственного напряжения? Такого суда фильм не выдержит. Именно того, что понимают миллионы зачарованных читателей, под словом “Достоевский” в картине нет. Огромный больной дух, пронзивший сверхъестественной силой познания всю христианскую историю, сотворил миры, где все реальное вещество жизни, известное писателю, плавилось и отливалось в образы уже нездешней величины и яркости. Достоевский чрезмерен и несоизмерим ни с кем в литературе. Режиссера же посетила опрометчивая идея, что персонажи “Идиота” – это обычные люди с обычными земными хлопотами насчет любви и пропитания»²⁰⁹.

Владимир Бортко, действительно, трактует роман Достоевского, как реалистическое произведение. Однако, истинный реализм писателя, предполагающий наличие другого, высшего уровня бытия, не востребован в его экранной интерпретации. Чтобы пояснить, о чем идет речь, обратимся к строкам Т.А. Касаткиной, которая характеризует реальность, изображенную Достоевским в «Идиоте», следующим образом: «Вообще же реальность видимо “люфтует”. <...> Сильно размываются границы сна и яви <...> В роман будто что-то прорывается – с усилием и надрывом – и никак не может прорваться, или проникает лишь

²⁰⁹ Москвина Т. Идиот приходит в каждый дом // Московские новости. 2003. №21 // URL: <https://web.archive.org/web/20030803003311/http://www.mn.ru/issue.php?2003-21-40> (дата обращения: 23.10.2025).

контрабандой, в затемненном и искаженном виде»²¹⁰. Но если существует иная реальность, которая прорывается в мир физических законов пусть и в искаженном виде, то эти законы уже не являются всесильными. В этом-то и состоит надежда для Ипполита в романе.

Однако в художественное пространство фильма Владимира Бортко иная реальность не проникает даже «контрабандой». Режиссер перекрывает ей доступ по всем направлениям: он исключает из киноповествования сны Ипполита – важнейшие эпизоды для понимания мироощущения героя, преподносит его болезнь как неоспоримую данность, убирая из «Необходимого объяснения» беседу со студентом Кислородовым. Да и случай с бедным провинциальным доктором, которому Ипполит каким-то чудом помогает в самой, казалось бы, безнадежной ситуации, также описанный в «Объяснении», остается без внимания режиссера. А ведь именно этот случай должен был показать Ипполиту на опыте, что даже в безвыходном положении не стоит отчаяваться, помочь может прийти в самую тяжелую минуту. Ведь к доктору спасение пришло через самого Ипполита. Юноша не только вернул ему потерянный бумажник со всеми документами и инструментами, но и помог доктору и его семье, находящимся на грани голодной смерти, устроить дела в Петербурге.

Режиссер, безусловно, предпринимает попытки отобразить на экране внутреннюю жизнь своих героев. Тем не менее, в его интерпретации романа высшая духовная природа князя Мышкина никак не проявляется. На экране вместо Князя Христа обыкновенный человек, пусть даже и очень добрый. Однако в сцене беседы в парке, где князь, отвечая на вопрос Ипполита, как тому лучше умереть, говорит: «Пройдите мимо нас и простите нам наше счастье!». Мышкин проявляет необыкновенную бесчувственность. Подобное впечатление создается благодаря тому, что Владимир Бортко размещает эту сцену непосредственно после сцены

²¹⁰ Касаткина Т.А. Характерология Достоевского. Типология эмоционально-ценостных ориентаций. М.: Наследие, 1996. С.230.

обручения князя с Аглаей. Мыскин возвращается из дома Епанчиных, напевает вальс, окрыленный предстоящим браком с красавицей, и вдруг сталкивается с бледным больным Ипполитом. В этом контексте фраза, которую князь произносит в ответ на вопрос юноши, звучит как приговор мещанского равнодушия. Здесь В. Бортко отходит даже от буквы Достоевского, поскольку разговор князя с Ипполитом происходит в романе не сразу после помолвки Мыскина с Аглаей, а спустя несколько дней, в течение которых девушкассорилась и мирилась с князем. Мыскин во время встречи с Ипполитом уже не был столь воодушевлен предстоящим браком, им владело иное чувство: «Может быть, он уже слишком был спокоен; так по крайней мере казалось и Ипполиту, *однажды* (курсив мой – А.Р.) случайно встретившемуся с ним в парке»²¹¹.

3.5 Образ Ипполита Терентьева в экранной интерпретации Райнера Сарнета

На постсоветском пространстве образ Ипполита Терентьева был востребован не только русскими художниками кинематографа. Позднее он был ярко представлен в картине «Идиот» эстонского режиссера Райнера Сарнета, вышедшей на экран в 2011 году. Фильм Райнера Сарнета представляет собой сложную смысловую конструкцию, созданную, как и фильмы Жулавского и Качанова, в эстетике постмодернизма. Герои фильма обитают в специфическом пространстве – лютеранской церкви²¹², в которой вместо богослужения разыгрываются сцены романа «Идиот». Экранное действие напоминает театральное. Режиссер обращается к «эффекту очуждения» Брехта: актерская игра неэмоциональна, слова и жесты скучны. Во внутrikадровом пространстве только значение предметы, включенные в общую игру смыслов.

²¹¹ Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 8. Идиот. Л.: Наука, 1973. С.431.

²¹² Съемки фильма проходили в Александровской лютеранской церкви (Церковь памяти Императора Александра II) в Нарве.

В каменном лабиринте покинутого Богом христианского храма блуждает князь Мышкин – бессильный «спаситель», вполне сознающий свое бессилие. Его пытаются любить две женщины – Настасья Филипповна и Аглай. Первая – «падший ангел», суть которого отражает некий артефакт – «порнографическая икона», непристойное изображение блудницы с глазами Мадонны. Тем не менее, героиня чем-то напоминает Мышкина – высокая, тонкая, светловолосая, странная. Они одной природы, очевидно, поэтому их влечет друг к другу.

В Аглае же ярко выражена телесность, животное начало. Ее невинность – это невинность молодого животного, руководимого инстинктами. У Аглаи короткие волосы «ежиком» и пухлые щеки. Сцена с князем, поглаживающим ежа, подаренного девушкой, демонстрирует его чувства. Намеренно сопоставляя Аглаю с ежом, режиссер показывает, что в любви князя нет страсти, а только радость от общения с милым живым существом, «тварью божьей». Впрочем, дружелюбие князя также распространяется и на «хищников», таких, например, как бандит-наркоторговец Рогожин.

Ипполит же в контексте фильма не принадлежит ни к миру «животных», ни к миру «падших ангелов»: туберкулезный наркоман, с подведенными глазами и кровью на губах, «вампир», изводящий окружающих, обитающий на грани между реальностью и наркотическим бредом – таков образ героя Сарнета. На вечере у князя Ипполит читает свое «Необходимое объяснение». Юноша стоит у барельефа с изображением ангела, наполняющего евхаристическую чашу. При этом во время чтения кровь течет у Ипполита изо рта, что, по всей видимости, указывает на неспособность героя принять причастие, и, соответственно, Бога.

