

УДК 791.43.01

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО В ФИЛЬМЕ АНДЖЕЯ ВАЙДЫ «БЕСЫ» 1987 Г.

Круглов Р.Г.

Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения, г. Санкт-Петербург, Россия, rokrugl@yandex.ru

В статье экранизация романа Ф.М. Достоевского «Бесы» польского режиссера А. Вайды (1987) рассматривается с точки зрения интерпретации художественного мира писателя. Ее природа в картине определяется сменой смысловых акцентов, которая привела к искажению и уплощению смысла литературного первоисточника. Исторический антураж, цвет, музыка, монтаж и актерская игра ориентированы на наглядную выразительность, в картине А. Вайды использованные кинематографистами особенности художественного мира Достоевского теряют свой глубокий смысл, выглядят яркими, но при этом однозначными. Сужение круга действующих лиц и сокращение почти всех сюжетных линий, упрощение образов героев и идеологического наполнения романа – симптоматичные явления при экранизировании творчества Достоевского. В рассматриваемом фильме эта многосторонняя редукция и достигнутый кинематографическими средствами зрелищный эффект ориентированы, прежде всего, на декларирование характерного для искусства второй половины XX века и творчества А. Вайды в частности представления о безнравственности и опасности для общества революционных идей.

Ключевые слова: Достоевский, «Бесы», экранизация, Анджей Вайда, интерпретация образов героев, упрощение идейного содержания, революционные идеи.

INTERPRETATION OF DOSTOEVSKY'S ARTISTIC WORLD IN THE MOVIE OF ANDRZEJ WAJDA "THE DEMONS", 1987

Kruglov R.G.

St. Petersburg State Institute of Cinema and Television, St. Petersburg, Russia, rokrugl@yandex.ru

In this paper a film adaptation of novel by FM Dostoevsky's "The Possessed" by Polish director A. Wajda (1987) is considered from the point of view of the interpretation of the artistic world of the writer. Interpretation in the film is determined by the change of semantic accents, which led to a distortion and flattening of the meaning of the literary source. Historical environment, colors, music, installation and acting focused on the external expression, in the movie the filmmakers used features of Dostoevsky's artistic world are losing their deep meaning, look pretty bright, but unambiguous. Narrowing of the range of actors and reduction of almost all the storylines, characters and images, simplify the ideological content of the novel is symptomatic phenomena at film adaptations of Dostoevsky's works. In this movie, this versatile reduction achieved by means of cinematic visual effects focused primarily on the inherent in arts of the second half XX century and the work of A. Wajda in particular thoughts about the immorality and the fatality for society of revolutionary ideas.

Keywords: Dostoevsky, "Demons", film adaptation, Andrzej Wajda, the interpretation of images of heroes, the simplification of the ideological content, revolutionary ideas.

Крупный польский режиссер Анджей Вайда неоднократно обращался к творчеству Достоевского в театре и на телевидении, снял кинофильмы «Бесы» (1987 г.) и «Настасья» (1994 г., по роману «Идиот»). Мы рассмотрим экранизацию романа «Бесы», который, по словам режиссера, оказал на него наиболее значительное влияние [1, с. 170].

Фильм французского производства снят интернациональной съемочной группой, актерский состав также интернационален, оригинальное название фильма «Lespossedes» (одержимые) неслучайно совпадает с названием пьесы Альбера Камю по мотивам романа «Бесы», однако текст романа также лег в основу сценария; как писал А. Вайда об одной из предшествовавших фильму театральных постановок: «Для меня и актеров живым

источником разнообразного знания о мире, которое мы переносили на сцену, был именно роман. Отсюда изменения в инсценировке, сокращения и дополнения...» [1, с.170-171]. Несмотря на влияние А.Камю, «великого знатока темы» [1, с. 171] (А. Вайда), специфика настоящей киноленты определяется не им, режиссерская трактовка ориентирована, главным образом, на осуждение идеи бесчеловечного революционного радикализма – в идеологическом аспекте фильм является органичной частью творчества А. Вайды.

