

А. В. РЯБОКОНЬ

*Всероссийский государственный институт  
кинематографии имени С. А. Герасимова,  
Москва, Россия*

ANASTASIA RYABOKON

*Russian State University of Cinematography  
named after S. Gerasimov,  
Moscow, Russia*

## «МЁРТВЫЙ ХРИСТОС» РАЙНЕРА САРНЕТА. МЕЖДУ ПОСТСОВЕТСКИМ И ПОСТ-ДОСТОЕВСКИМ

### АННОТАЦИЯ

Статья посвящена экранизации романа Ф. М. Достоевского «Идиот», созданной эстонским режиссером Райнером Сарнетом в контексте традиции кинопрочтения этого великого текста. Интерпретация Сарнета органично соединяет принципы немецкого театра, эстетических концепций Б. Брехта и Р. В. Фассбиндера, киноэстетики А. А. Тарковского и Л. фон Триера. В фильме предпринимается полноценная попытка дать актуальный ответ на вопрос: может ли «положительно прекрасный», но смертный человек стать надеждой и спасителем мира? В концепции Сарнета образ мертвого Христа в гробу Гольбеина Младшего (1521–1522) впервые в постсоветской кинотрадиции становится центральным образом экранизации «Идиота», символом посткоммунистического общества. В этой картине заключена основа режиссерской концепции «незавершенности характера» главных героев в ситуации утраты сакральных ценностей и духовных ориентиров. Существуя в оставленном Богом «городе греха», они будто заживо похоронены в тупике дьявольского лабиринта, где вынуждены примерять на себя маски персонажей «бульварного чтива».

## “DEAD CHRIST” BY RAINER SARNET. BETWEEN POST-SOVIET AND POST-DOSTOEVSKY

### ABSTRACT

The article deals with the postmodern film adaptation of F. M. Dostoevsky's novel *The Idiot*. It was made by the Estonian director Rainer Sarnet in the context of the tradition of film readings of this great book. Sarnet's interpretation organically combines the principles of German theatre, the aesthetic concepts of B. Brecht and R. V. Fassbinder, film aesthetics of A. Tarkovsky and von Trier. The film is a full-fledged attempt to give an up-to-date answer to the question: can a “positively beautiful” but mortal person become the hope and savior of the world nowadays? In Sarnet's concept, the image of the dead Christ in the tomb by Holbein the Younger (1521–1522) for the first time in the post-Soviet film tradition becomes the central image of the film adaptation of *The Idiot*. It is used as a symbol of post-communist society. This film contains the basis of the director's concept of “character incompleteness” of the main characters in a situation of loss of sacred values and spiritual guidelines. Existing in the “city of sin” abandoned by God, they seem to be buried alive in the dead end of the devil's labyrinth. Thus they are forced to try on the masks of “pulp fiction” heroes. The loss of faith, the devastation

Утрата веры, опустошение души стали знаком времени, «предсказанными» до этого в «Сталкере» А. А. Тарковского. «Мёртвый Христос в гробу» Гольбейна в интерпретации романа «Идиот» новым российским кино стал знаком обличения зрителя-современника. Роман Качанов в «Даун Хаусе» через соприкосновение с картиной демонстрирует «расчеловечивание» людей в мире потребления. Владимир Бортко через ряд ассоциаций с образом Гольбейна ведет разговор о расколе души человека в мире насилия и убийства. Райнер Сарнет оставляет своих героев в тупиках «дьявольского лабиринта», словно мертвецов в закоулках Зоны. Режиссер констатирует полное бессилие «положительно-прекрасного» человека, его неспособность победить зло, скрытое в глубине человеческой души. Но оставляет надежду зрителю, поскольку неисчерпаемость понимания образа Гольбейна остается частью сакральной Тайны, обращенной в будущее человечества.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** Ф. М. Достоевский, «Идиот», кинематограф постмодернизма, экранизация, Г. Гольбейн Младший, «Мёртвый Христос в гробу», Р. Сарнет.

of the soul became the signs of the time, predicted before in A. Tarkovsky's "Stalker". Holbein's "Dead Christ in the Tomb" as interpreted by the new Russian cinema became a sign of denouncing the contemporary viewer. Roman Kachanov in "Down House" demonstrates the dehumanization of people in the world of consumption using the contact with the painting. Vladimir Bortko, via a number of associations with the Holbein's piece of art, leads a conversation about the split of the human soul in the world of violence and murder. Rainer Sarnet leaves his heroes in the dead ends of the "devil's labyrinth", like the dead in the back streets of the Zone. The director states the complete impotence of a "positively beautiful" person, his inability to defeat the evil, hidden deep in the human soul. But it leaves the viewer some hope, since the inexhaustible understanding of Holbein's art remains part of the sacred Mystery, directed to the future of the mankind.

**KEYWORDS:** F. M. Dostoevsky, "The Idiot", postmodern cinema, film adaptation, H. Holbein the Younger, "Dead Christ in the Tomb", R. Sarnet.

В 2021 году исполняется 10 лет с момента выхода на экран одной из самых «молодых» киноинтерпретаций великого романа Ф. М. Достоевского, фильма эстонского режиссера Райнера Сарнета «Идиот». В этой картине, созданной в эстетике постмодернизма, в которой ощущается влияние немецкого театра, эстетических концепций Б. Брехта, Р. В. Фассбиндера, фильмов А. Тарковского и Л. фон Триера, – осуществляется попытка автора ответить на вопрос, может ли «положительно прекрасный» человек, будучи всего лишь простым смертным, стать надеждой и спасителем мира?

Райнер Сарнет принадлежит к режиссерам «третьей весны» эстонского кино. Он не только кинорежиссер, но, как и его соотечественники Эльмо Нюганен, Лембит Ульфсак, Микк Микивер, режиссер театра. Наиболее известный его фильм – «Ноябрь» (2017), участник и призер международных кинофестивалей. Самого себя режиссер характеризует следующим образом: «За 48 лет существования Райнер Сарнет поставил пять фильмов, жил с тремя женщинами, накопил около десяти друзей, страстно любил Фассбиндера и ставил в театре пьесы Пшибышевского, Горького и Елинек.

В киношколе его считали вундеркиндом, но он получил возможность это доказать только 15 лет спустя фильмом «Идиот» [1].

В этом фильме картина Гольбейна Младшего «Мёртвый Христос в гробу» (1521 – 1522) впервые за всю историю постсоветского кино становится ключевым, центральным образом экранизации «Идиота», символом, с которым неразрывно связан образ князя Мышкина. Исследователи творчества Достоевского считают образ мертвого Христа, созданный Гольбейном, своего рода «проблемным центром» романа.

## «МЁРТВЫЙ ХРИСТОС В ГРОБУ». ИНТЕРПРЕТИРУЮЩИЙ УГОЛ ЗРЕНИЯ

Г. Ореханов и А. Андреев замечают: «...как “Мёртвый Христос” Гольбейна был определенной ступенью в процессе религиозного развития Европы первой половины XVI в., а позже становится символом метаний европейского человека перед вызовами науки, прогресса и просвещения, так и роман “Идиот” следует рассматривать как попытку напряженного религиозного поиска, в первую очередь самого Достоевского в атмосфере фундаментальных идейных вызовов европейской культуры середины XIX в. Скорее, даже в атмосфере полной растерянности человека, может быть, впервые в своей христианской истории оказавшегося в мире без Христа и Воскресения» [2, с. 284].

Однако искусствоведы до сих пор не пришли к единому мнению относительно подлинного смыслового значения произведения Гольбейна. Часть исследователей считает, что немецкий художник действительно изобразил смерть Христа во всей ее ужасающей реальности, без намека на возможность Воскресения. Ю. Кристева, например, пишет: «Мы легко представляем человека Возрождения – в том облике, который был запечатлен для нас Рабле: величественным, немного, возможно, странным, как Панург, но искренне устремленным к счастью и мудрости божественной бутылки. Но Гольбейн предлагает нам другое видение – видение человека, подчиненного смерти, человека, заключающего смерть в свои объятия, принимающего ее в самое свое существо и объединяющегося с ней не как с условием своей славы или же следствием своей греховной природы, но как с предельной сущностью своей собственной десакрализованной реальности, которая оказывается основанием нового достоинства. <...> Именно потому, что человек признает свою глупость и глядит в лицо собственной смерти – и, быть может, принимает риск душевной болезни, риск психической смерти, – он достигает нового измерения. Не обязательно измерения атеизма, но наверняка измерения стойкости, лишившейся иллюзий, трезвой и достойной. Как картина Гольбейна» [3, с. 129].

Распространенное среди отечественных исследователей мнение высказывает В. Бачинин: «Картину Гольбейна можно, при желании, рассматривать как одну из визуальных версий семантического ядра той великой духовной

войны, которая составила основное содержание пятивековой динамики культуры модерности, – войны между сторонниками Христа, верующими в Него как в Спасителя, и противниками, неверующими в Его воскресение. Эта антитеза присутствует в картине Гольбейна, лишившего Христа Его божественной природы и тем самым поправшего главную библейскую идею богочеловеческой природы Мессии. В сущности, художник выполнил заказ неверующего рассудка, не признававшего в Сыне человеческом Бога и соглашавшегося терпеть Христа только лишь как смертного человека» [4, с. 203].

Однако многие эксперты полагают, что произведение Гольбейна, напротив, повествует о великом кенозисе и предстоящем Воскресении Христовом. Например, К. Степанян резюмирует: «Для того чтобы в этой картине увидеть не убивающую всякую надежду смерть “великого и бесценного существа, которое одно стоило всей природы и всех законов ее” (8; 339), а свет будущего Воскресения, начало спасения всего человечества <...> – надо видеть в себе и, что важнее, в каждом человеке мужество отказаться от земной мудрости и опоры на чудеса и быть готовым умереть вместе с Ним, увидеть Премудрость Божию в предельном унижении Создателя Вселенной» [5, с. 89–90].

Т. Касаткина предприняла путешествие в швейцарский Базель с целью увидеть знаменитую картину. Исследователь отмечает, что во времена Достоевского зритель смотрел на картину Гольбейна снизу, так как она располагалась в третьем ряду над двумя другими полотнами. Федор Михайлович же (по свидетельству его жены Анны Григорьевны) встал на стул и смотрел на нее прямо, как, в сущности, и было задумано художником.

