

А. И. Апостолов

Апостолов Андрей Игоревич (Москва, Россия) — главный редактор киностудии им. М. Горького, старший научный сотрудник НИИ киноискусства, аспирант и преподаватель киноведческой кафедры ВГИК, преподаватель факультета ВШТ МГУ; Email: parazaurolof@list.ru

«ИДИОТИЗМ» ПОСЛЕВОЕННОГО ОТЕЧЕСТВЕННОГО КИНЕМАТОГРАФА. ЭКРАННАЯ СУДЬБА КНЯЗЯ МЫШКИНА: ОТ ПЫРЬЕВА ДО ОХЛОБЫСТИНА

В центре внимания статьи причудливые метаморфозы облика князя Мышкина на отечественном экране со времен «оттепели» и до начала XXI века. Герой Достоевского рассматривается не столько как художественный образ, сколько как социально-политический мем, трансформация которого становится наглядным свидетельством траектории эволюционных процессов современной истории России. В отдельную главу вынесена история несостоявшейся экранизации «Идиота», замысел которой на протяжении десятка лет вынашивал Андрей Тарковский.

Ключевые слова: Мышкин, Достоевский, эталонная экранизация, Пырьев, Тарковский

A. Apostolov

Andrey Apostolov (Moscow, Russia) — Senior Editor of Gorky Film Studio, Senior Research Fellow at Research Institute of Cinematographic Art, Postgraduate and Lecturer at the Department of Cinematology of the VGIK, Lecturer at the Higher School of Television of Moscow State University;
Email: parazaurolof@list.ru

“IDIOTISM” OF THE POSTWAR RUSSIAN CINEMATOGRAPH. THE SCREEN FATE OF PRINCE MYSHKIN: FROM PYRIEV TO OKHLOBYSTIN

The article focuses on odd metamorphoses of the image of Prince Myshkin in the Russian films from the thaw period to the early 21st century. The author considers Dostoyevsky's character not as an image, but rather as a social and political meme, whose transformation is an example of the trajectory of evolutionary processes in the modern history of Russia. In a separate chapter, the author considers the history of a might-have-been cinematizing of “Idiot”, which had been matured by Tarkovsky for a decade.

Keywords: Myshkin, Dostoyevsky, model cinematization, Pyriev, Tarkovsky

1. Странная встреча: Иван Пырьев

Экранизацию романа «Идиот» А. Куросавы (1951) Ж. Делез, совсем в духе М. Бахтина, назвал «великой встречей» двух культур, эпох и авторских инстанций. В самой идее «встречи» заложено представление если не о симметричности, то во всяком случае о соизмеримости авторских имен Куросавы и Достоевского. Последовавшая через 7 лет после японского фильма советская экранизация «Идиота» с точки зрения этой умозрительной именной релевантности вызывает недоуменное ощущение явного несовпадения. С рассуждения на эту тему начинал свою рецензию на интересующий нас фильм известный киновед Ю. Ханютин: «Пырьев ставит Достоевского. Само упоминание рядом этих имен казалось многим неожиданным: как это художник, чьим первым главным даром принято было считать народный юмор, неиссякаемую, щедрую жизнерадостность, вдруг обратился к трагическому гению Достоевского?» [26]. Однако Пырьев вынашивал идею этой экранизации долгое время, а сценарий написал и вовсе за десять лет до съемок, перед работой над «Кубанскими казаками» (1949)...

По версии Пырьева, главной помехой для постановки «Идиота» в течение десяти лет являлось отсутствие достойного кандидата на заглавную роль князя Мышкина. Тем не менее, сложно себе представить появление киноверсии «Идиота» в конце 40-х, даже если вообразить, что Ю. Яковлев встретился Пырьеву в момент работы над сценарием. Вряд ли тогдашний культурный климат благоприятствовал этой задумке. Достоевский вообще долгое время оставался, говоря театральным языком, не репертуарным для советского кино автором. После двух заметных кинообращений к прозе и биографии Достоевского в первой половине 30-х — «Мертвого дома» (В. Федоров, 1932) и «Петербургской ночи» (Г. Рошаль и В. Строева, 1934), — фигура Достоевского более чем на два десятилетия оказалась негласно табуированной для экрана. Волна идеологических репрессий затронула по касательной неудобного в силу реакционного «мрачнизма» (словечко из лексикона Пырьева) русского классика. Конечно, нельзя исключать, что Пырьев всерьез намеревался поставить «Идиота» где-то в промежутке между «Сказанием о земле Сибирской» (1947) и помянутыми «Кубанскими казаками». В таком случае легче всего предположить, что режиссер планировал адаптировать роман под становившийся в ту пору востребованным (квази)жанр фильма-спектакля. Излишняя театральность поставленного в итоге фильма словно напоминает о десятилетней выдержке замысла. Как бы то ни было, никаких прямых следов романа «Идиот» в кинематографе сталинской эпохи, кроме этой подпольной работы Пырьева, обнаружить не удастся. За исключением чисто событийных совпадений, вроде разбитой вазы в кульминационной сцене фильма «Соловей-соловушка» (Н. Эрк, 1936) или яркого эпизода сжигания денег в «Сельской учительнице» (М. Донской, 1949); таких же как будто случайных совпадений с именами персонажей романа: полное имя героини «Настеньки Устиновой» (К. Эггерт, 1934) — Настасья Филипповна, а мальчика-заучку из фильма «Команда с нашей улицы» (А. Маслюков, 1953) зовут «гибридным» именем Лев Николаевич Иволгин. Вспомним еще ироничное по отношению к роману признание героини Ф. Раневской в фильме «Весна» (Г. Александров, 1948): «Я возьму с собой «Идиота», чтобы не скучать в троллейбусе»¹.

В конце 50-х творчество Достоевского подвергается постепенной и не лишённой оговорок «реабилитации» в официальном литературоведении, о чем может свидетельствовать хотя бы появление в 1957 году монографии «За и против. Заметки о Достоевском» В. Шкловского, обладавшего особой чувствительностью к идеологическим колебаниям, и издание 10-томного академического собрания сочинений «опального» писателя. В 60-е переиздают знаменитую работу М. Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского», «Преступление и наказание» и «Идиота» вводят в школьную программу.

Параллельно с литературоведением Достоевского актуализировал театр: незадолго до появления экранизации прошли две громкие сценические премьеры «Идиота». В ленинградском БДТ в постановке Г. Товстоногова с И. Смоктуновским в роли Мышкина и в Москве, в Театре им. Е. Вахтангова, где Мышкина играл Н. Гриценко, а Настасью Филипповну — Ю. Борисова, одолженная впоследствии Пырьевым для фильма. «Критики и писатели оттепели стремились либо переосмыслить партийность в свете новых ценностей, либо заменить ее так называемыми общечеловеческими, гуманистическими идеалами. Важным шагом на этом пути было создание альтернативы положительному герою, в лице явно не-советских, но официально не запрещенных икон мировой культуры: Дон Кихота, Гамлета (козинцевские театральные постановки и фильм), князя Мышкина (знаменитая постановка «Идиота» Достоевского в ленинградском БДТ) и даже Христа («Не хлебом единым» Дудинцева и «Доктор Живаго» Пастернака)» [18].

Князь Мышкин, вместе с Гамлетом и Дон Кихотом, неожиданно стал культурным героем хрущевской «оттепели». Такой подбор персонажей симптоматичен: всех троих явным образом объединяет чрезвычайная экстравагантность «священного безумия», драматически воспринятая социумом как признак реального помешательства. Как известно, Дон Кихот и для Достоевского являлся едва ли не прототипом Мышкина в качестве пресловутого «положительно прекрасного» человека, за тем лишь исключением, что герой Сервантеса, по мнению автора «Идиота», прекрасен прежде всего тем, что смешон, а Мышкин — своей невинностью. А единение «сиятельнейшего князя» с принцем

1. Ей же принадлежит ушедшее после выхода фильма в народ высказывание «Красота — страшная сила» — ироническая инверсия мышкинского суждения о красоте-спасительнице.

