

А. В. РЯБОКОНЬ

Всероссийский государственный институт
кинематографии им. С. А. Герасимова (ВГИК),
Москва, Россия

ANASTASIA RYABOKON

Russian State University of Cinematography
named after S. Gerasimov (VGIK),
Moscow, Russia

ОБРАЗ ИПОПОЛИТА ТЕРЕНТЬЕВА В ИНТЕРПРЕТАЦИЯХ РОМАНА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ» НА ПОСТСОВЕТСКОМ ЭКРАНЕ

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена экранным интерпретациям образа Ипполита Терентьева, одного из главных героев романа Ф. М. Достоевского «Идиот», на постсоветском пространстве. Исследуются экранизации романа, созданные в республиках бывшего СССР, в которых данный образ творчески переосмысливается: фильм «Даун Хаус» режиссера Романа Качанова, телесериал «Идиот» Владимира Бортко, а также фильм «Идиот» эстонского режиссера Райнера Сарнета. Установлено, что образ Ипполита не был включен ни в одну из экранизаций, созданных в СССР, так как в романе он свидетельствует о разрыве связи с Богом, пребывании человеческой души во тьме безверия. Владимир Бортко, Роман Качанов и Райнер Сарнет в экранных образах Ипполита воплощают безысходное экзистенциальное одиночество. Оно одинаково страшно и в мире абсурда «Даун Хауса», в котором человек посткультуры играет с духовными ценностями, и в усеченной реальности, созданной на экране Владимиром Бортко, и в забытом Богом храме-лабиринте Райнера Сарнета. Однако такую интерпретацию образа Ипполита подготовила не только эпоха «постсоветской депрессии», когда привычный мир погрузился в болезнь и хаос, но также продолжающийся глобальный переход от Культуры к посткультуре.

THE IMAGE OF IPPOLIT TARENTIEV IN THE INTERPRETATIONS OF THE F. DOSTOEVSKY'S NOVEL «THE IDIOT» IN THE POST-SOVIET CINEMA

ABSTRACT

The Article is devoted to screen interpretations of the image of Ippolit Terentiev, one of the main characters of F. M. Dostoevsky's novel "The Idiot", in the post-Soviet space. The author investigates the film adaptations of the novel created in the republics of the former USSR, in which this image is creatively rethought: the film "Down house" directed by R. Kachanov, TV series "Idiot" by V. Bortko, as well as the film "Idiot" by Estonian Director R. Sarnet. The image of Ippolit was not included in any of the film adaptations of the novel created in the USSR, since in the novel he testifies to the presence of the human soul in the darkness of unbelief. It is established that the image of Ippolit was not included in any of the film adaptations created in the USSR, as in the novel it testifies to the rupture of communication with God, the presence of human soul in the darkness of disbelief. Vladimir Bortko, Roman Kachanov and Rainer Sarnet in the screen images of Ippolit embody hopeless existential loneliness. It is equally scary in the world of absurdity of "Down house", in which a person of post-culture plays with spiritual values, and in the truncated reality created on the screen by Vladimir Bortko, and in the God-forsaken temple-labyrinth of Rainer Sarnet. However, this interpretation of the image of Ippolit was prepared not only by the era of "post-Soviet depression", when the usual

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Ф. М. Достоевский, «Идиот», экранизация, Ипполит, князь Мышкин, эпоха постсоветской депрессии, посткультура, В. Бортко, Р. Качанов, Р. Сарнет.

world plunged into disease and chaos, but also the ongoing global transition from Culture to post-culture.

KEYWORDS: F. M. Dostoevsky, "The Idiot", screen version, Ippolit, Prince Myshkin, the era of «post-Soviet depression», post-culture, V. Bortko, R. Kachanov, R. Sarnet.

ЗНАЧЕНИЕ ОБРАЗА ИППОЛИТА ТЕРЕНТЬЕВА В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ»

Ипполит Терентьев рассматривается исследователями романа «Идиот» как один из главных его героев. В частности, анализу образа Ипполита уделено существенное место в статье А. П. Скафтымова «Тематическая композиция романа "Идиот"» [1], ему посвящена статья Н. Н. Соломиной-Минихен «Я с человеком прощусь» (К вопросу о влиянии Нового Завета на роман «Идиот»)), также образ Ипполита подробно исследуется в работах Т. А. Касаткиной.

