

# История на экране и в книге



*Материалы Всероссийской научно-практической конференции*

*10—12 апреля 2019 года*

ВГИК  
2020

**Сборник статей**  
**Татьяна Владимировна Михайлова**  
**Валерий Ильич Мильдон**  
**История на экране и**  
**в книге. Материалы**  
**Всероссийской научно-**  
**практической конференции**  
**(10-12 апреля 2019 года)**

*Издательский текст*

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=60828142](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=60828142)*

*История на экране и в книге. Материалы Всероссийской научно-практической конференции (10–12 апреля 2019 года): ВГИК; М.; 2020  
ISBN 978-5-87149-266-6*

**Аннотация**

В сборнике представлены материалы X Всероссийской научной конференции по эстетике экранизации «Изображение истории в книге и на экране». Во все времена авторы художественных интерпретаций истории подвергались нападкам за фактическое или идеологическое несоответствие событиям прошлого. В чем специфика художественного изображения

истории? Насколько «книжная» или «экранная» история соответствует исторической реальности? Можно ли использовать историю для создания патриотического (или иного) мифа? Как собственно исторический нарратив преобразуется в словесных и экранных искусствах? Эти и другие вопросы были рассмотрены участниками конференции.

Книга адресована специалистам по истории и теории литературы и кино, эстетике; педагогам и студентам киноуниверситетов, а также всем, кто интересуется указанными проблемами.

Статьи публикуются в авторской редакции, в алфавитном порядке.

В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

# Содержание

Апостолов А.И.

6

Конец ознакомительного фрагмента.

48

**Коллектив авторов  
История на экране и  
в книге. Материалы  
Всероссийской научно-  
практической конференции  
(10–12 апреля 2019 года)**

© Всероссийский государственный институт кинематографии им. С.А. Герасимова, 2020

**Апостолов А.И.**

**«Идиотизм» послевоенного  
отечественного кинематографа.**

**Экранная судьба князя  
Мышкина: от Пырьева до Бортко**



Apostolov A.I.

Москва, помощник ректора ВГИКа по творческой деятельности и связям с общественностью  
parazaurolof@list.ru

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

## **«Idiocy» of the post-war domestic cinema. Screen fate of Prince Myshkin: from Pyryev to Bortko**

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.

**Key words:** Myshkin, Dostoyevsky, model cinematization, Pyriev, Tarkovsky

### *1. Странная встреча: Иван Пырьев*

Экранизацию романа «Идиот» Акиры Куросавы (1951) Жиль Делез, совсем в духе 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 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 Юрий 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 Юрий Яковлев встретился бы 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), творчество Достоевского более чем на два десятилетия оказалось негласно табуированным для экрана. Волна идеологических репрессий затронула по касательной неугодного 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. Экк, 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<sup>1</sup>, 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 Фаины Раневской в фильме «Весна» (Г. Александров, 1948): «Я возьму с собой "Идиота", чтобы не скучать в троллейбусе»<sup>2</sup>.

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-м году монографии «За и против. Заметки о Достоевском» В. Шкловского, обладав-

---

<sup>1</sup> Такие необязательные и ни к чему не обязывающие отсылки будут появляться и дальше, имя Настасья Филипповна, например, несколько раз звучит в фильме «Они сражались за Родину» (С. Бондарчук, 1975) по неоконченному роману Михаила Шолохова.

<sup>2</sup> Ей же принадлежит ушедшее после выхода фильма в народ высказывание «Красота – страшная сила» – ироническая инверсия мышкинского суждения о красоте-спасительнице.

шего особой чувствительностью к идеологическим колебаниям, и издание 10-томного академического собрания сочинений «опального» писателя. В 60-е переиздают знаменитую работу Михаила 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 Георгия Товстоногова со Смоктуновским в роли Мышкина и в Москве, в Театре им. Вахтангова, где Мышкина играл Николай Гриценко, а Настасью Филипповну – Юлия Борисова, одолженная впоследствии Пырьевым для фильма.

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. Особая востребованность упомянутой троицы была связана как с реакцией на их негласное вытеснение холерической культурой сталинской эпохи, так и с острой потребностью залатать распавшуюся в результате резких идеологических метаморфоз связь времен за счет обращения к непреходящей ценностной матрице классического (христианского) гуманизма.

