

ОТЗЫВ

ОФИЦИАЛЬНОГО ОППОНЕНТА

на диссертацию Рябоконе Анастасии Васильевны

«Дискурсивно-стилистическая эволюция экранных интерпретаций романа Ф. М. Достоевского “Идиот” в пространстве русской культуры», представленную на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 5.10.3 Виды искусства (кино-, теле- и другие экранные искусства)

Представленная для защиты диссертационная работа Рябоконе А. В. посвящена анализу метаморфоз, которые пережил роман «Идиот», преломляясь в творческой оптике кинематографистов. Автор аргументированно критикует позицию филологов и искусствоведов, которые оценивают экранизации только через призму адекватности перевода идей произведения с литературного на кинематографический язык. Анастасия Васильевна настаивает на рассмотрении фильма как автономного художественного текста, вступающего в диалог как с романом, так и с живой культурной традицией. Диссертация фокусируется на дискурсивно-стилистической эволюции экранных интерпретаций «Идиота» в русской культурной памяти, а не просто на «верности» экранизаций роману. В поле зрения попадают не только «канонические» экранизации, но провокационный «Даун Хаус» Романа Качанова; такой подход позволяет проследить именно эволюцию интерпретаций, а не статичное состояние «экранизации Достоевского». Автор опирается на исследования по эстетике, семиотике и теории кино (Лотман, Бахтин, Ямпольский и др.), что усиливает методологический аппарат исследования. Важно подчеркнуть, что Достоевский играет большую роль в отечественной и мировой культуре не только как писатель, но и как философ, а значит, его идеи могут порождать самые разные формы интеллектуального диалога.

Во вводной части диссертации А. В. Рябоконе четко обозначает свою исследовательскую позицию: «Представляется аксиоматичным, что экранизация

– это *другое* произведение *другого* вида искусства. “Экранизация – это образ литературного первоисточника. Не копия, не репродукция, а именно – образ. <...> Образ – это предмет, увиденный, прочувствованный, осмысленный автором и воссозданный им средствами определенного вида искусства”, искусства кино. Автор кинематографической интерпретации вступает в свободный и *равноправный* диалог с писателем» (стр. 7). Тщательно анализируя экранные образы, созданные по мотивам романа Достоевского, автор тем самым переводит их обратно на язык литературы, благодаря чему также включается в этот диалог, и важно отметить, что Анастасия Васильевна делает это осознанно, удерживая в фокусе внимания логику и ценностные ориентиры романа, а также особенности «духа времени», в которое создавались экранизации.

Предмет настоящего исследования – творческое переосмысление авторами экранных интерпретаций ключевых идей романа. Объектом исследования являются отечественные и зарубежные экранные интерпретации романа Ф. М. Достоевского «Идиот», созданные с 1910 по 2011 годы.

Структура диссертации представляется стройной и логичной. Автор выделяет три ключевых параметра для анализа экранизаций романа «Идиот» и рассматривает выбранные для исследования фильмы сквозь каждую из этих призм.

В первой главе диссертации анализируется, как идея о «положительно прекрасном человеке» и образ «Князя Христа» преломляются в разных кинодискурсах, выстраивая линию постепенной десакрализации Мышкина от ранних экранизаций к постсоветским. Автор показывает, что у Чардынина князь прочитывается как «божественное дитя», чья высшая природа раскрывается через детскую непосредственность, телесную уязвимость и сцены эпилептического озарения, а фильм, вопреки устоявшемуся мнению об «наивной иллюстративности», опережает свою эпоху по глубине работы с образом и символикой (лестница, дом Рогожина, жест обмена крестами). Во французской экранизации Лампена «Идиот» трактуется как история гуманиста-идеалиста и

«русского социалиста», помещенного в плоский, буржуазно-рационалистический мир, лишенный метафизического измерения: Христос превращается здесь в источник революционных идей, а вера героя в человека вытесняет идею греха и искупления, что делает Мышкина принципиально неспособным исцелить Настасью Филипповну. В дальнейшем ряду экранизаций (Пырьев, Тумаев, Качанов, Бортко, Леон, Сарнет) автор фиксирует тенденцию к «снижению» и психологизации фигуры князя: от ангельского посредника и «ангела-хранителя» до сомневающегося, внутренне расколотого «обычного человека» или даже «сумасшедшего», причем важным маркером этой эволюции становится смещение акцента с евангельской перспективы на культурно-исторический, социальный и постмодернистский контекст.