Изобразительное решение фильма довольно динамично, ритм монтажа подчеркивает тревожную атмосферу и стремительность развития действия. Камера редко находится в статике, это подчеркивает свойственное роману катастрофическое развитие действия (как писала Л.И. Сараскина, в романе «судьбы героев явлены в последнем разрешающем повороте – им предстоит наконец свести старые счеты» [9, с. 11]). Следящее за героями движение камеры создает эффект собственного наблюдения зрителя за происходящим, в картине много панорамных кадров, подчеркивающих иллюзию присутствия реципиента, погружающих его в контекст изображаемого пространства, это соответствует специфике авторского повествования в романе от лица рассказчика-очевидца.

Цвет, освещение, пластические образы в картине ориентированы на создание эффекта дисгармоничности изображаемого мира и страшной неотвратимости развивающихся на экране событий. Фильм начинается с мрачного переплетения черных ветвей, серо-голубого пейзажа туманного парка, в котором Шатов (Ежи Радзивилович) закапывает в заранее подготовленную яму типографский станок; статуя в парке усиливает ассоциацию с кладбищем (эта же статуя возникнет на экране и в сцене убийства Шатова в финале картины). В течение всего киноповествования тусклый свет и мрачный колорит работают на создание тревожного настроения; в уездном городе всегда низкое небо, туман или проливной дождь, в цветовой гамме картины доминируют серый. Заунывное музыкальное сопровождение усиливает гнетущую атмосферу (на протяжении всего фильма музыка Зигмунда Конечны дополняет визуальные образы по иллюстративному принципу – от тяжелого гудения в сценах с заговорщиками до церковных песнопений в катарсической финальной сцене). С первого кадра задается не только атмосфера видеоряда, но и специфический вектор развития сюжета – на протяжении почти всей киноленты внимание сконцентрировано на фигуре Шатова, именно он, а не Ставрогин является в киноинтерпретации Вайды главным героем.

На третьей минуте фильма дан своеобразный информационный пролог, объясняющий исторический и идеологический контекст происходящего, а также создающий детективную интригу: на фоне остановившегося кадра (грубые сапоги Шатова, притаптывающего землю на месте тайника) возникает титр: «В 1870 году группа молодых

нигилистов (все они из одного города) возвращается из Швейцарии в Россию. Они намерены низвергнуть существующий строй. / Они ждут еще возвращения своего предводителя, Петра. Он должен привести с собой Николая Ставрогина, считающегося душой группы, новым мессией. / Россия встревожена: всем кажется, что надвигается неумолимая революция, либералы насторожились. Никто не знает численность группы и ее истинные намерения. / Один из ее членов, рабочий типографии Шатов, решает выйти из группы; не без опаски он ждет возвращения Петра и Ставрогина». Такой развернутый комментарий был нужен, очевидно, для того, чтобы достаточно полно информировать зрителей, не читавших роман, при сохранении двухчасового хронометража картины. Как писала Н. Горбаневская, «эта первая сцена несет (...) важнейшую композиционную нагрузку. В ней уже, собственно, заключено повествовательное решение фильма, столь существенное для всякой экранизации: что именно рассказать, – в ней, кроме Шатова, заявлены и прочие герои фильма...» [2]. Киноповествование, действительно, во многом предопределено тревожной атмосферой первой сцены и ремаркой: в фильме показана путаница в умах людей (революционеров, чиновников и др.), внимание режиссера сконцентрировано на тлетворной деятельности заговорщиков, которая увенчается убийством Шатова. Можно сказать, что в данном случае кинематографисты, объясняя контекст киноповествования, напрямую подсказывают зрителю, как следует понимать экранное действие и отходят тем самым от собственно кинематографического принципа подачи информации, предполагающего ее сообщение посредством зафиксированной на пленку реальности. Примечательно, что в одном из лучших своих фильмов – экранизации романа Е. Анджеевского «Пепел и алмаз» (1958г.), режиссер избегает пояснений к экранной ситуации, оперируя от начала до конца художественными образами, и фильм от этого не становится непонятным. Аналогия оправдана и тем, что кульминация действия в обеих экранизациях – неудавшаяся попытка одного из подпольщиков выйти из тайной организации и начать новую жизнь. Сюжет у Достоевского гораздо более разветвленный, чем у Анджеевского, однако в сценарной интерпретации романа он сужен до необходимого для выражения режиссерской задумки предела; однако в картине «Бесы» А. Вайда, стремясь в большей степени информировать зрителя о книге (с внешней, а не с сущностной ее стороны), идет по пути наименьшего сопротивления, становится в позицию комментатора-буквалиста и снижает тем самым художественное достоинство картины. Прямое комментирование, формальное объяснение происходящего не соответствует эстетическому принципу Достоевского, художественный дискурс которого строится на символизации реального [6, с. 215-216].