В статье «Роль художественной детали и особенности функционирования слова в романе Ф. М. Достоевского "Идиот"» Т. А. Касаткина раскрывает значение имени героя: «Невозможно не заметить, как много имен и фамилий в "Идиоте" имеют в своем составе слово "конь". [...] Согласно общему принципу бытия слова в произведениях Достоевского, все эти словоупотребления должны быть объединены общим значением. Они и объединяются тем значением, которое содержится в указанном символе. Конь – тело, плоть. [...] "Ипполит" – "коней распрягающий" (греч.) Семантика имени становится прозрачна, ибо Ипполит, истощаемый чахоткой, стоит на пороге смерти, на пороге разлучения с плотью» [2, с. 71].

Герой романа Достоевского – «воплощение ужаса смертной муки, смертного одиночества» [3, с. 263]. И не только потому, что никто из окружающих юношу людей не может понять, что испытывает безвинно «приговоренный к смерти». Но прежде всего, из-за того, что молодой человек не чувствует связи ни с Богом, ни с миром, ни со своим внутренним «Я». Следствием этого являются утрата героем смысла жизни, обида на провидение за выпавший на долю «темный и глухой жребий». Ипполит не может убедить себя в том, что смерть – финальная точка человеческого пути, однако он не видит смысла в бессмертии, учитывая, через какие страдания и унижения приходится проходить человеку в земной жизни.

Тем не менее Достоевский не приговаривает героя к смерти – ни к духовной, ни даже к физической. Вывод о том, что его болезнь смертельна, Ипполит делает сам на основании слов студента нигилиста Кислородова. Поэтому до конца романа остается надежда на исцеление героя, не только физическое, но и духовное. Встречи с князем Мышкиным укрепляют эту надежду. Именно через них автор открывает нечто важное об Ипполите: «...живи он дольше – подлинная христианская любовь могла бы преобразить его и открыть для него путь к вере» [10, с. 364]. Исследователь романа

Н. Н. Соломина-Минихен пишет о князе Мышкине следующее: «... он верит, что “пройдет” Ипполит в жизнь вечную! Примечательно, что в черновиках Достоевский планировал даже специальную беседу о ней. Князь должен был, удовлетворяя просьбу больного, “поболтать” с ним о Христе [...] под влиянием беседы у больного появлялась надежда, что смерть – лишь переход к иной, бесконечной жизни» [4, с. 364].

Т. А. Касаткина так определяет значение образа Ипполита в романе: «Ипполит, не отвергая воскресения, указывает на неотразимое наличие иной закономерности, на очевидность существования человечества в железных рамках иных законов, подчиняющих мироздание “темной, наглой и бессмысленно-вечной силе” [3, с. 448], на, что ли, возможность “остановки” (т. е. бессмысленного круговращения) бытия в пределах этой закономерности. [...] Человек может создать вокруг себя мир, где не было воскресения Христова. Для этого достаточно, чтобы в нем не воскрес образ Христов. И вот, допустим, воскресения образа Божия, убитого позитивизмом, похороненного в узких рамках *очевидного* существования, не произошло на протяжении жизни целого поколения. Кому оно унавозило будущую гармонию?» [3, с. 264].

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

Автор первой советской экранизации «Идиота», режиссер Иван Пырьев, так охарактеризовал свое отношение к роману: «Что я прежде всего видел в “Идиоте”? Огромную любовь Достоевского к людям, “униженным и оскорбленным”, стремление к социальной справедливости, горячее желание найти правду жизни. И конечно удивительное умение писателя раскрывать глубины психологии человека, тайники его души. Вот это было для меня главным, а то, что мы называем теперь “достоевщиной”, те болезни тела и духа, что составляют другую сторону сложного и противоречивого творчества Достоевского, я решительно отбрасывал» [5, с. 74].