Из слов Ипполита, который говорит о своем сне со скорпионом, символом «темной, наглой и бессмысленно-вечной силы», о «Мертвом Христе» Гольбейна, олицетворяющем ее неумолимую мощь, можно заключить, что герой отравлен сознанием жестокости и пустоты бытия. Он даже рассуждает о самоубийстве как о

выходе из оскорбляющей его жизни, в которой реальность неотличима от видения. Казалось бы, это очень похоже на то, что произносит Ипполит в романе Достоевского, но между героями есть существенное различие. Когда с первыми лучами солнца Ипполит Сарнета пытается застрелиться, он делает это так, что у зрителя не остается сомнений: это всего лишь эффектный спектакль. Пристально следящий за реакцией окружающих юноша, очевидно, не имеет намерения свести счеты с жизнью. Вспомним, что Ипполит Достоевского действительно пытается покончить с собой, но так как в глубине души страстно хочет жить, не может это сделать. Герой же Сарнета сильных желаний не испытывает, к поступкам не способен, его «Необходимое объяснение» – всего лишь затейливая игра слов и смыслов.

Таким образом, Ипполит Достоевского в фильме Сарнета превращается в пустую оболочку, «симулякр», в котором уже почти не осталось того, что составляет человеческую суть. Именно об этом говорит ему князь Мышкин, когда, прощаясь, произносит: «Я с Человеком прощусь» (в романе Достоевского эти слова произносит как раз Ипполит, обращаясь к князю перед тем, как попытаться убить себя²¹³). После слов Мышкина, юноша поворачивается лицом к утреннему свету, льющемуся сквозь окно кельи, устремляет пустой взгляд на аквариум с мутной водой, в котором плавает большая рыба²¹⁴.

Последняя встреча героев в фильме Сарнета происходит в старом зале с круглыми стенами, пол которого выложен квадратными плитами. И круг, и квадрат символизируют человеческое бытие, одновременно и его бесконечность, и ограниченность. В каждом квадрате лежат большие камни. Ипполит, подходя к Мышкину, пинает их грубыми ботинками, отчего камни лишь чуть-чуть сдвигаются, а в воздух поднимаются облака пыли. Образ провоцирует

²¹³ Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 8. Идиот. Л.: Наука, 1973. С.348.

²¹⁴ Рыба – один из апокрифических символов Христа.

размышления о том, что человеческая жизнь – такая же неподвижная, замкнутая в своих границах неподъемная тяжесть. Границы множатся, но за ними лишь одинаково бесполезные камни да старая глухая стена. В этой связи совершенно по-особому звучит ответ князя на вопрос Ипполита, как тому лучше умереть. Ведь в словах: «Пройдите мимо нас и простите нам наше счастье» – звучит горькая ирония спасителя, обреченного на заточение в бесконечности мира, «спасителя», которому не дано спасти от ужаса бессмысленного бытия ни себя, ни других.

Подводя итоги исследования кинематографических интерпретаций образа Ипполита на постсоветском экране, можно сделать следующий вывод: Владимир Бортко, Роман Качанов и Райннер Сарнет в экранных образах героя Достоевского воплощают безысходное экзистенциальное одиночество. Оно одинаково страшно и в мире абсурда «Даун Хауса», в котором человек пост-культуры играет с духовными ценностями, и в усеченной реальности, созданной на экране Владимиром Бортко, и в забытом Богом храме-лабиринте Райнера Сарнета. Однако такую интерпретацию образа Ипполита подготовила не только эпоха «постсоветской депрессии», когда привычный мир погрузился в болезнь и хаос, но также продолжающийся глобальный переход от Культуры к пост-культуре.

Заключение

Больше ста лет назад философ Н. Бердяев в своем труде «Мироизречение Достоевского» отметил: «Достоевский – пневматолог, его “психология” всегда углубляется до жизни духа, а не души, до встречи с Богом и диаволом. И мы давно уже вступили в эру, когда интересны не “психологические” вопросы, а вопросы о Боге и диаволе, последние вопросы»²¹⁵. Сегодня человечество сталкивается с экзистенциальными вызовами. Поэтому вопросы о том, что есть человек, зачем он живет на земле, где границы его свободы, что для него добро, а что – зло, приобретают небывалую остроту. Эти вопросы стоят перед всеми без исключения людьми, всеми народами Запада и Востока. Однако без русской культуры, русского гения ответить на них невозможно.

Ведь именно русское сознание, от природы вдумчивое и созерцательное, устремлено не к зениту человеческой истории, как сознание западное, а к ее закату, к последним временам. И Достоевский, гениальный выразитель этого эсхатологического мироизречения, прозревает путь человечества к гибели, впервые открывая миру истину о том, что зло иррационально и зарождается глубоко внутри человека, а не приходит из внешней среды, что всякое мироустройство, пусть даже самое разумное и благополучное, есть зло, если в его основе – отрицание свободы человеческого духа и совести. Что, в конце концов, беспредельная и безбожная свобода порождает преступление, за которым по закону мироздания неизбежно следует расплата – распад человеческой души, преодолеть который возможно только страданием.

В борьбе против зла среди писателей Достоевскому нет равных. В самых трагических и страшных его романах присутствует свет, к которому автор в конце концов выводит своего читателя. Именно поэтому к творчеству Достоевского

²¹⁵ Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры, искусства: В 2-х т. Т.2. М.: Искусство, 1994. С.144.

всегда будут обращаться люди, его будут вспоминать художники всех народов мира как одну из вершин великой русской культуры, которую невозможно ни уничтожить, ни «отменить».

Роман Ф. Достоевского «Идиот» настолько богат в смысловом отношении, что режиссеры различных культур и эпох находят в нем актуальные для них аспекты. Он может послужить как основой для короткой кинопьесы о любви, как, например, фильм П. Леона, так и базой для чрезвычайно серьезного разговора, каковым, несомненно, являются картины А. Курасавы, А. Жулавского, А. Вайды.

В пространстве русской культуры интерес авторов фильмов к роману Ф. Достоевского «Идиот» проявляется, преимущественно, в переломные, кризисные моменты истории. В преддверии Первой мировой войны и социалистической революции свою экранную интерпретацию создает П. Чардынин, сразу после окончания Второй мировой войны – Ж. Лампен, в начале «оттепели» – И. Пырьев, в ожидании «перестройки» – В. Тумаев, в период постсоветской депрессии – Р. Качанов, В. Бортко и Р. Сарнет.

Великие перемены ставят людей, объединенных общим языком, культурой, историей перед важнейшим вопросом: «Кто мы?». Может быть, именно поэтому творческий диалог с Достоевским, создавшим образ «положительно прекрасного человека», в кризисные времена становится особенно актуальным. Каждый из режиссеров-интерпретаторов романа дает свой ответ на вопрос, поставленный перед ним его эпохой.