«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)» [24]. 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 датским случится уже в 60-х благодаря устойчивой зрительской идентификации этих персонажей с одним артистом – Иннокентием 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» [25]. 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. Ростислав Юренев считал отказ от демонстрации психофизического нездоровья Мышкина не уступкой советским канонам показа положительно-го 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» [40]<sup>3</sup>.

В провозглашенной режиссером борьбе с «достоевщиной» угадывается литературоведческий кавалеризм в духе Добролюбова. Единственным русским классиком XIX века, к которому по-настоящему адаптировался советский кино-

---

<sup>3</sup> Ср.: «Режиссер и артист не полемизируют напрямую с Достоевским. Они лишь меняют акценты. В Мышкине-Яковлеве нет болезненности, патологичности» [36]; «Юрий Яковлев даже намеком не показывает признаков тяжелой психической болезни, мучившей героя Достоевского» [8]; «Вот перед нами Мышкин-Яковлев. В нем нет почти ничего болезненного» [22].

экран сталинской эпохи был Островский, уложенный в узнаваемую схему борьбы «лучей света» с «темным царством». Под эту апробированную конфигурацию подгонял героев Достоевского Пырьев<sup>4</sup>, избрав, как позже напишет Андрей Шемякин об экранизации «Братьев Карамазовых» (1969), «изображение бытового разврата вместо экзистенциальных бездн» [37]. Кто-то из критиков негативно реагировал на осязаемое низведение Достоевского к Островскому, правда на уровне не удавшихся частностей (образ Рогожина). Ханютин довольно резко писал: «...это уже не Достоевский, не Рогожин. Это загулявший купчик Вася из "Бесприданницы"» [36]. Вторила ему Нея Зоркая, которой Рогожин «скорее напоминает купца-самодура из Островского или Мамина-Сибиряка» [8]. 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 лишался даже намеков на христологические коннотации созданного Достоевским образа

---

<sup>4</sup> Ср.: «Они – словно дети среди озлобленной, жестокой толпы, *свет среди мрака* (курсив мой. – А. А.)» – о Мышкине и Настасье Филипповне у Пырьева [8].

(«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» [25]. Сложно не согласиться с Иосифом 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 оказалось 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» [14].

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 оscarоносную «Войну и мир» Сергея Бондарчука (1967), призванную затмить популярную американскую экранизацию Кинга 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 кинономенклатура и пресса болезненно отреагировали на решение руководства Венецианского фестиваля не включать картину Пырьева в конкурс, увидев в нем 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 [23].

Как ни странно, переход Пырьева от «лакировочных» фильмов сталинской эпохи к экранизации «Идиота» с прагматической точки зрения не был столь противоестествен-



ным, как это может показаться, если отталкиваться от содержательной глубины материала. Пырьев по-прежнему выступал в роли создателя открыточно-выставочных фильмов, просто объект изображения сменился со сказочно плодоносных колхозных хозяйств на экспортную «духовность» à la gusse. 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 Мария Шелл, сыгравшая в «Белых ночах» Висконти в дуэте с 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 удостоенной номинации.

В свою очередь навязчивая борьба с «достоевщиной» отражает не только устойчивую тенденцию к сильной идеологической «советизации» любого дореволюционного писателя, но и связана с противодействием «буржуазным интерпретациям» творчества Достоевского, также заново открытого после войны с французским экзистенциализмом. Вот так воинственно вела борьбу за «подлинного» Достоевского советская кинопечать: «До сих пор мир *борется и сражается*»

ся (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 попранного и изуродованного, но и страстным протестом против модных в буржуазном искусстве мотивов пессимизма и обреченности» [11]. В свете обозначенного идеологического противостояния кажется избыточным вопрос тех же авторов самим себе, «случайно или нет один из самых наших жизнелюбивых и опти-

мистичных художников <...> в расцвете своего творчества обратился вдруг сердцем и мыслью к Достоевскому?» [11] 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 неременные оговорки об их гипотетической способности и к трагическому.