датским случится уже в 60-х благодаря устойчивой зрительской идентификации этих персонажей с одним артистом — И. Смоктуновским.

Так или иначе, князь Мышкин и его создатель оказались на авансцене «оттепельной» культурной революции. Однако выход в массы, то есть на киноэкран, по-прежнему требовал большего соответствия советским идеологемам, нежели изначально столично-элитарная театральная сцена. Главной задачей Пырьева в работе над киноадаптацией романа, по его собственным словам, стала борьба с «достоевщиной» в Достоевском: «...то, что мы называем теперь «достоевщиной», те болезни тела и духа, что составляют другую сторону сложного и противоречивого творчества Достоевского, я решительно отбрасывал» [19]. Под «достоевщиной» здесь следует понимать христианские мотивы творчества писателя и все, связанное с физической и тем более психической болезненностью героев. Неслучайно отмеченным всеми без исключения рецензентами фильма Пырьева как главное отступление режиссера от текста романа стало безоговорочное «оздоровление» Мышкина. Р. Юренев считает отказ от демонстрации психофизического нездоровья Мышкина не уступкой советским канонам показа положительного героя, но авторской интерпретацией образа: «режиссер и молодой артист Ю. Яковлев отнюдь не пассивно переносят образ из романа, а трактуют его по-своему. Они почти совершенно отказываются от признаков психической болезни князя, в которой Достоевский был склонен видеть объяснение его озаренности и проницательности» [30]².

В провозглашенной режиссером борьбе с «достоевщиной» угадывается литературоведческий кавалеризм в духе Добролюбова. Единственным русским классиком XIX века, к которому по-настоящему адаптировался советский киноэкран сталинской эпохи, был Островский, уложенный в узнаваемую схему борьбы «лучей света» с «темным царством». Под эту апробированную конфигурацию подгонял героев Достоевского Пырьев³, избрав, как позже напишет А. Шемякин об экранизации «Братьев Карамазовых» (1969), «изображение бытового разврата вместо экзистенциальных бездн» [27]. Кто-то из критиков негативно реагировал на осязаемое низведение Достоевского к Островскому, правда, на уровне неудавшихся частных примеров (образ Рогожина). Ханютин довольно резко писал: «...это уже не Достоевский, не Рогожин. Это загулявший купчик Вася из «Бесприданницы»» [26]. Вторила ему Н. Зоркая, которой Рогожин «скорее напоминает купца-самодура из Островского или Мамина-Сибиряка» [5]. Кто-то же, наоборот, не усмотрел в этом движении к Островскому признака режиссерской приверженности наработанным привычкам советского экрана в отношениях с русской классикой, но задним числом приписал самому Достоевскому интенции пырьевского фильма: «Основным конфликтом романа Достоевский делал столкновение особо чистого человека, отличного ото всех уже своим психологическим складом, с порочным жестким и страшным капиталистическим миром» [16].

Советский Мышкин лишился даже намеков на христологические коннотации созданного Достоевским образа («князь Христос») и всяких признаков психического расстройства и становился при этом светлым борцом с миром капиталистического чистогана. Сам Пырьев высказался по поводу основной темы романа с присущей ему категоричностью: «Стоит, вспоминая содержание романа, как бы слегка прищуриться; тогда исчезает из поля зрения второстепенное и остаются человек и власть денег. Власть золота, губящая, развращающая людей, лишаящая их человеческого облика и достоинства, вот основная мысль романа. В такой трактовке он и должен был предстать на экране» [19]. Сложно не согласиться с И. Маневичем, который напрямую связывал отсутствие запланированной второй серии «Идиота» с осуществленной Пырьевым смысловой редукцией сочинения Достоевского до уровня экспрессивной мещанской драмы. Вот его рассуждение: «...генерализация чистогана при экранизации «Идиота» таила и многие опасности. Все тематическое богатство романа оказа-

2. Ср.: «Режиссер и артист не полемизируют впрямую с Достоевским. Они лишь меняют акценты. В Мышкине-Яковлеве нет болезненности, паталогичности» [26]; «Юрий Яковлев даже намеком не показывает признаков тяжелой психической болезни, мучившей героя Достоевского» [5]; «Вот перед нами Мышкин-Яковлев. В нем нет почти ничего болезненного» [16].

3. Ср. «Они — словно дети среди озлобленной, жестокой толпы, свет среди мрака (курсив мой — А. А.)» — о Мышкине и Настасье Филипповне у Пырьева [5].

лось невозможно свести к одной проблеме, поскольку уже за пределами первой трети авторского повествования она отступала перед рядом других моральных и социально-политических проблем. Именно поэтому картина Пырьева, построенная на теме денег, получилась экранизацией первых глав романа» [10].

С точки зрения политической прагматики, выход фильма Пырьева на экраны не только совпадал с внутренними тенденциями либерализации культуры, но и выполнял определенную внешнеполитическую задачу. Со времен «оттепели» экранизации русской классической литературы стали рассматриваться в том числе и в геополитическом измерении. Советская политика здесь была в буквальном смысле реакционной. Выход резонансного зарубежного фильма на основе русской классики неизменно вызывал досужие упреки в отклонении от литературного первоисточника и провоцировал на создание достойного «ответа Чемберлену». Самым показательным примером здесь можно считать оскароносную «Войну и мир» С. Бондарчука (1967), призванную затмить популярную американскую экранизацию К. Видора (1956). В анамнезе пырьевского «Идиота» помимо фильма Куросавы, где действие перенесено в Японию и оттого не затрагивает геополитических амбиций присвоения классического наследия, была еще французская постановка с молодым Ж. Филипом в роли князя Мышкина (Ж. Лампен, 1946). Неслучайно советская киноменюклаура и пресса болезненно отреагировали на решение руководства Венецианского фестиваля не включать картину Пырьева в конкурс, увидев в ней политический подтекст. В ответ на отказ, мотивированный вполне обоснованным сравнением фильма с театральным спектаклем, последовала телеграмма в адрес оргкомитета фестиваля с выражением решительного протеста и осуждением дискриминации советского кино [17].

Как ни странно, переход Пырьева от «лакировочных» фильмов сталинской эпохи к экранизации «Идиота» с прагматической точки зрения не был столь противоестественным, как это может показаться, если отталкиваться от содержательной глубины материала. Пырьев по-прежнему выступал в роли создателя открыто-выставочных фильмов, просто объект изображения сменился со сказочно плодоносных колхозных хозяйств на экспортную «духовность» *a la russe*. Одним из триумфаторов Венецианского кинофестиваля, от участия в котором было отказано «Идиоту», стала итальянская картина «Белые ночи» (Л. Висконти, 1957) по одноименной повести Достоевского, которую спустя два года экранизировал и Пырьев. Актриса М. Шелл, сыгравшая в «Белых ночах» у Висконти в дуэте с М. Мastroяни, тут же снялась в роли Грушеньки в американской балаганной экранизации «Братьев Карамазовых» (Р. Брукс, 1958). А сам Висконти вновь обратился к Достоевскому, на этот раз косвенно, в фильме «Рокко и его братья» (1961). На эти фильмы Пырьев ответил своей последней работой, выдвинутой советским киноруководством на «Оскар» и остановившейся на номинации.

