

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

На правах рукописи

Иванченко Инна Ивановна

**ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ И ИДЕЙНО-
ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ВОПЛОЩЕНИЯ
ЭКЗИСТЕНЦИАЛИСТСКИХ ИДЕЙ В ЭКРАНИЗАЦИЯХ 1920-2020-х гг.**

Специальность 5.10.3. Виды искусства (Кино-, теле- и другие экранные
искусства) (Искусствоведение)

Диссертация

на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
Никитина Ирина Петровна
доктор философских наук, доцент

Москва – 2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава 1. Киноадаптации экзистенциалистских идей Ф.М. Достоевского: художественные решения и идейное воплощение	20
1.1. Литературное произведение как форма философствования и сценарная основа кинофильма.....	24
1.2. Экранные адаптации произведений Ф.М. Достоевского в социокультурном контексте времени их создания.....	27
1.2.1. Экранизации романа «Преступление и наказание»: от экспрессионизма до «эстетики безобразного».....	30
1.2.2. Герой как экзистенциалистская идея в экранизациях романа «Бесы».....	45
1.2.3. От мелодрамы – к экзистенциальной трагедии: экранизации романа «Братья Карамазовы».....	57
Глава 2. Идеи французских экзистенциалистов и их воплощение в киноискусстве	72
2.1. Экзистенциалистские идеи А. Камю в контексте своего времени.....	72
2.1.1. Воплощение философских идей Камю в кинопроизведениях.....	74
2.1.2. Отчаяние и бунт в киноадаптациях романа «Чума».....	85
2.2. Основные идеи философии Ж.-П. Сартра. Сартр и кинематограф.....	97
2.2.1. Идея свободы в экранизациях драматургических и прозаических произведений Ж.-П. Сартра.....	105
2.3. «Диагностика» современной эпохи и состояния сознания человека в литературном творчестве М. Уэльбека.....	119
2.3.1. «Горечь» М. Уэльбека и кинорепрезентации его прозаических произведений.....	123
Заключение	136
Библиография	143
Фильмография	160

Введение

Экзистенциализм, как одно из важнейших направлений философии XX века, оказал и продолжает оказывать влияние на многие области современной культуры: литературу (С. де Бовуар, А. Моравиа, Ж. Ануи, А. Мердок, У. Голдинг, А. Миллер, Э. Олби и др.), изобразительное искусство (А. Матисс, П. Пикассо, Э. Шиле, О. Кокошка, Б. Бюффе и др.), психологию (Э. Фромм, В. Франкл, Р. Мэй, И. Ялом, Д.А. Леонтьев и др.), социологию и антропологию (Дж. Дуглас, Г. Гарфинкель, М. Джексон и др.) и пр. Идеи философов-экзистенциалистов получают развитие в современном гуманитарном и художественном пространствах в виде таких понятий, как «жизненные миры», «человеческий капитал», «культура достоинства», «антропологический поворот» и др.¹

При всем влиянии, экзистенциализм не может быть описан как единая и целостная философская система, поскольку в его основании лежит уникальность и сложность экзистенции – человеческого существования. В качестве общего определения можно привести слова Ж.-П. Сартра из доклада «Экзистенциализм – это гуманизм», представленного в 1945 г.: «...под экзистенциализмом мы понимаем такое учение, которое делает возможной человеческую жизнь и которое, кроме того, утверждает, что всякая истина и всякое действие предполагают некоторую среду и человеческую субъективность»². Защищая экзистенциализм от обвинений в распространении отчаяния и пессимизма и не отрицая различий в философских подходах экзистенциалистов религиозного и атеистического направлений, Сартр подчеркивает, что их объединяет то, что все они исходят из субъекта, из первичной данности его существования, предшествующего сущности, и сам человек свободен в своем жизненном выборе, человек есть «проект» самого себя.

¹ Подробнее см.: Андрианова Е.В., Давыденко В.А., Черненко А.С. «Жизненный мир» в координатах современной экзистенциальной социологии // Вестник Тюменского государственного университета. Социально-экономические и правовые исследования. 2023. Т.9. №4. С. 22-51.

² Сартр Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманизм // Сумерки богов. М.: Изд-во политической литературы, 1989. С. 320.

Безусловно, основные категории экзистенциализма (экзистенциалы³) как философии существования⁴ – смысл жизни, страх, смерть, свобода, выбор, отношения человека с Богом – составляли область размышлений человечества на протяжении многих предшествующих столетий, но в XX веке череда великих по своему значению исторических событий придала особое звучание философской мысли о человеке. Именно в эту эпоху появляется выражение: «Человек, ставший проблемой»⁵. В настоящее время более корректно говорить об *экзистенциальном подходе*, основанном на пристальном внимании к эмоциональному, психологическому и духовному аспектам человеческой жизни и применяемом в большом количестве направлений гуманитарно-научной и художественной деятельности. В целом, экзистенциализм уже воспринимается не только как исторически обусловленное философское учение, но как общее культурное направление XX века, существующее и в новом столетии.

В представляемом диссертационном исследовании в центр внимания ставится отражение экзистенциалистских идей в киноискусстве XX – первых двух десятилетий XXI вв. Надо сказать, что в дискурсе не только кинолюбителей, но и профессиональных кинотеоретиков достаточно часто встречается выражение «экзистенциальное кино»⁶. При этом критерии, по которым тот или иной фильм, и даже творчество целого ряда режиссеров – А. Тарковского, Ф. Феллини, И. Бергмана, М. Антониони, Т. Малика и др. – относят к «экзистенциальному кино», довольно широки и во многом субъективны. Так, культуролог Н.Б. Кириллова в статье о творчестве М. Антониони утверждает: «Проблема отчуждения сразу стала эталоном экранного экзистенциализма, закрепляя в

³ По определению П.П. Гайдено, экзистенциалы выражают «модусы человеческого существования в его неразрывной слиянности с жизненным миром». См.: Экзистенциал // Новая философская энциклопедия. В 4-х тт. URL: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH0171c6e67f531df340fa0371> (дата обращения 07.07.2025)

⁴ Экзистенциализм: фр. existentialisme, от лат. existentia – существование.

⁵ См.: Марсель Г. Человек, ставший проблемой // Марсель Г. Трагическая мудрость философии. М.: Издательство гуманитарной литературы, 1995. С. 142.

⁶ Авторитетный интернет-портал «Кинопоиск» по запросу «Экзистенциализм в кино» выдает список из более трехсот фильмов самых разных жанров и художественных направлений. См.: https://www.kinopoisk.ru/lists/m_act%5Bkeyword%5D/4976/ (дата обращения 08.07.2025)

сознании общества и тему “затмения чувств”, столь образно выраженную и абсолютизированную Антониони на экране»⁷. Исследователи А. Сыдыманов и А. Божеева, напротив, полагают, что «полноценного пика и дальнейшую трансформацию экзистенциальные темы достигли в конце 20-го века с рассветом постмодерна в таких работах как “Криминальное чтиво” Квентина Тарантино и “Матрица” братьев Вачовски»⁸. Зачастую к «экзистенциальным» причисляют фильмы, отмеченные тонким психологизмом режиссуры, глубоким раскрытием на экране внутреннего мира киноперсонажа, особым осмыслением события смерти в драматургии и художественном решении и т.д. Но каждый из этих аспектов кинопроизведения нуждается в особом внимании и обосновании, если речь идет об отнесении его к экзистенциалистской проблематике.

К примеру, нет сомнения, что существует большое количество фильмов, в которых герой встает перед *экзистенциальным выбором*, оказываясь, словами Карла Ясперса, в «пограничной ситуации»⁹. Перед таким выбором, несомненно, стояли герои военной драмы Л. Шепитько «*Восхождение*», – захваченные фашистами в плен партизаны Рыбак и Сотников. Предать и выжить – или быть верным долгу солдата и погибнуть, претерпев страшные пытки? Режиссер Л. Шепитько в своем авторском видении, воплощенном на экране, «переводит» повесть В. Быкова, легшую в основу сценария, в экзистенциальную неопритчю. Примеров подобной по силе эмоционального и смыслового воздействия кинодраматургии и режиссуры можно привести немало. Фильмы, становящиеся для многих зрителей очень важными, порой переворачивающими представление о жизни и смерти событиями, можно в этом смысле называть «экзистенциальным кино». Но порой бывает очень трудно отличить драматургически прописанный

⁷ Кириллова Н.Б. Кинематограф по Антониони: от неореализма к экранному экзистенциализму // Вестник ВГИК. 2022. Т.14. №2 (52). С. 104-105.

⁸ Садыманов А., Божеева А. Влияние экзистенциализма на кинематограф двадцатого века. Central Asian Journal of Art Studies. 2023. Т.8. №2. С.129-144. С. 130.

⁹ Термин «пограничная ситуация» введен немецким философом и психиатром Карлом Ясперсом в работе 1935 г. «Разум и экзистенция».

«выбор перед лицом дилеммы»¹⁰, в котором проявляется истинный характер персонажа, – от *экзистенциального* выбора, раскрывающего нечто большее: здесь речь идет не просто о *проявлении* характера, но о *преодолении* обстоятельств «пограничной ситуации», как правило, ставящих человека перед лицом смерти, своей или ближнего.

Очевидно, что такие критерии как сила режиссерского высказывания и глубина зрительского потрясения не могут быть положены в основу теоретического исследования по причине своей субъективности, даже при наличии большого количества зрителей, солидарных с данной точкой зрения, не говоря об относительности такого рода подходов в контексте времени создания и восприятия фильма, социальной и возрастной группы зрителей, их культурно-образовательного уровня и т.д. Поэтому в представленном диссертационном исследовании объективным основанием для выбора фильмов в качестве материала для теоретического анализа стало *установленное* отношение их сценариев к философско-литературным первоисточникам, т.е. к текстам философов и писателей-экзистенциалистов.

В этом смысле как обобщающая категория в диссертации применяется термин «экранизация». В качестве основы для методологического подхода к понятию экранизации и его реального воплощения в кинопроцессе, было взято определение экранизации и ее подвидов, данное известным кинодраматургом и киносценаристом, профессором ВГИКа Л.Н. Нехорошевым. В работе «Драматургия фильма» Л.Н. Нехорошев, углубляя понимание экранизации как «пересоздания средствами кино произведения литературы – прозы или театральной драматургии», подчеркивает то, чем является экранизация «по своей глубинной сути» (далее курсив автора): «Экранизация – это образ литературного первоисточника. Не копия, не репродукция, а именно – *образ*»¹¹. Фильмы-экранизации Л.Н. Нехорошев

¹⁰ Макки Р. Персонаж // История на миллион долларов: Мастер-класс для сценаристов, писателей и не только. М.: Альпина нон-фикшн, 2017. С. 378.

¹¹ Нехорошев Л.Н. Драматургия фильма. М.: ВГИК, 2022. 342 с. С. 304.

разделяет на три категории: пересказ-иллюстрация, новое прочтение и переложение.

Как синоним «нового прочтения» литературно-философского источника в данном диссертационном исследовании применяются словосочетания «экранная интерпретация» и «репрезентация». В то же время, в текст работы вводится и термин «адаптация», в большей мере распространенный в зарубежной кинодраматургии и теории кино. Так, известный американский сценарист, автор фундаментального труда «История на миллион долларов» Роберт Макки использует термин «адаптация» и обращает внимание на связанные с ней проблемы кинодраматургии: «Некоторые [сценаристы] тешат себя надеждой, что кинематографическая адаптация позволит избежать тяжелой работы по созданию истории... Так не бывает практически никогда»¹². Р. Макки утверждает, что «безупречная» литература приводит, как правило, к созданию плохой адаптации («чем безупречнее с литературной точки зрения роман или пьеса, тем хуже фильм»), а потому принцип создания адаптации по Макки, обращенный как призыв к сценаристам, гласит: «Будьте готовы к переосмыслению и переделке»¹³.

Таким образом, в данной диссертации *установленное* отношение (в виде указания в титрах, комментария режиссера) кинопроизведения к литературному первоисточнику не означает *прямое* или *буквальное* (насколько это вообще возможно, даже в формате многосерийного фильма) перенесение его содержания на экран. Кинопроизведение, инспирированное литературным первоисточником, в режиссерской интерпретации (адаптации) может довольно далеко отойти от его «иллюстративного» прочтения. Более того, в кинопроизведении, *формально* основанном на литературном первоисточнике с явно выраженными экзистенциалистскими идеями, эти идеи могут найти довольно поверхностное воплощение, например, если режиссер взял в качестве сценарной основы только часть романа, или только внешнюю, допустим, мелодраматическую или

¹² Макки Р. История на миллион долларов: Мастер-класс для сценаристов, писателей и не только. М.: Альпина-нон-фикшн, 2017. С. 367.

¹³ Там же. С. 371.

детективную линию сюжета, или историю только одного литературного героя из массы персонажей.

В фильме *по мотивам* литературного первоисточника может быть экранизирован лишь один его эпизод (что, впрочем, не говорит о невозможности отражения в нем экзистенциалистских идей). Иногда режиссер лишь отталкивается от идеи литературного произведения и полностью выстраивает *свой* художественный мир на экране. Но даже если та или иная экранная версия экзистенциалистской прозы не «поднимается» на высокий идейно-философский уровень своего первоисточника, само обращение режиссеров к такого рода литературе в качестве сценарной основы и импульса для своего авторского высказывания дает почву для теоретического анализа. Такие примеры ставят перед исследователем много важных вопросов: почему именно это литературное произведение привлекло внимание режиссера; как именно и почему оно было интерпретировано в экранной форме; какие факторы внеэкранной реальности (социо-политическая ситуация, «громкие» дела из хроники событий, экологические катастрофы и т.п.) могли повлиять на стиль режиссуры, элементы художественной выразительности киноязыка.

Тем не менее, принятие в качестве методологической отправной точки исследования отношение кинофильма к философско-литературному первоисточнику дает основание оставить за рамками исследования вопрос: правомерна ли вообще экстраполяция неких философских концепций на произведение киноискусства? В представленном исследовании, безусловно, учитывались разные точки зрения на тему взаимоотношений философии и современного искусства¹⁴, в частности, философии и кинематографа¹⁵, но наиболее близкой представляется тезис французского философа Ж. Делеза, выведенный им в самом конце своего фундаментального труда о кинематографе: «Само кино

¹⁴ Kosuth J. *Art After Philosophy and After: Collected Writings. 1966-1990.* Cambridge, London, MIT Press, 1991.

¹⁵ Подробное рассмотрение данного вопроса см. в статье Н.А. Хренова «Возможна ли философия кино, и какие аспекты могут стать ее предметом?» // Вестник ВГИК. 2021. Т.13. № 4. (50). С. 92-106; Вестник ВГИК. 2022. Т.14. №4 (51). С.58-74.

представляет собой новую практику образов и знаков, а философия должна создать теорию последней как концептуальную практику»¹⁶.

Каждый фильм, ставший объектом анализа в данном диссертационном исследовании, рассматривается не как приложение или иллюстрация книги, а как самостоятельное *кинематографическое произведение*, создающее свое художественное пространство¹⁷ присущими ему средствами выразительности, но в котором нашли отражение (в разном виде и в разной степени) экзистенциалистские идеи авторов философско-экзистенциалистской прозы в контексте времени создания фильма и киноязыка его создателя-режиссера.

Основным материалом данного исследования стали экранизации избранных романов Ф.М. Достоевского, философской прозы и драматургии представителей французского экзистенциализма – Альбера Камю и Жан-Поля Сартра, а также произведений современного французского писателя Мишеля Уэльбека, в творчестве которого идеи экзистенциализма получили новое и актуальное звучание. Данный выбор обусловлен недостаточностью исследования представленных экранизаций в ракурсе отражения в них экзистенциалистских идей. Безусловно, адаптации произведений Ф.М. Достоевского исследованы в киноведении в достаточно высокой степени. Влияние на мировую культуру, в том числе на кинематограф, глубоких и во многом пророческих идей великого русского писателя, выраженных в его художественной прозе и публицистике, не вызывает сомнений¹⁸. Но в данном исследовании выбран особый ракурс: внимание обращается, во-первых, на особенности экранных воплощений произведений Достоевского на протяжении XX и первых двух десятилетий XXI вв., отразивших контекст времени их создания и характерные особенности киноязыка его автора-режиссера, а во-вторых, на влияние экзистенциалистских идей, выраженных в

¹⁶ Делёз Ж. Кино. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 553.

¹⁷ Об эстетической категории «художественное пространство» см.: Никитина И.П. Художественное пространство // Философия: Энциклопедический словарь. М.: Гардарики, 2004. С. 961-963.

¹⁸ См.: Ф.М. Достоевский в диалоге культур: взгляд из XXI века. К 200-летию Ф.М. Достоевского. Монография. М.: Государственный институт искусствознания, 2024.

литературных образах Достоевского, на творчество А. Камю и Ж.- П. Сартра и, соответственно, получивших дальнейшее осмысление в кинематографических образах, в том числе в новых экранных формах XXI века.

Актуальность исследования

Исследование экранных воплощений экзистенциалистских идей имеет вневременную актуальность в силу непреходящего значения фундаментальных аспектов человеческой жизни, осмысливаемых искусством кино. В центре внимания практически каждого (как игрового, так и неигрового) кинопроизведения стоит *человек*, являющийся главным действующим лицом киноистории, в ходе которой он претерпевает и преодолевает различные жизненные перипетии и при этом внутренне (а часто и внешне) меняется, порой кардинально преобразаясь к финалу истории. Во многих кинопроизведениях особое внимание в драматургии и режиссуре придается тем аспектам, которые составляют проблематику философского экзистенциализма и глубоко осмысливались его представителями.

В то же время, особую актуальность теме исследования придает современный социокультурный и художественно-эстетический контекст. Экзистенциалистские идеи XX века получают новое звучание и прочтение в реалиях первых десятилетий нового столетия, в частности, последствий недавних событий, пережитых и еще переживаемых человечеством¹⁹. Пандемия Covid-19 и связанные с ней карантинные ограничения; внутри- и межгосударственные вооруженные конфликты; общественно-политические движения – все это, безусловно, не могло не отразиться на состоянии сознания человека нашего времени и, соответственно, нашло отражение в новейшем художественном творчестве. В этом отношении кинематограф является одним из видов искусства, наиболее быстро реагирующим на острые и актуальные вопросы современности. И если документальный кинематограф стремится к «прямому» запечатлению событий окружающей действительности, то игровое кино прибегает к различным приемам кинематографической выразительности в создании художественного образа,

¹⁹ См.: Эпштейн М.Н. От Библии до пандемии: Поиск ценностей в мире катастроф. СПб.: Пальмира, 2023.

отражающего современное мышление о человеке. В том числе, в качестве сценарной основы кинорежиссерами часто выбираются классические или философские литературные произведения, содержание и смысл которых получают новое прочтение и воплощение в современных экранных формах.

Таким образом, актуальность диссертационного исследования обусловлена востребованностью экзистенциалистских идей в современном кинотворчестве, в новых экранных формах и необходимостью выявления и осмысления новых художественных кинематографических приемов для воплощения этих идей.

Степень научной разработанности темы исследования

Тема диссертационного исследования стоит на «перекрестке» научной проблематики киноведения, философии, литературоведения, культурологии. Соответственно, библиографическую базу для данного исследования составили теоретические работы представителей названных научных направлений.

Киноведческие источники, на которые опирался автор в процессе исследования, составили труды общетеоретического характера и работы более узкой направленности, наиболее близкой к тематике представленного исследования. К первой группе относятся работы А. Базена²⁰, З. Кракауэра²¹, М. Мерло-Понти²², Ж. Делёза²³, Ю.М. Лотмана²⁴, К.Э. Разлогова²⁵, В.И. Утилова²⁶, С.И. Фрейлиха²⁷, В.В. Виноградова²⁸, Н.В. Самутиной²⁹, Д. Бордуэлла³⁰,

²⁰ Базен А. Что такое кино? Сборник статей. М.: Искусство, 1972.

²¹ Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974.

²² Мерло-Понти М. Кино и новая психология // Киноведческие записки. 1992. №16. С. 13-22.

²³ Делёз Ж. Кино. – М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013.

²⁴ Лотман Ю.М. Структура художественного текста. Анализ поэтического текста. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018.

²⁵ Лотман Ю.М., Цивьян Ю.Г., Разлогов К.Э. Строение фильма. М.: Альма Матер, 2024.

²⁶ Утилов В.А. Сумерки цивилизации: XX век в образах западного киноэкрана. М.: Киностудия «Глобус», 2001.

²⁷ Фрейлих С.И. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского. М.: Искусство, 1992.

²⁸ Виноградов В.В. Стилиевые направления французского кинематографа. М.: Канон+, РООИ «Реабилитация», 2010.

²⁹ Самутина Н.В. Авторский интеллектуальный кинематограф как европейская идея // Киноведческие записки. 2002. №60. С. 25-42.

³⁰ Бордуэлл Д. Искусство Кино: введение в историю и теорию кинематографа. М.: Эксмо, 2024.

Т. Эльзессера и М. Хагенер³¹. Вторую группу источников, целенаправленно исследовавших философско-эстетическую, в том числе экзистенциалистскую проблематику в кинематографе, составили научные работы Н.Б. Маньковской³², Н.А. Хренова³³, Н.Е. Мариевской³⁴, Р.М. Перельштейна³⁵, М.Б. Ямпольского³⁶, и др.

Актуальные зарубежные исследования в области взаимоотношений философии и кинематографа (film studies) достаточно репрезентативно представлены в академическом научном издании «Film-Philosophy»³⁷, издаваемом Эдинбургским университетом (Великобритания).

В качестве собственно *философского базиса* диссертационного исследования были использованы труды ряда значимых в контексте темы работы философов-экзистенциалистов, а также близких к ним по духу представителей феноменологии, герменевтики и экзистенциальной психологии, чьи идеи во многом помогали раскрывать смыслы кинематографических произведений. Эти смысловые центры, сводящиеся в самом общем виде к определенным экзистенциалам, предполагали обращение к соответствующим философским трудам. Так, наиболее часто воплощаемые на экране и, как правило, наиболее важные, кульминационные в контексте драматургии эпизоды смерти (как индивидуальной, так и массовой), а также экзистенциальной тревоги и ужаса, потребовали обращения к работам

³¹ Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. СПб.: Сеанс, 2018.

³² Маньковская Н.Б. Экзистенциалистские концепции человека в искусстве XX и начала XXI века // Экзистенциализм и его репрезентация в литературе и кино. Посвящается 200-летию юбилею

Ф.М. Достоевского. Материалы XIII Международной научной конференции по эстетике экранизации 26-27 апреля 2022 года. М.: ВГИК, 2023. 238 с. С. 63-81.

³³ Хренов Н.А. Экзистенциалистский вариант классического произведения на экране: «Бесы» Ф.М. Достоевского в интерпретации В. Хотиненко // Там же. С. 218-234.

³⁴ Мариевская Н.Е. Пространство экзистенциального конфликта в драматургии современного фильма. «Я» и Другой // Там же. С. 82-97.

³⁵ Перельштейн Р.М. «Бесы» Ф.М. Достоевского и А. Вайды: идеи против идеологии // Там же. С. 147-154.

³⁶ Ямпольский М.Б. Язык – тело – случай: Кинематограф и поиски смысла. М.: Новое литературное обозрение, 2004.

³⁷ Film-Philosophy. URL: <https://www.eupublishing.com/loi/film> (дата обращения 07.07.2025)

С. Кьеркегора³⁸, М. Хайдеггера³⁹, М. де Унамуно⁴⁰, Ф. Арьеса⁴¹, В. Франкла⁴², И. Ялома⁴³. Экзистенциалы одиночества, смысла жизни, любви, свободы, воплощенные в кинообразах, предполагали обращение к трудам К. Ясперса⁴⁴, Г. Марселя⁴⁵, М. Бубера⁴⁶, Н.А. Бердяева⁴⁷, Ж.-П. Сартра⁴⁸, А. Камю⁴⁹.

В процессе исследования был использован обширный библиографический материал, относящийся к области *эстетики, общей теории искусства и культурологии*, что было необходимо для уточнения терминологии, а также понимания и отражения в работе социокультурного и художественного контекста времени при киноведческом анализе определенных фильмов и эстетических, идейных и идеологических принципов их создателей. В этом отношении весьма обоснованно было обращение к работам В. Беньямина⁵⁰, Х. Ортега-и-Гассета⁵¹, С. Сонтаг⁵², В.В. Бычкова⁵³, Н.Б. Маньковской⁵⁴, О. А. Кривцуна⁵⁵, И.П.

³⁸ Кьеркегор С. Страх и трепет. М.: Республика, 1993; Кьеркегор, С. Или – или. Фрагмент из жизни: в 2-х частях. СПб.: Амфора», 2011.

³⁹ Хайдеггер М. Бытие и время. СПб.: Наука, 2006.

⁴⁰ Унамуно, М. де. О трагическом чувстве жизни. К.: Символ, 1996.

⁴¹ Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. М.: Прогресс-Академия, Прогресс, 1992.

⁴² Франкл В. Человек в поисках смысла: Сборник. М.: Прогресс, 1990.

⁴³ Ялом И. Вглядываясь в солнце. Жизнь без страха смерти. М.: Эксмо, 2023.

⁴⁴ Ясперс К. Смысл и назначение истории. М.: Республика, 1994.

⁴⁵ Марсель Г. Трагическая мудрость философии. Избранные работы. М.: Издательство гуманитарной литературы, 1995.

⁴⁶ Бубер М. Два образа веры. М.: Республика, 1995.

⁴⁷ Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства. В 2-х тт. М.: Искусство, 1994.

⁴⁸ Сартр Ж.-П. Бытие и ничто. М.: Республика, 2000.

⁴⁹ Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. М.: Политиздат, 1990.

⁵⁰ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: Немецкий культурный центр имени Гёте, «Медиум», 1996.

⁵¹ Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991.

⁵² Сонтаг С. Против интерпретации и другие эссе. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014.

⁵³ Бычков В.В. Эстетическая аура бытия. Современная эстетика как наука и философия искусства. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2016.

⁵⁴ Маньковская Н.Б. Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. 2-е изд., перераб. и доп. М., СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016.

⁵⁵ Кривцун О.А. Экзистенциализм и искусство // Кривцун О.А. Основные понятия теории искусства. Энциклопедический словарь. М., СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2018. С. 332-333.

Никитиной⁵⁶, В.В. Марусенкова⁵⁷, М.Н. Эпштейна⁵⁸, И.В. Сальниковой⁵⁹, С.С. Ступина⁶⁰.

В отдельную категорию источников стоит выделить *материалы тематических научных конференций*, а также коллективные монографии, посвященных экзистенциализму в кино и экранизациям произведений Ф.М. Достоевского⁶¹. Эти сборники интересны и ценны тем, что представляют многокурсный взгляд на тему, в частности, на творчество Ф.М. Достоевского, создавая, словами М.М. Бахтина, «полифонию» исследовательских голосов.

Анализ экранизаций произведений Ф.М. Достоевского предполагал обращение не только к первоисточникам (прозе писателя), но и к многочисленным исследовательским *работам, посвященным жизни и творчеству Достоевского*, а также их адаптациям в киноискусстве. Среди авторов этих трудов необходимо назвать известных литературоведов, специалистов по творчеству Ф.М. Достоевского М.М. Бахтина⁶², Л.И. Сараскину⁶³, Т.А. Касаткину⁶⁴, философа

⁵⁶ Никитина И.П. Эстетика как метатеория художественной критики? // Вестник ВГИК. 2020. Т.12. №3 (45). С. 120-131.

⁵⁷ Марусенков В.В. Особенности воплощения драматургических произведений в образах экранной культуры// Театр. Живопись. Кино. Музыка. №3 М.ГИТИС, 2013. С.- 113-133.

⁵⁸ Эпштейн М.Н. От Библии до пандемии: Поиск ценностей в мире катастроф. СПб.: Пальмира, 2023.

⁵⁹ Сальникова Е.В. Образ героя в кино рубежа XX-XXI вв. Мейнстрим и артхаус // Антропология искусства. Язык искусства и мера человеческого в меняющемся мире. М.: Индрик, 2017. С. 214-246.

⁶⁰ Ступин С.С. Искусство и пределы человеческого. Опыт экзистенциального искусствознания. М., СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2020.

⁶¹ Экзистенциализм и его репрезентация в литературе и кино. Посвящается 200-летию Ф.М. Достоевского. Материалы XIII Международной научной конференции по эстетике экранизации 26-27 апреля 2022 года. М.: ВГИК, 2023. 238 с.; Искусство в контексте пандемии: медиатизация и дискурс катастрофизма: Коллективная монография. [б.м.]: Издательские решения, 2020. 664 с.; Достоевский в медийном пространстве современной русской культуры: Коллективная монография. СПб.: Петрополис, 2021. 304 с.; Ф.М. Достоевский в диалоге культур: взгляд из XXI века. К 200-летию Ф.М. Достоевского. Монография. М.: ГИИ, 2024.

⁶² Бахтин М.М. Собр. соч.: в 7 т. М.: Русские словари, Языки славянской культуры, 2002. Т. 6. «Проблемы поэтики Достоевского», 1963. Работы 1960-х – 1970-х гг.

⁶³ Сараскина Л.И. Испытание будущим. Ф.М. Достоевский как участник современной культуры. М.: Прогресс-Традиция, 2010.

⁶⁴ Касаткина Т.А. О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004.

и искусствоведа Н.А. Хренова⁶⁵, культуролога К.Э. Разлогова⁶⁶, филолога Е.К. Соколову⁶⁷, зарубежных исследователей – В. Кауфман⁶⁸, П. Кэй⁶⁹. Общее понимание направлений современных междисциплинарных исследований творчества Достоевского достигалось при обращении к международному научному журналу «The Dostoevsky Journal»⁷⁰ (электронная версия).

Объект исследования – экранизации философско-литературных произведений Ф.М. Достоевского, А. Камю, Ж.-П. Сартра и М. Уэльбека в отечественном и зарубежном кинематографе 1920-2020-х гг.

Предмет исследования – особые приёмы и средства киноязыка, используемые для воплощения экзистенциалистских идей Ф.М. Достоевского, А. Камю, Ж.-П. Сартра и М. Уэльбека в контексте времени создания экранизаций.

Хронологические рамки исследования охватывают период 1920-2020-х гг., что обосновано созданием на протяжении этого времени наиболее значимых в отношении темы работы экранизаций произведений Ф.М. Достоевского, А. Камю, Ж.-П. Сартра и М. Уэльбека. Однако первые экранные воплощения прозы Ф.М. Достоевского относятся к еще более раннему периоду развития киноискусства (1910-е гг.), на что также обращается внимание в работе. В ракурсе темы исследования основное внимание было сосредоточено на экранизациях (экранных интерпретациях) лишь некоторых произведений Ф.М. Достоевского (романов «Преступление и наказание», «Бесы» и «Братья Карамазовы»), в которых наиболее явно прослеживаются экзистенциалистские идеи писателя.

⁶⁵ Хренов Н.А. Сверхчеловек в русском варианте: философские аспекты романа Ф. Достоевского «Бесы» и фильма В. Хотиненко, поставленного по этому роману // Культура культуры. 2022. №№ 1, 2, 3. URL: <http://www.cult-cult.ru/archive/> (дата обращения 12.07.2025)

⁶⁶ Разлогов К.Э. Европейские экранизации произведений Ф.М. Достоевского // Философические письма. Русско-европейский диалог. 2021. Т.4. № 2. С. 122-136.

⁶⁷ Соколова Е.К. Литературный художественный образ и кинообраз. Проблема соотношения и взаимовлияния: на примере киноинтерпретаций романов Ф.М. Достоевского: дисс... канд. филол. наук. М., 2013.

⁶⁸ Kaufmann W. Existentialism from Dostoevsky to Sartre. Cleveland, New York: Meridian Books, 1956.

⁶⁹ Kaye P. Dostoevsky and English Modernism 1900-1930. Revised Ed. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2006.

⁷⁰ The Dostoevsky Journal. URL: <https://brill.com/view/journals/djir/djir-overview.xml> (дата обращения 12.07.2025)

Рабочая гипотеза исследования состоит в предположении о том, что экзистенциалистские идеи в кинематографе могут быть выражены не только вербально, но и в художественных аудиовизуальных образах, созданных с помощью специфических средств киноязыка: монтаж, плановость (в том числе крупный план, визуальная деталь), художественная композиция кадра, звукозрительное решение кадра, светоцветовое решение, пластика и мимика актерской игры.

Цель исследования – выявление и систематизация средств киноязыка эффективно использованных создателями кинофильмов для отображения в экранной форме экзистенциалистских идей в социокультурном контексте своего времени.

Задачи исследования:

- обозначить основные идеи, разрабатывавшиеся представителями экзистенциальной философии и нашедшие отражение в кинематографе;
- представить анализ репрезентативных экранизаций произведений Ф.М. Достоевского, А. Камю, Ж.-П. Сартра и М. Уэльбека в социокультурном контексте времени их создания;
- определить основные тезисы философских концепций А. Камю и Ж.-П. Сартра, получивших отражение в экранизациях;
- выявить массив кинопроизведений, в том числе в новых экранных формах и жанрах, снятых по философской прозе А. Камю и Ж.-П. Сартра;
- изложить характерные черты (авторский стиль, основные темы) литературного творчества М. Уэльбека, показать преемственность и вектор развития его идей по отношению к французскому экзистенциализму;
- выявить авторские концепции и особенности режиссерских подходов в экранных адаптациях философско-литературной прозы;
- проанализировать влияние социальных реалий и технологических новаций на формирование авторских концепций экранизаций экзистенциалистской прозы.

Научная новизна исследования

Научную новизну диссертационного исследования составляют результаты искусствоведческого анализа кинопроизведений, не бывших до настоящего

времени объектами исследования в ракурсе экзистенциалистской проблематики. В частности, впервые в отечественном киноведении представлен подробный анализ эволюции экзистенциалистских идей не только в литературном творчестве М. Уэльбека, но и в кинематографическом воплощении его прозаических произведений.

Новизну исследования также составляет контекстуальный и интертекстуальный анализ кинофильмов с учетом социокультурных реалий времени создания конкретного фильма, а также технико-технологических возможностей современного кинопроцесса в цифровую эпоху.

В результате анализа аудиовизуальной структуры экранизаций введены и обоснованы новые понятия: «экстрасемантическая визуализация текста», «контрсемантическая финализация фильма». Впервые в качестве материала исследования в контексте темы работы использованы примеры «мобильного кино».

Теоретическая и практическая значимость

Результаты исследования и материалы диссертации могут быть использованы в лекционных курсах по истории отечественного и зарубежного кино, по истории и теории экранизаций, на семинарах по современному кинопроцессу в творческих и гуманитарных высших учебных заведениях. Отдельные положения и выводы исследования могут быть применены в практической работе режиссеров и сценаристов при разработке киносценариев и концептуальных художественно-эстетических решений фильмов.

Методология и методы исследования

Тема диссертации предполагает междисциплинарный подход в исследовательском процессе, поскольку предмет исследования требует обращения к методам и методологическим подходам, используемым не только в искусствоведении, но и в философии, литературоведении, эстетике, культурологии. Данное обстоятельство обусловило использование в работе комплекса методологических подходов: при анализе структуры фильма и художественных приемов его решения использовались описательно-аналитический, структурно-

семантический, компаративистский методы⁷¹, методы киноведческого, художественно-эстетического анализа. Задача общего понимания образно-семантической структуры и адекватной интерпретации кинофильма в контексте времени его создания потребовали обращения к историко-культурному методу; анализ авторского мира режиссера и стремление к пониманию его мировоззрения, эстетических и этических принципов, выстраивания и эволюции его художественного языка стали обоснованием для применения подходов философской герменевтики.

Положения, выносимые на защиту:

1. Идеи экзистенциалистов (философов и писателей) в кинопроизведении актуализируются вследствие представления их в контексте текущей реальности, а также благодаря использованию современных художественных и технологических средств и приемов авторского киноязыка;

2. Экзистенциалистские идеи могут быть реализованы в кинопроизведении не только с помощью вербальных средств донесения смыслов, но и специфическими средствами киноязыка (темпоритм монтажа, световое и цветовое решение, композиция кадра, ракурс съемки, актерская игра, звуковое и музыкальное решение эпизода; аудиовизуальный контрапункт);

3. Киноведческий анализ экранизаций (адаптаций) философско-литературных произведений должен учитывать социокультурный контекст времени и места создания кинопроизведения;

4. Интерпретация фильма-экранизации экзистенциалистской прозы предполагает изучение мировоззрения и киноязыка режиссера, с учетом их эволюции в процессе творческой жизни автора;

5. На экранные интерпретации экзистенциалистских идей оказывают непосредственное влияние текущие социальные, экологические и геополитические события;

⁷¹ О методологии киноведения см.: Никитина И.П. Методологические аспекты киноведческих исследований // Вестник ВГИК. 2024, №4.

6. Современные экранные форматы, в том числе мобильное кино, представляют перспективное направление в адаптации экзистенциалистских идей на экране, особенно в неигровых жанрах, в силу возможности отображения в них уникального и непосредственно снятого экзистенциального опыта.

Степень достоверности и апробация результатов

Все положения и результаты, представленные в диссертационном исследовании, получены автором на основании изучения большого массива экранных произведений (игровых и неигровых кинофильмов, телесериалов), киноведческих, философских, литературных источников, мемуарной литературы. Материалы работы представлялись на VIII Международной научной конференции «Актуальные проблемы экранных и интерактивных медиа» (г. Москва, Высшая школа телевидения Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, 17-18 октября 2025 г., доклад «Эстетика безобразного в современных кинофильмах, созданных по мотивам романов Ф.М. Достоевского»). Диссертация обсуждалась на кафедре истории и философии ВГИКа и была рекомендована к защите. По теме диссертации опубликовано 3 научных статьи в ведущих научных рецензируемых изданиях из перечня ВАК. Общий объем изданных работ составляет 3,25 а.л.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности

Содержание диссертационного исследования соответствует п. 28. Предыстория и история российского и зарубежного киноискусства; п. 29. Взаимодействие экранных искусств и их связь с другими видами художественного творчества; п. 30. Теория экранных искусств, эстетика видов и жанров паспорта научной специальности 5.10.3 Виды искусства (кино-, теле- и другие экранные искусства).

Структура работы

Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения, библиографии (192 источника), фильмографии (50 наименований). Структура текста соответствует логике изложения результатов исследования в соответствии с поставленными целью и задачами. Общий объем диссертации – 163 страницы.

Глава 1. Кинотрактовки экзистенциалистских идей Ф.М. Достоевского: художественные решения и идейное воплощение

К русской «ветви» философского экзистенциализма, к которой относится, прежде всего, философское наследие Н.А. Бердяева и Л.И. Шестова, с полным правом можно отнести и творчество Ф.М. Достоевского. Основание для этого утверждения дают сами представители этого направления философии. Так, Н.А. Бердяев признавался, что Достоевский имел определяющее значение в его духовной жизни: «Он потряс мою душу более, чем кто-либо из писателей и мыслителей»⁷². О Достоевском Бердяев говорил как о гениальном диалектике и величайшем русском метафизике. «Идеи играют огромную, центральную роль в творчестве Достоевского. И гениальная, идейная диалектика занимает не меньшее место у Достоевского, чем его необычайная психология»⁷³. Среди идей, получивших развитие в творчестве Достоевского, Бердяев называет именно те, которые составляют область философствования экзистенциалистов: человек, свобода, зло, любовь и др. При этом человек был центральным и, словами Бердяева, единственным «всепоглощающим интересом» Достоевского. «Все творчество Достоевского есть предстательство о человеке и его судьбе, доведенное до богоборства, но разрешающееся вручением судьбы человека Богочеловеку – Христу»⁷⁴.

Тема человека и его судьбы у Достоевского есть прежде всего – тема свободы, которая, по Бердяеву, стоит в центре мирозерцания Достоевского. Эта же идея станет основной и для самого Н.А. Бердяева, и для других, в том числе западноевропейских экзистенциалистов. По словам Бердяева, гениальность Достоевского состоит в открытии им человеческой природы в ее бездонности и безграничности, он вскрывает «последние, подпочвенные ее слои». Достоевский

⁷² Бердяев Н.А. Мирозерцание Достоевского // Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства: в 2 тт. М.: Искусство, ИЧП «Лига», 1994. Т.2. С. 8.

⁷³ Там же. С.9.

⁷⁴ Там же. С. 26.

предоставляет человеку свободное принятие Истины, но путь этот к окончательной свободе лежит «через тьму, через бездну, через раздвоение, через трагедию»⁷⁵.

Одним из первых произведений экзистенциалистского направления в литературе и предтечей философского экзистенциализма стала повесть Ф.М. Достоевского «Записки из подполья», открывшая новый тип человека – «человека из подполья». Философ-экзистенциалист Л.И. Шестов сравнивал идеи и образы из произведений Достоевского, по их значению и влиянию на развитие философской мысли, с образами Платона: «Ведь и Платон знал “подполье”, только он назвал его пещерой и создал великолепную, прогремевшую на весь мир притчу о людях как обитателях пещеры»⁷⁶. По мнению А. Камю, Достоевский не просто предшествует экзистенциалистской философии, он как «писатель-экзистенциалист»⁷⁷ ее и создает.

Многие герои произведений Ф.М. Достоевского стали воплощением определенного типа человека, исследуемого экзистенциалистской философией и психологией: Родион Раскольников из романа «Преступление и наказание», Николай Ставрогин и Алексей Кириллов из «Бесов», Иван Карамазов и Дмитрий Карамазов из романа «Братья Карамазовы» (этот роман породил феномен под названием «карамазовский человек»).

Важнейшие идеи, разработанные в творчестве Ф.М. Достоевского, легли в основу проблематики философии экзистенциализма XX века: отчуждение и одиночество; «Я и другой»; самоубийство; отношение к Богу и христианству; свобода нравственного выбора человека. Безусловно, все эти философско-экзистенциальные вопросы взаимосвязаны, и трактуются в определенной философской концепции в рамках системы понятий, постулируемых ее автором. В творчестве Достоевского экзистенциалистские идеи включены в сложную структуру художественного текста, в которой не всегда просто понять, что можно трактовать как выражение авторской

⁷⁵ Бердяев Н.А. Миросозерцание Достоевского // Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства: в 2 тт. М.: Искусство, ИЧП «Лига», 1994. Т.2. С.47.