В современной развеске картина располагается на уровне глаз взрослого человека, так что Касаткина смогла увидеть произведение Гольбейна почти с того же ракурса, что и писатель. Свои впечатления она описывает так: «В “Мёртвом Христе” за пределы передней плоскости картины выходят волосы и кисть правой руки. При взгляде снизу это, вместе со странным поворотом головы, производит дополнительно жуткое впечатление начинающего валиться на вас мертвеца. При взгляде прямо видно, что тело вполне устойчиво. Оказавшиеся за краем картины волосы, разделившиеся на пряди, спадающие почти отвесно вниз, придают дополнительную динамику начавшемуся движению – попытке подъема головы – обозначенному также усилием выгнутого вверх правого плеча и напряженной шеи. Но главное – кисть руки. То, что представляется снизу скрюченными пальцами мертвеца, при взгляде прямо являет собой совсем другую картину. Словно прежде ослабленные (или скрюченные) пальцы напряглись и начали собираться (или выпрямляться) – но, во всяком случае, напрягаться и упираться в край гроба. Замечаешь в этот момент и странные складки, морщины гробной пелены, словно сбившейся чрезвычайно характерно вдоль тела от начавшегося движения, но под кистью правой руки – прямо-таки соскребенной напругшими пальцами. Эта рука, пронзенная, с пятнами тления – уже ожила,

и она выходит в пространство предстоящих картине – в пространство живых» [6, с. 254–255]. Т. Касаткина также отмечает «зеленоватый, словно светящийся, фон, на котором изображена фигура Христа» и задается вопросом: «Откуда свет в закрытом гробе? Не тот ли, что “воссиял из гроба”; не свет ли, как поется в Пасхальном православном каноне, “Христа, из гроба возсиявшего днесь”» [6, с. 255].

Несмотря на противоречия в трактовках смыслового содержания картины Гольбейна, попытаемся понять, что означает образ «Мёртвого Христа» в постсоветских интерпретациях романа «Идиот» и почему этот образ, обретая все большую силу, наконец, становится доминирующим в картине Райнера Сарнета. Однако прежде чем перейти к анализу эстонского фильма, вспомним, какие темы поднимались в кинематографических интерпретациях романа «Идиот» на постсоветском экране.

## МИР ПОТРЕБИТЕЛЕЙ РОМАНА КАЧАНОВА

Исследователь творчества Достоевского И. А. Есаулов, ссылаясь на роман «Идиот», замечает: «“Русский Бог и Христос” является, с точки зрения автора, не узко-национальным, племенным божеством, ограниченным земными пределами собственно России, а этот идеальный ориентир связывается с “будущим обновлением всего человечества и воскресением его”» [7, с. 101]. Авторы картины «Даун Хаус» показывают, каким может быть мир героев Достоевского, в котором отсутствует этот «идеальный ориентир» – «русский Бог и Христос». И именно его отсутствие, а не постмодернистская ирония и не черный юмор конца 1990-х превращает экранную интерпретацию романа в фарс. Но поскольку некоторая карнавальность присуща и самому роману, то в этом создатели фильма скорее следуют духу произведения, чем отклоняются от него.

В фильме сохраняется почти та же «расстановка сил», что и у Достоевского. Князь Мышкин (в исполнении Ф. Бондарчука) и Настасья Филипповна (А. Букловская) – люди иной природы, «пришельцы» из другого мира. Оба прибывают в Россию из-за границы: князь – из Швейцарии, Настасья Филипповна – с Украины. Одежда героев напоминает костюмы фантастических путешественников во времени и пространстве. В облике Мышкина есть что-то от безумного доктора из фильма «Назад в будущее», а Настасья Филипповна похожа на Аэлиту, королеву Марса, из картины Якова Протазанова. Среди персонажей фильма только Мышкин и Настасья Филипповна равнодушны к деньгам. Герои даже не умеют ими пользоваться, что немислимо в окружающей их действительности.

В интерпретации Качанова Мышкин страдает синдромом Дауна<sup>1</sup>, отягченным расстройствами шизофренического спектра. И это не случайно, поскольку мифологически эпилепсия («священная болезнь»), которой

<sup>1</sup> Название болезни следует из названия фильма – «Даун Хаус».

был болен главный герой романа Достоевского, предполагает такое состояние психики человека, которое позволяет ему соприкоснуться с иной реальностью (эпилепсия пророка Мухаммеда) или, по крайней мере, всеми силами души стремиться к ней. Однако в фильме Качанова Мышкин лишен этой способности. В его сознании Бога и высшей реальности не существует. Все, что остается герою – это впасть в состояние галлюцинаторного бреда либо уйти в себя и отрешиться от абсурда земной действительности.

Любая попытка подчинить Мышкина и Настасью Филипповну обывательским нормам оборачивается для них жестокой травмой. Князю мерещится палач-стоматолог, который гонится за ним с «пыточными» инструментами в залитом кровью халате с целью сделать «нормальным», по сути же, – исцелить. Настасья Филипповна угрожает Тоцкому судом и расправой за «совершение несовершеннолетней гражданки Украины». Стремление Тоцкого откупиться от бывшей любовницы в порядке вещей для мира потребления. Однако оно не вызывает у Настасьи Филипповны ничего, кроме ярости, которую героиня выражает, впрочем, вполне в духе времени: «Наверняка я вас в подъезде серной кислотой оболблю!».

Настасья Филипповна не осознает своей греховности и не надеется на князя, как на спасителя. А без христианской подоплеки отношения двух героев становятся на редкость комичными. «Я сразу понял, что это очень несчастная и одинокая гражданка!» – пытается объяснить князь свои чувства. И Настасья Филипповна, и Мышкин несут на себе отпечаток российского прошлого. Однако в обезбоженной реальности фильма прошлое России столь же нелепо, как и ее настоящее.

Настасья Филипповна живет в старом особняке с дурной славой, убранство которого представляет собой странное смешение времен и стилей. Здесь она и погибает. Если в романе убийство героини совершается в «скопческом» доме Рогожина, похожем на мрачный храм, то в интерпретации Качанова Настасья Филипповна умирает в давно оскверненном месте, в котором «со времен Ивана Грозного ничего хорошего не случилось». По-видимому, боярский терем, бывшему хозяину которого царь «на всякий случай» отрубил голову, – это метафора русской жизни, во все времена насыщенной пороками и бессмысленным насилием.

В романе к Настасье Филипповне часто обращаются одновременно и как к Богородице, и как к Прекрасной даме (например, «Матушка, королева всемогущая»), тогда как в фильме Рогожин называет героиню «королева моя, Снегурочка», то есть обращение к Богородице заменено словом «Снегурочка». И слово «Матушка», и слово «Снегурочка» подразумевают исключительную чистоту той, к кому они обращены, однако в первом случае чистота – признак святости, во втором – холодности и бесчувствия.

В абсурдном мире «Даун Хауса» высшая духовная природа человека может существовать лишь в форме тяжелой психической патологии. Хотя за этой «аномалией», по сути, скрывается нравственность и душевная тонкость. Грубость и пошлость, напротив, являются нормой для созданной

Качановым реальности. Грязь и нечистоты заполняют все уровни бытия ее обитателей: физический, бытовой и, разумеется, нравственный: все герои фильма, за исключением Мышкина и Настасьи Филипповны, одержимы жаждой потребления. В сцене, где Ганя, Варя и Фердыщенко вводят себе в вены наркотический раствор, они повторяют друг за другом, как мантру: «Интересная работа, начальный капитал, маленький заводик по переработке отходов и, как следствие, хороший характер и прекрасный аппетит» – вот незамысловатая формула того, к чему стремится «нормальный» человек в постсоветской России.

Поза «Мёртвого Христа», в которой Лебедев застаёт лежащего на полу Мышкина после этой наркотической «оргии», прочитывается в данном контексте как символ угасания в людях божественного, низведения человеческого существа до самого примитивного уровня.

Однако среди героев фильма есть и такие, кто поглощает не только материальные блага, но и людей. Тоцкий (Артемий Троицкий) и генерал Епанчин (Юозас Будрайтис) относятся к Настасье Филипповне как к продукту потребления, причем съедобному. Передавая князю впечатление Тоцкого о Настасье Филипповне, Ганя сравнивает девушку с налившейся грушей. Генерал Епанчин, в свою очередь, покупает Настасью Филипповну за три вагона тушенки, фактически приравнивая ценность человека к ценности мяса.

Рогожин (Иван Охлобыстин) и Аглая (Елена Котельникова) также стремятся завладеть своими избранниками. Так, бандит Рогожин, увидев неземную Настасью Филипповну, переходящую дорогу на красный свет (будто пересекающую границу между мирами), на отцовские деньги покупает ей обувной магазин, чтобы она в его туфельках «всю жизнь цокать могла» (то есть оставалась бы привязанной к земле). Неформалка и анархистка Аглая, познакомившись с блаженным князем, стремится открыть ему все прелести «интимной близости с женщиной». Оба мечтают связать своих избранников узами гражданского брака, то есть получить их в полную законную собственность, скрепленную печатью ЗАГСа.

Хищническое желание присвоить ближнего, которое в современном авторам картины мире заменило человеку любовь, становится причиной того, что высшая божественная природа покидает людей. Когда Рогожин, убив Настасью Филипповну, готовит из нее жаркое и поедает его вместе с князем, речь идет отнюдь не о заклании агнца и не о вкушении ритуальной пищи, которое во многих культурах символизирует причащение бессмертному божеству (не случайно Рогожин подает на обед ноги Настасьи Филипповны, метафорически отрезая возможность ее возвращения). Это именно превращение духовного в обезличенный предмет потребления и, следовательно, его полное уничтожение, которое, впрочем, приносит облегчение героям, поскольку божественное в человеке перестает их смущать: «Некому теперь будет нас мучить!» – говорит Рогожин князю.