В свою очередь навязчивая борьба с «достоевщиной» отражает не только устойчивую тенденцию к усиленной идеологической «советизации» любого дореволюционного писателя, но и связана с противодействием «буржуазным интерпретациям» творчества Достоевского, также заново открытого после войны французским экзистенциализмом. Вот так воинственно вела борьбу за «подлинного» Достоевского советская кинопечать: «До сих пор мир борется и сражается (курсив мой — А. А.) за Достоевского и против него. <...> Много ставят на сцене и на экране Достоевского на Западе; моден он и в Америке. Известно, что тем, кто обращается сейчас к народам с проповедью философии обреченности, безысходного одиночества, духовной изоляции человека, свойственно искать «оправдания» в образах Достоевского. Мир Ставрогиных и «Двойников», мир «Человека из подполья» — вот что заполняет буржуазные экраны. Не Достоевский, а достоевщина привлекает авторов и популяризаторов философии пессимизма и отчаяния, философии ужаса и смирения перед страшной действительностью. Но победа никогда еще не доставалась тому, для кого Достоевский был лишь поводом для беззастенчивых психофизических опытов, а новое свидетельство этого — провал американского фильма «Братья Карамазовы» на том самом Каннском фестивале, где советский фильм «Летят журавли» получил большой приз (к слову, о важности символического капитала фестивальных побед — А. А.). Фильм И. Пырьева «Идиот», созданный в момент обострения идеологической борьбы, явился не только защитой памяти великого художника, одними непонятого, а другими сознательно поправленного и изуродованного, но и страстным протестом против модных в

буржуазном искусстве мотивов пессимизма и обреченности» [8]. В свете обозначенного идеологического противостояния кажется избыточным вопрос тех же авторов самим себе, «случайно или нет один из самых наших жизнелюбивых и оптимистичных художников <...> в расцвете своего творчества обратился вдруг сердцем и мыслью к Достоевскому?» [8]. Это «обращение» отнюдь не случайно: советский Достоевский жизнерадостного Пырьева был призван под знамена борьбы с буржуазным Достоевским многомудрых западных проповедников пессимизма и обреченности.

2. Случайные встречи: «идиотические» параллели

Интервенция заслуженного комедиографа Пырьева в область глубокой психологической литературы отчасти может быть объяснена сохранявшейся в советской культурной этике иерархии высоких и низких жанров. Не лишенный художественного честолюбия режиссер, выдвинувшийся в 60-е в предводители наконец учрежденного Союза советских кинематографистов, должен был продемонстрировать и переход на качественно новый уровень творческой самореализации. Советскому кинорежиссеру, ищущему настоящего признания, полагалось быть не только идеологически благонадежным, но и максимально серьезным. Когда же почет и слава настигали ведущих комедиографов, требовались непереносимые оговорки об их гипотетической способности и к трагическому. В таком ключе рассуждает артист А. Папанов в дружеском посвящении своему кино-первооткрывателю — режиссеру Э. Рязанову: «Интересно было бы сделать такой эксперимент: дать Эльдару Рязанову поставить трагедию. Допустим, одно из произведений Федора Михайловича Достоевского. Убежден, что он смог бы на первый план поставить все светлое, радостное, жизнеутверждающее (иными словами, обойтись без «достоевщины» — А. А.), что заложено в трагедийнейшем из всех русских писателей» [15]. Неожиданным образом эта мысль продлевается в письме Рязанову от почитателя его таланта, отрывок из которого приводит в своем очерке о творчестве режиссера критик Е. Громов: «Я перечитал произведение Ф. Достоевского «Идиот», — пишет читатель Ю. Гольянов из Горького, — и мне пришла интересная мысль: а что если Вам написать сценарий по мотивам этого произведения, это бы получилось очень здорово с Вашим-то размахом и пониманием истинно русского характера» [3]. Несмотря на очевидную наивность аргументации высказанной здесь «интересной мысли», мне она кажется отнюдь не безосновательной.

Дело в том, что упомянутый триумвират Дон Кихота, Мышкина и Гамлета на излете «оттепели» получил триединое ироническое воплощение в образе героя трагикомедии «Берегись автомобиля» (Э. Рязанов, 1966) Юрия Деточкина. Деточкин — уникальный персонаж-интертекст, его героическая генеалогия, далеко не очевидная для теперешнего зрителя, не вызывала сомнений у зрителя-современника фильма. Н. Зоркая в своей яркой рецензии на фильм задается риторическим вопросом о судьбе героя: «Что же делать с этим отечественным Робинсом Гудом, с этим Дон-Кихотом, вооруженным отмычкой, с этим князем Мышкиным при портфеле служащего инспекции Госстраха?» [6]. Достоевский настаивал на принципиальном различии идалго из Ла-Манчи и своего «рыцаря бедного» в связи с абсолютной некомичностью Мышкина. В трагикомедии Рязанова комический Дон Кихот и трагический Мышкин могут быть условно синтезированы в образ одновременно смешной и возвышенно-драматический. Главный признак родства со знаменитыми предками у Деточкина наличествует беспрекословно: он противопоставлен остальному социуму и пребывает в нем на правах юродивого.

Если связь Деточкина с Дон Кихотом без труда обнаруживается на уровне сюжета⁴, то «родство» Деточкина с Мышкиным в действительности мало связано с текстом Достоевского, и восходит уже к современным фильму театральным и кинематографическим ассоциациям⁵. Когда героиня

4. Ее, кстати, открыто признавал и сам Деточкин, правда, в литературной версии своих приключений. В своем последнем слове в сцене суда Деточкин не без самоиронии заключает: «Граждане судьи! Я даже рад, что все это кончилось! Что это за донкихотство и робингудство в наше время!» [20].

5. Ср.: «Дон Кихота не было, но люди его придумали, и он кажется нам куда более реальным, чем многие литературные герои, списанные с реальных людей. Не было и Юрия Деточкина, но Иннокентий Смоктуновский сделал его живым, прямо-таки осязаемым. Артист играет наивного большого ребенка <...> Смоктуновский делает его похожим на Дон

О. Аросевой, по сюжету — возлюбленная Деточкина, в сердцах отчаянно разражалась приговором «Ты посмотри на себя — ведь ты же идиот!»⁶, «для советского зрителя шестидесятых годов эта ин-тертекстуальная ирония усиливалась еще и тем, что в те же шестидесятые⁷ Смоктуновский исполнял роль князя Мышкина в театральном постановке по роману Достоевского. Более того, актер Юрий Яковлев — закадровый голос в «Берегись автомобиля» — также вызывал у зрителя ассоциацию со знаменитым героем Достоевского: Яковлев вошел в когорту знаменитостей, сыграв князя Мышкина в киноверсии «Идиота» Ивана Пырьева. Безумие Деточкина перекликается со «святым безумием» христового героя Достоевского» [18]. Смоктуновский-Деточкин, играющий Гамлета в постановке самодеятельного театра, — дружественно-язвительный привет Рязанова своему вгиковскому мастеру Г. Козинцеву, а в заигрывании с образом князя Мышкина угадывается обращение к другому наставнику — «крестному отцу» Рязанова в режиссуре И. Пырьеву. Есть какая-то неуловимая закономерность в том, что уже в 70-е в число любимых рязановских артистов добавится А. Мягков, впервые по-настоящему проявивший себя в кино исполнением роли Алеши Карамазова в последнем фильме Пырьева. В новогодней социальной сказке Рязанова «Ирония судьбы, или С легким паром!» (1979) Мягков и Яковлев — два актерских открытия пырьевских экранизаций Достоевского — разыграют тандем антагонистов, где Яковлеву достанется роль Ипполита, и в этом имени снова мелькнет навязчивая и, скорее всего, не лишняя усмешки ассоциация с текстом «Идиота».