Стремление мастера исключить из киноповествования «болезни тела и духа» было вполне реализовано им в экранизации первой части романа, в которой нет еще эпизодов эпилептических припадков князя Мышкина и его встреч с физически и духовно больным Ипполитом. Идея о том, чтобы включить образ умирающего юноши в экранную интерпретацию романа Достоевского, появится в отечественном кино намного позже.

В частности, в 1973 г. режиссер А. А. Тарковский в своем «Мартирологе», дневнике-автобиографии, характеризует сон Ипполита как один из наиболее впечатляющих эпизодов романа [6]. Образ героя Достоевского со всей его христианской проблематикой, возможно, отвечал религиозным исканиям режиссера. Связанные с Ипполитом эпизоды, в которых реальность граничит со сном, чрезвычайно близки художественному миру фильмов

Тарковского. Поэтому можно предположить, что, если бы его экранизации великого романа суждено было состояться, образ Ипполита занял бы в ней достойное место.

КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ПОЯВЛЕНИЯ ОБРАЗА ИППОЛИТА ТЕРЕНТЬЕВА НА ПОСТСОВЕТСКОМ ЭКРАНЕ

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

Казалось бы, несущественное (с позиции обывательского сознания) изменение мировоззренческой установки (с веры в Бога на веру в человека) обернулось к середине XX в. радикальными изменениями человеческого бытия, сознания, мыслительных парадигм, менталитета, образа жизни и творческих принципов. Более того, косвенно способствовало, как это ни парадоксально, приближению человечества к грани самоуничтожения. Если над нами нет никакой высшей законодательной, руководящей, сдерживающей, карающей, наконец, силы, если все в наших руках, то нам все дозволено (провозгласил еще Ницше): куда хочу, туда и ворочу, – внутренняя установка человека *посткультуры*. В результате в ней последовательно и сознательно разрушаются или утрачивают свою значимость фундаментальные универсалии человеческого бытия, нашедшие свое выражение в гуманитарных ценностях Культуры, ориентированной на авторитет Великого Другого, среди которых главенствовали идеалы Истины, Добра, Святости, Красоты. Между тем опыт последнего столетия показывает, что без некоего сущностного Стержня, Центра, Основы, Первопринципа бытия и культуры человек пока полноценно жить не научился и неизвестно еще, может ли вообще научиться» [7, с. 276].

Переживание утраты «сущностного Стержня, Центра, Основы» бытия отразилось во второй половине XX века и в экранизациях романа «Идиот». В 1985 году польский режиссер Анджей Жулавский использует мотивы

романа Достоевского в фильме «Шальная любовь». Действие картины разворачивается в начале 80-х гг. Это время военных конфликтов в Ливане, Иране, Афганистане, африканских республиках, голода в Эфиопии, унесшего более миллиона жизней, чудовищных террористических актов в Индии и Пакистане, расцвета наркоторговли, время, когда экономически благополучные Америка и Западная Европа впервые столкнулись с угрозой СПИДа. Однако картина Жулавского – не столько о природе насилия, сколько о дезориентации человека в мире, в котором уже не осталось ни веры в Бога, ни нравственных ценностей. Именно в этой реальности оказывается главный герой фильма, прибывший в Париж из Восточной Европы, этот «ангел», увязший в болоте человеческих страстей. Мрачная ирония, на которой основано киноповествование, не облегчает восприятие фильма. Создается впечатление, что истерический смех является формой психологической защиты от вседозволенности, человеческой разнузданности и зияющей пустоты в мире, где отсутствует Великий Другой.

Тему экзистенциальной пустоты продолжает фильм чешского режиссера Саши Гедеоны «Возвращение Идиота», вышедший на экран в 1999 г. Мотивы романа Достоевского здесь также перенесены в современную режиссеру реальность, на сей раз – в среду городских обывателей. Бывший пациент психиатрической больницы попадает в чешскую провинцию 90-х гг., мир вокзалов, серых улиц, теплых кухонь и домашних тапочек, в котором люди разучились разговаривать друг с другом. Все стремления героя подняться над реальностью, где человеческие чувства атрофированы, а поступки уродливы, заканчиваются провалом. Молодой человек видит странные сны, в которых он пытается подняться вверх, но все время натывается на невидимый «потолок», не позволяющий ему вырваться за рамки обывательского мира даже во сне. Причем каждая попытка «бегства» оборачивается жестоким приступом душевной болезни.