Так, П. Чардынин через символику внутрикадрового пространства показывает закрытость русского человека от Бога и предрекает гибель России. Ж. Лампен, обращаясь к мотивам античного и христианского мифа, волшебной сказки, доказывает несостоятельность идей русского и европейского «человекобожества». И. Пырьев раскрывает два плана изображаемой действительности – обыденный и

возвышенный, «метафизический», обозначенный с помощью иконографических, живописных, музыкальных и иных ассоциаций. Признавая трагедию невозможности соединения людей на земле из-за несовершенств человеческой природы, режиссер утверждает бессмертие всего, что есть лучшего в человеке и в России. В. Тумаев, подхватывает и развивает эту мысль. Обращаясь к стилистике черно-белой фотографии, погружает зрителя во внутренний мир князя Мышкина. Через демонстрацию воспоминаний героя режиссер показывает его путь к неизбежному экзистенциальному одиночеству. Сосредотачиваясь на процессе заражения человеческой души страстью, ее осквернения злом, Тумаев констатирует неготовность человека к обретению свободы, потенциальную неспособность использовать ее во благо. Р. Качанов, прибегая к эстетике фарса, декларирует полное отсутствие святости как высшей ценности в русском мире и превращение его в кошмарный абсурд. В. Бортко с помощью мифологических, символических и художественных ассоциаций повествует о разрушении человеческой души через насилие и убийство, прекращении общности людей в Боге, утрате человеческой способности слышать и понимать Другого. Эстетику черно-белого, «вневременного», кадра использует П. Леон в своей «камерной», почти театральной драме. Режиссер снижает созданный Достоевским образ Князя-Христа до уровня героя-любовника, а образ Настасьи Филипповны – до образа страстной, утонченной соблазнительницы. И, наконец, Райнер Сарнет констатирует полное бессилие «положительно-прекрасного» человека, его неспособность победить зло, побороть демона, который живет в его собственной душе.

Именно в постмодернистском фильме Сарнeta появляется самый яркий на постсоветском экране, гротескный образ Ипполита, героя, представляющего собой одну лишь пустую оболочку, «симулякр», в котором уже почти не осталось того, что составляет человеческую сущность. Ипполит Сарнeta – своего рода наследник Ипполита «Даун Хауса», играющего с духовными и нравственными ценностями.

Так к чему же ведет продолжающийся глобальный переход от Культуры к посткультуре? Не к расчеловечиванию ли, не к замещению ли человеческой сущности зияющей пустотой? Не к торжеству ли смерти и угасанию самой надежды на Воскресение? Вот те вопросы, на которые еще предстоит ответить.

В ходе исследования дискурсивно-стилистических особенностей экранизаций выявлены следующие тенденции переосмысления идей Ф.М. Достоевского:

1. В период с 1910 по 2011 г. происходит постепенное «снижение» (десакрализация) экранного образа князя Мышкина (Князя Христа). Первой точкой снижения стал переход от «божественного ребенка» Петра Чардынина и «заблудшего агнца» Жоржа Лампена к «ангелу» Ивана Пырьева. Второй шаг снижения одухотворенности образа наблюдается, когда происходит метаморфоза от «ангела» Пырьева к «падшему Адаму» Тумаева. В фильме Тумаева, снятом в 1981 году, в экранном образе князя Мышкина еще присутствуют евангелические параллели, но уже в 2000-х годах, в героях Качанова и Бортко, они не прослеживаются. Вместо «Князя Христа» на экране обычные люди, правда, с разной степенью душевных расстройств. И, наконец, низшие ступени в иерархии экраных образов князя Мышкина появляются в 2008 и 2011 годах – это «герой-любовник» в фильме Пьера Леона и «Мертвый Христос» в фильме Райнера Сарнета, то есть «Христос-неудачник», носящий демона в душе.
2. Выявлены две основные тенденции экранной интерпретации одной из важнейших концепций романа «Идиот» о разъединенности человека в мире: «гуманистическая», проникнутая верой в человека, и «депрессивная», пророчащая гибель человечества. В гуманистическом ключе идею Достоевского интерпретируют И. Пырьев и В. Тумаев – режиссеры советского кинематографа. Созданные ими образы бессмертия

Настасьи Филипповны символизируют веру в человека и его будущее. Также в экранизациях этих авторов художественная реальность приобретает высший, «метафизический» уровень, который не прослеживается ни в более ранних фильмах П. Чардынина и Ж. Лампена, ни в постсоветских кинопроизведениях Р. Качанова и В. Бортко. В преддверии Первой и после окончания Второй мировых войн режиссеры переосмысливают идею Достоевского о разъединенности человека на земле в ярко выраженным депрессивном аспекте. Так, П. Чардынин интерпретирует эту концепцию как идею о закрытости людей от Бога, о расколе и гибели России, а Ж. Лампен, повествует о тотальной несоединимости людей в мире, их обреченности на вражду, ненависть и уничтожение друг друга. Утратой веры в человечество проникнуты и постсоветские интерпретации романа, фильмы Р. Качанова, В. Бортко и Р. Сарнета. Ее символом становится образ «Мертвого Христа» с картины Гольбейна Младшего. Этот образ присутствует во всех экранизациях «Идиота», созданных на постсоветском пространстве. Обретая все большую силу, он становится доминирующим в фильме эстонца Райнера Сарнета. В экранизациях П. Чардынина, Ж. Лампена, Р. Качанова и Р. Сарнета появляется и отсутствующий в тексте первоисточника образ мертвого тела Настасьи Филипповны, который передает мысль о гибели в человеке образа Божьего и, как следствие, абсолютной невозможности Воскресения.

Также было установлено, что образ Ипполита Терентьевича, одного из главных героев романа «Идиот», не был включен ни в одну из экранизаций, созданных в СССР, так как в романе он свидетельствует о разрыве связи с Богом, пребывании человеческой души во тьме безверия. Режиссеры В. Бортко, Р. Качанов и Р. Сарнет в экранах образах Ипполита воплощают безысходное экзистенциальное одиночество. Такую интерпретацию образа Ипполита подготовила не только эпоха

«постсоветской депрессии», когда привычный мир погрузился в болезнь и хаос, но также продолжающийся глобальный переход от Культуры к пост-культуре.

Исследование выполнено с опорой на труды ученых-филологов и носит междисциплинарный характер: только в тесном взаимодействии киноведения и литературоведения возможно наиболее полное и глубокое исследование проблемы экранизации. В диссертационной работе обозначены основные тенденции переосмысления авторами фильмов ключевых идей романа, при этом особое внимание уделено стилистическому анализу произведений, исследованию тех творческих приемов и средств художественной выразительности, с помощью которых передается идейное содержание экранного интерпретаций. Анализ хронологической последовательности кинематографических текстов, сообщений или высказываний, интерпретирующих и переосмысливающих роман Ф.М. Достоевского «Идиот», регулируемых преобладающим в русской культурной традиции типом рациональности, позволил проследить процесс развертывания (эволюции) кинематографической мысли, интерпретирующей ключевые идеи литературного первоисточника. Данная диссертационная работа поможет расширить представление о влиянии творчества Ф.М. Достоевского на отечественный и зарубежный кинематограф, а также о воздействии концепций писателя на русское национальное самосознание.

