



Фильм «Идиот» П. Чардынина как феномен творческого переосмысления романа

А.В. Рябоконт

В статье исследуются художественно-выразительные особенности первой в мире экранизации романа Ф.М. Достоевского «Идиот», созданной в 1910 году режиссером П.И. Чардыниным. Обосновывается степень воздействия на русское национальное самосознание в начале XX века одной из важнейших философских концепций романа — о разъединенности человеческой личности. Анализ образного ряда картины показывает: семантика этого экранного произведения, образы его героев опережают время и заслуживают пристального внимания искусствоведов.

УДК 778.5.04.072.094

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Ф.М. Достоевский,
роман «Идиот»,
первая
экранизация,
П.И. Чардынин,
русское
национальное
самосознание

Отечественные экранизации классических литературных произведений, созданные в начале XX века, редко становятся объектами углубленного искусствоведческого анализа. Принято считать, что это лишь первые, наивные опыты, экранизации-иллюстрации, в которых зарождающееся киноискусство еще не достигло подлинной глубины обоснования смыслов. В частности, искусствовед Н.М. Зоркая пишет о фильме «Идиот», созданном П.И. Чардыниным: «"Идиот" Достоевского на экране — "драма", снятая режиссером П. Чардыниным в 1910 году у Ханжонкова, "пробежка" по узловым сценам романа, на сегодняшний взгляд наивная и комичная. Настасья Филипповна там появляется в огромной шляпе с перьями, жесты — размашисты, глаза — "инфернальные". Выигрышные моменты действия спешно нанизаны на стержень сюжета: сцена вечеринки со сжиганием в камине пачки денег, сорванная свадьба, дом Рогожина после убийства... И все же в этом опусе, одном из самых ранних, уже есть проблески, попытки "сравнить" киноизображение с литературным описанием, добиться точности»¹. Но если абстрагироваться от специфических художественных средств, стилистических приемов раннего немого кино, правомерно задаться вопросами, действительно ли режиссер

¹ Зоркая Н.М. История советского кино. СПб.: Алетейя, 2005. С. 40.

Петр Чардынин стремился «добиться точности» при интерпретации текста Достоевского? Или мы имеем дело с первым в истории мирового кинематографа творческим переосмыслением великого романа?

Идея о разъединенности человека в романе Ф.М. Достоевского «Идиот»

Все творчество Ф.М. Достоевского пронизано поиском ответа на вопросы о том, что представляет собой человек, как формируется его личность, какую роль играют в его поведении судьба и свобода волеизъявления, человеческие эмоции и переживания, отношение к религии. В дневниковой записи от 16 апреля 1864 года Ф.М. Достоевский пишет: «После появления Христа, как идеала человека во плоти, стало ясно как день, что высочайшее, последнее развитие личности именно и должно дойти до того (в самом конце развития, в самом пункте достижения цели), чтоб человек нашел, сознал и всей силой своей природы убедился, что высочайшее употребление, которое может сделать человек из своей личности, из полноты развития своего я, — это как бы уничтожить это я, отдать его целиком всем и каждому безраздельно и беззаветно. <...> Итак, человек есть на земле существо только развивающееся, следовательно, не оконченное, а переходное»². По мысли Достоевского, только в слиянии с другими людьми человек обретет, наконец, свою подлинную сущность: «Мы будем — лица, не переставая сливаться со всем, не посягая и в различных разрядах (в доме отца моего обители многи суть). Всё себя тогда почувствует и познает навечно. Но как это будет, в какой форме, в какой природе, — человеку трудно и представить себе окончательно»³.

Четверо главных героев романа «Идиот» — князь Мышкин, Парфен Рогожин, Настасья Филипповна и Аглая Епанчина — также представляют собой у Достоевского не «оконченных», полноценных людей, а лишь отдельные составляющие гармоничной человеческой личности. Их характеры, как части головоломки, включают взаимно дополняющие качества. Князю Мышкину, носителю высшей духовной природы, противопоставлен земной и страстный Парфен Рогожин, а образы Настасьи Филипповны и Аглаи связаны, соответственно, с образами Любви Небесной и Любви Земной⁴. «Идея двух Венер-сестер, представляющая два рода любви, была выражена флорентийскими гуманистами XV века. Она была сформулирована Платоном в диалоге о природе любви «Пир». Небесная Венера символизировала любовь, которая возбуждалась размышлениями о вечном

² Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 20. Л.: Наука, 1980. С. 172.

³ Там же.

⁴ Концепция была изложена Т.А. Касаткиной на публичной лекции «Идиот» как роман о двух природах человека и о присутствии Христа в истории», прочитанной 25.09.2018 в библиотеке им. Ф.М. Достоевского. — Прим. авт.

⁵ Хопл Дж.
Словарь сюжетов
и символов
в искусстве.
М.: КРОН-ПРЕСС,
1996. С. 122.