Неудивительно поэтому, что в фильме нет ножа, которым жрец совершает жертвоприношение, забирая жизнь ради вечной жизни, – важнейшего

предмета – символа романа. Вместо ножа в руках Рогожина пистолет – орудие бессмысленного убийства. Стол, за которым обедают Мышкин и Рогожин, оформлен как гроб, убийца украшает жаркое цветами. Авторы фильма констатируют гибель в современном мире всего подлинно человеческого, то есть уничтожение в человеке самого образа Божьего. Фраза «Красота спасет мир», которая высвечивается над головой князя, уходящего в дурную бесконечность с кусочком жаркого «для Гани», – это своего рода надпись на могильной плите. Красоты в ее истинной божественной природе в мире уже нет. В руках князя лишь бесполезный кусок мяса. Но главное, что давно не существует и мира, который стоило бы спасать, он превратился в бездушную пустыню, окружающую последнего русского идиота.

И. А. Есаулов пишет: «По мысли Вяч. Иванова, “признание святости за высшую ценность – основа народного мирозерцания и знамя тоски народной по Руси святой. Православие и есть соборование со святынею и соборность вокруг святых”. Элиминировать эту высшую ценность <...>, безусловно, вполне допустимо. Однако будет ли при этом предмет исследовательского внимания сколько-нибудь адекватен авторскому утверждению “Ты еси”, предполагающему прежде всего “утверждение нашего богосыновства”?» [7, с. 98]. Р. Качанов в творческом исследовании романа Достоевского дерзнул «элиминировать эту высшую ценность». Князь Мышкин, лежащий на полу галереи в позе «Мёртвого Христа», воспринимается как образ уничтожения божественного в человеке и мире. Качанов показал, к какому кошмарному абсурду может привести этот путь.

## РАЗРУШЕННЫЙ ХРАМ ВЛАДИМИРА БОРТКО

Сериал В. Бортко «Идиот» продолжает тему духовной гибели, заданную фильмом «Даун Хаус». Действие начинается со сцены в доме Настасьи Филипповны, где за чашкой кофе идет своеобразный торг. Человеческое существо, молодая женщина приравнивается к предмету роскоши, передаваемому от одного хозяина другому. Когда Тоцкий и генерал Епанчин покидают ее дом, Настасья Филипповна приближается к зеркалу и пальцем рисует крест на своем отражении. Жест, означающий желание свести счеты с миром, в котором живая человеческая душа низведена до объекта потребления.

Образ Настасьи Филипповны (Лидия Вележева) в трактовке режиссера изначально лишен признаков высшей духовной природы. Читатель романа впервые получает представление о внешности героини именно через описание ее портрета, имеющего сходство с иконой, тогда как в экранизации В. Бортко зритель сначала видит роскошно одетую Настасью Филипповну в ее гостиной, а только затем – портрет молодой женщины в кабинете генерала. Это полностью меняет восприятие образа, даже если бы он и соответствовал описанному в романе: «На портрете была изображена



действительно необыкновенной красоты женщина. Она была сфотографирована в черном шелковом платье, чрезвычайно простого и изящного фасона; волосы, по-видимому, темно-русые, были убраны просто, по-домашнему; глаза темные, глубокие, лоб задумчивый; выражение лица страстное и как бы высокомерное. Она была несколько худя лицом, может быть, и бледна...» [8, с. 27].

Несмотря на то, что типаж актрисы Лидии Вележевой соответствует этому описанию, в экранизации В. Бортко на портрете запечатлен совсем другой образ – роковая красавица, дама полусвета с изысканно уложенными черными локонами, в платье из узорного шелка, с ожерельем на шее и длинными сверкающими серьгами в ушах. Конечно, дело не в различии эстетических предпочтений авторов, а в том, что предельно земная героиня фильма, с которой зритель успел познакомиться, уже не может восприниматься им как существо «не от мира сего».

Когда в фильме Мышкин (Евгений Миронов) останавливается у окна, чтобы рассмотреть портрет, он, прежде чем поцеловать, перекрещивает его. Этого обычно не делают с иконой, отображающей божественный мир. К ней лишь почтительно прикладывают губами. Однако князь указательным пальцем будто бы рисует на изображении крест, что вызывает в памяти жест, которым в начале фильма перечеркнула свое отражение сама героиня. Несомненно, охваченный состраданием Мышкин видит на портрете то же, что и Настасья Филипповна в зеркале, а зритель на экране – красивую земную женщину, измученную страстями, стоящую на краю гибели.

В фильме воспоминания о надругательстве над собственной душой посещают Настасью Филипповну во время *petit jeu*, на вечере в честь дня ее рождения, когда Тоцкий рассказывает о «самом худшем» поступке в его жизни. Так же, как и в романе Достоевского, этот «постыдный» случай представляет собой всего лишь светский анекдот. Слушая рассказ своего «благодетеля», героиня восстанавливает в памяти процесс совращения девочки-подростка, какой она была десять лет назад. В этой сцене на руке обнимающего ее Тоцкого можно заметить перстень с огромным черным камнем, символизирующий духовную и физическую власть.

Очевидно, что после пережитого в Настасье Филипповне совершается душевный надлом. В ней все сильнее проступает темное, inferнальное начало. Чтобы подчеркнуть это, режиссер, по-видимому, намеренно исключает из экранизации добрые, христианские поступки героини, которые описаны в романе Достоевского. Например, Настасья Филипповна так и не произносит просьбы о прощении за свое поведение у Иволгиных: только молча целует руку матери Гани и стремительно исчезает из ее дома. Любое появление Настасьи Филипповны на экране провоцирует смятение и раздор.

Такая трактовка образа подкреплена и визуальными художественными средствами. На званом вечере в честь дня рождения золотое платье Настасьи Филипповны с максимально допустимой откровенностью

обнажает ее плечи и грудь. Ее юбка ниспадает сияющими волнами до самого пола. Вокруг шеи героини – массивное золотое ожерелье (подарок генерала Епанчина) с узором из связанных друг с другом пирамид, напоминающих человечков, в ушах – драгоценные серьги с тем же орнаментом. На пальце Настасьи Филипповны – крупный перстень с темным камнем, похожий на перстень Тоцкого во время сцены совращения. Теперь власть творить разрушения в ее собственных руках. В свой «табельный», «високосный день» героиня вызывает ассоциации с образом аккадской богини Иштар (Астарты). Несомненно, это демонический образ. И в фильме Настасья Филипповна уничтожает не только своих врагов, но и тех, кто ее любит.

Аглая же в данной экранной интерпретации становится просто одной из жертв Настасьи Филипповны, ее соперницей, неудачливой и несчастливой. Неслучайно режиссер приглашает на эту роль Ольгу Будину, сыгравшую Мари в фильме «Даун Хаус». (В трактовке Качанова – секретаршу, которая раздавала детям конфеты, завернутые в доллары, а когда начальник ей это запретил – взорвала здание банка, неосторожно поставив яйца в микроволновку.) Наивность Аглаи, ее детская непосредственность противостоят дьявольской мощи Настасьи Филипповны, образ которой в фильме вобрал в себя вереницу ассоциаций: языческих, ветхозаветных, исторических и иных. В фильме Настасья Филипповна пишет Аглае: «Я слышала, что ваша сестра, Аделаида, сказала тогда про мой портрет, что с такую красотой можно мир перевернуть. Но я отказалась от мира; вам смешно это слышать от меня, встречая меня в кружевах и бриллиантах, с пьяницами и негодяями? Не смотрите на это, я уже почти не существую и знаю это; Бог знает, что вместо меня живет во мне». По-видимому, в трактовке В. Бортко эта фраза из романа Достоевского является определяющей характеристикой героини, подчеркивает раздробленность, опустошенность ее души, охваченной злом.

Сцена, в которой Мышкин и Рогожин (Владимир Машков) проводят ночь у тела Настасьи Филипповны, окончательно расставляет смысловые акценты. Когда Мышкин поднимается в комнаты Рогожина, герои оказываются в подобию мрачного храма. У входа – иконы с горящими свечами, в глубине – бархатный полог пурпурного цвета, скрывающий часть комнаты. Продолжая разговор, Мышкин и Рогожин садятся на небольшой диван у стены. Массивная мебель, окружающая их, – из темного дерева. На столе перед завесой – подсвечники, лампа, толстые книги в старинных переплетах. Можно заметить, что стены, пол, диван в комнате покрыты узорами, состоящими из сети переплетающихся друг с другом элементов. Причем орнамент пола включает изображение восьмиконечной звезды (октограмма во многих религиях символизирует равновесие, гармонию между духовным и материальным). Очевидно, части, связанные в единую сеть, – важный смысловой акцент, передаваемый через изобразительный ряд сцены. Тот же прием, например, использовали С. Кубрик в фильме «Сияние» (знаменитый ковер в отеле «Оверлук») и Д. Линч в сериале «Твин Пикс» (узор пола в черном вивгаме). В обоих произведениях речь идет о связях мироздания и их разрушении силами зла.

Есть и еще одна деталь – белая атласная перчатка свадебного наряда Настасьи Филипповны, символ чистоты, неподкупности (пара белых перчаток как символ посвящения в масоны). Однако перчатка может восприниматься и как образ десницы, символизирующий действие, силу, господство (например, в трилогии Дж. Р. Р. Толкиена «Властелин колец» на гербе мага Сарумана изображена белая длань). Во время разговора с Рогожиным князь рассеянно берет перчатку с подушки, рассматривает, сворачивает, откладывает в сторону. И тут же задает вопрос: «Рогожин, где Настасья Филипповна?»

– Там! – отвечает Рогожин. На экране появляется закрытый бархатный занавес.

– Спит?

– Пойдем! – говорит Рогожин. – Только ты... Ну да пойдем!

Князь встает. Можно заметить, что на диванной подушке остается свернутая им перчатка. Рогожин ведет Мышкина за собой вглубь комнаты, отодвигает полог. В просвете видна резная колонна балдахина. Сам же занавес прищипывает к массивному шкафу, на нижней полке которого, почти касаясь ткани полога, лежит небольшой серый камень. В данном контексте, вероятно, он напоминает о камне Гроба Господня. Однако визуально сочетание камня и колонны дает по крайней мере еще одно прочтение, ассоциацию с храмом. Апостол Павел обращается к коринфянам: «Разве не знаете, что вы храм Божий и Дух Божий живет в вас? Если кто разорит храм Божий, того покарает Бог: ибо храм Божий свят; а этот храм – вы» (1Кор.3:16–17). [9, с. 1476].

