

АНДЖЕЙ ВАЙДА И ЭКРАНИЗАЦИЯ РУССКОЙ КЛАССИКИ

А. К. Бернатоните

Томский государственный педагогический университет, Россия
ada_bernaton@inbox.ru

Статья раскрывает основные стилистические и семантические особенности экранизации русской классики польским режиссёром Анджеем Вайдой. Акцент делается на перенесении на экран текстов Лескова и Достоевского. Режиссёр анализирует природу женской и мужской любви, а также аспект одержимости идеями. Используя приёмы театра Кабуки при экранизации романа Достоевского «Идиот», Анджей Вайда расширяет смысловое поле эстетики смерти и любви. Специфика славянской души постигается через совмещение различных культурных пластов.

Ключевые слова: экранизация, Анджей Вайда, театр Кабуки, Достоевский, Лесков, русская классическая литература, славянская душа, одержимость идеями, разрушающая сила любви.

ANDRZEJ WAJDA AND SCREEN ADAPTATION OF RUSSIAN CLASSICS

Ada Bernatonite

Tomsk State Pedagogical University, Russia
ada_bernaton@inbox.ru

The article reveals the principal stylistic and semantic features of screen adaptation of Russian classics by the Polish film director Andrzej Wajda. The emphasis is on the transfer of texts Leskov and Dostoevsky on screen. Andrzej Wajda analyzes the nature of female and male love, as well as the aspect of obsession with the idea. Using the devices of Kabuki theater in adaptation of Dostoevsky's novel 'Idiot', Andrzej Wajda expands the semantic field of death's and love's aesthetics. The specificity of the Slavic soul is attained through the combination of different cultural stratum.

Keywords: screen adaptation, Andrzej Wajda, Kabuki theater, Dostoevsky, Leskov, Russian classical literature, Slavic soul, obsession with the idea, destructive power of love.

На протяжении своей творческой жизни один из ключевых режиссёров польского кинематографа Анджей Вайда постоянно

обращался к русской классике. Достоевский был центральной фигурой его рефлексий: две телеэкранизации романа «Преступление и наказание» (сначала в 1987 году польская версия, затем в 1992 – австро-германская); свободная интерпретация романа «Идиот» – фильм «Настасья» с японскими актёрами в роли классических русских персонажей; оригинальное прочтение романа «Бесы» и совершенно забытый проект 1962 года «Чужая жена и муж под кроватью». Следует также назвать Булгакова и Лескова, к текстам которых Анджей Вайда тоже обращался. Очерк «Леди Макбет Мценского уезда» – первый этап в осознании режиссёром образцов русской классической литературы. В 1961 году он снимает фильм «Сибирская леди Макбет», где с большим уважением к авторскому началу переносит на экран почти слово в слово своё прочтение лесковского текста. Нужно отметить, что это первый опыт работы не только с русской классикой, но и первый случай, когда польский режиссёр снимает свой фильм за границей (Югославия); этот факт чрезвычайно важен, поскольку почти все «русские» проекты он будет выносить за пределы Польши и делать их межнациональными. Спустя 10 лет, в 1971 году польский режиссёр сделает телевизионный проект для западногерманского телевидения под названием «Пилат и другие – фильм на Страстную пятницу». Взяв библейскую линию булгаковского романа, Вайда наложит её на современный ему пласт взаимоотношений человека и власти; русский текст великого писателя будет опять же прочитан практически дословно, но в ином антураже и на другом языке.

Неизбежно возникает вопрос – почему кинематографически-литературный диалог Вайда выстраивает именно с этими тремя русскими писателями? Какие темы интересуют его, и что общего между ним и теми, кто происходит из разных концептов и стилистических миров? Вайда несколько стеснялся своего «русского цикла», хотя обращался к прочтению русской литературы на протяжении долго времени и не только в кино, но и в театре. Многие его «русские» проекты были сделаны в расчёте на Запад, но и без личной заинтересованности обращаться к такому сложному материалу не было бы смысла. Вайда пытался постичь природу «славянской души», понять границы человеческой воли и поступков и объяснить – прежде всего себе, а потом зрителю, – где заканчивается сила духа и начинается преступление, которое всегда есть результат поступка сильного человека, часто кажущегося слабым. Можно выделить и особую тему для анализа соприкосновения польского режиссёра с русской литературой; это – всеразрушающая природа

