

**А. В. РЯБОКОНЬ**

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

**ANASTASIA RYABOKON**

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

## **МЕТАФИЗИЧЕСКАЯ РЕАЛЬНОСТЬ В ФИЛЬМЕ «ИДИОТ» И. ПЫРЬЕВА**

### **АННОТАЦИЯ**

В статье исследуются художественно-выразительные особенности первой советской экранизации романа Ф. М. Достоевского «Идиот», созданной в 1958 г. И. А. Пырьевым. В ходе анализа кинематографического текста в фильме раскрываются два плана изображаемой действительности – обыденный и возвышенный, обозначенный с помощью иконографических, живописных, музыкальных и иных ассоциаций. В фильме прослеживается «зеркальность» образов Мышкина и Рогожина, Аглаи Епанчиной и Настасьи Филипповны. С помощью художественно-выразительных средств экрана подчеркнута высокая духовная природа князя Мышкина и Настасьи Филипповны. Исследуется тема истинной и ложной красоты, обозначается идея невозможности соединения людей на земле из-за несовершенств человеческой природы – одна из важнейших концепций романа. Замыслы, раскрытые Пырьевым в статье «Размышления о поставленном фильме», позволяют сделать предположение о намерении автора творчески переосмыслить тему смерти и воскресения в несостоявшейся второй части экранизации.

## **METAPHYSICAL REALITY IN THE FILM “THE IDIOT” BY I. PYREV**

### **ABSTRACT**

The article explores the artistic and expressive features of the first Soviet screen version of Dostoevsky's novel “The Idiot”, created in 1958 by I. A. Pyriev. In the course of the analysis of the cinematic text in the film, two planes of the depicted reality are revealed: the ordinary and the sublime, indicated by means of iconographic, pictorial, musical and other associations. The film traces the “mirror” images of Myshkin and Rogozhin, of Aglaya Epanchina and Nastasia Filippovna. With the help of artistic and expressive means of the screen, the high spiritual nature of Prince Myshkin and Nastasia Filippovna is emphasized. The theme of true and false beauty is investigated, the idea of impossibility of connection of people on the earth because of imperfections of human nature, one of the most important concepts of the novel, is designated. The ideas revealed by Pyriev in the article “Reflections on the directed film” allow us to make an assumption about the author's intention to creatively rethink the theme of death and resurrection in the second part of the film adaptation, which wasn't shot.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** Достоевский, «Идиот», Пырьев, экранизация, метафизическая реальность, иконический образ, тема смерти и воскресения.

**KEYWORDS:** Dostoevsky, "The Idiot", Pyriev, screen version, metaphysical reality, iconic image, the theme of death and resurrection.

## ЭКРАНИЗАЦИЯ КАК «ИГРА В БИСЕР»

Экранизация литературной классики – предмет неутихающих споров. Каждый новый фильм, в основу которого положено известное литературное произведение, как правило, подвергается жесткой критике со стороны искусствоведов. Поводы для недовольства экспертов по литературе, а часто и кинокритиков, всегда одни и те же: картина не передает «всю полноту смыслов» литературного произведения, искажает важные подробности и, напротив, наполнена «лишними» деталями и «ложными толкованиями» исходного текста.

У. А. Гуральник определяет экранизацию как как «разновидность процесса претворения, творческого пересоздания произведений словесного искусства по законам других видов искусства» [1, с. 9]. В работах В. И. Мильдона дается еще более жесткое определение: «Экранизация предполагает такой перевод одной эстетической системы (словесной) на язык другой (экранной), в результате которого в оригинале открываются смыслы, не доступные первоначальному словесному анализу» [2, с. 204]. Очевидно, исследователи отводят автору художественного фильма всего лишь роль переводчика литературного текста на язык кинематографа.

Представляется аксиоматичным, что экранизация – это *другое* произведение *другого* вида искусства. «Экранизация – это образ литературного первоисточника. Не копия, не репродукция, а именно – образ. <...> Образ – это предмет, увиденный, прочувствованный, осмысленный автором и воссозданный им средствами определенного вида искусства» [3, с. 304], искусства кино. Автор кинематографической интерпретации вступает в свободный и равноправный диалог с писателем. Экранизацию литературного произведения можно сравнить с «игрой в бисер», где один из «игроков» задает тему на языке литературы, а другой подхватывает ее, интерпретирует и развивает с помощью языка кино. Именно с такой позиции, как представляется, целесообразно рассматривать любую экранную интерпретацию, в том числе и картину, поставленную по роману «Идиот» Иваном Пырьевым.

В статье «Размышления о поставленном фильме» режиссер замечает: «Стоит, вспоминая содержание романа, как бы слегка прищуриться; тогда исчезает из поля зрения второстепенное, и остаются человек и власть денег. Власть золота, губящая, разрушающая людей – вот основная мысль романа» [4, с. 92]. Но действительно ли именно эта мысль лежит в основе первой советской экранизации «Идиота»? Многие исследователи, ссылаясь

на статью Пырьева о поставленном им фильме, утверждают, что это именно так. К ним относятся, в частности, И. М. Маневич [5], У. А. Гуральник [1], В. И. Мильдон [2], Р. Г. Круглов [6].