⁷⁶ Шестов Л. Сочинения в 2-х тт. М.: Наука, 1993. Т.2. С.34.

⁷⁷ Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде // Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. М.: Политиздат, 1990. С. 85.

позиции, а что – как оппозиционную ей точку зрения. Зачастую экзистенциалистские идеи Достоевского представлены скорее, как вопросы или парадоксы, не получающие однозначного ответа.

Большое значение для понимания идей Достоевского имеют стиль, интонация высказывания, а также пропуски, пробелы, умолчания в тексте. Так, например, А. Камю именно благодаря своему восприятию нюансов речевой выразительности героев Достоевского сделал следующий вывод (в отношении образа Ивана Карамазова): «Стоит ли напоминать, что Иван – это некоторым образом сам Достоевский. Устами этого персонажа он говорит естественней, чем устами Алеши»⁷⁸. (Образ Ивана Карамазова станет и своего рода альтер эго самого А. Камю, о чем подробнее – во 2 Главе).

Часто во время чтения художественных текстов Достоевского можно столкнуться с противоречивостью и парадоксальностью высказываний героев, с изменением мнений и воззрений действующих лиц в течение их диалогов и в процессе развития сюжетного действия. Тем не менее, именно в живом многоголосии полифонической структуры произведений (в основном, романов) Ф.М. Достоевского проявляется та суть его мировоззрения и отношения к человеку, которую можно назвать экзистенциалистской.

М.М. Бахтин говорит о том, что диалогизм поэтики Достоевского и полифоничность структуры его романов были порождены не только лишь его гением, но стали возможны в контексте своего времени: «Сама эпоха сделала возможным полифонический роман. Достоевский был субъективно причастен этой противоречивой многопланности своего времени»⁷⁹. Мир Достоевского, по Бахтину, это «художественно организованное сосуществование и взаимодействие духовного многообразия»⁸⁰, это полифония самостоятельных голосов и сознаний.

⁷⁸ Камю А. Бунтующий человек // Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. М.: Политиздат, 1990. С.161.

⁷⁹ Бахтин, М.М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М.М. Собр. соч.: в 7 т. М.: Русские словари, Языки славянской культуры, 2002. Т. 6. С. 22.

⁸⁰ Там же. С. 24.

Как выявил М.М. Бахтин (и что особенно важно при перенесении образов Достоевского в кинематографическое пространство и в искусствоведческом анализе воплощений на экране), герой интересует Достоевского не как элемент действительности, обладающий определенными типическими и индивидуальными характерными чертами, а «как особая точка зрения на мир и на самого себя... Достоевскому важно не то, чем его герой является в мире, а то, чем является для героя мир и чем является он сам для себя самого»⁸¹.

Основная точка расхождения философско-экзистенциальной концепции Ф.М. Достоевского и европейского экзистенциализма XX века в лицах А. Камю и Ж.-П. Сартра (к литературным произведениям и репрезентациям на экране которых будет обращено основное внимание во 2 Главе данного исследования) состоит в том, что их концепции базируются на разных основаниях. Философские идеи Достоевского, связанные со свободой выбора (будь то выбор нравственный или решение покончить жизнь самоубийством), нельзя отделить от его религиозного (христианского) мировоззрения. Именно эта укорененность сознания писателя в православном христианстве определяет в итоге его отношение к разнообразным словам и поступкам его героев. В этом отношении экзистенциалистские идеи А. Камю и Ж.-П. Сартра (безусловно, во многом испытавших влияние идей Достоевского) должны рассматриваться в системе другого, атеистического мировоззрения.

Но при обозначенной «точке расхождения» нельзя не акцентировать и главное, что объединяет Ф.М. Достоевского и представителей французского экзистенциализма: это внимание к человеку во всей сложности его внутреннего мира, со всеми его добродетелями и пороками, в его страдании и свободе.

⁸¹ Бахтин, М.М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М.М. Собр. соч.: в 7 т. М.: Русские словари, Языки славянской культуры, 2002. Т. 6. С. 26.

1.1. Литературное произведение как форма философствования и сценарная основа кинофильма

Мировоззрение, художественный стиль и философское мышление Достоевского воплощалось в литературной форме, но вырабатывалось в большой мере в процессе внутренней работы над многочисленными текстами – литературными, публицистическими, историческими, философскими источниками. Именно чтение, которому он посвящал практически все свое то время, когда сам не писал, было той основой, на которой формировалось его собственное отношение к миру и человеку, концептуализировались его идеи – предтечи философского экзистенциализма XX века.

В период работы над своим первым романом «Бедные люди» Федор Михайлович писал своему старшему брату Михаилу: «Ты, может быть, хочешь знать, чем я занимаюсь, когда не пишу, – читаю. Я страшно читаю, и чтение странно действует на меня»⁸². В этих словах писателя заключена вся глубина его погружения в мир чтения, подлинного внутреннего «проживания» литературных образов. Чтение и *перечитывание* литературы широчайшего диапазона (от античных греческих философов и историков до беллетристики XIX века) и высочайшего художественного уровня (в круге его чтения были У. Шекспир, Ж.-Б. Мольер, Вольтер, О. де Бальзак, В. Гюго, И.В. Гете, А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, Н.В. Гоголь и многие другие) сформировало в Ф.М. Достоевском понимание высшей цели литературной деятельности, в том числе и собственного творчества: «... Поэт в порыве вдохновенья разгадывает Бога, следовательно, исполняет назначенье философии. <...> Философия есть та же поэзия, только высший градус ее!»⁸³ При этом центральным интересом Достоевского при чтении литературы оставалась главная тема – человек во всей его сложности: «Учиться “что значит

⁸² Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30-ти тт. Л.: Наука, 1972-1990. Т. 28. С. 108.

⁸³ Там же. С.54.

человек и жизнь”, – в этом довольно успеваю я; учить характеры могу из писателей, с которыми лучшая часть жизни моей протекает свободно и радостно»⁸⁴.

Конечно, Ф.М. Достоевский хорошо знал и все книги Библии – Ветхого и Нового Заветов. Не только знал – Достоевский-писатель неотделим от Достоевского-христианина. Христианское учение, уверенность в вечности души пронизывает все художественно-литературное и эпистолярное творчество писателя. Часто по-настоящему услышанное и воспринятое внутренним чувством, душой евангельское слово переворачивает сознание персонажей произведений Достоевского (например, Степана Трофимовича Верховенского в «Бесах»: услышав *по-настоящему* уже при смерти Нагорную проповедь, он понимает, что всю жизнь прожил во лжи). Но даже если в текстах писателя строки Библии не цитируются напрямую, то зачастую их смыслы пронизывают строки его романов и повестей, высвечиваются в многочисленных спорах, диалогах, внутренних монологах героев его произведений.

Мысль о том, что глубокие философские идеи могут быть выражены не только догматически, но опосредованно, через художественные образы, перешла в XX век. Конечно, Ф.М. Достоевский был не первым, кто высказал эту мысль и воплотил ее в своем творчестве, но Достоевский во многом предвосхитил вектор ее развития в будущем. Эта мысль нашла подтверждение в литературе и искусстве на протяжении всего XX века, особенно ярко она воплотилась в прозе философов-экзистенциалистов Альбера Камю и Жан-Поля Сартра. В своих «Записных книжках» Альбер Камю оставил запись, которая воспринимается не просто как возможность, но как необходимость философствовать через творчество, как «руководство к деятельности»: «Мыслить можно только образами. Если хочешь быть философом, пиши романы»⁸⁵.

Можно дискутировать о том, насколько литературное произведение может конкурировать с философским трактатом, но не вызывает сомнения тот факт, что экзистенциалистские идеи, воплощенные в художественной прозе и публицистике,

⁸⁴ Там же. С. 63.

⁸⁵ Камю А. Сочинения в пяти томах. Харьков: Радуга, 1998. Т.5. 410 с. С.12.

судя по их непреходящей востребованности в арт-пространстве, оказали и продолжают оказывать значительное влияние на осознание современными людьми смысла своего существования, сущности человеческой природы и социальных отношений.

В отношении востребованности литературных первоисточников в художественном пространстве, в данном исследовании имеется в виду прежде всего художественное пространство киноискусства. Общеизвестно, что литературные произведения брались за основу киносценария уже в немом периоде развития кинематографа, что было вполне логично – профессия киносценариста как создателя особой литературной формы, предназначенной для экранного воплощения, тогда находилась в становлении. Однако с развитием киноязыка встает вопрос не только о специфике киносценария, но и о специфике средств выразительности на экране, т.е. «перевода на киноязык» текста первоисточника, особенно литературных произведений большой формы (прежде всего, романов).

Этот вопрос актуализируется в определенном социокультурном контексте времени и места создания кинофильма и, соответственно, киносценария, а также в связи с возрастающим значением индивидуального режиссерского языка. Как заметила литературовед И.А. Мартьянова в отношении современных российских воплощений на экране: «Характер современного воплощения на экране изменился по сравнению не только с первыми отечественными немymi фильмами..., но и с фильмами пятидесятых-восьмидесятых годов прошлого века»⁸⁶. Киносценарий – это всегда *диалог* автора-режиссера с литературным первоисточником, но и сам текст должен изначально обладать кинематографическим потенциалом, содержать в себе возможности «перевода» текста в динамичные визуальные (аудиовизуальные) образы. Именно от таланта «кинопереводчиков» (сценариста и режиссера, иногда в одном лице) и наличия собственной позиции режиссера в диалоге с первоисточником (и его автором) зависит художественная ценность фильма- воплощения на экране.

⁸⁶ Мартьянова И.А. Киносценарный диалог с классической русской литературой // Мир русского слова. 2016. №4. С. 114-120. С. 115.

Семиотик и культуролог Ю.М. Лотман подчеркивал, что литературный текст и кинопроизведение – это один из самых сложных случаев «непересекающихся пространств», ибо «общность языка художественной прозы и кино – мнимая. Трудности здесь не уменьшаются, а возрастают. Игнорирование этого – источник многочисленных неудач экранизаций»⁸⁷. В то же время, «чем труднее и неадекватнее перевод одной непересекающейся части пространства на язык другой, тем более ценным в информационном и социальном отношении становится факт этого парадоксального общения. Можно сказать, что перевод непереводаемого оказывается носителем информации высокой ценности»⁸⁸. Таким образом, дальнейший анализ экзистенциалистских идей в кинофильмах-репрезентациях философских литературных произведений, безусловно, предполагает обращение к текстам первоисточников и сравнительный анализ с ними соответствующих кинотекстов, однако преимущественное значение в исследовании имеет именно кинопроизведение как особое художественное пространство, созданное по своим канонам выразительности, особыми средствами художественной выразительности, в эстетике конкретного режиссера и в определенном социокультурном контексте своего времени.

1.2. Экранные адаптации произведений Ф.М. Достоевского в социокультурном контексте времени их создания

Романы, повести и рассказы Ф.М. Достоевского стали экранизироваться еще в немом периоде развития кинематографа и впоследствии вошли в списки наиболее часто экранизируемых произведений литературы. Известный исследователь творчества Ф.М. Достоевского литературовед Л.И. Сараскина пишет о многочисленных кинопроизведениях Достоевского как о «феномене мировой кинематографии»⁸⁹. В то же время, как писал культуролог и киновед К.Э. Разлогов,

⁸⁷ Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М.: Гнозис; Издательская группа «Прогресс», 1992. С.15.

⁸⁸ Там же.

⁸⁹ Сараскина Л.И. Киноверсии романа Ф.М. Достоевского «Бесы» как эксперименты и авантюры // Роман Ф.М. Достоевского «Бесы» в контексте духовной традиции и «большого времени» русской культуры: материалы Всероссийской научной конференции. Липецк: ЛГПУ им. П.П. Семенова-Тян-Шанского, 2022. С.13-25.

из почти 300 картин, поставленных по произведениям Достоевского, «очень небольшое количество было сделано в России, поскольку в свое время писатель находился у нас под запретом»⁹⁰. Особый запрет касался романа «Бесы», о чем более подробно будет сказано далее.

В силу ориентированности на экзистенциальную проблематику, в данном разделе основное внимание будет посвящено сюжетным схемам произведений (адаптациям) наиболее важных в этом отношении романов Ф.М. Достоевского: «Преступление и наказание» (1866), «Бесы» (1872) и «Братья Карамазовы» (1880). Именно в этих романах, точнее, в образах, словах и поступках их героев, в полифонии романной структуры воплотились размышления писателя о смысле человеческого существования, о праве и воле человека распоряжаться своей и чужой жизнью, о спасительной силе любви и многообразии ее проявлений, об отношении человека с Богом и религией, о взаимосвязи «Я и Другой».

В то же время, названные романы Достоевского наполнены динамичным действием, сюжетными загадками, детективными линиями, яркими персонажами – все эти компоненты структуры и содержания литературного произведения создают обманчивое впечатление «легкости» его воплощения на экране. Об этой внешней привлекательности наследия русского писателя говорят многочисленные обращения режиссеров разных стран к произведениям Достоевского в качестве сценарной основы фильма. Эти попытки предпринимались, начиная с немого периода кино, и об их результатах следует судить в контексте своего времени и стадии развития киноискусства.

С другой стороны, кинематографическая форма не может рассматриваться в искусствоведческом анализе в таких же параметрах, что и форма литературная. Сам Ф.М. Достоевский, не писавший драматургических произведений, предупреждал постановщиков о невозможности удачного прямого перевода литературного текста в драматургическую форму. Стоит напомнить, что в ответ на обращение княжны В.Д. Оболенской к Ф.М. Достоевскому с просьбой о разрешении театральной

⁹⁰ Разлогов К.Э. Европейские экранизации произведений Ф.М. Достоевского // Философические письма. Русско-европейский диалог. 2021. Т.4. №2. С. 122-136.

постановки «Преступления и наказания», писатель (в письме от 20 января 1872 г.) предупреждал: «Почти всегда подобные попытки не удавались, по крайней мере вполне. Есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической. Я даже верю, что для разных форм искусства существуют и соответственные им ряды поэтических мыслей, так что одна мысль не может никогда быть выражена в другой, не соответствующей ей форме. Другое дело, если Вы как можно более переделаете или измените роман, сохранив от него лишь какой-нибудь эпизод, для переработки в драму, или взяв первоначальную мысль, совершенно измените сюжет»⁹¹.

Таким образом, кинопроизведения, созданные по романам и повестям Ф.М. Достоевского (как и других писателей), должны рассматриваться, прежде всего, как произведения кинематографические, созданные средствами киноязыка, и при этом в контексте своего времени и индивидуального режиссерского мировоззрения. Взятые в качестве литературной основы, романы Достоевского становятся своего рода катализатором, проявляющим в экранной форме многие характерные черты времени создания кинопроизведения, нравственных принципов и художественного языка его создателя-режиссера. Каждое время и каждый режиссер прочитывает Достоевского по-своему, оставляя в своей киноинтерпретации литературного произведения своеобразный документ своего времени, отклик на «вечные» и «проклятые» вопросы, поставленные писателем. В процессе создания фильма-репрезентации режиссер становится не только читателем Достоевского, но и его соавтором в том смысле, который придавал чтению У. Эко, писавший об «открытости» текста к множественным интерпретациям: «Читатель текста знает, что каждое предложение и каждый троп “открыты” для разных смыслов, которые он, читатель, должен искать и находить. В зависимости от своего собственного состояния в данный конкретный момент читатель может выбрать один из возможных интерпретационных ключей – тот, который представляется ему подходящим для данного духовного состояния. Он,

⁹¹ Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 т. Т. 29, кн.1. Письма 1869-1874. Л.: Наука, 1986. С. 225.

читатель, может использовать произведение согласно избранному смыслу (как бы призывая данное произведение к жизни заново, по-иному, не так, как это было при предшествующем чтении)»⁹².

1.2.1. Экранизации романа «Преступление и наказание»: от экспрессионизма до «эстетики безобразного»

Количественно преимущественное положение среди реализации на экране этих трех великих произведений Достоевского, как отмечает К.Э. Разлогов, занимает роман «Преступление и наказание», прежде всего, в силу своей «кинематографичности» – «детективного» сюжета и ярких персонажей, будто созданных для воплощения на экране. В немой период было создано десять кинопроизведений «Преступления и наказания», из них шесть – российского производства (например, лента 1913 г. режиссера Ивана Вронского «Преступление и наказание» с Павлом Орленевым в заглавной роли Родиона Раскольникова), две ленты американские, одна итальянская, но ни одна из них не сохранилась, сведения об этих картинах очень немногочисленны. Так, Н.А. Лебедев пишет, что фильм русского режиссера Василия Гончарова «Преступление и наказание» (1909) шел неполных восемь минут⁹³. Всего же до настоящего времени известно 24 репрезентации «Преступления и наказания», и это наибольший показатель среди киновоплощений произведений Достоевского.

Стоит отметить, что в первые десятилетия развития кино, когда оно еще только становилось как новый вид искусства, самыми популярными у зрителей были такие зрелищные «низкие» жанры как комедия, мелодрама и фильмы ужасов. Ориентация на зрительский спрос во многом влияла и на интерпретации литературных произведений, бравшихся режиссерами в качестве сюжетных основ для своих кинолент. Однако 1920-е годы стали не только последним десятилетием немого кино, но и периодом высоких достижений в плане освоения визуальных и пластических элементов выразительности языка искусства кино. Помимо

⁹² Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. М.: АСТ: Corpus, 2016. С. 116.

⁹³ Лебедев Н.А. Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918-1934. Изд. 2-е. М.: Искусство, 1965.

постепенного совершенствования элементов выразительности, на развитие киноязыка влияли и внешние факторы: так, на формирование эстетики экспрессионизма, в том числе немецкого экспрессионизма в кино, оказала влияние общая депрессивная и гнетущая атмосфера в обществе в период после окончания Первой мировой войны. Тревожное и подавленное состояние общественного сознания отразилось в трагически-гротескных кинообразах, в жесткой пластике и контрастном гриме актеров, в драматичном освещении и угловатых деформациях внутрикадрового пространства.

В 1923 году яркий представитель немецкого экспрессионизма Роберт Вине снимает фильм *«Раскольников»* («Raskolnikow») по роману Ф.М. Достоевского *«Преступление и наказание»*. Как видно из названия, сюжет киноленты был сконцентрирован на главном герое романа, точнее, в центре внимания режиссера было измененное, болезненное сознание Раскольникова, что интерпретировалось на экране художественными средствами экспрессионистского кино. Зритель как бы видел мир глазами Раскольникова, в образах его измененного сознания.

Несмотря на то, что фильм был практически перенесением на экран театральной постановки МХАТа⁹⁴, с русскими актерами в составе (Григорий Хмара, Алла Тарасова, Михаил Тарханова и др.), он был все же ориентирован на массового западного зрителя и фактически попадал в категорию фильма ужасов. Экспрессионистские «изломанные» декорации (художник-постановщик – русский эмигрант Андрей Андреев), мастерское применение крупных планов и монтажа, в соединении с реалистической игрой мхатовских актеров давали на экране эффект, который не могла дать театральная сцена. Острые углы зданий будто грозят обрушиться, интерьеры комнат (комната Раскольникова, точно, как в романе, «похожа на гроб») создавали ощущение неуюта и тревоги. Немецкая исследовательница кинематографа Лотте Айснер писала: «Благодаря андреевским декорациям, Вине добивается сильного воздействия образов, которые, словно окутанные странным туманом галлюцинаций, вырастают из сложного универсума

⁹⁴ Труппа МХАТа начала гастрольный тур по Европе и Америке с Берлина, где в сентябре 1922 г. был показан спектакль *«Преступление и наказание»*.

Достоевского»⁹⁵. Особое впечатление производит сон Раскольникова, в котором он пытается убить топором старуху-процентщицу, нанося удар за ударом, но старуха только хохочет над ним, ее безобразное лицо удваивается и размножается, затем Раскольникова окружает толпа людей, злобно тычущих в него пальцами и не дающих ему убежать.

Для зарубежных воплощений романа звукового периода характерно достаточно свободное обращение с литературным первоисточником, в том числе перенесение хронотопа действия в иные пространственно-временные условия. Этот прием, с одной стороны, отражает универсальность и вневременную природу нравственных и психологических вопросов, поставленных писателем на страницах своих произведений, а с другой – это перенесение хронотопа (как правило, в современную для создателей фильма действительность) дает возможность режиссеру выразить свою авторскую индивидуальность, говорить со зрителем своим киноязыком, создать кинематографическое произведение, востребованное его временем. Неслучайно в одной из первых звуковых реализаций на экране романа – фильме американского режиссера австрийского происхождения Джозефа фон Штернберга 1935 года *«Преступление и наказание»* (*«Crime and Punishment»*) – основному действию предшествует надпись: «Эта история могла произойти в любое время и в любом месте, везде, где человеческие сердца наполнены любовью и ненавистью, состраданием и страхом». Впрочем, картина Штернберга даже самим режиссером не считалась удачной, а кинокритики отмечали в ней лишь выдающуюся работу исполнителя роли Раскольникова – актера Петера Лорре.

В картине французского режиссера Робера Брессона *«Карманник»*, снятой в 1959 году, уже в совершенно ином социокультурном контексте и в уникальном авторском стиле Брессона⁹⁶, действие романа *«Преступление и наказание»*

⁹⁵ Айснер Л. Демонический экран. М.: Rosebud Publishing; Пост Модерн Текнолоджи, 2010. С.25.

⁹⁶ С. Сонтаг определяла стиль Брессона как «духовный», а П. Шрейдер назвал его «трансцендентальным». Подробнее см.: Сонтаг С. Духовный стиль фильмов Робера Брессона // Сонтаг С. Против интерпретации и другие эссе. М.: Ад Маргинем, 2014. С. 190-208; Шрейдер П. Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер. // Киноведческие записки. 1996/97. №32. С.182-201.

переносится в современную для режиссера Францию. Точнее, в режиссерской адаптации сюжет и персонажи произведения Достоевского лишь угадываются, но остается главное – *вопрос выбора* главного героя: «Тварь я дрожащая или право имею?» и цены, которую придется платить за последствия этого выбора, т.е. вопрос ответственности.

Стоит отметить, что «выбор» героев фильмов Брессона – это момент не только и даже не столько драматургический, сколько нравственный. Киновед В.В. Виноградов подчеркивает эту особенность драматургии фильмов Брессона: «Необходимо сказать, что с проблемой выбора, так или иначе, сталкивается большинство героев Брессона. В каждом конкретном случае герой совершает, с точки зрения автора, правильный или неправильный шаг в определении собственного способа существования»⁹⁷. Можно заметить, что выбор героев картин Брессона выводит авторское высказывание на экзистенциальный уровень, отсылая к тезису Ж.-П. Сартра о свободе человека и ответственности за сделанный им свободный выбор (о чем подробнее во 2 Главе). Впрочем, мировоззрение Р. Брессона, в отличие от атеистического экзистенциализма Сартра, укоренено в христианском (католическом) вероучении, во многом определяющем смысловые послания в его кинотворчестве.

Вопрос выбора, мучивший Раскольникова, каждый раз, в виде внутреннего сомнения, встает и перед героем фильма – карманным воров Мишелем, перед очередным «походом на дело». В финале фильма любящая его Жанна (в которой узнается образ Сонечки Мармеладовой) приходит к нему в тюрьму, и их лица соединяются на фоне тюремной решетки. Вся финальная часть романа Достоевского, когда на каторге к Раскольникову постепенно приходит осознание великой силы любви, выражается у Брессона в одной последней фразе Мишеля: «О Жанна! Каким извилистым путем я пришел к тебе!»

В 1969 году советским режиссером Львом Кулиджановым была представлена своя версия романа «Преступление и наказание» в одноименном двухсерийном

⁹⁷ Виноградов В.В. Стилиевые направления французского кинематографа. М.: Канон+, РООИ «Реабилитация», 2010. С.210.

фильме. Надо сказать, что творчество Достоевского к этому времени было лишь недавно «разрешено» к постановкам, но в «правильном» идеологическом прочтении. В строгой, графично выверенной эстетике картины Л. Кулиджанова (фильм черно-белый), конечно, прочитывалась и идеологическая составляющая, и установка на реалистический стиль репрезентации романа, но акцент был сделан на показе внутреннего конфликта героя и психологическом поединке преступника-убийцы Раскольникова (Георгий Тараторкин) и следователя Порфирия Петровича (Иннокентий Смоктуновский).

В отношении отражения философских идей Достоевского в воплощении на экране Кулиджанова необходимо отметить один очень важный момент. В этом фильме логически выводится и подчеркивается мысль о том, что совершенное убийство есть в то же время и самоубийство. Родион Раскольников долго сопротивляется этому рождающемуся внутри него чувству, оформляющемуся затем в ясное понимание: «Разве я старушонку убил? Я себя убил навеки». Эта мысль утверждается в Раскольникове очень долго и мучительно (что выражается в подлинном актерском проживании роли героя Георгием Тараторкиным) – ведь слишком сильно в нем было убеждение в правильности своей теории «сверхчеловека», которому «все позволено»: «Свобода и власть! Власть над всей тварью дрожащей, над всем муравейником!», «Я хотел Наполеоном сделаться, оттого и убил!». Но общение с Соней Мармеладовой, видение страданий других людей, в том числе невинных детей, расшатывают его теорию. В эпизоде долгого разговора с Порфирием Петровичем, не только изобличающим Раскольникова как убийцу, но и проникающим в глубину его души, в кадре на заднем плане показана икона с горящей перед ней свечой; молчаливые, но мучительные (судя по лицу) раздумья Родиона проходят под акцентированное тиканье часов, как бы отмеряющих время для принятия им судьбоносного решения. В итоге Раскольников понимает, что для того, чтобы продолжать жить, надо пройти через искупительное страдание, надо внутренне *принять* это страдание. Поэтому Раскольников приходит в полицейский участок и сознается в двойном убийстве.

Другие воплощения на экране «Преступления и наказания» носят не столь реалистический и корректный по отношению к тексту романа характер. В 1983 году роман был экранизирован финским режиссером Аки Каурисмяки. «Преступление и наказание» стал для Каурисмяки первым игровым полнометражным фильмом, в котором, тем не менее, ярко проявились авторский почерк и режиссерская смелость, а также черты эстетики постмодернизма, с характерной для нее иронией, эклектикой и игровым подходом в художественной концепции картины. Как самоиронично высказался режиссер: «Я взял самую лучшую в мире книгу и полностью ее испортил»⁹⁸. Герой картины – мясник Анти Рахикайнен (Раскольников), хоть и появляется с топором в первых кадрах в цехе мясобойни, равнодушно убивает свою жертву (старуху-процентщицу заменяет бизнесмен, который, как потом разъясняется, был виновником автоаварии, в которой погибла невеста Рахикайнена) с помощью пистолета, под музыку симфонии Д.Д. Шостаковича.

Такие аудиовизуальные приемы ироничной отстраненности, контрастирующей с эмоционально-экспрессивным стилем романа Достоевского, воплощают ужас убийства в его обыденности. И этот подход, выраженный в режиссерском языке, отражал и состояние сознания общества конце XX века, уже привыкшего к равнодушному наблюдению насилия, например, в телевизионных новостных репортажах и программах. Но самое главное: Каурисмяки совершенно меняет эпилог романа, где Раскольников, уже на каторге, «спасается» любовью Сони Мармеладовой. В фильме же Рахикайнен отказывается от любви девушки, которая готова была ждать восемь лет его возвращения из тюрьмы. Финальные реплики героя выражают и экзистенциальное отчаяние многих людей нашего времени, и пессимистическую позицию режиссера: «Восемь лет? Будешь ждать меня восемь лет? Я тебе признаюсь: неважно, кого я убил. Я убил вошь, и сам стал тварью дрожащей... Я хотел убить принцип, а не человека. Изоляция меня не пугает. Знаешь почему? Потому что я всегда был один. Знаешь, что это значит? То,

⁹⁸ Цит. по: Плахов А., Плахова Е. Аки Каурисмяки. Последний романтик. Фильмы, интервью, сценарии, рассказы. М.: НЛО, 2006. С. 165.

что я не хочу, чтобы ты меня ждала. Уходи и живи своей жизнью. Мы все рано или поздно умрем. А рая после этого не будет. Что-то другое, но не рай... Пауки, или еще кто-нибудь. Откуда мне знать». Конечно, в этой реплике очевидна отсылка к фразе еще одного персонажа романа «Преступления и наказания» – Свидригайлова, который говорит о том, что, может, на том свете человека вместо вечности ждет «какая-нибудь темная банька с пауками» (впоследствии, как мы знаем из текста романа, Свидригайлов кончает жизнь самоубийством). Таким образом, в случае авторской киноинтерпретации Аки Каурисмяки романа Достоевского мы встречаемся с примером *контрсемантической финализации произведения*.

Здесь стоит остановиться и прояснить отношение Ф.М. Достоевского к самоубийству как важнейшему экзистенциальному вопросу. В XX веке вопрос о самоубийстве стал центральным для Альбера Камю периода философии абсурда. Во многом на мысли Камю по этому вопросу повлиял образ Кириллова из романа Ф.М. Достоевского «Бесы» (о чем подробнее будет сказано во 2 Главе). Тема самоубийства звучит во многих произведениях Достоевского, порой это страшное деяние совершает даже ребенок (Матрёша в «Бесах»). С описания самоубийства молодой девушки начинается повесть «Кроткая». Но каково же отношение к этому действию человека самого писателя-философа? Безусловно, оно предопределяется христианским мировоззрением Достоевского и искренней верой в бессмертие, вечность души, а без этой веры жизнь человека и всей вселенной для человека, решившегося покончить с собой, действительно лишается всякого рационального смысла. Это мнение совершенно определенно высказано Достоевским на страницах «Дневника писателя»⁹⁹, в частности, как его реакция на два самоубийства, произошедшие в октябре 1876 года и привлекшие особое внимание рациональной обоснованностью исполнителями-«матерьялистами» (юноши и девушки) своих действий. Писатель на страницах «Дневника» вспоминает также и о еще об одном деле – самоубийстве молодой швеи, которая выбросилась из окна, «держа в руках образ», но в этом случае писатель болезненно переживал трагедию

⁹⁹ Достоевский Ф.М. Дневник писателя. 1876. Октябрь. // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30-ти тт. Т. 23: Дневник писателя за 1876 год. Май-октябрь. С.144-146.

несчастной девушки, доведенной до отчаяния нищетой, и ее история сподвигла Достоевского на создание повести «Кроткая».

Возвращаясь к репрезентациям «Преступления и наказания», надо отметить, что в кинематографе постмодернистской эпохи вопрос *экзистенциального выбора*, выраженный Раскольниковым фразой: «Тварь я дрожащая или право имею?», часто переходит с уровня разговора о сверхчеловеке (чему посвящены многие страницы романа, и что отсылает также и к философии Ницше) на уровень прагматичного хладнокровного решения, продиктованного корыстными мотивами. Нередко отсылки к роману передаются через показ в кадре книги, которую держит в руках и читает герой фильма. Например, в драме режиссера Вуди Аллена «*Матч поинт*» (2005) главный герой, бывший теннисист Крис Уилтон, пробивается в высшее британское общество, и на этом пути совершает двойное убийство. В начале фильма в кадре видно, что Крис читает «Преступление и наказание» Достоевского. Но Вуди Аллен переводит проблематику романа, в частности, вопрос экзистенциального выбора, в художественные образы, – даже название фильма, теннисный термин «матч поинт» говорит о возможности решения исхода матча одним мячом, о моменте «зависания» мяча над сеткой и возможности его упасть на ту или другую сторону игровой площадки, – режиссер акцентирует в это образе момент случайности («Лучше быть везучим, чем хорошим») и «воли судьбы», которая предопределяет, куда упадет мячик.

Но еще за тридцать лет до фильма «*Матч поинт*» Вуди Аллен, мастер интеллектуальной иронии, снял картину «*Любовь и смерть*» (1975), в которой можно увидеть и услышать отсылки к «Преступлению и наказанию», а также многим другим произведениям Ф.М. Достоевского и даже к фактам биографии писателя. В этих отсылках отражается не только авторский индивидуальный стиль Аллена, но и общий иронично-игровой принцип эстетики постмодернизма. Вот характерный озвученный текст из фильма, иллюстрирующий авторский стиль, рассчитанный на эрудицию зрителя (быстрое узнавание в каждой новой фразе персонажей и сюжетов разных произведений Достоевского, а также событий биографии писателя):

«Каким-то чудом *Соне* удалось ускользнуть от французов и сбежать. Меня, по моему обычному везению, бросили в сырую камеру *ждать казни*. Мое любимое занятие. К счастью, это была французская тюрьма, так что еда была неплохой. Моей семье разрешили навестить меня. “Помнишь того славного соседского мальчика, *Раскольников*? – Да. – Он убил двух женщин. – Нет! Какой *скверный анекдот!* – *Бобок* рассказал это мне. Он услышал это от одного из *братьев Карамазовых*. – Он, должно быть, одержим *бесами*. – Он был просто *подростком*. – Подростком? Он был *идиотом*. – Он выглядел *униженным и оскорбленным!* – Я слышал, он был *игрок*. – Он мог быть твоим *двойником!*”»

Сильной переработке в постмодернистском ключе роман «Преступление и наказание» подвергся в фильме 1988 года американских режиссеров Тревиса Престона и Джефа Кана «*Потрясение*» («*Astonished*»). Авторы этого иронического триллера с элементами мюзикла довольно далеко отошли от литературного первоисточника: Федор Достоевский упоминается, в числе прочих, в заключительных титрах как «консультант по сюжету», а также угадывается в одной из сцен как «сценарист Теодор Иванович». Во внутрикадровом пространстве утрированно показывается съемочная киноаппаратура (камера оператора и микрофонная «удочка» звукооператора), т.е. применяются приемы иронической деконструкции художественного пространства фильма. Убийства совершаются в гротескно-театрализованной манере, в сопровождении помпезной оперной музыки. Своеобразное отражение получил в фильме и феминистский тренд: место бывшего студента Родиона Раскольникова заняла начинающая актриса Соня Иванова; роль нищего пьяницы Мармеладова досталась пышнотелой чернокожей женщине и т.д.

Главная героиня Соня живет в Нью-Йорке в убогой квартире в криминальном районе и вынуждена платить за нее своим телом хозяину-сутенеру. Однажды Соня видит, как ее сожитель избивает проститутку, и вскоре убивает его, нанеся многочисленные удары ножом. Соне приходится заколоть и случайную свидетельницу – зашедшую не вовремя женщину. Полиция добивается от Сони признания, но она не испытывает ни раскаяния, ни вообще сожаления о своем преступлении. В итоге, вместо того чтобы оказаться в тюрьме, Соня сбегает от

преследования и улетает в солнечный Рио-де-Жанейро со «Свидригайловым» (который, впрочем, оставит ее одну в аэропорту и застрелится в кабинке туалета). Таким образом, в фильме воплощается фантастическая идея побега преступника за границу, которая не раз звучит на страницах романов Достоевского в горько-ироничном контексте, как *невозможность* оборвать все связи, в том числе духовные, с Россией. Напомним: по сюжету «Преступления и наказания» Свидригайлов предлагает Дуне организовать побег ее брата Родиона Раскольникова за границу, сам же Свидригайлов, замыслив самоубийство, говорит окружающим, что уезжает в Америку; в романе «Братья Карамазовы» Иван Карамазов и Катерина Ивановна планируют организовать побег в Америку осужденного за убийство Мити Карамазова; тяжелый опыт пребывания в Америке был у Ивана Шатова из «Бесов»; мотив «побега в Америку» возникает в «Подростке».

Интересно, что еще одна «феминистская» киноинтерпретация романа «Преступление и наказание» – драма режиссера Хейтора Далиа «Нина» (2004) – тоже имеет отношение к Бразилии. Действие происходит не так далеко от Рио-де-Жанейро, в городе Сан-Паулу, но не в его «парадных» исторических локациях, и не на солнечном океанском побережье, а на неприглядных улицах с расписанными уродливыми граффити домами, и наркопритонах, где проводит свое время молодая девушка Нина (женский инообраз Родиона Раскольникова). Характерная параллель: сюжет фильма развивается в городе Святого Павла (Сан-Паулу), а события романа Достоевского разворачиваются в городе Святого Петра (Санкт-Петербурге), и тоже не в «имперских» декорациях, а в мрачных и злочных бедных районах.

В целом, весь фильм можно интерпретировать как воплощение «эстетики безобразного» в кинематографическом пространстве. Но что именно можно воспринимать и рассматривать в искусстве, в частности, в игровом кинематографе как проявление безобразного? Известный философ-эстетик В.В. Бычков в своем определении безобразного отмечает, что эта категория возникла в эстетике как оппозиция прекрасного. Безобразным, по мнению философа, «обозначают ту область неутилитарных субъект-объектных отношений, которая связана с антиценностью, с негативными эмоциями, чувством неудовольствия, отвращения и

т.п.»¹⁰⁰. Именно это свойство безобразного как оппозиции прекрасного, способного вызывать негативные эмоции, воплощается в фильме Хейтора Далиа по мотивам романа Достоевского.

Внешне героиня фильма Нина представляет собой абсолютного маргинала, по крайней мере, ее «внешняя оболочка» дает основание так думать: эта довольно непривлекательная, вечно взлохмаченная мрачная девушка носит вызывающую одежду с неприличными надписями, пьет, курит и употребляет запрещенные вещества, готова заняться сексом с первым увиденным на вечеринке парнем... (Напомним, что Родион Раскольников в романе Достоевского описан как красивый, интеллектуально развитый юноша, хоть и в изрядно пообносившейся одежде). Но, в то же время, если внимательнее приглядеться к Нине, становится очевидной ее невероятная внутренняя ранимость, потребность в любви (с невыразимой тоской она смотрит на свои детские фотографии с мамой), душевные страдания, которые она сублимирует в творчестве: все стены ее комнаты завешаны рисунками-комиксами, сделанными очень талантливо, но содержание их очень страшное. Вся боль и душевная мука юной художницы выплескиваются в изломанных черных линиях и страшных, *безобразных* лицах персонажей ее рисунков.

Нина пытается заработать себе на жизнь, подрабатывая официанткой в кафе. Но она не выдерживает этой работы: повсюду ее окружают (как ей кажется) высокомерные и злобные посетители, унижающие ее своими придирками и грубыми репликами, с безобразно жующими и чавкающими ртами (показанными крупным планом лица и планом-деталью рта), буквально со свиными рылами. В один момент Нина, сорвавшись, устраивает *безобразный* бунт: когда один из мужчин сделал ей выговор за то, что она принесла ему бургер с майонезом, который он не просил, Нина хватает с его тарелки бутерброд, разламывает его и вытирает соус о свой белый фартук. Затем хватает бутылку с кетчупом, заливает им все заказы посетителей, срывает с себя фартук и быстро уходит из кафе, показав всем неприличный жест пальцем.

¹⁰⁰ Бычков В.В. Эстетическая аура бытия. Современная эстетика как наука и философия искусства. 2-е изд., перераб. и дополн. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. С.296.

Доведенная до отчаяния нищетой, голодом (она вынуждена даже воровать корм у кошки), беспросветностью своего существования и моральными издевательствами своей квартирной хозяйки Эулалии, Нина убивает эту злобную, отвратительного вида старуху (говорящую страшным басом), задушив ее с помощью пластикового пакета. Однако хриплый кашель старухи как призрак начинает преследовать Нину и сводит ее с ума: визуальным образом этого «нисхождения» становится бесконечная спираль лестницы, по ступенькам которой девушка бежит вниз, но никак не может добежать, а потом вдруг оказывается в самом низу, лежа на полу лестничной клетки. Нине, как и Родиону Раскольникову, снятся кошмары (забиваемая людьми лошадь) и приходят страшные видения (старички и старухи, укоризненно смотрящие на Нину из-за каждого угла). Ужас этих образов усиливается вызывающими отвращение безобразными натуралистическими подробностями.

Впрочем, финал фильма дает понять, что убийство, совершенное Ниной, было плодом ее уже поврежденного рассудка, и на самом деле старуха умерла от естественных причин, в результате сердечного приступа. Но даже если и так – сюжет фильма все равно поднимает важнейшие экзистенциальные проблемы современности, главная из которых – отсутствие у огромной массы молодых людей, условных Нин и Родионов, смысла жизни, в которой реальность существования расходится с их представлением о собственной неординарности (или даже экстраординарности), о том, что они могли бы изменить мир.

В первых кадрах фильма «*Нина*» мы слышим озвученный за кадром монолог героини: «У меня есть теория, что люди делятся на две категории: обычные и необычные¹⁰¹. Обычные люди всегда правильные, они живут в смирении, и их это устраивает. Необычные – всегда создают что-то новое и разрушают старые законы и догматы. Первые принимаю жизнь такой, какая она есть, вторые – меняют этот мир. Иногда они идут на убийство». Понятно, что этот пролог является отсылкой к «теории Раскольникова», с аморальной и антихристианской сутью которой спорит,

¹⁰¹ В фильме буквально: экстраординарные.

устами следователя Порфирия Петровича (а также через жертвенный, воплощающий христианскую любовь образ Сони Мармеладовой), сам Достоевский. Конечно, рассуждения героя романа, логические обоснования Раскольниковым своей теории «сверхчеловека», которому, ради общечеловеческого блага, позволено то, что не позволено человеку обычному, в фильме бразильского режиссера редуцированы до нескольких вступительных фраз героини. Но дальнейшее развитие тезиса о «неординарном человеке» получает в киносюжете развитие в гротескных художественных образах, в психоделическом визуальном и звуковом рядах, и в итоге заканчивается трагедией. В последнем кадре несчастная Нина медленно (под очень печальную закадровую музыку) уходит по темной грязной улице в полный мрак.

Можно констатировать, что элементы «эстетики безобразного», безусловно, производят негативное, порой шоковое воздействие на зрителей, но если смотреть глубже, то становится очевидным, что за этим эпатажным «безобразием» стоит глубоко личное прочтение текстов Достоевского в контексте проблем современной действительности, отражения трагического состояния сознания многих представителей молодого поколения. Недаром следователь Порфирий Петрович в романе «Преступление и наказание» говорит о том, что теория Раскольникова рождена «смелостью отчаяния», не находящей выхода и потому «опасен этот гордый подавленный энтузиазм молодости».

