

РАЗДЕЛ III. Русское мировоззрение в экранизациях произведений отечественной классической литературы.

Глава 12. «Новые люди» прозы Ф. М. Достоевского 1840 - 1860 гг. в экранизациях русского, советского и российского кино.

В киноведении советского периода Ф.М. Достоевский считался вполне «киногеничным» автором. Его проза «остросюжетна, изобилует драматичными конфликтами, населена мятущимися героями, фанатически ослепленными страстотерпцами, жертвами вопиющего произвола, неутомимыми искателями истины»¹. И в реальной практике нашего кинематографа до середины 1980-х нашли путь к экрану едва ли не все крупные романы писателя, исключая разве что трудно воспринимаемых в советское время «Бесов».

Но легкость эта, как, впрочем, и легкость освоения экраном любого классика масштаба Достоевского, была иллюзорна, о чем говорит, например, опыт Андрея Тарковского. Выдающийся кинорежиссер едва ли не на протяжении всей своей кинематографической жизни и особенно в 1970-е годы мечтал обратиться к Ф.М. Достоевскому. В чтении, в теоретическом, культурно-историческом плане он давно и увлеченно над ним работал, проникая в тайны творчества писателя, осваивая литературоведческие и историко-биографические исследования, связанные с именем классика. Более всего режиссера привлекали три романа: «Преступление и наказание» (1866) и «Идиот»(1968), объединенные внутренним сюжетом, а также «Подросток» (1875), оказавший на него сильнейшее влияние еще в ранней юности. Но в какой-то момент размышлений над перспективами переноса их на экран Тарковский вдруг охладевает к повествованию о Льве Николаевиче Мышкине, находя его сюжет слишком грубо делящимся на «сцены» и на «описание сцен». Перечитывая роман, он обнаруживает, что ему скучно.

¹ Гуральник У.А. Русская литература и советское кино. Экранизация классической прозы как литературоведческая проблема. – М.: Наука, 1968, с. 209.

Идея постановки блекнет и увядает, хотя позднее он вновь вернется к этому замыслу.

После «неудачного» повторного чтения «Идиота» Тарковский обращается к любимому «Подростку», а затем и вообще говорит, что Достоевского экранизировать невозможно, ставить перед собой такую задачу может лишь недалекий и самонадеянный человек. И это после того, как он уже сценарно разбил роман «Идиот» на эпизоды, точно определил, что Настасью Филипповну у него должна сыграть Маргарита Терехова, Парфена Рогожина – А. Кайдановский, а самого Мышкина актер непрофессиональный. Для реализации замысла задумывалась телевизионная интерпретация произведения в двух фильмах по несколько серий.

Позднее его захватила другая, может быть, и не менее, а более сложная, с точки зрения воплощения, идея – экранизировать жизнь и творческие, мировоззренческие поиски писателя, включая в фильм фрагменты произведений. В начале 1973-го он даже отправляет редактору «Мосфильма» творческую заявку с просьбой закрепить за ним тему, рассчитанную на двухсерийный фильм по оригинальному сценарию «о творчестве и существовании характера великого русского писателя Ф.М. Достоевского». Сценарий задумывается как «поэтическое исследование, а не как биография», анализ творческих предпосылок, заложенных в самом характере Достоевского, как «увлекательное путешествие в область замыслов его самых значительных произведений».

Как нам кажется, Тарковский стремится уйти от соблазнительной фабульной прямолинейности в экранизации Достоевского и намеревается пойти более сложным путем в художественном освоении его творчества – через противоречивое целое его жизни. Роль мученика русской литературы должен был исполнить любимый актер Тарковского – Анатолий Солоницын. Он и сыграл эту роль. Но в фильме совершенно другого режиссера.

Мы думаем, что преградой к экранизациям произведений любимого писателя стала для Тарковского не столько, как принято думать,

бюрократическая непробиваемость чиновников от кино, сколько действительная сложность перенесения на экран прозы писателя, к которой режиссер искал пути, соответствующие и его взглядам на Ф.М. Достоевского.

Иллюзия легкости воплощения на экране произведений Достоевского часто возникает в силу их внешней жанровой определенности. В основе многих из них лежат факты, почерпнутые просто-напросто из уголовной хроники. «Преступление и наказание», например, по фабульной линии целиком, кажется, укладывается в жанр уголовно-криминального романа. «Униженные и оскорбленные» (1861) – типичная мелодрама с элементами уголовного сюжета и т.д. В то же время даже средний режиссер не может не заметить масштабность и сложность художественной мысли писателя и наверняка в душе лелеет тайное намерение сохранить все это одновременно с доступностью восприятию «широкого зрителя».

Примечательно, что автор процитированного выше фундаментального труда, посвященного экранизациям отечественной классики У. Гуральник полагает, что судьба Достоевского на киноэкране приобретает принципиальное значение, поскольку достоинства и недостатки, здесь обнаруживаемые, укрупнены в силу масштабности самого предмета. «Соотношения русской классической литературы и современного искусства кино (советского – в первую очередь), - читаем в исследовании конца 1960-х годов, - в итоге анализа «достоевских фильмов» выступают более очерченными... Достоевский принадлежит к числу тех классиков, которые продолжают оказывать наиболее заметное воздействие на современную духовную культуру и служат предметом непрекращающихся ожесточенных идейно-эстетических споров»².

К моменту выхода добротной книги У. Гуральника каталог экранных воплощений Достоевского выглядел довольно скромно. Самым среди них значительным была только-только завершенная экранизация «Братьев

² Там же, с. 213.

Карамазовых» (1969). Привлекая к себе заслуженное внимание как зрителей, так и специалистов, она отличалась неизбежной неровностью уже хотя бы потому, что начинал над ней работу И. Пырьев, а заканчивали по его смерти актеры К. Лавров и М. Ульянов. Станным покажется, если вспомнить другие картины Пырьева, скажем, его колхозные музыкальные комедии, что он в советском кино к концу 1960-х считался самым крупным специалистом по Достоевскому, поскольку уже успел вынести на экран и «Белые ночи» (1960) и первую часть романа «Идиот» - «Настасья Филипповна» (1958). Однако страстность этой легендарной личности была едва ли не конгениальной той страстности, с которой герои Достоевского всякий раз стремятся «идею разрешить», без чего, кажется, и дальнейшая их жизнь теряет смысл.

Значительным явлением советского искусства кино в «оттепельный» период могла стать экранизация рассказа Достоевского «Скверный анекдот», написанного в 1862 году и поставленного режиссерами А. Аловым и В. Наумовым в 1966-м, если бы фильм не был положен на «полку» вплоть до второй половины 1980-х.

Большинство картин, созданных по Достоевскому в советский период пренебрегают существенной стороной прозы писателя – ее идейно-художественной полифонией. Происходит это, вероятно, по той причине, что сюжетно-жанровая и стилевая многослойность делают произведения классика весьма затрудненными для экранизации, поскольку нарушают (если не разрушают) однозначность жанрового каркаса и превращают текст в столкновение, спор, противостояние «голосов» персонажей, за каждым из которых – пережитая в опыте данного человека и определяющая его судьбу идея.

Полифоническое построение текста приводит к тому, что каждый персонаж Достоевского обретает некую самостоятельность, суверенность в переживании, отстаивании своей жизненной позиции, идеи, на которую не посягает даже автор. Сохранить эту самостоятельность и внятность каждого

«голоса»), включая в текст фильма и голос самого Достоевского, не забывая и о своем присутствии в этой многоголосости, - трудная задача для экранизатора.

Более или менее заметные кинопрочтения Достоевского советского периода чаще всего склоняются к сюжетно-фабульной прямолинейности, к акцентам на социально-классовых отношениях героя с миром, приглушая сложную внутреннюю борьбу, происходящую, как правило, в герое Достоевского на всем протяжении сюжета и составляющую главное содержание произведения. Именно поэтому в экранизациях советского периода хорошо уловимо тенденциозно-оценочное восприятие писателя со стороны, так сказать, главных идеологических установок времени.

Один из первых советских фильмов по мотивам Достоевского – «Мертвый дом» (1932), поставленный В. Федоровым по сценарию В. Шкловского. «Записки из Мертвого дома» (1861-1862) - книга итоговая для писателя, квинтэссенция духовного опыта, вынесенного из Омского острога, куда он был препровожден в качестве осужденного по делу петрашевцев. Именно на каторге Достоевский понял, как далеки идеи «нового христианства» от «сердечного» чувства Христа, каким обладает народ.

С каторги писатель вынес свой «символ веры», который был очень прост и состоял в том, чтобы верить, что нет и не может быть ничего прекраснее, глубже, симпатичнее, разумнее, мужественнее и совершеннее Христа. Эта убежденность Достоевского была настолько сильной, что если бы кто-то даже доказал ему, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа, то он оставался бы с Христом, а не с истиной. Здесь было начало тех почвеннических убеждений, формирование которых завершилось в 1860-е годы.

Произведение Достоевского автобиографично, но его фигура уходит вглубь сюжета, а на первый план выдвигаются народные типы, населяющие острог. Писатель видел свою задачу в правдивом свидетельстве о людях из народа, «не испорченных цивилизацией». По выходе из каторги в первом же

письме к брату от 22 февраля 1854 года он писал: «Сколько я вынес из каторги народных типов, характеров! Я сжился с ними, и потому, кажется, знаю их порядочно. Сколько историй бродяг и разбойников и вообще всего черного, горемычного быта. На целые темы достанет. Что за чудный народ»³.

Авторы фильма положили в его основу отдельные периоды жизни и творчества писателя. Фильм открывал вступительным словом профессор П.С. Коган. Действие начиналось в 1880 году с речи «Смирись, гордый человек...». Далее шла сцена в кабинете Победоносцева (Н. Подгорный). Здесь Достоевского (Н. Хмелев) настигал приступ болезни и перед его взором проходило прошлое: 40-е годы, молодость в Петербурге, кружок Петрашевского, арест, пережитый во время несостоявшейся казни ужас смерти, каторга, снова столица, после чего действие вновь возвращается в кабинет обер-прокурора светлейшего синода.

«История советского кино» так комментирует фильм. «Задуманная В. Шкловским кольцевая композиция, построенная в виде воспоминаний, опиралась, скорее, на возможности немого кино. Лишь спустя много лет звуковое кино обрело необходимую гибкость, близкую к течению мысли. «Мертвый дом» распался на несколько разговорных сцен и сцен, рисовавших приемами немой символики николаевскую эпоху. Лучшая разговорная сцена фильма воскрешает в памяти знаменитые диалоги «Братьев Карамазовых». Эта сцена – допрос шефом жандармов Дубельтом (Н. Радин) арестованного писателя. Центральным в ней был превосходный актерский диалог...

Льстя, уговаривая, восхищаясь «психологическим пером» и угрожая, шеф жандармов пытался завербовать могучий талант в интересах «отечества» и «престола», а поверивший было в участливость жандарма молодой Достоевский развертывал перед генералом свои взгляды и вдруг, постигнув суть предложения, отступал к стене: «Вы не смеете...»

³ Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений в 30 тт. Т. 4. – Л.: Наука, 1972, с. 275.

Сцена зажила отдельно, она перешла в документальные и телевизионные картины, не связанные с забытым «Мертвым домом». Между тем основной мотив – человек и эпоха – был в этом фильме заложен»⁴.

Эпоха здесь понимается как эпоха торжества самодержавия в России, притесняющего демократически ориентированного художника. Авторы фильма оставляют в стороне не только тему религии, но и неоднозначность отношений народа и дворянского интеллигента, острую конфликтность которых Достоевский особо подчеркивает не только в «Записках...», но и переносит в роман «Преступление и наказание». Речь идет о недоверии и даже ненависти арестантов из простонародья к нему, как к «барину», к «политическому» из дворян.

Вот повествователь в романе беседует с кем-то из заключенных дворянского происхождения и спрашивает, почему другие заключенные смотрят на него с такой враждебностью. Ему отвечают: «Они злятся на вас за то, что вы дворянин и на них не похожи. Многие из них желали бы к вам придраться. Им бы очень хотелось вас оскорбить, унижить. Вы еще много увидите здесь неприятностей. Здесь ужасно тяжело для всех нас. Нам всех тяжелее во всех отношениях. Нужно много равнодушия, чтоб к этому привыкнуть...»⁵

Трагедия дворянского интеллигента, перепахавшая его мировидение, обернулась в фильме противостоянием иного рода, более близким пониманию эпохе социализма. Здесь конфликт пролегает между народом и пострадавшим за него писателем-демократом, с одной стороны, и самодержавием, с другой. Но сочувственное отношение авторов к фигуре «чуждого пролетарской революции» писателя вызвало все же резкую критику в центральной партийной прессе. Фильм ругали за то, что его создатели не могли «пропитать свою картину живой враждой к политическим идеалам Достоевского, потому что такой вражды не

⁴ История советского кино. 1917-1967. В четырех томах. Том 2. 1931-1941, с. 93-94.

⁵ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч., т. 2, с. 32.

испытывали»⁶. Даже и в конце 1960-х годов автор цитированного выше труда полагает, что и для современной ему кинематографической интерпретации творчества Достоевского не безразличен вопрос, поставленный критиком «Правды»: если советский киноэкран решил показать Достоевского, то какого и для чего? И ответ, в свете требований советской идеологии, должен быть ясным и недвусмысленным.

Таким образом, официальная коррекция точки зрения авторов картины категорически противостояла той полифонии, которая является сущностным признаком прозы Достоевского. И даже робкая попытка взглянуть с сочувствием на «чуждые» идеи автора «Записок...» вызвала недвусмысленный запретительный окрик.

Примечательно, что и в период «оттепели», правда, на ее закате, демонстративно самостоятельный взгляд отечественных кинематографистов на Достоевского вызвал реакцию «держат и не пущат». В данном случае речь идет об уже упомянутой выше картине Алова и Наумова «Скверный анекдот».

Выбор материала для экранизации был явно направленным. Авторы обнаруживали аналогию между современностью 1960-х и эпохой столетней давности. Ключевой для режиссеров (они же и сценаристы в соавторстве с Л. Зориным) стала фраза, открывающая рассказ: «Этот скверный анекдот случился именно в то самое время, когда началось с такую неудержимую силою и с таким трогательно-наивным порывом возрождение нашего любезного отечества и стремление всех доблестных сынов его к новым судьбам и надеждам...»⁷ Ироничность фразы приобрела в атмосфере фильма интонации щедринской сатиры. Более того, кинематографисты использовали весь свой зрительский опыт знакомства с зарубежным кинематографом, чтобы насытить свою сатиру, явно обращенную к их современности, гротесковой образностью.

⁶ «Правда», 19 мая 1932 г.

⁷ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч., т. 5, с. 6.

«Скверный» же анекдот заключался в том, что либерально настроенный сравнительно молодой генерал Иван Ильич Пралинский, сорока пяти лет и приятной наружности, проповедующий гуманное отношение к низшим чинам, решил доказать правоту своих принципов на деле и заглянул на убогий свадебный пир своего подчиненного Пселдонимова. Он был несколько навеселе, поскольку перед этим побывал на дне рождения своего бывшего начальника, тоже генерала, но уже не статского, как Иван Ильич, а тайного советника. Кстати, спор, завязавшийся там, и спровоцировал поступок Пралинского, ибо тайный советник никак не мог согласиться с аргументами своего младшего коллеги, обронив краткое: «Не выдержим». Вот Пралинский и решил доказать, что уж он-то «выдержит».

Он даже предварительно продумал свое появление и дальнейшее поведение на упомянутом мероприятии, но все получилось с точностью до наоборот. Мало того, что у Пселдонимова его восприняли не так, как он желал. Дело обернулось тем, что Иван Ильич упился и в болезненном состоянии был препровожден восвояси, а затем целую неделю не появлялся на службе, ибо долго не мог прийти в себя ни в нравственном, ни в физическом смысле. Словом, действительно, не выдержал. В этом и состояла главная мысль рассказа: либеральные идеи «деловых» людей никак не соответствуют их «натуре», обнаруживающейся в поступках, которые противоречат принципам гуманизма.