Например, Р. Г. Круглов пишет о картине Пырьева: «Данный фильм, прежде всего, преследует цель очистить роман “Идиот” от “достоевщины” <...>, усовершенствовать, сделать его достоянием советской культуры, а не создать принципиально новое произведение на его основе. <...> Основная мысль фильма, как значилось ранее, состоит в обличении сребролюбия и нравственного уродства, которое оно порождает» [6, с. 86]. В качестве подтверждения своей точки зрения автор приводит не анализ кинематографического текста, а только слова самого Пырьева из опубликованной им статьи. Но правомерно ли, изучая произведение искусства, вполне полагаться на то, что пишет о своем творчестве художник, тем более режиссер времен жесткого идеологического диктата?

Киновед А. О. Сопин, исследовавший фильм И. А. Пырьева «Сказание о земле Сибирской» (1947) в рамках диссертационной работы, отмечает, что «отъезд героя в Сибирь актуализирует материал, связанный с темой репрессий, которая, разумеется, никак не обозначается в содержании и, вероятно, не предполагается авторами. Но очевидно, что подобные темы осознавались ими как неотъемлемая часть повседневности и вне зависимости от авторских намерений находили отражение в создаваемых произведениях» [7, с. 15]. Так почему бы и нам не рассмотреть первую советскую экранизацию великого романа с позиции наличия в ней смысловых пластов, которые, может быть, и не осознавались авторами, а скорее, были увидены, прочувствованы и воссозданы средствами киноискусства? Тем более что в ходе анализа кинематографического текста фильм Пырьева раскрывается как сложная образная система, в которой обнаруживается гораздо более глубокое смысловое содержание, чем принято считать.

## СВЕТ И ЦВЕТ В МЕТАФИЗИЧЕСКОЙ РЕАЛЬНОСТИ ФИЛЬМА

Критиков первой советской экранизации «Идиота» удивляло цветовое решение картины, которое в их понимании было несовместимо с художественным миром Достоевского: насыщенные цвета, контрастные сочетания, такие, например, как интерьеры дома Епанчиных, вечернее платье Настасьи Филипповны, шарф Рогожина. В адрес создателей фильма нередко звучали обвинения в чрезмерной яркости красок и даже вульгарности. Так, например, критик Л. Погожева пишет: «Известные претензии по колористическому решению вызывает в фильме сцена у Настасьи Филипповны. Мы уже писали о вульгарности исполняемой песни (имеются в виду куплеты о Катрин в исполнении Дарьи Алексеевны. – Прим. А. Р.), следует добавить также и претенциозность костюмов героев, излишнюю пестроту красок, тяжелую роскошь декораций» [8, с. 73].

Однако и музыка, и цвет, и костюмы, и декорации в фильме Пырьева – мощные художественные средства, с помощью которых во внутрикадровом пространстве обозначается присутствие иной реальности. Она вторгается в киноповествование с самых первых кадров, когда из сырого тумана, точно из небытия, появляется поезд. Режиссер, следуя замыслу Достоевского, представляет встречу Мышкина и Рогожина в поезде как взаимодействие двух противоположных начал, которые тем не менее странным образом схожи. Герои располагаются в вагоне друг напротив друга, словно зеркальные отражения. Оба бледные, с синевой под глазами. Темноволосый кудрявый Рогожин с грубым, одутловатым лицом кутается в мерлушечий тулуп. Мышкин, обладатель белокурых волос и тонких черт лица, одет в широкий серый плащ. В костюме князя обращает на себя внимание круглая шляпа, образующая подобие нимба вокруг его головы, и повязанный поверх плаща шарф – яркая деталь, которой не было в соответствующей сцене романа (рис. 1).



Рис. 1. Сцена встречи Мышкина и Рогожина в поезде

Высшая духовная природа Мышкина и Настасьи Филипповны передается в фильме через акценты цвета и света. В эпизоде, где князь рассказывает генеральше Епанчиной и ее дочерям о Мари, швейцарской девушке, соблазненной проезжим торговцем и затравленной односельчанами, Мышкин сидит на фоне ярко-красной портьеры. История, поведенная князем, напоминает евангельскую притчу. Сочетание светлого, строгого облика Мышкина и драпировки из ткани насыщенного красного

цвета, в который по канонам иконописи окрашиваются одежды Христа, вызывает ассоциации со Спасителем. Впечатление только усиливается благодаря тому, что взгляд князя, полный сострадания, сопоставляется в монтажной последовательности с пылающим в камине огнем, бесконечной вереницей горящих свеч в канделябрах и люстрах огромного генеральского дома. В кульминационный момент рассказа глаза князя смотрят прямо на зрителя. Взгляд актера, направленный в камеру, погружает в иное измерение, укрепляя ассоциации с иконой (рис. 2).