Обращаясь к современным российским воплощениям на экране «Преступления и наказания», нельзя обойти вниманием сериал «Преступление и наказание» (8 серий), снятый в 2007 г. режиссером Дмитрием Светозаровым. Этот сериал довольно точно и подробно воспроизводит все события и всех персонажей романа, что практически невозможно сделать в одном полнометражном фильме. В вышеприведенных фильмах многие сюжетные линии и персонажи романа не вошли в сценарий: хронометраж в любом случае ограничивает возможности режиссера и предопределяет ту или иную концепцию, на которой выстраивается художественное пространство фильма. В этом отношении сериал, безусловно, дает

гораздо больше времени (и, соответственно, внутрикадрового пространства) для подробного изложения сюжета романа на экране.

Однако широкие «форматные» возможности телесериала еще не означают адекватное перенесение на экран философских идей Ф.М. Достоевского. Экзистенциалистские идеи, получающие выражение в сложной архитектонике текста литературного произведения, в полифонии его голосов, не могут быть автоматически перенесены в кинопроизведение, создающееся по своим художественным правилам. Здесь корректнее говорить не о буквальном *перенесении* философских идей и вообще содержания романа в кинопроизведение (в самом прямолинейном подходе – в форме закадрового озвучивания авторского текста), а о *воплощении* этих идей в художественных кинообразах и концепции картины. В этом отношении сериал Дм. Светозарова – это весьма подробная реализация на экране сюжетно-образного ряда литературного произведения, приближенная к первоисточнику по стилю киноизображения и экспрессии актерской игры и ориентированная на просмотр массовой телеаудиторией.

Во многом приемы художественной выразительности следуют стереотипам восприятия и отражения «мира Достоевского»: мрачный Петербург 1860-х гг. предстает в серой или желтоватой колористике (цветокоррекции); манера актерской игры наследует театральной школе психологического реализма (преувеличенно выразительной, с тенденцией к театральной подаче реплик); сопровождающая грозная симфоническая музыка¹⁰² (в которой можно также услышать православные песнопения, русскую народную напевность, особенно в финале) создает атмосферу устрашающей драмы и грядущих трагических событий.

В целом, можно заключить, что сериал Дм. Светозарова отражает тенденцию последних двух десятилетий в создании сериальной продукции по классической русской литературе: реализм стилистического решения; более зрелищная, впечатляющая (в том числе за счет иллюстративного музыкального сопровождения) и понятная для массового зрителя разработка образов героев, драматургии и идей,

¹⁰² Композитор Андрей Сигле.

заклученных в литературном первоисточнике. Так, в последних кадрах 8-й серии «Преступления и наказания», где Родион Раскольников уже отбывает свой срок на каторге, за кадром звучит в сопровождении медленной трагической мелодии виолончели его внутренний монолог. Он начинается на фоне кадра, где Родион лежит на узких нарах, как в гробу (это впечатление достигается взглядом кинокамеры сверху), напоминая о его петербургской комнате, похожей на гроб, в которой зарождалась его «теория»: «Чем, чем мысль моя была глупее других? И чем поступок мой кажется им столь безобразен? Тем, что он злодеяние? Что значит слово “злодеяние”? Совесть моя спокойна. Конечно, сделано уголовное преступление, нарушена буква закона, и пролита кровь. Ну и возьмите за букву мою голову, и довольно [*Родион встает с нар, в кадре начинают греметь кандалы на его ногах*]. Многие благодетели человечества, захватившие власть, должны были быть казнены при самых первых своих шагах. Но те люди вынесли свои шаги [*в кадре – медленно шагающие голые ступни Раскольникова, скованные и гремящие железными цепями*], и потому они правы. А я не вынес, и, стало быть, я не имел право разрешить себе этот шаг. Вот в чем мое преступление. В том, что я сделал явку с повинною. Зачем же я не убил себя? Неужели такая сила в этом желании жить? И так трудно одолеть его? Ая... а я буду жить, гнить здесь еще целых семь лет. Целых семь лет! [*Раскольников подходит к затуманенному окошку и видит за ним стоящую на морозе Соню Мармеладову*]. Описание этого эпизода показывает, как визуальный ряд расширяет смысл слов, произносимых за кадром. Этот прием можно назвать «экстрасемантической визуализацией» текста первоисточника.

В последнем кадре Родион (с непокрытой, обритой налысо головой) сидит рядом с Соней на пригорке, посреди бескрайней снежной равнины, глядя в бесконечную даль. А за кадром звучит печальная протяжная русская песня «Не кукуй, кукушечка, во сыром бору»:

Не кукуй, кукушечка, во сыром бору!

Я же сиротою на чужой стороне!

Плакать я не смею, мне рыдать не велят,

Только велят полегоньку вздыхать...»

В фильме показывается, что Раскольников не только не покался, но даже не раскаялся в своем преступлении. Однако это не вполне (точнее, не до конца) соответствует финалу романа Ф.М. Достоевского, хотя приведенный монолог Раскольникова в фильме почти точно повторяет строки из книги. Сериал заканчивается кадром, где Соня и Родион сидят вместе, Соня робко бросает взгляд на него, но в глазах Раскольникова – полная пустота и безнадежность (напомним, при этом звучит очень печальная музыка). В то время как последние строки романа говорят о перевороте, произошедшем, благодаря самоотверженности Сони, в сознании Раскольникова: «Разве могут быть ее убеждения не быть теперь и моими убеждениями?» Теперь семь лет каторги показались ему днями: «Семь лет, *только* семь лет!» Однако Достоевский предупреждает, что за свой *истинный* выбор необходимо пострадать, пройти через испытания: «Он даже и не знал того, что новая жизнь не даром же ему достается, что ее надо еще дорого купить, заплатить за нее великим, будущим подвигом...»¹⁰³ Таким образом, режиссер «не договаривает» смысл послания Достоевского как необходимости покаяния и страдания на пути к обретению *истинной* свободы и новой жизни во Христовой вере. Раскольников в сериале остается наедине со своими скорбными мыслями, не обретая той внутренней *радости в обретении Другого*, которая увенчивает финал романа Ф.М. Достоевского.

1.2.2. Герой как экзистенциалистская идея в экранизациях романа «Бесы»

В 1915 году на экран вышла немая лента режиссера Якова Протазанова «*Николай Ставрогин*» по роману Достоевского «Бесы», в которой заглавную роль исполнил Иван Мозжухин. На кинопостановку режиссер был вдохновлен спектаклем Московского Художественного Театра «Ставрогин», с Василием Качаловым в роли Раскольникова. Лента Протазанова не сохранилась, представление о ней можно получить лишь из оставшихся воспоминаний кинозрителей того времени и самого И. Мозжухина, который считал роль

¹⁰³ Достоевский Ф.М. Преступление и наказание // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 т. Т.6. Л.: Наука, 1973. С.422.

Ставрогина своей лучшей актерской работой в кино. Характерно, что книга воспоминаний актера о русском дореволюционном кино, изданная на французском языке в Париже в 1927 г. (после его эмиграции), называется «Когда я был Николаем Ставрогиным». Важным моментом является то, что Мозжухин включает свою роль и в целом картину «*Николай Ставрогин*» в число ряда лент, выразивших атмосферу предреволюционной России, которая вряд ли может быть понята зарубежными зрителями: «Трудно описать кинокартины той поры. Славянская душа, неясная, мистическая, с неожиданными умопомрачительными вспышками, поет в этих вещах свою извечную песнь скорби и надежды. До французской публики никогда не дойдут эти удивительные кинопроизведения – нервные, откровенные до жестокости, сложные драмы, тяжелые от сдержанной страсти, мистические; отточенная чистая форма идеальна для персонажа с садистски утонченной чувствительностью...»¹⁰⁴

Тот факт, что в центр киноповествования была поставлена фигура Николая Ставрогина, отражает представление своего времени о том, что этот персонаж – главный, многозначный, таинственный и неразгаданный герой произведения Достоевского. Характерно, что практически в то же время, что и картина Протазанова, выходит из печати эссе Н.А. Бердяева «Ставрогин»¹⁰⁵, ставшее откликом философа на постановку в 1913 г. спектакля «Ставрогин» во МХАТе как на новое прочтение романа Достоевского в начале XX века. Критикуя историко-фактологические неточности и художественные недостатки романа, Бердяев все же отдает дань главному – воплощению экзистенциальной тайны, неразрешимых противоречий и трагедии человеческой души в образе Ставрогина: «Поистине все в “Бесах” есть лишь судьба Ставрогина, история души человека, его бесконечных стремлений, его созданий и его гибели. Тема “Бесов”, как мировой трагедии, есть тема о том, как огромная личность – человек Николай Ставрогин – вся изошла,

¹⁰⁴ Цит. по: Садуль Ж. Глава XXIV. Последние дни кино при царизме (Россия, 1914-1917). // Всеобщая история кино: В 6 тт. М.: Искусство, 1958-1982. Т. 3. Кино становится искусством. М.: Искусство, 1961.

¹⁰⁵ Бердяев Н.А. Ставрогин. Русская мысль. М.: Тип. лит. т-ва И.Н. Кушнерев и Ко, 1914. Кн. V, май. С.80-89.

истоцилась, в ею порожденном, из нее эманировавшем хаотическом бесновании»¹⁰⁶.

В дальнейшем, на всем протяжении развития российского кино советского периода, «Бесы» не стали, и не могли стать сценарной основой кинофильма как произведение антиреволюционное (соответственно, антисоветское), обличающее пороки организаторов «революционных ячеек». Как писала Л.И. Сараскина: «Ни о какой экранизации “Бесов” в СССР речи быть не могло все 70 лет советской власти»¹⁰⁷. Однако и зарубежный кинематограф обходил «Бесов» стороной вплоть до конца 1950-х, когда была опубликована пьеса Альбера Камю «Одержимые» (по мотивам романа), вновь вернувшая интерес к произведению Ф.М. Достоевского. Именно пьеса Камю легла в основу зарубежных кинопроизведений (полнометражных и короткометражных фильмов, а также телесериалов) 1960-х-1980-х гг.: «Одержимые»¹⁰⁸ (*Die Besessenen*, 1962, реж. Михаэль Кельманн, ФРГ); «Исповедь Ставрогина» (реж. Хуан Хосе Гуррола, 1963, Мексика, короткометражный); «Бесы» (реж. Сандро Больки, 1972, Италия, сериал). Важное место в ряду этих воплощений на экране занимает картина польского режиссера Анджея Вайды, созданная в 1988 г. на основе пьесы А. Камю и романа Ф.М. Достоевского и имеющая в оригинальной французской версии то же название – «Одержимые» (*Les Possédés*), но в русском прокате получившая название «Бесы».

Стоит напомнить, что вторая половина 1980-х годов в России была временем перехода от советской эпохи к постсоветскому периоду, это был период гласности и перестройки, открытия границ как географических, так и духовных, публикации

¹⁰⁶ Цит. по: Бердяев Н.А. Ставрогин // Философия творчества, культуры и искусства. В двух томах. М.: Искусство, ИЧП «Лига», 1994. Т. 2. С. 176-186. С. 178.

¹⁰⁷ Сараскина Л.И. Киноверсии романа Ф.М. Достоевского «Бесы» как эксперименты и авантюры // Роман Ф.М. Достоевского «Бесы» в контексте духовной традиции и «большого времени» русской культуры: материалы Всероссийской научной конференции. – Липецк: ЛГПУ им. П.П. Семенова-Тян-Шанского, 2022. С.15.

¹⁰⁸ В поисковых системах фильм австрийского режиссера М. Кельманна фигурирует под названием «Одержимый», возможно, для отличия от нескольких иных фильмов с названием «Одержимые» (в том числе советского производства), вышедших в те же годы и не имеющих отношения ни к пьесе А. Камю, ни к роману Ф.М. Достоевского.

ранее запрещавшихся к изданию книг и выхода на экраны «запретных» фильмов. Именно в это время стал возможен иной взгляд на отечественную историю, переосмысление ряда событий, снятие грифа «секретно» со многих исторических фактов. В конце 1980-х «Бесы» были окончательно «разрешены» и шли в театральной постановке на сцене Театра имени Пушкина в Москве.

Однако Анджей Вайда ставил пьесу Камю «Одержимые» задолго до советской перестройки (с начала 1970-х), на разных языках и в разных странах (в Польше, Японии, Франции), каждый раз при этом перерабатывая текст пьесы. Особого внимания работа Вайды с текстом и пьесы Камю, и романа Достоевского заслуживает по ряду причин, в частности, в силу того, что в 2004 г. Вайда осуществил и театральную постановку «Одержимых» на сцене московского театра «Современник», хотя обращался с этим предложением тридцатью годами ранее, еще при министре культуры СССР Е.А. Фурцевой, но, естественно, получил тогда отказ. В начале 2000-х, будучи уже в весьма почтенном возрасте, Вайда осуществил наконец свою мечту – увидеть и услышать строки любимого романа на русском языке (хотя постановка и получила весьма нелестные отзывы рецензентов, отмечавших затянутость спектакля и отсутствия развития в нем авторской концепции¹⁰⁹).

Подход А. Вайды как режиссера к тексту романа и выраженным в нем идеям интересен тем, что его отношение к творчеству и личности Ф.М. Достоевского весьма противоречиво, парадоксально и неоднозначно. В одном из интервью Вайда высказывает мнение об истоках и сути мировоззрения Достоевского, о том, что писатель «смотрит на Россию глазами западного человека», с чем довольно трудно согласиться: «Достоевский наш писатель, а не ваш... Он понимает христианскую культуру так, как ее понимают представители западной цивилизации и культуры. Он соотносит метания и страдания своих героев с Евангелием, которое сформировало сознание западного мира. И таким образом Достоевский, русский

¹⁰⁹ См.: Должанский Р. «Бесов» попутали. Спектакль Анджея Вайды в «Современнике» // Газета «Коммерсантъ», 18.03.2004.

писатель, смотрит на Россию глазами западного человека. Поэтому мы хорошо понимаем его героев – Ставрогина, Раскольникову... Они наши герои»¹¹⁰.

Однако в интервью 1984 года (данном им немецкому телевидению West Deutsche Rundfunk в связи с театральной премьерой «Преступления и наказания») Вайда был в отношении Достоевского гораздо более противоречив и эмоционален: «Я искренне ненавижу этого автора. Ненавижу, и в то же время восхищаюсь им. <...> Как писатель, Достоевский открыл в «Бесах» нечто такое, что сегодня особенно ужасает нас и смахивает на заговор против человечества... я ненавижу Достоевского за его национализм, за его ничем не оправданную убежденность в том, что Россия должна сказать миру какое-то “новое Слово”, что русский Бог должен воцариться во всем мире, что православие имеет какие-то большие права, чем другие религии. Всё это, вместе с его презрением и ненавистью к полякам, – впрочем, не только к полякам, но и к немцам, и к французам – эта националистическая ограниченность – всё это, конечно, меня в Достоевском отталкивает. Из-за этого практически каждая новая инсценировка Достоевского дается мне с трудом. Но, быть может, именно поэтому зрители настолько живо воспринимают эти инсценировки»¹¹¹.

В киноверсии «Бесов» Вайда выводит на первый план не столько экзистенциальную, сколько морально-нравственную и социально-политическую проблематику текста первоисточника. Во многом такой подход отражал атмосферу времени и изменения в общественном сознании во второй половине 1980-х в Восточной Европе, где происходили тектонические сдвиги в социальном, политическом и экономическом устройстве обществ многих стран бывшего соцлагеря. Одновременно происходил и пересмотр многих исторических событий и фактов благодаря открытию архивов и снятию грифа секретности со многих документов.

¹¹⁰ Вайда А. «Достоевский наш писатель, а не ваш...» // Персона. 2004. №2 (46). С.40.

¹¹¹ Цит. по: Достоевский. Театр совести. Три инсценировки по мотивам прозы Федора Достоевского, поставленные в краковском Старом театре. /Пер. Н. Кузнецова. Краков: Архив Анджея Вайды, 2004. 225 с. С.214.

Вступительные титры картины А. Вайды сразу вводят в сюжетный контекст, одновременно давая понять режиссерский ракурс, в котором будет представлен сюжет и смысл романа Достоевского: «1870 год. Группа нигилистов возвращается из Швейцарии в Россию. Они намерены низвергнуть существующий строй. Ставрогин – душа группы... новый Мессия».

Режиссера волнует тема революционного террора, вскрывающего глубину злого начала в человеческой природе. Художественная атмосфера картины передает ощущение надвигающейся катастрофы: ни разу пространство кадра не осветится солнечным лучом, зритель видит лишь пасмурное небо, холодный снег или проливной дождь, слякоть и грязь, почти постоянный мрак на улицах и тьму в домах.

Кульминационным событием в фильме становится убийство Ивана Шатова (актер Ежи Радзивилевич), задуманное и совершенное «пятеркой» под предводительством Петра Верховенского и под идейным началом Николая Ставрогина, – кумира Петра, который без Ставрогина «как Колумб без Америки». В сцене убийства Шатова и утопления в проруби пруда его тела достигается высшая точка смыслового развития действия, но не только в драматургическом отношении. В убийстве Ивана Шатова сходятся многие линии сюжета, выражающие мысли и Достоевского, и Вайды. Это преступление, бессмысленное и беспощадное, становится символом того состояния, в котором находится душа нигилиста и суть нигилизма в целом. В этом преступлении воплощается страшная фраза Ивана Карамазова – героя последнего романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»: «Если Бога нет, то все позволено».

В фильме Вайды очень часто звучит тема России, без которой, словами Степана Трофимовича Верховенского (Омар Шариф), жить невозможно, но жить в России, как выразился его оппонент-нигилист, «тем более нельзя». Можно сказать, что образ России в фильме Вайды становится символом того душевного разрыва, который мучает трагических героев романа – Ивана Шатова и Алексея Кириллова (кончающего жизнь самоубийством). В эпизоде разговора со Ставригиным Шатов буквально кричит: «Я верю в Россию! Второе пришествие Христа свершится в

России!» Но на вопрос Ставрогина: «А в Бога Вы веруете?» Шатов отвечает уклончиво, точнее, не может ответить, потому что это именно тот вопрос, который мучает его: «Я буду верить в Бога...» Но демон-Ставрогин не дает ему надежды на обретение веры: «Ты не веруешь. Да и может ли умный человек верить?»

С уничтожения веры в Бога, с разрушения образования («Учитель, смеющийся над Богом перед учениками – наш!»), удушения всего талантливое и разумного («побить камнями Шекспира!»), насаждения распутства и разврата собираются начать строительство «нового мира» члены тайной организации Верховенского-Ставрогина (которые, впрочем, презирают этих «дураков» и используют их в своих целях). Они распространят «смуту, разрушения, пожары!» Конечная цель нигилистов – превращение абсолютного большинства людей в стадо, в безвольных животных, «равных в рабстве», и потому счастливых. И ради этого светлого будущего все средства хороши, в том числе и устранение непокорных. Шатов увидел суть этих бесов: «Они умеют лишь ненавидеть и разрушать». И потому он был устранен с их пути.

Анджей Вайда, как режиссер, использует в своей картине художественные звукозрительные приемы для воплощения образа России как раздираемой противоречиями и гибнущей души. Сцена пожара (который по сюжету романа устраивают нигилисты, и в котором гибнут брат и сестра Лебядкины) в фильме сопровождается закадровым православным песнопением-молитвой «Господи, помилуй!» Среди пожарища совершенно потерянные бродят Шатов, Лиза, Степан Верховенский... В финале картины люди спасаются от смертоносного огня, уплывая в тумане, в неизвестном направлении по реке на лодках, увозя с собой свои жалкие пожитки. И образ этой реки не только символичен, но и дуалистичен: как известно, вода символизирует не только жизнь (рождение из воды), но и смерть (река Стикс и перевозчик душ Харон). В одной из лодок доживает последние минуты своей жизни Степан Трофимович Верховенский, исповедуясь священнику и сидящей рядом Лизе (читающей ему евангельскую притчу), но главное, самому себе: «Бесы – это вся нечистота. А больной – это вся Россия. Но вся мерзость выходит из нее, и входит в свиней, то есть в нас, – моего сына и прочих. В нас

вселились бесы, и мы гибнем. Но больной исцелится, и сядет у ног Иисусовых. И Россия исцелится».

Можно заключить, что фильм Анджея Вайды стал авторской интерпретацией романа «Бесы», актуализировавшей одну из его главных тем: насилие и террор как проявление злого начала в любом человеке, но выходящем наружу, когда для него «Бога нет и всё позволено».

Обращаясь к репрезентации «Бесов» в постсоветском и современном российском кинематографе, имеет смысл остановиться на четырех кино- и телеверсиях романа, предпринятых в разных социокультурных реалиях и режиссерами с очень разными художественными подходами.

Первое, после упоминавшегося запрета на постановки романа на протяжении всего советского периода, воплощение на экране пришлось на трудное время и для страны, и для киноотрасли. Речь идет о двухсерийном фильме режиссеров Игоря и Дмитрия Таланкиных «*Бесы. Николай Ставрогин*», вышедшем на экраны в 1992 году. Совсем недавно (в августе 1991 г.) произошел путч, вскоре распался Советский Союз. Страна испытывала все возможные трудности переходного периода и в хозяйственно-экономическом, и в социокультурном отношениях. Отечественная киноотрасль тоже быстро приходила в упадок. Тем не менее, в репрезентации «*Бесов*» был задействован сильный актерский состав, среди исполнителей ролей были такие актеры как Андрей Руденский (Николай Ставрогин), Петр Юрченков (Петр Верховенский), Дмитрий Певцов (Кириллов), Сергей Гармаш (Шатов), Алла Демидова (Марья Лебядкина), Армен Джигарханян (капитан Лебядкин) и др.

Манере игры исполнителей ролей в фильме присуща преувеличенная театрализация (практически все актеры, задействованные в фильме, состояли в труппах разных драматических театров), в речи слышны интонации пародии, злой иронии. Возможно, данная режиссерская установка отсылает к тому, что Достоевский начинал писать «Бесы» как «политический памфлет». То, что писатель в процессе работы над романом переводит его в настоящую трагедию (напомним,

что русский философ и богослов, протоиерей С. Булгаков¹¹², а также М. Волошин, и Вяч. Иванов называли роман «русской трагедией» «религиозной трагедией русской души»), остается «за кадром» кинокартины. Отход от трагического смысла романа виден даже в существенных изменениях сюжета книги (помимо исключения из сценария ряда персонажей и ключевых событий). Так, Мария Шатова, приехавшая после долгой разлуки к мужу Ивану Шатову и рожаящая в его доме ребенка от Ставрогина, в фильме, в отличие от романа, вслед за этим не умирает, и младенец ее не погибает, что противоречит идее писателя (Ставрогин, по воле автора, *как человек и как идея* должен окончить жизнь в петле, и не может иметь продолжения в потомстве).

В 2006 г. на телеканале «Россия» был показан 6-серийный фильм «*Бесы*», снятый по мотивам романа Достоевского. Работа был срежиссирована Валерием Ахадовым, Геннадием Карюком и Феликсом Шультеessem; в сериале были заняты известные актеры (Юрий Колокольников, Ирина Купченко, Леонид Мозговой, Евгений Стычкин, Владимир Вдовиченков и др.). Но в целом вся постановка (при максимальном, в *формальном* отношении, приближении к тексту романа) превратилась в условно-театрализованную музыкальную пародию, более похожую на актерскую «читку» или «капустник» в самодельных декорациях.

Более глубоко, но одновременно и своевольно «прочитал» роман Достоевского режиссер Владимир Хотиненко, представивший 8-серийный фильм «*Бесы*» в 2014 году. В центре основного внимания режиссера стал Николай Ставрогин в исполнении Максима Матвеева, который внешне вполне соответствует описанию героя в романе. Об этом особом внимании говорит и то, что Ставрогин в сериале существует в собственном времени, которое можно назвать, по М.М. Бахтину, «большим временем», или «экзистенциальным временем» героя. Однако это очень сложный герой – он герой *недействующий*, точнее, *отраженный* в действиях других персонажей. Он одновременно есть, и его как бы нет. Как писал С. Булгаков: «Ставрогин есть герой этой трагедии, в нем узел, с ним связаны все ее

¹¹² См.: Русская мысль. М., СПб.: Типо-лит. Т-ва И.Н. Кушнерева и Ко, 1914. Кн.IV.

нити, к нему устремлены все чаяния, надежды и верования, и в то же время его нет, страшно, зловеще, адски нет, нет вовсе не постольку, поскольку он не удался автору или исполнителю, но именно потому, что удался»¹¹³. По мнению философа Н.А. Хренова, Ставрогин ежеминутно несет в себе смерть, он не боится ее, и потому свободен, что «делает этого героя фигурой экзистенциализма»¹¹⁴.

Обращаясь к сериалу В. Хотиненко, конечно, можно за многое критиковать игру М. Матвеева, но, по замечанию Н.А. Хренова, с которым можно согласиться, достоинством сериала является «само стремление показать главного героя именно как идею»¹¹⁵. Тем не менее, ради занимательности зрелища, режиссер воплощает сюжет романа-трагедии в жанре детектива. Ради этого в действие вводится персонаж, который отсутствует в романе Ф.М. Достоевского – дознаватель, т.е. следователь по уголовным делам Павел Дмитриевич Горемыкин (в исполнении Сергея Маковецкого), присланный из Петербурга для расследования череды загадочных смертей (убийств и самоубийств) в провинциальном российском городе. Уже в первых кадрах зрителю все известно про убийства – что противоположно развитию событий в романе и лишает сюжет экранного действия интриги. Напомним, что в романе Достоевского ведется *хроника событий* от лица молодого и активного Хроникера, который сам принимает участие (порой с риском для своей жизни) в разворачивающихся событиях, в то время как в сериале пожилой, постоянно простуженный, будто заторможенный следователь Горемыкин расследует уже совершенные преступления постфактум.

В качестве сквозного визуального образа, появляющегося в разных обличьях, в сериале (начиная со вступительных титров к каждой серии) использована бабочка. Николай Ставрогин (словно писатель Набоков) проявляет себя в кадре

¹¹³ Булгаков С.Н. Русская трагедия // Булгаков С.Н. Сочинения в 2 тт. М.: Наука, 1993. Т.2. С.499-526. С.503.

¹¹⁴ Хренов Н.А. Экзистенциалистский вариант классического произведения на экране: «Бесы» Ф.М. Достоевского в интерпретации В. Хотиненко // Экзистенциализм и его репрезентация в литературе и кино. Посвящается 200-летию юбилею Ф.М. Достоевского. Материалы XIII Международной научной конференции по эстетике экранизации 26-27 апреля 2022 года. М.: ВГИК, 2023. С. 218-234. С. 231.

¹¹⁵ Там же. С.222.

умелым лепидоптерологом, т.е. исследователем, ловцом и знатоком бабочек. Это еще одна режиссерская вольность, ведь в книге ничего не говорится об энтомологических занятиях Ставрогина. Так, по всей видимости, режиссер трактует, переводя из словесной метафоры в визуально-метафорический образ слова Ставрогина, сказанные в одной из сцен Ивану Шатову: «Мы, очевидно, существа переходные, и существование наше на земле есть, очевидно, существование куколки, переходящей в бабочку»¹¹⁶. Впрочем, красивый экранный образ бабочки порой превращается (с помощью компьютерных технологий) в устрашающего монстра с крыльями то ли дракона, то ли демона в видениях Ставрогина – и это, безусловно, один из эффектных кинематографических приемов, использованных режиссером в раскрытии сложного образа Николая Ставрогина (в финале последней серии бабочек из его коллекции склеивают куры).

Но эффектные, зрелищные, увлекательные приемы, примененные режиссером, во многом сыграли против раскрытия важнейших смыслов романа. Особенно явно эти противоречия выступают в финале киноповествования. Так, в романе Николай Ставрогин возвращается в дом матери и совершает самоубийство путем повешения в результате жесточайшего внутреннего (духовного) кризиса, который он не в силах вынести. В сериале же Ставрогин залезает в петлю, когда видит в окно, что дом окружен полицией и он «обложен» со всех сторон, ему некуда деваться. Другой пример: в эпилоге сериала показан прекрасный зимний пейзаж швейцарского кантона Ури, где, спустя несколько лет после описанных трагических событий, живет Дарья, воспитывающая маленького сына Колю, точь-в-точь похожего на своего отца – Николая Ставрогина: мальчик находит в снегу отцовскую булавку для бабочек и прикалывает ее на воротник своего тулупчика (т.е. как бы прикалывает самого себя). И это не последняя выдумка режиссера (Дарья в романе не рождает ребенка от Ставрогина). В последних кадрах мы видим, как к Дарье, пошло ухмыляясь, приближается Петр Верховенский. В романе он действительно скрывается, единственный из всей преступной группы, от преследования, по всей

¹¹⁶ Выражение Ставрогина осталось в рукописных подготовительных материалах к тексту романа. См.: Достоевский Ф.М. Собрание сочинений в 30-ти тт. Л.: Наука, 1972-1990. Т.11. С.184.

вероятности, за границу, но никаких намеков на связь с Дарьей и дальнейшую историю их совместной жизни в Швейцарии Достоевский не делает. Таким образом, зритель, не читавший роман «Бесы», может воспринять это произведение, благодаря телесериалу, как детектив с сомнительным (в смысловом и художественном отношении) мелодраматическим финалом.

В том же 2014 году, что и телесериал В. Хотиненко, режиссерами Романом Шаляпиным и Евгением Ткачуком была снята своя полнометражная версия «Бесов». В центр этой картины по мотивам романа была поставлена фигура Петра Верховенского и эпизод убийства членами «пятерки» Ивана Шатова. Интересно отметить, что исполнителем роли Петра Верховенского и одновременно сорежиссером картины стал актер Евгений Ткачук, который в сериале В. Хотиненко исполнил роль Ивана Шатова. Фильм стал провокационным авторским высказыванием именно Евгения Ткачука, благодаря его игре картина воспринимается как монодрама. И также как анализированный ранее фильм «Нина», картина «Бесы» может рассматриваться как кинопроизведение, созданное в «эстетике безобразного».

В этом фильме всё условно и всё безобразно – локации и декорации (съемки велись на заброшенном заводе, в аварийных жилых домах, в болотистой местности и т.п.), персонажи, их реплики и действия. Это картина душевного апокалипсиса, пейзаж полного разрушения бытия. Фактически Ткачук не играет персонажа романа, но воплощает чудовищный внутренний разрыв, трагический нерв прозы Достоевского. Актер «разоблачает» Верховенского в прямом и переносном смысле: почти всю вторую половину действия он носится в экранном пространстве совершенно обнаженный, с искаженным в страшной гримасе лицом, кричит, прыгает, беснуется и виснет на железных конструкциях, готовых окончательно обрушиться.

Авторы фильма воплощают свое прочтение текста (или, скорее, подтекста) романа Достоевского в «эстетике безобразного» – ее элементами становятся не только уродливые грязные интерьеры и обнаженные интимные части тела актера, но и отвратительная сцена изнасилования Верховенским Эркеля (в фильме он из

красивого юноши становится непривлекательной девушкой). Сцена повешения Ставрогина показана как «данс макабр» – танец смерти, который танцует (под закадровую музыку Венгерского танца Брамса) вокруг трупа голый Верховенский, и в конце концов повисает на нем, вцепившись руками и ногами в мертвое тело, при этом облизывая лицо своего кумира. Процесс буйного умопомешательства завершается превращением Петра Верховенского в клопа, наливающегося кровью (на страницах прозы Достоевского неоднократно возникает образ этого насекомого – омерзительного, кровососущего, и при этом невероятно живучего¹¹⁷). Достоевский оставляет Петра Верховенского в живых и на свободе, позволяя ему, после всех совершенных им злодеяний, ускользнуть в последний момент за границу, тем самым давая понять, что таким верховенским еще доведется сыграть свою злую роль в будущем. Евгений Ткачук воплощает образ не только опасный и кровожадный, но и в прямом смысле расчеловечивающийся, теряющий в финале человеческий облик.

Таким образом, при всех различиях в режиссерских подходах к воплощению на экране «Бесов» центральной остается *проблема героя* как выразителя главного смысла кинопроизведения. И если в первых киноадаптациях (как и теоретических интерпретациях романа) таким *экзистенциальным* героем признавался Николай Ставрогин – таинственное, бездействующее, несущее в себе смерть лицо-маска, – то в более поздних интерпретациях внимание режиссеров заметно смещается на других персонажей (Иван Шатов, Петр Верховенский), – во всяком случае, роль Ставрогина в экранных интерпретациях уже не выглядит безусловно главенствующей.

1.2.3. От мелодрамы – к экзистенциальной трагедии: экранизации романа «Братья Карамазовы»

¹¹⁷ О метафорическом значении образов разных насекомых – пауков, муравьев, тараканов, мух и особенно клопов в произведениях Ф.М. Достоевского см.: Тихомиров Б.Н. «Вот у вас ползет клоп...» (Из наблюдений над «энтомологией Достоевского») // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2023. №3 (23). С.43-65.

Одной из первых экранизаций последнего романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» стал германо-французский фильм режиссера русского происхождения Федора Оцепа «Убийца Дмитрий Карамазов», созданный в 1931 году. Стоит отметить, что до своей эмиграции из Советской России в 1930 г. Ф. Оцеп был видным кинодеятелем, имевшим опыт сценарной¹¹⁸ и организационно-производственной работы в кино, начиная с дореволюционного времени. В частности, именно Ф. Оцеп работал над сценарием вышеупомянутого фильма Якова Протазанова «Николай Ставрогин» (1915), т.е. Оцеп уже имел опыт адаптации текста произведения Ф.М. Достоевского для киноэкрана. Однако фильм по «Братьям Карамазовым» снимался Оцепом в роли не только сценариста, но и режиссера, и в совершенно другой ситуации.

Эмигрировав за границу, Оцеп оказался первоначально в Германии. Начало 1930-х годов было периодом освоения звука кинематографом: фильмы уже снимались с записанной на пленку речью, однако еще не существовало технических условий для дублирования речи актеров для зарубежного проката фильмов. Картина Оцепа снималась в условиях и возможностях своего времени, т.е. в данном случае в двух речевых вариантах: в одном немецкие актеры говорили на немецком языке, во втором актеры-французы говорили на французском. Но в обеих версиях главную женскую роль Грушеньки исполнила жена (на тот момент) режиссера – актриса Анна Стэн, также уехавшая в 1930 г. из России (впоследствии Федор Оцеп и Анна Стэн, хоть и разными путями, оказались в Голливуде).

До настоящего времени сохранился немецкоязычный вариант фильма Ф. Оцепа, в котором главную роль Дмитрия Карамазова исполнил австрийско-немецкий актер Фриц Кортнер. Режиссерская концепция отвечала, с одной стороны, уровню развития кинематографа и его выразительных средств, а с другой – ориентировалась на зарубежных зрителей, ожидавших увидеть на экране страстную драму и «загадочную русскую душу». Такой подход не предполагал

¹¹⁸ Федор Оцеп был автором сценариев таких значимых для развития отечественной кинематографии фильмов как «Пиковая дама» (реж. Я. Протазанов, 1915); «Поликушка» (реж. А. Санин, 1922); «Аэлита» (реж. Я. Протазанов, 1924) и др.

погружения в сложную экзистенциальную проблематику романа Достоевского, в идеологические и духовные споры героев книги (братьев Дмитрия, Ивана, Алеши и Федора Павловича Карамазовых, отца Зосимы и пр.). Поэтому среди персонажей в кинопроизведении Ф. Оцепа отсутствует, например, Алеша Карамазов, а ведь он играет чрезвычайно важную роль в смысловом развитии романа, воплощая идеал христианского вероучения в мыслях и действиях. Соответственно, выпадает вся линия «русских мальчиков», духовной клятвой которых (под духовным руководством Алексея Карамазова) заканчивается роман Достоевского.

Драматургия фильма (через яркую актерскую игру, динамичный монтаж, символику пейзажных планов, контрастный свет, мощную по звучанию музыку) развивает только мелодраматическую линию сюжета, в центре внимания любовный треугольник: Дмитрий Карамазов – Грушенька – Федор Павлович Карамазов. Образ Ивана дается лишь штрихами: например, за игрой в бильярд Митя укоряет брата: «Холодный ты человек, Иван! Живешь только разумом. Но это (*указывая на сердце*) не понять только одним разумом». В фильме допускаются вольности в отношении текста Достоевского, дописываются реплики персонажей. Например, вводится сцена, в которой Дмитрий Карамазов через дверь пошло и оскорбительно торгуется с Грушенькой о цене на ее «услуги»: «Сколько тебе платят? Десять рублей? На улице дают только три рубля!» Федор Павлович прячет деньги, предназначенные для Грушеньки (пресловутые 3000 рублей, ставшие поводом для разыгравшейся трагедии), по наущению своего слуги (и незаконнорожденного сына) Смердякова, за окладом иконы, приговаривая: «С Господом безопаснее, да?» В финале кинодействия Смердяков вешается (за кадром) в помещении суда (в романе он совершает самоубийство у себя дома в ночь перед днем судебного заседания), а украденные им деньги, переданные накануне им самим Ивану, пропадают: вместо них Иван, к своему ужасу, представляет судье письмо Мити, изобличающее его как убийцу отца (в романе это письмо, после «сумасшествия» Ивана Карамазова во время дачи им свидетельских показаний и самоговора, передает судье Катерина Ивановна, желая отвести подозрения от Ивана). Фильм заканчивается приговором

Мите: 10 лет каторги (в романе Дмитрий Карамазов осуждается на 20 лет), за ним в Сибирь отправляется и Грушенька.

Характерная деталь, свидетельствующая о значительном художественном «смягчении» в фильме жестокой правды российской действительности: Дмитрий, вместе с другими арестантами, отправляется в Сибирь в вагоне поезда, на нем же едет вместе с ним и Грушенька – режиссер не шокирует западных зрителей показом каторжан, уходящих в кандалах пешком, по морозу, в далекую Сибирь. Вид паровоза с клубами дыма закольцовывает драматургическую структуру фильма: в первых кадрах, в сцене на железнодорожном вокзале, радостный Митя нежно прощается со своей невестой Катей, и уезжает, вскакивая в отъезжающий вагон, чтобы встретиться с отцом – в последних кадрах осужденный за убийство отца Дмитрий Карамазов уезжает на поезде в вагоне с зарешеченным окном в Сибирь, и уже за ним следует его новая невеста – Грушенька.

Как видно, режиссер Федор Оцеп в своей адаптации романа «Братья Карамазовы» идет навстречу вкусам массового кинозрителя своего времени, представляя на экране незамысловатую мелодраму с красивой киноактрисой (множество крупных планов Анны Стэн) в главной роли и буйством русского характера главного героя. Ни о какой попытке воплотить на экране экзистенциалистские идеи Достоевского здесь, разумеется, речи не идет.

Нет оснований говорить о кинематографическом отражении философских идей Ф.М. Достоевского и в картине «*Братья Карамазовы*», созданной американском режиссером Ричардом Бруксом в 1958 году. Несмотря на то, что в роли Дмитрия Карамазова был занят Юл Бриннер (звезда американского кино русского происхождения, к тому времени уже обладатель «Оскара») и Мария Шелл (звезда европейского кино) в роли Грушеньки, фильм стал ключевым воплощением «американского взгляда» (по крайней мере, в 1950-х) на русскую действительность и русский характер. Буйные пиршества и пьяные загулы в трактире, водка и вино, льющиеся рекой; поющие и пляшущие цыгане, медведи и тройки с бубенцами, красиво падающий белый снег, веселое катание на коньках по льду (стоит напомнить, что действие романа начинается в августе) – всего этого в фильме с

избытком. Катерина (будущая невеста Дмитрия Карамазова) в начале своего знакомства с Митей говорит ему: «Вы как сама Россия – могучий, безумный, необузданный, непредсказуемый». Город Скотопригоньевск, в котором происходит действие романа, получает в фильме название Ryevsk – Раевск, возможно, по созвучию с русским словом «рай». Все монологи героев Достоевского и важные идеи писателя, вложенные в них, редуцируются до простых для понимания, банальных реплик. Самая продолжительная речь выражает всю суть философии Ивана Карамазова в трех фразах: «Ничто на свете не может заставить человека возлюбить своего соседа. Если Бога нет, то нет и ничего аморального. Преступление становится не просто законным, а неотвратимым».

Фильм, создававшийся для американских зрителей 1950-х гг., должен был оправдать их ожидания, а также расчет студии Metro-Goldwyn-Mayer и продюсера Пандро С. Бермана – на вступительных титрах (на фоне заставки, напоминающей одновременно красно-синий готический витраж и комикс с изображением основных действующих лиц) его имя предшествует имени режиссера.

На экране не возникает неоднозначных характеров, мучающихся противоречивыми, сложными для понимания зарубежной массовой аудиторией мыслями (а именно такие персонажи, в основном, и действуют в романе Достоевского). Кроме того, американский зритель ожидает, что зло будет побеждено и наказано, но несправедливости здесь быть не должно. Именно этим можно объяснить переделку финала романа в классический американский happy-end («счастливый конец») фильма. Стоит в очередной раз напомнить окончание книги Ф.М. Достоевского: Дмитрий Карамазов несправедливо (за несовершенное им убийство отца) осуждается на 20 лет каторги, за ним в Сибирь отправляется Грушенька. В эпилоге романа мальчики, собранные вместе Алексеем Карамазовым после похорон Илюши Снегирева, клянутся друг другу помнить всю жизнь все самое святое и доброе из своего детства. Но в картине Ричарда Брукса мальчик Илюша не умирает. А Дмитрию Карамазову среди бела дня его брат Иван (который вовсе не сходит с ума, по Достоевскому) устраивает прямо из-под конвоя побег, во время которого Дмитрий еще успевает заехать к больному Илюшеньке и подарить

ему на память пушечку (которую в романе в знак примирения Илюше дарит мальчик Коля Красоткин, а добрый Илюша, в свою очередь, отдает пушечку своей слабоумной маменьке).