Как отмечал исследователь творчества писателя Р.Г. Назиров, трагикомический контраст между иллюзиями российского либерализма 1860-х годов (которые в известной мере в 1860 - 1861 гг. разделял и сам автор) и реальной жизнью с ее «нелепым и страшным кошмаром» «определяет структуру рассказа: ступенчатую композицию с катастрофическим провалом героя, а также всю атмосферу действия, напоминающую постыдное сновидение...»⁸

⁸ Там же, с. 354.

А «реальная жизнь» у Достоевского свидетельствовала, что взаимопонимание между «высшими» и «низшими» в российской действительности никак невозможно. Хотя в пьяной толпе мелких чинов, собравшихся у Пселдонимова, нашлась все-таки капля человечности для несчастного Ивана Ильича, что он и оценил по достоинству. Речь идет о матери чиновника, простой русской женщине, бесконечно доброй и самоотверженной.

Нужно сказать, что и социально противостоящие друг другу Пралинский и Пселдонимов психологически вовсе не однозначны в своем противостоянии. Иван Ильич по-своему искренен в своих побуждениях и довольно чутко реагирует на двусмысленность ситуации, в которой оказался. Не прост и Пселдонимов, в котором, кроме безропотной покорности «маленького человека», обнаруживается и внутренний протест. Персонаж обрисован вполне реалистично, насколько это возможно в рамках рассказа. И, наконец, не менее важное: оба героя стыдятся происшедшего с ними! Рассказ как раз и заканчивается констатацией стыда, переживаемого неудавшимся либералом Пралинским.

Фильм был избавлен от этих психологических тонкостей. Его авторы суровы и беспощадны ко всем персонажам картины без исключения. Л. Аннинский, блистательно проанализировавший картину, писал уже на рубеже 1990-х: «Гоголевское и щедринское, увиденное в Достоевском, - это ведь не просто «не весь» Достоевский; это и некий отказ прочесть в Достоевском то, что мы по традиции у него ищем: жалость и милосердие, понимание и надежду. Здесь отсутствие этих качеств становится творческим знаком, отрицательным деянием, которое вряд ли состоялось бы в случае «чистой сатиры». А разве перед нами не сатира? Нет. Перед нами – мистерия, символом которой становится как раз то, чего нет: вопиюще нет, скандально нет, убийственно нет.

Нет надежды, нет проблеска, нет в человеке облика человеческого. Об этом фильм!..

... Красота словно отслоена от этого мира, и разум отслоен, и чувства отслоены, и все это механически перемешивается, как бы не узнавая друг друга. Воздух выкачан. Маски. Монстры. Глубинная последовательность чувствуется в этом тяжелом ералаше, какой-то потаенный смысл (или антисмысл!) – в этой бессмыслице, система – в безумии: безостаточное расслоение мироздания...»⁹ Критик видит в этой картине разрушение иллюзий либеральной отечественной интеллигенции. Фильм издевается над либеральными порывами своего героя, хоть и начальника, но «интеллектуала», отправившегося сливаться с народом в «нравственных объятиях».

Но рушится не только иллюзия либерального «верха», а и иллюзия демократического «низа», что кажется Аннинскому еще более страшным. С точки зрения советского зрителя, не впервой осуждать генералов и всякие другие правящие классы, но оказалось, по фильму, что и «народ» – такая же иллюзия, что на его месте взбесившиеся рабы, готовые подчиниться кнуту, но при малейшем послаблении выпускают на поверхность жизни все свои комплексы, все свое плебейское хамство.

Однако же, поправляет критик, не народ представлен в фильме. В фильме представлен «прекраснодушный миф» о народе, вывернутый наизнанку, превращенный в карикатуру и шарж.

«Миф о «нравственном начале», о «богоносце», миф о «почве», на которой «все строится».

Нет нравственного начала. Нет почвы. Не на чем строить...

... Смысл картины страшен: самоотрицание интеллигенции. Вопль о ее бессилии, о ее безнадежности. «Упреждающая капитуляция»...»¹⁰

Аннинский не принимает этих идей фильма. Однако признает, что картина Алова и Наумова замечательное явление отечественного искусства, необходимая веха в наших раздумьях о самих себе.

⁹ Аннинский Лев. Шестидесятники и мы. Кинематограф, ставший и не ставший историей. – М.: Киноцентр, 1991, с. 206.

¹⁰ Там же, с. 207.

Критик называет фильм акцией отчаянной смелости, поскольку в обстановке застарелого народопоклонства его авторы попытались сказать страшную правду о состоянии народа, во-первых.

А во-вторых, попытались сказать правду об интеллигенции: об ее иллюзиях, бессилии, зараженности общим рабским духом.

«И, наконец, само отчаяние художников, попытавшихся справиться со своими (и нашими) иллюзиями, сама их безнадежность – это тоже ведь духовный опыт, опыт огромной важности»¹¹.

Увлеченность Аннинского разбором чужой ему картины покоряет. Но признать отчаянную искренность авторов фильма мешает какая-то нарочитая, рассудочно-избыточная его загроможденность символикой. Настырная и холодноватая эта образность почерпнута из самых разных как литературных, так и кинематографических источников, а позднее откликнувшаяся в их же довольно громоздком фильме о Тиле Уленшпигеле. В фильме, сказали бы мы, маловато живого отчаяния, ужаса от собственной безысходности, а может быть, и совсем ничего этого нет.

Вспоминая о настойчивом стремлении официальной идеологии вытеснить из экранизируемой прозы Достоевского всякий намек на то, что этой идеологии чуждо, мы видим в «Скверном анекдоте» своеобразную реакцию на «официоз». Маятник резко качнулся в противоположную сторону. Авторы «Павла Корчагина» и «Мира входящему» сжигают все, чему поклонялись, но делают это, как нам кажется, слишком демонстративно, с холодноватой рассудочностью, притесняющей в их картине живое чувство.

Но вернемся к эпохе 1930-х. В тех же условиях, что и «Мертвый дом», оказалась следующая попытка прочесть Достоевского с помощью экрана. Речь идет о заметном явлении в нашем кино – фильме Г. Рошаля и В. Строевой «Петербургская ночь» (1934), материалом для которого послужили «Белые ночи» и неоконченная «Неточка Незванова» (отсюда в фильм

¹¹ Там же, с. 208.

перекочевала линия музыканта-разночинца Егора Ефимова). В строгом смысле, картина не была экранизацией собственно этих произведений, так как ставилась, скорее, по мотивам Достоевского, чем по его повестям. Но при этом «Петербургская ночь» вошла в историю отечественного кино как произведение, довольно точно воссоздающее дух оригинала.

Мечтательного повествователя из «Белых ночей» вполне можно было срастить с Ефимовым из «Неточки Незвановой» и сделать этот гибрид главным героем картины и, следовательно, жертвой «эпохи и режима крепостной России». Да, Егор Ефимов действительно становится в фильме жертвой «режима крепостной России», что, по существу, не имеет отношения к произведению Достоевского. В повести «режим» (т. е. люди, обличенные властью и достатком) относятся вполне снисходительно и даже с сочувствием к одаренному музыканту, который губит свой талант из-за пьянства и непомерного болезненного самомнения, обратной стороной которого часто становится обыкновенная зависть к «баловням судьбы».

Существенной стороной экранизации становится вынесение конфликта во внешнее относительно героя пространство. Конфликт приобретает исключительно классовые черты противостояния героя и враждебного ему мира самодержавной России. Выстраивается повествование о крепостном музыканте Егоре Ефимове (Б. Добронравов), который отправляется в Петербург, чтобы с помощью музыки рассказать о народном горе и страдании. Еще находясь в оркестре помещика, он как скрипач получает высокую оценку из уст крепостника-меломана. Но содержание его музыки, почерпнутое из глубин народных, есть по определению бунт, о чем и сообщает народному таланту тот же помещик.

Ефимовская скрипка в фильме «вскрывала» суть социальных типов, на которые подразделялись персонажи. Появлялся антипод «народного» Ефимова скрипач Шульц (у Достоевского положительный Б.), в исполнении А. Горюнова, который, будучи абсолютной, но упорной бездарностью, добивался успеха с помощью покровителей из высших слоев общества.

Бросая вызов притеснителям, Ефимов стремится в Петербург, надеясь там найти признание своей музыке. Отвергая соблазны легкого пути к славе, используемого тем же Шульцем, Ефимов настороженно относится и к призывам прогрессивной молодежи. Он встречает революционера, но не идет за ним, уверенный в своем призвании гения-одиночки. Пожалуй, в намеках на тему «одинокого гения» в фильм проникает дух Достоевского, но быстро подавляется тяжеловесной демонстрацией социальных тягот России XIX века.

Отвергаемый классово чуждой публикой, не находя признания, сторонясь революционно-демократических ценителей его таланта, Ефимов переживает глубокий кризис. Но спустя десять лет после появления в Петербурге он, казалось, все потерявший, неожиданно слышит, как идущие в ссылку поют его песню на новые слова о «всероссийском бунте». И народный талант духовно возрождается. Таким образом, картина рассказывала не столько о герое Достоевского, одиноком мечтателе в выморочном мире неласкового Петербурга, художнике, заблудившимся, по словам Достоевского, в собственном сознании о самом себе, сколько повествовала о пути таланта из народа, понятого с точки зрения официальной идеологии эпохи.

Произведения Достоевского, положенные в основу «Петербургской ночи», есть, по существу, монологи от первого лица: от лица сентиментального мечтателя, оторванного от жизни («Белые ночи»), и от лица падчерицы скрипача Ефимова, перекочевавшего в фильм («Неточка Незванова»). Как это часто бывает у Достоевского, монологи произносятся людьми, которым «надобно идею разрешить». А «идея» - не только мысль, но и чувство, до страстной одержимости в героев проникшие, усиленные бедственностью их положения в мире. Всецело овладевая героем (или героиней), «идея» превращает его (ее) в фигуру «не от мира сего», погруженную без остатка в свой духовный мир.

Собственно, в этом «внутреннем пространстве» и происходит мучительное испытание «идеи». Если герой и «выныривает» из глубины своего Я на поверхность довольно унылого бытия, то только для того, чтобы еще раз ощутить свою неприкаянность и оказаться с этим бытием в непримиримом противостоянии. Но вовсе не по социально-политическим мотивам, а из оригинальности собственной природы, из каких-то своих глубинных побуждений. Поэтому в прозе Достоевского именно внутреннее пространство героя формирует сюжет, подчиняя себе и пространство внешнее. Можно сказать, что весь предметно-вещный мир у него, где природа встречается крайне редко, целиком подчинен воздействию мира внутреннего, по сути, являясь его материализацией. Возможно, с легкой руки Достоевского такие неприкаянные бескорыстные рабы собственной «идеи», вступающие в безуспешную схватку с миром, и заняли в мировой литературе положение «русских типов».

Что касается неоконченного романа «Неточка Незванова», впоследствии превращенного автором в повесть, то его сюжетное пространство формируется мировидением героини, всецело отданной «идее» жертвенной любви, в которой находят прибежище и другие, более поздние героини Достоевского. Вначале это любовь к отчиму – к тому самому Егору Ефимову, возникшая у Неточки в трехлетнем возрасте.

Жила семья в крайней бедности, чему способствовал сам отчим, сильно пьющий и пренебрегающий из-за дьявольского самомнения какой-либо деятельностью, кроме игры на скрипке. Мать Неточки страдала от того, что ей приходилось тащить груз нелегких семейных забот исключительно на собственных плечах. Героиня вспоминает, как одна из частых ссор родителей ее особенно напугала. Она заплакала, закричала и в «ужасном испуге» «крепко обняла батюшку, чтоб заслонить его собою». Ей почему-то показалось, что «матушка на него напрасно сердится, что он не виноват»; девочке «хотелось просить за него прощения, вынести за него какое угодно наказание». Она «ужасно боялась матушки и предполагала, что и все так же

бояться ее...»¹² Матушка, конечно, не заслуживала такого отношения со стороны дочери. Но любовь малолетней Неточки к отцу безрассудна и не знает пощады, «чудная любовь, как будто вовсе не детская». «Я бы сказала, - размышляет повзрослевшая Неточка, - что это было скорее какое-то сострадательное, материнское чувство, если б такое определение любви моей не было немного смешно для дитяти. Отец казался мне всегда до того жалким, до того страдальцем, что для меня было страшным, неестественным делом не любить его без памяти, не утешать его, не ласкаться к нему, не стараться об нем всеми силами...»¹³

Исследователи находят в ранней прозе Достоевского влияния Ж-Ж. Руссо, Гофмана. Но при этом очевидно, что в Неточке Незвановой воплощен женский образ, выросший именно в лоне отечественной литературной классики XIX века и обостренно представший в прозе Достоевского. Не та ли жертвенная любовь, нерассуждающая, безотчетная откликнется потом в Соне Мармеладовой, или уж совсем скоро – в героинях «Униженных и оскорбленных»?

Неточка Незванова живет неиссякаемыми источниками этой любви, оказываясь по своей сиротской судьбе в других семьях. Трудно разобрать иногда, счастливы ли этой любовью «предметы», на которые она направлена, или, напротив, они жертвы жертвенной же любви? Явление в романе такой фигуры, как отчим Неточки скрипач Ефимов, окрашено субъективным восприятием рассказчицы. Она сама признается, что не понимает, почему ей пришло в голову, что ее отец такой страдалец, такой несчастный человек в мире. Будучи вполне зрелым человеком, она задает себе безответные вопросы: «Кто мне внушил это? Каким образом я, ребенок, могла хоть что-нибудь понять в его личных неудачах?»

¹² Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч., т. 2. Повести и рассказы. 1848-1859. – Л.: «Наука», 1972, с. 159.

¹³ Там же, с. 160.

Авторы «Петербургской ночи» как бы заимствует Неточкин взгляд на героя, но истолковывают его в духе идей советской эпохи. Мистика необъяснимой любви героини испаряется, а с нею вместе и та атмосфера, которой живет произведение Ф.М. Достоевского. Между тем, Егор Ефимов у Достоевского личность малосимпатичная, борьба которой с самой собой и с миром замешана на абсолютной убежденности в собственной гениальности.

Однако если и были у Ефимова для этого основания, то они скоро пошатнулись, поскольку слишком сильна оказалась его тяга к чарке. К тому же в Ефимове жило что-то страстно противостоящее его намерению «выбиться в люди». И тут никак не замешаны были ни самодержавие, ни крепостное право, ни «сильные мира сего». Напротив, все, что происходит с талантливым скрипачом после того, как он покидает своего помещика-меломана, дело его, Егоровых, рук. И пьянство, и позорное иждивенчество в семье, где он живет на жалкие гроши своей больной супруги, большую часть из них пропивая, и оскорбительное отношение к своему другу скрипачу Б., который всеми силами стремится ему помочь. И смерть жены, и его собственная смерть, и сиротство дочери – все дело и его рук.

Вот как толкует ситуацию друг Ефимова – прямая ему противоположность: «... Я не мог не удивляться странной натуре моего товарища. Передо мной совершалась *въявь отчаянная, лихорадочная борьба судорожно напряженной воли и внутреннего бессилия*. Несчастный семь лет до того удовлетворялся *одними мечтами о будущей славе* своей, что даже не заметил, как потерял самое первоначальное в нашем искусстве... А между тем *в его беспорядочном воображении поминутно создавались самые колоссальные планы для будущего*. Мало того, что он хотел быть первоклассным гением, одним из первых скрипачей в мире; мало того, что уже почитал себя таким гением, - он, сверх того, думал еще сделаться композитором, не зная ничего о контрапункте. Но всего более изумляло меня... то, что *в этом человеке, при его полном бессилии, при самых ничтожных познаниях в технике искусства, - было такое глубокое, такое*

ясное и, можно сказать, инстинктивное понимание искусства. Он до того сильно чувствовал его и понимал про себя, что не диво, если заблудился в собственном сознании о самом себе и принял себя, вместо глубокого, инстинктивного критика искусства, за жреца самого искусства...»¹⁴

Перед нами вполне национальный литературный тип – мечтатель с чрезвычайно развитым художественным инстинктом, подтачиваемый непрекращающейся внутренней борьбой «судорожно напряженной воли и полного бессилия». Здесь и левша, и Обломов, другие герои русской классической литературы, таинственные корни которых питаются почвой такого же таинственного национального бытия («Умом Россию не понять...»).