Пырьев последовательно переносит из романа Достоевского в свой фильм знаки, указывающие на особую духовную природу Настасьи Филипповны. Так, портрет Настасьи Филипповны является в экранизации своего рода знаменем. И не только потому, что во время реплики князя о том, что Рогожин, женившись, зарезал бы Настасью Филипповну, Ганя в испуге проливает красное вино. (Здесь цвет, скорее, играет роль

«эмоционального дополнения к кадру» [4, с. 95].) Дело даже не в словах генеральши Епанчиной, которая так же, как и в романе, подчеркивает символичную дату появления портрета – 27-е число<sup>1</sup>. Подлинное значение «знамения» раскрывает небольшой эпизод, когда Мышкин несет портрет Настасьи Филипповны в гостиную генеральши.

Князь идет с портретом в руках через анфиладу комнат, выдержанных в багряных тонах, ему освещают путь тускло мерцающие свечи. Рядом движется его тень, которая с каждым шагом князя становится все больше. Мышкин подходит к подсвечнику с горящими свечами, чтобы рассмотреть портрет поближе. Останавливается у гобелена, на котором изображена, по-видимому, одна из композиций скульптурной группы П. К. Клодта «Человек, укрощающий коня» на Аничковом мосту... Прикладывает к портрету губами, как к иконе. Но затем прижимает его к себе, гладит рукой, словно рыцарь изображение своей дамы. Раздается женский смех, смущенный Мышкин спешит удалиться. И первой, идущей ему навстречу, оказывается Аглая («А между тем имя “Аглая” означает “блеск”, “наружный блеск”, то есть – “ложный свет”» [9, с. 163]) (рис. 3).

Этот эпизод и, соответственно, сам портрет предвещает трагедию князя на неверном пути, который он избирает. Ведь, глядя на лицо Настасьи Филипповны, чувствуя ее подлинную природу, Мышкин, подобно рыцарю, проявляет готовность служить своей даме, то есть вполне по-земному. А ей, страдающей от сознания своего греха, не нужен тот, кто будет сражаться даже и с ней самой, отстаивая ее невиновность. Ее душа жаждет искупления и прощения, обретения изначальной чистоты, а не оправданий, которые только усиливают душевную бурю, искажающую ее истинный облик. Именно на эту тьму в эпизоде указывают разросшаяся тень и статуя, изображенная на гобелене. Огромный, взвившийся на дыбы конь, с трудом сдерживаемый юношей, – Платоновский символ агрессивной части человеческой природы, которую разум-возница должен держать под контролем. И не удивительно поэтому, что, не обретя вновь прежней чистоты и целостности, образ Настасьи Филипповны в фильме будет «расслаиваться» и «двоиться». Как и в романе Достоевского, в картине Пырьева она все время будет где-то между королевой и Матушкой, грешницей и Девой.



Рис. 2. Князь Мышкин (Ю. Яковлев) у Епанчиных

<sup>1</sup> Праздник иконы Божией Матери «Знамение» отмечают 27 ноября (по старому стилю). В этот день родилась Настасья Филипповна.



Рис. 3. Князь Мышкин с портретом  
Настасьи Филипповны

И телесный облик Настасьи Филипповны начинает двоиться: она и Богоматерь (хотя бы в пушкинском стишке Аглаи), она и кающаяся Магдалина, она и Афродита, Венера (экипаж с двумя белыми лошадьми (впрочем, также заключающий в себе возможность двойственного истолкования) и т. д.) – вплоть до тела, лежащего под простыней со сбитым комком кружев в ногах: это и пена, из которой родилась Афродита <...>; это и облако Вознесения» [10, с. 70]).

Душевный раскол, утрата целостности, «двоение» облика Настасьи Филипповны подчеркиваются в фильме с помощью резких контрастов в ее нарядах. Так, в квартиру Иволгиных героиня приходит в зеленой шляпе с красным пером и зеленой же бархатной шубе (красный и зеленый – канонические цвета Богоматери). На вечере в честь дня рождения на Настасье Филипповне под верхним атласным платьем – алое нижнее (цвет мученических страданий и жертвы). Однако в костюме героини неизменно присутствует яркая деталь черного цвета, символизирующего грех и смерть. Черной вуалью, словно дьявольской маской, закрыто лицо Настасьи Филипповны, когда та приходит в дом Гани, чтобы посмеяться над ним, на ее зеленой бархатной шляпе с красным пером соседствует темное, угольное. Верхнее платье Настасьи Филипповны в ее «табельный», «високосный день» также глубокого черного цвета.

Аглая же во время первой встречи с князем одета в светло-серое платье в продольную белую полосу. Строгая геометрия платья и его холодный оттенок придают героине – высокой блондинке – сходство со статуей. Ощущение холода только усиливается надменной позой и сдержанной мимикой исполнительницы роли Аглаи. Так же, как и в романе Достоевского, в фильме Пырьева Настасья Филипповна и Аглая одновременно и схожи, и глубоко различны. Таким образом, истинная и ложная красота становятся одной из тем творческого исследования режиссера в его экранной интерпретации «Идиота». Эта тема будет продолжена Пырьевым в его экранизации повести Достоевского «Белые ночи» (1959), где портрет, изображающий

«Настасья Филипповна – во-истину мученица и исповедница идеи греховности в романе, – пишет Т. А. Касаткина. – Она так настаивает на грехе, на его наличии, именно потому, что прекрасно знает: она лучше, чем она есть, и та, которая лучше, – она ближе себе». Именно потому, что она знает, как прекрасна она – невинная, она так яростно настаивает на том, что виновна. <...> Не получая и не даруя прощения, дух не может исцелить и повести за собой тело, и они начинают – рас-

земную, преходящую красоту, и икона, лик истинной, вечной красоты, соединяются для мечтателя в прощальном подарке Настеньки.