Князь скрывается за завесой, Рогожин остается снаружи и застывает, сложив руки на животе. Поза героя, его черное одеяние и крупный бриллиантовый перстень (в образной системе фильма – символ власти) придают ему сходство со служителем культа, жрецом.

– Тут темно! – говорит князь.

– Видать! – отвечает Рогожин.

– Я чуть вижу кровать.

– Подойди ближе-то!

Маятник отсчитывает секунды, тиканье часов подобно стуку сердца. Камера стремительно приближается к лицу Рогожина, его горящим черным глазам, раздается сдавленный крик князя, шаркающий звук. Завеса колеблется, из-за занавеса пятится дрожащий Мышкин в холодном поту, по лицу Рогожина текут слезы. Далее на экране появляется красная бархатная подушка с узором из связанных кругов и ромбов, которые пересекает уже знакомая зрителю длинная перчатка, расправленная и перевернутая.

– Это ты? – спрашивает Мышкин.

– Я, – отвечает Рогожин.

Дрожащий Мышкин, обхватив себя руками, медленно идет к дивану и садится. Рогожин отдергивает полог, своего рода «алтарную завесу». (Закрытая завеса может читаться как символ стражи, охраняющей Гробницу, и камня у ее дверей.) Открывается постель – белый постамент,

на котором сквозь покров отчетливо проступают очертания мертвого тела, видна обнаженная ступня.

Здесь неизбежно возникают ассоциации с образом, имеющим прямое отношение к этому «мрачному святилищу». Речь идет о картине «Мёртвый Христос» Гольбейна Младшего. Впервые за всю историю советских и постсоветских экранизаций романа копия картины появляется на экране именно в сериале В. Бортко. Автор делает на нем особый акцент в четвертой серии экранизации, неоднократно фиксируя на картине внимание зрителя в сцене беседы героев в доме Рогожина. В контексте заключительных эпизодов сериала этот образ прочитывается как окончательный приговор его героям.

Когда раздается стук, Мышкин устремляет на двери безумный взгляд. Они распахиваются, и в комнату входят люди. Плачущий Рогожин лежит на коленях у Мышкина, который его утешает и гладит, хотя, по-видимому, князь и сам охвачен безумием. Оба располагаются на полу, спиной к кровати, образуя композицию, подобную скульптуре «Пьета» Микеланджело. Вошедшие, которых зритель видит с точки зрения героев (приблизительно на уровне пояса), окружают постель. Но они не склоняются к Мышкину и Рогожину, а ведут себя так, будто вовсе не замечают их. Звучит закадровая музыка, она поглощает и растворяет все звуки.

Таким образом, В. Бортко в экранизации выводит на первый план идею о разрушении человеческой души через насилие и убийство. Смерть Настасьи Филипповны, чья душа была осквернена злом, раскалывает душу убийцы Рогожина и повреждает психическое здоровье Мышкина. Так как душа считаетсяместилищем Бога, символом ее распада в интерпретации режиссера становится «Мёртвый Христос» Гольбейна Младшего. На глазах зрителя происходит метафорическое разрушение «храма Божьего». Поскольку тело Христово это синоним Церкви, общности людей в Боге, прерывается и эта связь, утрачивается человеческая способность слышать и понимать другого. В отличие от романа Достоевского, который исследователи называют «романом Великой Субботы», в трактовке В. Бортко души героев не подлежат восстановлению даже и в перспективе, за пределами киноповествования. У обитателей художественного мира, созданного режиссером, не остается надежды на обретение утраченной целостности и новой жизни.

## ДЬЯВОЛЬСКИЙ ЛАБИРИНТ РАЙНЕРА САРНЕТА

2 Трисвятiя песнь в православной редакции относится ко всем трем Лицам Святой Троицы, входит в состав обычного начала церковных служб.

Тихо поет церковный хор. Слышатся слова молитвы: «Святiй Бiже, Святiй Крепкий, Святiй Безсмертный, помилуй нас . . .»<sup>2</sup> Утренний свет льется сквозь круглое окошко под сводом христианского храма. Лучи оживают, озаряя сидящих на деревянных скамьях людей, которые одновременно и прихожане церкви, и вокзальная публика, и сонные зрители начинающегося «спектакля».

Камера – бесплотный дух – медленно плывет вниз. Звучит паровозный гудок, и все пространство кадра застилает густой белый дым. Когда дым рассеивается, камера останавливается на молодом человеке, спящем на одной из скамей – князе Мышкине (Ристо Кюбар).

Этот красивый юноша с золотыми волосами в широком сером плаще, не взявший с собой в дорогу ничего, кроме дырявой авоськи, похоже, пришел из какого-то иного мира. Он крепко спит и не замечает, что тот, чьими глазами зритель видит происходящее, подобрался слишком близко к нему. На экране появляется надпись: «Идиот», стилизованная руной Sowilu (значение руны – «Солнце». – Прим. А. Р.). Так начинается экранная интерпретация великого романа, созданная эстонским режиссером Райнером Сарнетом.

Художественное пространство фильма весьма необычно. Вагон поезда, в котором едут князь Мышкин и Парфён Рогожин – всего лишь декорация в той же старой церкви, где, словно в камерном театре, разыгрывается действие картины. Это условное, «театральное» пространство напоминает городок из фильма «Догвилль» Ларса фон Триера. Мышкин, во внешности которого угадывается сходство с образом Христа, и «украшенный» тюремными татуировками Рогожин, глядя друг другу в глаза, обмениваются рукопожатием. Князь рассказывает попутчику о том, что прибыл из Швейцарии, где лечился от странной болезни «вроде падучей или Виттовой пляски». Рогожин (Тамбет Туйск) внимательно слушает князя, однако ничего не рассказывает о себе. В экранной интерпретации Сарнета «суровый хищник» Парфён гораздо более замкнут, недоступен и асоциален, чем в романе Достоевского. Когда в беседу вмешивается третий, Лебедев (Таави Ээльмаа), и упоминает о Настасье Филипповне, Парфён грубо прерывает его. На вокзале Рогожина встречают приятели-бандиты. Он же ведет себя так, словно и не было в его жизни встречи с Мышкиным. Вместе с бандой Парфён уходит прочь, даже не оглянувшись на князя. А тот начинает свой одинокий путь в «городе греха».

Льет дождь. Вокзальные часы показывают четверть седьмого, но из-за темноты остается неясным, ранее ли это утро или же наступил вечер. Уныло звонит церковный колокол. Князь бредет в сыром тумане, освещенном тусклым светом фонарей. Проходит мимо вывесок “Metropol”, “Bar” и “Casino”, одинаковых на всех языках мира, женщин с пустыми глазами, ожидающих клиентов проституток и точильщика, затачивающего нож для мясника. С этого момента образ ножа становится навязчивым видением князя, пугающим и зловещим.

Атмосфера угасания чувствуется и в разбитой мостовой, и в ветхих стенах, и в жухлой листве, которую ветер гонит по мокрым плитам. Навстречу путнику попадает вереница сирот из приюта. Дети следуют за бледной воспитательницей и исчезают во тьме. Из мусорного бака выпрыгивает бездомный кот. Каменные плиты под ногами путника покрыты вязкой грязью. В этой грязи проведена черта, через которую переступает князь, словно переходя какую-то мистическую границу. Над городом клубится белый туман,

застилающий небо. Кажется, что здесь нет ни прошлого, ни будущего – только холод и тьма. «Город греха» Райнера Сарнета ассоциируется с безмянным городом из фильма А. Тарковского «Сталкер» – та же липкая грязь, сырость и обветшание. Железнодорожная станция, «казенные дома»... Оба города граничат с иным, непознаваемым миром, откуда в них приходят «блаженные» странники...

Л. Левина отмечает: «Жителями Эстонии «Сталкер» воспринимается как часть “Таллинского текста”. Это и география съемок, и эстонские надписи, случайно попавшие в кадр, и, как заметил таллинский литературовед Григорий Утгоф, эстонский герб, проступающий на монетах, скрытых под водой “реки времени”» [10, с. 586].

Однако режиссерский почерк Райнера Сарнета и А. Тарковского объединяют не только схожие визуальные образы, но и круг поднимаемых в их фильмах проблем: душевной пустоты, безверия, потерянной надежды, действительной и мнимой реальности... Так, В. Шитова пишет: «Фильм Тарковского – не научная фантастика. Это мистерия. Это опять “страсти”. В сущности, все картины режиссера принадлежат к роду “страстей” – древнему, средневековому роду искусства. <...> “Страсти” – это испытание сомнениями, поиски веры, это крестный путь человеческой души, проходящей через ужасы жизни, чужую смерть, искушения, одиночество. Сталкер у Тарковского – человек, который, подобно нищему священнику Назарину из фильма Бунюэля, становится добровольным проводником по такому вот крестному пути, он водит заблудшие души по Зоне дорогой самопознания, даже не зная о конечном итоге» [11, с. 113].

По «крестному пути» «страстей» пытается водить людей и князь Мышкин в фильме Райнера Сарнета. Дорога приводит его в «дом» нувориша Епанчина, где герой впервые видит Настасью Филипповну (Катарийна Унт). Ее образ запечатлен на своеобразной порнографической картине, оформленной как икона. Станный лик, сочетающий глаза ангела и рот блудницы, обрамлен окладом, украшенным монетами, искусственными цветами, драгоценными камнями и непристойными символами. Кажется, что образ и подобие Божие втоптан в грязь, жестоко осмеяно и поработено. Однако зло – всего лишь «оклад», отвратительная маска, сквозь которую смотрят страдающие человеческие глаза. И Мышкин прикладывает губы к портрету губами, как к святыне.

Композиционно фильм Сарнета можно разделить на две части: в одной еще присутствует «небесный князь», в другой – окончательно воцаряется «Мёртвый Христос». Именно на вечере у Настасьи Филипповны спаситель мира превращается в ложного мессию. Князь всерьез намерен жениться. Он стремится обладать исключительным правом на Настасью Филипповну. Отвечая на вопрос героини о том, на что они будут жить после свадьбы, Мышкин торжественно объявляет, что утром получил письмо. Оказывается, швейцарский доктор, лечивший его за свой счет, умер и завещал князю все свое состояние. Повисает пауза. Настасья Филипповна и Рогожин смотрят на князя с недоверием. В их картине мира Мышкин не может владеть

деньгами, так же, как не может он и жениться. Однако новость подтверждается, и гости Настасьи Филипповны поздравляют князя. С этого момента для обитателей «города греха» Мышкин перестает быть существом «не от мира сего» и становится одним из своих.