любви. Созидательная сторона этого чувства мало интересовала Вайду (единственный герой, которого можно обвинить в желании простить, понять и создать, это Шатов из «Бесов», но и он гибнет именно в тот момент, когда его хаотичное бездействие превращается в целенаправленное действие). На какое преступление можно пойти ради достижения цели? Где границы между чувством и животной страстью? Почему человек готов потерять всё, даже собственное лицо, а потом и жизнь, лишь бы объект любви принадлежал ему? Из фильма в фильм Анджей Вайда пытается разрешить загадку деструктивной природы любви, при этом любовь имеет разные ипостаси, но чаще всего она есть одержимость. Любовь к мужчине («Сибирская леди Макбет»); любовь к женщине («Настасья»), когда, по настоятельному утверждению режиссёра, действуют совершенно иные механизмы, нежели когда чувство разворачивается от женщины к мужчине; любовь к идее, – круг идей широк и связан темой *отношения* к другу, к власти, к родине. Вайда пытается сформулировать меру ответственности каждого в осознании самого себя, поскольку, разрушая природу идей и вещей, человек деперсонифицируется, теряя границы не только собственного эго, но и тела, и пола.

Обращаясь к лесковскому очерку, Вайда анализирует природу женской любви. Она пугающе всеохватна, тяжеловесна, и у неё мертвенные объятия. Визуально режиссёр противопоставляет героиню и то пространство, в котором она вынуждена жить. Катерина Львовна вся из плоти и крови, у неё тяжёлая поступь, и она своей жизненной энергией в принципе не вписывается в тот пустынный пейзаж, что её окружает. Пустота у Вайды звенит и жужжит, она наполнена звуками, раздражающими и не несущими никакой смысловой нагрузки. Интересно, что до сцены убийства ребёнка кажется, что на земле существует только дом героини, где ей было пусто без мужа, но и не менее пусто с любимым мужчиной, которого она хочет не просто любить, а присвоить себе любой ценой. Главный персонаж в фильме Вайды – пустота. Ею заполнена женская душа, повседневный быт, вялотекущая жизнь, и весь событийный ряд, несмотря на то, что он наполнен страстями, рассчитан не на эмоциональную реакцию. Режиссёр подчёркивает отсутствие цели и смысла в смерти и в рождении, в любви и в ненависти, а особенно в самой жизни. Всё самое важное оказывается пустым. Любая цель достигается путём невероятных жертв, а потом обесмысливается. Катерина Львовна идёт на убийство ради рождения ребёнка, которого она давно хочет иметь, но муж её не способен к зачатию. Складывается впечатление,

что в определённый момент режиссёр готов поддержать свою героиню и протянуть ей руку помощи. Вот здесь самое важное отличие между Лесковым и Вайдой. Лескова не интересует процесс, он о нём говорит случайно и как бы между прочим; для него не важно уличить свою героиню в злоумыслии; события и поступки в тексте переплетаются между собой, естественным потоком вытекающая друг из друга.

«Поел Борис Тимофеич на ночь грибков с кашницей, и началась у него изжога; вдруг схватило его под ложечкой; рвоты страшные поднялись, и к утру он умер, и как раз так, как умирали у него в амбарах крысы, для которых Катерина Львовна всегда своими собственными руками готовила особое кушанье с порученным её хранению опасным белым порошком» [Лесков 1956, 69]. Лесков даёт читателю понять, что он всё знает, но осуждать свою героиню совершенно не намерен. Его интересует конечный результат, а каким путём он достигнут – совершенно неважно, более того, и за последствия этого результата писатель не предлагает героине нести ответственность. Он воспринимает событийный ряд как фаталист: всё произошло именно так, потому что иначе и быть не могло. Вайда же показывает, с какой тщательностью, но совершенно по наитию, Катерина Львовна готовится к убийству тестя. Умиротворённое выражение лица, спокойствие и рассчитанные движения – всё выдает в ней то, что мысль об убийстве для неё не спонтанна, а выношена ею давно. Отрава хранится в ритуальных православных атрибутах, что должно подчеркнуть отсутствие любого страха перед Высшим судом. Вайда не предлагает судить героиню, для него важнее её образ жизни и внутренний стержень; его интересует не случайное действие, совершённое потому, что так судьбоносно сошлись обстоятельства. Режиссёр показывает нам героиню, все действия которой есть суть её самой, и суть истинная.

Второе убийство Катерина Львовна провоцирует сама, вызывая определённую реакцию мужа и используя её с выгодой для себя. Основное слово, которым Лесков характеризует действия своей героини, – «равнодушно». «Зиновий Борисыч не защищался; руки его, с крепко стиснутыми кулаками, лежали вытянутыми и судорожно подёргивались. Одна из них была вовсе свободна, другую Катерина Львовна придавила к полу коленом. – Подержи его, – шепнула она равнодушно Сергею, сама поворачиваясь к мужу» [Лесков 1956, 78]. В итоге после убийства Сергея бьёт лихорадка, а у Катерины Львовны только похолодели руки; отсюда можно сделать вывод о том, что для неё характерна выдержка, достойная шекспировских злодеев женского рода.