В киноверсии Пырьева Аглая похожа даже не на саму Настасью Филипповну, а скорее, на ее портрет. В сцене визита князя в дом Епанчиных обе героини, та, что в кадре, и та, что на портрете, причесаны схожим образом, их гордые лица похожи, что подчеркивается и замечанием князя о том, что Аглая почти так же хороша, как Настасья Филипповна. Но появление самой Настасьи Филипповны на экране разрушает впечатление сходства с Аглаей именно за счет живой мимики, горящих глаз и огненного темперамента, который в дальнейшем наиболее ярко проявится в сцене званого вечера. В этой сцене Пырьев сохраняет наряд Рогожина таким, как он описан в романе. То есть в костюме героя присутствует важная деталь: зелено-красный шарф, заколотый булавкой в виде жука. Пырьев – единственный из отечественных режиссеров-постановщиков, кто переносит этот предмет-символ в экранную интерпретацию сцены вечера у Настасьи Филипповны (рис. 4).

Вот что пишет об этой детали Т. А. Касаткина: «Шарф заколот булавкой, изображающе жука. Это особенно сложный символ, и для его правильного прочтения нужны сведения, не введенные непосредственно в текст романа. <...> Паук обозначает душу, обескрыленную своим сладострастием, привязанную к земле. Жук – душу *потенциально* крылатую (ибо легкие, прозрачные, светлые крылья скрыты под грубыми надкрыльями). Именно поэтому жук в системе средневекового мышления становится аллегорией человека, чья бессмертная душа скрыта под грубой корою тела. <...> Деталь-вещь “жук” связана с говорящими именами особым образом. Здесь название нуждается в обратном переводе – на греческий. А “жук” по-гречески будет *scarabos* – скарабей, знаменитый египетский символ воскресающей души, средство получения бессмертия. Скарабеи изображались по-разному, но символизируя *оживающую душу* (а ведь именно это и должно происходить с Настасьей Филипповной, празднующей свой “табельный” день, день своего освобождения), они изображались или с расправленными крыльями, или с **бараньей головой и рогами**. Поскольку фамилия героини – Барашкова, очевидно, что Рогожин является на вечер, где празднуется, кстати, день рождения Настасьи Филипповны, не только с цветами своей дамы, но и с ее гербом» [10, с. 64].

А с чем же является к Настасье Филипповне Мышкин? В интерпретации Пырьева он спешит к дому героини поздним вечером в своем старом



Рис. 4. Рогожин (Л. Пархоменко) на вечере у Настасьи Филипповны

плаще, с надвинутой на лоб шляпой, но почему-то уже без шарфа, который был на нем утром. Это выглядит странно с точки зрения поверхностного, бытового восприятия фильма, ведь на заснеженных улицах Петербурга свирепствует вьюга...

По-видимому, дело здесь опять же в «другом измерении», присутствующем в картине. Город в образной системе фильма – это мир людей, в который князь спускается с вершины швейцарских гор, мир абсолютно чужой, серый, холодный, как осенняя морось. Окружающая Мышкина реальность по мере развития событий переходит во тьму и хаос, как сырой утренний туман Петербурга в ночную снежную бурю. И князь бросается в эту круговерть. Но сначала совершается его «моление о Чаше».

У Достоевского подобный эпизод мучительных размышлений князя относится ко второй части романа, к событиям, происходящим в Павловске. Вот как описывает автор душевное состояние Мышкина: «...ему хотелось обдумать и разрешить один шаг. Но этот “шаг” был не из тех, которые обдумываются, а из тех, которые именно не обдумываются, а на которые просто решаются: ему ужасно вдруг захотелось оставить всё это здесь, а самому уехать назад, откуда приехал, куда-нибудь подальше, в глушь, уехать сейчас же и даже ни с кем не простившись. Он предчувствовал, что если только останется здесь хоть еще на несколько дней, то непременно втянется в этот мир безвозвратно, и этот же мир и выпадет ему впредь на долю. Но он не рассуждал и десяти минут и тотчас решил, что бежать “невозможно”, что это будет почти малодушие, что пред ним стоят такие задачи, что не разрешить или по крайней мере не употребить всех сил к разрешению их он не имеет теперь никакого даже и права. В таких мыслях воротился он домой и вряд ли и четверть часа гулял. Он был вполне несчастен в эту минуту» [11, с. 256].