Библиография

1. Аристотель. Малое собрание сочинений / Аристотель. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2023. – 640 с.
2. Архейм, Р. Искусство и визуальное восприятие / Рудольф Архейм. – М.: Архитектура-С, 2007. – 391 с.
3. Архейм, Р. Кино как искусство / Рудольф Архейм. – М.: Издательство иностранной литературы, 1960. – 206 с.
4. Базен, А. Что такое кино? Сборник статей. – М.: Искусство, 1972. – 383 с.
5. Баландина, О. Мастер света Архип Куинджи // Церковная жизнь. – 2016. – №2. – С.6–6.
6. Балаш, Б. Дух фильмы / Бела Балаш. – М.: Художественная литература, 1935. – 197 с.
7. Балаш, Б. Кино: Становление и сущность нового искусства / Предисл. Р. Юренева. – М.: Прогресс, 1968. – 328 с.
8. Барт, Р. Camera lucida / Ролан Барт. – М.: Ad Marginem, 2011. – 267 с.
9. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Ролан Барт. – М.: Прогресс, 1989. – 615 с.
10. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики / М.М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
11. Бахтин, М.М. Проблемы творчества Достоевского. Собрание сочинений: В 7 т. Т.2. – М.: Русские словари, 2000. – 543 с.
12. Бахтин, М.М. Литературно-критические статьи. – М.: Художественная литература, 1986. — 543 с.
13. Бачинин, В.А. Достоевский: метафизика преступления (художественная феноменология русского протомодерна) / В.А. Бачинин. – СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2001. – 412 с.

- 14.Бачинин, В.А. Экзистенциальная контроверза Гольбейна —Достоевского (Размышления о картине «Мертвый Христос») // Нева.— 2017. – № 11. – С. 200 – 216.
- 15.Белова, Л.И. Русское слово на зарубежном экране / Л.И. Белова. – М.: Знание, 1980. – 56 с.
- 16.Бердяев, Н.А. Русская идея. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. – 320 с.
- 17.Бердяев, Н.А. Самопознание: Опыт философской автобиографии / Николай Бердяев. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. – 416 с.
- 18.Бердяев, Н.А. Философия творчества, культуры, искусства. В 2-х томах. Т.2. – М.: Искусство, 1994. – 510 с.
- 19.Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета с параллельными местами и приложениями. – М.: Летопись, 2016. – 1600 с.
- 20.Брехт, Б. Театр: в 5 т. / [сост. и вступ. статья И. Фрадкина]. – М.: Искусство, 1963-1965. – 5т.
- 21.Бычков, В.В. Эстетика: учебник / В.В. Бычков. – М.: КНОРУС, 2012. – 528 с.
- 22.Вайда, А. Кино и все остальное / Анджей Вайда. – М.: Вагриус, 2005. – 347 с.
- 23.Великий кинемо: Каталог сохранившихся игровых фильмов России, 1908-1919 / Сост. В. Иванова. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 564 с.
- 24.Виноградов, В.В. Стилевые направления французского кинематографа /В.В. Виноградов. – М.: Канон +, Реабилитация, 2010. – 384 с.
- 25.Воловикова, М.И. Представление русских о нравственном идеале / М. И. Воловикова. – М.: Институт психологии РАН, 2003. – 311 с.
- 26.Выготский, Л.С. Психология искусства / Лев Семенович Выготский. – М.: Издательство АСТ, 2019. – 480 с.
- 27.Гадамер, Х.Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики / Х.Г. Гадамер. – М.: Прогресс, 1988. – 704 с.
- 28.Гегель, Г.В.Ф. Наука логики: в 3-х томах / Отв. ред. М. М. Розенталь. – М.: Мысль, 1970-1972. – 3 т.

29. Гегель, Г.В.Ф. Философия духа / Георг Вильгельм Фридрих Гегель. – М.: Издательство АСТ, 2022. – 576 с.
30. Гегель, Г.В.Ф. Эстетика. В 4-х томах. Т.1. – М.: Искусство, 1968. – 312 с.
31. Гуральник, У. А. Русская литература и советское кино: Экранизация классической прозы как литературоведческая проблема / АН СССР. Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. – М.: Наука, 1968. – 431 с.
32. Даль, В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 томах. Т.1. / Владимир Иванович Даль. – М.: РИПОЛ классик, 2006. – 752 с.
33. Даль, В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 томах. Т.4. / Владимир Иванович Даль. – М.: РИПОЛ классик, 2006. – 672 с.
34. Данилевский, Н.Я. Россия и Европа / Н.Я. Данилевский. – М.: Издательство АСТ, 2022. – 704 с.
35. Девальер, М.Н. Диалог культур в литературно-кинематографическом пространстве (на примере киноинтерпретаций романа Ф.М. Достоевского «Идиот»): дис. канд. культурологии: 24.00.01 / М.Н. Девальер. – СПб.: СПбГУП, 2015. – 190 с.
36. Делез, Ж. Кино / Жиль Делез. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2023. – 560 с.
37. Делез, Ж. Логика смысла / Ж. Делез.; пер. Я. И. Свирского. – М.: Раритет; Екатеринбург: Деловая книга, 1998. – 472 с.
38. Делез, Ж. Различие и повторение. – СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1988. – 384 с.
39. Деррида, Ж. О грамматологии / Жак Деррида. – М.: Ad Marginem, 2000. – 511 с.
40. Деррида, Ж. Письмо и различие / Жак Деррида. – М.: Академический проект, 2007. – 494 с.
41. Достоевский, Ф.М. Дневник писателя: В 3 т. Т.3. – М.: Академический проект, 2020. – 610 с.

- 42.Достоевский, Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 8. Идиот / отв. ред. В. Г. Базанов. – Л.: Наука, 1973. – 511 с.
- 43.Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 10. Бесы / отв. ред. В. Г. Базанов. – Л.: Наука., 1974. – 519 с.
- 44.Достоевский, Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 11. Бесы. Глава «У Тихона»: Рукописные ред. / отв. ред. В. Г. Базанов. – Л.: Наука, 1974. – 415 с.
- 45.Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 13. Подросток / отв. ред. В. Г. Базанов – Л.: Наука, 1975. – 456 с.
- 46.Достоевский, Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 14. Братья Карамазовы / отв. ред. В. Г. Базанов. – Л.: Наука, 1976. – 511 с.
- 47.Достоевский, Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 20. Статьи и заметки, 1862-1865 / отв. ред. В. Г. Базанов. – Л.: Наука, 1980. – 432 с.
- 48.Достоевский, Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 25. Дневник писателя за 1877 год. Январь-август / отв. ред. В. Г. Базанов. – Л.: Наука, 1983. – 470 с.
- 49.Достоевский, Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 26. Дневник писателя, 1877, сентябрь-декабрь - 1880, август / отв. ред. В. Г. Базанов. – Л.: Наука, 1984. – 518 с.
- 50.Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 27. Дневник писателя, 1881. Автобиографическое. Dubia / отв. ред. В. Г. Базанов. –Л.: Наука, 1984. – 463 с.
- 51.Достоевский, Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 28. кн. 2. Письма, 1860-1868 / отв. ред. В. Г. Базанов. – Л.: Наука, 1985. – 616 с.
- 52.Дунаев, М. М. Православие и русская литература. Учебное пособие для духовных семинарий \ под общ. ред. В. А Шленова. – Сергиев Посад: Московская духовная академия, 2009. – 512 с.