Автор фильма несколько отклоняется от первоисточника, но его видение образа князя Мышкина очень близко тому, что прочитывается в тексте Достоевского. Например, Т. А. Касаткина пишет: «И все-таки с самого начала образ Мышкина противопоставлен образу Христа по одному, но перевешивающему все остальные, признаку. То, с чего собственно начинает князь Мышкин свою деятельность в качестве спасителя мира, – это намерение и стремление жениться на Настасье Филипповне. Этим своим намерением он сразу же исключает себя из мира Божеской любви и ввергает в мир любви человеческой, т. е. любви исключительной. Именно из попытки князя сочетать эти два несочетаемых вида любви и рождается весь тот кошмар, который делает роман Достоевского о «положительно прекрасном человеке» наиболее мрачным и тяжелым из всех его романов» [12, с. 180].

В сцене званого вечера уже ощущается приближение катастрофы. Рогожин пытается силой заставить Настасью Филипповну уехать, он грубо хватается молодую женщину за затылок, нагибает ее голову. Драгоценная заколка падает, длинные белокурые волосы Настасьи Филипповны рассыпаются по плечам. Неловкими руками героиня пытается заколоть их снова. Когда на помощь Настасье Филипповне приходит Мышкин, начинается своего рода дежавю: князь бережно накрывает своими ладонями мокрые от слез пальцы Настасьи Филипповны, сжимающие золотистые пряди и прозрачные бусины заколки. Это мгновение напоминает недавнее видение Мышкина в гостиной Епанчиных. Утренний лес, чистые капли воды, руки, бережно касающиеся тонких ветвей... Сон наяву, который тогда был прерван щелчком выкидного ножа.

Видение князя воплощается в реальность, но приобретает в ней более грубую, искаженную форму. И оно также внезапно прерывается, как и в гостиной Епанчиных. Настасья Филипповна оставляет своего спасителя, соглашаясь ехать с Рогожиным. Перед тем как уйти, она бросает сверток с деньгами, полученными от Парфёна, в камин и понуждает Ганю лезть за ними в огонь. Огромный камин, в котором без труда мог бы поместиться не один охотник за приданым, напоминает алтарь для человеческих жертвоприношений. Над его распахнутой огненной пастью – лик языческого божества в окружении языков пламени, рядом – иссохший череп козла. Печь окружают бутафорские колонны и золотые статуэтки полуобнаженных танцовщиц. Настасья Филипповна и Рогожин заливаются дьявольским смехом. Несостоявшийся жених, не выдержав, падает в обморок. Настасья Филипповна велит достать обгоревшую пачку из огня и поливает ее шампанским из бутылки. Все пространство кадра застилает густой белый дым. Настасья Филипповна и Рогожин страстно целуются. Взвзвись за руки, они, подобно демонам, исчезают в дыму.

Христос в гробу, запечатленный на картине Гольбеина Младшего, – ключевой образ фильма Райнера Сарнета. Режиссер постепенно подготавливает зрителя к его появлению. За сценой вечера у Настасьи Филипповны следует эпизод, где Мышкин, стоя перед зеркалом в окружении манекенов, одевается в том же вычурном буржуазном стиле, что и безжизненные куклы вокруг него. Спокойный, как у психиатра, закадровый голос замечает, что князь «наружностью переменялся гораздо к лучшему», и рассказывает о неудавшихся отношениях Мышкина с Настасьей Филипповной. А князь тем временем смотрится в огромное трехстворчатое зеркало. По форме зеркало напоминает икону-триптих, однако вместо образов божественного мира в его створках – только искривленное отражение самого Мышкина, одетого в идеально скроенный черный костюм. Ложную «троицу» – князя и два его отражения – сменяют огромные «иконописные» глаза Настасьи Филипповны. Однако закадровый голос объявляет, что героиня обречена, она «погибнет, так или иначе».

В следующем эпизоде фильма Мышкин идет через полуразрушенный каменный зал. Его фигура кажется очень маленькой по сравнению с грандиозными колоннами и арками. Наверху – темные галереи, похожие на театральные ложи. Длинные прямоугольные этажи напоминают своей формой картину «Мёртвый Христос в гробу»<sup>3</sup>. В арках под потолком светятся два огромных глаза, вызывая в памяти «Фальшивое зеркало» Р. Магритта. Это глаза Рогожина. Как и в романе, взгляд Парфёна неотступно преследует князя. Будто загипнотизированный, Мышкин поднимается на галерею по винтовой лестнице. Наверху он сталкивается со своим соперником. В композиции кадра возникают два полюса: князь Мышкин и Парфён Рогожин. Стоя друг против друга, они «вписаны» в узкий прямоугольник галереи, словно заключены в тесный каменный саркофаг.

Когда в «келье» (или склепе?) Рогожина князь обнаруживает нож, заложённый в книге «Госпожа Бовари», его охватывает страх. Великий роман Флобера о страсти, одиночестве и смерти, измученный ревностью Рогожин,

и совсем новый нож, похожий на тот, что привиделся князю в гостиной Епанчиных. . . Частички пазла складываются воедино, зловещие предчувствия подавляют Мышкина. Страшные фантазии князя просачиваются в реальность. «Я уйти отсюда хочу», – шепчет он. Камера приходит в движение, и постепенно, деталь за деталью, открывает взору картину «Мёртвый Христос в гробу», висящую на одной из глухих каменных стен.

Появляются худые изуродованные ноги в синих пятнах, раны на бедре, избитое тело со следами ударов копий, пробитая насквозь почерневшая рука, как будто вываливающаяся за пределы картины. Наконец, камера останавливается на лице Христа. В романе лицо Спасителя описывает Ипполит в своем «Необходимом

<sup>3</sup> В романе репродукция картины, на которую в доме Рогожина обращает внимание князь, описана так: «Над дверью в следующую комнату висела одна картина, довольно странная по своей форме, около двух с половиной аршин в длину и никак не более шести вершков в высоту. Она изображала Спасителя, только что снятого со креста» [8, с. 181].



объяснении», однако не возникает сомнений, что именно таким его видит и Мышкин: «...это лицо человека, только что снятого со креста, то есть сохранившее в себе очень много живого, теплого; ничего еще не успело заостенеть, так что на лице умершего даже проглядывает страдание, как будто бы еще и теперь им ощущаемое (это очень хорошо схвачено артистом); но зато лицо не пощажено нисколько; тут одна природа, и воистину таков и должен быть труп человека, кто бы он ни был, после таких мук. <...> На картине это лицо страшно разбито ударами, вспухшее, со страшными, вспухшими и окровавленными синяками, глаза открыты, зрачки скозились; большие, открытые белки глаз блещут каким-то мертвенным, стеклянным отблеском» [8, с. 339].

Исследователь романа «Идиот» Сара Янг пишет: «...главная причина, по которой Мышкин едва выносит вид картины, изображающей Христа, судя по всему, та, что на картине изображен Христос-человек, Христос-неудачник, Христос, лишенный Своего божественного достоинства и неспособный преодолеть законы природы. Это изображение вынуждает Мышкина посмотреть в глаза собственной несостоятельности. <...> И в изображении мертвого Христа, и в образе Мышкина то, что полагалось вечным, показано временным» [13, с. 35].

В беседе, которую герои ведут здесь же, у «гроба», на вопрос Рогожина, верует ли князь в Бога, Мышкин не дает прямого ответа. Он лишь рассказывает историю об одном «верующем», который, перекрестившись, зарезал друга. Нельзя не заметить, что слова князя звучат, как провокация. Он не только не успокаивает Парфёна, но искушает его. А ведь Рогожин отчаянно нуждается в том, чтобы обрести опору в вере. Вокруг его шеи вытатуирована надпись: “Gott mit uns<sup>4</sup>”, на обнаженном торсе изображен крест. С большим трудом Парфён сдерживает своих демонов: сгибаясь пополам от истерического хохота, он делает выпад ножом в сторону гостя.

Заканчивая разговор, князь говорит, что у него «голова тяжелая». Он крепко обнимает Рогожина. В этом действии ощущается скрытый эротизм: князь полностью одет, а Парфён наполовину обнажен. Мышкин долго не отпускает Рогожина, будто пытаясь слиться с ним в единое целое. Парфён же опускает руку с ножом, но не отвечает на объятие. Знакомый зрителю голос за кадром говорит о состоянии, в которое князь обычно погружается перед самым припадком – это необыкновенное чувство «совершенства, неопределенности и удовлетворения».

Но действительно ли князь испытывает эти чувства? Так, психоаналитик Ю. Кристева пишет: «...чувство гармонии и радости, вызываемое приближением эпилептического припадка, является лишь последствием воображаемого, которое после припадка пытается присвоить в качестве чего-то положительного сам момент пробела,

4 *Gott mit uns* (с нем. – «Бог с нами») – девиз, начертанный на гербе Германской империи, широко используемый в немецких войсках с XIX в. С 1847 года был размещен на пряжках солдатских ремней прусской армии, с 1919 г. – рейхсвера, с 1935 г. – сухопутных войск вермахта. Стал широко известен в годы Второй мировой войны.

провала, разрыва, присвоить само это страдание, вызванное прерыванием (сильным энергетическим разрядом, разрывом символической непрерывности в момент припадка). Таким образом Достоевский, видимо, ввел медиков в заблуждение, ведь они стали думать, будто наблюдают у эпилептиков эйфорические состояния, предшествующие припадкам, тогда как на самом деле этот момент разрыва отмечается лишь болезненным опытом потери и страдания» [3, с. 194]. Исследователь замечает также: «Страдание у Достоевского учреждается не внутри и не снаружи, а на границе, на пороге, который отделяет Я и другого» [3, с. 186].

В фильме Сарнета «короткий миг», который для князя образует «высшую гармонию и красоту» – это ложное просветление. Оно приходит в момент неудачной попытки сближения с Рогожиным. Обнимая его, Мышкин продолжает блуждать в лабиринте собственного помраченного сознания. Голос за кадром озвучивает «двойные» мысли князя. Ему стыдно за то, что он думал о Рогожине дурно: ведь когда-нибудь тот станет Настасьей Филипповне «служгой, братом, другом. Сострадание осмыслит и вдохновит и самого Рогожина, ибо оно, быть может, – единственный закон бытия человечества». Но такие мысли явно чужды Парфёну. И князь ничего не может с этим поделаться, поскольку бесконечно далек от своего друга.