Правда, американские создатели фильма не уточняют, куда именно Дмитрий бежит (точнее, с комфортом уезжает в карете) вместе с Грушенькой, а ведь в романе Иваном и Катериной Ивановной обсуждалась идея побега Мити в... Америку, всего за 30 тысяч рублей, взятых Иваном из своего наследства. Но именно *невозможность* для Мити этого побега, трагическая ирония Достоевского по отношению к Америке (которая сквозит, как уже было отмечено выше, в разных произведениях писателя) и не были поняты американским режиссером, – для *его* зрителей нужен был хэппи-энд. Все действие этой мелодрамы сконцентрировано на теме взаимоотношений Дмитрия Карамазова и Грушеньки: «Ад – это когда не можешь любить», – говорит ей Дмитрий. «Это всё, что у меня есть – возможность любить», – отвечает его новая невеста. И конечно, в финале фильма они должны уехать вместе, – но не на каторгу в Сибирь, а в совместную счастливую свободную (в том числе от моральных страданий) жизнь.

В отношении экранного воплощения философских идей романа действительно серьезный материал для анализа представляет фильм режиссера Ивана Александровича Пырьева *«Братья Карамазовы»*, вышедший на экраны в 1968 году¹¹⁹. Конечно, по сравнению и с картиной Ф. Оцепа, и с репрезентацией Р. Брукса фильм снят в совершенно других реалиях. Конец 1960-х в Советском Союзе – это время «разрешения» творчества Ф.М. Достоевского к постановкам после долгого запрета, но это не означало снятие идеологического контроля за этими постановками, в частности, воплощениями на экране произведений писателя¹²⁰. Так, трагикомедия *«Скверный анекдот»*, снятая в 1966 г. режиссерами

¹¹⁹ *«Братья Карамазовы»* стал последним фильмом режиссера И.А. Пырьева, который ушел из жизни 7 февраля 1968 г., не успев окончить работу над картиной. Третью серию досняли и завершили работу над фильмом актеры К. Лавров и М. Ульянов, - исполнители ролей, соответственно, Ивана и Дмитрия Карамазовых.

¹²⁰ Подробнее см.: Фомин В.И. Кино и власть. Советское кино: 1965-1985 годы. Документы, свидетельства, размышления. М.: Материк, 1996.

Александром Аловым и Владимиром Наумовым по одноименному рассказу Ф.М. Достоевского, была запрещена к выходу на экран и на долгие годы (до «перестроечного» 1987 г.) легла «на полку».

Помимо идеологии, контролировались морально-нравственная и религиозная (христианская) темы, составляющие чрезвычайно важную (а в смысловом отношении – основную) часть романа Достоевского и, в целом, философского мировоззрения писателя. Поэтому в фильме нет, например, сцены благословения монахом Зосимой толпы людей, ожидающих у его кельи выхода к ним святого старца, а также экранного воплощения поэмы «Великий инквизитор», рассказываемой Иваном брату Алексею. В фильме отсутствует раскрытие тайны лакея Смердякова как незаконнорожденного сына Федора Павловича Карамазова от его порочной связи с блаженной нищенкой Лизаветой Смердящей; отсутствуют сюжетные линии Хохлаковых и Снегиревых, и соответственно, нет важного образа Илюшеньки и темы «русских мальчиков», с их клятвой у камня, после похорон Илюши, помнить все святое и прекрасное из детства.

Однако надо отметить, что по сравнению с предыдущими периодами советской власти, время правления Л.И. Брежнева (1966-1982 гг.) характеризуется более мягкой государственной политикой по отношению к христианской тематике на экране. Киновед-архивист В.Ф. Семерчук констатирует: «Если для предыдущих периодов были характерны радикализм и четкость антирелигиозной пропаганды, то кинематограф брежневского времени отмечен довольно резким угасанием антирелигиозного пафоса и появлением довольно большого количества картин, в которых христианство изображается в положительном свете, а сама тема, что особенно важно, все чаще связывается теперь не с политической, а с философско-этической проблематикой»¹²¹.

Фильм И. Пырьева начинается с показа православных икон и горящих свечей внутри храма, золотых куполов на фоне синего неба, перезвона колоколов. И уже в первой сцене, где Дмитрий Карамазов (актер Михаил Ульянов) встречается в келье

¹²¹ Семерчук В.Ф. Под знаком политики и идеологии (Христианская тема в отечественном кино) // Христианский кинословарь. 1909-1999. М.: Госфильмофонд, 2000. С. 14.

старца Зосимы со своими братьями и отцом для разрешения их семейного спора, звучат важнейшие, с точки зрения философско-религиозной проблематики произведения Достоевского, слова, которые произносит Иван Карамазов (Кирилл Лавров): «Мне кажется, что такого закона природы, чтобы человек любил человечество, не существует. А если есть и была до сих пор любовь на земле, то не от закона естественного, а единственно от того, что люди верят в свое бессмертие. Уничтожьте в человечестве эту веру, и в нем тотчас же иссякнет не только любовь к ближнему, но и всякая живая сила, чтобы продолжать жизнь. Без веры в бессмертие ничего не будет безнравственного, все человеку будет дозволено, буквально все: от эгоизма до злодейства. И не только дозволено, но и признано самым разумным и необходимым исходом в его положении».

С Иваном горячо спорит Дмитрий, спрашивающий: неужели, в таком случае, и злодейство должно быть признано самым разумным и необходимым делом для всякого безбожника? «Да, так», – подтверждает Иван. – «Запомню!» – саркастически отвечает Дмитрий. «Нет добродетели, если нет бессмертия» – основной тезис «философии существования» Ивана Карамазова. Зосима на это проницательно замечает, что, по-видимому, Иван очень несчастен, если так думает, поскольку, по всей вероятности, сам не верует в бессмертие души: «Этот вопрос еще не решен в Вашем сердце, и мучает его». И если этот вопрос не может решиться «в положительную сторону», то никогда не решится и в отрицательную. Это «мука сердца» Ивана.

Важные слова произносит и Дмитрий – совсем другая, по сравнению с Иваном, натура, – это человек не холодного разума, а бурных страстей. О себе он говорит брату Алеше: «Я очень необразован, но я много думаю...» Дмитрий понимает мир и человеческую жизнь, через противоречивые и сильные чувства, которые разрывают его душу: «Страшно много бед дано человеку на земле терпеть...» Его парадоксальные суждения свидетельствуют о его сильных внутренних переживаниях: «Влюбиться можно и ненавидя... Что уму представляется позором, то сердцу – красотой»; «Нет, широк человек, слишком

даже широк... я бы сузил»; «Красота – не только страшная, но и таинственная вещь».

Так через образы главных персонажей фильма постепенно разрабатывается основной экзистенциальный вопрос романа «Братья Карамазовы»: что есть человек без веры в Бога и бессмертия души? Об этом с иронией говорит Федор Павлович («злой шут», словами Достоевского), с рациональным цинизмом – Смердяков, с внутренним страданием – Иван Федорович, со всей страстью мятущейся души – Дмитрий Карамазов. И даже Алеша Карамазов (актер Андрей Мягков), воплощающий в себе, казалось бы, идеал христианской веры и человеколюбия, несколько раз произносит слова, которых сам же пугается. Так, после страшного рассказа Ивана о дворовом мальчишке, который за малую провинность по приказу генерала был затравлен насмерть собаками на глазах его матери (рассказ Ивана происходит в трактире, на фоне механически-безразличной танцевальной мелодии из музыкальной шкатулки, т.е. здесь режиссер применил звукозрительный контрапункт¹²² для более сильного воздействия смысла речи Ивана), – обычно добрый и кроткий Алеша в ужасе говорит, что такого изверга надо расстрелять. «Браво, схимник! Так вот какой бесенок у тебя в сердечке сидит!» – злорадно вскрикивает на это Иван. «Знай, послушник! На нелепостях мир стоит!». Бунт против мира, полного страданий станет в XX веке одним из центральных вопросов экзистенциальной философии, в частности, Альбера Камю.

Иван Карамазов мучается неразрешимыми противоречиями и видит возможный выход из них (по крайней мере, на словах) – в «карамазовской силе», в отрицании добродетели через низость и разврат, когда «всё позволено», и тут же распинает самого себя: «Я клоп! И признаюсь, что ничего не понимаю, для чего все так устроено!» Постепенно Иван лишается рассудка.

Так, благодаря выделению в сюжете фильма основных смысловых линий романа Ф.М. Достоевского – борьбы в человеке доброго и злого, чувственного и

¹²² Звукозрительный (аудиовизуальный) контрапункт – в кино: прием монтажа звука и изображения, противопоставляемых друг другу по эмоциональному и смысловому содержанию. Применяется для усиления эмоционального воздействия на зрителя и придания дополнительных смыслов киноэпизоду.

разумного начал – режиссер достигает убедительного не только экранного воплощения своей концепции (прежде всего, благодаря яркому актерскому перевоплощению всех главных действующих лиц), но и отражения главных экзистенциалистских идей романа «Братья Карамазовы» в кинообразах, с помощью выразительных возможностей киноязыка (художественный образ киногероя; звукозрительное, в том числе контрапунктическое решение эпизода; монтажный темпоритм; визуальная деталь; ракурс кинокамеры и др.). В целом фильм можно назвать экзистенциальной трагедией.

Через 60 лет после фильма И.А. Пырьева на экран вышел сериал режиссера Ю. Мороза «Братья Карамазовы» (2009)¹²³. Как уже было отмечено в отношении других сериалов-репрезентаций, данный формат имеет изначальное преимущество перед игровым полнометражным фильмом (даже трехсерийном, в случае с «Братьями Карамазовыми» 1968 г.) в отношении большего количества экранного времени для воплощения сюжета. Более того, временная свобода сериального формата дала возможность реализации на экране более сложной (по сравнению с линейной) композиционной структуры сценария. Возникающие флешбэки¹²⁴ и флешфорварды¹²⁵ позволяют, например, продлить внутреннее (психологическое) время действия героя, усилить драматургическое напряжение и тревогу и пр.

Однако «временное» преимущество не переходит автоматически на качество режиссуры и прочих составляющих кинопроизведения. Фильм Пырьева, как уже было описано, начинается с важного события – встречи братьев и отца Карамазовых в келье старца Зосимы. В этом отношении сериал более последовательно воплощает сюжет романа, знакомя зрителей с основными героями романа до их встречи у отца Зосимы. Но почему-то режиссер решил показать, что все братья

¹²³ Сериал Ю. Мороза «Братья Карамазовы» вышел в двух версиях: в 8-серийной (с сокращениями сюжета) – для показа по телевидению, и в 12-серийной – для выпуска на DVD. В данном случае анализируется полная 12-серийная версия сериала.

¹²⁴ Флешбэк (от англ. *flash* – «вспышка, озарение» и *back* – «назад») – в кинематографе: художественный прием монтажного прерывания линейной последовательности сюжетных событий с целью показа неких событий в прошлом.

¹²⁵ Флешфорвард (от англ. *flash* – «вспышка, озарение» и *forward* – «вперед») – в кинематографе: художественный прием монтажного прерывания линейной последовательности сюжетных событий с целью показа неких событий в будущем.

росли вместе (эпизод, где все три мальчика обнимают огромный ствол дерева, и затем бегут в кабинет отца), хотя в романе совершенно ясно дается понять их разное происхождение и жизнь в детстве в разных местах, и не в доме отца (как в сериале). Митя, рожденный от первой жены Федора Павловича Карамазова, был в раннем детстве отдан на воспитание к дальним родственникам, и это произошло до рождения его единокровных братьев от второй жены их общего отца. Таким образом, два младших брата встречаются с Дмитрием уже во взрослом возрасте, и у всех трех очень разные характеры, разное мировоззрение и жизненные ценности. Такая вольность режиссера существенно влияет на восприятие драматургии фильма.

В то же время, в сериале появилась возможность ввести в действие второстепенных (но важных) персонажей, например, семью Хохлаковых и Снегиревых; весьма откровенно показана и трагическая история Лизаветы Смердящей – матери Павла Смердякова, рожденного ею в результате извращенной похоти («сладкой скверны») Федора Павловича Карамазова (эпизод родов и смерти молодой женщины в хлеву, рядом с хрюкающими свиньями). Довольно подробно воспроизводится в сериале сцена разговора в трактире Ивана и Алеши Карамазовых, с последующим чтением и экранным изображением фрагментов поэмы о Великом инквизиторе. Однако, в отличие от фильма И. Пырьева, в сериале Ю. Мороза Иван Карамазов шокирует Алешу рассказом не о затравленном псами мальчике, а о девочке, которую родители запирали в отхожем месте. Последующая реакция Алеши («Расстрелять!») гораздо более эмоционально подготовлена и выражена, все-таки, в картине Пырьева. (Вообще актерская игра в сериале оставляет впечатление очень низкой степени эмоциональности и выразительности, особенно это касается образа Дмитрия Карамазова, страстную натуру которого невозможно представить по анемичному лицу актера Сергея Горобченко).

Надо признать, что введение в сюжет сериала «второстепенных» персонажей и линий, от которых, как правило, отказываются в полнометражном фильме, позволило авторам сериала в отдельных моментах более глубоко и объемно представить образы некоторых героев. Так, образ Алеши Карамазова в

проанализированных выше кинопроизведениях был трактован довольно однозначно-положительно. Введение же в сериал юной, прикованной к креслу Лизы Хохлаковой, влюбленной в Алешу, позволило добавить некоторые важные детали к образу самого Алексея Карамазова. В эпизоде одного из визитов в дом Хохлаковых Алеша еще в статусе монастырского послушника, становится совершенно очевидным то мучительное состояние внутреннего (*экзистенциального*) сомнения, который переживает молодой монах.

Но в целом, создатели сериала, рассчитанного на массовую телеаудиторию, постарались упростить стиль и облегчить восприятие экранного нарратива (чему способствует постоянно звучащая тривиальная, иллюстрирующая действие закадровая музыка), усилить зрелищность экранного действия и драматическое напряжение, в том числе за счет уже упоминавшихся вольностей по отношению к тексту романа Достоевского. Например, в сцене встречи Смердякова с Иваном Карамазовым у ворот дома старшего Карамазова (в сериале показан хозяйский двор среди бела дня, горничная вывешивает белье на веревке, слышно хрюканье и визг свиней, кудахтанье кур), где лакей намекает на предстоящее убийство и уговаривает Ивана Федоровича уехать на это время из города, в кадре в окровавленных руках Смердякова показан огромный нож (на заднем плане висит разделанная им туша свиньи). Тогда как в тексте романа читаем: «На скамейке у ворот сидел и прохлаждался вечерним воздухом лакей Смердяков»¹²⁶. Стоит отметить, что соответствующий эпизод в фильме Пырьева более соответствует тексту первоисточника и создает большой психологический контраст: лакей начинает разговор с Иваном Федоровичем о готовящемся убийстве, оторвавшись от пения душещипательного романса под гитару и флирта с дворовой девушкой («Смердяков с гитарой» – более ранняя глава романа).

В отношении жанрово-стилистического решения сериала и воплощения в нем философских идей Ф.М. Достоевского режиссер довольно ясно высказался в одном из интервью (пунктуация сохранена): «Конечно, весь роман и в 12 серий уместить

¹²⁶ Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы // Достоевский Ф.М. Полное собрание в 30 т. Л.: Наука, 1976. Т.14. С.242.

невозможно. Что же касается философии... Режиссер должен рассказать историю. Я задаю себе вопрос – а для чего по драматургии нужна, например, легенда о Великом инквизиторе? Легенда, которой посвящены тома исследований... Для чего она нужна в контексте взаимоотношений Алеша – Иван? И выясняется, что она нужна для того, чтобы Алеша, выйдя из трактира, на вопрос Ивана: “Что же теперь, отречешься от меня?”, не отвечая, поцеловал Ивана, точно так же, как Иисус молча целует Великого инквизитора»¹²⁷.

Конечно, можно сделать скидку на специфику сериального производства, допускающего, в силу скорости съемочного процесса, довольно большое количество фактологических неточностей, именуемых в просторечии «киноляпы»: например, трудно представить, чтобы в 1860-х годах, в царской России прокурор говорил о свидетельнице обвинения в зале суда: «гражданка Светлова», или поверить, что Ракитин разъезжал по Скотопригоньевску на велосипеде современной конструкции (ведь сериал снят в реалистическом художественном пространстве). Но некоторые режиссерские «вольности» имеют гораздо более важное значение.

Так, серьезное вмешательство режиссера в смысл текста Достоевского происходит в изображении на экране сна Дмитрия Карамазова о «погорелых женщинах», с его вопросом: «почему дитё плачет?». Этот сон имеет в романе очень важное значение, – после него Дмитрий понимает необходимость понести наказание, он чувствует свою вину «за всех», то есть в нем пробуждается христианское миропонимание. Но режиссер по-своему видит (или не видит) и «додумывает» за Достоевского смысл этого эпизода (в начале 9 серии). В кадре нет страшных «коричневых» лиц худых женщин-погорелиц, нет и иссохшего от голода младенца с «сизыми тоненькими кулачками» на руках молодой полумертвой матери (в кадре ее изображает красивая молодая, вполне упитанная актриса в хорошей теплой одежде). Зато зрители видят Дмитрия Карамазова в образе Иисуса

¹²⁷ Режиссер Юрий Мороз: «Братья Карамазовы» выйдут в двух версиях. Интервью Сусанны Альпериной // «Российская газета» от 28.05.2009. URL: <https://rg.ru/2009/05/28/moroz.html> (дата обращения 09.07.2025).

Христа, который несет на своих плечах, утопая в снегу, огромный деревянный крест к холму («Голгофе»), где его должны распять. Как и Иисус, в один момент Дмитрий падает от изнеможения. У подножия холма руки приговоренного прибивают гвоздями к кресту, а к его ногам с отчаянными рыданиями припадает... Грушенька. Наконец, крест с распятым Дмитрием вздымают на вершине холма. Правомерно ли такое режиссерское «домысливание» текста Достоевского? Думается, что на этот вопрос (относящийся и к художественному вкусу) может ответить только зритель, читавший роман Ф.М. Достоевского в полном объеме, однако нельзя не вспомнить в этом отношении слова У. Эко о возможности множественных прочтений текста.

Выводы к 1 Главе:

В литературном творчестве Ф.М. Достоевский разрабатывал философские идеи, которые напрямую выводят к проблематике философии экзистенциализма XX века: отчуждение и одиночество; взаимосвязь «Я и Другой»; проблема самоубийства; отношение к Богу и христианству; свобода нравственного выбора человека.

Экзистенциалистские идеи Ф.М. Достоевского включены в сложную полифоническую структуру художественного текста, требующую особого подхода в различении авторской позиции и образа персонажа.

Реализация на экране сюжетно-образного ряда литературных произведений Ф.М. Достоевского должны рассматриваться как произведения кинематографические, созданные по художественным правилам киноискусства, средствами киноязыка, в контексте своего времени и индивидуальной режиссерской эстетики.

Анализ примеров экранных адаптаций произведений Достоевского выявил ряд приемов киновыразительности, применяемых режиссерами и влияющих на зрительское восприятие и интерпретацию экзистенциалистских идей первоисточника:

- *селективность* в перенесении на экран сюжетных линий первоисточника и *актуализация главной линии* сюжета (тема расстройств сознания героя в фильме

«Раскольников», реж. Р. Вине, 1924; тема насилия в «Бесах» реж. А. Вайды, 1988 и пр.)

- *экстрасемантическая визуализация* текста (сериал «Преступление и наказание», реж. Дм. Светозаров, 2008), т.е. расширение смысла киноэпизода, в том числе за счет применения аудиовизуального контрапункта («Братья Карамазовы», реж. И. Пырьев, 1969) и интертекстуальных отсылок («Преступление и наказание», реж. Аки Каурисмяки, 1983);

- *контрсемантическая финализация* произведения, т.е. изменение смысла финала литературного первоисточника в воплощении на экране («Преступление и наказание», реж А. Каурисмяки, 1983);

- *жанрово-стилистическая трансформация* сюжета (в мелодраму – «Братья Карамазовы», реж. Р. Брукс, 1958; в детектив – сериал «Бесы», реж. Вл. Хотиненко, 2014);

- *экранная трансмиссия хромотона* текста («Потрясение», реж. Т.Престон и Дж.Кан, 1988; «Матч-пойнт», реж. В. Аллен, 2005; «Карманник», реж. Р. Брессон, 1959);

- *радикализация* современной режиссерской интерпретации (эстетика безобразного в фильмах «Нина» (реж. Х. Далиа, 2004) и «Бесы» (реж. Р. Шаляпин и Е. Ткачук, 2014);

- *аудиовизуальная акцентуация* смысла эпизода за счет монтажного темпоритма; крупного плана; визуальной и/или звуковой детали; ракурса кинокамеры.

Глава 2. Идеи французских экзистенциалистов и их воплощение в киноискусстве

2.1. Экзистенциалистские идеи А. Камю в контексте своего времени

Альбер Камю говорил о том, что не считает себя философом, в том числе философом-экзистенциалистом. Однако в его творчестве экзистенциалистские идеи воплотились со всей очевидностью и оказали сильное влияние на развитие и философской мысли, и искусства XX века. Вполне в духе экзистенциалистской философии творчество Камю постулирует мысли о том, что человек может познать себя и мир не путем отвлеченного научного познания, а через собственный опыт чувственного переживания действительности, через свое «бытие-в-мире». Как «страх» и «отчаяние» С. Кьеркегора, «тревога» М. Хайдеггера или «тошнота» Сартра, – понятия «абсурд» и «бунт», введенные Камю, приобрели философское значение и онтологический статус.

Первый период философского творчества Альбера Камю получил название «философии абсурда», т.е. описания и анализа жизненного абсурда, в контексте которого основной экзистенциалистской проблемой стал вопрос о самоубийстве. В начале своего философского эссе «Миф о Сизифе» (1942) Камю прямо заявляет: «Есть лишь одна по-настоящему серьезная философская проблема – проблема самоубийства. Решить, стоит или не стоит жизнь того, чтобы ее прожить – значит ответить на фундаментальный вопрос философии»¹²⁸.

В этом отношении нельзя не сказать о влиянии на Камю творчества Ф.М. Достоевского, в частности, его отношения к самоубийству, отраженного в образах героев романов русского писателя. Влияние образа инженера Кириллова из «Бесов» (напомним, по сюжету романа покончившему с собой) ощутимо в проблематике «Мифа о Сизифе» (глава «Кириллов»); стилистика «исповедальных» монологов героя повести Камю «Падение» (1956) напоминает «Преступление и

¹²⁸ Камю А. Миф о Сизифе. Абсурд и самоубийство // Камю А. Бунтующий человек. Философия, политика, искусство. М.: Политиздат, 1990. С. 24.

наказание» и «Записки из подполья» Ф.М. Достоевского; о влиянии мировоззрения Достоевского на Камю говорит созданная им пьеса «Одержимые» (1959) по роману «Бесы». Как и Достоевский, Камю приходит к отрицанию самоубийства как выхода из жизненного абсурда и страдания, но, в отличие от русского писателя, Камю не верует в «вечность души» и не принимает религиозного разрешения «проблемы самоубийства», он призывает к ясности ее видения и полноте переживания жизни. В своем отношении к проблеме самоубийства Камю оказывается все-таки ближе тезис датского философа С. Кьеркегора из работы «Или – или»: «Самоубийство есть негативное выражение для бесконечной свободы. Оно и есть форма бесконечной свободы, пусть даже это форма негативная. Счастлив тот, кому доведется найти форму позитивную»¹²⁹.

В 1930-х годах Камю активно заинтересовался театром, и не только как драматург: он руководил «Театром рабочих», в котором был и постановщиком, и участником спектаклей. Известно, что в театральной постановке «Братьев Карамазовых» Камю исполнял роль Ивана Карамазова и говорил, что «понимал его в совершенстве». В 1943 году А. Камю познакомился с Ж.-П. Сартром (ранее Камю в качестве журналиста писал обзоры на произведения Сартра), и впоследствии даже участвовал в театральных постановках пьес Сартра, в частности, именно Камю произнес со сцены фразу из пьесы Сартра «За закрытыми дверями»: «Ад – это другие». В 1950-х Камю инсценирует и свои пьесы. В то же время, Камю продолжает писать рассказы, эссе, романы, дневники, и в 1957 году Альберу Камю была присуждена Нобелевская премия по литературе с формулировкой: «За огромный вклад в литературу, высветивший значение человеческой совести».

После периода «философии абсурда» взгляды Камю заметно меняются, и эти изменения приходятся на период Второй мировой войны. Известно, что Альбер Камю был активным участником движения Сопротивления, и этот факт во многом повлиял на эволюцию его философских воззрений: его мысль переходит от «философии абсурда» (эссе «Миф о Сизифе», 1941; роман «Посторонний», 1942;

¹²⁹ Кьеркегор С. Или – или. Фрагмент из жизни: в 2-х частях. СПб.: Издательство Русской Христианской Гуманитарной Академии: Амфора, ТИД «Амфора», 2011. С.722.

пьеса «Калигула», 1945) – к идее «бунта» в эссе «Письма к немецкому другу» (1945), в романе «Чума» (1947). В 1951 году выходит его ставшее знаменитым эссе «Бунтующий человек». С этого момента происходит разрыв между Камю и Сартром, они расходятся в политических взглядах, в основном, на социализм, который по мнению Камю (и вопреки воззрениям Сартра), ведет к установлению тоталитарных режимов.

В целом, можно сказать, что в философско-литературном творчестве А. Камю нашли отражение важнейшие проблемы XX века, связанные, прежде всего, с осмыслением человеком самого себя, своей жизни в контексте новых исторических реалий. Как отметил российский философ А.М. Руткевич, Камю «получил проблемы абсурда и бунта не только от долгой традиции философской и литературной мысли, – крушение моральных норм и ценностей в сознании миллионов европейцев, нигилизм представляют собой факты современности»¹³⁰.

2.1.1. Воплощение философских идей Камю в кинопроизведениях¹³¹

Дебютный роман А. Камю «Посторонний» был издан в 1942 г., т.е. в период нацистской оккупации Франции, но написан предположительно в 1940-м г. В этом романе нашли отражение основные экзистенциалистские идеи Камю периода «философии абсурда», в том числе понятия-концепты, ставшие философскими категориями неклассической эстетики XX века: «скука», «усталость», «забота», «заброшенность», «отчужденность», а также «враждебность мира», «чуждость мира». В этом ряду, возможно, на первом месте – проблема смысла человеческого существования перед лицом неизбежной смерти, причем порой смерти скоропостижной, насильственной и несправедливой.

Авторская манера изложения в повести на первый взгляд предельно упрощена, синтаксис предложений сводит к минимуму языковую выразительность, но это только внешняя, видимая «простота слова», за которой стоит глубокий смысл

¹³⁰ Руткевич А.М. Философия А. Камю // Камю А. Бунтующий человек. Философия, политика, искусство. М.: Политиздат, 1990. С. 12.

¹³¹ Некоторые положения данного подпараграфа изложены в статье автора: Иванченко И.И. Экзистенциалистские идеи в фильмах Лукино Висконти: интертекстуальный и контекстуальный ракурсы // Художественная культура. 2024. №4 (51). С. 748-773.

философии абсурда Камю. В «Постороннем» скупость фразировки, монотонность (особенно в первых частях романа), но при этом предельная ясность повествования создает то, что Ролан Барт назвал «Le degré zéro de l'écriture» – «нулевой градус письма» (или, в принятом русском переводе, «нулевую степень письма»), в отличие от литературного стиля «как участнике литературного обряда»¹³². В отношении прозы Камю Р. Барт употребляет также такие определения как «белое письмо», «нейтральное письмо», «прозрачный язык», уточняя, что это явление, возникшее много позже реализма, «и не столько под воздействием эстетики ухода от действительности, сколько в результате поисков письма, добившегося наконец-то безгрешности»¹³³. «Этот прозрачный язык, впервые использованный Камю в “Постороннем”, создает стиль, основанный на идее отсутствия, которое оборачивается едва ли не полным отсутствием самого стиля»¹³⁴.

Сюжет повести можно воспроизвести в нескольких предложениях: тридцатилетний служащий по фамилии Мерсо, проживающий в городе Алжире, ведет размеренную, скучную, но не досаждающую ему жизнь офисного работника, в точности иллюстрирующую фрагмент из «Мифа о Сизифе»: «Подъем, трамвай, четыре часа в конторе или на заводе, обед, трамвай, четыре часа работы, ужин, сон; понедельник, вторник, среда, четверг, пятница, суббота, все в том же ритме – вот путь, по которому легко идти день за днем. Но однажды встает вопрос: “Зачем?” Все начинается с этой окрашенной недоумением скуки»¹³⁵.

Однажды Мерсо получает известие о смерти матери, едет на ее похороны, возвращается, на следующий день встречается давнюю знакомую Мари, прекрасно проводит с ней время на пляже, в кинотеатре и в собственной постели, затем случайно (под воздействием солнечного луча, ударившего ему прямо в глаз) убивает на пляже араба, попадает в тюрьму и приговаривается судом к смертной казни. Эта несложная фабула наполняется экзистенциальными смыслами в

¹³² Барт Р. Нулевая степень письма / Пер. с фр. М.: Академический Проект, 2008. С.56.

¹³³ Там же. С. 98.

¹³⁴ Там же. С. 105.

¹³⁵ Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. М.: Политиздат, 1990. С.28-30.

процессе трансформации сознания героя: от ощущения бессмысленности существования, фактически обусловленного лишь физиологическими потребностями (еда, купание в море, сон, секс...), «жизненного сна» – к «пробуждению», осознанию абсурда жизни и его внутреннего принятия в ясном видении близкой смерти. Это еще не «бунтующий человек» Альбера Камю, но уже полностью осознавший реальность «человек абсурдный».

Среди экранных адаптаций «Постороннего» можно назвать фильм «Рок» (Yazgi, реж. Зеки Темиркубуз, 2001, Турция) и короткометражную комедию «Посторонний» (The Stranger, 2007) американского режиссера Клэя Лайфорда, которая имеет самое отдаленное отношение к роману Камю. Но особое значение имеет переноса на экран романа «Посторонний» в одноименном фильме Лукино Висконти 1967 года, которая наиболее приближена к тексту романа и показывает актуальность поднимаемых в нем «вечных вопросов» человеческого существования.

Висконти, несомненно, был хорошо знаком с философией экзистенциализма, будучи современником его главных представителей в XX веке – Альбера Камю и Жан-Поля Сартра, идеи которых очевидно оказали влияние на развитие киноязыка Висконти. Наиболее очевидно воплощение экзистенциалистских идей в кинопроизведении Альбера Камю «Посторонний». Однако и в других фильмах Висконти, снятых как до постановки «Постороннего» в 1967 году, так и после нее, можно обнаружить немало явных и скрытых отсылок к философии экзистенциализма. Как заявлял режиссер: «Кино, которое меня интересует, – это кино человеческого образа»¹³⁶.

Определенный параллелизм не только во внутренних убеждениях, но и в творчестве Камю и Висконти можно найти в том, что писатель работал над своим первым романом «Посторонний», внесшим в интеллектуальный дискурс понятие «чувство абсурда», в начале 1940-х, – примерно в это же время режиссер снимает свой дебютный фильм «Одержимость» (1943), в связи с которым впервые

¹³⁶ Кино Италии: Неореализм: Пер. с итал. М.: Искусство, 1989. С. 68.

появляется слово «неореализм». В 1948 года выходит картина Висконти *«Земля дрожит»*, снятая с участием реальных жителей сицилийского рыбацкого городка Ачи Трецца и ставшая манифестом неореализма. В этих двух первых картинах уже заявляется тема «бунтующего человека» – философское эссе Камю с этим названием выйдет в 1951 году, но активная работа над ним велась автором со второй половины 1940-х, некоторые тезисы уже были «апробированы» в *«Постороннем»*.

В середине 1960-х, когда Висконти приступает к осуществлению замысла репрезентации *«Постороннего»*, во Франции была уже другая эпоха, другой «дух времени», по сравнению с годами работы Камю над романом. В 1961 году Алжир, где происходит действие романа Камю, освободился от колониальной зависимости от Франции, после многолетней кровопролитной войны. Об этой борьбе за независимость уже в 1960-х были сняты фильмы *«Маленький солдат»* (реж. Ж.-Л. Годар, 1960); *«Непокоренный»* (реж. Ален Кавалье, 1964); *«Битва за Алжир»* (реж. Дж. Понтекорво, 1966). Как писал известный французский кинокритик Ж.-П. Жанкола: «С появлением кино об алжирской войне возникает новое отношение французов к седьмому искусству. Понятие “кино французов” раскалывается, отныне существуют отдельно “кино” и “французы”: иногда они встречаются, в зависимости от родства чисто идеологического порядка»¹³⁷.

Данное обстоятельство не могло не повлиять и на фильм Висконти *«Посторонний»*, что ощущается, например, в визуальных и музыкальных акцентах на «арабской» теме (долгие планы множества лиц арабов в тюрьме; проходящее лейтмотивом исполнение грустной мелодии на флейте; многозначительная тишина в зале суда после признания героя: «Я убил араба»). Социально-политический контекст повлиял и на восприятие репрезентации зрительской аудиторией, и на его интерпретацию кинокритиками. В частности, политический оттенок ощущается в анализе фильма Генри Бэйкона, о чем свидетельствует само название раздела

¹³⁷ Жанкола Ж.-П. Кино Франции: Пятая республика (1958-1978). М.: Радуга, 1984. С.143.

соответствующей главы его книги о Висконти: «Being French in Algeria»¹³⁸, т.е. «Быть французом в Алжире».

По всей видимости, описанные обстоятельства, наряду с рядом других, о которых пойдет речь далее, объясняют тот факт, что «*Посторонний*» Висконти считается многими кинокритиками далеко не лучшим произведением итальянского мастера, и не самой удачной киноверсией повести французского писателя-философа (однако лучшей пока не состоялось). Как писал после премьеры кинокритик Рене Гардиес: «...выдающийся режиссер, каким является Висконти, терпит неудачу, попытавшись освоить регистр, нимало не соответствующий его голосу»¹³⁹. К этому же мнению, по всей видимости, склонялся впоследствии и сам режиссер, не пересматривавший «*Постороннего*» и как бы «забывший» об этом факте своей творческой биографии. Но в любом случае очевидно, что среди немногочисленных киновоплощений «*Постороннего*» фильм Висконти – наиболее художественно достойное произведение, при этом достаточно точно, насколько это возможно на языке кинематографа, следующее букве и духу романа.

В начале своей работы над кинопроизведением (о чем свидетельствует интервью итальянскому журналу «*Filmcritica*», данном режиссером в 1965 году, т.е. еще до начала съемок) Висконти заявлял: «Я представляю себе ее [экранизацию] в точности такой, как Камю написал свой роман. Я не хочу даже писать сценарий. Моя идея состоит именно в том, чтобы следовать книге. На главную роль у меня есть Ален Делон. Мне хотелось бы взять в руки книгу и снимать то, что там написано... Да, я хочу точно того же, что в книге, – того, что читается в строках и между строк»¹⁴⁰.

Эти и другие творческие планы режиссера в процессе их реализации заметно изменились. Например, режиссер не смог обойтись в нескольких эпизодах без закадрового текста (внутреннего монолога героя), хотя изначально не хотел вовсе использовать эти «подпорки» для экранного действия. Но самая существенная

¹³⁸ Bacon H. Visconti: exploration of beauty and decay. NY: Cambridge University Press, 1998. P. 202.

¹³⁹ Лукино Висконти: Статьи. Свидетельства. Высказывания. М.: Искусство, 1986. С.178.

¹⁴⁰ Там же. С. 251.

перемена произошла в утверждении актера на главную роль – им стал, вместо француза Алена Делона¹⁴¹, итальянец Марчелло Мاستроянни. Эта замена во многом повлияла на общую стилистику картины: холодная, отстраненная красота Делона как нельзя лучше могла бы выразить внутренний мир господина Мерсо. Мастроянни, при всем преимуществе в технике актерской игры, выглядит на экране более чувственным и эмоционально вовлеченным в происходящие события, по сравнению с интонацией текста романа. Как характеризовал своего героя сам Мастроянни: «Мерсо – характер средиземноморский, сангвиник, самый обыкновенный мужчина, который любит девушек, компанию друзей и вкусно поесть»¹⁴². В то же время именно «обычность» фактуры Марчелло Мастроянни создает фон, на котором более ярко в финале вспыхивает его трагический «экзистенциальный бунт».

Кроме того, режиссер изменяет композицию повести, что также изначально не планировалось. Уже в первых кадрах фильма конвоиры ведут главного героя, закованного в наручники, по коридорам полицейского учреждения и приводят на допрос к следователю, который произносит: «Вы Артур Мерсо, 1903 года рождения, проживаете в Алжире, являетесь клерком, занимающимся рассылками?» Арестованный подтверждает эти анкетные данные. Стоит отметить, что в фильме озвучивается год рождения Мерсо и ему дается имя – Артур, которое не встречается в тексте романа: главного героя в книге или вообще не называют по имени, или обращаются к нему формально «господин Мерсо» (и еще: следователь, истово верующий католик, однажды в приступе праведного гнева, саркастически бросает в сторону Мерсо: «господин Антихрист!», что вошло и в фильм).

Таким образом, история начинается с ее развязки, точнее, линейная композиция преобразуется в закольцованную: в финале картины вновь показывается арест героя, но теперь это событие доводится до приговора суда. После экспозиционного показа ареста и допроса Мерсо на экране начинается

¹⁴¹ В это время Алан Делон был занят на съемках в фильме Жана-Пьера Мельвиля «Самурай» (1967) в главной роли Жефа Костелло, ставшей одной из лучших в карьере актера.

¹⁴² Скифано Л. Висконти: обнаженная жизнь. М.: Rosebud Publishing, 2019. С. 497.

хронологически линейное повествование: следует эпизод, где главный герой получает известие о смерти матери (этим событием открывается текст романа, его «нулевой градус письма»: «Сегодня умерла мама. Или, может, вчера, не знаю»¹⁴³) и едет на автобусе к месту прощания и похорон за 80 километров от города Алжира, в дом престарелых, где доживала последние дни его мать. В эпизоде поездки в раскаленном автобусе в кадр фильма вводится тема изнуряющей жары и слепящего солнца как лейтмотив Рока, что мастерски воплощается благодаря операторской работе Джузеппе Ротундо (кинокритик Фарран Смит Неме пишет о том, что весь фильм будто снят в яркий полдень¹⁴⁴). Инообразом смертоносных солнечных лучей становится нестерпимый свет ламп, которые невозможно выключить, в мертвецкой, где стоит гроб с телом матери Мерсо. А образом «жизненного сна», «отложенной» смерти, – лица-маски стариков, забывшихся тревожным сном во время ночного бдения вокруг гроба усопшей навеки матери господина Мерсо: герой смотрит на эти лица сквозь туман своего полусна, его состояние отражают тягучие диссонантные звуки закадровой музыки.

Марчелло Мastroianni, с его мужской чувственностью и обаятельной улыбкой, не так легко удастся передать в актерской игре, в мимике своего лица внутреннюю отчужденность Мерсо, о которой постоянно пишет Камю, точнее, саморазоблачительно фиксирует рассказчик-герой повести. Безразличие, отстраненность, отсутствие сочувствия – те слова, которые выражают не просто отношение Мерсо к самым разным жизненным обстоятельствам (от смерти матери до страстных признаний влюбленной в него девушки), но его внутреннюю суть. На вопрос красавицы Мари (Анна Карина) «Ты меня любишь?» и в романе, и на экране следует быстрая реакция Мерсо: «Я ответил, что это пустые слова, они ничего не значат, но, пожалуй, не люблю»¹⁴⁵. Предложение Мари пожениться встречается с неизменным равнодушием: «Я сказал, мне все равно, можно и пожениться, если ей

¹⁴³ Камю А. Посторонний // Камю А. Избранное: Сборник. М.: Радуга, 1988. С. 41.

¹⁴⁴ Nehme F.S. The Stranger // Film Comment. June 2, 2017/ URL: <https://www.filmcomment.com/blog/the-stranger-marcello-mastroianni-luchino-visconti/> (дата обращения 12.07.2025)

¹⁴⁵ Камю А. Посторонний // Камю А. Избранное: Сборник. М.: Радуга, 1988. С.56.

хочется»¹⁴⁶. На заманчивое предложение своего работодателя о переезде в Париж Мерсо реагирует более чем странно для молодого человека: «Я сказал – пожалуй, хотя, в сущности, мне все равно... Я сказал, в жизни ничего не переменишь, все одно и то же, а мне и так хорошо». А Мари, которой «до смерти» хотелось бы поехать с любимым в Париж, он отвечает почти по тексту: «Там грязно. Всюду голуби и закопченные дворы. А кожа у людей белая»¹⁴⁷. Но стоит отметить небольшие добавленные нюансы в реплике Мерсо в фильме: «Там грязно *как в аду*. И люди *с бледными лицами*».

В кульминационном эпизоде истории, трагически повернувшем (а по сути, оборвавшем) жизнь Мерсо – встрече с тремя арабами на пляже с последующим *абсурдным* убийством одного из них – герой-рассказчик в романе сообщает сухо: «И я подумал – можно стрелять, а можно и не стрелять, какая разница»¹⁴⁸. В фильме, правда, после первой поножовщины Мерсо удерживает Раймона от выстрела в человека: «Он еще слова не сказал...» И все-таки затем, потеряв из-за жары и слепящего глаза солнца адекватное восприятие реальности, сам стреляет (выстрелив пять раз) в араба, мирно лежащего у ручья и не сказавшего ему ни единого слова. Впоследствии, уже на судебном процессе, Мерсо так отвечает на вопрос судьи, сожалеет ли он о своем поступке: «Я подумал и ответил – не то чтобы жалею, но мне неприятно»¹⁴⁹. Негодование прокурора даже искренне удивляет Мерсо, уверяющего, что все произошло «из-за солнца»: «Да, я не слишком жалел о сделанном. Но странно, что он обрушивался на меня с такой яростью. Я охотно попробовал бы ему объяснить, вполне доброжелательно и даже дружески, что никогда я не умел по-настоящему о чем-либо сожалеть»¹⁵⁰.