И все же Деточкин наследует у Мышкина по крайней мере особую детскость характера, отраженную авторами в фамилии, на слух навевающей воспоминание о герое «Бедных людей», а также любовь к детям, отмеченную закадровым Яковлевым в сцене погони и подтвержденную на деле переводом Деточкиным всей выручки от угонов на счет детского дома. В статье о Рязанове выдающийся критик-портретист Н. Зоркая приводит его слова о Деточкине, которые очень напоминают сказанное и написанное Достоевским о своем «положительно прекрасном» герое. «Мы хотели, — рассказывает режиссер, — чтоб в его реальность зритель верил и не верил... Он, если хотите, идеальный герой, который спущен с небес на прозаическую землю, чтобы обнаружить наши отклонения от социальных и человеческих норм» [7]. В том же интервью сам режиссер заявлял о наличии в образе Деточкина «гена» князя Мышкина, помноженного на Дон Кихота и героя комедий Чаплина.

За несколько лет до явления Деточкина Рязанов уже предпринимал попытку создания фильма, в центре которого окажется такой герой-медиум, через которого будут проявляться пороки и странности советского общества начала 60-х. Речь о фильме «Человек ниоткуда» (1961) по сценарию Л. Зорина, главным героем которого стал снежный человек из племени тапи по имени Чудак. Привлекательность «чужачества» в любых его проявлениях вообще становится заметной приметой времени. Почти тезкой рязановского Чудака можно считать еще одного заметного героя на литературно-кинематографической карте 60-х, безмянного шукшинского «чудика», в дальних предках которого некоторые исследователи обнаруживают никого иного как князя Льва Николаевича Мышкина [9]. Самый прозрачный намек на это неожиданно аристократическое происхождение деревенского недотепы дан самим Шукшиным в фамилии Князев, носителем которой выступил герой рассказа «Чудик», превратившийся в итоге в архетипический образ шукшинской поэтики. Чудик Шукшина — это, конечно, изрядно профанированный Мышкин, чье первородство восходит не к Христу, а к Ивану-дураку из русской сказки. Связь чудиков с возвышенным прообразом князя Мышкина опять же сводится к особому положению героя в системе персонажей, его заявленной автором как душе-спасительная и одновременно губительная инаковость на грани юродства. Однако есть у Шукшина

Кихота и вместе с тем на Мышкина (известно, князь Мышкин в инсценировке «Идиота» Достоевского — коронная роль актера в театре)» [23]; «Да, да, в более чем скромном с виду новом герое артиста — Юрие Деточкине — живут черты всех прежних благородных героев Смоктуновского, включая и князя Мышкина, и Гамлета, и несыгранного им Дон-Кихота... Черты всех тех, кто испокон веков слыл в «вещественном мире думом» чудаками» [13].

6. Отсутствие этой реплики в литературном сценарии и в написанной после отсрочки запуски сценария в производство повести — лишнее подтверждение того, что адресована она не просто Деточкину, но именно Деточкину-Смоктуновскому.

7. Справедливости ради уточним, что в шестидесятые годы Смоктуновский уже не был занят в спектакле Товстоногова, а исполнял роль Мышкина в конце 50-х. Попутно отметим, что в то же время актер был занят в спектакле по пьесе «Иркутская история» А. Арбузова — советском драматическом парафразе «Идиота».

и прямое (во всяком случае, на наш взгляд) обращение к тексту романа Достоевского. Рассказ «Миль пардон, мадам!» о деревенском сказителе Броньке Пупкове. «Главным интертекстуальным источником шукшинского рассказа, — пишет Р. Эшельман, — несомненно, является «Идиот» Достоевского, где генерал Иволгин «разоблачает» рассказ Лебедева о потерянной на войне ноге. <...> Мало того, выдумка Пупкова о встрече с Гитлером сильно напоминает невероятную историю Иволгина о его знакомстве с Наполеоном» [29]. По иронии судьбы, исполнитель роли Пупкова в киноновелле из фильма «Странные люди» (В. Шукшин, 1968) был заодно и Рогожиным из того самого легендарного спектакля Товстоногова с Мышкиным-Смоктуновским.

В Егоре Полушкине, герое отчетливо шукшинской по духу повести Б. Васильева «Не стреляйте белых лебедей», без труда узнается типичный шукшинский чудик. В экранной версии этой истории (Р. Нахапетов, 1980) главную роль исполнил С. Любшин, тремя годами ранее сам экранизовавший прозу Шукшина («Позови меня в даль светлую», С. Любшин, Г. Лавров, 1977). Рефреном повести Васильева и фильма Нахапетова стал печальный упрек жены Егора в адрес непутевого мужа-чудика: «бедоносец ты мой». В этой проникнутой любовью инвективе помимо противопоставления героя Георгию (а в фольклорной традиции Егорию) Победоносцу, содержится, конечно, и намек на инверсию «народа-богоносца» из публицистических откровений Достоевского.

Год выхода фильма «Не стреляйте в белых лебедей» (1980) знаменует предел бытования образа чудика, каким он предстал у раннего Шукшина⁸ или, например, в рассказах Е. Попова, также отмеченных влиянием шукшинской прозы. Эта профанная инкарнация образа Мышкина была возможна в рамках романтической культуры 60-х–70-х с ее акцентом на противопоставление незаурядной странной личности косному социуму. В 80-е годы, по мнению литературоведа М. Эпштейна, этот наивный романтизм иссякает, и на смену обаятельному чудяку приходит невразумительный «мудак». «Мы еще недооценили и недоисследовали это властное явление мудака в нашей литературе 80-х годов. Чудак — сам по себе, он выпадает из ячеек общественного разума, обещая будущее их обновление. Чудак — индивидуальное отклонение от слишком зауженных норм социальной жизни. <...> Мудак тоже глубокомыслен порой до ломоты в мозгах и тоже отклоняется от норм здравомыслия, но это свойство не индивида, а коллективного существа, свернувшего с колеи разума и истории. Чудак — личностный вызов всеобщему здравомыслию, мудак — стертый облик общественного безумия» [28].

Дальше Эпштейн берется за описание наиболее заметных литературных «мудаков» 80-х, в том числе «мудака-человеколюбца», который «берет на перевоспитание в свой дом великовозрастного дебила, а потом жалуется, что жена сделала аборт от первой любви его восплавленного питомца» [28]. Напомню, что речь здесь идет о сюжете нашумевшего рассказа Вик. Ерофеева «Жизнь с идиотом». И хотя в рассказе прямых «материальных» аллюзий на роман Достоевского нет, в его экранизации (А. Рогожкин, 1993) в квартире «мудака-человеколюбца» появилась репродукция картины Г. Гольбейна «Мертвый Христос в гробу». Той самой, от которой, по словам князя Мышкина, «у иного еще вера может пропасть». Скорее всего, так незамысловато воспринял режиссер Рогожкин моду на граничащее со стебом цитирование, повсеместно утверждавшуюся тогда вступающей в свои права постмодернистской эстетикой. Это было не последнее смутное прикосновение Рогожкина к тексту «Идиота»: безмянный в двух культовых комедиях о национальных особенностях охоты и рыбалки генерал-тамада Михалыч неожиданно становится генералом Иволгиным в менее успешных продолжениях этого кинолукса — «Особенностях национальной охоты в зимний период» (А. Рогожкин, 2000) и «Особенностях национальной политики» (Д. Месхиев, Ю. Конопкин, 2003). Содержательных отсылок к роману Достоевского в этих фильмах не сыскать, разве что даосский афоризм генерала «если долго смотреть на луну, то можно стать идиотом»...

8. На позднем этапе творчества Шукшин становится более критичным к своему герою и сам позволяет себе усугублять его недавно обаятельную чудаковатость до раздражающего самодурства: «Оказывается, деревенский человек может быть смешон. Нет, не трогательно забавен, как «чудик» Васятка, а именно глупо, идиотски смешон, как тот «дебил» (герой одноименного рассказа — А. А.), который, чтобы посрамить учителя, купил дорожную шляпу, а потом «назло» ему черпнул шляпой воды из реки и напился» [1].