«Ты забыл поцеловать мою душу!» – светится надпись на огромном красном сердце в витрине. По сторонам его – две обнаженные женские фигуры, пластиковые манекены. Неверный неоновый свет отражается в лужах под ногами князя. Пытаясь «поцеловать душу» Другого, Мышкин не может даже приблизиться к ней. Сама эта фраза, означающая физическое действие, направленное на нематериальный объект, – символизирует ошибочный путь, избранный князем.

Под ногами Мышкина рассыпаны прозрачные бусины заколки Настасьи Филипповны. Князь наклоняется, пытаясь поднять одну. Очевидно, желание присвоить Настасью Филипповну не покидает его. И круг замыкается: Мышкин вновь оказывается перед Рогожиным. Взмах ножа, звериный рык князя, переходящий в нечеловеческий вопль, и разбитое припадком тело катится по ступеням лестницы. В отличие от романа, в фильме Сарнета крик «Парфён, не верю!» так и не срывается с губ Мышкина, что может означать лишь одно: победу тьмы в его душе. Судорога делает побелевшее лицо князя, лежащего без сознания на плитах мостовой, удивительно похожим на лицо мертвого Христа с картины Гольбейна Младшего.

В следующем эпизоде фильма полуобнаженный Мышкин, раскинувшись на железной кровати, в точности повторяет позу Христа в гробу. Лебедев прохаживается из одного угла кельи в другой, в руках у него тетрадь с пьесой «Гамлет». Герой несколько раз произносит фразу: «Смерть без помазания». Его ноги босы, в то время как по каменным плитам бежит черный скорпион, который символизирует понятие «о темной, наглой и бессмысленно-вечной силе, которой всё подчинено» [8, с. 339]. У противоположной стены в мутной воде плавает огромная рыба (апокрифический символ

Христа. – Прим. А. Р.). Пустое пространство, в котором она сонно перемещается, выглядит как аквариум в продуктовом магазине.

«Христос-человек – не есть Спаситель и источник жизни<sup>5</sup>» [14, с. 179] – вот о чем говорит зрителю фильм Сарнета. Удалившийся от своей духовной природы и подчинившийся правилам мирской жизни князь не способен побороть зло в городе-лабиринте. Напротив, он только умножает его. Именно из-за него погибает Настасья Филипповна, а Рогожин становится убийцей. Зло рождается в сознании Мышкина и выплескивается в реальность. Князь, вне всякого сомнения, носит в себе демона.

Впервые в практике экранизации «Идиота» демон появляется как один из главных героев фильма именно в картине Райнера Сарнета. Такое авторское прочтение романа неслучайно, оно находит подтверждение в тексте Достоевского.

Так, Т. А. Касаткина пишет: «во второй части (романа. – Прим. А. Р.) князь является в сопровождении демона, который вроде бы в дальнейшем исчезает из текста, но еще вопрос, куда он исчезает. <...> Лермонтов, понимавший в таких вещах толк, описывал своего Демона как “ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет», что заставляет вспомнить рассказ Данте о тех, что, не восстав, не были и верны. Таким образом, демон не антитеист, но атеист в буквальном смысле этого слова, не враг Господень, но безразличный. <...> Демон становится потайным (хотя – вполне явным!) *главным* действующим лицом, именно он водит и кружит князя по городу и по пространствам его сознания. <...> Демон, заключенный отныне в природе князя, и является источником всех “двойных мыслей”, которые мучают и терзают Льва Николаевича на протяжении остального пространства романа» [15, с. 80–83].

В картине эстонского режиссера момент, когда появляется демон, можно определить с достаточной точностью. Это описанная выше сцена «пролога», в которой на спящего князя вместе с первыми лучами солнца спускается «некто». Если вспомнить описание Демона, данное М. Ю. Лермонтовым («ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет»), то рассветный сумрак в храме-вокзале, пожалуй, наиболее подходящее время и место для появления такого существа.

Во второй части фильма демон обретает голос. Легко впасть в заблуждение, приписав слова, которые произносит голос за кадром, автору-рассказчику. Но функция этого голоса в фильме отнюдь не повествовательная. Он читает «двойные мысли» князя, его сомнения, терзания и страхи.

«Христианство есть доказательство того, что в человеке может вместиться Бог. Это величайшая идея и величайшая слава человека, до которой он мог достигнуть» [16, с. 228] – писал Достоевский. Но когда Бог уходит, его место занимают другие силы, которым не может противостать даже «положительно прекрасный» человек. В своей интерпретации великого романа Сарнет предлагает зрителю историю борьбы и поражения человека, удалившегося от своей духовной природы и Бога.

5 Слова из черновых набросков Достоевского к роману «Бесы».

Режиссер исследует природу зла, которое, точно змея, пожирающая свой хвост, само для себя и причина, и неизбежное следствие.

Несмотря на то что главные герои эстонской экранизации во многом близки своим романским прототипам, они приносят в интерпретацию текста Достоевского новые смысловые оттенки. Аглая и Настасья Филипповна, так же, как и в романе, представляют собой две противоположности: поверхностное и сокровенное, плоть и дух. Но в фильме Райнера Сарнета чувственная Аглая (Рагне Веенсалу), в которой выражено земное, телесное начало, мечтает об утонченной красоте и природной артистичности Настасьи Филипповны. Желая стать художницей (в романе «Идиот» художницей хотела стать сестра Аглаи, Аделаида. – Прим. А. Р.), девушка, однако, не обладает той божественной энергией, про которую Цицерон сказал: «Ни поэт не сложит важную и полнозвучную песню без некоего небесного побуждения в душе, ни красноречие без некой высшей силы не потечет обилием прекрасных слов и богатых мыслей» [17, с. 56]. Эпизод, где Аглая, расположившись с мольбертом на набережной, запечатлевает не образы природы, а вычурную каменную вазу с искусственными лотосами, демонстрирует отсутствие у героини эстетического видения. Настасья Филипповна же, напротив, творчески одарена, что в фильме Сарнета проявляется, в частности, в тех проникновенных письмах, которые она пишет младшей дочери Епанчина.

Аглая видит, что ее соперница производит сильное впечатление на окружающих, в том числе и на Мышкина, она завидует даже той трагической изломанности Настасьи Филипповны, природу которой не понимает. Увидев безобразный «портрет» Настасьи Филипповны, порнографическое изображение, оформленное как икона, Аглая восклицает: «С такой красотой можно мир перевернуть!».

Аглая пытается стать интереснее, искусственно создать богемный облик. Героиня декламирует строки пушкинского стихотворения о рыцаре

**6** В стихотворении Пушкина речь идет о рыцаре, посвятившем жизнь Деве Марии, который в знак служения Богоматери «себе на шею четки вместо шарфа привязал». Аглая носит знаки князя (небесные цвета и бант) и этим негласно заявляет о рыцарском служении ему. Учитывая земную, чувственную природу Аглаи, такое служение – сочетание несочетаемого, своего рода оксюморон.

бедном в «келье» Мышкина. Она одета в мягкое белое пальто с меховым воротником, из-под которого выглядывает пышная, словно облако, нежно-голубая юбка. На ее груди – ряды жемчужных бус. На воротнике пальто приколот шелковый бант, напоминающий по форме галстук-бабочку князя<sup>6</sup>. Ноги Аглаи обуты в серебряные ботинки, глаза скрыты большими очками в блестящей светло-синей оправе. У героини короткая, «мальчишеская» стрижка. Ее образ противоречив: мужские, «небесные» цвета ее наряда и агрессивная форма прически спорят с земной, чувственной фактурой материалов и тела. Девушка берет в руки кочергу, словно микрофон, и хриплым, будто прокуренным голосом читает стихи. Ее выступление превращается в странную пародию, которая смущает больного князя.

Через образ Аглаи Райнер Сарнет привносит в свою экранизацию романа мысль о том, что без соединения с божественной, духовной составляющей земное искусство мертво. Бесконечно копируя само себя, оно в конце концов вырождается и теряет смысл.

Что касается Настасьи Филипповны, роль соблазнительницы дается ей столь же плохо, как Аглае роль художницы. В героине мало женственности, чувственности. Она астенична, порывиста. Подобно князю Мышкину, Настасья Филипповна – существо «не от мира сего». Героев многое объединяет в визуальном плане: оба высокие, бледные, светловолосые. В сцене звонкого вечера в поведении Настасьи Филипповны ощущается природная артистичность, но совершенно отсутствует сексуальность. Ее «страстный» поцелуй с Рогожиным – просто насмешка, вызов обществу ханжей и лицемеров. Настасья Филипповна отнюдь не искусительница, но она вынуждена играть навязанную ей роль. В фильме это подчеркивается с помощью символической детали – блестящего флакона духов в форме яблока, подаренного имениннице кем-то из гостей. Героиня, приблизившись к столику с подарками, демонстративно орошает себя духами из этого флакона: фальшивая Ева с искусственным яблоком в руках.

Образы Рогожина и Мышкина соотносятся так же, как внешнее и внутреннее, как плотское и духовное. Объемный меховой воротник кожаной куртки Парфёна символизирует животное начало, которое в Рогожине столь же сильно, как и в Аглае. Визуально героев объединяет и форма прически. Их волосы коротко подстрижены, «взъерошены», что свидетельствует о склонности к бунтарству. Все тело Парфёна покрыто бандитскими татуировками: вокруг шеи надпись по-немецки “Gott mit uns” («Бог с нами»), на груди – огромный крест, над ним – переплетающиеся змеи. Обращает на себя внимание и эффектный кулон, который Рогожин носит вместо нательного креста. Лезвие на кожаном шнуре – символ неограниченной свободы бандита и наркоторговца.

Однако вокруг предплечья Рогожина – изображение тернового венца. Оно, как и другие татуировки героя, свидетельствует одновременно и о потребности в вере, и о мучительных сомнениях в ней. Об этих сомнениях говорит и копия картины «Мёртвый Христос в гробу», висящая на стене его «кельи», а также портрет отца, седого мужчины средних лет с угрюмым и недоверчивым взглядом. Трудно понять, кем он был. Его прошлое скрыто в непроглядной черноте фона.