Мерсо оказывается в оппозиции по отношению не только к общепринятой морали, но и к социальным ролям, т.е. предписываемому обществом поведению человека в определенной ситуации. Парадоксальным образом отказ Мерсо говорить

¹⁴⁶ Там же. С.59.

¹⁴⁷ Камю А. Посторонний // Камю А. Избранное: Сборник. М.: Радуга, 1988. С. 59-60.

¹⁴⁸ Там же. С. 66.

¹⁴⁹ Там же. 72.

¹⁵⁰ Там же. С. 86.

то, что от него ожидают, т.е. говорить неправду, даже зная, что правда приведет его к катастрофе, обнажает не только имморализм главного героя, но и фальшь современного социума, абсурд окружающей действительности. Например, в романе герой-рассказчик так описывает свою реакцию на вопрос адвоката, горевал ли он в день смерти матери: «Я очень удивился, мне кажется, сам я постеснялся бы задать кому-нибудь такой вопрос. Все же я ответил, что несколько отвык разбираться в своих чувствах и затрудняюсь ему что-либо объяснить. Конечно, я любил маму, но какое это имеет значение. Всякий разумный человек так или иначе когда-нибудь желал смерти тем, кого любит»¹⁵¹. Мерсо отказывается солгать в свою же пользу на суде по любому, даже самому непринципиальному вопросу, и тем самым как бы сам себе подписывает смертный приговор. Фактически, он был осужден на смерть обществом (в лице суда и присяжных) уже в тот момент, когда подтвердил, что он посмел выпить чашку кофе с молоком у гроба матери и не плакал при ее погребении. Но и этот страшный (пока еще на словах) финал пока не слишком переворачивает сознание Мерсо, его гораздо больше мучает нестерпимая жара и усталость: «...под конец я уже ничего не чувствовал, кроме жары... поскорей бы все кончилось, поскорей бы вернуться в камеру и уснуть»¹⁵².

С момента перемещения в одиночную камеру смертника из общей огромной подвальной клетки на десятки заключенных (в подавляющем большинстве арабов), после пребывания в течение долгих месяцев под арестом, сознание Мерсо заметно меняется. Неизбежность близкого, но при этом «недатированного» конца существования пробуждает в нем мыслительную работу в попытке понять, определить смысл своей жизни и смерти. «Нулевой градус письма» несколько повышается: стиль изложения в романе становится «наивно-философским»: «Значит, я умру. Раньше, чем другие, разумеется. Но ведь всякий знает – жить не стоит труда. В сущности, я прекрасно понимал, что умереть в тридцать лет или в семьдесят – невелика разница, все равно другие мужчины и женщины останутся

¹⁵¹ Камю А. Посторонний // Камю А. Избранное: Сборник. М.: Радуга, 1988. С. 69.

¹⁵² Там же. С. 86, 88.

жить после тебя, и так будет еще тысячи лет»¹⁵³. Мерсо и здесь не изменяет своей правдивости и безразличию к жизненному абсурду: посторонний или приговоренный – «невелика разница». В понимании неизбежности конца, главной задачей смертника становится «убить время»: «Первое время в тюрьме хуже всего было то, что у меня еще появлялись мысли свободного человека»¹⁵⁴, то есть желания спуститься к морю, полежать на песке, заняться любовью с женщиной. «Самое главное, повторяю, убить время... Спал по 18 часов, оставалось убить 6 часов. <...> Для меня в камере нескончаемо тянулся все один и тот же день»¹⁵⁵. Теперь в кадре фильма главный герой, который до того, мучаясь от жары и яркого света солнца, постоянно вытирал *белым* платком пот со лба, теперь, сидя в темном углу камеры, *загнанный в угол*, заворачивается, будто чувствуя холод смерти, в темное казенное одеяло как в саван.

Бунт Мерсо (и одновременно выражение философской концепции Камю в художественном образе) происходит в самом финале фильма, когда в камеру наконец, после нескольких отказов заключенного видеться с ним, заходит священник. После его настойчивых призывов обратиться к всемилостивому Господу и обещания святого отца молиться за приговоренного, у Мерсо будто что-то взрывается внутри: «Тут, не знаю почему, во мне что-то прорвалось. Я стал орать во все горло и выругал его и сказал – нечего за меня молиться. <...> Напрасно он уверен, что жив, ведь он живет как мертвец. Вот я с виду нищий и обездоленный. Но я уверен в себе и во всем, куда уверенней, чем он, я уверен, что жив и что скоро умру. Да, кроме этой уверенности, у меня ничего нет. Но по крайней мере этой истины у меня никто не отнимет. Как и меня у нее не отнять»¹⁵⁶. «Все – все равно, все не имеет значения, и я прекрасно знаю почему. И он тоже знает... Все люди на свете – избранные. Других не существует. Рано или поздно всех осудят и приговорят»¹⁵⁷.

¹⁵³ Там же. С.92.

¹⁵⁴ Камю А. Посторонний // Камю А. Избранное: Сборник. М.: Радуга, 1988. С. 74.

¹⁵⁵ Там же. С.75-76.

¹⁵⁶ Там же. С. 95.

¹⁵⁷ Там же. С. 96.

Попытка бунта не приводит к рождению «бунтующего человека» – у героя просто нет для этого жизненного времени. Но в момент финального взрыва «абсурдного человека» происходит катарсис: Мерсо полностью и окончательно утверждает в своем неколебимом ясном видении мира, где нет и не может быть упования на Бога, и можно только принять «равнодушие мира», стать к нему тоже безразличным и в этом безразличии слиться с ним, обретя счастливый покой: «Вдруг где-то на краю ночи взвыли пароходные гудки. Они возвещали отплытия и разлуки миру, который стал мне навсегда безразличен... Как будто неистовый порыв гнева очистил меня от боли, избавил от надежды, и перед этой ночью, полной загадочных знаков и звезд, я впервые раскрываюсь навстречу тихому равнодушию мира. Он так на меня похож, он мне как брат, и от этого я чувствую – я был счастлив, счастлив и сейчас»¹⁵⁸. В последних кадрах фильма Мерсо, в глазах которого застыли слезы, спокойно дает тюремщикам завязать себе руки за спиной веревкой и оторвать ворот рубахи смертника, идущего на плаху.

Фильм «*Посторонний*» стоит особняком в фильмографии Лукино Висконти. Эту постановку нельзя рассматривать ни в ракурсе неореализма, ни в контексте более позднего периода «большого стиля» итальянского мастера. Исследователи творчества Висконти практически единодушно относят эту картину к его творческим неудачам, правда, «неудача» в случае «Лукино Великолепного» определение весьма относительное, равное пониманию фильма как профессиональной, качественной, но не выдающейся работы, не шедевра. Несмотря на это распространенное мнение, думается, что для исследования истории киноискусства «*Посторонний*» важен не только как факт творческой биографии великого режиссера, но и как отражение в кинематографической форме идей экзистенциалистской философии и литературы XX века, как попытка воплощения на экране состояния сознания человека, «приговоренного» к поиску смысла своего существования в мире, полном абсурда, что не теряет своей актуальности и в XXI веке.

¹⁵⁸ Камю А. *Посторонний* // Камю А. *Избранное*: Сборник. М.: Радуга, 1988. С. 96.

2.1.2. Отчаяние и бунт в киноадаптациях романа «Чума»¹⁵⁹

Завершенный в 1947 году, текст романа «Чума» задумывался А. Камю еще в начале 1940-х годов, когда по всей Европе постепенно расплзалась «коричневая чума» – германский нацизм. Писатель впоследствии не скрывал параллелей сюжетных линий и образов своей книги со страшными реалиями, с которыми столкнулись оккупированные гитлеровскими войсками страны, в том числе Франция.

Этот роман Альбера Камю является не только текстом, в котором выразились многие экзистенциалистские идеи писателя-философа, но и выдающимся литературным произведением, обладающим всеми достоинствами французского романа-назидания (стиль, композиция, яркость и жизненность образов), традиция которого идет от Монтеня, Ларошфуко, Дидро, Гюго и других великих представителей французской культуры. В структуре «Чумы», несомненно, прослеживается и влияние полифонического романа Ф.М. Достоевского, поэтика и структура которого была раскрыта М.М. Бахтиным. Как писал литературовед, основной особенностью романов Достоевского является «множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний, подлинная полифония полноценных голосов»¹⁶⁰. Аналогично, в «Чуме» Камю в строгое, довольно отстраненное повествование рассказчика, ведущего хронику событий, вплетается множество живых, индивидуальных голосов участников и свидетелей развивающейся трагедии города Оран.

Как глубокое произведение литературно-философской мысли, роман многослоен и может быть прочитан на разных уровнях восприятия и понимания. Текст содержит захватывающий сюжет-катастрофу, с детальным описанием самых страшных эпизодов разворачивающейся эпидемии; размышления

¹⁵⁹ Основные положения данного раздела изложены в публикации автора: Иванченко И.И. Интерпретации экзистенциалистских идей Альбера Камю в экранизациях романа «Чума» // Вестник ВГИК. 2024. Т.16. №2 (60). С. 107-120.

¹⁶⁰ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М.М. Собрание сочинений в 7 томах. М.: Русские словари, Языки славянской культуры, 2002. Т.6. «Проблемы поэтики Достоевского», 1963. Работы 1960-х – 1970-х гг. С. 10.

экзистенциального характера, выходящие за рамки событийного ряда; пафос обличения бюрократии и жесткую антиклерикальную сатиру; лирические, мелодраматические, исторические и даже криминально-детективные линии. И на всех этих уровнях текст предстает в динамичном развитии и зримых образах, что, естественно, предопределяет множество направлений его экранных адаптаций.

Говоря о репрезентациях романа «Чума», нельзя не остановиться, прежде всего, на его полнометражной киноверсии, а именно на одноименном фильме («*The Plague*») 1992 года режиссера Луиса Пуэнсо (пр-во Франции, Великобритании и Аргентины). Нетрудно заметить, что со времени создания этой экранной адаптации романа прошло более тридцати лет, соответственно, фильм отразил, помимо авторской концепции, реалии своего времени. Некоторые значимые обстоятельства романа претерпели существенные изменения в режиссерской интерпретации, что, впрочем, говорит о семантической многослойности первоисточника, позволяющей, при сохранении смысловой основы, варьировать его внешние воплощения в различных художественных образах и разных пространственно-временных контекстах.

Действие, происходящее в романе «в 194... году», перенесено из города-порта Орана, французской колонии (в то время) на средиземноморском побережье на северо-востоке Алжира, в «европейский город на юге Южной Америки» и в 199... год. Все события, связанные с распространением чумы, происходят в фильме на фоне обострившейся политической ситуации, что выражается в сценах массовых демонстраций и общей накаленной атмосфере, большом количестве на улицах города полицейских и военных, разгоняющих участников акций, а затем еще более жестоко обращающихся с заболевшими городскими жителями – что особенно подчеркивается в сценах насильственной госпитализации зараженных людей из их домов, а также видом стадиона, который в романе используется как лазарет для больных, а в фильме выглядит как концлагерь для заключенных. Несомненно, что в этой экранной трансформации хронотопа романа нашли отражения массовые беспорядки и *бунты*, которые происходили в 1989-1990-х в ряде городов Аргентины, в том числе столице Буэнос-Айресе, на этапе перехода президентской

власти от Рауля Альфонсина к только что избранному Карлосу Менему, и были связаны с безудержной гиперинфляцией и острой нехваткой продовольствия.

Специфика южноамериканской культуры отражена в эпизоде, который в романе происходит в театре, на представлении оперы К.В. Глюка «Орфей и Эвридика», а в фильме – в ресторане, где мужчина и женщина танцуют аргентинское танго. В романе солист (Орфей), не допев свою партию в дуэте в Эвридикой, падает прямо на сцене, сраженный внезапным действием микроба чумы. В фильме подобным образом теряет сознание партнерша в танцевальном дуэте во время исполнения танго.

В образы некоторых персонажей романа также были внесены кардинальные изменения: журналист Раймон Рамбер, приехавший в Оран собирать материал о жизни арабов, «застрявший» в закрытом на карантин городе и всеми способами (законными и не очень) пытающийся вырваться из него и улететь в Париж, где его ждет любимая женщина, – в фильме Луиса Пуэнсо становится французской журналисткой по имени Мартин Рамбер (в исполнении актрисы Сандрин Боннэр), которая рвется к своему возлюбленному, оставшемуся в Париже. Мартин одновременно проявляет себя и как влюбленная «слабая» женщина, и как «сильный», с мужскими чертами в характере журналист, ведущий прямой телерепортаж из опасного района: «В этом городе не будет отмечаться Рождество. Город занимают войска». При этом «нездешность» образа Мартин подчеркивается странной для всей ситуации визуальной деталью: граммофон с неснятой с диска грампластинкой, который женщина привезла с собой на другой континент и несет в руках, поселяясь в гостиничный номер. Таким образом, режиссер не только восполнил существенную «недостачу» ярких женских образов в романе Камю, но и отдал дань феминистскому тренду в социальном и художественном пространстве 1990-х.

Образ Мартин, пожалуй, наиболее последовательно отразил психологическую трансформацию, происходящую с человеком, вынужденного много месяцев жить в изолированном пространстве и наблюдать нарастание катастрофы, в бессилии противостоять ей. В первых кадрах фильма Мартин – веселая и легкая смеющаяся француженка, потешающаяся над стариком,

дразнящим кошек под его окном. Потом мы видим ее в состоянии романтической влюбленности, страдающей от разлуки с любимым. А через некоторое время она признается доктору Риэ: «Ни у кого из нас нет ни надежд, ни воспоминаний. Ради любви нужны и надежды, и воспоминания. Здесь, в этом городе, существует только настоящее, день за днем». В процессе развития сюжета, после увиденного и пережитого ею всеобщего горя, Мартин уже не считает этот город чужим ей и становится волонтером в чумном госпитале.

Безусловно, просмотр фильма зрителем, знакомым с романом Камю, может оставить у него впечатление отрывочности и поверхностности экранного диэгезиса по сравнению с глубиной и насыщенностью текста смыслами, данными в драматургическом развитии и конфликтных столкновениях разных образов и сюжетных линий. Однако в случае воплощения на экране надо изначально «перестроить оптику», перейти из литературного пространства – в художественное пространство кинематографа с его собственным языком и способами звукозрительной выразительности, и в этом случае возможно оценить те достоинства, которые присутствуют в фильме.

Так, в романе есть сильнейший по эмоциональному воздействию эпизод стремительного развития болезни вследствие заражения чумой и долгого, мучительного процесса умирания маленького мальчика, сына судьи Отона (ребенок остается в фильме без имени, как бы символизируя собой всех невинных мучеников – в книге отец произносит имя сына только после его смерти: «Надеюсь, что Жак не слишком страдал»). На нескольких страницах романа Камю разворачивает эту сцену во всех физиологических и психологических подробностях, невыносимых для свидетелей происходящего, в том числе описывает душераздирающие крики ребенка. Эпизод имеет важное значение в книге не только с точки зрения психологической достоверности, в нем Камю ставит важнейшие в системе его мировоззрения «проклятые вопросы», связанные, прежде всего, с отношением к религиозной вере. Присутствующему при умирании ребенка священнику Панлю, произносившему до того нравоучительные проповеди о чуме как биче божьем за людские грехи («Мы обязаны любить то, что не можем объять умом»), доктор Риэ

бросает в лицо: «Нет, отец мой. У меня лично иное представление о любви. И даже на смертном одре я не приму этот мир божий, где истязают детей»¹⁶¹, – таким образом, Бернар Риэ фактически повторяет слова Ивана Карамазова (заметим, что глава из романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы», где они звучат, называется «Бунт»), который, после описания издевательств над пятилетней девочкой, в разговоре со своим братом, *православным послушником* Алешей, отказывается от «мира познания» и «высшей гармонии», которые не стоят слезинки «хотя бы одного только того замученного ребенка»¹⁶².

Как *художественно* воплотить этот эпизод в кинематографическом пространстве? Очевидно, что прямолинейное перенесение текста этой части романа Камю на экран было бы невозможно. Режиссер применяет здесь приемы именно кинематографической, визуальной и звуковой выразительности, а также вариант *дистанционного монтажа*: мальчик, наделенный ангельски-высоким певческим голосом, показывается в начале фильма как участник крестного хода, голос которого выделяется в общем пении; затем – среди церковного хора во время гневно-обличительной проповеди отца Панлю; в другом эпизоде он – старательный ученик, берущий урок пения у матери доктора Риэ, аккомпанирующей ему на рояле. Именно в этой сцене у ребенка происходит приступ заболевания (голос срывается, мальчик теряет сознание), и его отправляют в госпиталь прямо из квартиры доктора. В кульминационном моменте наивысшего страдания мальчика, на пике предсмертной агонии, его *нечеловеческий* крик переходит в *ангельское* пение и – возносится к небесам.

Но режиссер еще более усиливает смысл произошедшего, отходя от буквализма по отношению к первоисточнику: в следующей сцене доктор Риэ, совершенно отчаявшийся от виденных людских страданий, собственного бессилия и усталости в борьбе со смертью, крушит все вокруг себя и падает в изнеможении на диван в своем кабинете. Подошедшая к нему Мартин садится рядом и кладет на

¹⁶¹ Камю А. Чума // Альбер Камю. Избранное: Сборник. М.: Радуга, 1988. С. 221.

¹⁶² Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 тт. Т. 14. Л.: Наука, 1976. С.223.

свои колени голову доктора, в забытьи шепчущего: «Мама, мама...» – в кадре фильма возникает композиция Пьета, как вневременной символ человеческого *страдания и сострадания*. Так режиссер не только воплотил, но и по-своему углубил (продлил) в кадре фильма смысловую и эмоциональную суть многостраничного описания трагедии умирающего невинного ребенка в тексте романа.

В целом, режиссеру Луису Пуэнсо удалось передать на экране многие экзистенциальные идеи романа Камю не только в речевом озвучании его фрагментов, но и в художественных образах и драматургии фильма. В финале фильма горестные слова автора-рассказчика о том, что «микроб чумы никогда не умирает» становятся зловещими, будучи озвученными одним из отрицательных персонажей – преступником Коттаром. Некоторые мысли Камю не получили явного отражения в сюжете – например, утверждение о том, что «зло, существующее в мире, почти всегда результат невежества», и что «самым страшным пороком является неведение, считающее, что ему все ведомо, и разрешающее себе посему убивать»¹⁶³. Однако ряд важнейших идей философа вошли в художественное пространство фильма, и они стоят того, чтобы привести их в итоге так, как они записаны в тексте романа «Чума»:

«Никто никогда не будет свободен, пока существуют бедствия»¹⁶⁴

«В лоне великих катастроф зреет страстное желание жить»¹⁶⁵

«Привычка к отчаянию куда хуже, чем само отчаяние»¹⁶⁶

«Каждый носит ее, чуму, в себе... И надо поэтому безостановочно следить за собой, чтобы, случайно забывшись, недохнуть в лицо другому и не передать ему заразы»¹⁶⁷.

«Чума» в XXI веке

¹⁶³ Камю А. Чума // Альбер Камю. Избранное: Сборник. М.: Радуга, 1988. С. 171.

¹⁶⁴ Там же. С. 119.

¹⁶⁵ Там же. С. 165.

¹⁶⁶ Там же. С. 201.

¹⁶⁷ Там же. С. 242.

Начало 2020-х годов было ознаменовано рядом событий глобального масштаба и не менее глобального значения в мировом социуме. Начиная с пандемии коронавируса, охватившей практически все население планеты, эти процессы не перестают воздействовать на человечество, оказывая сильное влияние на все виды его жизнедеятельности. В том числе кинематограф, как значимая часть мирового художественного пространства, испытал и продолжает испытывать последствия ограничений экономического, социокультурного и политического характера. В то же время кино как искусство, наиболее быстро откликающееся на современность, получило своего рода импульс для осмысления в разных экранных формах насущных проблем новейшего времени. Так, пандемия коронавируса дала повод теоретикам (киноведам, культурологам, социологам) обсудить целый ряд экранных форм (не только кинофильмов и телесериалов, но и видеоклипов, стримингов и пр.), основанных на сюжетах эпидемий и катастроф¹⁶⁸, и связанную с ними актуальную проблематику. Например, философ Н.А. Хренов в контексте фильмов-катастроф, а также ссылаясь на исследования известных философов, психологов и биологов обосновывает тезис о «внутренней стихии деструктивности» в человеке¹⁶⁹, а культуролог Е.В. Сальникова представляет понятие дистанционности и изолированности в широком культурологическом и историческом контекстах, подчеркивая, что «дистанционность присутствовала в культурном пространстве в разных видах на протяжении всей истории человечества, обретая новые формы от эпохи к эпохе»¹⁷⁰.

С другой стороны, пандемия предоставила режиссерам материал и основание для более глубокого осмысления глобальных проблем современного мира, поиска причин и последствий «мирового зла». Такой углубленный подход к воплощению

¹⁶⁸ См.: Искусство в контексте пандемии: медиатизация и дискурс катастрофизма: Коллективная монография. – [б.м.]: Издательские решения, 2020.

¹⁶⁹ Хренов Н.А. Человек перед лицом смерти: философско-эстетический аспект катастрофических настроений // Искусство в контексте пандемии: медиатизация и дискурс катастрофизма: Коллективная монография. – [б.м.]: Издательские решения, 2020. С.79-123. С. 86.

¹⁷⁰ Сальникова Е.В. К истории дистанционности и личного катастрофизма // Искусство в контексте пандемии: медиатизация и дискурс катастрофизма: Коллективная монография. – [б.м.]: Издательские решения, 2020. 664 с. С. 210-232. С. 211.

на экране событий недавнего времени зачастую направляет режиссеров к литературным первоисточникам, в которых подобные события уже осмысливались на высоком философско-эстетическом уровне. Впрочем, обращение к философским основаниям, в частности, к идеям экзистенциализма, было свойственно для режиссеров авторского кинематографа и в предыдущих периодах, особенно в послевоенные годы, когда художники осмысливали последствия Второй Мировой войны, изменения человеческого сознания после пережитой катастрофы. Киновед В.И. Утилов, исследуя творчество первых послевоенных десятилетий И. Бергмана, М. Антониони, С. Крамера и других режиссеров, проводит параллели с воззрениями философов-экзистенциалистов, прежде всего А. Камю с его идеей бунта, и резюмирует: «Эсхатологическое мировосприятие безусловно связано с переходными эпохами, с той исторической и идеологической паузой, когда храмы прошлого либо разрушены, либо в них приходит “мерзость запустения”, а надежды на будущее кажутся наивными иллюзиями»¹⁷¹.

Несомненно, самый явный, оказывающий сильное воздействие на зрительское восприятие слой романа, считываемый режиссерами, – это тема страшной эпидемии, несущей страдания и смерть многим тысячам ее жертв. С приходом в конце 2019 года эпидемии коронавирусной инфекции, в скором времени ставшей пандемией, эта сюжетная линия романа Камю «всплывала» в памяти прежде всего, и очень хорошо экстраполировалась на текущую ситуацию и состояние сознания жителя Европы XXI века¹⁷².

Здесь стоит упомянуть театральную адаптацию (существующую и в экранной версии) «Чумы» («Die Pest») в Немецком Театре Берлина (Deutschen Theater Berlin) в июне 2020 года венгерским режиссером Андрашем Дёмётёром, в рецензии на которую было отмечено, что «нет драмы более актуальной для нашей текущей

¹⁷¹ Утилов В.А. Сумерки цивилизации: XX век в образах западного киноэкрана. М.: Киностудия «Глобус», 2001. С. 172.

¹⁷² Как отмечают социологи, роман «Чума» «стал одной из самых читаемых книг в странах Европы во время пандемии коронавирусной инфекции Covid-19». См: Рязанцев С.В., Смирнов А.В. «Чума» Альбера Камю и пандемия Covid-19: человечество перед лицом экзистенциальной угрозы // Научное обозрение. Серия 2. Гуманитарные науки. 2021. № 3. С.7-21.

ситуации»¹⁷³. Представленный на открытом воздухе в силу противопандемических санитарных ограничений (на площади перед входом в здание театра, для зрителей, сидящих на пластиковых стульях, расставленных на расстоянии двух метров друг от друга), спектакль стал своего рода бенефисом немецкого актера македонского происхождения Божидара Кочевски, исполнившего на импровизированной *черной сцене с черным задником* роли всех основных персонажей романа (доктора Риэ, его друга Тарру, журналиста Рамбера, клерка Грана), вплоть до изображения, с помощью детского стульчика, умирающего от чумы маленького мальчика.

В этом же отношении (т.е. в контексте актуальности темы новой смертоносной эпидемии) показателен трехминутный фильм молодого немецкого режиссера Филипа Мануэля Роткопфа «*Чума 2020*» («Die Pest 2020»), снятый им на смартфон. На экране запечатлены реалии «отсутствующей жизни» в некоем немецком городке в разгар пандемии коронавируса. В кадре фильма не появляется ни одного человека, показана лишь дорога в лесу, приводящая в город без людей – камера обводит взглядом деревянные скамейки в скверах и детские площадки, вход на которые преграждают натянутые по периметру красно-белые ленты и предупреждающие объявления. Закадровый голос автора-режиссера сопровождает эти символические образы фразами и целыми абзацами из текста «Чумы» Камю.

Первые кадры фильма – дорога в лесу – озвучиваются словами рассказчика из романа (читатели только в конце хроники эпидемии узнают, что ее хроникером был доктор Риэ, писавший о самом себе в третьем лице): «Утром шестнадцатого апреля доктор Бернар Риэ, выйдя из квартиры, споткнулся на лестничной площадке о дохлую крысу. Как-то не придав этому значения, он отшвырнул ее носком ботинка и спустился по лестнице. Но уже на лестнице он задал себе вопрос: откуда бы взяться крысе у него под дверью, и он вернулся сообщить об этом происшествии привратнику»¹⁷⁴.

¹⁷³ «Die Pest» im Deutschen Theater Berlin, von Holger Jacobs. URL: <https://kultur24-berlin.de/die-pest-im-deutschen-theater-berlin/> (дата обращения 12.07.2025).

¹⁷⁴ Камю А. Чума // Альбер Камю. Избранное: Сборник. М.: Радуга, 1988. С.101.

Камера «выходит» к поляне близ города, появляется первое предупреждающее объявление о необходимости носить медицинские маски и соблюдать социальную дистанцию в два метра. Одновременно тревожность закадрового текста нарастает: «Только на одной из улиц, по которой ехал доктор, он насчитал с десяток дохлых крыс, валявшихся на грудах очистков и грязного тряпья»¹⁷⁵.

В объектив камеры смартфона попадают все более явные признаки пандемии: одинокие деревянные скамейки, безмолвные игровые и спортивные зоны, окруженные запретной линией из санитарных лент. Слова закадрового комментатора отражают высокую степень опасности складывающейся ситуации: «На четвертый день крысы стали группами выходить на свет и околевали кучно. Из всех сараев, подвалов, погребов, сточных канав вылезали они длинными расслабленными шеренгами, неверными шажками выбирались на свет, чтобы, покружившись вокруг собственной оси, подохнуть поближе к человеку»¹⁷⁶. На фоне опустевших детских площадок, как символа прекращения нормального хода жизни, звучат слова: «В мире всегда была чума, всегда была война. И однако ж, и чума и война, как правило, заставляли людей врасплох»¹⁷⁷.

На экране появляется знаковое для пандемического времени объявление на двери ресторана: «Уважаемые покупатели! Из-за ситуации с коронавирусом заказ еды будет приниматься только на вынос. В настоящее время мы открыты только до 21 часа. Большое спасибо!» – и как страшный контрапункт этому вежливо-нейтральному тексту звучит первое жестко-реалистическое описание первой жертвы чумы из романа Камю: «Лицо его позеленело, губы стали как восковые, веки словно налились свинцом, дышал он прерывисто, поверхностно и, как бы распятый разбухшими железами, все жался в угол откидной койки, будто хотел, чтобы она захлопнулась над ним, будто какой-то голос, идущий из недр земли, не

¹⁷⁵ Там же. С. 102.

¹⁷⁶ Камю А. Чума // Альбер Камю. Избранное: Сборник. М.: Радуга, 1988. С. 106.

¹⁷⁷ Там же. С. 118.

переставая звал его, задыхающегося под какой-то невидимой тяжестью. Жена плакала»¹⁷⁸.

«В настоящее время все мероприятия отменены, мы надеемся, что скоро мы сможем возобновить нашу работу, и мы снова увидимся здоровыми!» – подобные объявления, попадающие в кадр смартфона и воспринимаемые в реальности среднеевропейским жителем как досадное неудобство по сравнению с недавним благополучным прошлым, выглядят на фоне описания чумы в романе Камю наивно-оптимистическими. Такие благодушные пожелания как: «Увидимся! Будьте здоровы!» – говорят, с одной стороны, о желании поддержать позитивное настроение в общей депрессивной атмосфере, поглотившей весь мир, но одновременно и свидетельствуют о подсознательном нежелании принять и осознать трагическую реальность происходящих событий и общего мироустройства, в котором возможны эпидемии, казалось бы, давно преодоленные с развитием человеческой цивилизации.

В конце романа Камю один из второстепенных персонажей, старик-астматик, к которому периодически заходит доктор Риэ, как бы вскользь произносит фразу, выражающую общее настроение фатализма, которому поддалось население Орана, отделенное от всего остального мира строгими карантинными мерами, после нескольких месяцев отчаянной борьбы со смертоносным микробом: «А что такое, в сущности, чума? Тоже жизнь, и все тут». В конце концов, все эпидемии когда-нибудь заканчиваются, но Альбер Камю завершает свой роман грозным предостережением, которое воспроизводит на экране смартфона и автор трехминутного фильма: общий план городка дан сквозь колючую проволоку, за кадром фильма озвучиваются финальные фразы романа: «...вслушиваясь в радостные клики, идущие из центра города, Риэ вспомнил, что любая радость находится под угрозой. Ибо он знал то, чего не ведала эта ликующая толпа... что микроб чумы никогда не умирает, никогда не исчезает, что он может десятилетиями спать где-нибудь в завитушках мебели или в стопке белья, что он терпеливо ждет

¹⁷⁸ Там же. С. 110.

своего часа в спальне, в подвале, в чемодане, в носовых платках и в бумагах и что, возможно, придет на горе и в поучение людям такой день, когда чума пробудит крыс и пошлет их околевать на улицы счастливого города»¹⁷⁹.

В последнем кадре фильма в камеру заглядывает сам режиссер, нижняя половина лица которого закрыта медицинской маской. Однако даже в этом «прощальном» секундном появлении автор успевает кое-что добавить к своему экранному высказыванию: нельзя не отметить, что маска на его лице – вызывающе красного цвета с принтом в виде маленьких белых черепов. В этом «явлении» автора можно увидеть намек на то, что нынешняя пандемия привнесла нечто новое в образ «черной смерти»: мы являемся свидетелями не только *карнавализации*, но и *коммерциализации* пандемии в виде многочисленных тематических «продуктов» (типа «гламурных», брендовых медицинских масок) и финансовых «схем» дельцов, играющих в свою пользу на страхах, тревогах и предрассудках обывателей – такие персонажи описаны и в романе Камю в виде мошенников, спекулянтов и контрабандистов, делающих состояния на бедах горожан.

Приведенный анализ трехминутного смартфон-фильма (мобильного кино) Ф.М. Роткопфа дан не столько для обоснования большого художественно-эстетического значения данной работы, сколько для того, чтобы обратить внимание на способ реакции нового поколения режиссеров (профессиональных и непрофессиональных) на актуальные события окружающей их действительности, метод их отражения и направление творческой рефлексии. Как ни удивительно, режиссеру в трехминутной зарисовке удалось зафиксировать на экране пусть не шокирующие, а, напротив, довольно тривиальные (опустевшая детская игровая площадка и т.п.), но, тем не менее, значимые образы-символы происходящих событий, и придать своему короткому рассказу некое драматургическое развитие именно за счет опоры на фрагменты текста Альбера Камю.

¹⁷⁹ Камю А. Чума // Альбер Камю. Избранное: Сборник. М.: Радуга, 1988. С. 274.

2.2. Основные идеи философии Ж.-П. Сартра. Сартр и кинематограф

Основной философский труд Ж.-П. Сартра, в котором изложены его главные идеи, – «Бытие и Ничто», впервые опубликованный в 1943 г. В этой работе, во многом опирающейся на философские концепции Эдмунда Гуссерля и Мартина Хайдеггера, Сартр обосновывает свое понимание онтологических категорий. Главный тезис Сартра – существование человека предшествует его сущности. Человек, по Сартру, осуществляется, делая свой свободный выбор. В «Бытии и Ничто» (в Части третьей под названием «Для-другого»¹⁸⁰) также вводится понятие Другого и «взгляда Другого», благодаря которым человек осознает себя (в том числе через понятия стыда, вины и пр.) и свое «Я» в мире.

Идеи Сартра оказали большое влияние на развитие философской мысли XX века, однако, как и Альбер Камю, Ж.-П. Сартр наиболее ярко и значительно проявился в литературном творчестве. И также, как Ф.М. Достоевский, Ж.-П. Сартр формировался как мыслитель и писатель в процессе чтения книг, которыми он был окружен с детства и которые стали для него своего рода религией. В автобиографической повести «Слова» отношениям Сартра с книгами посвящено немало страниц: «Я начал свою жизнь, как, по всей вероятности, и кончу ее – среди книг»¹⁸¹.

В романах, пьесах, рассказах Сартра в полной мере можно увидеть и почувствовать, т.е. получить эстетический опыт переживания его экзистенциалистских идей, выраженных в художественно-литературных образах. Творчество Ж.-П. Сартра, также, как и творчество А. Камю, высоко ценилось современниками и было отмечено Нобелевской премией по литературе в 1964 году «за богатое идеями, пронизанное духом свободы и поисками истины творчество, оказавшее огромное влияние на наше время». Однако от этой награды Сартр отказался именно в силу своего мировоззрения и философской концепции свободы,

¹⁸⁰ Сартр Ж.-П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии. М.: Республика, 2000. С. 245–442.

¹⁸¹ Сартр Ж.-П. Слова. М.: Прогресс, 1966. С.43.

которая стояла в центре его философии, но также и определяла его социальную и личную жизнь¹⁸².

Свобода была для Сартра не просто философской идеей, но абсолютной жизненной ценностью: «Человек осужден быть свободным»¹⁸³. Однако осознание человеком своей свободы несет и осознание ответственности за каждый акт его свободного выбора. Концепция свободы разворачивается в философии Сартра в теорию «проекта», согласно которой индивид изначально «не задан», но создает себя, и в этом смысле он «проект» самого себя. Эта концепция выражена в программном произведении Ж.-П. Сартра «Экзистенциализм – это гуманизм» (1946 г.). Стоит особо отметить, что в этом же тексте Сартр отдает дань Ф.М. Достоевскому как одному из столпов экзистенциализма (хотя Сартр и воздвигает свою теорию на другой мировоззренческой – атеистической – точке зрения): «Достоевский как-то писал, что если бы бога не было, то все было бы позволено. Это и есть исходный пункт экзистенциализма. В самом деле, все позволено, если бога не существует. И, следовательно, человек покинут, беспомощен, потому что ни в себе, ни вовне ему не на что опереться. Прежде всего, у него нет оправданий. Действительно, если существование предшествует сущности, то ссылкой на раз навсегда данную человеческую природу ничего нельзя объяснить. Иначе говоря, нет детерминизма, человек свободен, человек – это свобода»¹⁸⁴.

Вне свободного деятельного выбора и придания осознанного смысла существованию человеческая жизнь, по Сартру, лишена смысла. С понятием свободы у Сартра связано и понятие «отчуждение» как пассивное неучастие человека в собственной судьбе, подчиненность стандартам и правилам социума, отсутствие свободного выбора и творчества в его жизни. Эта концепция была выражена Сартром в художественных образах его первого романа «Тошнота»

¹⁸² См.: Сартр Ж.-П. Почему я отказался от премии // Сартр Ж.-П. Тошнота: Избр. произведения. М.: Республика, 1994. С. 492-495.

¹⁸³ Сартр Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманизм // Сартр Ж.-П. Тошнота: Избр. произведения. М.: Республика, 1994. С. 443.

¹⁸⁴ Сартр Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманизм // Сартр Ж.-П. Тошнота: Избр. произведения. М.: Республика, 1994. С. 442.

(1938): «отчужденный» человек страдает в мире материальных предметов, которые давят на него своим навязчиво-липким существованием, вызывая тошноту.

Помимо центральной идеи свободы, к экзистенциалистским идеям, получившим обоснование и развитие в философии Ж.-П. Сартра, можно отнести понятие Другого, точнее, отношение взаимозависимости «Я – Другой». Как уже было указано выше, концептуально эта идея подробно изложена в фундаментальной работе Сартра «Бытие и Ничто». Но если обратиться к кинематографу как области отражения экзистенциалистских идей Сартра, то именно идея свободы наиболее проявлена в экранных интерпретациях произведений философа.

Надо сказать, что еще до того, как кинорежиссеры обратили внимание на литературное творчество Ж.-П. Сартра, сам Сартр проявил большой интерес к кинематографу. Кино увлекло Ж.-П. Сартра еще в раннем детстве, о чем свидетельствует текст автобиографической повести «Слова» (1964). В кинотеатры его водила мама, несмотря на осуждающие комментарии родственников, ведь в начале XX века в определенных слоях общества синематограф все еще считался сомнительным развлечением, особенно для детей. Интересно, что, еще будучи ребенком, Сартр чутко воспринял особую социальную атмосферу кинотеатра, точнее суть объединения людей в зрительном зале (в отличие от зала театрального): «...казалось, не празднество, а скорее бедствие объединяет эту на диво разношерстную толпу. Этикет отмер, и обнажилась наконец подлинная связь людей, их спаянность. Я возненавидел церемонии, я обожал толпу. <...> эту обнаженность, это безотказное общение каждого со всеми, этот сон наяву, это смутное сознание того, что быть человеком опасно, мне пришлось наблюдать потом только однажды – в 1940 году, в лагере для военнопленных XII Д»¹⁸⁵.

Сартр в своих воспоминаниях неоднократно повторяет и подчеркивает, что его раздражала любая помпезность и церемониальность, унаследованная от старой театральной культуры и сохранявшаяся в некоторых парижских кинотеатрах в виде

¹⁸⁵ Сартр Ж.-П. Слова // Тошнота. Избранные произведения. М.: Республика, 1994. С. 236-237.

позолоты, люстр, красных занавесов с золотыми кистями и прочего «буржуазного шика», отравлявшего мальчику удовольствие от кинопросмотра: «Я хотел быть *как можно ближе* к фильму»¹⁸⁶. Юный Сартр воспринял и полюбил кино в самом начальном, природном его виде – черно-белое немое изображение движущихся невесомых фигур на экране: «Черное и белое стали для меня главными цветами, они вбирали в себя все остальные, но открывали их только посвященным. Меня пленяла возможность видеть невидимое. Но больше всего я любил неизлечимую немому моих героев. Впрочем, нет, они не были немые, поскольку умели выразить свои чувства. Мы общались посредством музыки, это был отзвук их внутренней жизни»¹⁸⁷. Уже в юном возрасте Сартр был истинным синефилом, полностью, всей душой и телом отдававшимся переживаниям героев на экране, идентифицировался с ними, а выходя на улицу после сеанса – «вновь обретал свою неприкаянность»¹⁸⁸.

Впоследствии Сартр ставил кинематограф в один ряд с великими феноменами XX века, которые, однако, не «сцепились»: «Я всегда думал, что где-то в 1920-1925 чуть было что-то не родилось: Ленин, Фрейд, сюрреализм, революции, джаз, немое кино. Все это *могло бы* сцепиться. А потом каждое из этих явлений пошло по своему спорадическому пути. Поодиночке каждому из них легко свернули шею. В единый мир они сложились только в моей памяти»¹⁸⁹. Как горько заметил Сартр: «мое время потерпело поражение»¹⁹⁰.

Любовь Сартра к кинематографу, и одновременно его социальная позиция отразились в названии литературно-политического журнала, который начал издавать Ж.-П. Сартр в 1945 году – «Les Temps Modernes» («Новые времена»). Безусловно, это название – отсылка к знаменитому одноименному фильму Ч. Чаплина 1936 года, в котором гениальный комик разоблачает и высмеивает современное индустриально-техническое общество, превращающее человека в

¹⁸⁶ Там же. С. 237.

¹⁸⁷ Там же. С. 237.

¹⁸⁸ Сартр Ж.-П. Слова // Тошнота. Избранные произведения. М.: Республика, 1994. С.238.

¹⁸⁹ Сартр Ж.-П. Дневники странной войны. Сентябрь 1939 – март 1940. СПб.: Владимир Даль, 2002. С.179.

¹⁹⁰ Там же. С.179.

механизм по закручиванию гаек, придаточный элемент конвейерного производства. В издании журнала, помимо Сартра, принимали участие его жена Симона де Бовуар (принявшая руководство журналом после смерти Сартра в 1980 году), философ Морис Мерло-Понти и др. (Альбер Камю от участия в издании отказался).

Надо отметить, что в журнале «Новые времена» публиковались и кинотеоретики – основатели и авторы будущего знаменитого киноведческого журнала «Les Cahiers du Cinéma» («Кинематографические тетради») – Александр Астрюк, Андре Базен и др. Безусловно, как теоретики кино они испытали влияние философских представлений Сартра о сущности кино (в свою очередь, близкой Анри Бергсону в понимании длительности как непрерывного течения и смены состояний сознания), что можно заметить в концепции «реалистической онтологии» в книге А. Базена «Что такое кино?»¹⁹¹ Это влияние ощутимо и в теории А. Астрюка, получившей известность под названием «камера-перо» и послужившей отправной точкой для «теории авторства» теоретиков «Les Cahiers du Cinéma» и последующих представителей французской «новой волны» в кино. За несколько лет до смерти Сартра, в 1976 г., А. Астрюк снял документальный фильм «Сартр о самом себе», в котором философ рассказывает о себе, своих идеях и вообще о своей жизни.