- 53.Ельницкая, Л.М. Мифы русской литературы: Гоголь, Достоевский, Островский, Чехов. – М.: ЛЕНАНД, 2018. – 208 с.
- 54.Ермаков, И.Д. Психоанализ литературы: Пушкин. Гоголь. Достоевский / И. Д. Ермаков. – М.: Новое литературное обозрение, 1999. – 509 с.
- 55.Есаулов, И.А. «Родное» и «вселенское» в романе «Идиот» // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 17. – СПб.: Наука, 2005. – 414 с.
- 56.Ефремова, М.А. Концепт кинотекста: структура и лингвокультурная специфика (на материале кинотекстов советской культуры): дисс. ... канд. филологических наук:10.02.19 / М.А. Ефремова. – Волгоград: ВГСПУ, 2004. – 185 с.
- 57.Захаров, В. Достоевский и Гольбейн: картина и ее образ в романе «Идиот» // Достоевский и мировая культура. – 2012.– № 28.– С.65–73.
- 58.Зоркая, Н. М. История советского кино. – СПб.: Алетейя, 2005. – 544 с.
- 59.Иван Пырьев в жизни и на экране: Страницы воспоминаний / Ред.-сост. Г. Б. Марьямов. – М.: Киноцентр, 1994.–236 с.
- 60.Иванов, В.И. Собрание сочинений в 4-х томах. Т.4. / под ред. Д. В. Иванова и О. Дешарт. – Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1987. – 800 с.
- 61.Изволов, Н. А. Феномен кино: история и теория / Николай Изволов. – М.: Материк, 2005. – 159 с.
- 62.Ильин, И.А. О грядущей России: Избранные статьи / Под ред. Н. П. Полторацкого. – М.: Воениздат, 1993. – 368 с.
- 63.Кант, И. Критика чистого разума / Иммануил Кант. – СПб.: Азбука-Аттикус, 2023. – 768 с.
- 64.Кант, И. Трактаты и письма / И. Кант. – М.: Наука, 1980. – 709 с.
- 65.Касаткина, Т.А. Роль художественной детали и особенности функционирования слова в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. Сборник

- работ отечественных и зарубежных ученых под редакцией Т.А. Касаткиной.
– М.: Наследие, 2001. – 560 с.
- 66.Касаткина, Т.А. О творящей природе слова: Онтологичность слова в творчестве Ф. М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле» / Татьяна Касаткина. – М.: ИМЛИ РАН, 2004. – 479 с.
- 67.Касаткина, Т.А. Об одном свойстве эпилогов пяти великих романов Достоевского // Достоевский в конце XX века: Сб. статей / Сост. К.А. Степанян. – М.: Классика плюс, 1996. – 621 с.
- 68.Касаткина, Т.А. Священное в повседневном: двусоставный образ в произведениях Ф. М. Достоевского / Татьяна Касаткина. – М.: ИМЛИ РАН, 2015. – 521 с.
- 69.Касаткина, Т.А. Характерология Достоевского: Типология эмоционально-ценостных ориентаций / Касаткина Т. А. – М.: Наследие, 1996. – 333 с.
- 70.Касаткина, Т.А. Христос вне истины в творчестве Достоевского // Достоевский и мировая культура. – 1998. – №11. – С. 113–120.
- 71.Кино: Энциклопедический словарь / Гл. ред. С. И. Юткевич. – М.: Советская энциклопедия, 1986. – 637 с.
- 72.Клюева, Л.Б. Трансцендентальный дискурс в кино. Способы манифестации трансцендентного в структуре фильма: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.03 / Л.Б. Клюева. – М.: ВГИК, 2012. – 531 с.
- 73.Кончаловский, А. С. Низкие истины. – М.: Эскимо, 2017. – 416 с.
- 74.Корячкина, А. В. Художественный (постановочный) кинофильм как дискурс // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2015. – № 3. – С. 91–97.
- 75.Котельников, В. А. Христодиця Достоевского // Достоевский и мировая культура. – 1998. – №11. – С. 20–28.
- 76.Красавина, А.В. Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: Историко-функциональный аспект (на материале основных экранизаций): дис. ... канд.

- филологических наук: 10. 01. 01/ А.В. Красавина. – Магнитогорск: МаГУ, 2009. – 166 с.
- 77.Кренжолек, О.С. Теория человекобога у Ф.М. Достоевского и Ф. Ницше // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. – 2009. – № 3. – С. 94–99.
- 78.Кристева, Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / Юлия Кристева – М.: РОССПЭН, 2004. – 652 с.
- 79.Кристева Ю. Семиотика. Исследования по семанализу / Юлия Кристева. – М.: Академический проект, 2013. – 285 с.
- 80.Кристева, Ю. Черное солнце: Депрессия и меланхолия. – М.: Когито-Центр, 2016. – 276 с.
- 81.Круглов, Р. Г. Художественный мир Ф.М. Достоевского на киноэкране: проблема интерпретации (на материале экранизаций романов «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Братья Карамазовы»): дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 / Р.Г. Круглов. – СПб.: СПбГИКиТ, 2016. – 195 с.
- 82.Курганов, Е., Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: Опыт прочтения / Ефим Курганов. – СПб.: Издательство журнала «Звезда», 2001. – 204 с.
- 83.Лаут, Р. Философия Достоевского в систематическом изложении / Райнхард Лаут. – М.: Республика, 1996. – 446 с.
- 84.Левина, Л. Весна эстонского кинематографа // История национальных кинематографий в СССР и перспективы развития кино государств – участников СНГ, стран Балтии и Грузии. Коллективная монография / науч. ред. Н. А. Кочеляева, А.П. Николаева-Чинарова, Е.В. Пархоменко. – М.: Академический проект, 2018. – 771 с.
- 85.Левина, Л. Некающаяся Магдалина, или почему князь Мышкин не мог спасти Настасью Филипповну // Достоевский и мировая культура. –1994. – № 2. – С. 97–118.

- 86.Леонтьев, К. Н. Полное собрание сочинений и писем. В 12 томах. Т. 7. / гл. ред. В. А. Котельников. – СПб.: Изд-во «Владимир Даль», 2005. – 558 с.
- 87.Леонтьев, К. Н. Полное собрание сочинений и писем. В 12 томах. Т. 9. / гл. ред. В. А. Котельников. – СПб.: Изд-во «Владимир Даль», 2014. – 974 с.
- 88.Летопись жизни и творчества Ф.М. Достоевского. В 3-х томах. Т.1. / под ред. Н.Ф. Будановой и Г.М. Фридлендера. – СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999. – 530 с.
- 89.Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. – М.: Интелвак, 2001. – 799 с.
- 90.Лотман, Ю.М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века) / Ю.М. Лотман. – СПб.: Искусство СПБ, 2001. – 415 с.
- 91.Лотман, Ю.М. Внутри мыслящих миров / Юрий Лотман. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. – 448 с.
- 92.Лотман, Ю. М. Избранные статьи. В 3-х томах. Т. 1. – Таллинн: Александра, 1992. – 479 с.
- 93.Лотман, Ю. М. Избранные статьи: В 3-х томах. Т. 2. – Таллинн: Александра, 1992. – 480 с.
- 94.Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллин: Ээсти раамат, 1973. – 135 с.
- 95.Лотман, Ю.М., Цивьян, Ю.Г. Диалог с экраном / Юрий Лотман, Юрий Цивьян. – Таллинн: Александра, 1994. – 216 с.
- 96.Льюис, К. Расторжение брака // Письма Баламута. Расторжение брака. Сборник. – М.: ACT, 2019. – 288 с.
- 97.Маневич, И.М. Кино и литература. — М.: Искусство, 1966. – 240 с.
- 98.Маньковская, Н.Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – СПб.: Алетейя, 2000. – 346 с.