В таком ключе рассуждает артист Анатолий Папанов в дружеском посвящении своему кино-первооткрывателю: «Интересно было бы сделать такой эксперимент: дать Эльдару Рязанову поставить трагедию. Допустим, одно из произ-

ведений 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» [20]. Неожиданным образом эта мысль продлевается в письме Рязанову от почитателя его таланта, отрывок из которого приводит в своем очерке о творчестве режиссера критик Евгений 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» [4]. 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) Юрии Деточкине. Деточкин – уникальный персонаж-интертекст, его героическая генеалогия далеко не очевидная для теперешнего зрителя, не вызывала сомнений у зрителя – современника фильма. Нея Зоркая в своей яркой рецензии на фильм задается риторическим вопросом о судьбе героя: «Что же делать с этим отечественным Робинем Гудом, с этим Дон Ки-

хотом, вооруженным отмычкой, с этим князем Мышкиным при портфеле служащего инспекции Госстраха?» [9]. Достоевский настаивал на принципиальном различии идаляго 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 бесспорно: он противопоставлен остальному социуму и пребывает в нем на правах юродивого.

Если связь Деточкина с Дон Кихотом без труда обнаруживается на уровне сюжета<sup>5</sup>, то «родство» Деточкина с Мышкиным в действительности мало связано с текстом Достоевского и восходит уже к современным фильму театральным и кинематографическим ассоциациям<sup>6</sup>. Когда героиня Оль-

---

<sup>5</sup> Ее, кстати, открыто признавал и сам Деточкин, правда, в литературной версии своих приключений. В 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!» [26].

<sup>6</sup> 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 Кихота и вместе с тем на Мышкина (известно, князь Мышкин в инсценировке "Идиота" Достоевского – коронная роль актера в театре)» [31]; «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 Ки-

ги Аросевой, по сюжету возлюбленная Деточкина, в сердцах отчаянно разражалась приговором «Ты посмотри на себя – ведь ты же идиот!», «для советского зрителя шестидесятых годов эта интертекстуальная ирония усиливалась еще и тем, что в те же шестидесятые Смоктуновский исполнял роль князя Мышкина в театральной 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» христообразного героя Достоевского» [24]. Смоктуновский-Деточкин, играющий Гамлета в постановке самодеятельного театра, – дружелюбно-язвительный привет Рязанова своему вгиковскому мастеру Григорию Козинцеву, а в заигрывании с образом князя Мышкина угадывается обращение к другому наставнику – «крестному отцу» Рязанова в режиссуре, Ивану Пырьеву. Есть какая-то неуловимая закономерность в том, что уже в 70-е в число любимых рязановских артистов добавится Андрей 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

---

хота... Черты всех тех, кто испокон веков слыл в "вещественном мире думом" чудаками» [17].

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 лишенная усмешки ассоциация с текстом «Идиота».

Напрямую 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 Нея 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» [10]. Сам режиссер в свою очередь заявлял о наличии в образе Деточкина «гена» князя Мышкина, помноженного на Дон Кихота и героя комедий Чаплина [27].

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 Леонида 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, безымянного шукшинского «чудика», в дальних предках которого некоторые исследователи обнаруживают не кого иного, как князя Льва Николаевича Мышкина [13]. 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 народной сказки. Связь чудиков с возвышенным прообразом князя Мышкина опять же сводится к особому положению героя в системе персонажей, его заявленной автором как душеспасительная и одновременно губительная инаковость на грани юродства. Однако есть у Шукшина 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 Рауль Эшельман, – несомненно, является "Иди-



от" 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» [39]. 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, и однофамильцем вероятного прототипа шукшинского героя из романа Достоевского.

В Егоре Полушкине, герое отчетливо шукшинской по духу повести Бориса Васильева «Не стреляйте в белых лебедей», без труда узнается типичный шукшинский чудик. В экранной версии этой истории (Р. Нахапетов, 1980) главную роль исполнил Станислав 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, ка-

ким он предстал у раннего Шукшина<sup>7</sup> или, например, в рассказах Евгения Попова, также отмеченных влиянием шукшинской прозы. Эта профанная инкарнация образа Мышкина была возможна в рамках романтической культуры 60—70-х с ее акцентом на противопоставлении незаурядной странной личности косному социуму. В 80-е годы, по мнению литературоведа Михаила Эпштейна, этот наивный романтизм иссякает, и на смену обаятельному чудаку приходит невразумительный «мудак». «Мы еще недооценили и недоисследовали это властное явление мукада 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 здравого смысла, но это свойство не индивида, а коллективного существа, свернувшего с колеи разума и истории. Чудак – личностный вызов всеобщему здравому смыслу, мудак – стертый облик общественного безумия» [38].