Таким образом, к моменту появления первой постсоветской экранной интерпретации образа Ипполита Терентьева в фильмах, поставленных по роману «Идиот» Анджеем Жулавским и Сашей Гедеоном, отразился глобальный переход от Культуры к посткультуре, которая представляет собой «будто-Культурную деятельность (включая ее результаты) поколения людей, сознательно отказавшихся от Великого Другого как трансцендентного центра Универсума и стремящихся строить нечто в культурно-цивилизационных полях с ориентацией только и исключительно на свой разум, материалистическое миропонимание и безграничность сциентистско-технологических перспектив» [7, с. 276].

ОБРАЗ ИППОЛИТА ТЕРЕНТЬЕВА В ЭКРАННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ РОМАНА КАЧАНОВА

Бессмысленная реальность, из которой не существует выхода, становится темой творческого исследования русского режиссера Романа Качанова в начале 2000-х. Именно в его провокационной картине «Даун Хаус», созданной по мотивам романа «Идиот», впервые в отечественном кино появляется образ Ипполита. История наперсточника Ипполита (Алексей Панин) входит

в структуру фильма в виде вставной новеллы, байки, рассказанной бандитом Рогожиным (Иван Охлобыстин) официанту из купленного им ресторана, которого по странному стечению обстоятельств также зовут Ипполит.

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

В романе Достоевского Ипполит, живущий с ощущением близости смерти, только рассуждает о том, что мог бы безнаказанно убивать. Тогда как герой Качанова, жонглирующий пустыми словами, действительно, пытается осуществить убийство. В мире, где нет Великого Другого, и своя, и чужая жизнь – лишь абстрактные понятия, включенные в общую игру смыслов. Еще Ницше писал о будущей «сверхчеловеческой» культуре: «Перед нами другой идеал, удивительный, искушающий, полный всяких опасностей идеал, к которому мы никого не можем склонить, так как никому не представляем так легко на него прав: идеал духа, который наивно, иначе говоря, произвольно, под напором избытка сил, играет всем, что было до сих пор святого, доброго, неприкосновенного и божественного» [8, с. 708].

Оба героя умирают в неожиданный для себя момент. В романе смерть наступает Ипполита раньше, чем он рассчитывал, юноша «скончался в ужасном волнении» [2, с. 508], что стало следствием его восприятия мира. Герой романа Достоевского не отрицает существования Бога, но не доверяет ему, закрывается от него, сознательно идя по пути «остановки бытия». Экзистенциальное одиночество Ипполита в фильме Качанова заканчивается иначе. В сцене жестокого убийства героя московской «братвой» режиссер показывает, что обособленность человека в мире, где нет «сущностного Центра», где вещи утратили подлинное значение и каждый играет в свою игру, неизбежно ведет к насилию.

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

ОБРАЗ ИППОЛИТА ТЕРЕНТЬЕВА В ЭКРАННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ВЛАДИМИРА БОРТКО

«По каким законам прикажете судить телефильм “Идиот” режиссера Владимира Бортко?» – вопрошает киновед и кинокритик Татьяна Москвина. – «По тем, которые признавал за собой сам Ф. М. Достоевский, – по законам истины, художественности, гармонии, высочайшего умственного и нравственного напряжения? Такого суда фильм не выдержит. Именно того, что понимают миллионы зачарованных читателей, под словом “Достоевский” в картине нет. Огромный больной дух, пронзивший сверхъестественной силой познания всю христианскую историю, сотворил миры, где все реальное вещество жизни, известное писателю, плавилось и отливалось в образы уже нездешней величины и яркости. Достоевский чрезмерен и несоизмерим ни с кем в литературе. Режиссера же посетила опрометчивая идея, что персонажи “Идиота” – это обычные люди с обычными земными хлопотами насчет любви и пропитания» [9].