Может быть, младенческо-материнская любовь Неточки Незвановой, само прозвание которой таит в себе символику вполне угадываемой безымянности, есть любовь родины к своему неприкаянному сыну? Любовь такая же неразгаданная как его инстинктивный губительный дар, такая же не рассуждающая, пылкая, но и опасная в то же время...

Нужно сказать, что уже в ранних произведениях Достоевского возникает если не открытый именно им, то у него получивший полное развитие мистический образ Петербурга, одновременно и порожденный и отторгнутый отечественной почвой. Ефимов стремится в Петербург, где должны, в соответствии с его представлениями, осуществиться все его мечты. Но именно здесь и иссякают окончательно его силы, именно здесь он прозревает призрачность всех своих надежд и здесь же гибнет.

Петербург как бы поглощает его своим холодным омертвевшим нутром. Ранним-ранним утром вместе с малолетней дочерью он покидает свое жалкое жилище, оставляя там мертвую жену. Идет мелкими хлопьями первый снег. Холодно. Девочка, продрогшая до костей, бежит за отчимом, уцепившись в полы его фрака, в котором он совсем недавно был на концерте известного скрипача, открывшего своей игрой всю бездну падения Егора.

¹⁴ Там же, с. 149.

Музыкант-мечтатель оставляет ребенка, исчезая в зимнем тумане раннего петербургского утра.

Вряд ли возможно было в фильме Рошаля и Строевой воплотить мистику Достоевского во всей ее фантастической и одновременно абсолютно реальной образности, да еще связать этот «фантастический реализм», наследовавший гофмановско-гоголевскую традицию, с идеей России, какой она формировалась в мировидении писателя. Не было условий и для переноса на экран рождающейся голосовой полифонии писателя, о чем уже шла речь выше. Но «петербургская» атмосфера прозы Достоевского, тем не менее, проникла на экран благодаря добросовестности авторов картины и, главным образом, благодаря игре Бориса Добронравова.

Фильм все же, по мнению историков кино, передавал атмосферу творчества Достоевского, «боль писателя и его сострадание к людям, окруженным тьмой, живущим отторгнутыми от действительности призрачными мечтами»¹⁵.

Современная картина критика по-своему понимала актуальность произведения. Писали, в частности, что «Петербургская ночь» стала фильмом «большого социального диапазона, большой идейной и эмоциональной емкости. Ее материал – прошлое. Но на материале прошлого в ней находят разрешение проблемы сегодняшнего дня. Разве все мелкобуржуазные художники нашей страны изжили свои настроения, сходные с Ефимовскими?»¹⁶

Обратим внимание на существенную тенденцию в истории экранизаций отечественной литературной классики в советскую эпоху, проявившуюся и в «Петербургской ночи». По существу, история этих экранизаций – это история борьбы с художественными идеями классической литературы, борьбы, более или менее «успешной». Богатство, многоплановость, художественная перспективность этих идей, характеризующих становление

¹⁵ История советского кино, т. 2, с. 91-92.

¹⁶ Плиско Н. Классики и кино. – «Литературная газета», 26 февр. 1934 г.

национального мировидения, так или иначе, подвергалась суровой корректировке и «исправлению». «Петербургская ночь» в меньшей мере пострадала от такой редакции со стороны авторов, чем их же экранизация фонвизинского «Недоросля», о чем шла речь в первом томе нашего исследования.

Но обратимся к более поздним по времени экранизациям Ф.М. Достоевского в советский период.

* * *

Стремление привязать Достоевского к конкретике определенной социально-исторической реальности мало изменилось по прошествии времени. Экранизации классики в советский период, за редким исключением, остаются в рамках узко-социологической трактовки крупных произведений словесности XIX века. Особенно это касается тех авторов, которые тяготеют к масштабной общечеловеческой проблематике, как Толстой или Достоевский, творчество которого невозможно воспринимать без учета религиозности авторов, их особых отношений с Богом.

Ярким примером остаются попытки классика советского кино Ивана Пырьева проникнуть в творчество Достоевского – от «Идиота» («Настасья Филипповна», 1958) и «Белых ночей» (1959) до незаконченного им фильма «Братья Карамазовы». Во многом это касается и экранизации «Преступления и наказания» (1970), созданной Л. Кулиджановым.

Фильм «Белые ночи», поставленный Пырьевым по раннему «сентиментальному роману» Достоевского после экранизации «Идиота», должен был прозвучать антитезой истории Настасьи Филипповны, стать «картиной о чистой, полной красоты любви».

Предваряя работу над произведением, Иван Пырьев недвусмысленно формулировал идейно-политическое направление экранизации в противовес тому, что, на его взгляд, наблюдалось за рубежом¹⁷. Пырьев отметил

¹⁷ А за рубежом к тому времени уже был поставлен «Идиот» (1951) А. Курсовой и «Белые ночи» (1957) Л. Висконти.

«элементы модернизма, искусственное раздувание самых темных сторон психологии героев Ф.М. Достоевского», поскольку «все это создает искаженное, а иногда совершенно превратное представление о творчестве гениального художника»¹⁸. «Долг работников советского кино», как и свой, естественно, Пырьев видел в том, чтобы «дать *правильное* толкование произведений Достоевского»¹⁹.

«Правильное толкование» лишь отчасти совпадало с прозой Достоевского, пытающегося «опредметить» мечтания своего героя, вступившего в неравную схватку с мрачной мистикой Петербурга. «Сентиментальный роман» - исповедь героя. Его «внутреннее» слово целиком формирует сюжет. В этой исповеди есть и скрытая полемика, реакция на чужую речь. Кажется, в этом направлении и выстраивает сюжет Пырьев. С первых кадров зритель знакомится с героем как с повествователем. Видеоряд картины организуется как «овеществленное» слово рассказчика.

Но вот как комментирует «прием» У. Гуральник. «Фантастические мечтания героя «Белых ночей», воспроизведенные на экране буквалистски, кинематографически подчеркнута, утрированно, при ослаблении их связей с многозвучным контекстом первоисточника затемняют идейный смысл повествования, лишаются поэтического значения. Нагромождение фантастических и галлюцинативных эпизодов, длинная цепь которых, нанизанная без достаточной внутренней логики и опоры на поэтику повести, составляет едва ли не добрую треть ленты, отвлекает зрителя от реальной действительности, проходящей невнятным фоном. Сама же эта действительность, вопреки стилистике повести, воспроизведена... преимущественно в бытовом плане, что явно диссонирует с мироощущением главных героев, живущих, по Достоевскому, как бы в призрачном мире»²⁰.

¹⁸ Пырьев И.А. Избранные произведения в 2-х томах. Т. 1. – М.: Искусство, 1978, с. 194.

¹⁹ Там же. Выделено нами. – С.Н., В.Ф.

²⁰ Гуральник У. Русская литература и советское кино, с. 238.

Комментарий Гуральника справедлив. Пырьеву, как нам кажется, невнятно полифоническое слово Достоевского. Его привлекают фабульные возможности, предоставляемые, на его взгляд, повестью. У Пырьева мечтатель видит себя в роли Дон Жуана, похитителя женщин и неукротимого фехтовальщика, вроде Дугласа Фербенкса. У Достоевского Мечтатель грезит о роли поэта, сначала не признанного, а потом увенчанного; о дружбе с Гофманом; о Варфоломеевской ночи; о геройской роли при взятии Казани Иваном Васильевичем; наконец, о домике в Коломне, о своем уголке с милым созданием рядом.

Репертуар грез у Достоевского есть свидетельство, по крайней мере, начитанности героя, сложности и прихотливости его мечтательного мира, в то время, как мечтания у Пырьева отдают хлестаковщиной. Герою Пырьева, сыгранному весьма популярным на рубеже 1960-х годов Олегом Стриженовым, противостоит Жилец, полюбившийся Настеньке. Жилец в исполнении мужественного А. Федоринова явно воплощал образ революционного демократа. Он наверняка должен был вовлечь Настеньку в борьбу с «мерзостями капиталистического города», от которых пытался уйти Мечтатель, но был, напротив, ими поглощен.

Критика не без оснований отнесла ленту к числу экранизаций, которые, повторяя известные литературные сюжеты, лишь внешне схожи с оригиналом, ибо непонятным образом лишают этот оригинал его обаяния, поэтичности и глубины. С другой стороны, фильму Пырьева нельзя было отказать в том, что он вслед за революционно-демократической критикой в лице Добролюбова и Писарева увидел в героях «Белых ночей» «людей реальных и типических, драматическая судьба которых – прямой результат социальных условий, измывших, застрашавших, унижавших и оскорблявших человека»²¹.

В результате фильм распался на части, одна из которых была мелодрамой с тяжеловато воспроизведенными мечтаниями героя, другая же

²¹ Там же, с. 236.

кренилась в сторону социальной критики тех условий, которые подавили душу Мечтателя, не нашедшего в себе сил для борьбы с несправедливым устройством жизни.

* * *

Ранняя проза Достоевского стала предметом освоения и на рубеже 1990-х годов. На экранах появился фильм молодого режиссера А. Эшпая «Униженные и оскорбленные» (СССР-Швейцария, 1990), поставленный по сценарию драматурга А. Володина. Перемены в трактовке прозы Достоевского, в сравнении с предыдущим периодом, в этой картине были хорошо заметны. Зритель встретился с добросовестной экранизацией, скромной, но выразительно снятой и не претендующей не на что более, чем на хорошую мелодраму. Этому обстоятельству способствовали профессионально выполненные актерские работы. Роль Наташи Ихметевой тонко, со сдержанной эмоциональностью сыграла Настасья Кински. Ее «оппонента» князя Валковского с присущей ему увлеченностью воплотил Никита Михалков. Бедняжку Нелли убедительно показала Анастасия Вяземская. Роль повествователя Ивана Петровича досталась молодому актеру Сергею Перелыгину, который органично вписался в ансамбль уже признанных мастеров экрана.

Словом, во всех отношениях зритель мог бы порадоваться картине, выполненной с добросовестной профессиональностью, что для этого, довольно непростого периода нашего кино тоже было поступком, если бы не слишком уж большая сдержанность авторов в воспроизведении пафоса оригинала и трактовке таких фигур, как князь Валковский.

Освободив сюжет от романной разветвленности и многослойности, Александр Володин сосредоточился на его магистралях, которые, собственно, и позволили создать крепкую мелодраму, не лишенную вместе с тем и отзвука тех серьезных размышлений об агрессивности «разумного эгоизма», попирающего в своих интересах всякую живую, незащищенную жизнь.

Крупные планы актеров, скупая декорация среды позволили сосредоточить внимание на конфликтном столкновении этих начал, на нравственном превосходстве тех, кто способен искренне отдаваться чувству, любить беззаветно, но главное – по-христиански прощать. И для Достоевского пафос любви и всепрощения в романе был главным уже хотя бы потому, что он сам совсем недавно пережил последствия человеческой жестокости и эгоизма, оказавшись в роли государственного преступника.

Не случайно повествователь в романе - молодой писатель Иван Петрович. Это сам Достоевский эпохи «Бедных людей», усиленный типическими характеристиками полунизищого начинающего писателя, по полгода питающегося одним чаем, живущего в «раскольниковской» каморке и т.д.

У Достоевского автобиографическая фигура писателя приобретает одновременно и некие символические черты. Ведь он, по сути, сосредотачивает в себе весь пафос милосердия, сострадания и понимания, формирующий гуманистическую атмосферу романа. Несмотря на удивительную достоверность петербургской среды, гораздо менее разработанной в фильме, на подробности быта, характеров персонажей, в романе присутствует одновременно и атмосфера «фантастического реализма», свидетельствующая о следовании писателя традициям Гофмана и Гоголя.

Наэлектризованность «идейных» столкновений героев произведения настолько высока, что далеко выхлестывает за рамки прозаической повседневности, благодаря чему создается поле высокого напряжения и кажется, как это часто бывает у Достоевского, каждый из героев только тем и живет, чтобы насущный свой «вопрос разрешить», забывая обо всем прочем, даже и о хлебе насущном.

Проза Достоевского преодолевает узость социальных мотиваций происходящего и выводит сюжет к библейско-притчевым обобщениям, не утрачивая, подчеркнем, живую конкретность.

Князь Валковский у Достоевского исповедует философию, близкую теории М. Штирнера. Он идеолог безусловного оправдания своекорыстных устремлений личности – это крайнее выражение «разумного эгоизма». Аргументация его безнравственных поступков, выдвигаемая князем, по своему безупречна и даже изощрена, но чудовищна в своей животной изворотливости. И приобретает в романе вполне сатанинский облик. Валковский монстр, подавляющий все трепетное, незащищенное вокруг себя, но одновременно и в себе. Социальное зло в коже оборотня, а потому, фактически, непреодолимое.

От посягательств Валковского вряд ли можно защитить старика Ихметева, которого князь несправедливо обвиняет в присвоении или растрате крупной суммы на должности управляющего. Не защитить от него и Наташу Ихметеву, в которую влюблен сын Валковского Алеша (в фильме эту роль исполняет Виктор Раков) и которой князь грозит привлечением к суду за «свержение несчастного юноши» и выуживания из него денег. В прошлом у Валковского еще более страшные преступления. Охотясь за деньгами, он довел до смерти влюбленную в него женщину, оставив ее в полной нищете вместе с рожденной от него дочерью. Противостояние этому абсолютному злу, сознательно и твердо отстаивающему свои позиции, возможно только в такой же фанатичной, даже фантастической преданности противоположной идее – идее милосердия и всепрощения, воплощенной в образе повествователя. Существенно и то, что Достоевского если не привлекает, то сильно интересуется зло, сосредоточенное в фигуре Валковского, а иногда и увлекает настолько, что эта фигура заслоняет и подавляет положительных героев романа, в том числе и самого Ивана Петровича.

Здесь дает о себе знать формула, воспроизведенная позднее устами Дмитрия Карамазова: в мире идет борьба Сатаны с Богом, а поле битвы – души человеческие. В данном случае, как, впрочем, и всегда, когда речь идет о прозе Достоевского, таким «полем битвы» становится душа писателя.

Отсюда наэлектризованность его художественного мира, здесь формируется почва, из которой произрастает «русский тип» индивидуальности, открытый писателем.

Фильм Андрея Эшпая далеко не достигает того градуса столкновения страстей, которым живет проза Достоевского, а поэтому он и не выходит за рамки мелодраматического жанра, даже с холодной профессиональной сознательностью не покидая их. Тем не менее, в фильме видны ростки формирующегося мировидения новой эпохи, в границах которого удастся разглядеть появление в реальной жизни человеческого типа, близкого по характеристикам Валковскому или более позднему Петру Лужину из «Преступления и наказания».

Отчетливо проступает в фильме, созданном на рубеже 1990-х, и острый дефицит сострадания в обществе, равнодушие к слабым и беззащитным – то есть все к тем же униженным и оскорбленным, как раз не столько даже в материальном, сколько в нравственном смысле. Наступление эпохи «пользы» без «добра», в отличие от слияния того и другого в этике разумного эгоизма Фейербаха, чувствуется в нравственных предостережениях скромной картины А. Эшпая.

* * *

Подступая к характеристике экранизаций наиболее крупных явлений творчества Достоевского указанного периода, а именно – к экранизациям романов «Преступление и наказание» и «Идиот», остановимся на фильме Алексея Баталова «Игрок» (1972), поставленном совместно с Чехословакией по роману Достоевского, созданном в трудный период его жизни.