Дальше Эпштейн берется за описание наиболее заметных

---

<sup>7</sup> 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 дорогую шляпу, а потом «назло» ему черпнул шляпой воды из реки и напился» [1].

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» [38]. Напомню, речь здесь идет о сюжете нашумевшего рассказа Виктора 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 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 Александр Рогожкин моду на граничащее со стебом цитирование, повсеместно утверждавшуюся тогда вступавшей в свои права постмодернистской эстетики. Это было не последнее смутное прикосновение Рогожкина к тексту «Идиота»: безымянный в двух культовых комедиях о национальных особенностях охоты и рыбалки генерал-тамада Михалыч неожиданно становится генералом Иволгиным в менее успешных продолжениях этого кинолубка – «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»...

## *Интермедия*

В 1981-м году студент режиссерского отделения ВГИКа Владимир Тумаев, получив от мастера Марлена Хуциева задание снять этюд на тему «Молодой человек XIX века», решает экранизировать отдельные сцены «Идиота». Сейчас об этой учебной работе почти не помнят (да и в момент выхода особого резонанса она не вызвала), хотя ее создатель жив и активно работает. Однако курсовую Тумаева, несмотря на локальность и незаметность, можно считать принципиальной для своего времени уже хотя бы потому, что она намечает радикальный разрыв с предшествующим советским опытом экранизаций Достоевского (в диапазоне от Пырьева до Кулиджанова) и предвосхищает эстетику перестроечных фильмов Александра Сокурова и Киры Муратовой. Для ощущения аутентичного времени в кадре Тумаев с начинающим оператором Валерием Мюльгаутом, среди прочего снявшим впоследствии «Перемену участи» (К. Муратова, 1987) и упомянутую выше «Жизнь с идиотом», даже использовали специальную, фактически отбракованную монохромно-зернистую пленку. На роль князя Мышкина молодой режиссер пригласил Бориса Плотникова, поразившего его исполнением Сотникова в «Восхождении» (Л. Шепитько, 1976). Решение более чем закономерное и оправданное, если учитывать евангелические аллюзии жертвенной истории Сотникова в фильме Шепитько. Сам Плотников, по вос-

поминаниям Фатуева, на телефонное предложение исполнить роль Мышкина ответил сначала продолжительным смехом, но вскоре извинился и объяснил растерянному постановщику, что не мог отреагировать иначе, поскольку всю жизнь мечтал об этой роли. Более того, у молодого режиссера в принципе были серьезные амбиции по части кастинга: в роли Рогожина он видел Владимира Высоцкого, и, вполне возможно, задумка бы осуществилась, если бы не преждевременная кончина последнего. Но и без Высоцкого картина получилась более чем достойной и зрелой и выглядела серьезной заявкой на продолжение работы в полнометражном формате. Так решил и Марлен Хуциев и отправился к председателю Госкино Филиппу Ермашу ходатайствовать и ругаться за своего подопечного, чтобы тому позволили поставить полнометражный фильм по мотивам романа Достоевского. Ермаш отнесся к предложению Хуциева с сочувствием, но ответил вынужденным отказом, поскольку в планах Госкино и Мосфильма экранизация «Идиота» уже была закреплена за Андреем Тарковским...

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

Если в отечественном послевоенном кинематографе и был режиссер, чье имя, как Куросавы, соразмерно творчеству Достоевского, то это, конечно, Андрей Тарковский, для которого экранизация «Идиота» так и осталась неосуществленным замыслом. В этой главе мне хотелось бы восста-

новить 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 Лапиным<sup>8</sup>, без посредников и лишних чиновников. Идея недурна!» [32]<sup>9</sup> – таково первое появление в «Мартирологе» мысли об экранизации романа Достоевского (1 февраля 1973 года). Показательно, что речь идет о работе для телевидения. Очевидно, тому есть объективные причины: событийная насыщенность романа, театральность действия, да и возможность большего и более оперативного заработка – тоже немаловажный фактор, судя по дневнику. Тем не менее, в желании обратиться к неосвоенной до этого момента фактуре телеэкрана просматриваются и глубоко субъективные мотивы творческих поисков Тарковского. Приведу цитату из письма Тарковского ассистенту по постановке «Гамлета» в Ленком: «Мне очень хочется поработать в театре. Театр обладает большими таинственными возможностями. <...> Мне не то что не интересно сейчас в кино, просто я себе на данный момент уже все доказал в кинематографе» [30]. Да, это написано спустя несколько лет после записи об «Идиоте», когда была завершена изнурительная работа над «Зеркалом» (1974), которое хоть и является арифметически срединным звеном фильмографии

---

<sup>8</sup> Тогдашний председатель Госкомитета по радио- и телевещанию.