3. Хроники «великой не-встречи»: Андрей Тарковский

Если в отечественном послевоенном кинематографе и был режиссер, чье имя, как и Куросавы, соразмерно творчеству Достоевского, то это, конечно, А. Тарковский, для которого экранизация «Идиота» так и осталась неосуществленным замыслом. В этой главе мне хотелось бы восстановить хронологию «идиотических» раздумий Тарковского, оставленных им на страницах рабочего дневника. «Возникла идея. Поставить «Идиота» для телевидения. 7 серий. Цвет. Но для этого надо говорить с Лапиным⁹, без посредников и лишних чиновников. Идея недурна!» [24] — таково первое появление в «Мартирологе» мысли об экранизации романа Достоевского (1 февраля 1973 года). Интересно, что «недурная идея» поставить «Идиота» как бы развивает возникшую у Тарковского раньше идею поставить биографический фильм о Достоевском. «Солоницын мог бы быть прекрасным Достоевским» — записал он в сентябре 1970-го. Солоницын-Достоевский в конечном итоге на экране появился, правда не у Тарковского. В фильме «Двадцать шесть дней из жизни Достоевского» (А. Зархи, 1980) Солоницына в «пожарном» режиме утвердили на роль в качестве срочной замены О. Борисову, скандально отказавшемуся от съемок ввиду принципиальных разногласий с режиссером.

Однако вернемся к Тарковскому и его движению в сторону постановки «Идиота». Уже через три дня после первого упоминания появляется запись, выражающая режиссерское сомнение в перспективности замысла: «Еще раз перечитываю «Идиота». Я бы не сказал, что ставить его просто. Очень трудно сделать сценарий. Материал романа грубо делится на «сцены» и на «описание сцен», т. е. перечисление того, что произошло важного для развития рассказа». В тот же день Тарковский посетовал: «Конечно, самый цельный, стройный, гармоничный и наиболее близкий к сценарию у Достоевского — [роман] «Преступление и наказание». Но его испохабил Лева Кулиджанов». Типичная для Тарковского желчная оценка чужого творчества в данном случае явно связана с ревностным отношением режиссера к творчеству Достоевского. Эта творческая ревность, присущая Тарковскому, станет катализатором возобновления интереса к «Идиоту», когда он казался уже практически иссякшим.

Уже 15 февраля, то есть спустя две недели после первой записи, он разочарованно пишет: «Перечитал «Идиота». И почему-то идея постановки его для меня поблекла и увяла. Мне почему-то было скучно его читать», а спустя три дня Тарковский уже начинает поиск замены «Идиоту»: «После неудачного чтения «Идиота» решил перечитать «Подростка». Разговор по поводу «Идиота» с Лапиным откладывается». Упоминание двух других романов «пятикнижия» Достоевского в контексте неудачного перечитывания «Идиота» кажется мне весьма показательным: словно Тарковский испытывал стихийное желание экранизировать прозу Достоевского в принципе, не сосредотачиваясь на образной системе того или другого романа.

После неожиданного разочарования тема «Идиота» исчезает со страниц дневника до самого конца 73-го года, когда возникает вновь в более конкретных очертаниях, явно вдохновленных работой над «Зеркалом»: «Надо «пробивать» постановку по «Идиоту» Достоевского. Настасью Филипповну гениально может сыграть Терехова. Если это нельзя будет решить в Комитете, пойду к Демичеву¹⁰». Здесь же появляются первые наброски к абрису будущего сценария, тоже отмеченные особым вниманием к образу Настасьи Филипповны: «Сценарий по «Идиоту» можно начать с ретроспекций Настасьи Филипповны о детстве и знакомстве с Тоцким. Историю со знакомством исключить — неважно, как познакомились кн. Мышкин с Рогожиным. Роман не оставляет после ощущения пространства и массовых сцен — поэтому избегать их. История вокзального скандала с офицером и хлыстом — не нужна, много суеты и топтание на месте».

Как мы видим, в канун нового 1974-го года, интерес к экранизации «Идиота», практически затухший в связи с разочарованным перечитыванием и тяжелыми съемками «Зеркала», неожиданно вспыхнул вновь, уже под влиянием работы над новым фильмом. События же начала года спрово-

9. Тогдашний председатель Госкомитета по радио и телевидению.

10. Секретарь ЦК КПСС, курирующий культуру. В 1974 году сменил Е. Фурцеву на посту министра культуры.

цируют Тарковского на переход от абстрактных размышлений к конкретным действиям по «пробиванию» заявки. Сработала творческая ревность, о которой говорилось выше: «Стало известно, что Смоктуновский будет делать «Идиота» для телевидения. То ли 8, то ли 10 серий. Сам будет играть, сам ставить. Ну, что он там может поставить?! Он же дремуч, как темный лес!». Не определившись до конца с собственным видением будущего фильма, Тарковский под воздействием внешних обстоятельств пытается работать на опережение: «Смоктуновский «пробивает» постановку. Для этого он поехал в Ленинград. Почему в Ленинград? Видимо, нет еще решения (тем более московского начальства). Надо немедленно начать пробивать «Идиота». <...> Неужели Смоктуновский погубит Достоевского? Надо помешать». Миссия по спасению Достоевского от потенциального губителя Смоктуновского заставила предпринять конкретные шаги для запуска фильма в производство. Причем речь теперь шла именно о кинофильме, а не о телесериале, как планировалось изначально: «Что касается «Идиота». 1. Заявку на 2 серии я подал Сизову¹¹. 2. Лоллобриджида, будучи в Москве, предложила Сизову совместную постановку «Идиота» (и себя как Настасью Филипповну). Режиссером она видит А. Кончаловского. На что Сизов сказал, что есть еще Тарковский, чему Лоллобриджида очень будто бы обрадовалась и тут же заложила Кончаловского. Надо <...> ставить «Идиота» на Мосфильме». Перспектива снять в одной из главных ролей актрису с мировым именем, да еще и в пику недавнему соавтору, а теперь главному конкуренту за звание самого востребованного за рубежом советского режиссера, не могла не прельщать Тарковского. Вспомним, что и на роль матери в «Зеркале» он долгое время планировал Биби Андерсен — звезду фильмов И. Бергмана.

После того, как идея телесериала уступила приоритет киноверсии, сменился и адресат «пробивания» заявки. Идти надо было уже не к С. Лапину, а к Ф. Ермашу¹², что на фоне мучительного приема «Зеркала» казалось Тарковскому крайне обременительным и малоперспективным. «Отнес заявку «Идиота» в Экспериментальное объединение. Неужели придется серьезно ссориться с Ермашом? За мной «не заржавеет». Мерзавцы безграмотные! Они не то что Маркса, они и Ленина-то не читали». Неожиданным образом эта гневная реплика Тарковского отзовется в пересказе им встречи с Ермашом, где снова в самом непредсказуемом контексте возникнет имя Ленина: «Сегодня и вчера занимался «Идиотом». Я был вчера у Ермаша, который, кажется, сдался. Он начал с того, чтобы я поставил фильм о Ленине. Я сказал, пожалуйста, при условии отсутствия всяких контрольных комиссий из ЦК и М[арксизма]-Л[енинизма]. Он сказал, что это невозможно. Тогда я ответил, что все закончится грандиозным скандалом, в результате которого попадет всем, и ему, Ермашу, в первую голову. Он молча согласился и, кажется, решил в эту минуту разрешить «Идиота». Это молчаливое согласие Ермаша было получено в начале 1975 года, а в конце 1974-го Тарковский, как это было ему свойственно, подводил итоги года уходящего и делился с дневником планами на ближайшее будущее. «Собираюсь написать письмо Ермашу, где буду требовать запуска с одним из следующих названий:

1. «Идиот»
2. «Смерть Ивана Ильича»
3. «О Достоевском»

И м. б., 4-ое — «Пикник на обочине»».