Владимир Бортко действительно трактует роман Достоевского, как реалистическое произведение. Однако истинный реализм писателя, предполагающий наличие другого, высшего уровня бытия, не востребован в его экранной интерпретации. Чтобы пояснить, о чем идет речь, обратимся к строкам Т. А. Касаткиной, которая характеризует реальность, изображенную Достоевским в «Идиоте», следующим образом: «Вообще же реальность видимо “люфтует”. [...] Сильно размываются границы сна и яви. [...] В роман будто что-то прорывается – с усилием и надрывом – и никак не может прорваться, или проникает лишь контрабандой, в затемненном и искаженном виде» [11, с. 230]. Но если существует иная реальность, которая прорывается в мир физических законов пусть и в искаженном виде, то эти законы уже не являются всесильными. В этом-то и состоит надежда для Ипполита в романе.

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

Режиссер, безусловно, предпринимает попытки отобразить на экране внутреннюю жизнь своих героев. Тем не менее в его интерпретации романа высшая духовная природа князя Мышкина никак не проявляется. На экране вместо Князя Христа обыкновенный человек, пусть даже и очень добрый.

Однако в сцене беседы в парке, где князь, отвечая на вопрос Ипполита, как тому лучше умереть, говорит: «Пройдите мимо нас и простите нам наше счастье!» [10, с. 433]. Мышкин проявляет необыкновенную бесчувственность. Это впечатление создается благодаря тому, что Владимир Бортко размещает эту сцену непосредственно после сцены обручения князя с Аглаей. Мышкин возвращается из дома Епанчиных, напевает вальс, окрыленный предстоящим браком с красавицей, и вдруг сталкивается с бледным больным Ипполитом. В этом контексте фраза, которую князь произносит в ответ на вопрос юноши, звучит как приговор мещанского равнодушия. Здесь В. Бортко отходит даже от буквы Достоевского, поскольку разговор князя с Ипполитом происходит в романе не сразу после помолвки Мышкина с Аглаей, а спустя несколько дней, в течение которых девушка ссорилась и мирилась с князем. Мышкин во время встречи с Ипполитом уже не был столь воодушевлен предстоящим браком, им владело иное чувство: «Может быть, он уже слишком был спокоен; так по крайней мере казалось и Ипполиту, однажды (Курсив авт. – А. Р.) случайно встретившемуся с ним в парке» [10, с. 431].

ОБРАЗ ИППОЛИТА ТЕРЕНТЬЕВА В ЭКРАННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ РАЙНЕРА САРНЕТА

На постсоветском пространстве образ Ипполита Терентьева был востребован не только русскими художниками кинематографа. Позднее он был ярко представлен в картине «Идиот» эстонского режиссера Райнера Сарнета, вышедшей на экран в 2011 г. Фильм Райнера Сарнета представляет собой сложную смысловую конструкцию, созданную, как и фильмы Жулавского и Качанова, в эстетике постмодернизма. Герои фильма обитают в специфическом пространстве – лютеранской церкви¹, в которой вместо богослужения разыгрываются сцены романа «Идиот». Экранное действие напоминает театральное. Режиссер обращается к «эффекту очуждения» Брехта: актерская игра неэмоциональна, слова и жесты скупы. Во внутрикадровом пространстве только значащие предметы, включенные в общую игру смыслов.

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

В Аглае же ярко выражена телесность, животное начало. Ее невинность – это невинность молодого животного, руководимого инстинктами. У Аглаи короткие волосы «ежином» и пухлые щеки. Чтобы показать чувства Мышкина к ней, режиссер дает эпизод, в котором князь гладит подаренного девушкой ежа. Намеренно сопоставляя Аглаю с ежом, режиссер показывает, что в любви

¹ Съемки фильма проходили в Александровской лютеранской церкви (Церковь памяти Императора Александра II) в Нарве.

князя нет страсти, а только радость от общения с милым живым существом, «тварью божьей». Впрочем дружелюбие князя также распространяется и на «хищников», таких, например, как бандит-наркоторговец Рогожин.