В картине Пырьева схожие мысли овладевают князем после разговора с Ганей перед тем, как Мышкин идет на день рождения к Настасье Филипповне. Собственно, в структуре фильма решение князя пойти на званый вечер без приглашения является итогом этих размышлений. Цветовое решение внутрикадровой среды и сама композиция кадра в эпизоде размышлений князя вызывают ассоциации с картиной «Христос в Гефсиманском саду» Архипа Куинджи. Свои впечатления от этой картины современник художника И. И. Ясинский описал так: «Опять собрался в складки черный коленкор – и мы увидели темный густолиственный кедровый и масличный сад на горе Елеонской с яркой темно-голубой прогалиной посредине, по которой, облитый теплым лунным светом, шествовал Спаситель мира. Это – не лунный эффект: это – лунный свет во всей своей несказанной силе, золотисто-серебряный, мягкий, сливающийся с зеленью деревьев и травы и проникающий собою белые ткани одежды. Какое-то ослепительное, непостижимое видение...» [12, с. 6] (рис. 5).

В эпизоде размышлений князя пространство кадра также разделено с помощью света. Комната Мышкина оформлена в приглушенных оттенках



«дерев и травы», коричневых и зеленых, «с яркой темно-голубой прогалиной посредине» – небольшим окном в виде арки. За окном – синие сумерки, метель. Облитый лунным светом князь устремляет свой взгляд во тьму окна, смотрит, как беснуется вьюга. Как и Христос на картине Куинджи, он вглядывается в ожидающий его мир, который «и выпадет ему впредь на долю» (рис. 6).

Зритель не слышит внутреннего монолога князя, однако тревожная, взволнованная музыка за кадром позволяет ощутить тяжесть его размышлений. Мышкин задумывается, отводя взгляд, и снова устремляет его в окно. Так повторяется три раза. Наконец, решение принято, выбор сделан. Князь спешит прочь из комнаты – в мир людей, навстречу собственной судьбе. Не удивительно поэтому, что заключительным кадром эпизода становится заиндевелое окно в опустевшей комнате, за которым – непроглядная ночь и метель. И Мышкин погружается в эту тьму, отказываясь от своей высшей природы. Впредь, пытаясь спасти мир, он будет действовать как обычный человек, поэтому очевидно, что в фильме Пыррева на князе, идущем на вечер к Настасье Филипповне, нет шарфа оттенка запекшейся крови – цвета «жизни и человеческого искупления через пролитие крови Христа» [13, с. 320].

## СМЕРТЬ И ВОСКРЕСЕНИЕ В «РАЗМЫШЛЕНИЯХ О ПОСТАВЛЕННОМ ФИЛЬМЕ»

Так мог ли советский режиссер Иван Пыррев, переживший две мировых войны, снять картину о поражении «положительно прекрасного человека», о его духовной смерти? Позволим себе высказать следующее предположение. Если бы только суждено было появиться в второй части экранизации, стало бы абсолютно ясно: картина утверждает бессмертие человека. Во всяком случае всего того, что есть в нем доброго и прекрасного.

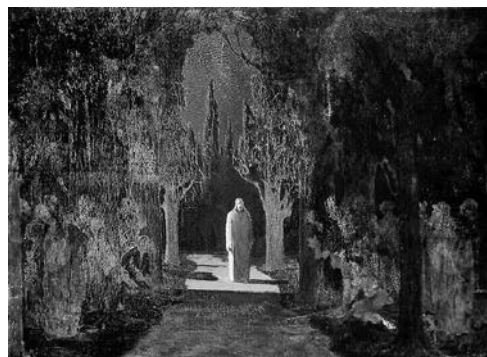


Рис. 5. А. Куинджи.  
«Христос в Гефсиманском саду».  
1901. Холст, масло



Рис. 6. Князь Мышкин

Обратимся к «Размышлениям о поставленном фильме», в которых И. А. Пырьев рассуждает о том, каким хотел бы видеть финал второй части картины: «Вспомните конец романа. У тела Настасьи Филипповны – князь Мышкин и Рогожин. С огромной впечатляющей силой описывает Достоевский атмосферу сцены, страшную до озноба тишину, оттененную жужжанием мухи. Это безмерно впечатляет при чтении. А на экране? Можно ли этим кончать фильм? Едва ли. Быть может, нужная точка окажется на месте, если в жужжание мухи вплетутся звуки далекой шарманки, и еще раз прозвучат слова знакомой песни: “. . . и умер во Сибири, господь его прости”» [4, с. 96].

Здесь режиссер ссылается на небольшой эпизод: когда Ганя и Мышкин идут к дому Иволгиных, во дворе под окнами Ганиной квартиры стоят слепой шарманщик и девочка-подросток. Под аккомпанемент шарманки девочка поет городской романс, который «с наивным драматизмом повествует о купеческом сыне, что проживал в столице Петербурге на площади Сенной и обвенчался в церкви с дворянкой молодой, а когда эта дворянка чуть ли не из-под венца убежала к другому, то он “ножом ее зарезал”, за что был сослан на каторгу и “умер во Сибири, господь его прости”» [4, с. 96].