Вторая глава посвящена концепции разъединенности человека в мире и прослеживает, как философская идея «неоконченности», «переходности» и солипсической отъединенности личности, сформулированная Достоевским в публицистике и воплощенная в четырех главных героях романа («частях» единой души), трансформируется в визуальных интерпретациях. В исходном литературном тексте разъединенность понимается как невозможность земного синтеза небесной и земной любви, духа и плоти, что приводит к «развоплощению» героев, распаду связей и экзистенциальному одиночеству, и это служит теоретической рамкой для анализа фильмов. В фильме Чардынина идея разъединенности приобретает историко-национальное измерение: автор диссертации видит в образном ряде (городское пространство, фигура Рогожина, мотив дома и лестницы) предчувствие внутреннего раскола русского общества рубежа XIX–XX веков и мотив закрытости человека от Бога, что позволяет трактовать картину как раннее кинематографическое пророчество о «гибели России». В экранизации Лампена концепция разъединенности переходит в мотив тотальной несоединимости людей внутри рационализованного, «плоского» буржуазного мира, где эпилепсия Мышкина заменяется обмороками, а духовная высота редуцируется до этического гуманизма, тем самым разрыв с трансцендентным становится окончательным. В фильме Пырьева автор выявляет

двухплановость изображаемой реальности (обыденный и возвышенный уровни, считываемые через иконографию, живопись, музыку), что позволяет режиссеру говорить о разъединенности как о постоянном колебании между сакральным и профанным, в то время как у Тумаева философские концепции романа прочитываются через призму позднесоветской эпохи: путь Мышкина к Настасье Филипповне превращается в маршрут по замкнутому, пустому городу, символизирующему экзистенциальную тюрьму субъекта. Особый блок главы посвящен постсоветским версиям (Качанов, Бортко, Сарнет) и мотиву «Мертвого Христа в гробу» Гольбейна: в них картина становится оптическим центром дискурса разъединенности — знаком расчеловечивания в мире потребления, раскола души в пространстве насилия и лабиринтом утраченных сакральных ориентиров.

Третья глава сосредоточена на проблеме экзистенциального одиночества через призму образа Ипполита Терентьева и тем самым выводит на крупный план персонажа, который долгое время оставался на периферии экранных интерпретаций. Сначала автор обстоятельно рассматривает значение Ипполита в романе: его исповедь, размышления о смерти, болезни и бессмертии души интерпретируются как радикальное свидетельство разрыва связи с Богом и пребывания человека в «тьме безверия», что объясняет отсутствие этого героя во всех советских экранизациях, где подобный духовный диагноз был идеологически неприемлем. Далее реконструируются культурно-исторические предпосылки появления Ипполита на постсоветском экране: распад советской системы, рост интереса к экзистенциалистской проблематике, кризис прежних коллективных идентичностей и усиление мотива индивидуальной, «предельной» субъективности. На этом фоне диссертация анализирует три постсоветские интерпретации (Качанов, Бортко, Сарнет), прослеживая, как образ Ипполита превращается в концентрат экзистенциального одиночества: у Качанова он вписан в мир агрессивного потребления и «расчеловечивания», у Бортко проявляется как трагическая фигура на фоне насилия и духовного распада, а у Сарнета его присутствие напрямую соотносится с гольбейновским мотивом

мертвого Христа, подчеркивая ситуацию жизни в мире, где сакральное присутствует лишь как «мертвое» изображение. В совокупности третья глава показывает, что именно Ипполит становится в современной экранной традиции наиболее точным носителем темы экзистенциального одиночества: через него артикулируются пределы человеческой свободы без Бога, невозможность примирения с миром и радикальная разомкнутость субъекта перед лицом смерти.

В заключении подводятся итоги исследования, резюмируются открытия, сделанные в ходе анализа экранных интерпретаций «Идиота», фиксируются основные тенденции в дискурсивно-стилистической эволюции образного мира романа Достоевского в пространстве русской культуры. Выделены следующие ключевые выводы:

1. В течение века на экране происходит постепенное «снижение» образа князя Мышкина: от сакральной фигуры «Князя Христа» у Чардынина и Лампена через «ангела» Пырьева и «падшего Адама» Тумаева к «обычным» психически неустойчивым людям у Качанова и Бортко и, наконец, к «герою-любовнику» Леона и «Христу-неудачнику» с демоническим началом у Сарнета.

2. В трактовке идеи разъединенности человека в мире выявляются две линии: гуманистическая (Пырьев, Тумаев), сохраняющая веру в человека, его бессмертие и метафизический уровень реальности, и депрессивная (Чардынин, Лампен, Качанов, Бортко, Сарнет), акцентирующая закрытость людей от Бога, раскол, обреченность человечества и усиливающийся мотив «Мертвого Христа» и мертвого тела Настасьи Филипповны как знака утраты образа Божьего и невозможности воскресения.

3. Образ Ипполита, отсутствующий во всех советских экранизациях (поскольку в романе он воплощает разрыв связи с Богом и пребывание души во тьме безверия), в постсоветских фильмах занимает важное место. У Бортко, Качанова и Сарнета этот персонаж становится носителем безысходного экзистенциального одиночества, что связано и с «постсоветской депрессией», и с глобальным переходом от Культуры к посткультуре.

Структура и содержание исследования отвечают поставленным в начале работы целям и задачам. Положения, выносимые на защиту, хорошо аргументированы и апробированы автором.