Лесков подчёркивает бессмысленность усилий и злобы и объясняет происходящее именно теми разумными эмоциями, которые изнутри разрывают героиню. Она собственноручно хочет и должна убить мужа, а он и так уже мёртв, её же усилиями, но слишком уж тихими для такой страстной натуры. «Зиновий Борисыч распаривал отравленным чаем свою хозяйскую душеньку» [Лесков 1956, 79]. Вайда показывает разумность поступка своей героини. Каждое её действие чётко продумано и взвешено, она воплощает в реальность свои давние планы и мечты, в связи с чем лесковский образ, ставший кинообразом, получается более основательным и законченным. Режиссёр использует ход, отсутствующий в тексте; именно он должен подчеркнуть, насколько изощрена фантазия молодой женщины и почему, следовательно, такое решение невозможно принять спонтанно. Катерина Львовна с любовником скармливают мужа свиньям. Здесь прослеживается даже некий каннибализм. Скучающая жена настолько всегда ненавидела своего мужа, что «сожрать» была готова, и теперь его тело, скормленное свиньям, из образа превращается в факт; поедая свинину, Катерина Львовна насыщает свою безудержную ненависть к супругу.

Роль Сергея в очерке можно определить как роль манипулятора и провокатора. У Лескова он постоянно остаётся в тени, вынуждая Катерину Львовну на те или иные поступки, но вплоть до появления законного наследника кажется, что героиня сама подчиняется своим внутренним порывам. «И пошёл и пошёл Сергей играть Катерине Львовне на эту ноту, что стал он через Федю Лямина самым несчастным человеком» [Лесков 1956, 80]. В какой-то момент Сергей замолчит, на поступок решится Катерина Львовна сама, а он станет только соучастником преступления. Повтор глагола «пошёл-пошёл» подчёркивает длительность процесса воздействия любовника на героиню, что и является для Лескова предметом исследования. Её как будто кто-то постоянно подталкивает к действиям – либо Сергей, либо, постепенно вызревая, её же собственная идея изнутри, либо, как в случае с убийством мальчика, нечто совершенно парадоксальное. Лесков заставляет свою героиню поднять руку на живого ребёнка и решиться на его убийство, поскольку её собственный младенец первый раз зашевелился: «вдруг словно демоны с цепи сорвались, и разом осели её прежние мысли о том, сколько зла причиняет ей этот мальчик и как бы хорошо было, если бы его не было» [Лесков 1956, 81].

Федя у Лескова беззлобный ребёнок, у Вайды он старый маленький мальчик, копирующий взрослые повадки. В фильме героиня

выжидает момент, когда смерть сама придёт за ребенком, о чём живописно говорит эпизод, где мальчик падает вниз головой в бочку с ледяной водой, а Катерина Львовна из-за шторы смотрит, как он там барахтается, не желая спасти ребенка. Вайдовская леди Макбет постоянно находится в процессе притяжения смерти, как будто заывает её. Нужно подчеркнуть, что у Лескова после свершения античеловеческих поступков Сергей одержим мистическим страхом, Катерина Львовна же абсолютно спокойна. В экранизации нет никаких элементов мистики и «душевного нездоровья» героев, всё свершается с холодной головой и с далеко идущими последствиями. Зачем испытывать страх перед каким-то inferнальным злом, когда оно воплощено в людях? Полное отсутствие моральных и нравственных ориентиров, но главное – отсутствие веры в не только в божественную природу мироздания, но даже в наказание – механизм поступков, их очень простая движущая сила. Безбожие и одержимость и, как следствие, нежелание и неумение управлять своими страстями. Несмотря на то, что Катерина Львовна и её любовник очень близки друг другу по внутренним установкам, они не могут стать друг другу той опорой и защитой, которую люди часто ищут и находят в любви. Их связывает не любовь; Сергеем в его поступках движет выгода (и по максимуму), Катериной Львовной – одержимость. Природу её страсти Вайда показывает через внешность – монументальная лепка лица, расправленные плечи, уверенная поступь и остановившийся взгляд, который оживает только тогда, когда речь идёт о её возлюбленном. Лесков в финале напрямую говорит о её натуре, делая ситуацию ещё более трагичной: он оправдывает отказ своей героини от ребёнка, но именно в виду этого отказа теряется весь смысл содеянного, поскольку, если бы всё происходило для него и ради него (а он – единственный наследник состояния), то было бы оправдано по некоторому моральному минимуму. «Любовь её к отцу, как любовь многих слишком страстных женщин, не переходила никакую свою часть на ребёнка» [Лесков 1956, 86].