Можно было бы сказать, что роман посвящен специфике русского национального характера, острее всего проявляющейся в контактах с представителями других народов, на их фоне и в их среде. Еще в первоначальных своих замыслах осенью 1863 года Достоевский говорил, что речь в будущем романе должна идти о «типе заграничного русского», о «заграничных русских», о «современной минуте» внутренней жизни русских.

Причем, существо национального характера выявляется, проходит своеобразную испытательную проверку в игре. Речь идет не просто о примитивной рулетке в изобретенном писателем городе Рулетенбурге, а об игре с судьбой, как это всегда и было в русской прозе, посвященной этой теме (вспомним, например «Пиковую даму» Пушкина). Предполагаемый герой Достоевского задумывался как поэт игры, хотя и стыдящийся этой «низменной» поэзии. Рядом с главным героем в романе изображается семья русского генерала, находящаяся на грани разорения вследствие крестьянской реформы, и несколько типов иностранцев: французы, немцы, англичанин, поляки...

В известном смысле, роман автобиографичен. В нем отразились отношения Достоевского с Аполлинарией Суловой, превратившейся в романе в падчерицу генерала Полину, в которую влюблен главный герой домашний учитель Алексей Иванович. Нашла отражение в «Игроке» и страсть самого Федора Михайловича к игре, о чем он неоднократно сообщал в письмах к своим близким, например, об удачной игре в Висбадене. Поэтому образ «игрока» был близок писателю и любим им.

Совершенно очевидно, что в «Игроке» Достоевский хочет противопоставить современную ему Россию Европе. И европеец в таком противопоставлении не выглядит привлекательным. Образы семейства барона фон Вурмергельма, француза Де-Грие и мадмуазель Бланш, то и дело возникающие возле игорного стола «полячишки» - образы, созданные с примесью сарказма, сатиры. Единственно, кто из иностранцев заслуживает доброго слова со стороны героя, «бабушки», Полины, так это англичанин Астлей, который, при всем западноевропейском рационализме, сохраняет в душе бескорыстие.

В чем же преимущество русского характера перед европейцами, по Достоевскому? Это преимущество ясно формулирует герой через феномен самой рулетки, которая, по его мнению, «только и создана для русских». И мнение это основано на том, что «в катехизис добродетелей и достоинств

цивилизованного западного человека вошла исторически и чуть ли не в виде главного пункта способность приобретения капиталов. А русский не только не способен приобретать капиталы, но даже и расточает их как-то зря и безобразно. Тем не менее нам, русским, деньги тоже нужны..., а следственно, мы очень рады и очень падки на такие способы, как, например рулетки, где можно разбогатеть вдруг, в два часа, не трудясь. Это нас очень прельщает; а так как мы и играем зря, без труда, то и проигрываемся!»²²

Но с точки зрения Алексея Ивановича, «немецкий способ накопления честным трудом» более гадок, чем «русское безобразие». Русский игрок лучше всю жизнь прокочует в киргизской палатке, чем будет поклоняться немецкому идолу накопления богатства. «Ну-с, как же не величественное зрелище: столетний или двухсотлетний преемственный труд, терпение, ум. Честность, характер, твердость, расчет, аист на крыше! Чего ж вам еще, ведь уж выше этого нет ничего, и с этой точки они сами начинают весь мир судить и виновных, то есть чуть-чуть на них не похожих, тотчас же казнить. Ну-с, так вот в чем дело: я уж лучше хочу дебоширить по-русски или разживаться на рулетке. Не хочу я быть Гоппе и Комп. Через пять поколений. Мне деньги нужны для меня самого, а я не считаю всего себя чем-то необходимым и придаточным к капиталу...»²³

«Да все русские таковы, и знаете почему: потому что русские слишком богато и многосторонне одарены, чтоб скоро приискать себе приличную форму. Тут дело в форме. Большею частью мы, русские, так богато одарены, что для приличной формы нам нужна гениальность. Ну, а гениальности-то всего чаще и не бывает, потому что она и вообще редко бывает. Это только у французов и, пожалуй, у некоторых других европейцев так хорошо определилась форма, что можно глядеть с чрезвычайным достоинством и быть недостойным человеком. Оттого так много форма у них и значит...»²⁴

²² Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч., т. 5, с. 225.

²³ Там же, с. 226.

²⁴ Там же, с. 230.

По существу поведение и судьба русских, показанных в романе, и есть не что иное, как разнообразное иллюстрирование декларированной писателем «бесформенности», с чем связано и оправдание их страсти к игре с судьбой. Особенно ярко эта черта просматривается даже не в фигуре Алексея Ивановича, а в образе семидесятипятилетней московской барыни Антонида Васильевны Тарасевичевой, неожиданно прибывшей в Рулетенбург «на воды» и проигравшей в одночасье сто тысяч. Эта существенная, качественно определяющая примета современной внутренней жизни русских, по Достоевскому, и создает особое напряжение в романе, поскольку образ национального мировидения подвигается к какой-то катастрофической границе, с чем так любят заигрывать герои Федора Михайловича.

А. Баталов не рискнул ввести в свой фильм эту тему. Во всяком случае, не дал ей достаточно развиться, а потому на первый план у него вышла вполне отвлеченная идея игры – игры с судьбой. Идея лишается своей конкретности как раз потому, что не связывается напрямую с имманентно присущим русскому характеру качеством, как это происходит у Достоевского. Поэтому образ Алексея Ивановича (Николай Бурляев) становится одномерным. Герой превращается в романтически настроенного влюбленного, готового для любимой на все, в том числе и на рискованную игру в рулетку. Из ряда актерских работ картины на первый план выбивается роль «бабуленьки», великолепно сыгранная, пожалуй, гораздо шире режиссерского замысла и с приближением к прозе Достоевского. Эту роль исполнила Любовь Добржанская, как раз и продемонстрировав русскую «бесформенность» на грани карнавала и трагедии.

Фильм Алексея Баталова еще раз показывает, насколько опасной становится для отечественного кинематографа указующая десница официальной идеологии, когда речь идет о необходимости развернутого диалога в пространстве национальной культуры с помощью освоения киноискусством классического художественного наследия XIX века. Нам представляется, что установленные здесь государством ограничения отучили

кинематограф в течение известных семидесяти лет внимать этим культурным «голосам». При этом, не только кинематограф утратил способность внимать литературной классике и понимать ее, но и зритель, прежде утративший читательскую способность самостоятельно, а не по школьной колодке осваивать литературу XIX века.

* * *

Остановимся теперь на фильмах, пытавшихся вступить в творческий мировоззренческий диалог с двумя романами Ф.М. Достоевского, обозначившими начало нового идейно-художественного периода в его творчестве. Это «Преступление и наказание» и своеобразное продолжение этого произведения – роман о «положительно-прекрасном» человеке «Идиот».

Речь идет об уже упоминавшихся фильмах И. Пырьева и Л. Кулиджанова, а также о гораздо более поздней телеверсии «Идиота», созданной сценаристом и режиссером В. Бортко, и телевизионной же экранизации Д. Светозаровым «Преступления и наказания».

В романах этих, во всяком случае, в первом очевидно недвусмысленное развенчание героя-идеолога отечественной литературы, точнее говоря, сугубой подчиненности мыслящего человека любой идеологии, так или иначе, обнаруживающей свою ограниченность, враждебность живой жизни. У самого Федора Михайловича одним из первых героев-идеологов был князь Валковский из «Униженных и оскорбленных», проповедующий идею беззастенчивой эгоистической пользы. Но это, так сказать, носитель идеи, в самой своей основе отрицательной, в то время как у Достоевского есть и носители, в каком-то смысле, положительных идей. Таков отчасти Роман Родионович Раскольников. Переступив через кровь, он, тем не менее, готов трудиться и жить во благо человечества.

Герою-идеологу, намеривающемуся на свой лад и с благими намерениями перекроить мир, каковым у Достоевского становится Раскольников, писатель противопоставляет идиота Мышкина, пришедшего в

мир эгоизма, жестокости и корысти с наивно детским, то есть по-христиански прозрачно истинным взглядом на вещи, не ограниченным никакими «умными» теориями.

Не случайно своеобразным прототипом Мышкина становится литературный «тезка» героя Лев Николаевич Толстой. Русский гений еще в «Войне и мире» отринул рациональный разум в качестве инструмента постижения мира. Толстой выдвинул взамен ему стихийное «роевое» чувство «подводной» правды, во всей наготе и детской наивности проступающее в самой природе, народе, а вслед за тем – в Безухове, Каратаеве, Кутузове.

Корневая особенность романов Достоевского, как уже отмечалось, полифония, открытая М.М. Бахтиным²⁵, то есть множественность самостоятельных голосов и сознаний, формирующих речевую плоть произведения. Символ, к которому тяготеет мир романа Достоевского, церковь как общение неслиянных душ, где сойдутся грешные и праведники.

Художественный мир Достоевского, по Бахтину, разворачивается не столько во времени, сколько в пространстве. Самые этапы развития писатель воспринимает в их одновременности, а не в некоем становящемся ряду. Даже внутренние противоречия и внутренние этапы развития одного человека он драматизирует в едином пространстве, заставляя героев беседовать со своим двойником, с чертом, со своим «вторым Я» и т.п. Отсюда – пристрастие к массовым сценам, катастрофическая быстрота действия. Так, событие «Преступления и наказания» перемещается в вечность («века Авраама и стад его»), ибо в вечности, по Достоевскому, все одновременно, все сосуществует. Поэтому и герои его ничего не вспоминают. У них нет биографии в смысле прошлого и вполне пережитого. Они помнят только то, что для них не перестало быть настоящим: неискупленный грех, преступление, непрощенная обида.

Герой интересует Достоевского как особая точка зрения на мир и на себя самого. Описываемая реальность полностью входит в кругозор героя и

²⁵ См. изданные в разное время его «Проблемы поэтики Достоевского».

поглощается им. Всепоглощающему сознанию героя автор может противопоставить лишь другие равноправные с ним сознания. Этот большой диалог сознаний в романе Достоевского художественно организован как незакрытое целое становящейся жизни. И сам автор не воспринимает чужие сознания как объекты, а диалогически общается с ними, отчего они и обретают жизнь.

Достоевский никогда не оставляет ничего существенного за пределами сознания своих ведущих героев. Он приводит их в диалогическое соприкосновение со всем существенным, что входит в мир его романов. Каждая чужая «правда» вводится в кругозор других ведущих героев романа. В этой связи в качестве примера можно вспомнить первый большой внутренний монолог Родиона Раскольникова, связанный с решением его сестры Дуни выйти замуж за Лужина. Монолог происходит перед последним шагом на пути к убийству старухи-процентщицы. Раскольников получил подробное письмо матери с историей Дуни и Свидригайлова и с сообщением о сватовстве Лужина. А накануне встретился с Мармеладовым и узнал от него историю Сони. И вот все эти намеком возникшие ведущие герои полноценно отражаются в сознании Раскольникова вместе со своими «правдами».

Его внутренний монолог превращается в многоголосый внутренний диалог, диалог последних вопросов и последних жизненных решений. Герой вступает в полифоническое соприкосновение со всей окружающей его жизнью. И вне этого диалогического противоборства «правд» не происходит ни один существенный поступок, ни одна существенная мысль ведущих героев. Да, герой Достоевского – идеолог. Его идея почти «героиня» произведения. Но главное – самосознание героя. М. Бахтин подчеркивает, что слово героя о мире сливается с исповедальным словом о себе.

В романе «Преступление и наказание» Достоевский изображает чужую идею. Образ идеи неотделим от образа человека – ее носителя. Раскольников – человек идеи. Бахтин полагает, что нелегко было бы сочетать идею

Родиона Романовича, которую мы понимаем и чувствуем с его завершенным характером или с его социальной типичностью как разночинца 1860-х годов. Она бы утратила свою значимость как полноценная идея и вышла бы из того спора, в котором живет в непрерывном диалогическом взаимодействии с другими полноценными идеями – Сони, Порфирия Петровича, Свидригайлова и др.

Ведущим героям Достоевского, прежде всего, «надобно мысль разрешить» (Иван Карамазов). И в этом разрешении мысли (идеи) вся их подлинная жизнь и собственная незавершенность. Мы видим героя в идее и через идею. А идею видим в нем и через него. Идея – живое событие, разыгрывающееся в точке диалогической встречи двух или нескольких сознаний.

Раскольников еще до начала действия романа опубликовал статью с изложением основ своей «теории». Но Достоевский нигде не излагает эту статью в форме монолога. Мы впервые знакомимся с ее содержанием в напряженном и страшном для Раскольникова диалоге с Порфирием Петровичем в присутствии Разумихина и Заметова. Сначала статью излагает Порфирий в нарочито утрированной и провоцирующей форме. Это изложение перебивается вопросами Разумихина к Раскольникову и репликами последнего. Затем свою статью излагает сам Раскольников, перебиваемый провоцирующими вопросами и замечаниями Порфирия. И само изложение Раскольникова проникнуто внутренней полемикой с точкой зрения Порфирия и ему подобных. Подает свои реплики и Разумихин. В результате идея Раскольникова появляется перед читателем в борьбе сознаний, утрачивая свою монологическую абстрактность.

Та же идея появляется в не менее напряженных диалогах с Соней, раскрывая иные свои грани. Звучит она в диалогизированном изложении Свидригайлова, когда он беседует с Дуней. Вступает идея Раскольникова в своеобразный диалог с различными явлениями жизни, испытывается, проверяется, подтверждается или опровергается ими.

М.М. Бахтин трактует художественный мир Достоевского как мир взаимопроникающих, взаимоосвещающих сознаний, мир сопряженных смысловых человеческих установок. Среди них он ищет авторитетнейшую установку и ее воспринимает не как свою истинную мысль, а как другого истинного человека и его слово. В образе идеального человека или в образе Христа представляется ему разрешение идеологических исканий. К такому идеальному человеку приближается Лев Николаевич Мышкин – своеобразная антитеза Раскольникову.

Истинность или неистинность теории Раскольникова поверяется, таким образом, в ее испытаниях в самой жизни, нравственным мерилom для которой выступает фигура Христа, отраженная в евангельском учении Спасителя, которое, так или иначе, возникает на страницах романов Достоевского. Испытание идеи Раскольникова начинается в пространстве его повседневного бытия. Вот его каморка «от жильцов», напоминающая то ли гроб, то ли шкаф. Находится она под самой кровлею. Выходя из своего жилища, Раскольников движется мимо хозяйкиной кухни с ее запахами, далее – лестница, двери выходят на лестницу. В странствиях по городу Раскольников получает физическое и духовное отдохновение только на островах – там зелень, свежесть, нет городских духоты и вони.

Пространство романа, конечно, символично. Каморка – символ крайней неустроенности, неукорененности героя, душевной разлаженности. У него не только нет своего дома, но он нанимает каморку у тех, кто сам не имеет дома и, в свою очередь, снимает квартиру.

Исследователи прозы Достоевского отмечают, что в области такого рода символики у писателя занимает особое место лестница. Большинство физических и психических движений героя происходит как нисхождение и восхождение по лестнице. Лестница – это подъем, усилие и даже борьба. Путь Раскольникова – это буквально путь «вверх» и «вниз».

Произведение также насыщено символикой определенных чисел. Приводя многочисленные примеры «поразительно устойчивого образа»

четырёхэтажных домов и четвертого этажа в «Преступлении и наказании», В. Топоров делает вывод: «Эта *четырёхчленная* вертикальная структура семантически приурочена к мотивам узости, ужаса, насилия, нищеты и тем самым противопоставлена *четырёхчленной* горизонтальной структуре (на все четыре стороны), связываемой с идеей простора, доброй воли, спасения...»²⁶.

Устойчиво и символично в «Преступлении и наказании» число «семь» - символ святости, здоровья и разума, «истинно святое число», символ союза Бога с человеком. Так, в Эпilogue романа читаем: «Им (Соне и Родиону. – В.Ф.) оставалось еще семь лет; а до тех пор столько нестерпимой муки и столько бесконечного счастья!.. Семь лет, *только* семь лет! В начале своего счастья, в иные мгновения, они оба готовы были смотреть на эти семь лет, как на семь дней»²⁷.