99. Марусенков, В. В. Интерпретация сюжетно-образного ряда литературного произведения средствами киноискусства: дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.03 / Марусенков Вячеслав Валентинович. – Москва, 2015. – 182 с.
100. Мережковский, Д.С. Россия в ожидании Апокалипсиса. Заметки на краю пропасти / Д.С. Мережковский. – М.: Родина, 2023. – 272 с.
101. Мережковский, Д.С. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники / Д.С. Мережковский. – М: Республика, 1995.– 620 с.
102. Мильдон, В.И. Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы. Эстетика экранизации / В.И. Мильдон. – М.: РОССПЭН, 2007. – 224 с.
103. Митрополит Иларион. Евангелие Достоевского. – М.: Издательский дом «Познание», 2024. – 256 с.
104. Мочульский, К. Гоголь. Соловьев. Достоевский / Сост. и послесл. В.М. Толмачева. – М.: Республика, 1995. – 607 с.
105. Неизвестный Тарковский. Сталкер мирового кино / Сост. Я. Ярополов. – М.: Родина, 2021. – 304 с.
106. Нехорошев, Л.Н. Драматургия фильма: учебник / Л.Н. Нехорошев. – М.: ВГИК, 2009. – 228 с.
107. Ницше, Ф. Сочинения в 2 томах. Т. 2. / Сост., ред. и авт. примеч. К. А. Свасьян. – М.: Мысль, 1990. – 829 с.
108. Ореханов, Г., Андреев, А. Россия в поисках «исторического Иисуса»: Л. Толстой и Ф. Достоевский vs Д. Ф. Штраус // Slověne. – 2020. – № 1. – С. 261– 291.
109. Пак, Ё. Й. Фильм «Сталкер» А. А. Тарковского как манифестация мировоззренческих установок Ф. М. Достоевского // Вестник ВГИК. – 2020. – № 3. – С. 57–67.
110. Платон. Малое собрание сочинений / Платон. – СПб.: Азбука-Аттикус, 2022. – 640 с.

111. Погожева, Л. Творческая экранизация // Искусство кино. – 1958. – №7. – С. 61–73.
112. Померанц, Г. Открытость бездне. Встречи с Достоевским. – СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. – 416 с.
113. Пондопуло, Г.П. Фотография и современность. – М.: Искусство, 1982. – 174 с.
114. Пропп, В. Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки. М.: Колибри, Азбука-Аттикус, 2022. – 640 с.
115. Пырьев, И.А. Избранные произведения. В 2-х томах. Т. 1. / И.А. Пырьев. – М.: Искусство, 1978. – 447 с.
116. Пырьев, И.А. Размышления о поставленном фильме // Искусство кино. – 1959. – №5. – С.91 – 102.
117. Разлогов, К.Э. Искусство экрана: от кинематографа до Интернета / К.Э. Разлогов. – М.: РОССПЭН, 2010. – 287 с.
118. Разлогов, К.Э. Мировое кино: история искусства экрана / Кирилл Разлогов. – М.: Эксмо, 2011. – 687 с.
119. Ренан, Э. Жизнь Иисуса / Э. Ренан. – Москва: Политиздат, 1991. – 397 с.
120. Розанов, В.В. От Достоевского до Бердяева. Размышления о судьбах России / Василий Розанов. – М.: Алгоритм, 2017. – 558 с.
121. Сараксина, Л.И. Достоевский возвучиях и притяжениях: (от Пушкина до Солженицына) / Л.И. Сараксина. – М.: Русский путь, 2006. – 604 с.
122. Сараксина, Л.И. Достоевский в тисках байопика. На подступах к теме // Проблемы киноискусства и массмедиа. – 2019. – №3. – С. 86 –115.
123. Сараксина, Л.И. Достоевский и предшественники: подлинное и мнимое в пространстве культуры. – М.: Прогресс-Традиция, 2021. – 544 с.

124. Саракина, Л.И. Литературная классика в соблазне экранизаций. Столетие перевоплощений / Л. И. Саракина. – М.: Прогресс-Традиция, 2018. – 582 с.
125. Саракина, Л.И. Фёдор Достоевский. Одоление демонов. – М.: Согласие, 1996. – 462 с.
126. Сартр, Ж.-П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии / Жан Поль Сартр – М.: Республика, 2004. – 639 с.
127. Святое Евангелие. – Тутаев: Борисоглебское слово, 2017. – 415 с.
128. Скафтымов А. П. «Тематическая композиция романа “Идиот”» // Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. Статьи и исследования о русских классиках. – М.: Художественная литература, 1972. – 543 с.
129. Слышкин, Г.Г., Ефимова, М.А. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа) / Г.Г.Слышкин, М.А.Ефимова. – М.: Водолей Publishers, 2004. – 153 с.
130. Соколов, Б.В. Расшифрованный Достоевский: Тайны романов о Христе. Преступление и наказание. Идиот. Бесы. Братья Карамазовы / Борис Соколов. – М.: Эксмо, 2007. – 509 с.
131. Соловьев, В.С. Философия искусства и литературная критика / В. С. Соловьев. – М.: Искусство, 1991. – 699 с.
132. Соломина-Минихен, Н.Н. «Я с Человеком прощусь» (К вопросу о влиянии Нового Завета на роман «Идиот») // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 17. – СПб.: Наука, 2005. – 414 с.
133. Сопин, А. О. Исторический и художественный аспекты отечественного кино 1945-1953 годов: проблемы текстологии: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / А.О. Сопин. – М.: ВГИК, 2015. – 22 с.

134. Степанян, К.А. Образ мира, в слове явленный // Достоевский и христианство. Сборник докладов. / под ред. Жорди Морильяса. – СПб.: ДМИТРИЙ БУЛАНИН, 2015 – 256 с.
135. Степанян, К.А. Юродство и безумие, смерть и воскресение, бытие и небытие в романе «Идиот» // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. Сборник работ отечественных и зарубежных ученых под редакцией Т.А. Касаткиной. – М.: Наследие, 2001.– 560 с.
136. Строение фильма: некоторые проблемы анализа произведений экрана: сборник статей / сост. и авт. предисл. К. Разлогов. – М.: Радуга, 1984. – 279 с.
137. Тарковский, А.А. Мартиолог. Дневники 1970-1986. – М.: Международный институт имени Андрея Тарковского, 2008. – 623 с.
138. Телегин, С. Русский социализм во Христе Федора Достоевского // Современная филология: итоги и перспективы. Сборник научных трудов. – М: Государственный институт русского языка им. А.С.Пушкина, 2005. – С. 105–126.
139. Трубецкой, Н.С. Европа и Евразия. – М.: Родина, 2022. – 304 с.
140. Труды. Выпуск 6: Кино и литература / под общ. ред. Ф. Журко – М.: ВГИК, 1973.– 168 с.
141. Турицын, В.Н. Художественно-выразительные средства современного кино / В.Н. Турицын. – М.: о-во «Знание» РСФСР, 1981. – 46 с.
142. Туркин, В.К. Драматургия кино. Очерки по теории и практике киносценария / В.К. Туркин. – М.: Госкиноиздат, 1938. – 264 с.
143. Туровская, М.И. На границе искусств: Бrecht и кино / М. Туровская. – М.: Искусство, 1984. – 255 с.
144. Тынянов, Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю.Н. Тынянов. – М: Наука, 1977. – 574 с.