Наиболее красноречивые пластические ходы фильма показывают уродливую, противоестественную природу основной коллизии, так на двадцать первой минуте фильма

из-за разбитого стекла, за которым виден покореженный пустой оклад, чья-то рука вытаскивает дохлую мышь, после чего ребенок ставит под изуродованной иконой свечу. Для контраста с потрясенными святотатством прихожанами показывается заговорщик-семинарист, который, покуривая, кидает монетку на поднос для подаяния и, смеясь, уходит с поманившим его товарищем. В центре внимания кинематографистов оказывается преступность совершающегося действия, это соответствует духу романа, в котором Достоевский предвосхитил русскую революцию и ужаснулся ей, как угрозе окончательного крушения религиозной истины, как писал А.Л. Казин, «Бесы – это фундаментальное религиозно-философское исследование движущих сил и целей антихристианского социально-культурного и политического процесса, и одновременно это идеологический манифест-отповедь указанным силам» [7, с. 145].

Внешний антураж в картине служит раскрытию одной из тем романа, взятой за основу экранизации, – образно дополняет историю об «одержимых». Эклектичная застройка русского провинциального города и запутанная планировка дома Филиппова, в котором живут Шатов, Кириллов и Федька каторжный, выглядят как пространственная метафора идеологической неразберихи. В соответствии с авторской идеей продуман и внешний вид героев – от начала до конца фильма Шатов одет в мешковатое пальто, напоминающее одновременно крестьянский тулуп и шинель (с ярко красной заплатой у левого борта), грязно-белую косоворотку, образ интеллигента из народа дополняют круглые очки в тонкой оправе на простоватом, все время растерянном лице. Петр Верховенский одет в длинное пальто, широкополую шляпу и длинный шарф – романтический колорит его костюма вольнодумца-революционера замечательно контрастирует с суетливостью, вертлявостью; в фильме костюмы способствуют созданию ярких образов-типов.

Основное достоинство картины составляет, пожалуй, работа актерского ансамбля и уместная в данном случае экспрессивность игры, усиливающая динамику общего действия. Исполнителю роли Петра Верховенского Жану-Филиппу Экоффе замечательно удалось передать беспорядочность ума, двуличность героя, мгновенные переходы в его поведении – от заискивания перед Ставрогиним к наглости и нескрываемому презрению к отцу Степану Трофимовичу, от заносчивости к мелкой угодливости. Как писала Н.Ф. Буданова: «Элементы базаровщины и хлестаковщины причудливо соединяются в Петре Верховенском с нечаевщиной (...) страшная сущность этого невзрачного с виду, болтливового человека неожиданно раскрывается в гл. “Иван-Царевич”, когда Петр Верховенский сбрасывает с себя шутовскую личину и предстает в образе полубезумного фанатика» [4, с.24]. Однако экранный Петр Верховенский с самого начала не выглядит прагматичным и расчетливым, все его действия совершаются как будто по наитию – это не хитрый политический

честолюбец, а «одержимый», в ряде сцен световое и звуковое оформление явно подчеркивают дьявольскую природу той силы, которая им движет. При этом в фильме утрирована недалёковидность, глупость Петра, равно как и остальных революционеров. Идеологические основания их деятельности представлены на экране предельно сжато (в двух коротких монологах – младшего Верховенского и Шигалева), в такой краткой форме революционные идеи выглядят совершенно безосновательными и могут быть поняты только как результат недомыслия. Экранные нигилисты, таким образом, изначально лишены возможного зрительского уважения, они выглядят карикатурно, как странные и жалкие люди, совершающие страшные дела с целью, непонятной им самим.