Считая себя синефилом (и в этой страсти его поддерживала верная подруга Симона де Бовуар), Сартр предпринимал попытки не только заниматься кино не только теоретически, но и практически. Однако все фильмы, снимавшиеся Сартром в качестве режиссера в 1920-х, были утрачены, осталось лишь название одного из них – «Стервятник из Сьерры» (1929), в котором сам Жан-Поль, по воспоминаниям С. де Бовуар, исполнял роль юноши, окруженного гетерами. Вообще же свои отношения с кино Сартр называл «плачевно неудачными». Впрочем, в большей степени «удачными», чем режиссерские попытки, можно назвать случаи взаимодействия Сартра с кинематографом в качестве кинотеоретика, кинокритика и сценариста.

¹⁹¹ См.: Базен А. Что такое кино? Сборник статей. М.: Искусство, 1972.

Первые теоретические работы о кино и связанной с ним проблематике были написаны Ж.-П. Сартром в первой половине 1920-х – начале 1930-х гг. и до сих пор не переведены на русский язык, например, статья 1924 года «Apoloogie pour le cinema» («Апология кино»). В ней, отталкиваясь от теории Анри Бергсона, молодой автор пишет о кино как непрерывном потоке сознания, сущность которого – в движении и длительности: «Фильм – это соединение состояний, быстрое движение, неразделимое течение, неуловимое подобно нашему Я»¹⁹².

«Апология кино» Сартра может пониматься не только в теоретико-философском, но и в морально-нравственном ракурсе. Свидетельством тому может служить ставшее знаменитым письмо Сартра главному редактору итальянской газеты «Унита» Марио Аликате в защиту советского режиссера Андрея Тарковского и его первого полнометражного фильма «*Иваново детство*». Фильм вышел на экраны 9 мая 1962 года, письмо Сартра было напечатано изначально на итальянском языке в газете «Унита» 9 октября 1962 года. В январе 1963 года оно было переведено на французский язык и опубликовано в журнале «Les Lettres Francaises». В том же 1963 году письмо было в сокращенном виде напечатано на русском языке в «Бюллетене комиссии по международным связям при Союзе кинематографистов СССР» (в количестве несколько десятков экземпляров, под грифом «Для служебного пользования»).

Почему же письмо известного философа было много лет, до конца 1980-х, фактически засекречено в Советском Союзе? Для этого надо понимать контекст советского времени, отношений между кинообществом и государственно-административными структурами. Как пишет современник описываемых событий, киновед С.И. Фрейлих, причин весьма настороженного отношения к посланию Сартра было две. Первая была – в Тарковском, к которому пришел международный успех уже с первым фильмом. «Мировая слава делала независимым, как бы выводила из подчинения. Статья Сартра как бы усиливала резонанс славы, внезапно обретенной Тарковским первым же фильмом, и ее замолчали. <...> Другая причина

¹⁹² Цит. по: Шереметева А.С. Кино как предмет философии в ранних работах Ж.- П. Сартра // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. 2018. №4. С.83-97. С. 88.

“засекречивания” статьи была в самом Сартре – он “не проходил” тогда у нас как экзистенциалист»¹⁹³. Для понимания отношения к экзистенциализму и творчеству его представителей в 1960-х годах в СССР приведем лишь последнюю строчку из статьи «Экзистенциализм в эстетике» из Философского словаря издания 1963 года: «Эстетика экзистенциализма отражает духовное вырождение современной буржуазии»¹⁹⁴. В то же время, стоит отметить, что повесть Сартра «Слова» впервые была опубликована на русском языке отдельным изданием в 1966 г. (разумеется, с большим, идеологически правильно ориентирующим читателя предисловием М. Бажана).

Интересно то, что Сартр защищал молодого советского режиссера, награжденного за «*Иваново детство*» «Золотым львом» на Венецианском международном кинофестивале, и от нападков со стороны западных левых критиков, превративших Тарковского в «подозрительного мелкого буржуа», а также в эпигона Феллини и Антониони, и от недовольства представителей советской кинематографической общественности и партийной номенклатуры, увидевших в фильме признаки порицаемого экспрессионизма и сюрреализма. Конечно, письмо Сартра следует читать полностью, чтобы понимать контекст написанного. Для нашей же темы важно отметить то, что письмо Сартра есть одновременно и очень пронизательная рецензия на фильм «*Иваново детство*», в которой автор прозревает в глубокую суть выраженного на экране. И в этом отношении важно привести некоторые высказывания Сартра, имеющие непосредственное отношение к экзистенциалистской тематике данного исследования.

Более всего эти высказывания относятся к образу 12-летнего мальчика Ивана, маленького героя и жертвы большой войны, и отсылают к теме страдания ребенка как экзистенциальной проблеме, поднятой во всеуслышание еще Ф.М. Достоевским (вспомним речь Ивана Карамазова о страдающих детях или рассказ Достоевского «Мальчик у Христа на елке»...). «Кто он, Иван? Безумец,

¹⁹³ Фрейлих С.И. Сартр о Тарковском // Фрейлих С.И. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского. М.: Искусство, 1992. С. 321.

¹⁹⁴ Экзистенциализм в эстетике // Философский словарь. Под ред. М.М. Розенталя и П.Ф. Юдина. М.: Издательство политической литературы, 1963 г. С.514.

чудовище, маленький герой? В действительности он – самая невинная жертва войны, мальчишка, которого невозможно не любить, вскормленный насилием и впитавший его. Нацисты убили Ивана в тот момент, когда они убили его мать и уничтожили жителей деревни. Однако он продолжает жить. Но жить в прошлом, когда рядом падали его близкие. Мне приходилось встречать юных алжирцев, выросших посреди резни. Для них не было никакой разницы между явью и ночными кошмарами. Они были убиты, они хотели убивать и быть убитыми. Их героизм был порожден ненавистью и бегством от невыносимого ужаса»¹⁹⁵; «для этого ребенка, тяготеющего к самоубийству, нет различия между днем и ночью... неизбывный ужас пережитой бойни обрекает его на одиночество», «дорога любви закрыта для него навсегда»¹⁹⁶. Думается, что при советской власти совершенно невозможно было обнаружение следующего умозаключения Сартра: «В ликованиях целой нации, дорого заплатившей за право продолжать строительство социализма, черная дыра – среди многих других смерть ребенка, смерть в ненависти и отчаянии. Ничто, даже грядущий коммунизм, не искупит ее»¹⁹⁷. Думается, параллель с речью Ивана Карамазова из романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» о грядущей мире всеобщей гармонии, который не стоит слезинки замученного ребенка, в высказывании Ж.-П. Сартра очевидна.

В качестве сценариста Ж.-П. Сартр принял (в большей или меньшей степени) участие в создании ряда игровых фильмов. Наиболее известные из них: «*Последний шанс*» (реж. Жан Деллануа, 1947, Франция); «*Грязные руки*» (реж. Фернан Ривер, Симона Берьо, 1951, Франция); «*Почтительная проститутка*» (реж. Чарльз Брабант, Марчелло Пальеро, 1952, Франция); «*Гордецы*» (реж. Ив Аллегре, Рафаэль Э. Портас, 1957, Франция-Мексика) и др.

¹⁹⁵ Письмо Жана-Поля Сартра редактору газеты «Унита» Марио Аликате. Цит. по: Фрейлих С.И. Сартр о Тарковском // Фрейлих С.И. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского. М.: Искусство, 1992. С. 324.

¹⁹⁶ Фрейлих С.И. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского. М.: Искусство, 1992. С.325.

¹⁹⁷ Цит. по: Фрейлих С.И. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского. М.: Искусство, 1992. С.327.

Известно привлечение Сартра к созданию сценария к фильму американского режиссера Джона Хьюстона «Фрейд. Тайная страсть» (1962) – псевдобиографической драмы о жизни знаменитого австрийского психиатра, основателя школы психоанализа Зигмунда Фрейда. Однако имени Сартра в итоге не оказалось в титрах: сценарий был расценен для фильма слишком длинным, работа над ним была передана Чарльзу Кауфману и Вольфгангу Рейнхардту (позже собственный сценарий был опубликован Сартром в виде книги «Фрейд: Киносценарий»).

Также известна работа Ж.-П. Сартра в качестве сценариста над картиной 1957 года режиссера Раймона Руло «Салемские колдуньи» (совместного производства Франции и ГДР). Однако сценарий был основан на пьесе американского драматурга Артура Миллера «Суровое испытание» (сюжет относится к концу XVII века, когда в американском городе Салем проходил судебный процесс над «ведьмами»).

В качестве материала для киноведческого анализа в данном исследовании выбраны экранные версии трех произведений Ж.-П. Сартра, наиболее значительных в плане кинорежиссуры и репрезентативных по отношению к главной идее его экзистенциалистской философии – свободе. Это кинопроизведения пьес Сартра «За закрытыми дверями», «Затворники Альтоны», а также рассказа «Стена». Объединяющим сюжетным началом всех трех литературных произведений и, соответственно, их кинопроизведений является мотив вынужденного нахождения героев в замкнутом пространстве (комната в «загробном мире» в «За закрытыми дверями»; богатый особняк в «Затворниках Альтоны»; тюремная камера в «Стене») как метафоре несвободы. Экзистенциалистская идея свободы как сознательного выбора и действия человека по отношению к любым обстоятельствам, в которых он находится, раскрывается в процессе сюжетного развития действия.

2.2.1. *Идея свободы в экранизациях драматургических и прозаических произведений Ж.-П. Сартра*

«За закрытыми дверями»

«За закрытыми дверями» – одно из ранних драматургических произведений Ж.-П. Сартра, созданное в 1943 г. Впервые поставленная на сцене парижского театра «Вьё Коломбье» в 1944 г., эта одноактная пьеса-трагифарс вошла в репертуар многих театральных (и даже оперных¹⁹⁸) коллективов разных стран, став наиболее часто инсценируемым драматургическим произведением Сартра (в том числе и потому, что в пьесе всего четыре роли и для постановки требуется лишь одна декорация). То же можно сказать и о репрезентациях пьесы – «За закрытыми дверями» стала сюжетной основой как минимум десяти (на настоящее время) кино- и телепостановок.

В русском переводе пьеса имеет также названия: «За запертой дверью», «Взаперти», «Нет выхода», но интересно то, что сам автор в первом, еще журнальном издании пьесы дал ей заголовок: «Другие». Таким образом, уже в названии пьесы, как первом, так и втором, отразились важнейшие идеи экзистенциализма, причем не только экзистенциалистской концепции Сартра. Пьеса затрагивает тему Другого (реплика героя пьесы: «Ад – это другие» стала популярным афоризмом), но главное – тему свободы и свободного *прижизненного* выбора человека, наиболее важную для Сартра-философа. Именно поэтому окончательное название пьесы создает образ запертого пространства, из которого нет выхода, где у человека уже нет возможности сделать свободный выбор. Таким пространством в пьесе становится Ад.

Ад, в драматургическом видении Сартра, представляет собой вполне (внешне) комфортабельное помещение (разве что немного жарковатое), – в данном случае гостиную в стиле II Империи, с приготовленными отдельными диванами для трех обитателей конкретно этой комнаты, но есть, конечно, и другие номера – «для китайцев, индусов», соответственно, по-другому меблированные. В комнате не так много недостатков – всего лишь нет зеркал, звонок вызова коридорного часто не

¹⁹⁸ В 2007 г. американским композитором Энди Воресом была написана опера «No Exit» («Нет выхода») по пьесе Сартра, которая была поставлена в Бостоне и Чикаго, соответственно, в 2008 и 2009 гг.

работает и свет погасить нельзя. В общем, Ад выглядит чем-то вроде очень большого отеля, в котором для каждого заселяющегося приготовлено свое место.

Первый прибывший – мужчина по имени Жозеф Гарсэн (газетный журналист, презентующий себя как «публицист и писатель из Рио»), препровожденный в гостиную мальчиком-коридорным, хоть и слегка капризничает (по поводу, например, отсутствия зубной щетки), но вполне доволен обстановкой. Как ни странно, он не видит поблизости ни жаровен, ни чертей, что, похоже, его даже слегка разочаровывает. Его компаньонками вскоре становятся две интересные дамы – почтовая служащая мадемуазель Инес Серрано и богатая мадам Эстель Риго. Каждый из них при жизни совершил если не преступления, то тяжкие грехи. При этом никого из них нельзя назвать полностью отрицательным героем: Гарсэн издавал пацифистскую газету – но при этом оказался трусом в трудные времена, а также издевался морально и физически над своей женой. Инес, будучи лесбиянкой, полюбила Флоранс и отбила ее у мужчины, который бросился под трамвай, а Флоранс отравила газом себя и Инес. Эстель вышла замуж за богача ради денег, затем полюбила другого и родила от него ребенка, но утопила малышку в озере и довела до самоубийства своего любовника.

Попав в Ад, все трое оказываются в положении, из которого нет выхода, и нет возможности что-либо изменить в уже прожитой жизни. Каждый из героев пытается оправдать себя и свои поступки в своем земном существовании, и для этого всячески скрывает свою страшную и позорную правду от других. Идея Сартра заключается в том, что человек осознает себя через видение Другого, отражаясь в глазах Другого как в зеркале (недаром в один из моментов пьесы Инес предлагает Эстель «стать ее зеркалом»). Но именно Другой становится для каждого из героев пьесы не только отражением, но адским палачом, морально пытающим его, выпытывающим правду о его земных грехах, вытаскивающим из его души ужасные признания о самом себе. (точная реплика Гарсэна, произнесенная им в финале действия: «На кой черт жаровня, ад – это Другие»). И эта «пытка другим» будет длиться вечно, из ада нет выхода (в один момент герои пьесы получают возможность выйти из комнаты, но... остаются в ней). Все, что человек совершил

в своей жизни, – как хорошее, так и дурное – уже нельзя изменить, невозможно сделать другой свободный выбор, человек более не «проект» самого себя.

Известно несколько экранных адаптаций пьесы, но большинство из них – это телеспектакли, т.е. экранные версии театрально-сценических постановок. Среди кинопроизведений наибольшую известность имеют: *«За закрытыми дверями»* 1954 года французского режиссера Жаклин Одри и *«Нет выхода»* (другое название: *«Грешники идут в ад»*, реж. Тед Данилевский, Орсон Уэллс, 1962, Аргентина, США, приз «Серебряный медведь» Берлинского кинофестиваля Рите Гэм и Вивеке Линдфорс за лучшую женскую роль). Надо отметить, что наибольшее количество перенесений на экран пьесы Сартра пришлось на 1950-1960-е годы, а затем, после довольно длительного перерыва, интерес к этому драматургическому произведению у кинорежиссеров опять возник уже в 2000-х годах. И в этом отношении интересно сравнить общий подход режиссеров, обратившихся к пьесе *«За закрытыми дверями»* в середине XX века – и в начале века XXI-го.

В первой репрезентации пьесы – фильме Жаклин Одри *«За закрытыми дверями»* 1954 г. – можно по многим приметам «считать» контекст времени. Вступительные титры обращены к зрителям, которые не знакомы с текстом пьесы и которым нужно сразу пояснить смысл художественной образности Ж.-П. Сартра (пунктуация сохранена):

«В фильме “За закрытыми дверями” показан Ад, как его понимает Жан-Поль Сартр. В этом Аду нет ни пламени... ни пыточных инструментов... ни физических мук... а палачи в нем – те, с кем заставляет нас сталкиваться сегодняшний день. “АД – ЭТО ДРУГИЕ!”»

Воплощение на экране Ж. Одри довольно точно следует за текстом пьесы, однако в ней интересны именно кинематографические приемы. Фильм начинается с кадра, в котором довольно большое количество самых разных людей (старых и молодых, мужчин и женщин, европейцев и азиатов, военных, священнослужителей, бродяг и пр., и пр.) загружается в большой лифт и долго едет куда-то вниз. Главный герой Жозеф Гарсен (Франк Вийар) в кабине лифта пока еще беспечно читает газету. Когда лифт останавливается, люди выходят и оказываются в холле дорогого,

по виду, отеля, и встают в очередь на регистрацию (при этом одна юная девушка до последнего не хочет выходить из лифта, плача и крича в истерике: «Нет!! Я ни в чем не виновата!»). У стола регистратора все прибывшие ведут себя по-разному: одна пожилая дама пытается всучить сотруднику отеля «чаевые» в виде золотой монеты (которую тот гневно отбрасывает на пол, и монета тут же сгорает в маленьком пламени); генерал в мундире с орденами, «выигравший две войны», требует к себе особого почтения и общей дисциплины. И все прибывшие считают, что попали сюда, в ад, по ошибке.

Все эти безымянные персонажи появились в фильме по воле режиссера, их нет в числе действующих лиц пьесы Сартра. В прологе фильма они не только создают драматургический «зачин» для дальнейшего развития действия, но и вводят зрителя в стилистику создаваемого на экране художественного пространства: это стиль иронический, с долей эротической игры и комедийной интонации. В этом фильме очень хорошо передается контекст времени, атмосфера Франции 1950-х – недаром для исполнения роли Инес была приглашена известная французская певица и актриса Арлетти. Другая героиня – Эстель (Габи Сильвия) одета в роскошный вечерний наряд от Кристиана Диора: платье, усыпанное стразами, в стиле «new look», меховая накидка, бриллиантовое кольцо. Звучит легкая джазовая музыка, гости «отеля» перекидываются остроумными фразами. Но затем действие перемещается в комнату, меблированную (по тексту пьесы) в стиле II Империи, и тут начинается психологический ад. Все трое вместе и попеременно, с нарастающим озлоблением мучают друг друга несмотря на то, что в первую же минуту их совместного пребывания Гарсэн предложил просто молчать. Но Инес не пошла на эту уловку: «Я вольна выбирать свой ад!»

Все три персонажа, помещенные в одну комнату, также оказываются и перед одним окном–экраном, показывающим, что происходит на Земле после их смерти, как ведут себя их родственники, друзья и коллеги. Окно, обычно закрытое плотным занавесом, начинает работать как киноэкран (занавес открывается), когда речь заходит о неприглядных фактах из уже прожитой жизни кого-либо из героев, которые он пытается скрыть от других. Средствами киновыразительности эти

фрагменты жизни визуализируются и озвучиваются, и таким образом зритель видит и понимает, при каких обстоятельствах проявил трусость, предал своих товарищей и как был расстрелян Гарсэн, как он своими моральными издевательствами довел до смерти жену; как мучила Инес свою сожительницу Флоранс, и как та забыла ее сразу после ее кончины; как изменяла старому богатому мужу Эстель, и как ее лучшая подруга сразу «подцепила» юного поклонника только что почившей женщины, рассказав ему все страшные тайны Эстель. При этом появление в окне-экране истории каждого героя предваряется «его» музыкой, можно сказать, лейтмотивом. Таким лейтмотивом Гарсена становится легкая латиноамериканская музыка в джазовом стиле (которая звучит как иронический контрапункт на фоне военных действий); лейтмотив Эстель – танцевальная вальсовая музыка; лейтмотив Инес – мелодия шарманки (в одной из сцен и сама Инес (Арлетти) с саркастической улыбкой напоеет на эту мелодию песенку о палаче, у которого много работы «в переулке Блан-Марто»). Безусловно, именно кинематограф дает возможность воплощения подобного рода аудиовизуального мизанабима (т.е. приема «экран в экране»), и тем эффектнее становится превращение окна-экрана в кирпичную стену, когда живущие на Земле забывают умерших (музыка, мучившая и оглушавшая Эстель, внезапно прекращается). Фильм заканчивается общим инфернальным смехом и словами Гарсена: «Ну, продолжим».

Что касается продолжения репрезентаций пьесы «За закрытыми дверями», то их, после фильма Тэда Данилевского «Нет выхода» («*No Exit*») 1962 г., не было до начала 2000-х гг. То есть прошло несколько десятилетий, вместивших в себя большое количество социокультурных процессов и общественных изменений, прежде чем появились новые кинематографические обращения к пьесе Сартра. В этом отношении для зрителей может явиться шоковым опытом просмотр короткометражного фильма американского режиссера Этьена Каллоса, представившего в 2006 г. свою адаптацию «За закрытыми дверями» под названием «Нет выхода» («*No Exit*»). В течение 14 минут на экране взаимодействуют три героя: Гарсэн, Инес и Эрик (заменивший собой Эстель), действие происходит в дешевом отеле в городе Джерси (американский штат Нью-Джерси). Все три роли

исполняют условные мужчины – один из них бисексуал, другой – трансгендер, третий – гомосексуалист. В фильме затрагивается также тема запрещенных наркотических препаратов, и в целом, режиссер очень своеобразно трактует экзистенциалистскую проблематику Сартра. Точнее, тема Другого конкретизируется в образах представителей сексуальных меньшинств и сосредоточивается на проблемах их взаимоотношений. Впрочем, вышедшая в 2005 г., то есть почти одновременно с фильмом Каллоса, телевизионная французская версия *«За закрытыми дверями»* режиссера Жана-Луи Лоренци возвращает зрителей к аутентичному тексту Ж.-П. Сартра.

«Стена»

Рассказ Ж.-П. Сартра *«Стена»* был написан в 1939 году и вошел в одноименный сборник из 5 новелл: *«Стена»*, *«Комната»*, *«Герострат»*, *«Интим»*, *«Детство хозяина»*. Сюжет *«Стены»* отсылает к событиям гражданской войны в Испании 1936 года. Войска генерала Франко захватывают воюющих против них республиканцев, среди них – трое героев новеллы: Пабло Иббиета, ирландец Том Стейнбок (солдат интернациональной военной бригады) и Хуан Мирбаль, испанский подросток, брат одного из республиканцев (вместо которого мальчика и арестовали). Всех троих скорый и несправедливый суд приговаривает к расстрелу. Приговоренным придется вместе, в одной камере (на самом деле – больничном подвале) пережить самую страшную ночь в их жизни в ожидании рассвета, когда их поведут на расстрел.

«Военная» основа сюжета новеллы дает повод для метафорического толкования содержания и смысла текста и создает возможность для вариаций с хронотопом в художественных пространствах кинопроизведений. Так, «военная фабула» рассказа Сартра дала повод грузинскому режиссеру Зазе Буадзе в своей репрезентации *«Стены»* 1990 г. отразить события в Грузии времен гражданской войны 1920-х гг. Эта «философско-психологическая драма», как определили жанр картины ее создатели, была создана в постперестроечное время, когда открывались ранее неизвестные или подцензурные факты истории установления советской власти на национальных территориях бывшей Российской Империи. В начале 1990-

х уже активно шел процесс отделения национальных республик от СССР и придания им статуса суверенных государств, и фильм Буадзе отразил этот конъюнктурный политический контекст (по сюжету, чекисты пытаются узнать у Александра, где скрывается Леван, враг советской власти).

Более подробно стоит остановиться на репрезентации новеллы французским режиссером Сержем Рулле, как наиболее приближенной к тексту Сартра. Фильм был снят в 1967 году и косвенно отразил контекст своего времени, – напомним, что в начале 1960-х Алжир освободился от колониальной зависимости от Франции после кровопролитной войны. Картина Рулле (снятая целиком в черно-белом варианте) начинается с хроникальных кадров гражданской войны в Испании 1936 года. Затем картина переходит в игровой формат и достаточно подробно визуализирует сюжет новеллы.

Режиссер растягивает экранное время, переводя его в экзистенциальное, в предощущении страшного финала: сначала долгий общий план (во внутреннем дворике тюрьмы) ожидания вызова, арестованных на допрос; бесконечно длинные планы очереди людей в ожидания судебного разбирательства (скорее, допроса с заранее вынесенным приговором); затем проходы осужденных под конвоем по длинным коридорам; мучительное ожидание казни в камере смертников. Это монотонное повествование фильма проходит в тишине (не сопровождаясь никаким музыкальным или шумовым сопровождением), лица персонажей остаются анемичными, а тела – апатичными, что усугубляет тягостное восприятие экранного действия.

Всем троим героям картины уготована одна страшная участь, но ожидают они ее по-разному. Именно в этом – *выборе внутреннего отношения* к непоправимому и неизбежному – заключается идея Сартра о свободе в любой ситуации. В данном случае – о *свободе отношения* человеческого сознания к неизбежной и скорой смерти. Однако в той пограничной ситуации, в которой находятся герои, этот выбор очень сложно сделать, сознание борется с телом. Подросток Хуан, совершенно невинный, ничего не понимающий, неготовый к смерти в столь юном возрасте, впадает в ступор, отрицание, истерику («страх смерти исковеркал его черты до

неузнаваемости»¹⁹⁹), и когда за ним на рассвете приходят военные, чтобы вести на казнь – совершенно лишается сил. Он не может встать, ноги его подкашиваются, все тело безвольно повисает на руках конвоиров.

Более мужественно принимает свою судьбу ирландец Том – все-таки он солдат, сознательно вступивший в интернациональную бригаду, чтобы сражаться против франкистов. Кроме того, он любитель поговорить – «молчать он просто не мог: только произнося слова вслух, он осознавал себя»²⁰⁰. Он развлекает сам себя, разглядывая скамейку. Однако и его настигает безумный, точнее, бессознательный страх перед смертью. Здесь стоит отметить, что фильм все-таки не шокирует зрителя физиологическими подробностями проявлений буквально животного страха, настигающего мужчину, в то время как в своем рассказе Сартр, не жалея читателя, подробно описывает, как Том, не замечая того, обмочился, как от него отвратительно разит.

Но самая сложная ситуация происходит с Пабло, от лица которого ведется повествование. Он решил для себя сохранить человеческое достоинство до самого конца – это его экзистенциальный сознательный выбор. Однако его мужественное сознание тоже вступает в борьбу с телом: в рассказе Сартра он непрерывно и потеет («мое тело внушало мне отвращение, потому что оно было землисто-серым и липким»²⁰¹), – в фильме это показано очень сдержанно. Особенно выразительно изменения, происходящие в течение одной ночи с тремя осужденными, выглядят по сравнению с полным жизни, «с откормленным телом» бельгийским врачом, присланным в камеру: «Он был живой! <...> Мы были по другую сторону – три обескровленных призрака»²⁰².

Пабло мучается неразрешимым внутренним конфликтом: при том, что он решил мужественно и достойно принять смерть, ему мучительно (по крайней мере, большую часть этой ночи) хочется жить. В один момент, когда конвоиры уже увели на казнь Тома и Хуана, и Пабло остался в камере один в ожидании своей очереди на

¹⁹⁹ Сартр Ж.-П. Стена // Тошнота: Избр. произведения. М.: Республика, 1994. С. 300.

²⁰⁰ Там же. 303.

²⁰¹ Сартр Ж.-П. Стена // Тошнота: Избр. произведения. М.: Республика, 1994. С.307.

²⁰² Там же. С.305.

смерть, он вдруг вскакивает и, ловко подтянувшись, приникает к зарешеченному маленькому окошку под самым потолком камеры. Попытка просунуть голову между железными прутьями с острыми шипами заканчивается лишь кровоточащей раной на виске. Но зато ему удалось ухватить... маленький зеленый росток, неведомо как выросший на тюремной стене (этого эпизода нет в рассказе). Это росток выглядит как символ жизни, как выражение подсознательного желания, точнее, природного инстинкта молодого, полного энергии человека все-таки искать пути для выживания.

Франкисты предлагают Пабло сделку: выдать место нахождения его соратника Рамона, и тогда ему сохранят жизнь (режиссерская ирония выражается в визуальном решении мизансцены: военные выносят смертные приговоры, сидя под висящим на стене большим распятием). Пабло понимает, что его склоняют к предательству, и сначала допускает для себя даже мысли о том, чтобы выдать товарища. Но приближение смерти многое меняет в сознании человека, и этот процесс откровенно описывает Сартр, озвучивая мысли Пабло: «Почему я предпочитаю сдохнуть, но не выдать Рамона Грису? Почему? Ведь я больше не любил Рамона. Моя дружба к нему умерла на исходе ночи: тогда же, когда умерла моя любовь к Конче и мое желание жить <...> Ничто больше не имело значения»²⁰³.

Сартр в рассказе подробно описывает ощущения человека, приговоренного к смерти, его постепенное принятие ее неизбежности, наступление апатии, отупения, утраты надежды, безразличия, спокойствия. «Теперь меня ничто не привлекало, ничто не нарушало моего спокойствия. Но это было ужасное спокойствие, и виной тому было мое тело: глаза мои видели, уши слышали, но это был не я – тело мое одиноко дрожало и обливалось потом, я больше не узнавал его»²⁰⁴.

Это состояние дало возможность Пабло... развеселиться. В один момент, желая напоследок подшутить над своими надзирателями, он говорит первое, что пришло ему на ум – якобы тот, кого ищут франкисты, прячется на кладбище. По злой иронии судьбы, Рамон незадолго до этого перепрыгнул именно на кладбище,

²⁰³ Сартр Ж.-П. Стена // Тошнота: Избр. произведения. М.: Республика, 1994. С. 311.

²⁰⁴ Там же. С. 307-308.

где его находит и тут же казнит посланный за ним отряд. Пабло, ожидающий, что его обман раскроется и его расстреляют так же, как Тома и Хуана, с удивлением видит, что ему дарована жизнь, и вскоре узнает от новых заключенных в тюремном дворике о произошедшем с Рамоном. Фильм, как и рассказ, заканчивает истерикой Пабло: «Перед глазами у меня все поплыло, я рухнул на землю. Я хохотал так неудержимо, что из глаз хлынули слезы»²⁰⁵. Правда, в фильме, в отличие от рассказа, герой не рушится в истерике на землю, а медленно опускается и садится у тюремной стены.

Смысл картины раскрывается именно в этот момент – в осознании человеком не просто свободы в каждом своем решении, свободы в сделанном выборе, сказанном слове, но в принятии на себя ответственности за последствия этого выбора, пусть даже сделанного с самыми благими намерениями.

«Затворники Альтоны»

Пьеса «Затворники Альтоны» (название переводится также как «Альтонские затворники», «Осужденные из Альтоны», в англоязычном варианте пьеса известна под названием «Loser Wins» – «Проигравший побеждает») – одно из последних драматургических произведений Ж.-П. Сартра, написанное в 1960 г. Сюжет пьесы напрямую касается темы бесчеловечности нацизма, а также в ней косвенно содержится осуждение продолжающейся тогда войны в Алжире. В отношении репрезентаций можно говорить лишь об одном примере перенесения пьесы на экран, однако это работа выдающегося мастера кинорежиссуры, представителя итальянского неореализма Витторио де Сика, задействовавшего в фильме в главных ролях талантливых актеров – Софи Лорен (Иоганна) и Максимилиана Шелла (Франц Герлах).

Действие происходит в конце 1950-х, в Гамбурге (Западная Германия). По сюжету, пожилой миллионер, владелец судовой верфи Альбрехт фон Герлах (среди действующих лиц пьесы Сартра он фигурирует как Отец) болен раком горла, он знает, что ему осталось жить лишь шесть месяцев. Желая передать свое дело сыну

²⁰⁵ Там же. С. 312.

Вернеру, успешному адвокату, он приглашает его вместе с женой, театральной актрисой Иоганной, на свою виллу в районе Альтона, в нескольких километрах от Гамбурга. На вилле оказывается еще сестра Вернера Лени, постоянно живущая здесь вместе с отцом. Оказавшись практически в затворничестве в этом поместье, все герои показывают свое истинное лицо, а вилла открывает свои тайны, хранящиеся со времен Второй мировой войны.

Старый Герлах не скрывает своих шовинистических нацистских взглядов, не изменившихся и после падения гитлеризма. Впрочем, эти взгляды всегда определялись лишь собственной выгодой: он развивал свое дело и наживал несметные богатства и во время войны, и после ее окончания. Глазами Иоганны, имеющей совершенно другие представления о взаимоотношениях людей, о гуманизме, мы видим страшные события, происходившие во время правления нацистов, и страшные последствия дегуманизации сознания многих европейцев, приводящие к трагедии.

Всего лишь в нескольких десятках метров от виллы Иоганна обнаруживает огромный участок, который во время войны Герлах сдавал нацистским властям для организации на нем концентрационного лагеря. Иоганна с ужасом видит памятные камни и могильные плиты, узнает, что на этом месте погибли мучительной смертью десятки тысяч узников. Молодая женщина потрясена – как мог хозяин виллы согласиться участвовать в таком изуверстве и продолжать спокойно жить долгие годы рядом с могилами безвинно убитых? Но фон Герлах спокойно отвечает ей, что это была всего лишь сделка – не он, так хозяин соседнего поместья сдал бы властям участок под концлагерь, а сам Герлах в таком случае стал бы «врагом государства» со всеми неприятными для себя последствиями. В пьесе Сартра нет такой «зримой» визуализации этого эпизода, и то сильное впечатление, которое производит он на зрителей, создается именно благодаря режиссерскому решению и эмоциональной актерской игре Софи Лорен (Иоганны).

Но самая большая тайна хранится на самой вилле, и эту тайну тоже случайно узнает Иоганна. Услышав странную речь, доносящуюся из запертой комнаты на верхнем этаже, Иоганна проникает в нее и видит страшную картину: стены,

разрисованные от пола до потолка черной краской, изображающей искаженные ужасом и страданием лица мужчин, женщин, детей, сцены пыток и казней, и надпись – Smolensk Winter' 43 (Смоленск, зима 1943 г.). В этой комнате вот уже 13 лет живет старший сын Герлаха – Франц, заточенный здесь по воле отца. Таким образом Отец спас сына – нацистского преступника от Нюрнбергского трибунала, одновременно представив поддельный документ о смерти Франца в Аргентине несколькими годами ранее.

Но вот как описана комната Франца в пьесе Ж.-П. Сартра в начале Второго акта: «...Справа в глубине комнаты, над кроватью – огромный портрет Гитлера. Там же полки с катушками магнитофонной пленки. По стенам развешаны плакаты, напечатанные на машинке и прописью: “Просьба не мешать”, “Страх запрещен”. Стол завален устрицами, бутылками из-под шампанского, бокалами, линейками и пр. Стены и потолок в пятнах от сырости»²⁰⁶. То есть в тексте пьесы нет никакого упоминания о страшных огромных черных рисунках, покрывающих все внутреннее пространство комнаты Франца в фильме Де Сики. Этот прием – еще один пример *экстрасемантической визуализации текста* литературного первоисточника.

Франц, несмотря на беспробудное пьянство, прием наркотических препаратов и солдатский мундир, превратившийся в лохмотья, очень привлекателен как мужчина, обладающий внутренней силой (неудивительно, что Иоганна вскоре влюбляется в него, забыв о своем безвольном муже Вернере – жертве своего Отца), но выглядит и ведет он себя как совершенный безумец. Целыми днями он записывает на десятки катушек с магнитофонной лентой послание в ХХХ век, при этом адресуясь к неким Крабам (людей, по мнению Франца, к этому времени уже не останется. Правда чуть позднее он скажет, что Крабы – это и есть люди). Франц лжет Иоганне о себе, озвучивая сочиненную самим о себе легенду – но одновременно он озвучивает и страшную правду о себе и о других людях, сознание которых было перевернуто, сломано и уничтожено ужасными событиями ХХ века.

²⁰⁶ Сартр Ж.-П. Затворники Альтоны // Сартр Ж.-П. Мухи. Затворники Альтоны. М.: АСТ, 2023. С.154.

Шокированная признаниями Франца (с подачи, правда, его сестры Лени) о его преступлениях, убийствах и пытках людей на Восточном фронте, Иоганна сталкивается с жестокой правдой жизни. Ведь до этого она была актрисой, которая лишь играла разные роли (в начале фильма показан фрагмент постановки антифашистской пьесы Бертольда Брехта 1938 г. «Страх и отчаяние в Третьем Рейхе» на сцене Гамбургского театра с участием Иоганны). Теперь же на нее навалилась невыносимая правда жизни, тем более мучительная для нее, что она уже успела полюбить Франца. В пьесе Иоганна произносит такой монолог: «Существует только одна правда: жить невыносимо страшно. Мне не вынести этого! Не вынести! Лучше снова обманывать себя». Стоит заметить, что по ходу пьесы разные действующие лица говорят об Иоганне: «живой труп», «красива как смерть». Однако в фильме Витторио де Сики именно Иоганна (в эмоциональном исполнении Софи Лорен) на всем протяжении экранного действия говорит и ведет себя как истинно живой, переживающий, сочувствующий и страдающий человек.

Надо отметить, что одновременно с введением оригинальных режиссерских решений в экранное художественное пространство, сам текст пьесы Сартра претерпел существенные изменения и сокращения. Так, в фильме отсутствуют или значительно сокращены многие важные монологи и диалоги действующих лиц. Отсутствуют те интертекстуальные нюансы, которые могут быть «считаны» и осмыслены только в процессе чтения текста. Например, в пьесе Отец обращается к Францу: «Маленький принц! Маленький принц! Ты хочешь возложить бремя людей на свои плечи? Тяжелая ноша, и ты не знаешь людей»²⁰⁷. Безусловно, это ироническая (в контексте характеров и мировоззрений участников диалога в пьесе) отсылка к книге «Маленький принц» Антуана де Сент-Экзюпери, вышедшей в военное время – в 1943 году. В книге-сказке Экзюпери к Маленькому принцу с похожими по смыслу словами обращается змея: «Мне жаль тебя... Ты так слаб на этой Земле, жесткой как гранит»²⁰⁸.

²⁰⁷ Сартр Ж.-П. Затворники Альтоны // Сартр Ж.-П. Мухи. Затворники Альтоны. М.: АСТ, 2023. С.130.

²⁰⁸ Антуан де Сент-Экзюпери. Маленький принц. М.: Международные отношения, Gallimard, 1992. С. 47.

Несколько изменен финал: в пьесе Франц и Отец одновременно кончают жизнь двойным самоубийством в автокатастрофе: автомобиль, на котором они выехали из виллы, на огромной скорости падает в Эльбу с моста. В фильме же фон Герлах приводит Франца на корабельную верфь, вместе они поднимаются на платформе башенного крана на огромную высоту и вместе же сбрасываются вниз. Это трагический финал закономерен и предопределен, и не только потому, что смертельно больной, но очень сильный духом фон Герлах таким образом сам решает свою судьбу, одновременно и спасая от неминуемого позора и наказания своего сына – бывшего нацистского преступника. Дело обстоит более сложно: Франц одновременно и безумен, и сверхразумен: он как бы принимает на себя вину и казнит себя за весь страшный XX век.

В этом отношении важен текст пьесы Сартра, а именно финальный, уже посмертный монолог Франца, оставленный им на магнитофонной пленке и адресованный будущим поколениям, звучащий одновременно как исповедь и как приговор: «Будущие века. Говорит мой век, одинокий, изуродованный, осужденный век... Мой век не был бы так неисправимо плох, если бы человек не растлил его: жесточайший, исконный враг – дикое, злое, всеядное животное – человек, который поклялся погубить человека... Притаившись, зверь жил внутри нас, мы ощущали его взгляд внезапно в зрачках наших близких, и тогда мы наносили удар: законные предосторожности защиты». И этот скорбный посмертный монолог очень напоминает финал еще одного произведения – романа «Чума» Альбера Камю, в котором говорится о вирусе чумы, который продолжает жить внутри нас и только ждет своего часа, чтобы выйти наружу.

2.3. «Диагностика» современной эпохи и состояния сознания человека в литературном творчестве М. Уэльбека²⁰⁹

В творчестве современного французского писателя и поэта Мишеля Уэльбека получил развитие ряд важнейших идей экзистенциализма XX века, воплощенных в

²⁰⁹ Положения данного параграфа отражены в статье автора: Иванченко И.И. Эволюция экзистенциалистских идей в творчестве Мишеля Уэльбека и экранизациях его прозы // Вестник ВГИК. 2025. Т.17. №2. С.84-101.

философской прозе Альбера Камю и Жана-Поля Сартра. Уэльбек также поднимает в своем творчестве вопросы смысла существования, абсурдности жизни, проблемы самоубийства, свободы, религиозной веры и др. В контексте современной реальности западного либерального общества писателем затрагиваются многие темы, которые принято замалчивать или толерантно обходить в публичном обсуждении (религиозная и межнациональная нетерпимость, сексуальные и психические проблемы и пр.).

На сегодняшний день Мишель Уэльбек²¹⁰ – один из самых читаемых (наряду с Бернаром Вербером и Фредериком Бегбедером) и признанных профессиональным сообществом²¹¹ французский поэт и писатель, автор девяти романов, нескольких сборников стихов и эссе. Новых произведений Уэльбека с нетерпением ждет масса поклонников, на его стихи пишут песни, по его книгам снимают фильмы. Почему же произведения Уэльбека, его идеи и образы находят такой широкий отклик у читающей публики, особенно в среде молодежи; почему они так глубоко трогают, но также и становятся причиной болезненно-острой реакции общественности?²¹² Думается, главная причина этого – необыкновенная честность и открытость, вплоть до шокирующей откровенности автора в разговоре с читателем, отсутствие в этом диалоге табуированных тем, презрение к ложно понимаемой толерантности в обсуждении целого ряда острых вопросов социальной жизни (например, иммиграции в страны Западной Европы, межрелигиозных и межнациональных отношений, сексуальных и психических проблем у современного человека и т.д.). Уэльбек, в конце концов, ставит диагноз современному обществу, с которым многие его читатели вынуждены согласиться: «В наши дни мы живем и действуем внутри

²¹⁰ Мишель Уэльбек (Michel Houellebecq), р. 1958, настоящая фамилия Томá (Thomas).

²¹¹ М. Уэльбек был удостоен престижной литературной премии «Ноябрь» за роман «Элементарные частицы» (1998), а в 2010 г. стал лауреатом Гонкуровской премии за роман «Карта и территория». В 2019 г. из рук Президента Франции Э. Макрона М. Уэльбек получил высшую награду своей страны – Орден Почетного Легиона.

²¹² В конце 1990-х из-за своих антиисламских высказываний и судебного преследования Уэльбек был вынужден на несколько лет уехать из Франции.

системы, имеющей два измерения: эротическую привлекательность и деньги. Из этого проистекает все остальное – счастье и несчастье»²¹³.

И все же главное – это то, что в героях произведений Уэльбека читатель может обнаружить самого себя, со всеми своими достоинствами, но еще более – с недостатками, несовершенствами, пороками, грязными мыслями; с несбывшимися надеждами и мечтами, с чувством вины и отчаяния, с бесплодными поисками смысла ежедневного существования, с огромным внутренним желанием любить и быть любимым, тоской по настоящей любви и невозможностью ее обретения.