<sup>9</sup> В дальнейшем цитаты из «Мартиролога» даны без специальных ссылок, с указанием страницы.

Тарковского, во многом выглядит фильмом итоговым, пронизанным настроением финализации. И все же через творчество Тарковского пунктирной линией проходят разовые интервенции в иные медиа, выходы за рамки кинематографа: на театр («Гамлет»), на радио («Полный поворот кругом»), в оперу («Борис Годунов») и, наконец, осуществившийся, пусть и не в сериальной форме и даже не в СССР, телевизионный опыт («Время путешествий», 1983). Датировка первой записи об «Идиоте» позволяет предположить, что к «недурной идее» экранизации романа мог быть причастен соавтор по сценарию «Соляриса» (1972) Фридрих Горенштейн, пожалуй, самый чуткий к творчеству Достоевского русский писатель второй половины прошлого века, к тому же параллельно с работой над «Солярисом» писавший пьесу «Споры о Достоевском». Точно известно лишь то, что сценарий по «Идиоту» Тарковский собирался писать не с Горенштейном, к сотрудничеству с которым режиссер попытается вернуться уже за рубежом, намереваясь экранизировать «Гамлета», а с другим своим соавтором, Александром Мишариным. Тем не менее, в одном из последних интервью Горенштейн, говоря о Тарковском, не без горечи посетовал: «Жаль, что не сделали ничего по Достоевскому и по Библии, как собирались» [3]. Не исключено, что речь здесь идет не об «Идиоте», а о более раннем замысле Тарковского сделать фильм о самом Достоевском.

«Солоницын мог бы быть прекрасным Достоев-

ским» [17] – записал Тарковский в сентябре 1970 года. Позднее он развил эту мысль в эссе о проблеме «экранизируемости» Достоевского, опубликованном в «Cahiers du Cinéma»: «У меня есть идея, которую я хотел бы воплотить на экране: это фильм о Достоевском, наподобие эссе, где эпизоды из жизни самого Достоевского пересекались бы с историями его героев. Этот фильм не был бы его биографией или критическим анализом. Я бы хотел поговорить о том, как я воспринимаю Достоевского, его поиски, его опыт. <...> Одним из персонажей, разумеется, был бы сам Достоевский, и я вижу в этой роли актера Солоницына, который исполнял главную роль в "Андрее Рублеве". Внутренне Солоницын в каком-то смысле похож на Достоевского; внешне же он очень мягкий, и я думаю, что он бы сыграл его великолепно. Возможно, не будь Солоницына, я бы даже и не задумался о подобном фильме» [41]. 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 Олегу Борисову, скандально отказавшемуся от съемок ввиду принципиальных разногласий с режиссером.

Можно предположить, что замысел биографического фильма о Достоевском естественным образом возник у Тарковского как бы в продолжение работы над «Страстями по Андрею» (1966) и скорее всего столь же естественно рассеи-



вался на фоне тяжелейшей приемки фильма в Госкино. Любопытно, что параллельный интерес к Толстому развивался у Тарковского по той же логике: идее экранизации произведения («Смерть Ивана Ильича») сопутствовало желание обратиться к биографии писателя (замысел фильма «Бегство» на тему «ухода великого старца»). Можно заметить, что ближе к концу жизни, особенно в период эмиграции, интерес Тарковского к Достоевскому и Толстому явно проходит под знаком приоритета последнего. Это может быть связано с эволюцией духовного опыта режиссера, который в эти годы явным образом тяготел к внеконфессиональному религиозному синкретизму, в то время как период второй половины 60-х – начала 70-х, когда читательские предпочтения, если судить по дневнику, были на стороне Достоевского, был отмечен более активным поиском духовных ориентиров в недрах православной традиции и русской религиозной философии<sup>10</sup>.

Однако вернемся к 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"

---

<sup>10</sup> Неслучайно, намечая на страницах дневника план работы над сценарием о Достоевском, Тарковский готовился обратиться не только к творческой и критической библиографии самого писателя, но и к трудам русских философов Серебряного века.