Парфён в фильме Сарнета так же недоверчив, как и его отец. Он сомневается в «христороподобном» князе с самой первой их встречи. Поэтому между героями фильма не возникает той глубокой «иррациональной» симпатии, которая связывала Мышкина и Рогожина в первой части романа. Но в фильме Сарнета Рогожин, по-видимому, все-таки подспудно надеется встретить в Мышкине того самого, истинного Христа. Он даже обменивается с князем «амулетами»: вместо кулона-лезвия берет себе нательный крест Мышкина. Обмен «амулетами» символичен. Мучеником, носящим

тяжкий крест, становится Рогожин. Князь же, пытаясь действовать согласно земным законам, невольно превращается в преступника.

Эпизод, в котором, возвращаясь от Аглаи, Мышкин встречается Настасью Филипповну и Рогожина, играет ключевую роль в экранной интерпретации романа. Настасья Филипповна со слезами бросается к ногам князя. Целуя его руки, она спрашивает, счастлив ли он с Аглаей. Парфён поднимает Настасью Филипповну, с трудом оттаскивает ее от князя, усаживает на скамью и повторяет ее вопрос. И Мышкин, наконец, с мукой в голосе признается: «Нет!» Так как чувство князя лишено человеческой страсти, он одинаково любит обеих женщин. И страдает, поскольку одна из них больше не присутствует в его жизни. Но Парфён не понимает этого. С точки зрения земной любви, которая соединяет только двоих, помолвленный Мышкин совершает преступление, продолжая удерживать Настасью Филипповну. Рогожин воспринимает поведение князя как предательство: «Вы могли бы сказать, что счастливы!» – кричит Парфён и с ненавистью плюет Мышкину в лицо.

Не случайно именно этот эпизод встречи трех героев, ярко обозначающий противоречивое поведение князя и победу неверия в душе Рогожина, переплетается в фильме не только с двусмысленной сценой примирения князя с Аглаей<sup>7</sup>, но и со сценой «битвы королев», в которой уже четыре части единого целого: Аглая, Настасья Филипповна, Рогожин и Мышкин собираются вместе, но не достигают между собой согласия. Герои проходят своеобразную «точку невозврата», после которой их гибель становится неизбежной.

В интерпретации эстонского режиссера они встречаются в «келье» Рогожина. Молчаливыми свидетелями происходящего становятся все те же вещи – предвестники трагедии: портрет отца Парфёна и книга «Госпожа Бовари».

Рогожин и Настасья Филипповна, Аглая и Мышкин – на мгновение застывают друг против друга в ожидании решающего разговора, словно шахматные фигуры на квадратных плитах пола. Князь Мышкин «меняет позицию»: он встает позади Аглаи, скрываясь за ней, как за щитом. Юная Аглая в белом пальто, подчеркивающим ее женственные формы, по диагонали, словно шахматная королева, приближается к одетой в свободное черное платье Настасье Филипповне, которая благодаря высокому росту и ниспада-

ющим до пояса золотым волосам напоминает ангела. У обеих дам длинные сверкающие серьги. У Аглаи – в форме двух соединенных сердец, у Настасьи Филипповны – в виде виноградной грозди (виноградная гроздь – христианский символ соединения людей в Боге. – Прим. А. Р.). Соперницы смотрят друг другу в глаза. Аглая первая опускает взгляд. Она садится на скамью и начинает речь...

Аглая обвиняет Настасью Филипповну в том, что та «болезненно эгоистична». Тогда как на самом деле крайний эгоизм свойственен ей самой. Ведь Настасья

<sup>7</sup> В этой сцене после насмешек над князем Аглая примиряется с ним. Мышкин сидит с девушкой на ее постели, показывая при этом, что не может быть близок с ней как мужчина и муж.

Филипповна стремится соединить князя и Аглаю, в письмах к девушке она открывает ей свое сердце. Аглая же отталкивает Настасью Филипповну, она ослеплена ревностью и хочет владеть князем безраздельно. Ее страсть к Мышкину смешивается с почти материнским чувством: «Его всякий может обмануть, и он всякому простит потом. За это-то я его и полюбила!» – говорит она сопернице. При этом прижимает голову своего жениха к груди, перебирает его золотистые волосы, будто князь – маленький мальчик.

Аглая играет против Настасьи Филипповны, используя свои сильные, земные стороны, и в конце концов проигрывает, так же, как и в романе Достоевского. Однако там, где плоть сражается с духом, победителей быть не может. Во время разговора героинь Рогожин сидит в стороне. Он читает книгу «Госпожа Бовари», роман о нелюбви, предательстве и смерти. На его груди – крест, который совсем недавно принадлежал Мышкину. Когда Настасья Филипповна прогоняет Парфёна, тот молча уходит. Сомнений не остается: ему суждено стать убийцей.

У Настасьи Филипповны в фильме Сарнета также нет надежды. В тексте первоисточника она, думая об Аглае, открывает для себя Христа как свой идеальный прообраз. В фильме же этого не происходит. Героиню Сарнета ждет лишь беспросветная тьма.

Чуду воскресения не суждено состояться. В финальной сцене картины князь медленно подходит к кровати, где лежит тело убитой Настасьи Филипповны. Она обнажена, прикрыта лишь белой шелковой простыней. Вокруг разбросаны вещи: бусы, скомканное черное платье, туфли, чулки, книга «Госпожа Бовари». У самой кровати на полу – флакон духов в виде яблока. Смерть сняла с Настасьи Филипповны все фальшивые земные покровы, оставив ее похожей на ангела со спокойным, почти бесстрастным лицом. Рогожин и Мышкин бодрствуют у ее одра. Тихо звучит «Трисвятая песнь». Убийца Парфён целует руку своей жертвы, плачет, кусает ее, точно пытаясь поглотить. Но той, которую он так страстно жаждет, больше нет.

По щекам Мышкина бегут слезы. Князь обнимает Парфёна, гладит его по голове. Устремляя взгляд к круглому окну под сводом кельи, рассказывает об озарении, которое посещает его перед припадком: «Словно разум и сердце какой-то свет необыкновенный пронизывает». При этом в сознании Мышкина возникают образы непристойного портрета Настасьи Филипповны, приговоренного к смерти преступника Рогожина, мелькают воспоминания об Аглае...

Чувство единения с ними как будто дает Мышкину момент покоя, просветления. Но это ложное чувство, демонический морок. Все, чему суждено было разрушиться, уже распалось.

Демон князя, чьими глазами зритель отныне видит происходящее, медленно поднимается от распростертого на полу тела Мышкина, переплетенного в смертельном танце с телами Рогожина и Настасьи Филипповны. «Трисвятая песнь» звучит громче. Молитва обращена к живой троице, тогда как здесь, в храме – «троица» мертвая. Камера удаляется от безжизненных

тел. Звучит «Метель» Г. В. Свиридова, мотив тайны и божественного провидения. Сквозь круглое окно под сводом церкви во тьму проникают утренние лучи. По мере приближения камеры к этому окну свет постепенно усиливается, становясь почти невыносимым. Слепляющее пространство белого света – завершающий кадр фильма.

Таким образом, в экранной интерпретации Райнера Сарнета представлены главные герои, которые являют собой характеры «незавершенные», «неоконченные». Так же, как и в тексте первоисточника, они дополняют друг друга, стремятся, пусть и неосознанно, к соединению друг с другом. Но в отличие от художественного мира романа, где персонажи так или иначе сталкиваются с божественной реальностью и размышляют о ней, она полностью закрыта для обитателей «города греха». Без возможности, пускай даже потенциальной, слиться друг с другом в «лоне всеобщего синтеза, то есть Бога» [18, с. 173], герои эстонской экранизации обречены. Существовая в оставленном Богом храме, они будто заживо похоронены в тупике дьявольского лабиринта, где Настасья Филипповна – падшая женщина, Рогожин – закоренелый преступник, Аглая – эгоистичная дочка богача, а князь – неудачливый спаситель, бессильный оправдать возложенные на него надежды.

Картина «Мёртвый Христос в гробу» в фильме Сарнета это не только образ, связанный с князем Мышкиным и другими главными героями, но и символ современной автору эпохи, когда советское «возрождение» сменилось постсоветской депрессией, сопряженной с утратой веры, опустошением души, «предсказанными» в свое время фильмом А. Тарковского «Сталкер».

По поводу «Сталкера» Альберто Моравиа пишет: «Тот факт, что действие фильма оказывается кольцеобразным (совершает оборот, круговое движение), то есть сталкер после путешествия в Зону возвращается к месту отправления, позволяет предполагать, что фильм также является кольцеобразным размышлением о современном мире. Что же это за размышление? Вот, на мой взгляд, его суть: человечество загнало себя в тупик, но необходимо иметь веру, что, может быть, из него и удастся выбраться» [19, с. 9]. Вернувшись из Зоны, сталкер плачет, сознавая собственное бессилие

как спасителя людей. Подчеркивая свою несостоятельность, герой простирается на полу в позе «Мёртвого Христа» Гольбейна. Такая близость с философскими концепциями «Идиота» неслучайна, ведь работу над «Сталкером»<sup>8</sup> Тарковский начал после того, как долгое время вынашивал замысел собственной экранизации романа Достоевского. К сожалению, этому замыслу не суждено было воплотиться.

Райнер Сарнет оставляет своих героев в тупиках «дьявольского лабиринта», словно истлевших мертвецов в закоулках Зоны. Режиссер констатирует полное бессилие «положительно-прекрасного» человека,

<sup>8</sup> Корейский исследователь Пак Ён Ён замечает: «Этимологически слово «сталкер» означает «следователь», но в контексте фильма это человек, одержимый сверхценной идеей. Так образ главного героя и весь замысел картины смещаются: в сторону идей Ф. М. Достоевского» [20, с. 58].