Мировоззрение Уэльбека очень пессимистично – об этом он заявил уже в своих ранних текстах и не изменил свою позицию спустя десятилетия: «Я – писатель эпохи нигилизма и страдания, связанного с нигилизмом»²¹⁴. Более того, мысли писателя из печально-пессимистичных стали со временем трагично-безысходными. Многие идеи и образы его романов и эссе, безусловно, отсылают к творчеству его великих предшественников – французских философов-экзистенциалистов и выдающихся писателей А. Камю и Ж.-П. Сартра, но у Уэльбека их идеи развиваются до апокалиптических картин и пророчеств. Так, герой романа «Карта и территория» (2010), фотохудожник Джед Мартен, по своему внутреннему состоянию «экзистенциального безразличия» напоминает Мерсо – безымянного героя романа А. Камю «Посторонний» (1942). Интересно, что в этом романе писатель выводит в качестве героев много реальных людей, например, Фредерика Бегбедера и... Мишеля Уэльбека, описываемого как «истерзанная развалина», которая «чихать хотела на все, что хоть отдаленно напоминает любовные отношения, да и любые человеческие отношения вообще»²¹⁵. Впрочем, и Бегбедера, и Уэльбека автор отправляет по ходу действия на тот свет. Атмосфера романа Уэльбека, несмотря на большое количество гламурных персонажей и внешней суеты, пронизана ощущением тоски и отчужденности, бессмысленности

²¹³ Уэльбек М. Реплики 2020: статьи, эссе, интервью. М.: Издательство АСТ: Corpus, 2023. С. 43.

²¹⁴ Уэльбек М. Реплики 2020: статьи, эссе, интервью. М.: Издательство АСТ: Corpus, 2023. С. 263.

²¹⁵ Уэльбек М. Карта и территория. М.: Corpus, 2013. С. 191.

существования. И если Сартр предлагал человеку выход из состояния экзистенциального отчаяния через обращение к искусству и творчеству, то Уэльбек не успокаивает своих читателей подобными иллюзиями.

В конце романа «Карта и территория» Джед закрепляет на сером холсте фотографии когда-то близких ему людей (включая Мишеля Уэльбека), выносит холст на улицу и снимает на видео, как под воздействием дождя и солнечного света снимки вспучиваются, подгнивают, расслаиваются и, в конце концов, за несколько недель исчезают без следа... Такому же испытанию он подвергает и игрушечные фигурки, напоминающие человеческих существ, ускоряя процесс разложения с помощью серной кислоты. И то, что объекты «химической пытки» Джеда всего лишь фотографии и фигурки, не только не утешает, но напротив, выводит образ распада на экзистенциальный уровень, как предвестие исчезновения человечества.

Здесь, как и во многих других текстах Уэльбека (в разных, но близких по смыслу контекстах), звучит слово, соединяющее в себе физиологическое и философское содержание – *горечь*: «Нельзя не испытать и чувства горечи, наблюдая, как изображения людей, сопровождавших Джеда Мартена в его земной жизни, разлагаются под воздействием непогоды, гниют и наконец распадаются... Полное и окончательное торжество растительного мира»²¹⁶. В связи с этим финалом можно вспомнить последние кадры фильма (да и все им предшествующие) фильма Питера Гринуэя «*ZOO: Зет и два нуля*» (1985), где идея разложения органических тел, в том числе животных и, в конце концов, людей, была визуализирована в пространстве кинокадра с еще более шокирующей откровенностью, даже жестокостью по отношению к зрителю. Однако эстетика Гринуэя отражает постмодернистскую ироническую дистанцию и объективистскую позицию режиссера как наблюдателя и исследователя, а Уэльбек *лично* глубоко страдает и сочувствует гибнущему человечеству.

²¹⁶ Уэльбек М. Карта и территория. М.: Corpus, 2013. С. 475.

2.3.1. «Горечь» М. Уэльбека и кинорепрезентации его прозаических произведений

Многие персонажи произведений Уэльбека и их нарративные структуры довольно кинематографичны, и потому не удивительно, что уже несколько романов и одно эссе были экранизированы, причем названия фильмов остались одноименными со своими литературными первоисточниками: «*Расширение пространства борьбы*» (реж. Филипп Арель, Франция, 1999); «*Элементарные частицы*» (реж. Оскар Рёлер, Германия, 2006); «*Возможность острова*» (реж. Мишель Уэльбек, Франция, 2008); «*Оставаться живым*» (реж. Эрик Лисхаут, сореж. Арно Хагерс, Рейнир ван Брумелен; Нидерланды, 2016, документальный).

Как можно заметить, одно из своих произведений, фантастический роман «*Возможность острова*» писатель экранизировал самостоятельно в качестве режиссера. Впрочем, сам автор называет этот фильм не «экранизацией», а «продолжением» своей книги. Однако экранная версия²¹⁷ этого очень неполиткорректного романа (или его продолжения), вскрывающего острием злой иронии многие язвы общества, низвергающего идолов культуры, – не вызвала одобрения в профессиональной кинематографической среде, получив очень едкие комментарии кинокритиков и рецензии в швейцарской и французской прессе²¹⁸. В свою очередь, сам Уэльбек через своего героя Даниэля из «*Возможности острова*» насмешливо высказался по поводу «кинотворчества»: «Я очень скоро убедился, что кинорежиссеры – народ незатейливый: им достаточно подкинуть идею, ситуацию, фрагмент сюжета, что угодно, до чего они бы сами сроду не додумались; потом добавляешь несколько диалогов, три-четыре дурацких остроты – я мог выдавать примерно по сорок страниц сценария в день, – представляешь готовый продукт, и они в экстазе. Дальше они только и делают, что меняют свое мнение обо всем...»²¹⁹.

²¹⁷ Премьера фильма «*Возможность острова*» состоялась на кинофестивале в Локарно.

²¹⁸ «*Возможность кораблекрушения*». URL: <https://web.archive.org/web/20140407024353/http://www.arthouse.ru/news.asp?id=8766> (дата обращения 12.07.2025).

²¹⁹ Уэльбек М. *Возможность острова*. М.: Иностранка, 2007. С. 62.

Отдавая дань иронии и самоиронии Уэльбека, надо признать, репрезентация романа «Возможность острова», несмотря на харизматичность звезды французского кино Бенуа Мажимеля (исполнителя главной роли человека-клона Даниэля), не стала кинособытием. Картины постапокалиптической пустыни в конце фильма, по которой бесконечно бродит выживший клон человека с неведомо откуда взявшейся собакой, очень напоминают кадры фильма «Сталкер» А. Тарковского, но выглядят вторичными и излишне пафосными (во многом благодаря сопровождению мощной симфонической музыкой) в сравнении с философско-поэтическим киноязыком российского режиссера.

«Оставаться живым»

В документальном фильме «Оставаться живым» (скорее, документально-игровом, в силу постановочности нескольких эпизодов и ряда игровых элементов), снятом по одному из ранних (1991 г.) эссе Уэльбека, писатель появляется на экране как один из пяти героев, причем именно и только он *исполняет* роль мрачного 53-летнего, когда-то многообещающего скульптора Винсента, теперь практически не выходящего из своего дома и называющего себя «декоратором воображаемых миров». Остальные герои – 31-летняя телефонная операционистка Анн Клэр, 49-летний авангардный художник Роберт, 59-летний бывший бизнесмен Жером и 69-летний рок-певец Игги Поп – представляют сами себя. Всех героев объединяют любовь к поэзии, музыке и... опыт пребывания в психиатрической больнице. И все герои продолжают страдать.

Именно страданию и проблеме самоубийства посвящено эссе Уэльбека²²⁰, первые слова которого сразу шокируют читателя: «Мироздание кричит. <...> Мир – это страдание в действии». Фразы Уэльбека короткие и острые, как нож, и причиняют такую же боль, как быстрый удар клинка. Более того, нанеся рану читателю, автор «посыпает ее солью», продлевая мучительное переживание смысла, сказанного: «Жизнь – серия испытаний на прочность. Выдержать первые,

²²⁰ Название эссе имеет подзаголовок: «Оставаться живым. Руководство для начинающих». Из текста эссе явствует, что это руководство для «начинающих поэтов». Фильм, снятый по мотивам эссе, тоже имеет подзаголовок в англоязычном названии: «To Stay Alive: a Method» («Оставаться живым: метод»).

срезаться на последних. Погубить свою жизнь, но *не до конца*. И страдать, всегда страдать. Научиться чувствовать боль всеми клетками своего тела. Каждый осколок мира должен ранить вас лично. Но вы обязаны оставаться живым – во всяком случае, на какое-то время»²²¹.

Уэльбек в своем небольшом горько-саркастическом тексте фактически продолжает тему философского эссе Альбера Камю «Миф о Сизифе. Эссе об абсурде». Для Камю периода «философии абсурда» вопрос самоубийства стоял во главе угла, напомним: «Есть лишь одна по-настоящему серьезная философская проблема – проблема самоубийства. Решить, стоит или не стоит жизнь того, чтобы ее прожить – значит ответить на фундаментальный вопрос философии»²²². Камю, в конце концов, дает человеку, осознавшему абсурд жизни, ответ через вводимое философом понятие бунта: «Ошибочно мнение, будто самоубийство следует за бунтом, является его логическим завершением. Самоубийство есть полная противоположность бунта, так как предполагает согласие. <...> Этот бунт придает жизни цену. Становясь равным по длительности всему существованию, бунт восстанавливает его величие»²²³.

Фильм «*Остаться живым*» снимался через четверть века после публикации одноименного эссе Мишеля Уэльбека. Эта разница во времени ощущается в атмосфере фильма: если эссе воспринимается как «трагический выплеск» тридцатитрехлетнего провидца, то фильм пронизан ощущением скорбного понимания устройства мира, свойственного умудренному старцу. В начале эссе, буквально в трех абзацах, даются эскизные портреты детей – годовалого Анри, десятилетнего Марка, пятнадцатилетнего Мишеля, на долю которых уже выпали страдания, сообразно возрасту каждого. И потому все они, по мысли Уэльбека, имеют хорошие шансы стать поэтами. В фильме Эрика Лисхаута

²²¹ Уэльбек М. *Остаться живым* // Уэльбек М. Очертания последнего берега: стихи. М.: Издательство АСТ: Corpus, 2016. С. 11.

²²² Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде // Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. М.: Политиздат, 1990. С. 24.

²²³ Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде // Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. М.: Политиздат, 1990. С. 53.

вводятся новые лица и судьбы живых людей – наших современников, что переводит общие рассуждения Уэльбека-писателя в конкретные зримые образы.

Главная роль, она же роль рассказчика и комментатора в фильме отведена известному американскому рок-певцу Игги Попу (в последние годы много снимающемуся в кино), который в кадре фильма читает текст эссе и, экстраполируя его содержание на свою жизнь, озвучивает через закадровый и внутрикадровый монолог свои мысли, выразительно смотря на крупном плане прямо в камеру, и вступает (в конце фильма) в прямой диалог с писателем (он же Винсент). На экране звучат и песни Игги Попа, в которых текст имеет такое же значение, как и музыкальная энергетика панк-рока: «Я был песней, которая открылась и кровоточит». Сам же певец отдает приоритет в своем творчестве эмоциям, которые, по его словам, разрывая причинно-следственные связи, «способны дать возможность воспринимать вещи такими, какие они есть».

Драматургия фильма строится на чередовании историй о пяти героях, рассказанных ими самими, в основном, на крупных планах их лиц. В процессе развития экранного действия становится ясным, что все эти люди, несмотря на наличие поддержки родственников и друзей, а также оказание им необходимой психологической помощи, не могут выйти из глубины своего одиночества и внутреннего страдания, они будто приговорены к нему судьбой. Фразы-афоризмы эссе Уэльбека, озвученные за кадром фильма ровным низким голосом Игги Попа, не оставляют никакой надежды и не дают повода для оптимизма: «Структура – единственное спасение от самоубийства. К тому же самоубийство не решит ваших проблем»; «Мертвый поэт писать не может. Отсюда необходимость оставаться живым... Вместе с тем надо признать: выжить необычайно трудно»; «Счастья бояться не надо: его нет». Финальные слова, казалось бы, подводят итог печальным откровениям писателя: «Продолжайте. Не бойтесь. Худшее позади. Конечно, жизнь еще потерзает вас, но вас с ней уже мало что связывает. Помните: вы, в сущности, уже умерли. Теперь вы один на один с вечностью». Но одно, самое последнее слово, буквально «воткнутое» указующим пальцем Игги Попа прямо в лицо зрителям в

последнюю секунду фильма, опрокидывает пессимизм Уэльбека: «Attack!» («Атакуйте!») Атака Уэльбека – есть «подхваченное» им знамя бунта Альбера Камю.

«Элементарные частицы»

Несмотря на то, что Мишель Уэльбек написал множество прозаических и поэтических произведений, зачастую его имя ассоциируется с романом «Элементарные частицы» (1998), вторым по времени создания после «Расширения пространства борьбы» (1994). В 2006 г. немецкий режиссер Оскар Рёлер снял свою экранную версию «*Элементарных частиц*». Это история о двух сводных (точнее, единоутробных) братьях, Мишеле и Брюно (Михаэль и Бруно в немецкоязычном фильме, в исполнении Кристиана Ульмена и Морица Бляйбтроя соответственно), которых в их детстве бросила мать, предпочтя заботам о мальчиках веселую и свободную во всех отношениях жизнь в общине хиппи. Эта детская травма, по-разному переживаемая Михаэлем (довольно спокойно и с пониманием действий матери, «которая просто хотела оставаться молодой») и Бруно (агрессивно и с ненавистью к непутевой мамаше), во многом повлияла на их дальнейшее развитие и их судьбы в целом, однако режиссер, судя по всему, не склонен вдаваться в тонкости психоанализа и вообще иронизирует над психологическими практиками в современном социуме.

В действии фильма можно уловить отголоски некоторых образов и сюжетных линий эссе Уэльбека «Остаться живым». Так, в эссе есть описание душевных страданий пятнадцатилетнего Мишеля, влюбленно смотрящего на Сильви, танцующую с другим парнем. Михаэль (он же Мишель) из «Элементарных частиц» тоже юношеском возрасте был влюблен в нежную белокурую Аннабель, и также издали смотрел, как она танцует с другим. Михаэль так и не смог тогда сблизиться или хотя бы объяснить с девушкой, а потом долгие годы не имел интимных отношений с женщинами и в качестве ученого – молекулярного биолога поставил целью клонирование человека без сексуального контакта.

Режиссура фильма достаточно прямолинейна, образы персонажей, созданные актерами, не слишком сложны для понимания их внутреннего мира. Однако именно такая прямая подача, выраженная в запоминающихся деталях, производит сильное,

иногда шокирующее воздействие, поскольку нарушает многие общепринятые этические границы. Например, в одном из эпизодов у Михаэля неожиданно умирает попугайчик (в романе это белый кенарь), которому он еще несколько минут назад подсыпал семян в кормушку. Что бы сделал хозяин птички, вытащив из клетки мертвое тельце своего любимца? Скорее всего, оплакал друга и потом похоронил в специальном месте. Но только не Михаэль: он бесчувственно смотрит несколько секунд на трупик и запросто выбрасывает его в мусорное ведро на кухне, как пищевой отход (в романе Мишель все-таки спускает мертвую птицу, вместе с банкой из-под пива, в мусоропровод, не оставляя в своей квартире). И здесь возникает вопрос: такое поведение героя – это следствие недолюбленности матерью, генетическое отсутствие эмпатии, недостаток этической культуры или просто рационально-логическое поведение, *норма* для современного человека?

Бруно, в отличие от брата, одержим сексом, но, несмотря на вполне привлекательную внешность, постоянно терпит неудачи в отношениях с женщинами. В чем причина этой странности? Может быть, она тоже кроется в психологических травмах, полученных Бруно в детстве, в интернате, где над ним издевались жестокие подростки? Или корни проблемы уходят в первый гротескный сексуальный опыт, приобретенный во время похорон собственной бабушки? Не в этом ли объяснение его циничного отношения к женщинам, грубых высказываний по отношению к приверженцам ислама, отвратительной ругани у постели умирающей матери?

Конечно, можно искать ответы на эти вопросы, обосновывать причины проблем взрослых людей исходя из разных психологических теорий. Однако Рёлера, как режиссера фильма, больше занимает вопрос смысла существования людей *в настоящем и будущем* времени их жизни. Жизни, которая может оборваться внезапно и очень страшно. Фильм, в начале которого смерть была представлена в стиле черного юмора (визуализация рассказа Бруно на сеансе у психолога о смерти его дедушки во время сбора грибов в лесу, с детальным описанием стадий разложения тела, и о кончине бабушки, обварившейся кипящим супом на кухне), постепенно приходит к совершенно другому образу смерти.

Так, Аннабель (Франка Потенте), встретившая вновь Михаэля после двадцати пяти лет разлуки, беременеет от него, но вынужденно теряет ребенка, и сама оказывается на пороге смерти. Сексапильная молодая брюнетка Кристиана (Мартина Гедек), которую наконец-то искренне полюбил Бруно, внезапно становится парализованным инвалидом. И в этих ситуациях оба брата встают перед экзистенциальным выбором: предать свою любовь и остаться свободным от любых обязательств, или преодолеть малодушие и обрести, вместе с любовью, смысл своего существования? Михаэль находит в себе силы поставить научную карьеру на второе место после любимой женщины, а его брат не может победить свою трусость (смел он только на словах) и за это жестоко наказан: Кристиана кончает жизнь самоубийством, Бруно же оказывается в психиатрической клинике, где ему постоянно является призрак любящей его, несмотря ни на что, Кристианы.

Финальные кадры фильма, в которых Аннабель, Михаэль и Бруно (а также призрак счастливой Кристианы) сидят в шезлонгах на пляже у озера, строя под приятную музыку радужные планы дальнейшей жизни, а вокруг них загорают и купаются под теплым солнцем взрослые и дети, – конечно, режиссерская вольная интерпретация литературного первоисточника, видимо, в угоду зрительским ожиданиям, или в силу собственной фантазии и оптимистического мировоззрения. Но такой финал фильма противоречит смыслу романа, сводя его к мелодраматическому сюжету и фактически хэппи-энду (пример *контрсемантической финализации* текста первоисточника в фильме).

Экзистенциальная глубина, философский трагизм и сложные переплетения его линий, авторский диалог с великими предшественниками (от евангелистов до Огюста Конта и Олдоса Хаксли), все то, что наполняет произведение Уэльбека, которое в момент своего выхода взорвало читательское сознание, – все это осталось «за кадром». Ведь даже сюжетно финал романа совершенно другой: Аннабель кончает жизнь самоубийством, узнав о неизлечимой стадии рака у нее, – после нескольких дней в коме она умирает на руках Мишеля, и ее прах развеивают в саду ее родителей. Позже Мишель едет в Ирландию, где заканчивает свой научный труд и таинственным образом исчезает – лишь его машину находят на берегу моря. Слова Уэльбека,

подводящие итог жизни и Мишеля, и Аннабель, очень печальны: «Он прожил свою взрослую жизнь в одиночестве, в полном вакууме. Он внес свой вклад в копилку человеческих знаний, таково было его призвание, таким образом он сумел выразить свой природный дар; но он так и не познал любви. Аннабель тоже, при всей своей красоте, так и не познала любви, а теперь вот ее не стало»²²⁴.

Но, тем не менее, Мишель Джерзински, великий ученый и провидец, перед своим исчезновением оставил свое рода духовное завещание, в котором изложил свое понимание любви как единственного смысла жизни: «Любовь связывает, и связывает навсегда. Практика добра – это связывание, практика зла – развязывание. Разобшение – это иное имя зла, а также иное имя лжи. На самом деле не существует ничего, кроме необъятного великолепного взаимного сплетения»²²⁵. Таким образом, при всей привлекательности идеи переноса на экран таких значительных произведений современной экзистенциальной прозы, как «Элементарные частицы», надо признать, что в кинопроизведении неизбежны сокращения и упрощения полисемантики и полифонии многослойного текста, а в случае с Уэльбеком режиссер сталкивается еще и с искушением выведения на первый план на экране яркой эротической составляющей художественного мира писателя.

«Расширение пространства борьбы»

Снятый в 1999 г. французским режиссером Филиппом Арелем фильм *«Расширение пространства борьбы»* стало воплощение на экране первого романа Мишеля Уэльбека и вообще первой киноверсией его прозы. И надо признать, что из всех экранных адаптаций произведений Уэльбека фильм Ареля наиболее «литературен»: многие, причем самые значительные по смыслу, обширные фрагменты текста романа озвучиваются за кадром фильма в своего рода «двойном монологе», т.е. от лица автора и в виде внутреннего монолога главного героя, оставшегося не только без имени (как герой романа Камю «Посторонний»), но даже без фамилии, в фильме он называется просто «наш герой» (в тексте романа весь рассказ ведется от первого лица).

²²⁴ Уэльбек М. Элементарные частицы. М.: Издательство АСТ: Corpus, 2024. С. 343-344.

²²⁵ Там же. С. 362.

В отличие от других, более поздних репрезентаций прозы Уэльбека, «*Расширение пространства борьбы*» наиболее реалистично отражает бытовую сторону существования среднестатистического жителя развитой европейской страны, и одновременно – психологические проблемы (осознаваемые или еще неосознанные) человека конца XX века. У героя фильма эти проблемы начались как психологические, но постепенно стали экзистенциальными. Режиссер (он же исполнитель главной роли) воплощает конфликт *внешне* вполне материально благополучной жизни представителя среднего класса, живущего «по правилам», и его *внутренней* «болезни души» через своеобразный аудиовизуальный контрапункт. В первых кадрах фильма на фоне квартирной вечеринки, где молодые мужчины и женщины развлекаются под веселую музыку, «наш герой» лежит на полу с сигаретой, а его мысли озвучиваются за кадром фильма: «Вселенная представлялась ему скоплением элементарных частиц, мимолетной конфигурацией на пути к хаосу. Человеческая жизнь исчезнет. И холодные, пустые небеса тоже исчезнут».

Героя (в обычной жизни специалиста по компьютерным технологиям) тошнит от этого мира и на словах, и физически: приступы неудержимой тошноты настигают его во время деловой встречи, в ночном танцевальном клубе, и, в конце концов, в психиатрической клинике, куда он попадает ближе к финалу истории. Фактически, как и сартровский Антуан Рокантен, герой видит тошнотворные объекты повсюду, а себя ощущает «внутри тошноты». Наблюдая в вагоне метро за веселым чернокожим парнем в наушниках, пританцовывающим под музыку, герой думает (звучит его внутренний монолог): «Не нравится мне этот мир. Общество, в котором я живу, мне противно. От рекламы меня тошнит, от информатики выворачивает наизнанку... В этом нет ни малейшего смысла».

Место и время, в которых разворачивается действие киноистории, – Париж перед Рождеством, и это обстоятельство лишь усугубляет депрессию героя. Другие французские города, в которых по служебным делам оказывается герой, производят еще более мрачное впечатление: серое небо, грязная слякоть на улицах, унылые индустриальные пейзажи... «Наш герой» практически не расстается с сигаретой,

на пальцах его руки характерный желто-коричневый несмываемый налет. Курит он всегда и везде, как будто для него это единственный способ задержаться на этой земле. Он даже дает пощечину юной секретарше в офисе, попросившей его погасить сигарету (надо заметить, что в этот момент никто из многочисленных присутствовавших в комнате сотрудников не отреагировал на случившееся даже словом).

В фильме большое значение имеет еще один персонаж, коллега главного героя по имени Рафаэль (Хосе Гарсия), с которым он оказывается вместе в командировке. В отличие от героя, вечно мрачного и дымящего сигаретой, Рафаэль всегда улыбается, носит светлые костюмы, яркие рубашки и разноцветные галстуки, излучая, казалось бы, только радость и оптимизм. Однако за этой маской скрывается глубокая личная драма: Рафаэль к своим 28-ми годам так и не познал женской любви, отчаянно ища ее буквально за каждым углом: в офисном кафетерии, в вагоне поезда, на танцплощадке ночного клуба... Молодой человек в порыве откровения говорит, что чувствует себя «окорочком» на полке в супермаркете, или даже лягушкой в банке. А «наш герой» еще и добывает неудачливого ловеласа, говоря, что дело его безнадежно, если только не прибегнуть к насилию, и даже вручает Рафаэлю заранее купленный нож. Но несчастный искатель любви в последний момент не решается лишить жизни «сладкую парочку», и вместо этого погибает сам, врезавшись на автомобиле в дорожный столб. После этой трагедии, невольным виновником которой стал «наш герой», он уходит с работы, впадает в совершенно депрессивное состояние, всерьез размышляя о самоубийстве, даже подводя под него философские основания. В итоге он понимает, что самоубийство не решит его проблему, однако и «бунт» против жизненного абсурда, диагностированного и Камю, и Сартром, представляется герою бессмысленным и только продлевающим жизненные мучения.

В последней попытке найти основание для продолжения жизни герой оказывается в психиатрической клинике. Режиссер использует это обстоятельство, чтобы через разговоры героя с женщиной-психиатром и путем озвучивания его

внутреннего монолога снова донести с экрана экзистенциальные идеи («Я действительно не понимаю, как людям удается жить на свете. Мне кажется, что все люди должны быть несчастны») и «диагнозы общества» Уэльбека (например, о «мужской» системе мироустройства, основанной на власти, деньгах и страхе, и о «женской», основанной на соблазнении и сексе). Итог размышлений автора-героя, подводящих к теме старения и смерти, логично пессимистичен: «Угасает даже желание. Остается лишь горечь, зависть и страх. Но главное – *горечь*. Неизбывная, безмерная горечь».

В то же время, оставаясь на позиции крайнего пессимизма, режиссер продлевает (после трагической истории Рафаэля) тему оправдания жизни через любовь. В одном эпизоде «наш герой» обедает в общей столовой с пациентами психбольницы. Лица этих мужчин и женщин с разными диагнозами, поглощенных в данный момент лишь одним – сосредоточенным поеданием супа, вызывают у героя важную мысль: «Постепенно до меня начало доходить, что все эти люди – никакие не психи. Просто им не хватает любви. Их позы, движения, манеры говорили о том, что им отчаянно хочется, чтобы их обняли, погладили, приласкали. Но, разумеется, это было невозможно».

Роман Уэльбека заканчивается тем, что герой выписывается из психиатрической клиники и пытается вновь начать *просто жить*: он уезжает, неведомо куда и зачем, на велосипеде, с трудом крутя педали по пересеченной местности. Последние строки книги: «Я оторван от всего; отныне я – пленник внутри самого себя. Божественного слияния уже не произойдет; цель жизни не достигнута. Два часа пополудни»²²⁶. В этом окончании романа можно услышать продолжение и доведение до смысловой точки фразы из романа Сартра «Тошнота»: «Три часа. Три часа – это всегда слишком поздно или слишком рано для всего, что ты собираешься делать. Странное время дня. А сегодня просто невыносимое»²²⁷.

В фильме же финал истории совсем другой (*контрсемантическая экранная финализация* текста книги). Еще в начале картины герой (во внутреннем монологе)

²²⁶ Уэльбек М. Расширение пространства борьбы. М.: Иностранка, 2008. С. 206.

²²⁷ Сартр Ж.П. Тошнота: Избранные произведения. М.: Республика, 1994. С.34.

мечтал о том, чтобы научиться танцевать балльные танцы – но для какой-то другой жизни, «когда я буду не один». Выйдя из психиатрической клиники, он осуществляет свою мечту: приходит в школу танца и учится, неловко топчась на месте, танцевать вальс со случайной партнершей, и взгляд этой высокой девушки (на которую он смотрит снизу вверх) много ему обещает... И здесь вновь, как в случае экранной версии «Элементарных частиц», встает вопрос: почему режиссер «мелодраматизирует» финал литературного первоисточника, уклоняясь от жесткого «приговора» Уэльбека, вынесенного им современному обществу в целом и человеку в частности? Думается, эту тенденцию можно объяснить и более оптимистичным мировидением режиссеров, и желанием дать зрителям надежду, в том числе надежду на обретение любви, а не погрузить их в пучину одиночества и отчаяния.

Обобщая анализ кинопроизведений М. Уэльбека, можно констатировать, что в случае обращения к прозе Уэльбека режиссер сталкивается не только с проблемой «киноперевода» литературного текста на киноязык, но еще и с интертекстуальностью (различными цитатами, аллюзиями и отсылками) языка писателя, что практически не переводимо в экранные образы. Тем не менее, сам факт обращения режиссеров к непростой по смыслам, многослойной прозе Уэльбека говорит о потребности в современном разговоре на сложные и болезненные темы, выходящие на экзистенциальный уровень, не только через текст, но и через переживание *человеческих историй*, визуализированных на экране. В этом отношении у кинематографа есть ряд преимуществ: создание ярких *живых* персонажей (в том числе вводимых дополнительно, как в фильме «*Остаться в живых*»); использование актерской, визуальной (композиционной, цветовой и световой), звуковой выразительности («*Возможность острова*») и аудиовизуального контрапункта («*Расширение пространства борьбы*») для усиления зрительского восприятия; прямое воздействие на зрительские эмоции через определенные драматургические повороты, визуальные и звуковые акценты («*Элементарные частицы*»).

Выводы к 2 Главе:

В процессе исследования было установлено значительное влияние и преемственность экзистенциалистских идей Ф.М. Достоевского в литературном творчестве А. Камю, Ж.-П. Сартра, а также М. Уэльбека.

В воплощениях на экране романов А. Камю «Посторонний» и «Чума» отразились экзистенциалистские идеи абсурда и бунта в контексте актуальных для времени создания фильмов социальных и политических реалий.

Роман «Чума» дает возможность для актуализации его сюжета и отражения сознания человека в контексте катастрофических событий XX-XXI вв., в том числе в новых экранных форматах (мобильное кино).

В кинопроизведениях Ж.-П. Сартра наиболее важное значение приобрела его главная экзистенциалистская идея свободы и свободного выбора человека, а также проблема «Я и Другие» (пьесы «За закрытыми дверями», «Затворники Альтоны», новелла «Стена»).

Репрезентации пьесы «За закрытыми дверями» («Нет выхода») отражают состояние сознания человека в социокультурном контексте своего времени и выявляют его актуальную проблематику (антимилитаристская тема, тема гуманизма, социального неравенства, гендерная проблематика).

Киновоплощение новеллы «Стена» актуализируют социально-политический контекст своего времени и экзистенциальную проблему человека в «пограничной ситуации».

Переносы на экран прозаических произведений М. Уэльбека смягчают крайний пессимизм его экзистенциалистских идей за счет обращения к приемам направления кино «новой искренности» и приема контрсемантической финализации текста первоисточника.

Заключение

Экзистенциализм, как одно из важнейших направлений философской мысли XX века, поставил как основную проблему философии – *проблему человека*, во всей сложной совокупности ее составляющих. Одна из важнейших особенностей экзистенциализма состоит в том, что его представители сами стали олицетворением своих философских идей, их философия и была их жизнью. Выдающийся испанский философ-экзистенциалист Мигель де Унамуно сказал: «Если философ не человек, он уж и тем более не философ; он всего-навсего педант, то есть жалкое подобие человека... Философия, как и поэзия, либо создается целостным единством всех человеческих сил, либо, в противном случае, это будет уже не философия, а пародия на философию, псевдофилософская эрудиция»²²⁸. Этому представлению о неразрывной связи человеческой сущности философского мышления в полной мере отвечают выдающиеся писатели-философы, творившие в разные эпохи, но экзистенциалистские идеи которых оказали значительное влияние на социум и нашли отражение в киноискусстве XX и XXI вв. – Ф.М. Достоевский, А. Камю, Ж.-П. Сартр и М. Уэльбек.

«Проблема человека» приобрела новое смысловое наполнение в контексте ряда важнейших исторических, социальных, политических, экологических событий XX века, многие из которых носили катастрофический характер и кардинально повлияли на мышление о человеке. Центральным трагическим событием XX века стала, безусловно, Вторая мировая война. По воспоминаниям Габриэля Марсея, европейцев потрясли хроникальные кадры фильма концлагерей, ужасающие факты, открывшиеся для многих лишь на Нюрнбергском процессе: «Мученики Дахау, Бухенвальда стали современниками Христа... историческая декорация, пространственно-временные обстоятельства, на фоне которых

²²⁸ Унамуно М. де. О трагическом чувстве жизни у людей и народов. К.: Символ, 1996. С. 37-38.

разыгрывается наша индивидуальная драма... трагически обрушилась»²²⁹. Человек XX века, европеец, воспитанный в культурно-нравственной парадигме христианства, столкнулся с ситуаций тотального расчеловечивания, потерял основы своего бытия. В этой ситуации Теодор Адорно задается вопросом: «Как возможна поэзия после Освенцима?», а Карл Ясперс поднимает вопрос о сохранении самого понятия «человек»: «Перед нами разверзлась бездна... Оказалось, что человека можно уничтожить и тогда, когда физически он еще продолжает жить... Знакомясь с сообщениями о концентрационных лагерях, мы почти теряем дар речи. Эта опасность страшнее атомной бомбы, так как она угрожает душе человека. Мы легко можем поддаться чувству безысходности. Однако оно не будет непреодолимым, если мы сохраним веру в человека»²³⁰.

Именно в этом, – сохранении веры в человека – заслуга экзистенциалистов, оставивших в наследие потомкам не только ценные научные трактаты, но и философско-литературные произведения, в которых их идеи приобрели впечатляющую художественную образность. Эти произведения дали многим людям ответы на их жизненные вопросы, а для кого-то они стали руководством к жизни, определили мировоззрение. И если Камю и Сартр были свидетелями страшных событий Второй Мировой войны, участниками движения Сопротивления, то М. Уэльбек является нашим современником, осмысливающим трагические события (вооруженные конфликты, социально-политические движения, массовые миграции, экологические катастрофы, эпидемии и пр.) и проблемы индивидуальной личности (от вопросов самоидентификации в разных аспектах, отношений с Другими – до смысла жизни и самоубийства) в конце XX – первой четверти XXI вв.

В предпринятом диссертационном исследовании представлены не все, но важнейшие экзистенциалистские идеи, выраженные в литературном творчестве Ф.М. Достоевского, А. Камю, Ж.-П. Сартра и М. Уэльбека и получившие отражение

²²⁹ Марсель Г. Трагическая мудрость философии. М.: Издательство гуманитарной литературы, 1995. С. 38.

²³⁰ Ясперс К. Истоки истории и ее цель // Ясперс К. Смысл и назначение истории. М.: Республика, 1994. С.160.

в кинематографическом пространстве. При этом в качестве материала анализа были взяты не только игровые полнометражные картины разных периодов, но и телевизионные сериалы, а также неигровые фильмы.

Исходной методологической установкой в представленном диссертационном исследовании было понимание того, что при воплощениях на экране любых литературных произведений неизбежны трансформации первоисточника (сокращения текста, изменения его структурной организации, модификация сюжетных линий, тематическая и смысловая редукция и т.д.) в силу особой природы кинематографического искусства, наличия в нем своего художественного языка, особенностей создания определенных жанровых форм. Не меньшее значение имеет и личность автора-режиссера, с его собственной эстетикой, мировидением и, соответственно, индивидуальной экранной интерпретацией литературного текста. Особое внимание обращалось также на социальный и культурный контекст времени создания кинопроизведения, т.е. отражения в репрезентации актуальной проблематики своего времени и экстраполяции на нее экзистенциалистских идей автора литературного первоисточника посредством его режиссерской интерпретации.

В 1 Главе рассмотрены особенности кинороманов Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание», «Бесы», «Братья Карамазовы» в разные исторические эпохи развития кинематографа и, соответственно, киноязыка – от немого периода до кинематографических интерпретаций 2000-х гг. Выявлено отражение контекста времени и условий создания киноадаптации в его жанрово-стилистических особенностях. Так, влияние немецкого экспрессионизма очевидно в фильме 1924 г. «Раскольников» режиссера Роберта Вине, а эстетика постмодернизма проявилась в адаптации романа «Преступление и наказание» в одноименном фильме 1983 г. режиссера Аки Каурисмяки.

Выявлена тенденция к реалистическому стилю киноповествования в случае многосерийного воплощения на экране (телесериалов), с тенденцией к усилению жанровых признаков мелодрамы и детектива, в силу ориентации на массовую зрительскую телеаудиторию. В этих случаях внешняя увлекательность сюжета, как

правило, превалирует над раскрытием внутреннего образа героя, и, соответственно, отражением на экране экзистенциалистских идей литературного первоисточника.

Авторские режиссерские интерпретации представлены в фильмах «по мотивам» произведений Достоевского, в том числе выполненных в «эстетике безобразного» («*Нина*», реж. Х. Далиа, 2004; «*Бесы*», реж. Р. Шаляпин и Е. Ткачук). Проанализированы приемы киновыразительности в этих картинах, изложены особенности современного социокультурного контекста, которые дают основания для появления маргинальных экранных адаптаций текстов первоисточников.

Во 2-й Главе исследованы репрезентации литературных произведений А. Камю, Ж.-П. Сартра и М. Уэльбека.

Установлено, что в киноинтерпретациях романов А. Камю «Посторонний» и «Чума» отразились экзистенциалистские идеи абсурда и бунта в контексте актуальных для времени создания фильмов социальных и политических реалий. Сюжетные основы и смыслы этих романов дали возможность для экранного отражения сознания человека во время катастрофических событий XX-XXI вв., в том числе в новых экранных форматах (мобильное кино).

В переносах на экран пьесы Ж.-П. Сартра «За закрытыми дверями» («Нет выхода») прослеживается социальный контекст времени в интерпретациях идей свободы и проблемы Других, вплоть до перевода понятия «Другой» в область сексуальных меньшинств и проблематику взаимоотношений маргинальных личностей.

Экранные адаптации пьесы Сартра «Стена» отражают режиссерское понимание идеи свободы и ответственности человека в «пограничной ситуации». Воплощение на экране растянутого «экзистенциального времени» героя («Стена», реж. С. Рулле, 1967) происходит за счет применения долгих планов; монтажного фрагментирования визуальных объектов; визуальных акцентов (крупный план, визуальная деталь); отсутствия музыкального сопровождения и звукового наполнения кадра фильма.

Актуализация темы противостояния гуманизма и насилия в XX веке в репрезентации пьесы Сартра «Затворники Альтоны» (1962) В. де Сики происходит

благодаря интертекстуальным отсылкам (вставка фрагмента пьесы Б. Брехта «Страх и отчаяние в Третьем Рейхе»; цитат из «Маленького принца» А. де Сент-Экзюпери; мелодии русской песни «Мы жертвою пали в борьбе роковой» в виде темы симфонии Д.Д. Шостаковича); экстрасемантической визуализации текста пьесы (графичные рисунки Франца на стенах его комнаты).

М. Уэльбек развивает в своем литературном творчестве ряд важнейших идей экзистенциализма XX века, воплощенных в философской прозе А. Камю и Ж.-П. Сартра: смысл существования, страдание, абсурдность жизни, проблема самоубийства, свобода, религиозная вера. Эти проблемы получают новое осмысление в контексте реалий конца XX – начала XXI вв., а также дополняются новыми аспектами современной действительности, носящими экзистенциальный характер: религиозная и межнациональная нетерпимость, сексуальные и психические проблемы, социальная атомизация в цифровой среде и пр. К неклассическим философским категориям, введенным Камю и Сартром (абсурд, бунт, тошнота и пр.) можно добавить «горечь» Уэльбека как выражение его крайнего пессимизма.

Актуализация идей Уэльбека в воплощениях на экране происходит за счет приемов художественного направления кино «новой искренности»: построение сюжетов на типичных и узнаваемых зрителем историях; задействование непрофессиональных актеров, в том числе известных личностей в обыденной обстановке (панк-рок певец Игги Поп), а также появление самого Уэльбека на экране. В то же время, в репрезентациях романов «Элементарные частицы» и «Расширение пространства борьбы» смягчают пессимистичность мировоззрения Уэльбека за счет контрсемантической (в данном случае оптимистической) финализации текстов первоисточников на экране.

В целом, в результате проведенного диссертационного исследования выявлены значимые приемы авторской (режиссерской) интерпретации литературных текстов, влияющие на восприятие содержащихся в них экзистенциалистских идей, и обоснованы соответствующие определения:

- *селективность* в перенесении на экран сюжетных линий первоисточника и *актуализация главной линии* сюжета, как правило, в связи с современным социокультурным контекстом;

- *экстрасемантическая визуализация* текста, т.е. расширение смысла киноэпизода, в том числе за счет применения аудиовизуального контрапункта и интертекстуальных отсылок;

- *контрсемантическая финализация* произведения, т.е. изменение смысла финала литературного первоисточника в кинопроизведении;

- *жанрово-стилистическая трансформация* сюжета;

- *экранная трансмиссия хронотопа* текста;

- *аудиовизуальная акцентуация* смысла эпизода за счет монтажного темпоритма; крупного плана; визуальной и/или звуковой детали; ракурса кинокамеры.

Можно заключить, что основная цель и задачи, поставленные в исследовании, достигнуты. Аргументированно доказана возможность отражения экзистенциалистских идей средствами кинематографической выразительности, в том числе приемами авторского режиссерского художественного языка, в контексте социокультурной реальности своего времени.

В заключение следует отметить, что экзистенциалистская проблематика имеет потенциал к дальнейшему воплощению в экранных формах не только потому, что режиссеры продолжают проявлять большой интерес к воплощениям на экране литературных произведений этого направления. Основным аргумент для такого утверждения состоит в том, что человек XXI века живет в эпоху, когда многие экзистенциальные проблемы обострились, но еще и возникли новые. Всеобщая цифровизация жизни уже привела к увеличению психологических и социальных проблем – например, атомизации человека, потери или даже невыработки им навыка социальных коммуникаций, нарастающего ощущения ненужности, бессмысленности своей трудовой деятельности и в целом, непонимания смысла своего существования. В этом отношении кинематограф, как остающийся наиболее демократическим вид искусства и как современный вид социальной коммуникации

(в том числе интерактивной интернет-коммуникации) может сыграть положительную роль в осмыслении в чувственно воспринимаемых кинообразах сложных проблем современной действительности, в открытии зрителям путей для собственного *свободного выбора своего существования*.