145. Ф. М. Достоевский в диалоге культур: взгляд из XXI века: к 200-летию Ф. М. Достоевского: сборник / общ. ред. Л. И. Саракиной. – М.: Государственный институт искусствознания, 2024. – 368 с.
146. Федосеенко, Н. Г. Жанровая специфика литературных экранизаций: к постановке проблемы / Н.Г. Федосеенко // Актуальные проблемы современного искусства и искусствознания. Сборник научных трудов. – СПб.: СПбГУКиТ, 2009. – С. 143–152.
147. Фещенко, В.В. Художественный дискурс: к определению термина в перспективе лингвоэстетики // Новый филологический вестник. – 2021. №1.– С.16–35.
148. Философский словарь / авт.-сост. С.Я. Подопригора, А.С. Подопригора. – Ростов н/Д: Феникс, 2015. – 478 с.
149. Флоренский, П. А. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. – М.: Мысль, 2000. – 446 с.
150. Флоренский, П.А. Столп и утверждение Истины. Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах. – М.: Академический проект, 2021. – 905 с.
151. Фокин, П.Е. Достоевский. Перепрочтение / П.Е. Фокин. – СПб.: Амфора, 2013. – 287 с.
152. Фрейд, З. Психология бессознательного / Зигмунд Фрейд. – М.: Просвещение, 1990. – 448 с.
153. Фрейд, З. Толкование сновидений / Зигмунд Фрейд. – СПб.: Азбука-классика, 2006. – 507 с.
154. Фрейзер, Дж. Золотая ветвь: Исследования магии и религии. – М.: ООО «АСТ», 1998. – 874 с.
155. Фрейлих, С.И. Драматургия экрана / Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. – М.: Искусство, 1961. – 159 с.
156. Фрейлих, С. И. О стиле в кино / С. Фрейлих. – М.: Знание. 1987. – 56 с.

157. Фрейлих, С.И. Теория кино. От Эйзенштейна до Тарковского / С. Фрейлих. – М.: Академический проект, Альма Матер, 2005. – 512 с.
158. Фридлендер, Г.М. Реализм Достоевского / Акад. наук СССР. Ин-т русской литературы (Пушкинский дом). – Москва; Ленинград: Наука, 1964. – 404 с.
159. Хайдеггер, М. Бытие и время / Мартин Хайдеггер – М.: Ad Marginem, 1997. – 451 с.
160. Холл, Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. – М.: КРОН-ПРЕСС, 1996. – 656 с.
161. Хренов, Н.А. Избранные работы по культурологии. Культура и империя: монография / Н. А. Хренов – Москва: Артем, 2014. – 527 с.
162. Цивьян, Ю.Г. Историческая рецепция кино: Кинематограф в России, 1896-1930 / Ю.Г. Цивьян. – Рига: Зинатне, 1991. – 492 с.
163. Цивьян, Ю. Г. К метасемиотическому описанию повествования в кинематографе // Структура диалога как принцип работы семиотического механизма / Отв. ред. Ю. Лотман. – Тарту: ТГУ, 1984. – 160 с.
164. Цицерон, М.Т. Тускуланские беседы. – М.: РИПОЛ классик, 2017. – 360 с.
165. Шевченко, В.Г. Достоевский: парадоксы творчества / В.Г. Шевченко. – М.: Огни, 2004. – 411 с.
166. Шитова, В. Путешествие к центру души // Неизвестный Тарковский. Сталкер мирового кино / Сост. Я. Ярополов. – М.: Родина, 2021. – 304 с.
167. Шкловский, В. Б. За сорок лет: Статьи о кино. – М.: Искусство, 1965. – 455 с.
168. Шкловский, В. Б. О теории прозы / Виктор Шкловский. – М.: Советский писатель, 1983. – 382 с.

169. Шкловский, В. Б. Собрание сочинений: в 3 т. – М.: Художественная литература, 1973-1974. – 3 т.
170. Эйзенштейн, С.М. Избранные произведения: В 6 т. / Глав. ред. С. И. Юткевич. – М.: Искусство, 1964-1971. – 6 т.
171. Эйзенштейн, С.М. Неравнодушная природа. Т. 1. Чувство кино / Сергей Михайлович Эйзенштейн; [сост., авт. предисл. и comment. Н. И. Клейман]. – М.: Музей Кино, Эйзенштейн-центр, 2004. – 685 с.
172. Эко, У. Отсутствующая структура: Введение в семиологию / Умберто Эко. – СПб.: Петрополис, 1998. – 430 с.
173. Эко, У. Роль читателя: исследования по семиотике текста / Умберто Эко. – СПб.: Symposium; М.: Изд-во РГГУ, 2007. – 501 с.
174. Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М.: Гнозис, 1994. – 560 с.
175. Юнг, К. Г. Архетип и символ / Карл Густав Юнг – М.: Ренессанс, 1991. – 297 с.
176. Ямпольский, М. Б. Видимый мир: Очерки ранней кинофеноменологии / Михаил Ямпольский. – М.: НИИ киноискусства, 1993. – 215 с.
177. Ямпольский, М.Б. Память Тиресия: интертекстуальность и кинематограф / Михаил Ямпольский. – М.: РИК «Культура», 1993. – 456 с.
178. Ямпольский, М.Б. Язык-тело-случай: кинематограф и поиски смысла / Михаил Ямпольский. – Москва: НЛО, 2004. – 369 с.
179. Янг С. Картина Гольбейна «Христос в могиле» в структуре романа «Идиот» // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. Сборник работ отечественных и зарубежных ученых под редакцией Т.А. Касаткиной. – М.: Наследие, 2001. – 560 с.
180. Bluestone, G. Novels into Film. / George Bluestone. – Berkeley: University of California Press, 1966. – 237 p.

181. Bordwell, D., Thompson, K. Film Art: An Introduction. Eight Edition. – NY: McGraw-Hill, 2008. – 505 p.
182. Burry, A. Multi-Mediated Dostoevsky. Transposing Novels into Opera, Film, and Drama. – Evanston: Northwestern University Press, 2011. – 245 p.
183. Cohen, K. Film and Fiction: The Dynamics of Exchange. / Keith Cohen. – New Haven: Yale University Press, 1979. – 216 p.
184. Easthope, A. Contemporary Film Theory. / A. Easthope. – NY: Longman Publishing, 1993. – 218 p.
185. Heath, S. Questions of Cinema. / S. Heath. – Bloomington: Indiana University Press, 1981. – 257 p.
186. Kaplan, E. A. Psychoanalysis & cinema. / E. A. Kaplan. – NY: Routledge, 1990. – 264 p.
187. Kracauer, S. Theory of film: the redemption of physical reality. / S. Kracauer. – Oxford: Oxford University Press, 1960. – 364 p.
188. Lary, N.M. Dostoevsky and Soviet Film: Visions of Demonic Realism. – Ithaca: Cornell UP, 1986. – 285 p.
189. Richie, D. The Films of Akira Kurosawa. – Berkeley: University of California Press, 1998. – 273 p.
190. Stam, R. Film Theory. An Introduction. / R. Stam. – Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 2000. – 381 p.
191. Wagner, G.A. The Novel and the Cinema. / Geoffrey Wagner. – Plainsboro: Associated University Presses, 1975. 394 p.