Менее поверхностны в фильме воззрения Степана Трофимовича (Омар Шариф), он выглядит выигрышно на фоне своего сына и остальных «бесов», однако он – «выморочный» герой, живущий в мире своих домыслов, заменивший мысли и дела речами и позами. Особенно дискредитирует он себя, когда в ответ на прямой вопрос Шатова, стал бы Федька грабить и убивать, если бы Степан Трофимович в свое время не проиграл его в карты, отвечает, что главное в мире – красота. В романе после аналогичного вопроса (заданного не Шатовым, а семинаристом на публичном выступлении), Степан Трофимович, «...казалось, буквально был раздавлен словами семинариста; но вдруг поднял обе руки, как бы распростирая их над публикой, и завопил: - Отрясаю прах ног моих и проклинаю... Конец... конец... И, повернувшись, он побежал за кулисы, махая и грозя руками» [5, т. 10, с. 374]. Кинематографисты, сопоставляя вырванные из контекста фразы, составили портрет принципиально иного героя, чем в романе, если судить по приведенному примеру, – человека бессовестного или сумасшедшего. При этом в финальной сцене Степан Верховенский целует крест в руках священника и показывает знание Библии, раскрывая смысл евангельского эпитафия романа. До этого, на восьмой минуте фильма, Степан Трофимович демонстрирует знание священного писания в споре с сыном (и этим противопоставляется ему), тогда как в романе чуждость религиозной традиции является характерной чертой обоих Верховенских, – фигура отца Верховенского в фильме противоречит замыслу романиста и в ряде случаев выглядит парадоксально.

Образ Кириллова (Лоран Мале) в фильме представлен ярко и убедительно, однако он упрощен относительно своего романного прообраза; природа этого упрощения обусловлена чрезвычайной сложностью литературного материала, Кириллов – самый оторванный от действительности, самый «литературный» герой романа, мыслящий и говорящий формулами. Кинематографический эквивалент Кириллова, на первый взгляд, должен представлять собой исключительно странного, не нормального человека, именно эта задача и была решена экранизаторами: с безумным взглядом и порывистой жестикой экранный

Кириллов предстает не столько «идеологическим самоубийцей», сколько больным. В романе – «На Ставрогина он смотрел не отрываясь, (...) с каким-то спокойным, но добрым и приветливым чувством [5, т. 10, с. 187], в фильме – Кириллов то и дело впадает в лихорадочное возбуждение; когда Ставрогин говорит Кириллову «Ты выглядишь счастливым», это воспринимается как издевательская шутка. Комплекс идей Кириллова в фильме представлен настолько сжато, что он не выглядит психологически достоверной причиной для суицида, потому в фильме укрупнена психическая неуравновешенность героя. Диалог Петра Верховенского с Кирилловым перед его самоубийством только обрамляет совершающееся действие, мысли Кириллова представлены схематично и понятны Верховенскому, который даже сам их проговаривает, обнимая и успокаивая Кириллова. Такое сценарное решение, а также сокращение и упрощение философии Кириллова в фильме приводит к тому, что она может быть воспринята как результат психического расстройства, тогда как в романе важна обратная зависимость – подверженность человеческого сознания довлеющему влиянию идеи.