Вряд ли тогда и сам Тарковский мог ожидать, что осуществленным в итоге окажется последний в списке замысел, заявленный с ремаркой «может быть». Уже через день после написания этого краткого списка приоритетных идей, где «Идиот» стоит под первым номером, Тарковский принципиально спрашивает самого себя: «Верно ли, что я стремлюсь к «Идиоту»? Не превратится ли экранизация в иллюстрацию моих принципов, которые будут неорганичными на фоне структуры самого романа?» И, развивая мысль о «приспособленности» романа Достоевского к его режиссерскому почерку, он словно сам отвечает на свои вопросы об «Идиоте»: «Совершенно гармонической формой для меня сейчас мог бы быть фильм по Стругацким».

Еще в мае 76-го года Тарковский продолжал колебаться между этими двумя вариантами: «Мне скучно будет снимать «Сталкера», хотя я знаю как. Мне скучно будет снимать «Идиота». Я хочу

11. Тогдашний директор киностудии «Мосфильм» и вместе с тем земляк Тарковского по Ивановской области.

12. В 1974-м году председатель Государственного комитета Совета Министров СССР по кинематографии.

истины собственной». Хотя по этой записи видно, что оба замысла уже не вызывают у режиссера ни малейшего энтузиазма, прибавочная ремарка «хотя я знаю как» кажется теперь решающим аргументом в пользу экранизации Стругацких. О мотивах, заставивших его в последний момент все-таки склониться в сторону «Сталкера», на мой взгляд, красноречиво написано на страницах того же «Мартиролога»: «Мне почему-то кажется, что экранизировать следует несостоявшуюся литературу, но в которой есть зерно, которое может развиваться в фильм, и который, в свою очередь, может стать выдающимся, если приложить к нему свои способности».

Ни в коем случае не хочу поставить под сомнение художественные достоинства прозы Стругацких, но в том, что касается «приложения своих способностей», она явно открывала больший простор для режиссера столь ярко выраженных авторских амбиций, как Тарковский, чем так или иначе требующая некоего «переводческого» самоумаления проза Достоевского. Более того, вынашивание идеи экранизации «Идиота» по соседству с работой над сценарием по Стругацким не прошло бесследно, и «Сталкер» оказался самым «достоевским» фильмом не только Тарковского, но, пожалуй, и всего советского кино. Б. Стругацкий вспоминал впоследствии, что Тарковского долго не удовлетворял сценарий, пока там не проявилась отчетливо тема юродства главного героя, отсутствовавшая в литературном претексте.

На страницах дневника тема фильма по «Идиоту» как будто по инерции, при утрате всяких эмоциональных инвестиций, возникает и после постановки «Сталкера». Последние «идиотические» записи относятся к 1980-му году: в январе Тарковский планирует «написать заявление-просьбу о пролонгации срока сдачи сценария «Идиота»», а 28 декабря, как обычно подводя итоги года, он окончательно признается сам себе: «Не хочется «Идиота». Хочется другое — писатель со смертельным диагнозом». Впереди была работа над фильмом «Ностальгия» (1983).

Последним заметным отголоском этой продолжительной попытки подступиться к «Идиоту» стали как будто случайные упоминания в последнем фильме Тарковского «Жертвоприношение» (1986). В самом начале главный герой фильма Александр получает поздравительную телеграмму от друзей с таким текстом: «Обнимаем великого Ричарда доброго князя Мышкина точка Дай вам Бог счастья здоровья покоя точка Твои ричардовцы идиотовцы всегда верные любящие» [25]. Позднее смысл этого послания проясняется рассказом жены Александра: оказывается, когда-то он был известным театральным актером, а его программной ролью был как раз князь Мышкин. Жену героя зовут Аделаида, как одну из сестер Епанчиных в романе «Идиот».

Последняя встреча: «Идиот» постсоветский

Если в свое время Пырьеву, дабы соблюсти советский канон изображения положительного героя, нужно было князя Мышкина полностью излечить, то создателям «Даун-Хауса» (Р. Качанов, 2001), озорного постсоветского ремейка «Идиота» Достоевского, напротив, понадобилось превратить Мышкина из блаженного «идиота» в клинического имбецила. Причем, будучи абсолютным дегенератом, этот Мышкин никак не выделяется на фоне остальных персонажей, поскольку «идиотизм» здесь — не персональное, но всеобщее состояние. Вспомним, что для эпштейновского «мудака» «отклонение от норм здравомыслия» было уже свойством «не индивида, но коллективного существа, свернувшего с колеи разума и истории». Это всеобщее умопомешательство отмечено в рецензии на фильм культуролога Е. Сальниковой: «В данном случае оказывается, что основное человеческое свойство здесь — дебилизм. Притом демонстративный и трепетно лелеемый, возведенный в эстетический закон и душевное кредо. <...> На протяжении всего фильма право действующих лиц на дебилизм отстаивается ими так ревностно, что наконец становится понятен мотив — просто они подозревают, что, кроме дебилизма, у них ничего нет»¹³ [21].

Текст романа Достоевского как бы снова отправляется «не по адресу»: вслед за придворным комедиографом Пырьевым к нему обратились авторы хулиганской комедии «ДМБ» (2000) Р. Кача-

13. В том же духе высказался известный исследователь биографии Достоевского И. Волгин, заметив, что в фильме Качанова «метафора «идиот» явлена в своем беспримесном виде» [2].

нов и И. Охлобыстин. Первый случай предполагал своеобразное «прорастание» «киноколхозника» Пырьева до смысловой и эстетической высоты текста Достоевского, метафорически выражавшее общее «взросление» советской социокультуры после заносчивого и бескомпромиссного пубертата сталинской эпохи. А пример «Даун-Хауса» демонстрирует обратную тенденцию — низвержения Достоевского в пучину психоделического угара постсоветской культуры, пронизанной тотальным нигилистическим инфантилизмом.

«Даун-Хаус» в известном смысле ознаменовал собой предел культуры «ребяческого постмодернизма» (И. Волгин), но этот вывод был сделан чуть позднее, спустя два года после появления фильма Качанова, когда роман Достоевского наконец был освоен телевидением, о чем помышляли еще Тарковский и Смоктуновский. Главным культурным событием 2003-го года стал показ 10-серийной телеверсии романа Достоевского, созданной режиссером В. Бортко. Пожалуй, самое интересное в связи с сериалом Бортко — вызванный им колоссальный общественный резонанс. Князь Мышкин снова очутился в эпицентре «обострения идеологической борьбы» и на этот раз, говоря в терминах В. Паперного, стал одним из олицетворений очередного перехода от Культуры Один к Культуре Два в российской истории. Попробую предельно упростить до примитивной схемы: под Культурой Один, с подачи Паперного, принято подразумевать стремление к абсолютному горизонтальному эгалитаризму и стиранию всяческих, внешних или внутренних, границ, а Культура Два — это восстановление иерархической вертикали и вездесущих границ и различий.