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» [85]. 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» [87], а спустя три дня Тарковский уже начинает поиск замены «Идиоту»: «После неудачного чтения "Идиота" решил перечитать "Подростка". Разговор по поводу "Идиота" с Лапиным откладывается» [93]. 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. Об этом свидетельствует и то, что идея постановки романа предшествует его чтению. Выбор в пользу «Идиота», видимо, был мотиви-

рован исключительно его вакантностью, что недвусмысленно оговаривается в заявке на фильм: «Почти двадцать лет назад И.А. Пырьев снял одну серию "Идиота", "заинтриговав" зрителя. Работу свою по неизвестным нам причинам он не закончил. <...> Но сегодня очевидность такова, что до сих пор один из трех лучших романов Ф.М. Достоевского не имеет своего законченного кинематографического воплощения» [34].

Как кажется, для Тарковского в тот период Достоевский является чем-то значительно большим, чем просто автор потенциально привлекательных для экранизации произведений или близких по духу миросозерцательных размышлений, скорее здесь уместно говорить о сходной социальной ролевой модели. Привычно атрибутируемая Тарковскому культурная идентичность «русского европейца» [7] обычно представляется как гармоничный бесконфликтный синтез национальной укорененности и «всемирной отзывчивости». Однако эта внутренняя двойственность чревата диалектическим единством в борьбе, обрекающим на вечное пребывание в статусе своего среди чужих и наоборот, как это на примере Достоевского описывает выдающийся французский филолог-антрополог Рене Жирар: «Но если он и чувствует в себе мужика, как только попадает в салон Тургенева, то наблюдать за настоящим мужиком писатель может, лишь снова став городским интеллектуалом-космополитом, не быть которым автор поклялся» [6].

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<sup>11</sup>. Если это нельзя будет решить в Комитете, пойду к Демичеву<sup>12</sup>» [105]. 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» [106].

Смещение режиссерского внимания от Мышкина к Настасье Филипповне кажется вполне закономерным: период работы над «Зеркалом» вообще становится своеобразным «женским этапом» в творчестве Тарковского, чье сложное отношение к женщинам, – как в жизни, так и в творчестве, –

---

<sup>11</sup> Вспомним попутно, что в эпизоде в типографии из «Зеркала» героиня (вернее, одна из героинь) Тереховой сравнивается с героиней Достоевского. Правда, не с Настасьей Филипповной, а с Марией Тимофеевной Лебядкиной.

<sup>12</sup> Секретарь ЦК КПСС, курирующий культуру. В 1974 году сменил Фурцеву на посту министра культуры.

неоднократно отмечалось биографами и исследователями. Женщина Тарковского этого периода главным образом предельно двойственна, в ней искренность и одухотворенность органично сочетаются с корыстью и жестокостью. В этом тайна ее привлекательности. В уже цитированных воспоминаниях ассистента Тарковского по «Гамлету» приводится фрагмент письма режиссера, посвященный образу Гертруды, к слову, сыгранному той же Тереховой: «Это очень важно и надо постараться это определенно выстроить. В ней жутко сочетается коварство и почти детская невинность» [30]. Схожую характеристику дает он главной героине «Зеркала», говоря об «обаянии с отрицательным знаком».

Вряд ли в классической литературе отыщется женский образ, сравнимый по подобной внутренней раздвоенности «между ангелом и демоном» с Настасьей Филипповной. Об этом довольно остроумно писал в свое время Андрей Платонов, называя Настасью Филипповну главным действующим лицом «Идиота», авторским alter ego. По мысли Платонова, «Мышкин и Рогожин, вот две стихии, два центра, два мечущиеся дьявола сердца Достоевского. А Настасья Филипповна это слияние двух миров – Мышкина и Рогожина – в одно, самый опасный, смертельный, неустойчивый момент, висение над бездной на травинке. Настасья Филипповна – сам Достоевский...» [21] Вспомним в этой связи, что, по свидетельству сестры режиссера, Марины Тарковской, главной чертой характера Андрея Арсеньевича было поразительное