Вайда опускает сцену прямого предательства Сергея, признающего в убийстве, также не показывает истязаний, при которых Катерина Львовна сохраняет достоинство, а её любовник всячески пытается вызвать сочувствие. У Лескова ребёнка героине приносят в острожной больнице, а потому равнодушие по отношению к нему и отказ взять его на руки могут представляться закономерными, хотя потом и объясняются исключительно равнодушием. В фильме Аксинья (кухарка) просто предлагает Катерине Львовне, уже

арестантке, идущей по этапу, поцеловать на прощание ребёнка, и та отказывается.

Финал удивительно вскрывает силу власти Сергея над Катериной Львовной и в тексте, и в экранизации, хотя и с несколько разными акцентами.

В лесковском тексте героиня опять действует в минутном порыве, потому что ревнует, потому что Сергей издевается над ней и унижает так, что дальше терпеть этого нельзя. «Блудящий взор её сосредоточивался и становился диким. Руки раз и два неведомо куда протянулись в пространство и снова упали. Ещё минуту – и она вдруг вся закачалась, не сводя глаз с тёмной волны, нагнулась, схватила Сонетку за ноги и одним махом перекинулась с нею за борт парома» [Лесков 1956, 92]. «Сосредоточивался» и «становился» – эти глагольные формы показывают, что героиня ещё не понимает, какой поступок ей совершить, а потом основной смысловой центр – наречие «вдруг»: именно оно показывает внезапность решения, стремящегося к завершённому действию (за «вдруг» всегда следует некий решительный поступок).

Люди серо-белыми пятнами валяются на растрескавшейся земле, поднимаются и идут под проливным дождём. Именно в этот момент Катерина Львовна без повода и смысла впервые обращается к Богу. Вдруг на сопернице она видит свои носки, Сергей бьёт её наотмашь, другие каторжане оттаскивают его в сторону. На пароме Катерина Львовна сидит с непокрытой головой и смотрит в одну точку, слушая как Сергей её оскорбляет, она не сопротивляется. Если Лесков вкладывает в уста своего героя мысль об отсутствии любви, то Вайда более жесток и категоричен по отношению к своей героине. Воскликание Сергея параллелизируется со вздохом-мольбой к Богу: «Чего перед Богом стыдиться? Не был я в своей воле!» Тем самым он полностью снимает с себя всю ответственность, окончательно переложив её на плечи женщины. Палач и жертва сливаются воедино, Катерина Львовна в одиночестве погружена в поиск решения. Вайда надеется на наличие некой морали своего героя и соблюдает логику лесковского текста фразой Сергея: «Сонечка – единственное, что у меня осталось». Именно в этот момент и происходит принятие решения. Катерина Львовна повторяет жест, которым режиссёр наделил её перед свершением судьбоносных поступков – она то ли вытирает губы, то ли губами стирает неведомо что с ладони. Жест одержимости и сладострастия, испытания чаши страданий до дна. В контексте структуры кадра на пароме можно предположить, что у героини есть желание утопить Сергея, но она

решает лишить его того последнего, о чём он сам проговорил. Герои Лескова остаются без Бога, герои Вайды в последний момент обращаются к Нему, но без надежды и даже желания быть услышанными.

Следуя букве текста, Вайда вставляет в фильм ряд деталей, которые усиливают акценты характера героев и подводят к выводу о том, почему режиссёр полярно изменил топоним происходящего. Мценск – небольшой уездный город в Орловской губернии. «Леди Макбет Мценского уезда» – очерк Николая Лескова, в его названии скрыта явная ирония по отношению к героине, ирония, которой нет в тексте. Смысл иронии – в масштабности шекспировской леди Макбет и мизерного пространства самого крупного на том историческом отрезке уездного города на Орловщине. «Сибирская леди Макбет» – фильм Анджея Вайды. Режиссёр выравнивает смысловые акценты, леди Макбет равновелика Сибири – непредсказуемая, неуправляемая, страстная, несущая в себе комплекс характерных черт, таинственная и до конца непонятая. Даже для русского человека Сибирь казалась инобытием между жизнью и смертью, и именно в таком контексте выстроил своё кинопространство Вайда.

Обращение Анджея Вайды к роману Достоевского «Идиот» продиктовано желанием постичь суть универсальной природы чувства. Структура вайдовской экранизации, соответствуя принципам театральной постановки, отяжелена множеством факторов. Совместное польско-японское производство, актёры, говорящие на японском языке о реалиях русской культуры; но принципиально уникальное качество фильма состоит в том, что пространство ключевого русского романа заключено в рамках театра Кабуки. Для Вайды важно через проявление экспрессии чувствования рассказать о самых потаённых глубинах женско-мужской души; отсюда, только два персонажа из всего полифонического многолюдья Достоевского перенесено на экран – Рогожин и князь Мышкин; Настасья Филипповна присутствует тоже, но как призрак, мираж и как составная часть души и тела князя, а потому один актёр Тамасабуру Бандо играет и Мышкина и Настасью Филипповну, что соответствует принципам театра Кабуки, где все роли исполняют актёры-мужчины.