Пырьев пишет об этом эпизоде как о необходимом в фильме исключительно для связи событий и большей реалистичности киноповествования. Создается впечатление, что он даже оправдывает его появление в своей картине: «Шарманка, девочка и ее песенка мне нужны были для создания необходимой атмосферы времени и для более лаконичного перехода к появлению Мышкина в квартире у Иволгиных. Кроме того, отдаленное звучание поющего детского голоса где-то там, внизу, во дворе, как мне кажется, удачно подчеркнуло настроение полутемной комнаты, в которую Варя Иволгина ввела Мышкина, их небольшой разговор про швейцарские горы и хорошо оттенило одиночество князя в этом чужом и странном для него мире. <...>

Мне казалось, что песня эта какими-то своими путями связывает сюжет романа, в частности его драматический финал, с тем миром жизненных драм, которые становились материалом множества газетных хроник, и к которым, как известно, сам Достоевский внимательно присматривался и черпал оттуда сюжеты, так как это были куски живой и подлинной жизни. Мне думалось, что этот “роковой романс” сработает в трех направлениях. Во-первых, даст колорит эпохи. Во-вторых, будет способствовать снятию исключительности сюжета романа, сближая его с жизненной обыденностью, а в-третьих, предскажет тему ножа, который во второй части фильма должен будет играть (как деталь) чрезвычайно большую роль. Именно по этой причине мне хочется начать и закончить вторую часть фильма этой песенкой и этим детским голоском. . . » [4, с. 96].

Но, вполне вероятно, была и иная причина не только включить эпизод с девочкой в фильм, но и сделать на нем особый акцент. Написать

об этой причине в силу известных обстоятельств режиссер, конечно, не мог. Однако нельзя не заметить сходства между юной певицей и Настасьей Филипповной, сходства и физического, и на уровне знаков, принятых в фильме. Темноволосая худенькая девочка-подросток с большими карими глазами могла бы быть самой Настасьей Филипповной до того, как та была совершена Тоцким. Юбка, выглядывающая из-под серого пальтишка певицы, такого же ярко-красного цвета (связанного с Христом), как и нижнее платье Настасьи Филипповны на званом вечере. Это говорит о параллели между двумя образами. Манера пения девочки лишена какого бы то ни было кокетства и желания понравиться публике. Кажется, будто исполнительница настолько невинна, что даже и не понимает в полной мере смысла «рокового романса». Драма человеческих страстей, о которой повествует песня, по-видимому, не увлекает ее, она совершенно не близка маленькой певице, еще не знающей волнений любви. Девочка понимает только, что песня «жалостливая», и, очевидно, сочувствует главному герою, который «умер во Сибири», поэтому она исполняет романс печальным надрывным голосом.

А. П. Скафтымов пишет о героине романа Достоевского: «Настасья Филипповна не Клеопатра, не Геката любви. Ее страстность и пафос не в сексуальной оргийности. <...> Не “на кутежи” она поехала с Рогожиным. Ни в малейшей мере она не искательница и не законодательница наслаждений. Ее бремя не есть бремя чувственности. Одухотворенная и тонкая, она ни на мгновение не бывает воплощением пола. Ее страсть – в воспаленности духовных обострений. Ее демон – в неутолимой непокорности гордого духа. Ее оргийность – в безудержном смывании житейских плотин под порывами немолкаемой духовной бури» [14, с. 39] (рис. 7).

Пырьев показывает в фильме подлинный образ Настасьи Филипповны, тот самый неискаженный духовной бурей «лик», который и должен был восторжествовать в финале экранизации над смертью. Очевидно, несмотря на то, что убийство свершилось, Настасья Филипповна должна была жить. Ее лучшая, светлая, неподвластная смерти часть должна была воскреснуть. Об этом и свидетельствует чистый детский голосок, перекрывающий «жужжание мухи» в финале несостоявшейся части картины, описанном режиссером в статье (рис. 8).

К сожалению, первая советская экранизация «Идиота», вышедшая на экран в 1958 г., не была оценена по достоинству именно из-за присущей ей некоторой театральности. Такая манера киноповествования в 1960-е гг., в эпоху «новых волн», считалась устаревшей, не отвечающей эстетическим требованиям времени. Вот что писал о фильмах Пырьева режиссер А. С. Кончаловский: «Мы с Тарковским росли под знаком отрицания многого из того, что было в кинематографе. Картины Пырьева вызывали у нас приступы смеха. Мы не признавали его точно так же, как поколение деда не признавало Репина. <...> Это сейчас мне понятно, насколько большой, неординарной личностью – и как человек, и как художник – был



Рис. 7. Вечер у Настасьи Филипповны  
(Ю. Борисова)



Рис. 8. Эпизод «Шарманщик и девочка»

Иван Александрович Пырьев. А тогда все строилось на отрицании его кинематографа. Мы обожали Калатозова, он был для нас отрицанием Пырьева, отрицанием соцреализма, фанеры, как мы говорили. Когда на экране не стены, не лица, а все – крашенная фанера. Нам казалось, что мы знаем, как делать настоящее кино. <...> Мы не признавали голливудскую или, что было для нас то же, сталинскую эстетику» [15, с. 109].