Ставрогин (Ламбер Вильсон), как было сказано выше, не является в рассматриваемой экранизации главным героем. На экране он почти не совершает волевых поступков, отсутствуют многие необходимые для понимания его образа эпизоды, в фильме ничего не сообщается об исповеди и самоубийстве Ставрогина. Действия Ставрогина в фильме оказываются мотивированы, прежде всего, скукой и жадой развлечений, не явлена «"сверхчеловеческая" (или нечеловеческая) сила одновременно пребывать в свете и во тьме» (А.Л. Казин) [7, с. 148]. Как писала Н.Ф. Буданова: «Гл. герой романа Николай Ставрогин – один из самых сложных и трагич. образов у Д. (...) В Ставрогине нравств. нигилизм достигает главных пределов. "Сверхчеловек" и индивидуалист, преступающий нравств. законы, Ставрогин трагически бессилён в своих попытках духовного возрождения» [4, с.21]. Экранный Ставрогин таких попыток не предпринимает, в фильме никак не явлены его душевные страдания, это не «великий грешник» [5, т. 9, с. 125-139], а злодей, для зрителя заранее разоблаченный и лишенный инфернальной притягательности его романного прообраза. В фильме показана способность Ставрогина становиться всеобщим кумиром, в котором каждый видит то, что хочет, показан и крах власти Ставрогина над остальными героями, «По сути дела все они так или иначе развенчивают своего кумира» [9, с.154] (Л.И. Сараскина), однако в фильме отсутствует духовная проблематика, определяющая глубину образа Ставрогина, его трагическая раздвоенность («Ставрогин если верует, то не верует, что он верует. Если же не верует, то не верует, что он не верует» [5, т. 10, с. 469]). Более того, Ставрогин в интерпретации Вайды оказывается вторичным по отношению к самим «одержимым», к Петру Верховенскому, который подспудно управляет его действиями и к

Кириллову – Николай Всеволодович как будто придерживается его философии, но не решается на самоубийство из трусости (как он сам признается Шатову). Трагическим героем в фильме является не испорченный Ставрогин и не сумасшедший Кириллов, а Шатов, поплатившийся жизнью за попытку порвать с прошлым.

Основная сюжетная линия заканчивается убийством Шатова, который в интерпретации А. Вайды является главным героем – тем, кто противопоставлен революционерам-разрушителям. Именно выход Шатова из подпольной организации, а не его философия, ставит его в исключительное положение. В фильме важна смелость Шатова, решившегося дать пощечину Ставрогину и уйти из собрания заговорщиков, навлекая на себя их подозрения. На экране любовь Шатова к вернувшейся жене не связана символически с его идеей о необходимости обновления жизни, сближения с народом, как в романе; важна нацеленность Шатова на созидание, а не конкретный вектор этого созидания. Шатов, как и старший Верховенский, представлен в фильме в качестве положительного относительно революционеров героя, но, в отличие от Степана Трофимовича, это «нормальный» человек, ставший жертвой «одержимых», а утверждаемые им идеи в контексте киноповествования не важны. По-видимому, это связано с собственным взглядом режиссера на творчество классика – А. Вайда бесконечно далек от идеи русского народа-богоносца, он писал о Достоевском: «Я ненавижу его за национализм, за его ничем не оправданную убежденность в том, что Россия должна сказать миру какое-то “новое Слово”, что русский Бог должен воцариться во всем мире, что православие имеет какие-то большие права, чем другие религии. Все это, вместе с его презрением и ненавистью к полякам, немцам, французам – эта националистическая ограниченность – все это, конечно, меня в Достоевском отталкивает» [3, с. 695]. Такой взгляд режиссера на творчество писателя не мог не отразиться на идейном наполнении фильма. Разумеется, польский режиссер франкоязычного фильма не вкладывает в уста центрального положительного героя Шатова слова его романного прообраза: «Франция в продолжение всей своей длинной истории была одним лишь воплощением и развитием идеи римского бога, и если сбросила наконец в бездну своего римского бога и ударилась в атеизм, который называется у них покамест социализмом, то единственно потому лишь, что атеизм всё-таки здоровее римского католичества. Если великий народ не верует, что в нём одна истина (именно в одном и именно исключительно), если не верует, что он один способен и призван всех воскресить и спасти своею истиной, то он тотчас же перестаёт быть великим народом и тотчас же обращается в этнографический материал, а не в великий народ. (...) Единый народ “богоносец” – это русский народ» [5, т. 10, с. 199-200]. Хотя автор и не переносит действие романа в другую страну, связанные с судьбой России высказывания героев на экране не обязательны и воспринимаются как необходимая дань

литературному первоисточнику, тогда как тема преступности революционной диктатуры приобретает универсальное общеевропейское звучание. Сходные мысли режиссер вкладывает в свои фильмы «Человек из мрамора» (1977), «Человек из железа» (1981), «Дантон» (1982), в экранизации «Бесов» А. Вайда акцентирует внимание на той стороне романа, которая близка и понятна ему.