сочетание детской нежности с необоснованной ожесточенностью и грубостью. Возможно, есть какая-то глубинная закономерность в желании Тарковского вслед за обращением к собственным детским воспоминаниям в «Зеркале» экранизировать детские интроспекции Настасьи Филипповны. Как бы то ни было, безусловно свойственная Тарковскому противоречивость проявлялась, помимо прочего, и в непоследовательности его оценок. По мере отдаления от времени работы над «Зеркалом», он все больше разочаровывался и в Тереховой как актрисе, и в Настасье Филипповне как персонаже. Вот неожиданный пассаж из лондонского интервью периода постановки «Бориса Годунова», произнесенный в ответ на просьбу корреспондента прокомментировать максимуму Достоевского (принадлежащую на деле князю Мышкину) о спасительной для мира красоте: «Безусловно, когда Достоевский говорил о красоте, он имел в виду духовную чистоту, которой, к примеру, обладали князь Мышкин или Рогожин, а не физическую красоту, скажем, Настасьи Филипповны, которая по сути своей была обычной падшей женщиной» [12].

Наряду с неожиданным «отречением» от Настасьи Филипповны особый интерес здесь вызывает соположение Мышкина и Рогожина, как носителей одной духовной красоты. Велик соблазн снова увидеть здесь влияние уже следующей работы режиссера – «Сталкера», где исполнителем главной роли был Александр Кайдановский, которому в «Идио-

те» отводилась партия Рогожина. А что же Мышкин? Судя по заявке, написанной Тарковским и Мишариным в 73 году, Мышкин замышлялся по принципу Рублева как своего рода персонаж-медиум, раскрывающийся через других героев: «Тема князя как бы распадается на темы Рогожина, Настасьи Филипповны, Гани Иволгина, Аглаи, чтобы воссоединиться в трагически-ясном финале» [34].

Возможно, скупость комментариев Тарковского по адресу образа самого Мышкина связана с неопределенностью в выборе актера. Информация на этот счет до сих пор противоречива. Есть версия о Николае Бурляеве, но проблема в том, что единственным ее источником является сам Бурляев. Терехова утверждала, что Тарковский планировал снять в этой роли непрофессионала. К привлечению непрофессионалов Тарковский практически не прибегал, знаковым исключением явилось участие матери режиссера в съемках «Зеркала» фактически в роли самой себя. Этот ход, если объединить его с гипотезой о непрофессионале-Мышкине, кажется вдохновленным фильмом «Евангелие от Матфея» (П.П. Пазолини, 1964), где режиссер снял собственную мать в роли Богородицы, а в роли Иисуса актера-непрофессионала.

Еще более радикальную версию озвучила сестра режиссера. Она как бы уточняет вариант с непрофессионалом, сообщая, что Тарковский якобы планировал сыграть Мышкина сам. На одной из посвященных творчеству Тарковского конференций исследователь художественной философии ре-

жиссера и, в частности, влияния на него этики Достоевского Игорь Евлампиев сообщил, что видел во Флоренции документ с составленной Тарковским актерской росписью героев «Идиота». Там, по словам Евлампиева, напротив князя Мышкина стояла фамилия «Конкин». Выбор, мягко говоря, не очевидный и весьма неожиданный, скорее всего, навеянный работой Конкина в «Романсе о влюбленных» (А. Кончаловский, 1974). Конкин никогда не играл в фильмах Тарковского и до выхода фильма «Место встречи изменить нельзя» (С. Говорухин, 1979) прочно ассоциировался у тогдашнего зрителя с образом Павки Корчагина, персонажа, полярного князю Мышкину. Не исключено, что выбор Конкина был мотивирован внешним сходством актера с Тарковским (пусть и весьма отдаленным). И тем не менее сам факт присутствия фамилии Конкина в этом списке кажется сейчас скорее свидетельством отсутствия подходящего кандидата на роль Мышкина, нежели безоговорочным режиссерским решением.

Как мы видели, в канун нового 1974 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 спровоцируют Тарковского на переход от абстрактных размышлений к конкретным действиям по «пробиванию» заявки. Сработала творческая ревность, о которой говорилось вы-



ше: «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!» [109]<sup>13</sup>. 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» [110]. Миссия по спасению Достоевского от потенциального губителя Смоктуновского заставила предпринять конкретные шаги для запуска фильма в производство. При чем речь теперь шла именно о кинофильме, а не о телесериале, как планировалось изначально: «Что касается "Идиота". 1. Заявку на 2 серии я подал Сизову<sup>14</sup>. 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» [113]. Перспектива снять

---

<sup>13</sup> Стоит заметить, что по-настоящему активная работа по созданию теле-

<sup>14</sup> Тогдашний директор киностудии Мосфильм и вместе с тем земляк Тарковского по Ивановской области.