Таким образом, мир, предстающий в романе, не внешний по отношению к герою. Он мир мучительных испытаний идеи, поэтому он и сам идеологичен (или – символичен). Нет ни одной детали этого мира, выпадающей из символического кругозора Раскольникова. Отсюда следует одно из важнейших условий аутентичного кинопрочтения прозы Достоевского: его успех зависит от воплощения образной символики писателя на экране.

Достоевский не дает «голой» формулировки раскольниковского замысла. Его идея обрастает хотя и больной, но живой плотью среди людей, в гуще их позиций, отношений, взглядов на жизнь. Раскольников ходит среди людей, как бы погруженный в себя, отключенный от мира, занятый своей думой. Но он вынужден все время впускать в себя мир, откликаться на его «голоса», которые подтверждают или опровергают его позицию.

Все, что связано с убийством старухи и Лизаветы, есть опровержение теории. Одна мысль при этом вызывает в Раскольникове почти органическое

²⁶ Топоров В. Н. Поэтика Достоевского и архаичные схемы мифологического мышления («Преступление и наказание»). – В кн.: Проблемы поэтики и истории литературы. Сб. статей. Саранск, 1973, с. 51.

²⁷ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30 тт. Т. 6. – Ленинград: Наука, 1973, с. 422.

отвращение: «О Боже! как это отвратительно!.. На какую грязь способно, однако, мое сердце! Главное: грязно, пакостно, гадко...».

Встреча с Мармеладовым, рассказ о Соне откликаются в Родионе Романовиче одновременным опровержением и утверждением его теории. Так же происходит с любым новым событием уже в первой части произведения: получение письма от матери; встреча на бульваре с оскорбленной девушкой («третья Соня»); приход Разумихина; сон на Островах и т.д.

Раскольников находится на границе, готовый *пре-ступить*. Он захотел войти в преступную идею, а значит, должен ее пережить, рассчитаться всем своим существованием, сам. Он сделал выбор уже в тот момент, когда об этом подумал.

При этом автор следующим образом комментирует происходящее в Раскольникове: «Заметим одну особенность по поводу всех окончательных решений, уже принятых им в этом деле. Они имели одно странное свойство: чем окончательнее они становились, тем безобразнее, нелепее тотчас же становились и в его глазах»²⁸. Предельного окончания, совершенного, так сказать, безобразия идея не получает, поскольку живет в живом человеке. Она превращается, как топор в руках Раскольникова.

В течение всей сцены убийства лезвие топора обращено к Родиону, как бы приглашая его занять место жертвы. Не топор во власти Раскольникова, а он во власти топора. Лизавету же Раскольников убивает «по черепу, острием». Бессилие Раскольникова - его же крушение. Он уже не выбирает, его втягивает преступление.

Раскольников заражен злобой против «твари дрожащей» в себе. У него нет сил и терпения для диалога, прежде всего, с собой. Он хочет все сбросить решительно, одним махом, переступить через то, что считает своей слабостью.

²⁸ Там же, с.

Наказание Раскольникова начинается с совершением первого шага в направлении преступного замысла. И состоит это наказание в мучительности спора Раскольникова с самим собой, с миром задолго до фактического убийства старухи. Это совесть – болезнь совести. Свет совести рифмуется в романе, вероятно, с солнечным светом, то и дело возникающим в произведении. Вот на Островах он наблюдает «яркий закат яркого, красного солнца». А позднее солнце ярко блещет ему в глаза, «так что больно стало глядеть».

Раскольников все время на грани, все время в споре с миром и собой. В конторе, когда он узнает, что его вызвали всего лишь по поводу просроченного заемного письма, им вдруг овладевает «торжество самосохранения, спасение от давившей опасности». Оно наполняет в эту минуту «все его существо, без предвидения, без анализа, без будущих загадываний и отгадываний, без сомнений и без вопросов. Это была минута полной, непосредственной животной радости»²⁹.

Вслед за этим он бросается в безудержную исповедь, а потом погружается в бесконечное уединение и отчуждение. Он все время балансирует на грани признания, но тут же отказывается от него, озлобляясь на весь мир: «Просто наплевал бы на кого-нибудь, укусил бы, кажется, если бы кто-нибудь с ним заговорил...»³⁰. А то вдруг подвергается публичному осмеянию, но почти одновременно и милостыню получает. И опять как далекая надежда ему сияет купол собора. Бог будто следит за Раскольниковым. Однако Раскольников выбрасывает случайно поданную ему милостыню и в тот же момент чувствует, что как будто ножницами отрезал себя сам от всех и всего в эту минуту.

Жизнь то и дело подсказывает Раскольникову праведный выход. «Подсказку» слышим и в истории Миколая, который выступает как пример совестливого самомучения. Он мучается только от одной думы о грехе, на

²⁹ Там же, с. 78.

³⁰ Там же, с. 87.

самом деле, не совершив его. Думы доводят его едва ли не до самоубийства. А Свидригайлов, один из многих «двойников» Раскольникова, действительно кончает с собой. Это еще один «выход».

Полновесный «двойник» и Лужин. Его «теория» рифмуется с «теорией» Раскольникова: «... возлюби, прежде всех, одного себя, ибо все на свете на личном интересе основано. Возлюбишь одного себя, то и дела свои обделаешь как следует, и кафтан твой останется цел. Экономическая же правда прибавляет, что чем более в обществе устроенных частных дел..., тем более для него твердых оснований и тем более устраивается в нем и общее дело...»³¹ Это еще один пример преступления «по совести» - в его, так сказать, экономической ипостаси. Не зря же Раскольников отвечает Лужину на его «теорию»: «... доведите до последствий, что вы давеча проповедовали, и выйдет, что людей можно резать...»³².

После гибели Мармеладова, после встречи с Соней и Поленькой, которая обещает всю свою будущую жизнь за него молиться, Раскольников делает вывод, что для спасения сила нужна. А силу нужно добывать силой. «Вот этого-то они и не знают!» - восклицает про себя Родион.

«Гордость и самоуверенность нарастали в нем каждую минуту; уже в следующую минуту это становился не тот человек, что был в предыдущую. Что же, однако, случилось такого особенного, что так перевернуло его? Да он и сам не знал; ему, как хватавшемуся за соломинку (за Поленьку, в данном случае. – В. Ф.), вдруг показалось, что и ему «можно жить, что есть еще жизнь, что не умерла его жизнь вместе со старою старухой». Может быть, он слишком поспешил заключением, но он об этом не думал»³³.

По существу дела, раскаяние не наступает. Есть болезненная борьба с собой, спор с миром и озлобленное неприятие всякой его «слабости», злой протест против насилия, нежелание быть с людьми и в то же время жажда

³¹ Там же, с. 116.

³² Там же, с. 118.

³³ Там же, с. 147.

жизни. Авторский же голос как бы предупреждает: «Может быть, он слишком поспешил заключением...».

Разными сторонами поворачивается к Раскольникову его «теория» в живом человеческом диалоге. Поэтому он и сам мечется от одного посыла к другому. Неколебимой, помимо его точки зрения и чьей-либо иной, остается, кажется, природная основа человеческого единства – по крови. Здесь и начало воссоединяющей любви. Вот почему Раскольников особо болезненно переживает приезд матери и сестры. Он чувствует, что отрезает себя от почвы, замыслом и его исполнением он ставит себя вне почвенного человеческого единства.

Раскольников был готов принять преступную идею как раз из-за сдвигов в природной основе его существования. Разумихин говорит о нем матери и Дуне: «Полтора года я Родиона знаю: угрюм, мрачен, надменен и горд; в последнее время... мнителен и ипохондрик. Великодушен и добр. Чувств своих не любит высказывать и скорей жестокость сделает, чем словами выскажет сердце. Иногда, впрочем, вовсе не ипохондрик, а просто холоден и бесчувствен до бесчеловечья, право, точно в нем два противоположные характера поочередно сменяются. Ужасно иногда неразговорчив! Все ему некогда, все ему мешают, а сам лежит, ничего не делает. Не насмешлив, и не потому, чтобы остроты не хватало, а точно времени у него на такие пустяки не хватает. Не дослушивает, что говорят. Никогда не интересуется тем, чем все в данную минуту... Ужасно высоко себя ценит и, кажется, не без некоторого права на то...»³⁴

Противоестественность Раскольникова-идеолога с особой силой проявляется во время его встреч с Порфирием Петровичем. Порфирий – смеховой провокатор раскольниковской «теории», снижающий ее и в глазах Родиона и в глазах тех, кто во время их бесед присутствует. С другой стороны, Порфирий – еще один «двойник» героя, наряду с Лужиным и Свидригайловым.

³⁴ Там же, с. 165.

В самом начале первой встречи с Порфирием Разумихин воспроизводит предшествующую в их кругу дискуссию о социально-психологических корнях преступления. В его доводах против социалистов звучит прямое опровержение Раскольникова: «... и все у них потому, что «среда заела», - и ничего больше! Любимая фраза! Отсюда прямо, что если общество устроено нормально, то разом и все преступления исчезнут, так как не для чего будет протестовать, и все в один миг станут праведными. *Натура не берется в расчет, натура изгоняется, натуры не полагается!* У них не человечество, развившись историческим, *живым* путем до конца, само собою обратится наконец в нормальное общество, а, напротив, социальная система, выйдя из какой-нибудь математической головы, тотчас же и устроит все человечество и в один миг сделает его праведным и безгрешным, *раньше всякого живого процесса, без всякого исторического и живого пути!* ... Оттого-то они так инстинктивно и не любят историю *живого* процесса жизни: не надо *живой* души! *Живая душа жизни требует, живая душа не послушается механики, живая душа подозрительна, живая душа ретроградна!* ... *С одной логикой нельзя через натуру перескочить!*»³⁵

Это именно то, что собирается сделать Раскольников: с одной логикой через натуру перескочить. Но натура сопротивляется. Натура привязана к совести. «Ну-с, а насчет совести-то?» - вопрошает Порфирий. Для Раскольникова это и есть главный вопрос: совесть.

«Высокая» идея Раскольникова то и дело подвергается снижению в диалоге с живой жизнью: «Наполеоны, пирамиды, Ватерлоо – и тощая, гаденькая регистраторша, старушонка, процентщица, с красною укладкою под кроватью, - ну каково это переварить хотя бы Порфирию Петровичу!.. Где ж им переварить!.. Эстетика помешает: полезет ли, дескать, Наполеон под кровать к «старушонке!»»³⁶

³⁵ Там же, с. 196 - 197. Выделено нами. – С.Н, В.Ф.

³⁶ Там же, с. 211.

Но карнавальную эту ситуацию, смещающую верх и низ, не «переварить» как раз самому Раскольникову. Вот и получается, по его собственным словам, что он, убив старушонку, идею, принцип убил, не воплотив его в жизнь. В жизни принцип превратился в муть и гадость. Раскольников оказался «эстетической вошью», потому что все, на самом деле, для себя делал под видом высоких всечеловеческих порывов: «О, ни за что, ни за что не прощу старушонке!» И сама эта «старушонка» смеется над Раскольниковым в его вещем сне.

Новый этап испытания героя-идеолога – его встречи с Соней Мармеладовой. Соня – «ненасытимое сострадание». Воплощенная христианская любовь. Раскольников, ведомый своей «теорией», искушает «ненасытимое сострадание». Раскольников, видя в Соне «великую грешницу», хочет перетянуть ее в свое «преступное» пространство. Но она – «юродивая», живет безусловной верой в воскрешение человеческой души. А потому «перетягивает» Раскольникова.

«Идеологический» эксперимент Раскольникова – схватка «теории» с жизнью. Убийство – пре-ступление основ жизни. Пре-ступил, но в то же время мучительно остался в жизни, прикрепленный к ее основам большой совестью. Человек в жизни не «тварь дрожащая», не «эстетическая вошь», а скорее, дитя. Раскольников покусился на дитя в человеке, на природную невинность человека. Его настоящая жертва – Лизавета (она «Бога узрит»). Но для Раскольникова, в его слепоте, мучения совести не проявление живой природы, а обыкновенная слабость «твари дрожащей».

Направляясь к Соне, Раскольников хочет признаться в том, кто убил Лизавету, то есть не голый принцип, а именно – человека. Соня, по сути, готовит Раскольникова к грядущему покаянию и воскрешению, когда говорит: «Да ведь я Божьего промысла знать не могу... И к чему вы спрашиваете, чего нельзя спрашивать? К чему такие пустые вопросы? Как

может случиться, чтоб это от моего решения зависело? И кто меня тут судьей поставил: кому жить, кому не жить?»³⁷

Во взгляде Сони Раскольников увидел любовь. С этого момента, с момента фактического признания в убийстве, возможно, началось возрождение Раскольникова как дитяти. «...Он смотрел на нее и вдруг, в ее лице, как бы увидел лицо Лизаветы. Он ярко запомнил выражение лица Лизаветы, когда он приближался к ней тогда с топором, а она отходила от него к стене, выставив вперед руку, с совершенно детским испугом в лице, точь-в-точь как маленькие дети, когда они вдруг начинают чего-нибудь пугаться, смотрят неподвижно и беспокойно на пугающий их предмет, отстраняются назад и, протягивая вперед ручонку, готовятся заплакать. Почти то же самое случилось теперь и с Соней: так же бессильно, с тем же испугом, смотрела она на него несколько времени и вдруг, выставив вперед левую руку, слегка, чуть-чуть, уперлась ему пальцами в грудь и медленно стала подниматься с кровати, все более и более от него отстраняясь, и все неподвижнее становился ее взгляд на него. Ужас ее вдруг сообщился и ему: точно такой же испуг показался и в его лице, точно так же и он стал смотреть на нее, и почти даже с тою же *детской* улыбкой»³⁸.

В глубоком споре-диалоге с собой, спровоцированным Соней, Раскольников ищет формулу содеянного им, ищет причины: *не* голод, *не* безнадежное положение, *не* желание позднейшего блага другим – *не это* заставило совершить убийство. Обида *на весь мир*, на всех людей за свою ничтожность, отмщение *им всем* и им презрение.

Но в то же время в нем не иссякает и мучительная человечность, совесть не перестает требовательно жить в нем. Чтобы и этот мучительный груз совести сбросить, он пошел на преступление: «Соня, у меня сердце злое, ты это заметь: этим можно многое объяснить...»³⁹

³⁷ Там же, с. 313.

³⁸ Там же, с. 315.

³⁹ Там же, с. 318.

«... не переменятся люди и не переделать их никому, и труда не стоит тратить! ... Это их... Закон... И я теперь знаю..., что *кто крепок и силен умом и духом, тот над ними и властелин!* Кто много посмеет, тот у них и прав. Кто на большее может плюнуть, тот у них и законодатель, а кто больше всех может поспеть, тот и всех правее! Так доселе велось и так всегда будет!...»⁴⁰

Эта исходная идеологическая установка Раскольникова озвучивается чуть ли не впервые с такой определенностью. «Мне вдруг ясно, как солнце, представилось, что как же это ни единый до сих пор не посмел и не смеет, проходя мимо всей этой нелепости, взять просто-запросто все за хвост и стряхнуть к черту! Я... я захотел *осмелиться* и убил... я только осмелиться захотел, Соня, вот вся причина!»⁴¹

Но сама определенность формулы вновь подымает на поверхность его сознания мучительный спор с собой, бесчисленное количество вопросов, неразрешимых, прежде всего, в нем самом. Именно рядом живущая Соня делает очевидным многоголосие раскольниковского внутреннего мира, все вопросы, преследовавшие его, вероятно, с момента возникновения замысла. Раскольников никак не может преодолеть в себе дистанцию между «теоретическим» понятием «вошь» и живым человеком с больной совестью. Соня предлагает ему простое христианское решение: «Страдание принять и искупить себя им...» Но Раскольников не может идти к «ним» - это «вши». Он их позора, их презрения боится. Заканчивается пятая часть романа, в которой происходит этот мучительный диалог, но Раскольников не раскаивается: «... может, я *еще* человек, а не вошь и поторопился себя осудить... Я *еще* поборюсь...»⁴²

Однако, погружаясь в «борения» героя, мы сознаем вместе с Соней, что так продолжаться не может. Он человек и никогда не привыкнет к такому грузу страданий. Его болезнь на грани разрешения.