его неспособность победить зло. И вместе с тем, так же, как и Тарковский, дает своему зрителю надежду когда-нибудь выйти из тупика. Ведь непознанное совсем рядом, оно – божественная Тайна, с которой когда-нибудь мы найдем способ соприкоснуться.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Сулькин О. Райнер Сарнет: «Эстонская мифология щедра на ужасы и нравоучения». URL: <https://www.golosameriki.com/a/os-sarnet-estonian-movie/3811640.html> (Дата обращения 20.04.2021). Загл. с экрана. Яз. рус.
2. Ореханов Г., прот., Андреев А., иер. Россия в поисках «исторического Иисуса»: Л. Толстой и Ф. Достоевский vs Д. Ф. Штраус // *Slověne*. 2020. Vol. 9. № 1. С. 261 – 291.
3. Кристева Ю. Черное солнце: Депрессия и меланхолия / Пер. с фр. М.: Когито-Центр, 2016. – 276 с.
4. Бачинин В. Экзистенциальная контроверза Гольбейна — Достоевского (Размышления о картине «Мёртвый Христос») // *Нева*. 2017. № 11. С. 200–216.
5. Степанян К. А. Образ мира, в слове явленный // Достоевский и христианство: [сб. докладов первой испанской конференции «Религия и философия в творчестве Ф. М. Достоевского», Барселона, 2006] / под ред. Ж. Морильяса. СПб.: Дмитрий Буланин, 2015. С. 79–101.
6. Касаткина Т. А. Священное в повседневном: Двусоставный образ в произведениях Ф. М. Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2015. – 528 с.
7. Есаулов И. А. «Родное» и «вселенское» в романе «Идиот» // Достоевский: Материалы и исследования. СПб.: Наука, 2005. Т. 17. С. 91–101.
8. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Л.: Наука, 1973. Т. 8. – 511 с.
9. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета с параллельными местами и приложениями. М.: Летопись, 2016. – 1600 с.
10. Левина Л. Весна эстонского кинематографа // История национальных кинематографий в СССР и перспективы развития кино государств – участников СНГ, стран Балтии и Грузии: Коллективная монография / Науч. ред. Н. А. Кочеля-

#### REFERENCES

1. Sulkin O. *Rajner Sarnet: «Estonская mifologija shchedra na uzbasy i нравoucheniya»* [Rajner Sarnet: «Estonian mythology is generous with horrors and moralizing»]. Available from: <https://www.golosameriki.com/a/os-sarnet-estonian-movie/3811640.html> (Accessed 20 April 2021).
2. Orekhanov G., prot., Andreev A., ier. *Rossiya v poiskakh «istoricheskogo Iisusa»: L. Tolstoy i F. Dostoyevskiy vs D. F. Shtraus* [Russia's Quest for the «Historical Jesus»: Tolstoy and Dostoevsky vs Strauss]. In: *Slověne*, 2020, vol. 9, no. 1, p. 261 – 291.
3. Kristeva J. *Chernoje solntse: Depressiya i melankholiya* [Soleil noir Depression et Melancolie]. Moscow, Cogito-Centre Publ., 2016. 276 p.
4. Bachinin V. *Ekzistencialnaja kontroverza Golbejna – Dostoevskogo (Razмышleniya o kartine «Mertvyj Hristos»)* [Holbein – Dostoevsky's Existential Controversy (Reflections on painting «Dead Christ»)]. In: *Neva*, 2017, no. 11, pp. 200 – 216.
5. Stepanyan K. A. *Obraz mira, v slove yavlenyj* [The image of the world, revealed in the word]. In: *Dostoyevskiy i khristianstvo* [Dostoevsky and Christianity]. Saint Petersburg: Dmitry Bulanin Publ., 2015, pp. 79 – 101.
6. Kasatkina T. A. *Svyashhennoe v povsednevnom: Dvosostavnyj 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.
7. Esaulov I. A. «*Rodnoe*» i «*vselenskoe*» v romane «*Idiot*» [«Native» and «universal» in the novel «The Idiot»]. In: *Dostoyevskiy: Materialy i issledovaniya* [Dostoevsky: materials and research]. Saint Petersburg: Nauka Publ., 2005, vol. 17, pp. 91 – 101.
8. Dostoyevskij F. M. *Polnoe sobranie sochinenij: v 30 tomakh. T. 8* [Complete works and letters: In 30 vol. Vol. 8]. Leningrad: Nauka Publ., 1973. 511 p.

- ва, А. П. Николаева-Чинарова, Е. В. Пархоменко. М.: Академический проект, 2018. – 771 с.
11. Шитова В. Путешествие к центру души // Андрей Тарковский. Сталкер мирового кино. М.: Алгоритм, 2016. – 304 с.
  12. Касаткина Т. А. Характерология Достоевского. Типология эмоционально-ценностных ориентаций. М.: Наследие, 1996. – 336 с.
  13. Янг С. Картина Гольбеина «Христос в могиле» в структуре романа «Идиот» / Пер. с англ. Т. Касаткиной // Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. М.: Наследие, 2001. С. 28–41.
  14. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. / Л.: Наука, 1974. – Т. 11. Бесы. Глава «У Тихона»: Рукописные ред. – 415 с.
  15. Касаткина Т. А. Роль художественной детали и особенности функционирования слова в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» // Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. М.: Наследие, 2001. С. 60–99.
  16. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Л.: Наука, 1983. Т. 25. Дневник писателя за 1877 год. Январь–август. – 470 с.
  17. Цицерон М. Т. Тускуланские беседы. М.: РИПОЛ классик, 2017. – 360 с.
  18. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Л.: Наука, 1980. Т. 20. Статьи и заметки, 1862–1865. – 432 с.
  19. Андрей Тарковский. Сталкер мирового кино / сост. Я. Ярополов. М.: Алгоритм, 2016. – 304 с.
  20. Пак Ён Ын. Фильм «Сталкер» А. А. Тарковского как манифестация мировоззренческих установок Ф. М. Достоевского // Вестник ВГИК. 2020. Т. 12. № 3. С. 57–67.
  9. Bibliya [Bible]. Moscow, Letopis Publ., 2016. 1600 p.
  10. Levina L. *Vesna estonskogo kinematografa* [The spring of Estonian cinema] In: *Istoriya nacionalnykh kinematografij v SSSR i perspektivy razvitiya kino gosudarstv-uchastnikov SNG, stran Baltii i Gruzii: Kollektivnaya monografiya* [History of national cinematographies in the USSR and the prospects for the development of cinema of the CIS member states, the Baltic countries and Georgi]. Moscow: Akademicheskij proekt Publ., 2018. 771 p.
  11. Shitova V. *Puteshestvie k centru dushi* [The journey to the center of the soul]. In: *Andrej Tarkovskij. Stalker mirovogo kino* [Stalker of world cinema / comp. Y. Yaropolov]. Moscow: Algoritm Publ., 2016. 304 p.
  12. Kasatkina T. A. *Kharakterologiya Dostoevskogo. Tipologiya ehmotional'no-tsennostnykh orientatsij* [Characterology of Dostoevsky. Typology of emotional value orientations]. Moscow: Nasledie Publ., 1996. 336 p.
  13. Young S. J. *Kartina Golbeyna «Khristos v mogile» v strukture romana «Idiot»* [Holbein's Christ in the Tomb in the structure of the Idiot]. In: *Roman F. M. Dostoevskogo «Idiot»: sovremennoe sostoyanie izucheniya* [Novel «The Idiot» by F. M. Dostoevsky: the current state of study]. Moscow: Nasledie Publ., 2001. pp. 28–41.
  14. Dostoevskij F. M. *Polnoe sobranie sochinenij: v 30 tomakh. T. 11.* [Complete works and letters: In 30 vol. Vol. 11]. Leningrad: Nauka Publ., 1974.
  15. 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 «The Idiot» by F. M. Dostoevsky]. In: *Roman F. M. Dostoevskogo «Idiot»: sovremennoe sostoyanie izucheniya* [Novel «The Idiot» by F. M. Dostoevsky: the current state of study]. Moscow: Nasledie Publ., 2001, pp. 60–99.
  16. Dostoevskij F. M. *Polnoe sobranie sochinenij: v 30 tomakh. T. 25* [Complete works and letters: In 30 vol. Vol. 25]. Leningrad: Nauka Publ., 1983. 470 p.
  17. Cicero M. T. *Tusculanae disputationes* [Tusculan Disputations]. Moscow, RIPOL Classic Publ., 2017. 360 p.

**СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ**

Рябоконе Анастасия Васильевна – аспирантка кафедры киноведения, Всероссийский государственный институт кинематографии имени С. А. Герасимова.

E-mail: [anastaciaryabokona@yandex.ru](mailto:anastaciaryabokona@yandex.ru)

ORCID 0000-0001-7196-1827

Рябоконе А. В. «Мёртвый Христос» Райнера Сарнета. Между постсоветским и пост-Достоевским // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021. № 2. С. 79–105.  
DOI: 10.35852/2588-0144-2021-2-79-105

Статья поступила в редакцию: 29.03.2021  
Принята к публикации: 11.05.2021

18. Dostoevsky F. M. *Polnoe sobranie sochinenij: v 30 tomakh. T. 20* [Complete works and letters: In 30 vol. Vol. 20]. Leningrad: Nauka Publ., 1980. 432 p.

19. Andrej Tarkovskij. *Stalker mirovogo kino* [Andrey Tarkovsky. *Stalker of world cinema*]. Sost. Y. Yaropolov. Moscow: Algoritm Publ., 2016. 304 p.

20. Pak Yo. Y. *Film «Stalker» A. A. Tarkovskogo kak manifestaciya mirovozzrencheskih ustanovok F. M. Dostoevskogo* [The film «Stalker» by A. A. Tarkovsky as a manifestation of Dostoevsky's ideological attitudes]. In: *Vestnik VGIK*. 2020, vol. 12, no. 3, pp. 57–67.

**ABOUT THE AUTHOR**

Anastasia Ryabokona – PhD Student of the Department of Film Study, Russian State University of Cinematography named after S. Gerasimov.

E-mail: [anastaciaryabokona@yandex.ru](mailto:anastaciaryabokona@yandex.ru)

ORCID 0000-0001-7196-1827

Ryabokona A. V. «Dead Christ» by Rainer Sarnet. Between post-Soviet and post-Dostoevsky. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2021, no. 2, pp. 79–105.  
DOI: 10.35852/2588-0144-2021-2-79-105

Received: 29.03.2021  
Accepted: 11.05.2021