Интернет-источники

192. Вахитов, Р. Р. Советская антисоветская интеллигенция // Всероссийская научная библиотека Порталус. – 2004. – URL: https://portalus.ru/modules/politics/rus_readme.php?subaction=showfull&id=109

Фильмография

1. Белые ночи

Страна: СССР

К/с: Мосфильм

Сценарий и постановка: Иван Пырьев

Оператор: Валентин Павлов

Художник: Стален Волков

В ролях: Людмила Марченко, Олег Стриженов

1959 год

2. Возвращение Идиота

Оригинальное название: Návrat idiota

Страна: Чешская Республика

К/с: Petr Oukropes, Čestmír Kopecký

Сценарий и постановка: Саша Гедеон

Оператор: Степан Кучера

Композитор: Владимир Годар

Художник: Петр Форт, Милица Гедеонова

В ролях: Павел Лишка, Анна Гейслерова,

Татьяна Вильгельмова, Иржи Лангмайер,

Иржи Махачек

1999 год

3. Даун Хаус

Страна: Россия

К/с: Film studio.ru

Сценарий: Роман Качанов, Иван Охлобыстин

Режиссёр: Роман Качанов

Оператор: Михаил Мукасей

Композитор: DJ Грув

Художник: Екатерина Залетаева

В ролях: Фёдор Бондарчук, Иван Охлобыстин, Анна Букловская

2001 год

4. Догвилль

Оригинальное название: Dogville

Страна: Дания, Швеция, Великобритания,

Франция, Германия, Нидерланды

К/с: Zentropa Entertainments 8 ApS, Isabella Films International B.V., Memfis

Film International AB, Pain Unlimited GmbH,

Sigma Films Ltd., Slot Machine SARL

Сценарий и постановка: Ларс фон Триер

Оператор: Мэнтл, Энтони Дод

Композитор: Джованни Перголези (в титрах не указан)

Художник: Питер Грант

В ролях: Николь Кидман, Пол Беттани, Стеллан Скарсгард,

Шивон Феллон, Хлоя Севиньи

2003 год

5. Идиот

Страна: Российская империя

К/с: Торговый дом Ханжонкова

Режиссер: П. Чардынин

Оператор: Луи Форестье

В ролях: А. Громов, П. Бирюков, Л. Варягина, Т. Шорникова

1910 год

6. Идиот

Оригинальное название: L'Idiot

Страна: Франция

К/с: Films Sacha Gordiné

Сценарий: Шарль Спаак,

Режиссер: Жорж Лампен

Оператор: Кристиан Матра

Художники: Леон Барсак, Марсель Эскоффер

Композитор: Морис Тирье

В ролях: Жерар Филип, Эдвиж Фёйер,

Люсьен Коэдель, Натали Наттье

1946 год

7. Идиот

Оригинальное название: 白痴

Страна: Япония

К/с: Shochiku

Сценарий: Акира Кurosава, Эйдзиро Хисайта

Режиссер: Акира Кurosава

Оператор: Тосио Убуката

Художник: Такаси Мацуяма

Композитор: Фумио Хаясака

В ролях: Масаюки Мори, Сэцуко Хара,

Тосиро Мифунэ, Ёсики Куга

1951 год

8. Идиот (Настасья Филипповна)

Страна: СССР

К/с: Мосфильм

Сценарий и постановка: Иван Пырьев

Оператор: Валентин Павлов

Художник: Стален Волков

Композитор: Николай Крюков

В ролях: Юрий Яковлев, Юлия Борисова,

Никита Подгорный, Леонид Пархоменко

1958 год

9. Идиот

Оригинальное название: Идиотъ

Страна: СССР

К/с: учебная киностудия ВГИК

Сценарий и постановка: В.Тумаев

Оператор: В. Мюльгаут

В ролях: Борис Плотников, Александр Новиков, Вадим Гемс

1981 год

10.Идиот (телесериал)

Страна: Россия

К/с: Телевидение

Сценарий и постановка: Владимир Бортко

Оператор: Дмитрий Масс

Композитор: Игорь Корнелюк

Художники: Владимир Светозаров, Марина Николаева

В ролях: Евгений Миронов, Владимир Машков,

Лидия Вележева, Ольга Будина, Инна Чурикова

2003 год

11.Идиот

Оригинальное название: L'idiot

Страна: Франция

Сценарий и постановка: Пьер Леон

Оператор: Томас Фавель

Композитор: Бенжамен Эсдраффо

Художник: Рено Легран

В ролях: Жанна Балибар, Лорен Лакотт

Сильви Тестю, Владимир Леон, Пьер Леон

2008 год

12.Идиот

Оригинальное название: Idioot

Страна: Эстония

К/с: Katrin Kissä

Сценарий и постановка: Райнер Сарнет

Оператор: Март Таниэль

Художник: Яагуп Роомет

В ролях: Ристо Кубар, Катариина Унт,

Тамбет Туйск, Рагне Веенсалу

2011 год

13.Настасья

Оригинальное название: Nastazja

Страна: Польша, Япония

К/с: H. I. T., Say-To Workshop,

Television Tokyo Channel 12 Ltd, Heritage films

Сценарий: Анджей Вайда, Мацей Карпиньский

Режиссер: Анджей Вайда

Оператор: Павел Эдельман

В ролях: Тосиюки Нагасима, Тамасабуро Бандо
1994 год

14. Сияние

Оригинальное название: The Shining
 Страна: США, Великобритания
 К/с: Warner Bros., Hawk Films, Peregrine
 Сценарий: Стивен Кинг, Стенли Кубрик, Дайана Джонсон
 Режиссер: Стенли Кубрик
 Оператор: Джон Олкотт
 Композитор: Венди Карлос
 Художники: Рой Уокер, Милена Канонеро
 В ролях: Джек Николсон, Шелли Дюваль
 1980 год.

15. Сталкер

Страна: СССР
 К/с: Мосфильм
 Сценарий: Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий, Андрей Тарковский
 Режиссер: Андрей Тарковский
 Оператор: Александр Княжинский
 Композитор: Эдуард Артемьев
 Художники: Андрей Тарковский, Шавкат Абдусаламов, Александр Бойм
 В ролях: Алиса Фрейндлих, Александр Кайдановский, Анатолий (Отто) Солоницын, Николай Гринько
 1979 год

16. Твин Пикс (телесериал)

Оригинальное название: Twin Peaks
 Страна: США
 К/с: Lynch/Frost Productions, Spelling Entertainment,
 Twin Peaks Productions Inc.
 Сценарий и постановка: Дэвид Линч, Марк Фрост
 Операторы: Фрэнк Байерс, Рон Гарсиа
 Композитор: Анджело Бадаламенти
 Художники: Патриция Норрис, Ричард Хувер
 В ролях: Кайл Маклахлен, Майкл Онткин, Мэдхен Амик,

Шерил Ли, Дэна Эшбрук, Ричард Беймер, Лара Флинн Бойл
1990-1991 год

17. Шальная любовь

Оригинальное название: L'amour braque

Страна: Франция

К/с: Sara films

Сценарий: Этьен Рода-Жиль, Анджей Жулавский

Режиссёр: Анджей Жулавский

Оператор: Жан-Франсуа Робен

Композитор: Станислас Сиревич

В ролях: Софи Марсо, Франсис Юстер, Чеки Карио

1985 год