Цвет тоже играет значительную роль в фильме Вайды. Персонажи противопоставлены по принципу цветового контраста. Актёр, исполняющий роль князя Мышкина, всегда в белом, а потому, когда он играет женскую роль, то он просто накидывает на плечи шаль, берёт в руки веер, а также украшает себя женскими аксессуарами; традиционно белый цвет – это цвет женской молодости,

тогда как в русской культуре это цвет внутренней чистоты, а в некоторых культурах это цвет смерти. Более того, белый цвет символизирует робость, неуверенность в себе, психическую нестабильность, тогда как у Рогожина бордовая рубашка и тёмный жилет, что связывает его напрямую с явным проявлением мужского начала, так как бордовый цвет олицетворяет уверенность и силу. Но поскольку по своей природе бордовый есть тёмно-красный, а в красном семантически заложена страстность и экспрессивность, то в сочетании с тёмными (успокаивающими) элементами в одежде он приобретает особое семантическое значение: можно предположить, что характеристика вайдовского персонажа лежит в плоскости успокоения в раздражении.

Если говорить о смысловой наполненности, то кинематографический Рогожин достаточно точно укладывается в контекст типажности театра Кабуки и предстаёт как *кугэаку*, то есть благородный человек из знатной семьи, вынужденный совершать плохие поступки из-за того, что его к этому принуждают обстоятельства либо другие люди. Но функциональность Мышкина при всей многоплановости и смысловой перегруженности не имеет чётких границ внутри театральных типажей, хотя его модели поведения поверхностны и ясны по своей эмоциональной и смысловой закономерности. Он – главный герой, по-своему мудрый и очень красивый, и внутренне и внешне, но *татияку* он быть не может, поскольку лишён силы и ловкости, как и не может быть *вагато* (при утончённости своей красоты он совсем лишен физиологичности и даже лёгкого намека на то, что он может быть прекрасным любовником). Таким образом, можно сделать вывод, что Вайда, нарушая все границы дозволенного и устоявшегося – а для восточных видов искусства все формальные признаки неизменны по своей природе, – наделяет князя Мышкина качествами всех поведенческих моделей театра Кабуки. Тот факт, что эту роль играет самый известный современный японский актёр-оннагата, тоже очень значим, так как он в состоянии перевоплотиться в женщину любого статуса, возраста, состояния и при этом по природе своей оставаться мужчиной. Именно в этом и заключается ключевой принцип театра Кабуки – актёр, играющий женщин, не надевает маску, а вживается в женскую природу. На сцене у него женская осанка, голос, манеры, женщина – один из составных компонентов его природного начала [Масакацу 1969, 183].

Именно этим качеством театра Кабуки и воспользовался Вайда. Как персонаж, Настасья Филипповна появляется в начале и в финале

фильма. Образ её настолько пластичен и визуально точен, что «обман» раскрывается лишь к середине фильма, когда окончательно приходит осознание того, что князь Мышкин и Настасья Филипповна разыгрываются одним актёром как суть неразрывного единства. На протяжении всего экранного времени не меняется интерьер, всё происходит в одной комнате дома Рогожина, отделённого от другой занавесом (абсолютно театральным), и за ним смерть, факт которой понимается уже в самом начале. Но фильм не построен как малозначительный диалог двух персонажей. Не выходя за заданные пределы кадра, внутри замкнутого пространства, режиссёр предлагает героям прожить ряд романских ситуаций, именно прожить, а не рассказать. А потому в кадре, где только интерьер одной комнаты, стучат колеса поезда, когда в самом начале текста князь возвращается из Швейцарии, и эпилептические припадки разыгрываются в пространстве реального времени, и Рогожин тонет в воспоминаниях и обидах на отца, а Настасья Филипповна «вселяется» в Мышкина в ключевые моменты, когда диалог-жизнь заходит в тупик. Вайде интересно проследить поведенческую логику мужчин по отношению к женщине, которую они любят. Рогожин пытается её купить, приобрести, как вещь, а потому режиссёр акцентируется на процессе дарения (например, Рогожин рассказывает Мышкину о покупке на батюшкины деньги бриллиантовых серёжек, а потом протягивает ему же футляр; именно в этот момент князь преобразается в Настасью Филипповну). Эфемерность и бестелесность любви Мышкина подчёркивается эпизодом, когда он целует портрет любимой им женщины, а по сути – как внешней, так и внутренней – своей.