Интересующая кинематографистов сторона художественного мира Достоевского показана в фильме в ракурсе, соответствующем поставленной творческой задаче, по словам сценариста фильма Жан-Клода Карьера: «Действие фильма, как и книги, разворачивается в русском провинциальном городе около 1870 года. Но фильм рассказывает более простую историю. Из него убрано все, что касается литературной и светской жизни, – острая сатира на нравы того времени, занимающая чуть ли не половину романа. Остается рассказ о группе террористов...» [2]. Согласно Л. Менаше, выбор режиссера-экранизатора пал на роман «Бесы» как на самый антиреволюционный, дающий наиболее богатый материал для осуждения политического экстремизма [10], при этом «Анджей Вайда, восхищавшийся Достоевским-художником, категорически дистанцировался от Достоевского-идеолога» (Г. Ребель) [8]. Значительное сужение круга действующих лиц и сокращение почти всех сюжетных линий, упрощение образов героев и идеологического наполнения романа – симптоматичные явления при интерпретации творчества Достоевского в кино. В рассматриваемом фильме эта многосторонняя редукция ориентирована на экранное выражение стереотипной для искусства второй половины XX века мысли о преступности революционных идей и их воплощения.

Природа интерпретации художественного мира писателя в картине определяется сменой смысловых акцентов, которая привела к искажению и уплощению смысла исходного произведения. Композиционные элементы романа, реплики героев и выраженные в них идеи сокращены, переставлены местами и изменены таким образом, что многосторонний философский роман предстает на экране как история об опасной для человека и общества неразберихе, о преступном заговоре, идеологическая подоплека которого не представлена достаточно полно.

Список литературы

1. Вайда А. Кино и все остальное / Анджей Вайда. – М.: Вагриус, 2005. – 352 с.: ил.
2. Горбаневская Н. Пророчество, обросшее плотью. О фильме Анджея Вайды «Бесы» // «Русская мысль» №3718, 1988 <http://www.novpol.ru/index.php?id=207> (дата обращения 11.08.2014).

3. Достоевский и XX век. В 2 т. / под ред. Т. А. Касаткиной. – М.: ИМЛИ РАН, 2007. – Т. 1. – 752 с.; Т. 2. – 576 с.
4. Достоевский: Сочинения, письма, документы: словарь-справочник / сост. и науч. ред. Г.К. Щенников, Б.Н. Тихомиров. – СПб.: Изд-во «Пушкинский дом», 2008. – 470 с.
5. Достоевский Ф.М.. Полное собрание сочинений: в 30 т. – Л.: Наука, 1972–1990.
6. Достоевский: Эстетика и поэтика: словарь-справочник / сост. Щенников Г.К., Алексеев А.А.; науч. ред. Щенников Г.К.; ЧелГУ. – (Достоевский и русская культура / сост.Щенников Г.К.; ЧелГУ). – Челябинск: Металл, 1997.
7. Казин А.Л. Петербургский подпольщик // АЛЕКСАНДРОВСКИЙ ПАРК. Повесть. Полилог. Эссе. – Санкт-Петербург: ИД «Петрополис», 2013. – 308 с. – С. 107-168.
8. Ребель Г. Проблемы изучения Достоевского // Вопросы литературы. – 2003. – № 10 <http://magazines.russ.ru/voplit/2010/3/re21.html> (дата обращения – 12.07.2014).
9. Сараскина Л.И. Бесы: роман-предупреждение. – М.: Советский писатель, 1990.
10. Dostoevsky and Soviet Film: Visions of Demonic Realism by N. M. Lary. Review by: Louis Menashe. // Film Quarterly, Vol. 41, No. 3 (Spring, 1988), pp. 55-56 Published by: University of California Press. StableURL: <http://www.jstor.org/stable/1212527>. (Accessed: 21/04/2014).

Рецензенты:

Казин А.Л., д.ф.н., профессор, заведующий кафедрой искусствознания СПбГИКиТ, г. Санкт-Петербург;

Познин В.Ф., доктор искусствоведения, профессор СПбГИКиТ, г. Санкт-Петербург.