Библиография

1. Аббаньяно, Н. Структура экзистенции. Введение в экзистенциализм. Позитивный экзистенциализм и другие работы. – М.: Алетея, 1998. – 509 с.
2. Адорно, Т. Негативная диалектика. – М.: Научный мир, 2003. – 374 с.
3. Айснер, Л. / Лотте Айснер. Демонический экран. – М.: Rosebud Publishing; Пост Модерн Текнолоджи, 2010. – 240 с.
4. Андреев, Л.Г. Жан-Поль Сартр. Свободное сознание и XX век / Леонид Андреев. – М.: Гелеос, 2004. – 416 с.
5. Андрианова, Е.В., Давыденко, В.А., Черненко, А.С. «Жизненный мир» в координатах современной экзистенциальной социологии // Вестник Тюменского государственного университета. Социально-экономические и правовые исследования. – 2023 – Т.9. – №4 – С. 22-51.
6. Антропология искусства: язык искусства и мера человеческого в меняющемся мире. – М.: Индрик, 2017. – 392 с.
7. Арьес, Ф. Человек перед лицом смерти / Филипп Арьес. – М.: Прогресс-Академия, Прогресс, 1992. – 528 с.
8. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие. – М.: Прогресс, 1974. – 392 с.
9. Баг, П. Фильм Аки Каурисмяки «Преступление и наказание» (1983 г.) [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://aki-kaurismaki.ru/films/prest.htm> (дата обращения 22.06.2025).
10. Базен, А. Что такое кино? Сборник статей. – М.: Искусство, 1972. – 383 с.
11. Барт, Р. Нулевая степень письма / Пер. с фр. – М.: Академический Проект, 2008. – 431 с. (Серия: Философские технологии)
12. Бахтин, М.М. Собр. соч.: в 7 т. – М.: Русские словари, Языки славянской культуры, 2002. Т. 6. «Проблемы поэтики Достоевского», 1963. Работы 1960-х – 1970-х гг. – 801 с.
13. Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / Вальтер Беньямин. / Предисл., сост., пер. и

прим. С.А. Ромашко. – М.: Немецкий культурный центр имени Гёте, «Медиум», 1996. – 240 с.

14. Бердяев, Н.А. Самопознание. – М.: Книга, 1991. – 446 с. (Серия: Опыт философской автобиографии).

15. Бердяев, Н.А. Философия творчества, культуры и искусства. В 2-х тт. Т.1. – М.: Искусство, 1994. – 542 с. (Серия: Русские философы XX века).

16. Бердяев, Н.А. Философия творчества, культуры и искусства. В 2-х тт. Т.2. – М.: Искусство, 1994. – 510 с. (Серия: Русские философы XX века).

17. Бовуар, С. де. Мандарины / Симона де Бовуар. – М.: Наука, 2005. – 618 с. (Серия: Литературные памятники)

18. Бодрийяр, Ж. Прозрачность Зла / Ж. Бодрийяр. – М.: Добросвет, 2000. – 258 с.

19. Бодрийяр, Ж., Ясперс, К. Призрак толпы / Жан Бодрийяр, Карл Ясперс. – М.: Алгоритм, 2014. – 304 с. (Серия: Философский поединок)

20. Бордуэлл, Д. Искусство Кино: введение в историю и теорию кинематографа / Дэвид Бордуэлл, Кристин Томпсон, Джефф Смит. – М.: Эксмо, 2024. – 656 с.

21. Брессон о Брессоне. Интервью разных лет (1943-1983), собранные Милен Брессон / Робер Брессон. – М.: Rosebud Publishing, 2017. – 336 с.

22. Бубер, М. Два образа веры: Пер. с нем. – М.: Республика, 1995. – 464 с. (Серия: Мыслители XX века)

23. Булгаков, С.Н. Иван Карамазов (в романе Достоевского «Братья Карамазовы») как философский тип // Булгаков С.Н. Сочинения в 2 тт. – М.: Наука, 1993. – Т.2. – С.15-45.

24. Булгаков, С.Н. Русская трагедия // Булгаков С.Н. Сочинения в 2 тт. – М.: Наука, 1993. – Т.2. – С.499-526.

25. Бычков, В.В. Эстетическая аура бытия. Современная эстетика как наука и философия искусства / В.В. Бычков. – 2-е изд., перераб. и дополн. – М.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – 784 с. (Серия «Российские пропилеи»)

26. Вайда, А. Кино и все остальное // Анджей Вайда. – М.: Вагриус, 2005. – 352 с.
27. «Возможность кораблекрушения» [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://web.archive.org/web/20140407024353/http://www.arthouse.ru/news.asp?id=8766>
28. Виноградов, В.В. Стилиевые направления французского кинематографа / В.В. Виноградов. – М.: «Канон+», РООИ «Реабилитация», 2010. – 384 с.
29. Воронцовская-Соколова, Ю.Г. «Особый человек» как поле экзистенциальной драмы в западном кинематографе второй половины XX – начала XXI века // Современные проблемы науки и образования. – 2014 – №1. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://science-education.ru/article/view?id=12062>
30. Гагарин, А.С. Экзистенция и экзистенциалы человеческого бытия в современной философской антропологии // Исторические, философские, политические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2015. – №12 (62). – Ч.2. – С.70-73.
31. Гайденко, П.П. Прорыв к трансцендентному: новая онтология XX века. – М.: Республика, 1997. – 495 с.
32. Гайденко, П.П. Экзистенциализм и проблема культуры. – М.: Высшая школа, 1963. – 122 с.
33. Григорьева, Н.Я. Критика нового героя в кино (Л. Висконти) и литературе (Ф.М. Достоевский) // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. – 2021. – Т.18 – №3 – С. 444-459.
34. Гулыга, А.В. Творцы русской идеи. – М.: Молодая гвардия, 2006. – 316 с. (Серия: Жизнь замечательных людей)
35. 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.
36. Делёз, Ж. Кино. – М.: ООО «Ад Маргинем Прессе», 2013. – 560 с.

37. Делёз, Ж. Логика смысла. – Фуко М. *Theatrum philosophicum*. Пер. с фр. – М.: «Раритет»; Екатеринбург: «Деловая лига», 1998. – 440 с.
38. Долгов, К.М. От Киркегора до Камю: очерки европейской философско-эстетической мысли XX века. – М.: Искусство, 1990. – 399 с.
39. Достоевский в медийном пространстве современной русской культуры: Коллективная монография / С.А. Кибальник, О.А. Кузнецова, Е.К. Муренина и др. – СПб.: Петрополис, 2021. – 304 с.
40. Достоевский, Ф.М. Бесы // Достоевский, Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 т. – Л.: Наука, 1972-1990. – Т.10. Бесы: Роман в 3 ч. – Л.: Наука, 1974. – 519 с.
41. Достоевский, Ф.М. Бесы // Достоевский, Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 т. – Л.: Наука, 1972-1990. – Т.11. Бесы. Глава «У Тихона»: Рукописные ред. – Л.: Наука, 1974. – 415 с.
42. Достоевский, Ф.М. Братья Карамазовы // Достоевский, Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 т. – Л.: Наука, 1972-1990. – Т.14. Братья Карамазовы: Роман в 4 ч. с эпилогом. Кн. 1-10. – Л.: Наука, 1976. – 511 с.
43. Достоевский, Ф.М. Братья Карамазовы // Достоевский, Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 т. – Л.: Наука, 1972-1990. – Т.15. Братья Карамазовы: Роман в 4 ч. с эпилогом. Кн. 11-12. Эпилог. Рукописные ред. – Л.: Наука, 1976. – 624 с.
44. Достоевский, Ф.М. Дневник писателя. 1876. Октябрь. // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 т. – Л.: Наука, 1972-1990. – Т. 23: Дневник писателя за 1876 год. Май-октябрь. – Л.: Наука, 1981. – 423 с.
45. Достоевский, Ф.М. Преступление и наказание // Достоевский, Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 т. – Л.: Наука, 1972-1990. – Т.6. Преступление и наказание: Роман в 6 ч. с эпилогом. – Л.: Наука, 1973. – 423 с.
46. Достоевский, Ф.М. Преступление и наказание // Достоевский, Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 т. – Л.: Наука, 1972-1990. – Т.7. Преступление и наказание: Рукописные ред. – Л.: Наука, 1973. – 416 с.

47. Достоевский. Театр совести. Три инсценировки по мотивам прозы Федора Достоевского, поставленные в краковском Старом театре. /Пер. Н. Кузнецова. – Краков: Архив Анджея Вайды, 2004. – 225 с.
48. Евлампиев, И.И. Философия человека в творчестве Ф. Достоевского (от ранних произведений к «Братьям Карамазовым»). – СПб.: РХГА, 2012. – 588 с.
49. Ельчанинофф, Л.И. Достоевский и Брессон: «действительность чисто духовного порядка» // Искусство поиска смыслов: Киноведческий анализ фильмов по курсу истории зарубежного кино: учебное пособие. М.: ГУУ, 2019. С.112-128.
50. Ельчанинофф, Л.И. «К трагической мудрости и за ее пределы»: традиции христианского экзистенциализма в творчестве А. Тарковского // Экзистенциализм и его репрезентация в литературе и кино. Посвящается 200-летнему юбилею Ф.М. Достоевского. Материалы XIII Международной научной конференции по эстетике экранизации 26-27 апреля 2022 года. – М.: ВГИК, 2023. – 238 с. – С. 29-51.
51. Ефремова, Л.М. Экзистенциализм в литературе и искусстве // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2009. – № 2 (4) – С. 117-120.
52. Жанкола, Ж.-П. Кино Франции. Пятая республика (1958-1978). Пер. с фр. И. Эпштейн / Жан-Пьер Жанкола. – М.: Радуга, 1984. – 406 с.
53. Иванченко, И.И. Интерпретации экзистенциалистских идей Альбера Камю в экранизациях романа «Чума» // Вестник ВГИК. – 2024. – Т.16. – №2 (60). – С. 107-120.
54. Иванченко, И.И. Эволюция экзистенциалистских идей в творчестве Мишеля Уэльбека и экранизациях его прозы // Вестник ВГИК. – 2025. – Т.17 – №2. – С.84-101.
55. Иванченко, И.И. Экзистенциалистские идеи в фильмах Лукино Висконти: интертекстуальный и контекстуальный ракурсы // Художественная культура. – 2024. – №4 (51). – С. 748-773. [Электронный ресурс] Режим доступа: https://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/9e5/otpcsm3svn21wue03zkzmrwjqmli1z7w/hk_2024_4_748.pdf

56. Искусство в контексте пандемии: медиатизация и дискурс катастрофизма: Коллективная монография. – [б.м.]: Издательские решения, 2020. – 664 с.
57. История зарубежного кино (1945-2000) / Отв. ред. В.И. Утилов. – М.: Прогресс-Традиция, 2005. – 568 с.
58. Камю, А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде // Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство: Пер. с фр. – М.: Политиздат, 1990. – 415 с. (Серия: Мыслители XX века)
59. Камю, А. Посторонний // Камю А. Избранное: Сборник. Пер. с франц. / Составл. и предисл. С. Великовского. – М.: Радуга, 1988. – 464 с. – С. 39-96. (Серия: Мастера современной прозы).
60. Камю А. Сочинения в 5 т. / Альбер Камю. – Харьков: Радуга, 1998.
61. Камю, А. Чума // Альбер Камю. Избранное: Сборник. Пер. с франц. / Составл. и предисл. С. Великовского. – М.: Радуга, 1988. – 464 с. – С. 97-274. (Серия: Мастера современной прозы).
62. Касавина, Н.А. Экзистенциальный опыт в философии и социально-гуманитарных науках. – М.: Институт философии РАН, 2015. – 188 с.
63. Касаткина, Т.А. Достоевский: теория творчества и теория восприятия искусства // Вопросы литературы. – 2022. – №6. – С. 62-80.
64. Касаткина, Т.А. О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». – М.: ИМЛИ РАН, 2004. – 479 с.
65. Касаткина, Т.А. Священное в повседневном: Двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. – М.: ИМЛИ РАН, 2015. – 528 с.
66. Кинематографический опыт: история – теория – практика. Коллективная монография. – СПб.: Издательство «Порядок слов», 2020. – 360 с.
67. Кириллова, Н.Б. Кинематограф по Антониони: от неореализма к экранному экзистенциализму // Вестник ВГИК. – 2022. – Том 14. – №2 (52). – С. 100-111.

68. Козлов, Л.К. Произведение во времени: Статьи. Исследования. Беседы / Леонид Козлов. – М.: Эйзенштейн-центр, 2005. – 448 с.
69. Кондаков, И.В. Пространство смысловой неопределенности // Большой формат: экранная культура в эпоху трансмедийности. Ч. 1. – М.: Издательские решения, 2018. – 237 с.
70. Кравченко, А.И. Экзистенциальная социология и проблема пограничного существования // Социология. – 2022. – №2 – С.27-39.
71. Кракауэр, З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности / З. Кракауэр. – М.: Искусство, 1974. – 424 с.
72. Кривцун, О. А. Экзистенциализм и искусство // Кривцун О.А. Основные понятия теории искусства. Энциклопедический словарь. – М., СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2018. С. 332-333.
73. Круглов, Р.Г. Ф.М. Достоевский и кинематограф: проблемы интерпретации художественного мира писателя на экране. – СПб.: СПбГИКиТ, 2020. – 222 с.
74. Кьеркегор, С. Или – или. Фрагмент из жизни: в 2-х частях / Пер. с дат., вступит. ст., коммент., примеч. Н. Исаевой, С. Исаева. – СПб.: Издательство Русской Христианской Гуманитарной Академии: Амфора, ТИД «Амфора», 2011. – 823 с.
75. Кьеркегор, С. Страх и трепет: Пер. с дат. – М.: Республика, 1993. – 383 с. (Серия: Библиотека этической мысли)
76. Лебедев, Н.А. Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918-1934. Изд. 2-е. – М.: Искусство, 1965. – 584 с.
77. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под общей редакцией В.В. Бычкова. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2021. – 608 с. (Серия: Summa culturologiae)
78. Леонтьев, Д.А. Психология смысла: природа, строение и динамика смысловой реальности. – Изд. 4-е, испр. и доп. – М.: Смысл, 2019. – 584 с.
79. Леонтьев, Д.А. Экзистенциальный подход в современной психологии личности // Вопросы психологии. – 2016. – №3. – С. 3-15.

80. Лотман, Ю.М. Культура и взрыв. – М.: Гнозис; Издательская группа «Прогресс», 1992. – 272 с.
81. Лотман, Ю.М. Структура художественного текста. Анализ поэтического текста / Ю. Лотман. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. – 704 с. (Серия: Новый культурный код)
82. Лотман, Ю.М., Цивьян, Ю.Г., Разлогов, К.Э. Стрoение фильма / Ю.М. Лотман, Ю.Г. Цивьян, К.Э. Разлогов. – М.: Альма Матер, 2024. – 615 с. (Серия: Методы культуры)
83. Лукино Висконти: Статьи. Свидетельства. Высказывания / Сост., ред. и авт. коммент. Л.К. Козлов. – М.: Искусство, 1986. – 302 с.
84. Макки, Р. История на миллион долларов: Мастер-класс для сценаристов, писателей и не только / Роберт Макки; Пер. с англ. – 9-е изд. – М.: Альпина нон-фикшн, 2017. – 456 с.
85. Маньковская, Н.Б. Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. 2-е изд., перераб. и доп. – М., СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – 496 с.
86. Маньковская, Н.Б. Экзистенциалистские концепции человека в искусстве XX и начала XXI века // Экзистенциализм и его репрезентация в литературе и кино. Посвящается 200-летию юбилею Ф.М. Достоевского. Материалы XIII Международной научной конференции по эстетике экранизации 26-27 апреля 2022 года. – М.: ВГИК, 2023. – 238 с. – С. 63-81.
87. Маньковская, Н.Б. Экзистенциальный выбор: от А. Камю до М. Уэльбека // Человек. – 2014. – № 1. – С. 44-52.
88. Мариевская, Н.Е. Преображение исторической реальности. Однокамерный лабиринт как центростремительная модель пространства // Вестник ВГИК. – 2022. – Т.14. – №3 (53). – С. 20-35.
89. Мариевская, Н.Е. Пространство экзистенциального конфликта в драматургии современного фильма. «Я» и Другой // Экзистенциализм и его репрезентация в литературе и кино. Посвящается 200-летию юбилею Ф.М.

Достоевского. Материалы XIII Международной научной конференции по эстетике экранизации 26-27 апреля 2022 года. – М.: ВГИК, 2023. – 238 с. – С. 82-97.

90. Марсель, Г. Трагическая мудрость философии. Избранные работы / Пер с фр., сост., вступ. ст. и примеч. Г.М. Тавризян. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 1995. – 215 с. (Французская философия XX века).

91. Мартьянова, И.А. Киносценарный диалог с классической русской литературой // Мир русского слова. – 2016. – №4. – С. 114-120.

92. Мартынов, К.К. Достоевский едет в Альбукерке. Уолтер Уайт и конец американского супергероя // Логос. – 2013. – №3 (93). – С. 84-97.

93. Мерло-Понти, М. Кино и новая психология // Киноведческие записки. – 1992. – №16. – С. 13-22.

94. Марусенков, В.В. Особенности воплощения драматургических коллизий драматических произведений в образах экранной культуры // Альманах Театр. Живопись. Кино. Музыка. №3 М.. ГИТИС, 2013. С. – 113-133.

95. Михайлик, Е.С. «Советский экзистенциализм»: путь героя к себе (на материале авторских фильмов 1960-1980-х гг.) // Ярославский педагогический вестник. – 2016. – №6. – С. 252-256.

96. Мэй, Р. Открытие бытия / Ролло Мэй. – М.: Институт общегуманитарных исследований, 2014. – 192 с. (Современная психология: теория и практика)

97. Мунье, Э. Надежда отчаявшихся: Мальро. Камю. Сартр. Бернанос: очерки / Эмманюэль Мунье. – М.: Искусство, 1995. – 240 с.

98. Нехорошев, Л.Н. Драматургия фильма. - М.: ВГИК, 2022. - 342 с.

99. Никитина, И.П. Эстетика как метатеория художественной критики? // Вестник ВГИК. – 2020. – Т.12. – №3 (45). – С. 120-131.

100. Никитина, И. П. Об эстетической категории «художественное пространство». Художественное пространство // Философия: Энциклопедический словарь. М.: Гардарики, 2004. С 961-963.

101. Никитина, И.П. Методологические аспекты киноведческих исследований. // Вестник ВГИК. – 2024. №16 (4(62)). С. 82-100.

102. Ницше, Ф. Сочинения в 2 т. / Фридрих Ницше. / Сост., ред. изд., вступ. ст. и примеч. К.А. Свасьяна; Пер. с нем. – М.: Мысль, 1990. – Т. 1. – 829 с. (Серия: Литературные памятники)
103. Ницше, Ф. Сочинения в 2 т. / Фридрих Ницше. / Пер с нем.; Сост., ред. и авт. примеч. К.А. Свасьян. – М.: Мысль, 1990. – Т. 2. – 829 с. (Серия: Литературные памятники)
104. Новая философская энциклопедия: в 4 тт. 2-е изд., испр. и доп. – М.: Мысль, 2010. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/page/about>
105. О человеческом в человеке / Под общ. ред. И.Т. Фролова. – М.: Политиздат, 1991. – 384 с.
106. Ортега-и-Гассет, Х. Эстетика. Философия культуры. – М.: Искусство, 1991. – 588 с.
107. Перельштейн, Р.М. «Бесы» Ф.М. Достоевского и А. Вайды: идеи против идеологии // Экзистенциализм и его репрезентация в литературе и кино. Посвящается 200-летию юбилею Ф.М. Достоевского. Материалы XIII Международной научной конференции по эстетике экранизации 26-27 апреля 2022 года. – М.: ВГИК, 2023. – 238 с. – С. 147-154.
108. Плахов, А.С. Висконти. История и миф. Красота и смерть / Андрей Плахов. – СПб.: Сеанс, 2022. – 464 с.
109. Плахов, А.С., Плахова, Е. Аки Каурисмяки. Последний романтик. Фильмы, интервью, сценарии, рассказы. – М.: НЛО, 2006. – 296 с.
110. Померанц, Г.С. Открытость бездне. Встречи с Достоевским. – М., СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. – 416 с.
111. Разлогов, К.Э. Европейские экранизации произведений Ф.М. Достоевского // Философические письма. Русско-европейский диалог. – 2021 – Т.4. – № 2. – С. 122-136.
112. Разлогов, К.Э. Планета кино. История искусства мирового экрана. – М.: Эксмо, 2015. – 408 с.

113. Русская мысль. – М., СПб.: Типо-лит. Т-ва И.Н. Кушнерова и К°, 1914. Кн.IV. – 426 с.
114. Рязанцев, С.В., Смирнов А.В. «Чума» Альбера Камю и пандемия Covid-19: человечество перед лицом экзистенциальной угрозы // Научное обозрение. – Серия 2. Гуманитарные науки. – 2021. – № 3. – С. 7-21.
115. Садуль, Ж. Всеобщая история кино: В 6 тт. М.: Искусство, 1958-1982.
116. Сальникова, Е.В. К истории дистанционности и личного катастрофизма // Искусство в контексте пандемии: медиатизация и дискурс катастрофизма: Коллективная монография. – [б.м.]: Издательские решения, 2020. – 664 с. – С. 210-232.
117. Сальникова, Е.В. Образ героя в кино рубежа XX-XXI вв. Мейнстрим и артхаус // Антропология искусства. Язык искусства и мера человеческого в меняющемся мире. – М.: Индрик, 2017. – С. 214-246.
118. Самутина, Н.В. Авторский интеллектуальный кинематограф как европейская идея / Наталья Самутина // Киноведческие записки. – 2002. – №60. – С. 25-42.
119. Сараскина, Л.И. Испытание будущим. Ф.М. Достоевский как участник современной культуры / Л.И. Сараскина. – М.: Прогресс-Традиция, 2010. – 600 с.
120. Сараскина, Л.И. Киноверсии романа Ф.М. Достоевского «Бесы» как эксперименты и авантюры // Роман Ф.М. Достоевского «Бесы» в контексте духовной традиции и «большого времени» русской культуры: материалы Всероссийской научной конференции. – Липецк: ЛГПУ им. П.П. Семенова-Тян-Шанского, 2022. – 234 с. – С.13-25.
121. Сараскина, Л.И. Литературная классика в соблазне экранизаций: столетие перевоплощений / Л.И. Сараскина. – М.: Прогресс-Традиция, 2018. – 601 с.
122. Сартр, Ж.-П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии / Пер. с фр., предисл., примеч. В.И. Колядко. – М.: Республика, 2000. – 639 с. (Серия: Мыслители XX века)

123. Сартр, Ж.-П. Дневники странной войны. Сентябрь 1939 – март 1940. / Жан-Поль Сартр / Предисл. и прим. Арлетты Элькаим Сартр / Пер. с фр. О. Волчек и С. Фокина. – СПб.: Владимир Даль, 2002. – 814 с. (Серия: Дневники XX века)
124. Сартр, Ж.-П. Мухи. Затворники Альтоны: [пьесы] / Жан-Поль Сартр. / Пер. с фр. Л. Зониной, Л. Большинцовой. – М.: АСТ, 2023. – 288 с. (Серия: Эксклюзивная классика)
125. Сартр, Ж.-П. Слова. / Жан-Поль Сартр. / Пер. с фр. Л. Зониной и Ю. Яхниной. – М.: Прогресс, 1966. – 175 с.
126. Сартр, Ж.-П. Тошнота: Избранные произведения / Жан-Поль Сартр. / Пер. с фр.; Вступ. ст. С.Н. Зенкина. – М.: Республика, 1994. – 496 с.
127. Сартр, Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманизм // Сумерки богов. – М.: Изд-во политической литературы, 1989. – С. 319-344.
128. Сартр, Ж.-П. Экзистенциальный театр. – М.: АСТ, 2010. – 224 с. (Серия: Классическая и современная проза)
129. Семерчук, В.Ф. / Владимир Семерчук. Под знаком политики и идеологии (Христианская тема в отечественном кино) // Христианский кинословарь. 1909-1999. М.: Госфильмофонд, 2000. С. 7-17.
130. Скифано, Л. Висконти: обнаженная жизнь. – М.: Rosebud Publishing, 2019. – 752 с.
131. Соколова, Е.К. Литературный художественный образ и кинообраз. Проблема соотношения и взаимовлияния: на примере киноинтерпретаций романов Ф.М. Достоевского: дисс... канд. филол. наук: 10.01.08 – теория литературы. Текстология. – Москва, 2013. – 242 с.
132. Сонтаг, С. Против интерпретации и другие эссе. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. – 352 с.
133. Ступин, С.С. Искусство и пределы человеческого. Опыт экзистенциального искусствознания / Сергей Ступин. – М., СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2020. – 256 с.

134. Ступин, С.С. Искусство как репрезентация экзистенциального / Ступин Сергей Сергеевич. Дисс... докт. искусствоведения: 5.10.1. Теория и история культуры, искусства. М., 2024. – 307 с.
135. Сыдыманов, А.Г., Божеева, А.М. Влияние экзистенциализма на кинематограф двадцатого века. – Central Asian Journal of Art Studies. – 2023. – Т.8. – №2. – С.129-144.
136. Тихомиров, Б.Н. «Вот у вас ползет клоп...» (Из наблюдений над «энтомологией Достоевского») // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2023. №3 (23). С.43-65.
137. Трофименков, М.С. Словарь конца века / Михаил Трофименков // Сеанс. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://seance.ru/articles/dictionary/>
138. Унамуно, М. де. О трагическом чувстве жизни / Пер. с исп., вступ. статья и комм. Е.В. Гараджа. – К.: Символ, 1996. – 416 с.
139. Утилов, В.А. Сумерки цивилизации: XX век в образах западного киноэкрана. – М.: Киностудия «Глобус», 2001. – 240 с.
140. Уэльбек, М. Возможность острова. – М.: Иностранка, 2007. – 624 с.
141. Уэльбек, М. Карта и территория. – М.: Corpus, 2013. – 480 с.
142. Уэльбек, М. Оставаться живым // Уэльбек М. Очертания последнего берега: стихи. – М.: Издательство АСТ: Corpus, 2016. – 464 с. – С. 7-32.
143. Уэльбек, М. Расширение пространства борьбы. – М.: Иностранка, 2008. – 207 с.
144. Уэльбек, М. Реплики 2020: статьи, эссе, интервью. – М.: Издательство АСТ: Corpus, 2023. – 352 с.
145. Уэльбек, М. Элементарные частицы. – М.: Издательство АСТ: Corpus, 2024. – 384 с.
146. Фомин, В.И. Кино и власть. Советское кино: 1965-1985 годы. Документы, свидетельства, размышления. – М.: Материк, 1996. – 371 с.
147. Ф.М. Достоевский в диалоге культур: взгляд из XXI века. К 200-летию Ф.М. Достоевского. Монография / Сост., подгот. текста и общ. ред. Л.И. Сараскиной,

О.М. Табачниковой, Г.У. Лукиной, Е.В. Сальниковой, В.Д. Эвалльё. – М.: Государственный институт искусствознания, 2024. – 368 с.

148. Франкл, В. Доктор и душа. Логотерапия и экзистенциальный анализ / Виктор Франкл; Пер. с нем. – М.: Альпина нон-фикшн, 2022. – 338 св.

149. Франкл, В. Человек в поисках смысла: Сборник / В. Франкл. – Пер. с англ. и нем. / Общ. Ред. Л.Я. Гозмана и Д.А. Леонтьева. – М.: Прогресс, 1990. – 368 с. (Серия: Библиотека зарубежной психологии)

150. Франкл, В. Психотерапия и экзистенциализм. Избранные работы по логотерапии / Виктор Франкл. – М.: Институт общегуманитарных исследований, 2015. – 192 с. (Серия: Современная психология: теория и практика)

151. Французская литературная классика на отечественном экране и русская на французском: Материалы научной конференции. – М.: ВГИК, 2012. – 230 с.

152. Фрейлих, С.И. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского / С.И. Фрейлих. – М.: Искусство, 1992. – 251 с.

153. Фромм, Э. Бегство от свободы. Человек для себя / Эрих Фромм; пер. с англ. – М.: АСТ: АСТ Москва, 2006. – 571 с. (Серия: Philosophy)

154. Фромм, Э. Иметь или быть? / Э. Фромм. Пер с англ. / Общ ред. и посл. В.И. Добренков. – 2-е изд., доп. – М.: Прогресс, 1990. – 330 с. (Серия: Библиотека зарубежной психологии)

155. Хайдеггер, М. Бытие и время. Пер. с нем. В.В. Бибихина. Изд.3-е, испр. – СПб.: Наука, 2006. – 451 с.

156. Хренов, Н.А. Возможна ли философия кино, и какие аспекты могут стать ее предметом? // Вестник ВГИК. – 2021. – Т.13. – № 4 (50). – С. 92-106.

157. Хренов, Н.А., Хренов А.Н. Возможна ли философия кино, и какие аспекты могут стать ее предметом? // Вестник ВГИК. – 2022. – Т.14. – №4 (51). – С.58-74.

158. Хренов, Н.А. «Новая волна» в российском кинематографе: фильмы А. Звягинцева // Международный журнал исследований культуры. – 2011. – №2 (3). – С. 66-75.

159. Хренов, Н.А. Сверхчеловек в русском варианте: философские аспекты романа Ф. Достоевского «Бесы» и фильма В. Хотиненко, поставленного по этому роману // Культура культуры. – 2022. – №№ 1, 2, 3. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.cult-cult.ru/archive/>

160. Хренов, Н.А. Человек перед лицом смерти: философско-эстетический аспект катастрофических настроений // Искусство в контексте пандемии: медиатизация и дискурс катастрофизма: Коллективная монография. – [б.м.]: Издательские решения, 2020. – 664 с. – С.79-123.

161. Хренов, Н.А. Экзистенциалистский вариант классического произведения на экране: «Бесы» Ф.М. Достоевского в интерпретации В. Хотиненко // Экзистенциализм и его репрезентация в литературе и кино. Посвящается 200-летнему юбилею Ф.М. Достоевского. Материалы XIII Международной научной конференции по эстетике экранизации 26-27 апреля 2022 года. – М.: ВГИК, 2023. – 238 с. – С. 218-234.

162. Хренов, Н.А. Экранная интерпретация литературы как проблема становления альтернативной культуры // Литература и зрелищные искусства. Слово и изображение в художественной культуре. – М.: ВГИК, 2009.

163. Христианский кинословарь. 1909-1999. – М.: Госфильмофонд, 2000. – 279 с.

164. Цыркун, Н.А. Что за ветер такой окаянный – Достоевский в кино / Нина Цыркун // Сеанс. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://seance.ru/articles/dostoevsky-archivefest/>

165. Шереметева, А.С. Кино как предмет философии в ранних работах Ж.-П. Сартра / А.С. Шереметева // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. – 2018. – №4. – С.83-97.

166. Шестов, Л.И. Апофеоз беспочвенности: Опыт адогматического мышления. – Л.: Издательство Ленинградского университета, 1991. – 216 с. (Серия: История русской культуры)

167. Шестов, Л.И. Сочинения в 2-х тт. – М.: Наука, 1993. – Т.1. – 668 с.

168. Шестов, Л.И. Сочинения в 2-х тт. – М.: Наука, 1993. – Т.2. – 560 с.

169. Шрейдер, П. Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер. / Пер. с англ. Н.А. Цыркун // Киноведческие записки. – 1996/97. – №32. – С.182-201.
170. Экзистенциализм и его репрезентация в литературе и кино. Посвящается 200-летнему юбилею Ф.М. Достоевского. Материалы XIII Международной научной конференции по эстетике экранизации 26-27 апреля 2022 года. – М.: ВГИК, 2023. – 238 с.
171. Эко, У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / Пер. с англ. и итал. С.Д. Серебряного. – М.: АСТ: Corpus, 2016. – 640 с.
172. Эльзессер, Т., Хагенер, М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. – СПб.: Сеанс, 2018. – 440 с.
173. Эпштейн, М.Н. От Библии до пандемии: Поиск ценностей в мире катастроф. – СПб.: Пальмира, 2023. – 476 с.
174. Юнг, К.Г. Проблемы души нашего времени: Пер. с нем. / Предисл. А.В. Брушлинского. – М.: Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1996. – 336 с. (Серия: Библиотека зарубежной психологии)
175. Ялом, И. Вглядываясь в солнце. Жизнь без страха смерти / Ирвин Ялом. Пер. с англ. А. Петренко, Э. Мельник. – М.: Эксмо, 2023. – 320 с. (Серия: Ирвин Ялом. Легендарные книги)
176. Ялом, И. Экзистенциальная психотерапия. Пер. с англ. Т.С. Драбкиной. – М.: Независимая фирма «Класс», 1999. – 576 с. (Серия: Библиотека психологии и психотерапии).
177. Ямпольский, М.Б. Язык – тело – случай: Кинематограф и поиски смысла / Михаил Ямпольский. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – 376 с.
178. Ясперс, К. Смысл и назначение истории: Пер. с нем. 2-е изд. – М.: Республика, 1994. – 527 с. (Серия: Мыслители XX века)
179. Яхнина, Ю.Я. Три Камю // Мастерство перевода. Сборник восьмой. – М.: Советский писатель, 1971. – 488 с. – С. 255-286.
180. 'Die Pest' im Deutschen Theater Berlin, von Holger Jacobs. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://kultur24-berlin.de/die-pest-im-deutschen-theater-berlin/>

181. Bacon, H. *Visconti: exploration of beauty and decay*. – NY: Cambridge University Press, 1998. – 285 p.
182. Brooker, P. *Postmodern Adaptations: Pastiche, Intertextuality and Re-functioning // The Cambridge Companion to Literature on Screen / Ed. by D. Cartmell and I. Whelehan*. – Cambridge: Cambridge University Press, 2007. Pp. 107-120.
183. Burry, A. *Multi-Mediated Dostoevsky: Transposing Novels into Opera, Film and Drama*. – Evanston, IL.: Northwestern University Press, 2011. – 256 p.
184. Jackson, M. *Lifeworlds: Essays in Existential Anthropology*. – Vol. XVII. – University of Chicago Press, 2013. – 339 p.
185. Hatcheon, L. *A Theory of Adaptation*. 2nd Ed. – New York, London: Routledge, 2013. – 273 p.
186. Kaufmann, W. *Existentialism from Dostoevsky to Sartre*. – Cleveland, New York: Meridian Books, 1956. – 324 p.
187. Kosuth, J. *Art After Philosophy and After: Collected Writings. 1966-1990*. – Cambridge, London, MIT Press, 1991. – 332 p.
188. Mosely, M. J. *Another Look at Heideggerian Cinema: Cinematic Excess, Antonioni's Dead and the Film-Photographic Image as a Copy / Mosely Michael Jocia // Film-Philosophy*. – 2018. – V. 22, Issue 3. – Pp.364-383.
189. Nehme F.S. *The Stranger // Film Comment*. June 2, 2017/ [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://www.filmcomment.com/blog/the-stranger-marcello-mastroianni-luchino-visconti/>
190. Sinyard, N. *Filming Literature: The Art of Screen Adaptation*. – London: Croom Helm, 1986. – 216 p.
191. Xavier, Z. *The Kierkegaardian Existentialism of Richard Linklater's Before Trilogy / Xavier Zachary // Film-Philosophy*. – 2021. – V. 25, Issue 2. – Pp.110-129.
192. Yacavone, D. *Towards a Theory of Film Worlds / Yacavone Daniel // Film-Philosophy*. – 2008. – V. 12, Issue 2. – Pp.83-108.

Фильмография

1. **Бесы** / *I demoni*, реж. С. Больки, 1972, Италия (сериал, 5 серий)
2. **Бесы** / *Les Possédés*, реж. А. Вайда (по пьесе А. Камю «Одержимые» и роману Ф.М. Достоевского «Бесы»), 1988, производство: Франция
3. **Бесы. Николай Ставрогин**, реж. И. Таланкин, Д. Таланкин, 1992, производство: Россия (2 серии)
4. **Бесы**, реж. В. Ахадов, Г. Карюк, Ф. Шультесс, 2006, производство: Россия (телесериал, 6 серий)
5. **Бесы**, реж. В. Хотиненко, 2014, производство: Россия (телесериал, 8 серий)
6. **Бесы**, реж. Р. Шаляпин, Е. Ткачук, 2014, производство: Россия
7. **Братья Карамазовы**, реж. И. Пырьев, 1968, производство: СССР (3 серии, режиссеры 3-й серии – М. Ульянов и К. Лавров, 1969)
8. **Братья Карамазовы** / *The Brothers Karamazov*, реж. Р. Брукс, 1958, производство: США
9. **Братья Карамазовы**, реж. Ю. Мороз, 2009, производство: Россия (сериал, 12 серий)
10. **Возможность острова** / *La possibilité d'une île*, реж. Мишель Уэльбек, 2008, производство: Франция
11. **Восхождение**, реж. Л. Шепитько, 1976, производство: СССР
12. **Выхода нет** / *No Exit*, реж. О. Браун, 2005, производство: США (короткометражный)
13. **Гордецы** / *Les orgueilleux*, реж. И. Аллегре, Р. Э. Портас, 1953, производство: Франция-Мексика
14. **Грязные руки** / *Les mains sales*, реж. Ф. Ривер, С. Берьо, сценарий: Ж.-П. Сартр, Ж.-Л. Бо, Ф. Ривер, 1951, производство: Франция
15. **За закрытыми дверями** / *Huis clos*, реж. Ж. Одри, сценарий: Ж.-П. Сартр, П. Ларош, 1954, производство: Франция
16. **За закрытыми дверями** / *Huis clos*, реж. Ж.-Л. Лоренци, 2005, производство: Франция (телефильм)

17. **За закрытыми дверями** / *In Camera*, реж. Шон Макдональд, Дж. Энн Нельсон, 2022, производство: Канада
18. **Затворники Альтоны** / *I sequestrati di Altona*, реж. В. Де Сика, 1962, производство: Италия, Франция
19. **Иваново детство**, реж. А. Тарковский, 1962, производство: СССР
20. **Исповедь Ставрогина** / *Confesion de Stavroguin*, реж. Х. Х. Гуррола, 1963, производство: Мексика (короткометражный)
21. **Карманник** / *Pickpocket*, реж. Р. Брессон, 1959, производство: Франция
22. **Любовь и смерть** / *Love and Death*, реж. В. Аллен, 1975, производство: США
23. **Матч поинт** / *Match Point*, реж. В. Аллен, 2005, производство: Великобритания
24. **Нет выхода** / *No Exit*, реж. Т. Данилевский, О. Уэллс, 1962, производство: Аргентина, США
25. **Нет выхода** / *No Exit*, реж. Э. Каллос, 2006, производство: США (короткометражный)
26. **Николай Ставрогин**, реж. Я. Протазанов, 1915, производство: Россия
27. **Нина** / *Nina*, реж. Х. Далиа, 2004, производство: Бразилия
28. **Одержимые** / *Die Besessenen*, реж. М. Кельман (телефильм по роману Ф.М. Достоевского «Бесы» и пьесе А. Камю «Одержимые»), производство: ФРГ
29. **Остаться живым** / *To Stay Alive: A Method*, реж. Э. Лисхаут, сореж. А. Хагерс, Р. ван Брумелен; производство: Нидерланды, 2016 (документальный)
30. **Последний шанс** / *Les jeux sont faits*, реж. Жан Деланнуа, сценарий: Ж.-П. Сартр, 1947, производство: Франция
31. **Посторонний** / *Lo straniero*, реж. Л. Висконти, 1967, производство: Италия, Франция, Алжир
32. **Посторонний** / *The Stranger*, 2007, реж. К. Лайфорд, производство: США (короткометражный)

33. **Потрясение** / *Astonished*, реж. Т. Престон, Дж. Кан, производство: США
34. **Почтительная проститутка** / *La p...respectueuse*, реж. Ч. Брэбент, М. Пальеро, сценарий: Ж.-П. Сартр, А. Астриук, Ж.-Л. Бо, 1952, производство: Франция
35. **Преступление и наказание**, реж. И. Вронский, 1913, производство: Россия
36. **Преступление и наказание** / *Crime and Punishment*, реж. Дж. фон Штернберг, 1935, производство: США
37. **Преступление и наказание** / *Rikos ja rangaistus*, реж. Аки Каурисмяки, 1983, производство: Финляндия
38. **Преступление и наказание**, реж. Л. Кулиджанов, 1969, производство: СССР
39. **Преступление и наказание**, реж. Дм. Светозаров, 2007, производство: Россия (сериал, 8 серий),
40. **Раскольников** / *Raskolnikow*, реж. Р. Вине, 1924, производство: Германия
41. **Расширение пространства борьбы** / *Extension du domain de la lutte*, реж. Ф. Арель, 1999, производство: Франция
42. **Рок** / *Yazgi*, реж. З. Темиркубуз, 2001, производство: Турция
43. **Салемские колдуньи** / *Les sorcières de Salem*, реж. Р. Руло, сценарий: Ж.-П. Сартр, М. Эме, А. Миллер, 1957, производство: Франция, ГДР
44. **Стена** / *Le Mur*, реж. С. Мулле, 1967, производство: Франция
45. **Стена**, реж. З. Буадзе, 1990, производство: СССР
46. **Убийца Дмитрий Карамазов** / *Der Mörder Dimitri Karamasoff*, 1931, реж. Ф. Оцеп, производство: Германия
47. **Фрейд: тайная страсть** / *Freud. The Secret Passion*, реж. Дж. Хьюстон, сценарий: Ж.-П. Сартр, В. Рейнхарт, Ч. Кауфман, 1962, производство: США
48. **Чума** / *The Plague*, реж. Луис Пуэнсо, производство: Франция, Великобритания, Аргентина, 1992).

49. **Чума 2020** / *Die Pest 2020*, реж. Филип Мануэль Роткопф, 2020,
производство: Германия (короткометражный)

50. **Элементарные частицы** / *Elementarteilchen*, реж. Оскар Рёлер, 2006,
производство: Германия