Уже было сказано о цвете, но есть определённая необходимость к нему вернуться. В Японии белый – цвет смерти. Факт того, что на момент начала экранного времени Настасья Филипповна мертва, не подвергается сомнению; отсюда вытекает ещё один аспект взаимоотношения мужского и женского в одной личности. При смерти в японской традиции умерший, а тем более убитый кем-то или ушедший добровольно, получает тайное имя для того, чтобы даже близкие не потревожили его за пределами жизни. Следовательно, преобразованием в Настасью Филипповну князь Мышкин хранит её покой. Согласно японской мифологии, умершие воплощаются в *ками*. Между людьми и *ками* нет границ, они могут в любой момент вступать в контакт и даже заключать договорные отношения, вплоть до любовных связей. Будучи физически немощным, но оставаясь мужчиной, Мышкин вместе с тем не мог постичь всю суть

обладания женщиной, но он в состоянии осознать, почувствовать и воспринять её природу. Именно этот смысл и становится возможным при перенесении русского текста в антураж японского миропонимания, где мужчина и женщина суть некое абсолютное природное единство, где жизнь и смерть – только мгновения, неотделимые друг от друга, укоренённые в своём единстве.

Исходя из анализа фильмов «Сибирская леди Макбет» и «Настасья», созданных в разных временных срезах, с использованием приёма перенесения сюжета в иной контекст, нежели тот, который был присущ их литературной основе, можно сделать следующий вывод. Анджей Вайда анализирует аспект всепоглощающей любви, где процесс «поглощения» визуализируется буквально. Князь Мышкин и Настасья – единая суть одной и той же личности, как и Катерина Львовна и Сергей. В случае с проникновением в текст романа «Идиот» единство выстраивается логично и завершённо – по причине наглядного слияния мужского и женского, жизни и смерти и перенесения действия в контекст эстетики японской культуры. Экранизируя на раннем этапе своего творчества очерк Лескова, Анджей Вайда погружается в контекст разрушения, где объект любви воспринимается не с точки зрения направленности чувства, а с позиции вытеснения тех внутренних сил, которые при других обстоятельствах никогда бы не проявились. Вина Сергея только в том, что он в один момент вошёл в жизнь героини и разбудил её. Именно всеразрушающий процесс возвращения к жизни и анализируется в фильме, а природа любви есть лишь дополнительный смысловой аспект, к которому всегда возвращался режиссёр на протяжении всего своего творчества, и особенно – экранизируя русскую классику.

Очередной этап – экранизация самого сложного и многослойного романа Достоевского «Бесы». Но Вайда при этом отталкивается не столько от русского текста, сколько от пьесы Камю «Одержимые». В итоге получилась русско-польско-французская интерпретация цельного и законченного в своей смысловой совершенности произведения русской литературы, некоторые смыслы сместились, некоторые приобрели иную окраску. Французская сторона проявила принципиальную позицию по отношению к идее режиссёра пригласить русских актёров. Проект остался незаполненным важным компонентом – ментальностью человека, живущего в России и на собственном опыте проживающего аллюзии литературной классики. Таким образом, можно утверждать, что данная экранизация является взглядом со стороны. Россия и Достоевский даны

здесь в восприятии европейцев, без попытки постичь истинную суть вещей и людей и запредельное смысловое поле характеров.

Однако Анджей Вайда с уважением отнёсся к самому тексту, а те вольности и отступления, которые он себе позволил, в первую очередь связаны со взглядом со стороны, в не изнутри. Например, почему опускается отчество пожилого человека и старшего Верховенского называют не Степан Трофимович, а просто Степан? И проблема здесь не в том, что герой в исполнении Омара Шарифа – сущий ребёнок (у Достоевского практически все герои – дети, хоть и с разными поведенческими моделями: капризность, эгоистичность, оторванность от мира и многое другое), а в том, что отчество как культурная реалья не характерна для Европы. А потому Вайда выстраивает композиционно достаточно стройный видеоряд для того, чтобы русским персонажам вполне комфортно было говорить на французском и, соответственно, французам их понимать. Разворачивается анализ четырёх поведенческих моделей. Пётр Верховенский – законченный подлец, готовый на любую низость и предательство, вплоть до убийства. Он планомерно нарушает все христианские заповеди, не забывая ни на минуту лжесвидетельствовать, крадёт и не почитает отца своего. Но важнее всего то, что он лишён всякой веры и одержим идеей, суть которой абсолютно неясна, а на поверхности – лишь убеждённость в собственной правоте. Убийство Шатова – последний акт жажды кровопролития, которое он совершает тихо, подло, далеко от людского взгляда, хотя и прилюдно об этом кричит. Он хочет управлять ситуацией, но всегда оказывается в тени. Интересная деталь: Пётр постоянно ест сладкое и даже в кабинете у губернатора лезет в его личную коробку шоколада, за что получает категорическое: почему он себе это позволяет? Желание полакомится жизнью за чужой счёт интересует режиссёра в этом герое. Верховенский – провокатор, ничтожный по сути своей, но мнящий себя центральной идеологической фигурой. Он доделывает то, на что другие не могут окончательно решиться.