⁴⁰ Там же, с. 321. Выделено нами. – В.Ф.

⁴¹ Там же.

⁴² Там же, с. 323.

«Умная» мысль Раскольникова в самооценке и внешней оценке людей движется пока лишь в русле оппозиции «человек (сверхчеловек) – вошь». Но это, как подсказывает судьба его «двойников» Свидригайлова и Лужина, путь в бесчеловечность и самоуничтожение. Лужин просто растворяется в сюжете вещи, превращается в ничто. Показателен для Раскольникова путь не вполне утратившего человечность Аркадия Свидригайлова.

Раскольников «остановился на Свидригайлове», потому что в глубине своей предчувствовал направление и итог эксперимента. Он спешил к Свидригайлову, который имел какую-то необъяснимую власть над ним. Автор спрашивает: уж не ожидал ли Родион чего-нибудь нового от этого человека, указания, выхода? Соня была на этом этапе раскольниковского пути страшна герою определенностью и неумолимостью ее нравственного приговора. В Свидригайлове обещалась моральная лазейка, преодоление совести. После самоубийства Свидригайлова Раскольников бесповоротно уперся в Соню. И он идет в контору для официального признания.

На этом завершается фильм Л. Кулиджанова. Для режиссера в этой точке совпадают наказание и раскаяние. Но раскаивается ли герой Достоевского в финале последней, шестой части романа? Очевидно, что нет. Иначе не было бы Эпилога с его идеей христианского искупления вины.

Оставляя Раскольникова перед Эпилогом, читатель должен увидеть, что герой по-прежнему находится в точке пересечения множества романских «голосов», внутри многоголосия жизни. Раскаяния нет, но герой на пороге приятия этого многоголосия, неисчерпаемости жизни как ее закона, от которого его отсекал монологизм абстрактной «теории», идеи сверхчеловеческого преодоления человечности (предшественники – Печорин, Чичиков).

В точке пересечения «голосов» многоголосой жизни оживает совесть человека, Бог в нем. В толковании литературоведа Ю. Карякина⁴³ это такое осознание своих мыслей и чувств, будто о них знают все, будто все, что

⁴³ См.: Карякин Ю. Самообман Раскольникова. – М.: Худож. лит., 1976.

происходит с человеком, происходит на виду у всех, будто самое тайное становится явным. Это – внутреннее осознание человеком своего единства, своего родства со всеми людьми, дальними и близкими, умершими и даже еще не родившимися, сознание своей ответственности перед ними. Это – осознание себя в неразрывной связи со всем единым родом человеческим. Это – самоконтроль, критерием и ориентиром которого и является такая связь. Единство людей реально распалось, рознь между ними усиливается. Но усиливается одновременно и потребность в этом единстве, в его спасительном для рода человеческого восстановлении. Сознает все это человек, прежде всего, через связь с близкими, родными ему людьми.

Выражением единства, о котором пишет Карякин, явно подразумеваемая синонимом совести - Бога в человеке, можно считать и тот много- и разноголосый хор романа, звучащий в пространстве одного человеческого Я, так или иначе, открытого миру и высшему суду.

Если не внутри шестичастевого сюжета романа, где он упрятан в многоголосии «правд», то в Эпilogue звучит довольно ясно авторский голос. Необходимость расслышать его вызвана разноречивостью трактовок мотивов преступления Раскольникова и отношения к этому преступлению самого Достоевского. Существует мнение, например, что мотивы эти двойственны: один - «негативный» (Наполеоном хотел стать), другой – «позитивный» (хотел добра людям). Находят и большее количество мотивов. Мы видели, что и в толковании самого героя они слишком разноречивы.

Нельзя не видеть, что внутренние поиски Раскольникова направлены в бесконечность. Его спор с самим собою кажется неразрешимым. Раскольников устает от этой борьбы, смиряется перед натиском, как бы застывает, заковывается, но не раскаивается. И в том, что он идет за выпрямленным сюжетом следствия, который по определению пренебрегает сложной нравственной борьбой в человеке, видна все та же внешняя покорность, которая заставила его втянуться и в само преступление. На следствии и в суде утверждается ложная причина, ложное объяснение

преступления: нищета и беспомощность, желание упрочить первые шаги жизненной карьеры. Свое решение пойти на убийство Раскольников на суде объяснял легкомысленностью и малодушием характера, раздраженного лишениями и неудачами. На вопросы же, что побудило его явиться с повинною, отвечал: чистосердечное раскаянье. И вот тут читатель слышит голос автора: «Все это было почти уже грубо».

Последний раз перед своим воскрешением герой умирает в матери, живущей в помешательстве его «теорией». «Теория» оборачивается в ней самой болезнью, а затем и – смертью. Это еще одна жертва на алтарь «теории».

Смерть матери откликается перерождающей болезнью Родиона. «... Его гордость была уязвлена; он заболел от уязвленной гордости. О, как бы счастлив он был, если бы мог сам обвинить себя! Он бы снес тогда все, даже стыд и позор. Но он строго судил себя, и ожесточенная совесть его не нашла никакой особенно ужасной вины в его прошедшем, кроме разве простого *промаху*, который со всяким мог случиться. Он стыдился именно того, что он, Раскольников, погиб так слепо, безнадежно, глухо и глупо, по какому-то приговору слепой судьбы, и должен смириться и покориться перед «бессмыслицей» какого-то приговора, если хочет сколько-нибудь успокоить себя... .. Жить, чтобы существовать? Но он тысячу раз и прежде был готов отдать свое существование за идею, за надежду, даже за фантазию. Одного существования всегда было мало ему; он всегда хотел большего. Может быть, по одной только силе своих желаний он и счел себя тогда человеком, которому более разрешено, чем другому.

И хотя бы судьба послала ему раскаяние – жгучее раскаяние, разбивающее сердце, отгоняющее сон, такое раскаяние, от ужасных мук которого мерещится петля и омут! О, он бы обрадовался ему! Муки и слезы – ведь это тоже жизнь. Но он не раскаивался в своем преступлении... Ну чем мой поступок кажется им так безобразен?.. Тем, что он – злодеяние? Что значит слово «злодеяние»? Совесть моя спокойна. Конечно, сделано

уголовное преступление; конечно, нарушена буква закона и пролита кровь, ну и возьмите за букву закона мою голову... и довольно! Конечно, в таком случае даже многие благодетели человечества, не наследовавшие власти, а сами ее захватившие, должны были быть казнены при самых первых своих шагах. Но те люди вынесли свои шаги, и потому они правы, а я не вынес и, стало быть, я не имел права разрешить себе этот шаг».

Вот в чем одном признавал он свое преступление: только в том, что не вынес его и сделал явку с повинною»⁴⁴.

На самоубийство он не решился, как Свидригайлов, и оказался приговоренным к жизни, которую не любил. Во всяком случае, пока не мог полюбить. А окружающие его каторжане – любили. Любили жизнь, а поэтому не любили его в его гордом презрении к жизни («Ты безбожник! Ты в Бога не веруешь! Убить тебя надо»). Но при этом они любили Соню! И такое положение дел было неразрешимым для Раскольникова.

Как раз в этом состоянии болезни духа, совести настигает его пророческое видение. Его нравственное состояние видится ему в образе моровой язвы, «идушей из глубины Азии на Европу». «Все должны были погибнуть, кроме некоторых, весьма немногих, избранных. Появились какие-то новые трихины, существа микроскопические, вселявшиеся в тела людей. Но эти существа были духи, одаренные умом и волей. Люди, принявшие их в себя, становились тотчас же бесноватыми и сумасшедшими. Но никогда, никогда люди не считали себя так умными и непоколебимыми в истине, как считали зараженные. Никогда не считали непоколебимее своих приговоров, своих научных выводов, своих нравственных убеждений и верований. Целые селения, целые города и народы заражались и сумасшествовали. Все были в тревоге и не понимали друг друга, всякий думал, что в нем одном и заключается истина, и мучился, глядя на других, бил себя в грудь, плакал и ломал себе руки. Не знали, кого и как судить, не могли согласиться, что считать злом, что добром. Не знали, кого обвинять, кого оправдывать. Люди

⁴⁴ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч., т.6, с. 416-417

убивали друг друга в какой-то бессмысленной злобе. Собирались друг на друга целыми армиями, но армии, уже в походе, вдруг начинали сами терзать себя, ряды расстраивались, воины бросались друг на друга, кололись и резались, кусали и ели друг друга. В городах целый день били в набат: созывали всех, но кто и для чего зовет, никто не знал того, а все были в тревоге. Оставили самые обыкновенные ремесла, потому что всякий предлагал свои мысли, свои поправки, и не могли согласиться; остановилось земледелие. Кое-где люди сбегались в кучи, соглашались вместе на что-нибудь, клялись не расставаться, - но тотчас же начинали что-нибудь совершенно другое, чем сейчас же сами предполагали, начинали обвинять друг друга, дрались и резались. Начались пожары, начался голод. Все и всё погибало. Язва росла и подвигалась дальше и дальше. Спаслись во всем мире могли только несколько человек, это были чистые и избранные, предназначенные начать новый род людей и новую жизнь, обновить и очистить землю, но никто и нигде не видал этих людей, никто не слышал их слова и голоса»⁴⁵.

В финале Эпилога становится очевидной символика романа Достоевского. Больное видение Раскольникова, «подсказанное» автором, проявляет гибельную сущность «теории» героя-идеолога, ее ограниченность в сравнении с богатством жизни. Здесь авторский «голос» выдвигается на авансцену и толкует свое «видение предмета». Пробудившись после болезни и болезнью очистившись от своего преступного замысла, Раскольников воспринимает Соню во всей значительности ее образа как спасительницы. А затем заболевает и Соня. Их совместное возрождение происходит в знаменательной ситуации пасхальных праздников. Они оказываются на берегу реки, как на берегу новой жизни, посреди времени, мира, вселенной. «Они были одни, их никто не видел». Раскольников бросился к ее ногам. «... она все поняла. В глазах ее засветилось бесконечное счастье; она поняла..., что он любит, бесконечно любит ее и что настала же наконец эта

⁴⁵ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч., т. 6, с. 419 - 420.

минута... .. Их воскресила любовь, сердце одного заключало бесконечные источники жизни для сердца другого»⁴⁶. Диалог-спор идей переходит в слияние сердец.

Эпилог к своему финалу сдвигается в сторону утопии. Но именно в таком виде он и есть наиболее полное и ясное выражение мировоззренческих позиций Достоевского. Хотя окончательное решение судьбы героя выносится очень осторожно, поскольку Раскольников остается на берегу. «...Он ничего и не разрешил теперь сознательно; он только чувствовал. *Вместо диалектики наступила жизнь*, и в сознании должно было выработаться что-то совершенно другое»⁴⁷.

Казалось бы, достаточно увидеть, независимо от дальнейшего пути Раскольникова, поражение его «теории» в напряженном споре с жизнью. И это поражение становится очевидным уже к завершению шестой части романа, несмотря на упорство героя-идеолога. Очевидной становится и гибельность избранной им дороги.

Однако Достоевскому, осужденному по делу петрашевцев и прошедшему каторгу, мало этого. Для него, как и для автора «Воскресения», важно провести героя путем евангельских испытаний к приятию всепобеждающей христианской любви, носительницей которой выступает здесь, конечно, Соня. Как только мы понимаем, что герой идет именно этим путем, уголовно-мелодраматическая история перерастает себя, приобретает другие, библейские масштабы, перетекает в вечность.

Как и в пространстве творчества Толстого, в романном сюжете Достоевского жизнь (точнее бы сказать, Высший суд) не прощает рациональный разум идеолога, порождающий абстрактные «теории» спасения мира. Спасение возможно только на евангельском пути, в нерассуждающей любви к жизни. А она, любовь, там – среди каторжан, в пространстве бытия семьи Мармеладовых. Словом, внизу, а не вверху.

⁴⁶ Там же, с. 421.

⁴⁷ Там же, с. 422.

Экранизации Достоевского советской поры сужают обозначенные выше масштабы его прозы уже потому, что купируют религиозную тему в произведениях классика по причине идеологической невозможности интерпретировать библейский миф, на который твердо опирается писатель в своем мировидении после острога.

Мы уже отметили, что «Преступление и наказание» Льва Кулиджанова отсекает Эпилог романа, а поэтому окончательно гасит христианские мотивы произведения в целом. Так что эпизод чтения Соней евангельских страниц о воскрешении Лазаря становится в фильме просто невозможным.

Так история Раскольникова возвращается в рамки уголовно-криминального жанра. Идеиная подоплека преступления укладывается, кажется, в русло убогого наполеонизма, порожденного условиями подрастающего русского капитализма, а то и вовсе исчерпывается содержанием признаний героя на предполагаемом суде (см. выше).

Из поля зрения авторов исчезает разрушительная сила «разумного эгоизма», исповедуемого новыми поколениями с легкой руки как Чернышевского, так и ряда других идеологов эпохи. А здесь не только эгоизм делового человека Лужина из отряда «новых русских» предпринимателей. Здесь и эгоизм самого Раскольникова, его ровесников, рассуждающих на темы общественных корней преступления как такового. Здесь и эгоизм Свидригайлова, не знающего и не желающего знать укорот своим страстям.

Что-то подгнило в «датском королевстве», исчезла опасливая оглядка на высшие силы, ограничивающие непомерные человеческие притязания. Словом, Божий страх исчез. И об этом роман Достоевского

Страх?

На протяжении картины видно, что герой (Г. Тараторкин) живет страхом преследования. В видениях молодой человек, которые, в сравнении с романом, сильно сокращены и однообразны, его то и дело преследует

полиция. Рождается впечатление, что наказание Раскольникова не в том, что он мучим совестью от покушения на основы бытия, а только в предчувствии неизбежной поимки соответствующими службами. Поэтому из фильма исчезает и диалогическое противоборство «теории» Раскольникова и самой жизни в разнообразии ее проявлений.

Уже сказано было, что сюжет романа Достоевского есть, в образно-символическом смысле, выведенная наружу внутренняя жизнь героя, многоголосое пространство испытания его «теории», которая вовсе не является голой абстракцией, но объявляет о себе в живом существовании Родиона Романовича. Но как раз этим инструментом, воссоединяющим сюжет как целое, отказываются пользоваться авторы фильма. Картина строится как цепь встреч Раскольникова с другими персонажами. Каждая из них, по-своему, интересна, поскольку разыгрывается прекрасными актерами. Достаточно назвать только некоторых из исполнителей: Евгений Лебедев – Мармеладов, его супруга – Майя Булгакова, Владимир Басов – Лужин, Ефим Копелян – Свидригайлов, Иннокентий Смоктуновский – Порфирий Петрович и др. Но каждая из встреч предстает только лишь как актерский дуэт или соло, не объединяясь с другими в напряженное полифоническое целое.

Чрезвычайно важный для романа «двойник» Раскольникова Петр Петрович Лужин, например, утрачивает идейную значимость своей роли, а выглядит примитивным подлецом и жуликом, несмотря на все усилия актера. В романе же он носитель некой вполне оформленной жизненной концепции. Его идеология - одно из превращений «теории» Раскольникова. Как Лужин, так и Свидригайлов – своеобразное инобытие Дьявола, бесы разной величины и силы, провоцирующие героя. Эта символика исчезает из картины, поскольку «идеологии» названных персонажей отсечены от их носителей. Максимум, для чего они нужны фильму, как набор типажных характеристик тлетворной среды, в которой приходится жить герою.

Социально-психологическая, мировоззренческая ситуация Раскольникова не знает простых решений. В известном смысле она чревата

безысходностью внутренней борьбы героя с самим собой. Но авторы экранизации начала 1970-х довольно быстро находят ответы на все вопросы.