В качестве сильной стороны исследования хотелось бы отметить внимательное и бережное отношение автора к материалу, взятому для анализа: Анастасия Васильевна подчеркивает значимость идей Ф. М. Достоевского для отечественной культуры и удерживает фокус внимания на его миссии как писателя и философа, на идею борьбы со злом, которая звучит также и в кинематографических интерпретациях романа «Идиот». Стиль речи автора подчеркивает пафос романа и становится камертоном в описании режиссерских подходов к экранизации этого произведения. Сознавая сложность поставленной задачи, диссертант последовательно и глубоко анализирует кинематографическую ткань экранизаций и тщательно сверяет образный строй фильмов с литературным текстом, показывая как моменты, в которых режиссеры наследуют Достоевскому, так и их расхождения, а также смысловые и образные лакуны в экранных вселенных. Аксиологическая составляющая данного исследования представляется мне весьма значимой, поскольку именно выстраивание ценностных ориентиров в научном исследовании является аналогией борьбы со злом, в нашем случае – с постмодернистским релятивизмом.

Вместе с тем есть ряд замечаний, которые стоит высказать:

1. Проблематичным представляется название исследования. Автор ставит перед собой задачу проанализировать экранизации романа «Идиот», которые были сняты разными поколениями режиссеров, и показать то, как в этих фильмах отразился дух времени. Во введении к диссертации автор определяет, что понимается под пространством русской культуры, ссылаясь на Лотмана. Однако исследование получилось более конкретным и узкоспециальным, чем предполагает такое название. Автор скрупулезно описывает различные аспекты каждой из экранных версий «Идиота», а поместить их в широкий социокультурный контекст не всегда получается. В ряде глав описательная составляющая превалирует над аналитической, и лишь затем автор объясняет

возникновение тех или иных кинематографических приемов спецификой культурной ситуации, в которой снимался фильма. Задача поставлена автором, на мой взгляд, верно. И в целом можно сказать, что она решена, хотя для того, чтобы полно раскрыть тему с текущим названием, следовало проводить аналогии между фильмами по роману «Идиот» и другими произведениями искусства XX–XXI вв., поднимающими схожие проблемы, стоило много больше сказать о фигуре Достоевского как философа и так дальше. На месте автора я не стала бы говорить о пространстве русской культуры в названии работы, а сделала бы акцент на киноведческой проблематике, что больше соответствует содержанию исследования;

2. Диссертация посвящена рецепции и осмыслению романа Ф. М. Достоевского в отечественном кинематографе, автор фокусируется именно на нем. Вместе с тем важно понимать, что наше искусство развивается в диалоге с другими культурами, а когда речь идет об одном из самых знаменитых и влиятельных русских писателях, важно учесть также и то, как откликнулся на его творчество кинематограф других стран. В Заключение исследования (стр. 142) упоминаются картины А. Куросавы, А. Жулавского, А. Вайды, они есть и в фильмографии, но автор не разбирает их в тексте диссертации, не показывает диалог между отечественным и зарубежным пониманием романа «Идиот», что мне кажется упущением;

3. Цель и задачи диссертации поставлены четко и определяют содержание текста работы, интеллектуальный горизонт исследования. А положения, выносимые на защиту, оказываются чрезмерно сфокусированными на конкретике анализируемых автором фильмов, формулировки не передают в полной мере тех выводов, к которым автор приходит по итогам проведенного исследования. В заключении автор ясно и точно описывает две тенденции в подходе к экранизации романа – это значимое научное открытие следовало обозначить в положениях, выносимых на защиту. Говоря об образах «Мертвого Христа» Гольбейна и Ипполита Терентьева как в положениях, так и в заключении диссертации,

следовало *сначала* обозначить те причины, по которым эти образы оказываются в фокусе внимания режиссеров, а затем давать их интерпретацию.

Эти замечания, однако, не умаляют значимости исследования и направлены скорее на то, чтобы подвести автора к мысли о дальнейшей работе над исследованием, посвященным столь интересной теме.

Все вышесказанное позволяет сделать вывод, что диссертационная работа Рябоконе Анастасии Васильевны «Дискурсивно-стилистическая эволюция экранных интерпретаций романа Ф. М. Достоевского “Идиот” в пространстве русской культуры», представленная на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, представляет собой законченное и достойное научное исследование, отвечающее требованиям, предъявляемым пунктами 9-14 «Положения о порядке присуждения ученых степеней» Правительства Российской Федерации от 24 сентября 2013 г. №842 к диссертационным работам на соискание ученой степени кандидата наук, а также Паспорту номенклатуры специальностей научных работников 5.10.3 Виды искусства (кино-, теле- и другие экранные искусства). Соискатель Рябоконе Анастасия Васильевна достойна присуждения ей степени кандидата искусствоведения по специальности 5.10.3 Виды искусства (кино-, теле- и другие экранные искусства).

Першеева Александра Дмитриевна
кандидат искусствоведения

доцент Школы дизайна, Факультета креативных индустрий
Научно-исследовательского университета «Высшая школа экономики»

/ А. Д. Першеева. 01 марта 2026 г.

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ), Факультет креативных индустрий, Школа дизайна
Россия, 115054, Москва, ул. Малая Пионерская, 12
Тел.: 8 (495) 621-87-11
Электронная почта организации: design@hse.ru
Сайт организации: <https://www.hse.ru>
Электронная почта (личный адрес): apersheeva@hse.ru