Однако Пырьеву удалось организовать на экране такое воссоздание действительности, «при котором метафизическая реальность – именно реальность – постоянно просвечивает сквозь происходящее; воссоздаваемая действительность становится частью мира, центром которого является Бог» [16, с. 147]. Такое изображение действительности составляло художественный метод Достоевского. Сам писатель называл его реализмом «в высшем смысле» [17, с. 65]. Эстетика фильма Пырьева согласуется с этим понятием. Она дает возможность перенести на экран именно те смысловые аспекты романа, которые нельзя передать в рамках исключительно реалистического киноповествования.

Анализ картины позволяет заключить, что советский режиссер И. А. Пырьев во многом понял и принял великий роман. В фильме прослеживается зеркальность образов Мышкина и Рогожина, Аглаи и Настасьи Филипповны. Трагедия невозможности соединения людей на земле из-за несовершенств человеческой природы обозначена в первой части экранизации, в которой князь Мышкин выбирает ложный путь. И можно с достаточными основаниями предположить, что она была бы ярко представлена во второй. Также, если бы финал второй части был бы таким, как режиссер описал его в «Размышлениях о поставленном фильме», то Пырьев даровал бы бессмертие Настасье Филипповне Барашковой, чье имя означает «Агнец воскресший» [18, с. 115].

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гуральник У. А. Русская литература и советское кино. Экранизация классической прозы как литературоведческая проблема. М.: Наука, 1968. – 432 с.
2. Мильдон В. И. Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы. Эстетика экранизации. М.: РОССПЭН, 2007. – 224 с.
3. Нехорошев Л. Н. Драматургия фильма: учебник. М.: ВГИК, 2009. – 344 с.
4. Пырьев И. А. Размышления о поставленном фильме // Искусство кино. 1959. № 5. С. 91–102.
5. Маневич И. М. Кино и литература. Москва: Искусство, 1966. – 240 с.
6. Круглов Р. Г. Художественный мир Ф. М. Достоевского на киноэкране: проблема интерпретации (на материале экранизаций романов «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Братья Карамазовы»): Дисс. канд. искусствоведения: 17.00.09. СПб.: СПбГИКиТ, 2016. – 195 с.
7. Сопин А. О. Исторический и художественный аспекты отечественного кино 1945–1953 годов: проблемы текстологии: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.03. М.: ВГИК, 2015. – 22 с.
8. Погожева Л. Творческая экранизация // Искусство кино. 1958. № 7. С. 61–73.
9. Касаткина Т. А. О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф. М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004. – 479 с.
10. Касаткина Т. А. Роль художественной детали и особенности функционирования слова в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» // Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. Сборник работ отечественных и зарубежных ученых под ред. Т. А. Касаткиной. М.: Наследие, 2001. С. 60–100.
11. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. / АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом); [редкол.: В. Г. Базанов (отв. ред.) и др.]. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1973. – Т. 8. Идиот: Роман / текст подгот. И. А. Битюгова, Н. Н. Соломина. – 511 с.

## REFERENCES

1. Guralnik U. A. *Russkaya literatura i sovetskoe kino. Ekranizatsiya klassicheskoy prozy kak literaturovedcheskaya problema* [Russian literature and Soviet cinema. Screen adaptation of classical prose as a literary problem]. Moscow: Nauka Publ., 1968. 432 p.
2. Mildon V. I. *Drugoy Laocoon, ili O granicah kino i literatury. Estetika ekranizatsii* [Another Laocoon, or On the boundaries of cinema and literature. Aesthetics of film adaptation]. Moscow: ROSSPEN Publ., 2007. 224 p.
3. Nekhoroshev L. N. *Dramaturgiya fil'ma* [Movie dramaturgy]: uchebnik. Moscow: VGIK Publ., 2009. 344 p.
4. Pyriev I. A. *Razmysbleniya o postavlennom fil'me* [Reflections on the directed film]. In: *Iskusstvo kino*, 1959, no. 5, pp. 91–102.
5. Manevich I. M. *Kino i literatura* [Cinema and literature]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1966. – 240 p.
6. Kruglov R. G. *Hudozbestvennyj mir F. M. Dostoevskogo na kinoekrane: problema interpretatsii (na materiale ekranizatsij romanov «Prestuplenie i nakazanie», «Idiot», «Besy», «Brat'ya Karamazovy»): Diss. kand. iskusstvovedeniya: 17.00.09* [The artistic world of F. M. Dostoevsky on the screen: the problem of interpretation (on the material of film adaptations of the novels «Crime and punishment», «The Idiot», «Demons», «The Brothers Karamazov»): Thesis of the PhD: 17.00.09]. Saint-Petersburg: SPbGIKiT Publ., 2016. – 195 p.
7. Sopin A. O. *Istoricheskij i hudozbestvennyj aspekty otechestvennogo kino 1945–1953 godov: problemy tekstologii*: avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.03 [The historical and artistic aspects of Russian cinema 1945–1953: problems of textology: Thesis of the PhD: 17.00.03. Moscow: VGIK Publ., 2015. 22 p.
8. Pogozeva L. *Tvorcheskaya ekranizatsiya* [Creative film adaptation]. In: *Iskusstvo kino*, 1958, no. 7, pp. 61–73.
9. Kasatkina T. A. *O tvoryashchej prirode slova. Ontologichnost' slova v tvorcestve F. M. Dostoevskogo kak osnova «realizma v vysshem smysle»* [About the creative nature of the word. Ontology of the word in the works of F. M. Dostoevsky as the basis of «realism