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

Из слов Ипполита, который говорит о своем сне со скорпионом, символом «темной, наглой и бессмысленно-вечной силы», о «Мертвом Христе» Гольбейна, олицетворяющем ее неумолимую мощь, можно заключить, что герой отравлен сознанием жестокости и пустоты бытия. Он даже рассуждает о самоубийстве как о выходе из оскорбляющей его жизни, в которой реальность неотличима от видения. Казалось бы, это очень похоже на то, что произносит Ипполит в романе Достоевского, но между героями есть существенное различие. Когда с первыми лучами солнца Ипполит Сарнета пытается застрелиться, он делает это так, что у зрителя не остается сомнений: это всего лишь эффектный спектакль. Пристально следящий за реакцией окружающих юноша, очевидно, не имеет намерения свести счеты с жизнью. Вспомним, что Ипполит Достоевского действительно пытается покончить с собой, но так как в глубине души страстно хочет жить, не может это сделать. Герой же Сарнета сильных желаний не испытывает, к поступкам не способен, его «Необходимое объяснение» – всего лишь затейливая игра слов и смыслов.

Таким образом, Ипполит Достоевского в фильме Сарнета превращается в пустую оболочку, «симулякр», в котором уже почти не осталось того, что составляет человеческую суть. Именно об этом говорит ему князь Мышкин, когда, прощаясь, произносит: «Я с Человеком прощусь» (в романе Достоевского эти слова произносит как раз Ипполит, обращаясь к князю перед тем, как попытаться убить себя [10, с. 348]). После слов Мышкина юноша поворачивается лицом к утреннему свету, льющемуся сквозь окно кельи, устремляет пустой взгляд на аквариум с мутной водой, в котором плавает большая рыба².

Последняя встреча героев в фильме Сарнета происходит в старом зале с круглыми стенами, пол которого выложен квадратными плитами. И круг, и квадрат символизируют человеческое бытие, одновременно и его бесконечность, и ограниченность. В каждом квадрате лежат большие камни. Ипполит, подходя к Мышкину, пинает их грубыми ботинками, отчего камни лишь чуть-чуть сдвигаются, а в воздух поднимаются облака пыли. Образ провоцирует размышления о том, что человеческая жизнь – такая же неподвижная, замкнутая в своих границах неподъемная тяжесть. Границы множатся, но за ними лишь одинаково бесполезные камни да старая глухая стена. В этой связи совершенно по-особому

² Рыба — один из апокрифических символов Христа.

звучит ответ князя на вопрос Ипполита, как тому лучше умереть. Ведь в словах: «Пройдите мимо нас и простите нам наше счастье» – звучит горькая ирония спасителя, обреченного на заточение в бесконечности мира, «спасителя», которому не дано спасти от ужаса бессмысленного бытия ни себя, ни других.

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

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках / Сост. Е. И. Покусаева, вступит. ст. Е. И. Покусаева и А. А. Жук. М.: Художественная литература, 1972. – 543 с.
2. Касаткина Т. А. Роль художественной детали и особенности функционирования слова в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» // Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. Сборник работ отечественных и зарубежных ученых под ред. Т. А. Касаткиной. М.: Наследие, 2001. С. 60–100.
3. Касаткина Т. А. Священное в повседневном: Двусоставный образ в произведениях Ф. М. Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2015. – 528 с.
4. Соломина-Минихен Н. Н. «Я с Человеком прощусь» (К вопросу о влиянии Нового Завета на роман «Идиот») // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 17. СПб.: Наука, 2005. – 414 с.
5. Пыр'ев И. А. Мысли о поставленном фильме // Книга спорит с фильмом. Мосфильм-VII. М.: Искусство, 1973. С. 74–100.
6. Тарковский А. А. Мартиролог. Дневники 1970–1986. М.: Международный институт имени Андрея Тарковского, 2008. – 623 с.