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<sup>15</sup>.

После того, как идея телесериала уступила приоритет киноверсии, сменился и адресат «пробивания» заявки. Идти надо было уже не к Сергею Лапину, а к Филиппу Ермашу<sup>16</sup>, 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» [116]. 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

---

<sup>15</sup> Не исключено, что заочная конкуренция с Кончаловским стала и вовсе прямым катализатором обращения Тарковского к теме биографии Достоевского. Известно, что Кончаловский в начале 70-х писал для совместной постановки с итальянцами сценарий «Преступление писателя Достоевского».

<sup>16</sup> В 1974 году председатель Государственного комитета Совета Министров СССР по кинематографии.

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"» [132]. 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-е – "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?» [128] 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» [129].

Еще в мае 76-го года Тарковский продолжал колебаться между этими двумя вариантами: «Мне скучно будет сни-

мать "Сталкера", хотя я знаю как. Мне скучно будет снимать "Идиота". Я хочу истины собственной» [156]. 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 развиться в фильм, и который, в свою очередь, может стать выдающимся, если приложить к нему свои способности» [72].

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. К тому же, как известно, сверхзадачей режиссерского творчества Тарковского, что неоднократно декларировалось им самим в различных интервью и выступлениях, являлось создание произведений, которые приблизили бы «вульгарное» искусство экрана к высочайшим образцам словесности, к которым сам Тарковский неизменно относил все тех же Толстого с Достоевским, а также Шекспи-

ра и Томаса Манна. Согласимся, что возвышаться до уровня Достоевского посредством обращения к самому Достоевскому – задача мало того что тавтологическая, но и фактически не реализуемая. Идеи и образы Достоевского нашли свое исчерпывающее выражение в медиуме литературы и могут быть только продолжены (тиражированы) интермедийным переводом на язык кино, но не превзойдены (развиты). Тарковский же последовательно практикует своеобразную стратегию «превозможения» во взаимодействии с литературными первоисточниками своих фильмов. Он сознательно выбирает тексты, стесненные четкими жанровыми рамками (будь то военная проза («Иван») или научная фантастика («Солярис», «Пикник на обочине»)), где, по его мнению, так и не удалось полноценно прорастить присутствующее в них «зерно» смысловой наполненности, чтобы тем более наглядно продемонстрировать возможность парадоксального углубления смысла при переходе от литературы к кинематографу.

На страницах дневника тема фильма по «Идиоту» как будто по инерции, при утрате всяких эмоциональных инвестиций, возникает и после постановки «Сталкера». 28 декабря 1980 года, как обычно подводя итоги года, Тарковский окончательно признается сам себе: «Не хочется "Идиота". Хочется другое – писатель со смертельным диагнозом» [307]. А впереди была так давно желанная совместная постановка с итальянцами, правда без Лоллобриджиды и Достоевского. В это время замысел «Идиота» зажил соб-

ственной автономной от автора жизнью, чиновники теперь неустанно давали зеленый свет, выделяли средства на сценарий, который в итоге даже был написан, правда не Тарковским, а редактором Мосфильма Леонидом Нехорошевым [19].

Последним заметным отголоском этой продолжительной попытки подступиться к «Идиоту» стали как будто случайные следы 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» [33]. Позднее смысл этого послания проясняется рассказом жены Александра. Оказывается, когда-то он был известным театральным актером, а «коронными его ролями были шекспировский Ричард III и князь Мышкин Достоевского <...> важно, что герой испытал свою душу абсолютным злом (Ричард III) и абсолютным добром (князь Мышкин), и эти два образа, некогда им воплощенные, стоят в преддверии его судьбы» [35]. Жену героя, кстати, зовут Аделаида, как одну из сестер Епанчиных в романе «Идиот».

#### *4. Последняя встреча: «Идиот» постсоветский*

Если в свое время Пырьеву, дабы соблюсти советский канон изображения положительного героя, нужно было кня-

зя Мышкина полностью излечить, то создателям «Даун-Хуса» (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 Екатерины 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»<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> В том же духе высказался известный исследователь биографии Достоевского Игорь Волгин, заметив, что в фильме Качанова «метафора «идиот» явлена в своем беспримесном виде» [2].

# Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.