Фильм Кулиджанова завершается кадрами, где Родион Романович, оказавшийся в конторе с целью признания в содеянном, колеблется, уходит, но, увидев внизу, на улице Соню, ее вопрошающе-требовательные глаза, да к тому же узелок в ее руках, вновь поднимается наверх и делает признание. Вот и решение проблемы раскаяния Раскольников. И не нужно никаких фундаментальных превращений в душе преступника. Герою же Достоевского на пути к раскаянию нужно пройти каторгу, потерять мать, пережить глубокою болезнь духа с апокалиптическими видениями и именно в дни пасхальных праздников почувствовать нарождающуюся в душе способность полюбить жизнь.

Вот почему напрашивается неизбежный вывод: экранизация «Преступления и наказания» в исполнении сценариста Н. Фигуровского и режиссера Л. Кулиджанова оказалась явлением случайным, никак не связанным со спецификой времени, с его, так сказать, дыханием. «Бытописатель» в кинематографе Лев Кулиджанов не вышел за рамки своего ампула. С экрана была рассказана история молодого человека приятной наружности, человека неплохого, по-своему честного, но по легкомыслию молодости заблудившегося. Убив старушку и Лизавету, он ужаснулся своему преступлению и под давлением обстоятельств, в том числе матери и сестры, приятеля Разумихина, а главное – чистой и благородной Сони Мармеладовой, сделал признание, а следовательно – раскаялся.

По существу, Кулиджанов экранизировал не роман Достоевского, а «грубую» речь Родиона Романовича на суде, внешне полную раскаяния, но, по сути, скрывающую действительные причины его преступления, а точнее говоря, существо его катастрофического мировидения.

* * *

Более чуткой и к Достоевскому, и к своему времени оказалась многосерийная телеверсия «Преступления и наказания» (2007), созданная Дмитрием Светозаровым. Правда, режиссер находился в более комфортных условиях уже хотя бы потому, что мог рассчитывать на масштабы сериала, включив гораздо больший объем текста в них, чем это удалось сделать Кулиджанову. Обстоятельство чрезвычайно важное. Ведь текст романов Достоевского, в том числе и «Преступления и наказания» это, прежде всего, диалоги и монологи героев. Действующие лица в этих романах словоохотливы и многословны, уже потому что им необходимо высказаться до конца, чтобы обнаружить свою «правду». Так, например, монолог Мармеладова с прерывающими его репликами окружающих и скупыми авторскими ремарками занимает не менее десяти страниц книжного текста. «Озвучивание» и обсуждение «теории» Родиона Романовича тоже занимает немало места, что неизбежно и естественно для прозы Достоевского.

Сериал оберегает текст писателя от купюр, что само по себе хорошо – да еще и в игре больших актеров, вроде Юрия Кузнецова (Мармеладов) или Андрея Панина (Порфирий Петрович). А что написано пером, как говорится, того не вырубишь топором. Иными словами, произнесенный многостраничный текст писателя потребует «ответа» и в изобразительно-выразительном решении эпизода, в котором он звучит, а вместе с тем, возможно, повлияет и на фильм как целое.

Несколько отвлекаясь, напомним, что в 2000-е годы, после долгого перерыва, пробудился вдруг ажиотажный интерес к многосерийным воплощениям на телеэкране отечественной литературной классики XIX – XX веков. Он возник, кажется, после очевидного успеха у зрителя десятисерийного «Идиота» (2003), поставленного Владимиром Бортко, несколько ранее удачно заявившим о себе на телевидении экранизацией «Собачьего сердца» (1988) М.А. Булгакова.

После этого тот же Бортко успел экранизировать «Мастера и Маргариту» Булгакова (2005), «Тараса Бульбу» (2009) Гоголя. Буквально в течение 5-6

лет на телеэкране появились лермонтовский «Герой нашего времени», «Братья Карамазовы» Достоевского, «Отцы и дети» Тургенева, «Доктор Живаго» Пастернака и т.д. и т.п.

Есть ли это выражение массового интереса к отечественной классике? Мы так не думаем. Скорее всего, это явление стихийного порядка и больше связано с внутренними механизмами деятельности российского телевидения. Но нельзя в то же время отрицать, что профессионально исполненные экранизации, вроде созданных В. Бортко, вносят свою лепту в дело просвещения и образования. Но являются ли они при этом авторским прочтением классического произведения, есть ли в них попытка выразить мировидение своего времени в диалоге с классиком? Вот главный для нас вопрос в обсуждении экранизаций Достоевского.

Какой изобразительно-выразительный контекст формируется в картине режиссера Дмитрия Светозарова для романного слова Достоевского? Как звучат в ней голоса героев, какие новые смыслы наращиваются на их диалоги и монологи? Возможность развернутой «речевой характеристики» классических героев, предоставляемая сериалом, таит и очевидную опасность, поскольку может и не обеспечить тексты писателя адекватным по смыслу изобразительным контекстом.

В фильме Светозарова попытка такого обеспечения явно сделана. Многосерийная картина обнаруживает единый звуко-зрительный образ сюжетного движения героя. Движение это не прерывисто-пунктирно, как в фильме Кулиджанова, а уподоблено пробегу белки в колесе, в отчетливо замкнутом пространстве с то и дело возникающими в поле нашего зрения вехами, заставляющими вспомнить известные стихи А. Блока:

Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет.
Живи еще хоть четверть века –
Все будет так. Исхода нет...

Безысходность этого движения может довести до безумия – не Лужина, конечно, который не замечает бытийного тупика, точнее говоря, в этом тупике ему удобно. Он сам вполне ограниченная в движениях машина – именно таким и предстает в исполнении Андрея Зиброва. Он чувствует себя в этом закрытом пространстве комфортно, он свой здесь. Другое дело Раскольников, каким он сыгран молодым актером Владимиром Кошевым. Но в том же переживании невыносимости тупика находятся, между прочим, и Аркадий Свидригайлов (Александр Балуев), и Мармеладов, и его супруга Катерина Ивановна (Светлана Смирнова). В таком контексте как-то по-особому звучит известная трактовка Свидригайловым вечности, которая нас ждет за гробом. Он произносит эту реплику в фильме: «Нам вот все представляется вечность как идея, которую понять нельзя, что-то огромное, огромное! Да почему же непременно огромное? И вдруг вместо всего этого, представьте себе, будет там одна комнатка, эдак вроде деревенской бани, закоптелая, а по всем углам пауки, и вот и вся вечность. Мне, знаете, в этом роде иногда мерещится...»

Ощущение духовного тупика – физически, до отвращения – возникает еще и потому, что в кадре то и дело возникает облепленная мухами пища в грязной, вероятно, дурно пахнущей посуде, отчего невольно, вслед за Порфирием да и Свидригайловым, хочется потребовать: «Воздуху, воздуху!» И, может быть, самое главное ощущение, которое порождает в зрителе организация времени и пространства картины, состоит в том, что этот тупик и есть действительно вечное состояние той среды, в которой происходят события фильма: так было, так есть и так будет всегда.

Если у Достоевского события привязаны все-таки и к определенному социально-историческому времени и месту, то в картине Светозарова можно еще говорить о некоем конкретном месте, но время в этом «месте» утрачено. Это, вероятно, и есть специфическое переживание авторами фильма образности Достоевского в условиях начала нового тысячелетия в России.

В пространстве фильма и Соня, и Порфирий, так или иначе пытающиеся спасти Раскольникова, выглядят, каждый по-своему, пародийными юродивыми, как маляр Николка - святым, запрограммированным обязательно пострадать, независимо, где, когда и по какому случаю. В этом душном, вонючем, лишенном времени закупоренном пространстве-вечности, на свидригайловский лад, спасение невозможно. Ну, может быть, придет оно только к тем, чье безумие поведет их именно в эту сторону, к вере, что Лазаря все-таки воскресили, а не туда, куда повело его личное безумие Родиона Раскольникова. Авторы аккуратно, едва ли не буквально переносят на экран текст классика, но ровно до того момента, когда возникает событие Эпилога (он здесь есть в отличие от картины Кулиджанова) - Родион Романович в остроге. Сюжет делает неожиданный поворот, можно сказать, на 180 градусов.

Никакого преобразования с героем в Эпилоге не происходит, хотя мы и видим с ним рядом Соню. Вот последний внутренний монолог Раскольникова, звучащий в картине, когда герой оказывается на каторге: «... Ну, чем мой поступок кажется им так безобразен? Тем, что он – злодеяние? Что значит слово «злодеяние»? Совесть моя спокойна. Конечно, сделано уголовное преступление; конечно, нарушена буква закона и пролита кровь, ну и возьмите за букву закона мою голову... и довольно! Конечно, в таком случае даже многие благодетели человечества, не наследовавшие власти, а сами ее захватившие, должны были быть казнены при самых первых своих шагах. Но те люди вынесли свои шаги, и потому *они правы*, а я не вынес и, стало быть, я не имел права разрешить себе этот шаг...»

Никакой «зари обновленного будущего», ни «полного воскресения в новую жизнь» как результата христианской любви здесь нет. Здесь и сила Писания находится под сомнением, в отличие от того. Что видим у Достоевского.

Финал эпилога – заснеженное застывшее пространство до горизонта, застывшая же река и две застывшие фигуры – Родион и Соня в каторжной

одежде – на ее берегу. Еще один вариант вечности – ледяное безмолвие. Из него никакое возрождение, никакое явление нового, преобразившегося Раскольникова невозможно.

По существу, авторы картины, люди рубежа XX-XXI вв. опровергают Достоевского, отменяя как совершенно утопичное для России явление Льва Николаевича Мышкина.

* * *

Роман «Идиот» Достоевский задумал как своеобразное продолжение «Преступления и наказания», финальный абзац которого намекает на новую жизнь преобразившегося героя: «Но тут уж начинается новая история, история постепенного обновления человека, история постепенного перерождения его, постепенного перехода из одного мира в другой, знакомства с новой, доселе совершенно неведомой действительностью. Это могло бы составить тему нового рассказа...»⁴⁸

Новый герой «нового рассказа», исцелившийся от непомерной гордыни человек, носитель «положительно-прекрасного» идеала, в рукописи назывался иногда «князем-Христом». Ситуация, разворачивающаяся в романе, носит откровенно экспериментальный характер: что будет, если Спаситель войдет в современную жизнь, в цивилизацию эгоистическую, греховную?

И он является, как и Раскольников, возвращаясь из болезни, из другого мира, как будто с небес, во всяком случае, со швейцарских Альп, где ему грезился в одиноких странствиях Новый Иерусалим. В наивной своей детскости он нисходит для исцеления человеческих душ от язв несправедливой жизни, в которую впала цивилизация второй половины XIX века. «Как христианство пустило корни в мире через проповедь двенадцати апостолов, так и Мышкин должен возродить в мире утраченную веру в высшее добро. Своим приходом и деятельным участием в судьбах людей он должен вызвать цепную реакцию добра, продемонстрировать исцеляющую силу великой

⁴⁸ Там же, с. 421.

христианской идеи. Замысел романа скрыто полемичен: Достоевский хочет доказать, что учение социалистов о бессилии единичного добра, о неисполнимости идеи «нравственного самоусовершенствования» есть нелепость»⁴⁹.

Понимая так миссию Мышкина, читатель в сюжетном развитии романа должен будет с удивлением убедиться, что любое предприятие чистого душой и сердцем, открытого миру князя терпит крах, а в финале на алтарь его миссии одна за другой укладываются жертвы. И главная – Настасья Филипповна. Как выразился М.М. Бахтин, «высшая степень духовного совершенства», олицетворенная в князе Мышкине, не может найти воплощения в той жизни, где он оказывается. «Он вошел в жизнь, но места в ней занять не смог: не предотвратил преступления, не выбрал себе жены и ни к чему не пришел. Это святость, не имеющая места в жизни»⁵⁰.

Проблема романа обнажается в первом развернутом его эпизоде. В эпизоде возвращения князя из Швейцарии в Россию, которую он совсем не знает. В вагоне поезда встречаются две силы: светлая, в лице князя Мышкина, и темная, в образе Парфена Рогожина. Причем, две эти силы влекутся друг к другу. Они даже становятся крестовыми братьями. Но как только Парфен покидает пространство контакта с Львом Мышкиным, он начинает злобно ненавидеть князя и, в конце концов, покушается на его убийство. Собственно, эти две силы символизируют борьбу России за себя самое. В романе это борьба за Настасью Филипповну, которая уже в первом эпизоде становится объектом духовного влечения князя. А когда в доме Епанчиных он видит ее портрет, то осознает внутреннее их единство, обреченность друг другу.

Вернувшись в мир России, князь хочет жизни во всей полноте ответственного нравственного существования, о чем свидетельствуют его рассказы о смертной казни и переживаниях смертника накануне. Но он тут

⁴⁹ Лебедев Ю. В. Литература. Учеб. пособие для учащихся 10 кл. сред. шк. В 2 ч. Ч. 2. – М.: Просвещение, 1992, с. 61.

⁵⁰ Бахтин М. М. Собр. соч. в семи томах. Т. 2. – М.: Русские словари, 2000, с. 276.

же и сам подтверждает утопичность таких надежд, отвечая на вопрос Александры Епанчиной, можно ли жить, отсчитывая каждую минуту жизни. По замечанию Бахтина, «князь Мышкин до конца воплотиться не может и, как приговоренный к смертной казни, особенно остро чувствует ценность жизни»⁵¹.

Может быть, как раз поэтому он все время находится на грани эпилептического припадка, на грани жизни и смерти. И особенно ценит последнюю минуту перед припадком. «Что же в том, что это болезнь? – говорит он себе. – Какое до того дело, что это напряжение ненормальное, если самый результат, если минута ощущения... дает неслыханное и негаданное дотоле чувство полноты, меры, примирения и восторженного молитвенного слития с самым высшим синтезом жизни?»⁵²

Встреча князя с Настасьей Филипповной у Иволгиных втягивает Мышкина в перипетии живой жизни, начинается испытание его идеи совершенного существования по заповедям Христовым. Состояние Мышкина таково, что он то поддается требованиям реальности, втягивается в нее, то выныривает, образно говоря, на ее поверхность. Достоевский усложняет ситуацию, ставя своего героя между двумя женщинами: Настасьей Филипповной и Аглаей Епанчиной. И князь, конечно, любит их обеих, хотя не может разобраться в своей любви. Одна из сторон этой любви (Аглая) – светлая, ясная; другая (Настасья Филипповна) – тревожная, темная, сострадательная. Князь, будто убеждая себя, то и дело повторяет, что Настасья Филипповна больная, помешанная, в лихорадке. Он жалеет ее и ходит за ней как за душевнобольной. Фактически она есть зеркальное отражение собственного состояния князя.

Искаженное отражение князя – чахоточный Ипполит, готовящийся оказаться на смертном ложе. По существу говоря, этот образ – продолжение истории Раскольникова, но в более заостренной образной форме, почти на

⁵¹ Там же, с. 277.

⁵² Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч., т. 8, с. 188.

границ пародии. В отличие от князя, пишет Бахтин, это озлобленный протестант, хотя так же, как и Мышкин, он жаждет до жизни. Если князь идет навстречу людям с совершенно открытым забралом, чем потрясает их до глубины души, то Ипполита и его духовно более мелкое окружение терзает гордыня. Его бросает из огня да в полымя, за свое неумение жить, как и неумение умереть он мстит миру.