В том, что скромная, почти немощная фигура Льва Николаевича Мышкина, последнего представителя некогда славного княжеского рода, после выхода сериала Бортко приобрела непомерный политический вес, есть прямая заслуга Качанова с Охлобыстиным. Благодаря недавнему «Даун-Хаусу» фильм Бортко предстал реваншем «подлинной» классики, отместкой за «порушение» культурных святынь безответственными нуворишами из кинотусовки. Нарочитый аскетизм режиссерских решений 10-серийного «Идиота» получил всеобщее одобрение и повсеместно противопоставлялся всему, что ассоциировалось с культурным хамством постепенно подвергавшейся риторической стигматизации эпохи 90-х. «Даун-Хаус» в этом контексте был возведен чуть ли не в манифест прошедшей декады. Неслучайно в своей рецензии на фильм Качанова критик И. Манцов неоднократно и по разным поводам использует эпитет «лихой», ставший впоследствии официальной характеристикой 90-х, и даже сам ловит себя на том, «как часто приходится употреблять это слово!» [11]. Таким образом, стерильно-классический «Идиот» Бортко смотрелся не уступкой, но вызовом сложившейся культурной индустрии. В своей безоговорочно восторженной рецензии на сериал исследователь жизни и творчества Достоевского Л. Сараскина злорадствовала по адресу создателей «Даун-Хауса»: «Маляры и фигляры, взявшиеся «валить» великое пятикнижие Достоевского, — это то, чего давно добивается эстетика постмодернизма, которая не признает культурной иерархии и хочет узаконить свое право пачкать и бесчестить, но при этом никак не может обойтись своими силами, без Рафаэля, Данте или Достоевского» [22].

Как мы видим, *борьба* с в общем-то проходным «Даун-Хаусом» обобщается здесь до масштабов противостояния со всей «эстетикой постмодернизма», не признающей культурной иерархии. Иерархия должна быть восстановлена путем словесной реабилитации поруганной чести князя Мышкина, низринутого до статуса банального клинического «дауна» карнавальной культурой 90-х. Еще более определенно выступил идеолог современного русского противостояния экспансии постмодерна А. Дугин: «Экранизация «Идиота» — это историческая веха. Событие даже не столько культурное и художественное, сколько идеологическое (курсив мой — А. А.). <...> И если сегодня экранизация романа Достоевского встречается людьми на ура, можно сделать вывод, что и здесь мы достигли поворотного пункта: упоение Западом исчерпано, мы снова возвращаемся к себе, домой, к нашей культуре, нашим героям, верованиям, к нашей земле. Триумфальный показ «Идиота» на канале «Россия» — это точка конца современного русского западничества» [4].

Здесь «Идиот» Бортко открыто провозглашается знаменем наступления новой Культуры Два, то есть поворота к автохтонной культурной самодостаточности, приходящей на смену «современному русскому западничеству» 80-х–90-х. Дугин, конечно, может казаться одиозным пропаганди-

стом, не выражающим общего настроения, но вот следом отрывок из рецензии на «Идиота» критика Т. Москвиной, написанной в жанре диалога между хулителем и адептом фильма: «... нам лучше всего было бы замкнуться в нашем русском мире и жить так, будто больше ничего нет. Ментально замкнуться, разумеется. Нет, железных занавесов никаких не надо — пусть всюду будут окна. Может, и до дверей когда-нибудь доживем. Но думать надо о своем и ценить свое» [14]. Более мягко и с меньшим патетическим ликованием, но совершенно о том же. Та же Москвина ненароком усиливает политическую актуальность рецепции сериала неожиданным сравнением исполнителя роли князя Мышкина с исполнителем роли президента: «Я знаю твою трактовку судьбы Евгения Миронова (отвечает адепт хулителю — А. А.), что, дескать, он был назначен обществом исполнять роль великого актера и, не будучи таковым, теперь страдает под тяжким бременем ответственности. Но это все не так уж плохо. Если человека назначают исполнять обязанности, он может со временем начать соответствовать занимаемой должности. <...> Если помнишь, Владимира Путина тоже назначили исполнять обязанности президента, и вот постепенно, смотри, он вроде бы начинает действительно становиться президентом» [14]. Стоит сказать, что после выхода «Идиота» Е. Миронов окончательно утвердился в «роли великого актера» постсоветской России и вслед за князем Мышкиным сыграл и его автора в сериале «Достоевский» (В. Хотиненко, 2010).

В случае с сериалом Бортко мы имеем дело с феноменом, который я бы предложил называть «эталонной экранизацией». Под эталоном подразумевается не качество фильма, не поддающееся объективной оценке, и даже не степень его соответствия литературному первоисточнику, но, скорее, соответствие средневзвешенному общественному представлению об этом первоисточнике. Представим, что каждое классическое произведение получает в результате массового чтения некую обобщенную умозрительную социальную «идею» себя самого, кинематографическое воплощение которой и становится «эталонной экранизацией». Попробую пояснить на примере. В 60-е годы появляются две масштабные экранизации знаменитейших романов Толстого: «Война и мир» Бондарчука и «Анна Каренина» (А. Зархи, 1967) с Т. Самойловой в главной роли. К фильму Бондарчука после его выхода было множество вопросов, даже претензий, но все же он как бы заполнил собой нишу экранизации «Войны и мира», превратился в кинематографический «аналог» грандиозного романа, несмотря на все очевидные «но». Фильм Зархи — прямая противоположность: при весьма благосклонной оценке и критики, и зрителей, он как-то с самого начала воспринимался только как открытие дороги для дальнейших обращений к судьбе Анны Карениной. И тот факт, что только в последние годы создано и создается прямо сейчас несколько новых фильмов по этому роману (С. Соловьев, 2008; С. Проскурина, 2014; К. Шахназаров и Ю. Грымов — в производстве), связан с его условной «незанятостью» «эталонной (эйдетической) экранизацией». Это не значит, что после фильма Бондарчука никто из отечественных режиссеров не может взяться за экранизацию «Войны и мира», но никто не может сделать этого без постоянной оглядки на фильм Бондарчука.

«Идиот» Тарковского мог бы стать и наверняка бы стал лучшей экранизацией этого романа, но не мог стать его «эталонной экранизацией». Неминуемый «избыток» Тарковского помешал бы этому. Фильм Бортко, при всех его значительных художественных промахах (особенно это касается образов Настасьи Филипповны и Аглаи Епанчиной), явным образом претендует на подобный статус в общественном сознании. Да и сам режиссер в момент выхода «Идиота» без лишней скромности настаивал на такой эталонности своего фильма и на соответствующем собственном статусе (в возведенной вновь культурной иерархии). На не совсем вменяемый вопрос журналиста «Вы тоже (как Пырьев — А. А.) хотите стать классиком?» Бортко сходу ответил: «Я не хочу стать. Я им уже стал. Мой фильм «Идиот» — наиболее полная и окончательная (курсив мой — А. А.) попытка экранизации этого произведения. Вряд ли кто-то сделает больше» [12]. Эта самоуверенная реплика режиссера проецируется на второй фронт идеологической борьбы сериала «Идиот». В том же интервью, говоря о фильме Пырьева, Бортко с победительной интонацией высказал не лишнюю справедливости мысль о том, что «Достоевский плохо сочетается с советским временем». Здесь к консервативному реваншизму, направленному против доморощенного постмодернизма 90-х, примешивается надежда на ренессанс подлинной национальной культуры, отринутой бездуховной советской эпохой. Надежда на теле-

Достоевского как главного двигателя этого ренессанса эксплуатировалась в промышленных масштабах. За «Идиотом» последовала вереница сериальных экранизаций Достоевского: «Бесы» (В. Ахадов, Г. Карюк, 2007), «Преступление и наказание» (Д. Светозаров, 2007), «Братья Карамазовы» (Ю. Мороз, 2007), но успех «Идиота» повторить так и не удалось.