Кириллов ещё долго был бы одержим идеей самоубийства, которая тоже за собой ничего не несла, кроме саморазрушения. В тот момент, когда этот бессмысленный по своей природе акт оказывается выгоден Петру Верховенскому, он практически насильно заставляет Кириллова выстрелить в себя. При всей доброте, бескорыстии, умении отдать последнее Кириллов абсолютно бездеятелен. Он совершает один акт эскапизма за другим – уже то, что он живёт в замкнутом пространстве своего ветхого жилища и редко выходит за его

пределы, сам по себе есть факт уничтожения его как личности. Бесконечные и однообразные движения по комнате, смысла в которых нет, как нет их и в постоянных мыслях о самоубийстве. Если Кириллов Достоевского практически «нищепанец», утверждающий, что человек, отрицающий Бога, сам становится им и может совершать любые действия, в том числе и в отношении своей жизни, то Вайду интересует не антирелигиозная платформа Кириллова, а именно отсутствие какой-либо внятной идеи и одержимость тем, в чём абсолютно отсутствует смысл.

Нет смысла и в поступках Ставрогина. Его внешний вид законченно совершенен, он как будто сошёл с полотен романтиков; и внешним видом, и взглядом, и чертами лица он напоминает Байрона. Ставрогин лишён сомнений и угрызений совести, он абсолютно поверхностен и статичен (у Достоевского именно ему принадлежит ключевая роль). Возможно, что он сам по себе уже и есть идея, и Верховенский готов унижаться и пресмыкаться перед ним, лишь бы не потерять его доверие, что практически обозначает и потерю смысла всех его поступков. Сам же Ставрогин часто не понимает, что он делает, так как находится не внутри обстоятельств, а над ними. Его действия лишены продуманности, но они спонтанны и картинны одновременно, он как бы располагает себя в реальности как живописный образ. Непонятно, почему он вдруг решился на брак с Лебядкиной (у Достоевского это брак на спор); в фильме складывается впечатление, что это очередной акт позёрства Ставрогина. Верховенский совершает поступки за Ставрогина, он как мелкий бес угадывает мысли, считывая их с поведенческих моделей, и то, что Николай ещё не успел подумать, Пётр уже за него сделал (убийство душевнобольной супруги, соблазнение Лизы, за которым в романе Достоевского следует её гибель). У Вайды он только кажется сильным и настоящим, на самом деле он такая же марионетка, как и все, если не в большей степени. У Достоевского он иной, хотя его сила и не менее разрушительна. «Поражает отношение самого Достоевского к Николаю Всеволодовичу Ставрогину. Он романтически влюблён в своего героя, пленён и обольщён им. Никогда ни в кого он не был так влюблён, никого не рисовал так романтично. Николай Ставрогин – слабость, прельщение, грех Достоевского. Других он проповедовал как идеи, Ставрогина он знает как зло и гибель. И всё-таки любит и никому не отдаст его, не уступит его никакой морали, никакой религиозной проповеди. Николай Ставрогин – красавец, аристократ, гордый, безмерно сильный...» [Бердяев 2002, 5].

Ключевой фигурой в фильме становится Шатов. Возможно, для Вайды важен тот факт, исходя из которого Достоевский вложил в уста и действия этого героя свою идеологию; следовательно, он двойник писателя, а значит и режиссёра. Ключевой сценой романа является сцена убийства Шатова в лесу, как и ключевой сценой фильма. Семантически фамилия этого героя расшифровывается в черновиках Достоевского – «Шатость во всём двухсотлетняя», «шатость, сумбур, падение кумира», «об обществе: или равнодушные или шатание» – и трактуется в специфике наиболее яркого проявления русского национального характера. Для Вайды каждый из ключевых персонажей есть законченный тип носителя русской ментальности, Шатов только один из них, но и в фильме ему предназначена ключевая роль. Это человек, сомневающийся в правоте террора и насилия, желающий отказаться от тех дел и тех людей, с которыми связывала его судьба. Но идти ему некуда, спастись не с кем; его сомнения связаны с возможной тупиковостью решения, потому что он совершенно не знает, что ему делать потом. В фильме нет акцента на сомнениях Шатова в своей внешности и убеждённости в собственном безобразии, нет и привязки к тому, что он любил Марию, потому что она была единственным человеком, испытывавшим к нему ту же самую гамму чувств, нет и сестры, и прошлого. Озвучивается только факт того, что Шатов повидал Европу, но как и при каких обстоятельствах – неизвестно. Вайду интересует состояние перманентной мужской влюблённости, на протяжении всего экранного времени потерянный взгляд героя подчёркивает его физическое неприсутствие здесь и сейчас, а нахождение где-то в другом месте; к финалу фильма становится понятно, что это место – рядом с любимой им женщиной. Шатов, отказываясь от одной идеи, не приходит ни к чему новому, потому столь труден сам процесс отказа. Он даже представить себе не мог, что жена вернётся, пусть даже с чужим ребёнком, которого он готов воспитывать. Потерянность его исчезает уже при первом взгляде на жену, он возвращается в реальность и готов стать хорошим мужем и отцом, и больше никем. Эпизод убийства в лесу трагичен сам по себе, так как вся человеческая скверна вырывается наружу, но ещё и тот момент подчёркивается, что человек не может жить ради простых и естественных ценностей, а должен обязательно фактом своего существования подпитывать чью-то идею.