Достоевский, пользуясь по-детски неумной натурой генеральши Лизаветы Прокофьевны, низвергает нового Раскольникова с его идеологического пьедестала. В гневной речи генеральши открываются язвы национального мировидения, оказавшегося на грани эпох во время корневого перелома в истории России: «Сумасшедшие! Тщеславные! В Бога не веруют, в Христа не веруют! Да ведь вас до того тщеславие и гордость проели, что кончится тем, что вы друг друга переедите, это я вам предсказываю. И не сумбур это, и не хаос, и не безобразия это?.. Да много ли вас таких?..»⁵³

По существу каждый из персонажей живет как бы на границе, кренясь то в сторону любовного и сострадательного приятия, то в сторону гордого неприятия мира. Князь Мышкин как-то удерживает это равновесие, открывая в людях для них самих источники гармонии и любви, но уже этим и кладет себя в жертву, играет, так сказать, на разрыв аорты. Особенно очевидным это трагическое обстоятельство становится на вечере с приглашением «старухи Белоконской» и «старичка сановника». В своей пламенной речи против католицизма он, между прочим, говорит о страстности русской природы, живущей «жаждой горячешной», а потому и бросающейся из огня да в полымя. «Наши как доберутся до берега, как уверуют, что это берег, то уж так обрадуются ему, что немедленно доходят до последних столпов; отчего это?.. И не нас одних, а всю Европу дивит в таких случаях русская страстность наша: у нас коль в католичество перейдет, то уж непременно иезуитом станет, да еще из самых подземных; коль атеистом станет, то непременно начнет требовать искоренения веры в Бога насилием, то есть,

⁵³ Там же, с. 238.

стало быть, и мечом! Отчего это, отчего разом такое исступление?.. Оттого, что он отечество нашел, которое здесь просмотрел, и обрадовался; берег, землю нашел и бросился ее целовать! Не из одного ведь тщеславия, не все ведь от одних скверных тщеславных чувств происходят русские атеисты и русские иезуиты, а из боли духовной, из жажды духовной, из тоски по высшему делу, по крепкому берегу, по родине, в которую веровать перестали, потому что никогда ее и не знали!.. Такова наша жажда!.. «Кто почвы под собой не имеет, тот и Бога не имеет»... .. Откройте жаждущим и воспаленным Колумбовым спутникам берег Нового Света, откройте русскому человеку русский Свет, дайте отыскать ему это золото, это сокровище, сокрытое от него в земле! Покажите ему в будущем обновление всего человечества и воскресение его, может быть, одною только русскою мыслью, русским Богом и Христом, и увидите, какой исполин могучий и правдивый, мудрый и кроткий вырастет под изумленным миром, изумленным и испуганным, потому что они ждут от нас одного лишь меча, меча и насилия, потому что они представить себе нас не могут, судя по себе, без варварства...»⁵⁴

Вероятно, миссия Мышкина в том и состоит, чтобы помочь жаждущему русскому человеку открыть «русский Свет», вернуть ему родину – об этом мечтал и Гоголь, суля России Светлое Воскресение в своих «Выбранных местах из переписки с друзьями...».

Мышкин надрывается на этом пути. М.М. Бахтин так толкует финал романа: «Высшее выражение жизненной позиции князя дано в сцене в доме Рогожина, где он ласкает своего соперника и убийцу любимой женщины. Князь предугадывал это убийство, но предотвратить его не сумел. Он святой, прекрасный дух, но эта святость неудавшаяся, невоплотившаяся. Князь входит в жизнь, делает потуги воплотиться, казалось, что вот-вот они удадутся, но он не дотянулся, потому что не принял закона жизни. И как

⁵⁴ Там же, с. 452-453.

только определилось, что он места в жизни занять не может, автор снова возвращает его в швейцарское небытие»⁵⁵.

С этой точки зрения, Мышкина, «положительно-прекрасного» человека, побеждает закон многоголосой, горячешно существующей русской жизни. Побеждает точно так же, как этот закон побеждает и ослепленного гордыней Раскольникова. Не сходятся полюса – актуальными остаются утопические надежды.

И здесь, возвращаясь к экранизации Дмитрия Светозарова, следует сказать, что в ней-то как раз, в споре с идеализациями романа Достоевского «Преступление и наказание», начисто отвергается возможность «князя-Христа» даже в смысле гипотезы, в смысле эксперимента. Экранизация полностью отказывается от утопических надежд оригинала. Хотя такой отказ подспудно подразумевался и самим романом. Достоевский, подступая к «Идиоту», знал, что герой его потерпит крах в русской действительности.

* * *

Первая экранизация «Идиота» «надорвалась», как и герой Достоевского, в попытке воплотить роман на экране. На экраны вышла только первая часть романа – «Настасья Филипповна», указывая лишь условия старта, от которого мог отталкиваться режиссер.

В истории отечественного кино советского периода экранизация Пырьева считается «серьезной и в основном успешной». Неприкрытая, иногда разрушительная страстность Пырьева как человека и художника, чувство карнавального праздника могли быть теми качествами, которые соответствовали духу прозы Достоевского. Но при этом следует отметить, что режиссер Пырьев всегда очень хорошо осязал идеологические границы, за которые не могла и не хотела выплеснуться его страстность и в которых карнавал оставался праздником официально дозволенным.

После «Петербургской ночи», поставленной за четверть века до фильма Пырьева, это было первое обращение к Достоевскому, фактически

⁵⁵ Бахтин М. М. Собр. соч., т. 2. с. 278.

запрещенному в стране до 1956 года, когда широко было отмечено 75-летие со дня смерти (!) писателя⁵⁶.

В год выхода фильма на сцене Ленинградского БДТ появилась постановка Товстоногова по роману Достоевского, где роль, сыгранная И. Смоктуновским, тогда мало кому известным актером, стала легендой. Увидела в это же время свет и инсценировка Ю. Олеси в Московском театре им. Вахтангова, где роль Настасьи Филипповны сыграла Ю. Борисова. В той же роли актриса выступила и в фильме Пырьева. Интерес к «забытому» классику был понятен как интерес ко всякому запретному до времени «плоду». Но историки экранизации отечественной классики находили в «пырьевской» увлеченности Достоевским и иные, в духе времени, мотивы. Писали, что Пырьев своей экранизацией «принял посильное участие в решении главной задачи советского искусства: в создании образа положительного героя». Оказывается, Мышкин, каким его увидел экранизатор, «во многом близок нашему идеалу человека». Двигаясь в русле советской идеологии, Пырьев старательно очищал Достоевского от «достоевщины». А это означало, что режиссер предавал забвению то, что «уже осуждено временем и ходом истории», решительно отбрасывал «болезни тела и духа» как «реакционную сторону творчества писателя».

Таким образом, на экране осталось разоблачение зарождающегося русского капитализма, а христианская миссия Мышкина погибла, так и не воплотившись. В «Размышлениях о поставленном фильме» режиссер писал: «Достоевский поднимал самые жгучие вопросы современности и одним из них, быть может, наиболее важным, был вопрос о власти денег. Отношение к деньгам часто становится у него лакмусовой бумажкой, обнаруживающей сущность человека. Вспомним хотя бы испытание Ганечки Настасьей Филипповной, бросившей в пламя пачку в сто тысяч рублей. Женщина, способная так поступить из одного лишь презрения к деньгам и к человеку,

⁵⁶ Как это напоминает ситуацию с Пушкиным, неожиданно громкие празднества в связи со столетием со дня гибели поэта, празднества, учрежденные государством в 1937 году.

для которого они являются предметом вождления, завоевывает огромное уважение и привлекает к себе наше искреннее сочувствие. Те же, кто позорно, униженно, дрожа от алчности, молят о разрешении ринуться в огонь, чтобы завладеть заветной пачкой, предстают во всей своей духовной нищете»⁵⁷

Для изобличения губительной страсти к деньгам в фильме вполне достаточно было карикатурных образов из окружения Рогожина. В их сонме утопает и Лебедев (С. Мартинсон), занимающий в романе едва ли меньше места, чем сам Мышкин. Близок к карикатуре и генерал Епанчин вместе с Ганей Иволгиным, поскольку все это люди, обуянные жадой приобретения, наживы. Этой характеристикой и ограничивается пространство развития образов, гораздо более сложных, по сути. Тогда и образ Мышкина не то, чтобы вовсе утрачивает необходимость присутствия на экране, но все же движется как бы параллельно главному для фильма мотиву. Для наведения же мостов между ним и средой картины Пырьев решительно разрывает «евангелические нити», которые протягиваются от Мышкина к религии. Режиссер убежден, что если эти «нити» «обрубить», то высокие нравственные качества героя станут еще более явственными и внушат к себе сочувствие советского зрителя, поскольку они безо всякой религии сами по себе прекрасны.⁵⁸ Вот и получается, что три четверти романа Достоевского оказываются просто лишними, поскольку, исходя из концепции советского режиссера, оздоровление природы Мышкина избавляет его от переживания той глобальной катастрофы, которая обрушивается на героя в романе, когда он понимает, что не связать ему концов объединяющей национальную душу русского нити.

* * *

Значительным достижением отечественного кино была признана десятисерийная телеэкранизация «Идиота» (2003) В. Бортко. Характерно,

⁵⁷ «Искусство кино», 1959, №5, с. 101.

⁵⁸ Там же, с. 93.

что едва ли не самым значительным приобретением экранизации критика сочла то обстоятельство, что массовый телезритель после появления фильма массовым же порядком обратился к чтению оригинала. Так акцентировался не столько художественный, сколько просветительно-пропагандистский момент проделанной работы. И в этом был свой смысл, можно было сказать, выражение некой общественной потребности времени.

Бортко не только получил возможность наиболее полного переноса на экран классического текста, но и не был ограничен идеологическими рамками. Сложилась, кажется, ситуация наибольшего благоприятствования, тем более, что в фильме были заняты, без сомнения, выдающиеся актеры. Убедительным выглядел дуэт Е. Миронова (Лев Николаевич Мышкин) и В. Машкова (Парфен Рогожин). Узнаваема (сквозь текст Достоевского) семья Епанчиных, особенно выразительна роль Лизаветы Прокофьевны в исполнении Инны Чуриковой и т.д.

Бортко не боится переносить на экран затяжные монологи и диалоги героев, во всем чувствуется пиетет перед классическим текстом, уважение к нему. Но при этом, на наш взгляд, отсутствует концептуальное диалогическое вмешательство создателей картины в то, что они переносят на экран. В какие-то моменты (пусть довольно частые) фильма игра актеров убеждает в достоверности и важности происходящего на экране. Выразителен, например, эпизод с «сыном Павлищева», особенно если учитывать высокое мастерство Инны Чуриковой (Лизавета Прокофьевна). Но потаенность отношения создателей фильма как людей рубежа XX-XXI вв. к тому, о чем говорит Достоевский, к его герою делают размытой и мировоззренческую концепцию картины в целом. Что нам Мышкин? Что мы ему? Эти вопросы то и дело возникают при просмотре профессионально крепкого фильма и не находят ответа.

Описанная здесь ситуация кажется нам весьма симптоматичной для большинства экранизаций отечественного кино и ее истоки находятся в опыте советского кинематографа, который приучил кинематографистов ко

вполне определенному, идеологически четко обозначенному взгляду на произведения классической русской словесности. Эпоха социализма, оборачиваясь в историческое «вчера», требовала своего неизбежного утверждения в пространстве «самого важного из искусств» на фоне по определению несовершенного прошлого. Так на экране возникал революционер Рудин или революционер Базаров, демократ, плоть от плоти страдающего народа; так «Анна Каренина» превращалась в гимн женщине, освободившейся от уз ханжеского общества эксплуататоров народа; а князь Лев Николаевич Мышкин, увиденный взором советского режиссера-атеиста, оптимистически смотрел в будущее, поскольку был твердо уверен, что авторы картины, в отличие от Достоевского, не вернут его в руки докторов в далекую и чужую Швейцарию.

Инерция советского кинематографа в толковании классики дает себя знать и в постсоветское время, когда большинство кинематографистов, за очень редким исключением, оказываются не готовыми к продуктивному мировоззренческому диалогу культуры XIX века и современности. Фильм В. Бортко и был совершенно точно ориентирован как киноиллюстрация к известному классическому роману⁵⁹. Здесь довольно подробно прослеживалась фабульная цепочка событий, крупные и менее крупные актеры добросовестно выполняли поставленную режиссером задачу. В итоге появился еще один крепко сбитый фильм, напомнивший зрителю о существовании в русской литературе «идеологического» (М. Бахтин) романа Достоевского. Отработанная В. Бортко манера актуализовать в своих картинах публицистическую сторону, овнешняя фабульный динамизм, минуя сложность психологических и философских построений, отразилась с особенной отчетливостью в экранизации Достоевского, а затем и

⁵⁹ Впрочем, фильм, кроме специальных наград «Золотой орел» и «Тэффи», получил премию А. И. Солженицына «за вдохновенное кинопрочтение романа Достоевского «Идиот», вызвавшее народный отклик и воссоединившее современного читателя с русской классической литературой в ее нравственном служении».

«мистического романа» М.А. Булгакова. Философско-религиозная сторона вещей, их мистико-мифологическая сторона, сопротивление, как выразился М. Бахтин в применении к романной прозе Достоевского, «идеологических» голосов – все это ушло с экрана, возникая лишь пунктиром, как, например, монолог Мышкина (Евгений Миронов) о смертной казни.

* * *

Комментарий к холодному, внутренне не заинтересованному обращению к классике современных экранизаторов прозвучал неожиданно и в фильме Романа Качанова «Даун-хаус» - пародийном прочтении романа Достоевского. Надо думать, это - своеобразный отклик молодого поколения кинематографистов на место, которое классическая литература занимает в современном национальном мировидении наших соотечественников. Фильм заимствует фабулу романа и переводит ее в план современной криминальной ситуации, какой она то и дело возникает в довольно пошлых отечественных сериалах. Герои фильма говорят на соответствующем жаргоне и представляют собой группу клоунов, разыгрывающую фабулу «Идиота» в духе черной комедии, когда, например, в финале фильма Мышкин (Ф. Бондарчук) и Рогожин (И. Охлобыстин) со вкусом поедают свежеприготовленную плоть только что погубленной Парфеном Настасьи Филипповны.

Нельзя сказать, что фильм Качанова представляет собой приятное для глаза зрелище, но он, как нам кажется, указывает на одну важную характеристику современного отношения к классическому литературному слову человека XXI века, а именно нашего соотечественника, живущего в стране, в которой, по известному выражению известного советского стихотворца, поэта всегда был больше чем поэт. Фильм этот делает совершенно очевидной ситуацию, в которой литературный, вообще художественный сюжет о втором пришествии ценностей классического XIX

века утрачивает свою актуальность в современной России, что касается не только Льва Николаевича Мышкина.

Слово классической литературы перестает быть внятным россиянину и может восприниматься не иначе, как в акцентированном пародийном прочтении, будто произносимое толпой кретинов. Так что ни о какой встрече в продуктивном диалоге сознаний разных эпох и речи быть не может. То, что возникает на экране в картине Качанова, никак не может быть названо выражением личностного мировидения, а скорее, является, может быть, и неумышленной (поскольку авторы рассчитывали лишь на элементарное зубоскальство), констатацией убожества, до которого дожил на рубеже веков наш соотечественник, оставивший за плечами все прелести советского образа жизни.

Высокое слово литературной классики изжило себя в пространстве отечественной культуры советского и постсоветского времени, поскольку перестало играть роль слова вопрошающего, на которое обязательно должен прозвучать ответ современника, который, как предполагается в этом случае, тоже должен обладать способностью прибегать к прямой, лично окрашенной речи. В речи ушедшей эпохи вопрос, может быть, и живет, но отсутствует ухо, способное его услышать и уста готовые на него ответить.

Это обстоятельство проглядывает не только в «черной» клоунаде по роману Достоевского «Идиот», но и в добросовестном сериале В. Бортко. Проглядывает как раз в той добросовестности, с какой произносятся хорошо подготовленными актерами развернутые монологи из романа. Эти монологи остаются только монологами, которые в самом фильме не находят возможности обернуться репликой в диалоге с заинтересованными авторами экранизации, поскольку авторы здесь только профессионально грамотные ремесленники, хотя и это, прямо скажем, тоже немало.

В этом смысле, картина И. Пырьева, при всей ее мировоззренческой ограниченности, представляется нам все-таки более живой, чем работа В.

Бортко, поскольку темперамент Ивана Александровича не позволяет ему ограничиваться простой иллюстрацией к роману. Он расположен спорить с Достоевским, хотя и всего лишь на том уровне, который он воспринял от идеологии первой в мире Страны Советов.