12. Баландина О. «Мастер света Архип Куинджи» // Церковная жизнь. 2016. № 2 (98). С. 6.
13. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М.: КРОН-ПРЕСС, 1996. – 656 с.
14. Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках / Сост. Е. И. Покусаева, вступит. ст. Е. И. Покусаева и А. А. Жук. М.: Художественная литература, 1972. – 543 с.
15. Кончаловский А. С. Низкие истины. М.: Издательство «Эскмо», 2017. – 416 с.
16. Степанын К. А. Юродство и безумие, смерть и воскресение, бытие и небытие в романе «Идиот» // Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. Сборник работ отечественных и зарубежных ученых под редакцией Т. А. Касаткиной. М.: Наследие, 2001. С. 137–162.
17. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. / АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом); [редкол.: В. Г. Базанов (отв. ред.) и др.]. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1984. Т. 27. – 463 с.
18. Касаткина Т. А. Об одном свойстве эпизодов пяти великих романов Достоевского // Достоевский в конце XX века: Сб. статей. М.: Классика плюс, 1996. – 621 с.
- in the highest sense»]. Moscow: IMLI RAN Publ., 2004. 479 p.
10. Kasatkina T. A. *Rol' budozhbestvennoj detali i osobennosti funkcionirovaniya slova v romane F. M. Dostoevskogo «Idiot»* [The role of artistic detail and features of the functioning of the word in the novel by F. M. Dostoevsky «The Idiot»]. In: *Roman F. M. Dostoevskogo «Idiot»: sovremennoe sostoyanie izucheniya. Sbornik работ otechestvennyh i zarubezhnyh uchenyh pod redakciej T. A. Kasatkinoy*. Moscow: Nasledie Publ., 2001, pp. 60–100.
11. Dostoevsky F. M. *Polnoe sobranie sochinenij: v 30 t. T. 8* [Collected works in 30 vol. V. 8]. Leningrad: Nauka Publ., 1973. 511 p.
12. Balandina O. «*Master sveta Arhip Kuindzhi*» [Arkhip Kuindzhi is master of light]. In: *Cerkovnaya zhizn'*, 2016, no. 2 (98), p. 6.
13. Hall J. Dictionary of subjects and symbols in art. Moscow: KRON-PRESS Publ., 1996. 656 p. (In Russ.)
14. Skafymov A. P. *Nravstvennyye iskaniya russkih pisatelej: Stat'i i issledovaniya o russkikh klassikah* [Russian writer's moral quest: Articles and research on Russian classics]. Moscow: Hudozhestvennaya literatura Publ., 1972. 543 p.
15. Konchalovsky A. S. *Nizkie istiny* [Low truths]. Moscow: Izdatel'stvo «Eskmo» Publ., 2017. 416 p.
16. Stepanyan K. A. *Yurodstvo i bezumie, smert' i voskresenie, bytie i nebytie v romane «Idiot»* [Holy foolishness and madness, death and resurrection, being and non-being in the novel «The Idiot»]. In: *Roman F. M. Dostoevskogo «Idiot»: sovremennoe sostoyanie izucheniya. Sbornik работ otechestvennyh i zarubezhnyh uchenyh pod redakciej T. A. Kasatkinoy* [Novel «Idiot» by F. M. Dostoevsky: the current state of study. The collection of works of domestic and foreign scientists edited by T. A. Kasatkina]. Moscow: Nasledie Publ., 2001, pp. 137–162.
17. Dostoevsky F. M. *Polnoe sobranie sochinenij: v 30 t. T. 27* [Collected works in 30 vol. Vol. 27]. Leningrad: Nauka Publ., 1984. 463 p.

18. Kasatkina T. A. *Ob odnom svojstve epilogov pyati velikih romanov Dostoevskogo* [About one property of the epilogues of the five great novels of Dostoevsky]. In: *Dostoevskij v konce XX veka: Sb. statej* [Dostoevsky at the end of the twentieth century]. Moscow: Klassika plus Publ., 1996. 621 p.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

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

ORCID: 0000-0001-7196-1827

#### ABOUT THE AUTHOR

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

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

ORCID: 0000-0001-7196-1827

Рябоконе А. В. *Метафизическая реальность в фильме «Идиот» И. Пырьева // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. № 4. С. 62–76.*  
DOI: 10.35852/2588-0144-2019-4-62-76

Ryabokon A. V. *Metaphysical reality in the film «The Idiot» by I. Pyriev In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2019, no. 3, pp. 62–76.*  
DOI: 10.35852/2588-0144-2019-4-62-76

Кадры из к/ф «Идиот» Ивана Пырьева с официального сайта кинокомпании «Мосфильм»:  
<https://cinema.mosfilm.ru/films/34516/>.