России как среды, как пространства, как героя в фильме не существует. Именно эти четыре персонажа и олицетворяют различные ипостаси русской души: отсутствие моральных установок

(Верховенский), самоуничтожение (Кириллов), позёрство (Ставрогин), душевные сомнения и метания (Шатов).

Учитывая факт присутствия в фильме Степана Верховенского (многие центральные литературные персонажи отсутствуют), имеет смысл подчеркнуть, что он – образ уходящей России, которая мучительно ищет красоту в этом мире, забрызганном кровью; она наивна и дряхла, цепляется за те основы, которые не дадут ей возможности выжить. По сути, идеи и старые и новые – это зонтик в руках у героя Омара Шарифа, который не спасает от проливного дождя.

Известен тот факт, что в основе романа лежит реальная история судебного процесса над нечаевцами, которые принесли в жертву идее своего единомышленника студента Иванова. Думается, что фигуры Нечаева, Бакунина, Огарёва и их идеи мало интересовали Вайду в процессе создания экранизации. Для него важна была типология характеров и аспекты проявления спектра ключевых моральных качеств в определённых ситуациях: всепоглощающая сила любви, возможность и допустимость преступления, прежде всего убийства, и фанатическая преданность идее.

Несколько особняком в ряду вайдовских экранизаций русской классики стоит фильм «Пилат и другие. Фильм на Страстную пятницу» (1971) по мотивам романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Из романа выделен только один сюжетный пласт, он связан с библейским мотивом, и Вайда переносит его в современность. Задолго до экранной интерпретации романа «Бесы» режиссёр обращается к теме одержимости идеей. В частности, идея несправедливости устройства мироздания и призыв к его трансформации даются через образ Иешуа; однако постепенно эта идея и этот призыв в их первоначальном варианте извращаются окружающим миром – как врагами, так и последователями, всеми в равной степени. Говоря о визуальной природе фильма, можно отметить, что он по стилистике похож на хронику, на репортаж с места реальных событий. Учитывая тот факт, что Левий Матвей (Даниэль Ольбрыхский) – наш современник и ученик Иешуа, а ещё профессиональный тележурналист, то через его образ происходит смыкание временных и стилистических пластов. Кстати, тема границы между понятийными и временными крайностями – одна из ключевых в работе Вайды над экранизацией русской классики.

Для Анджея Вайды как режиссёра характерно очень бережное погружение в текстовую стихию. Расставляя личностные акценты, пытаясь выявить некие общие закономерности, Вайда ставит во

главу угла своих поисков то, что имеет отношение к специфике «славянской души». В русской литературе он ищет и находит фундамент для славянской культуры. Погружаясь в частности и воспринимая их как характерные черты «русскости», режиссёр осознаёт то, что вопросы, задаваемые в русской литературе, универсальны и тревожны для всего человеческого в мировой культуре. Более того, крайность проявления чувств, где размыты границы между выражением веры-безверия, любви-ненависти, преступления-наказания, будоражит воображение Вайды, позволяя ему постигать как универсальные, так и личные, глубоко интимные аспекты мироздания.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Лесков 1956 – *Лесков Н. С. Леди Макбет Мценского уезда // Собрание сочинений. В 11 томах. Том 1. Москва, 1956.*
- Масакацу 1969 – *Масакацу Г. Японский театр Кабуки. Москва, 1969.*
- Пронина 2014 – *Пронина И. П. Мифы синто и мифы мировых религий // Аналитика культурологии. 2014. № 30.*
- Бердяев 2002 – *Бердяев Н. А. Саврогин // Бердяев Н. А. Смысл творчества. Харьков; Москва, 2002. С. 3–14.*
- Наседкин 2002 – *Наседкин Н. Н. Самоубийство Достоевского: Тема суицида в жизни и творчестве писателя. Москва, 2002.*

Материал поступил в редакцию 05.12.2016