Библиография

1. Аннинский Л. Путь Василия Шукшина // Тридцатые — семидесятые. Литературно-критические статьи. — М.: Современник, 1978. — С. 228–268.
2. Волгин И. Остановите Парфена // Литературная газета. М., 2003. 11/VI.
3. Громов Е. Комедии и не только комедии. Кинорежиссер Эльдар Рязанов. — М., 1989. Киноцентр. — 143 с.
4. Дугин А. «Идиот» — это вам не Саня Белый // Комсомольская правда. 2003. 7/VII.
5. Зоркая Н. Люди в мире зла // Вечерняя Москва. 1958. 20/V.
6. Зоркая Н. Свой фильм // Искусство кино. 1966. № 9. — С. 14–21.
7. Зоркая Н. Сквозь видимый миру смех... // Рязанов Эльдар. Сборник. — М.: Искусство, 1974. — С. 7–97.
8. Кокарева И., Парамонова К. Художественные фильмы // Ежегодник кино 1958 г. — М.: Искусство, 1960. — С. 3–58.
9. Куляпин А., Левашова О. «Жестокий талант» (Шукшин и Достоевский) / В.М. Шукшин и русская классика. — Барнаул: Издательство Алтайского государственного университета, 1998. — С. 65–80.
10. Маневич И. Кино и литература. — М.: Искусство, 1966. — 240 с.
11. Манцов И. Капитуляция // Искусство кино. 2001. № 7. — С. 35–37.
12. Мельман А. Владимир Бортко: «Я уже классик» // Московский комсомолец. 2003. 3/VI.
13. Мельницкая В. В «вещественном мире дутым» // Северный комсомолец. 1966. 11/IX.
14. Москвина Т. Разговор в пользу вечности // Искусство кино. 2003. № 7. — С. 29–34.
15. Папанов А. Верность режиссера // Рязанов Эльдар. Сборник. — М.: Искусство, 1974. — С. 130–138.
16. Погожева Л. Творческая экранизация // Искусство кино. 1958. № 7. — С. 61–73.
17. По поводу беспрецедентного решения комиссии венецианского кинофестиваля // Советская культура. 1958. 9/VIII.
18. Прохоров А. Унаследованный дискурс: парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели». — СПб.: Академический проект, 2007. — 344 с.
19. Пырьев И. Мысли о поставленном фильме // Книга спорит с фильмом. Мосфильм-VII. — М.: Искусство, 1973. — С. 74–100.
20. Рязанов Э., Брагинский Э. Берегись автомобиля / Зигзаг удачи. — М.: Советская Россия, 1969. — С. 5–102.
21. Сальникова Е. Дебилизм спасет мир // Независимая газета. М., 2001. 15/III.
22. Сараскина Л. Проверка на бессмертие (Достоевский в кинематографе и на театре) // Достоевский и XX век. В 2-х томах. Т. 1. — М.: ИМЛИ РАН, 2007. — С. 664–715.
23. Слободин А. Кто за рулем? // Труд. 1966. 6/VII.
24. Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970-1986. — М.: Международный институт имени Андрея Тарковского, 2008. — 623 с.
25. Тарковский А. Жертвоприношение // Континент. 1986. № 49. — С. 25–77.
26. Ханютин Ю. Встреча с Достоевским // Литературная газета. 1958. 20/V.
27. Шемякин А. Достоевский — не в меру // Искусство кино. 1991. № 11. — С. 103–107.
28. Эпштейн М. От лишнего человека — к лишнему миру / Все эссе: в 2 т. Т. 1: В России. — Екб.: У-Фактория, 2005. — 544 с.
29. Эшельман Р. Эпистемология застоя. О постмодернистской прозе В. Шукшина // Russian Literature. 1994. 35:1. — С. 67–91.
30. Юрнев Р. Спор о человеке // Советская Россия. 1958. 18/V.

References

1. Anninskii L. Put' Vasiliia Shukshina // Tridtsatye — semidesiatye. Literaturno-kriticheskie stat'i. — M.: Sovremennik, 1978. — S. 228–268.
2. Volgin I. Ostanovite Parfena // Literaturnaia gazeta. M., 2003. 11/VI.
3. Gromov E. Komedii i ne tol'ko komedii. Kinorezhisser El'dar Riazanov. — M., 1989. Kinotsentr. — 143 s.

4. Dugin A. «Idiot» — eto vam ne Sania Belyi // Komsomol'skaia pravda. 2003. 7/VII.
5. Zorkaia N. Liudi v mire zla // Vecherniaia Moskva. 1958. 20/V.
6. Zorkaia N. Svoi fil'm // Iskusstvo kino. 1966. № 9. — S. 14–21.
7. Zorkaia N. Skvoz' vidimyi miru smekh... // Riazanov El'dar. Sbornik. — M.: Iskusstvo, 1974. — S. 7–97.
8. Kokareva I., Paramonova K. Khudozhestvennye fil'my // Ezhegodnik kino 1958 g. — M.: Iskusstvo, 1960. — S. 3–58.
9. Kuliapin A., Levashova O. «Zhestokii talant» (Shukshin i Dostoevskii) / V.M. Shukshin i russkaia klassika. — Barnaul: Izdatel'stvo Altaiskogo gosudarstvennogo universiteta, 1998. — S. 65–80.
10. Manevich I. Kino i literatura. — M.: Iskusstvo, 1966. — 240 s.
11. Mantsov I. Kapituliatsiia // Iskusstvo kino. 2001. № 7. — S. 35–37.
12. Mel'man A. Vladimir Bortko: «Ia uzhe klassik» // Moskovskii komsomolets. 2003. 3/VI.
13. Mel'nitskaia V. V «veshchestvennom mire dutom» // Severnyi komsomolets. 1966. 11/IX.
14. Moskvina T. Razgovor v pol'zu vechnosti // Iskusstvo kino. 2003. № 7. — S. 29–34.
15. Papanov A. Vernost' rezhissera // Riazanov El'dar. Sbornik. — M.: Iskusstvo, 1974. — S. 130–138.
16. Pogozheva L. Tvorcheskaia ekranizatsiia // Iskusstvo kino. 1958. № 7. — S. 61–73.
17. Po povodu bespredsedentnogo resheniia komissii venetsianskogo kinofestivalia // Sovetskaia kul'tura. 1958. 9/VIII.
18. Prokhorov A. Unasledovannyi diskurs: paradigmy stalinskoi kul'tury v literature i kinematografe «ottepeli». — SPb.: Akademicheskii proekt, 2007. — 344 s.
19. Pyr'ev I. Mysli o postavlennom fil'me // Kniga sporit s fil'mom. Mosfil'm-VII. — M.: Iskusstvo, 1973. — S. 74–100.
20. Riazanov E., Braginskii E. Beregis' avtomobilia / Zigzag udachi. — M.: Sovetskaia Rossiia, 1969. — S. 5–102.
21. Sal'nikova E. Debilizm spaset mir // Nezavisimaia gazeta. M., 2001. 15/III.
22. Saraskina L. Proverka na bessmertie (Dostoevskii v kinematografe i na teatre) // Dostoevskii i XX vek. V 2-kh tomakh. T. 1. — M.: IMLI RAN, 2007. — S. 664–715.
23. Slobodin A. Kto za rulem? // Trud. 1966. 6/VII.
24. Tarkovskii A. Martirolog. Dnevnik 1970-1986. — M.: Mezhdunarodnyi institut imeni Andreia Tarkovskogo, 2008. — 623 s.
25. Tarkovskii A. Zhertvoprinoshenie // Kontinent. 1986. № 49. — S. 25-77.
26. Khaniutin Iu. Vstrecha s Dostoevskim // Literaturnaia gazeta. 1958. 20/V.
27. Shemiakin A. Dostoevskii — ne v meru // Iskusstvo kino. 1991. № 11. — S. 103–107.
28. Epshtein M. Ot lishnego cheloveka — k lishnemu miru / Vse esse: v 2 t. T. 1: V Rossii. — Ekb.: U-Faktoriia, 2005. — 544 s.
29. Eshel'man R. Epistemologiiia zastoia. O postmodernistskoi proze V. Shukshina // Russian Literature. 1994. 35:1. — S. 67–91.
30. Iurenev R. Spor o cheloveke // Sovetskaia Rossiia. 1958. 18/V.