REFERENCES

1. Skaftymov A. P. *Nravstvennye iskaniya russkikh pisatelej: Stat'i i issledovaniya o russkikh klassikah* [Russian writer's moral quest: Articles and research on Russian classics]. Moscow: Hudozhestvennaya literature Publ., 1972. – 543 p.
2. Kasatkina T. A. *Rol' hudozhestvennoj detali i osobennosti funkcionirovaniya slova v romane F. M. Dostoevskogo "Idiot"* [The role of artistic detail and features of the functioning of the word in the novel by F. M. Dostoevsky "The Idiot"]. *Roman F. M. Dostoevskogo «Idiot»: sovremennoe sostoyanie izucheniya. Sbornik rabot otechestvennykh i zarubezhnykh uchenykh pod redakciej T. A. Kasatkinoj*. Moscow: Nasledie Publ., 2001. Pp. 60–100.
3. Kasatkina T. A. *Svyashhennoe v povsednevnom: Dvusostavnyj obraz v proizvedeniyakh F. M. Dostoevskogo* [Sacred in everyday life: A two-part image in the works of F. M. Dostoevsky]. Moscow: IMLI RAN Publ., 2015. – 528 p.
4. Solomina-Minikhen N. N. "Ya s Chelovekomproshbus'" (K voprosu o vliyanii Novogo Zaveda na roman "Idiot") ["I'll say goodbye to the Man" (To the question about the influence of the New Testament on the novel "The Idiot")]. *Dostoevskij. Materialy i issledovaniya*. Vol. 17. Saint-Petersburg, Nauka Publ., 2005, 414 p.
5. Pyr'ev I. A. *Mysli o postavlennom fil'me* [Reflections on the directed film]. *Kniga*

7. Бычков В. В. Эстетика: учебник. М.: КНОРУС, 2012. – 528 с.
8. Ницше Ф. Сочинения в 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1990. – 829 с.
9. Москвина Т. Идиот приходит в каждый дом // Московские новости. 2003. № 3.
10. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1973. Т. 8. Идиот: Роман / текст подгот. И. А. Битюгова, Н. Н. Соломина. – 511 с.
11. Касаткина Т. А. Характерология Достоевского. Типология эмоционально-ценностных ориентаций. М.: Наследие, 1996. – 336 с.
- sporit s fil'mom. Mosfil'm-VII. Moscow: Iskusstvo Publ., 1973, pp. 74–100.
6. Tarkovskii A. A. *Martirolog. Dnevniki 1970–1986* [Martyrology. Diaries 1970–1986]. Moscow: Mezhdunarodnyi institute imeni Andreia Tarkovskogo Publ., 2008 – 623 p.
7. Bychkov V. V. *Estetika: uchebnik* [Aesthetics: the tutorial]. M.: KNORUS Publ., 2012. – 528 p.
8. Nicshe F. *Sochineniya v 2 t.* [Works in 2 volumes]. Т. 2. Moscow: Mysl' Publ., 1990, 829 p.
9. Moskvina T. *Idiot prihodit v kazhdyj dom* [The Idiot comes to every house]. *Moskovskie novosti*, 2003, no. 3.
10. Dostoevskij F. M. *Polnoe sobranie sochinenij: v 30 t.* Vol. 26. Leningrad: Nauka, 1984, 511 p.
11. Kasatkina T. A. *Kharakterologiya Dostoevskogo. Tipologiya emotsional'no-tsennostnyh orientatsiy* [Characterology of Dostoevsky. Typology of emotional value orientations]. Moscow: Nasledie Publ., 1996, 336 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Рябоконе Анастасия Васильевна – аспирант кафедры киноведения, Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова (ВГИК).

E-mail: anastaciar@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-7196-1827

Рябоконе А. В. Образ Ипполита Терентьева в интерпретациях романа Ф. М. Достоевского «Идиот» на постсоветском экране // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. № 3. С. 91 – 101. DOI: 10.35852/2588-0144-2019-3-91-101

ABOUT THE AUTHOR

Anastasia Ryabokon, Post-Graduate Student, Department of Film Study, Russian State University of Cinematography named after S. Gerasimov (VGIK).

E-mail: anastaciar@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-7196-1827

Ryabokon A. V. *The Image of Ippolite Terentiev in the Interpretations of F. Dostoevsky's Novel «The Idiot» in the Post-soviet Cinema.* In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2019, no. 3, pp. 91 – 101. DOI: 10.35852/2588-0144-2019-3-91-101