и божественном, Земная Венера представляла красоту, созданную в материальном мире, а также принцип продолжения рода человеческого. Для гуманистов обе они были добродетельными — *Venus Vulgaris* (лат. Венера Земная) считалась ступенью к *Venus Coelestis* (лат. Венера Небесная). <...> Две рядом стоящие женские фигуры в средневековом искусстве — одна обнаженная, другая в убранстве — олицетворяют контрастные идеи, такие как Старая Ева и Новая (Новая — это Дева Мария), или Истина и Милосердие»⁵.

Если бы герои романа могли соединиться друг с другом в любви и согласии, мир получил бы «целостного» гармоничного человека, подобного тому, которого Бог создал для райского сада. Однако такое слияние, видимо, невозможно в пределах земного существования. В заключительной части романа Рогожин убивает Настасью Филипповну. Это страшное преступление приводит к «развоплощению» каждого из четырех героев и окончательной утрате связи между ними и близкими им людьми. Настасья Филипповна развоплощается буквально — ее дух отделяется от плоти. Парфен Рогожин заболевает горячкой, отправляется на каторгу, его мать и брат почти забывают о нем. Князь Мышкин теряет рассудок, перестав узнавать окружающих его людей. Аглая полностью растворяется в своей новой страсти к польскому авантюристу и порывает с семьей Епанчиных. Итог, к которому приходят герои романа, подтверждает справедливость мысли Вячеслава Иванова о том, что «в основе трагической катастрофы у Достоевского всегда лежит солипсическая отъединенность сознания героя, его замкнутость в своем собственном мире»⁶.

⁶ Бахтин М.М.
Проблемы творчества
Достоевского //
Собрание сочинений:
в 7 т. Т. 2. М.: Русские
словари, 2000. С. 16.

Таким образом, в романе Достоевского отдельные части единой души так и не смогли слиться в гармоничное целое: эгоизм, страсть, гордость, несовершенство человеческой природы не позволяют героям соединиться, а, напротив, приводят к личностному распаду. В этом и заключается суть одной из важнейших философских концепций романа, которая далее обозначена как идея «о разъединенности человека в мире».

Фильм П.И. Чардынина: интерпретация идеи Достоевского о разъединенности человека в мире

На отечественном экране идея Достоевского о разъединенности человека в мире претерпевает ряд трансформаций. Первые изменения, которые вносит Петр Чардынин в экранизацию романа, связаны, по большей части, с образом и характером главной героини фильма — Настасьи Филипповны Барашковой.

Как отмечает Т.А. Касаткина: «Настасья Филипповна — воистину мученица и исповедница идеи греховности в романе. <...> Именно потому, что она знает, как прекрасна она — невинная, она так яростно настаивает на том, что виновна. Она не хочет, чтобы такую, как она есть, ее приняли за *нее*. <...> Не получая и не даруя прощения, дух не может исцелить и повести за собой тело, и они начинают — расходиться. 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»⁷.

Вслед за Достоевским «двоение» телесного облика Настасьи Филипповны показывает в своей экранизации и Петр Чардынин. Его режиссерское внимание сконцентрировано именно на Настасье Филипповне, тогда как Аглая существует в его фильме скорее как фон, на котором образ главной героини раскрывается особенно ярко.

В сцене визита Настасьи Филипповны в дом Гани, когда героиня впервые появляется на экране, на одной из стен комнаты, где собралось семейство Иволгиных, можно заметить изображение Скорбящей Богоматери — Дева Мария в темной накидке со сложенными в молитве руками. Настасья Филипповна, как и Мария, одета в закрытое темное платье, ее голова покрыта бархатной черной шляпой, на фоне которой лицо кажется особенно бледным. Ассоциация оправдана: именно в этой сцене Настасья Филипповна предстает перед зрителем скорее как мученица: она, действительно, «не такая», какой представляется семье Иволгиных, ее гнетет сознание собственного греха. Поистине невыносимыми для нее становятся страдания князя Мышкина, который в кульминационный момент разыгравшейся драмы получает пощечину от Гани. Героиня отворачивается, прячет лицо и, утыкаясь в плечо Рогожина, прикрывает руками глаза.

Однако в следующей сцене облик Настасьи Филипповны меняется. На праздновании своего дня рождения она предстает в белом струящемся платье с глубоким декольте. Наряд делает ее похожей на статую Венеры, стоящую в глубине зала, изображающую богиню в одной из ее канонических поз — *Venus pudica*⁸. И движения Л.П. Варягиной, исполнительницы роли Настасьи Филипповны, повторяют в некоторых фазах эту позу. Актриса будто в лихорадке, она стремительно перемещается по

⁷ 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 редакцией Т.А. Касаткиной. М.: Наследие, 2001. С. 70.

⁸ *Venus pudica* (лат.) означает Венера целомудренная. — *Прим. авт.*

комнате, и, наконец, падает в кресло, нервно кутаясь в накидку. Ее героиня переполнена какой-то мощной, разрушительной силой. Ею движет неудержимая природная стихия, вызывающая одновременно и страх, и восхищение. Важно отметить, что у Чардынина образ Венеры, с которым зритель может ассоциировать Настасью Филипповну, представлен именно в виде статуи, а не картины эпохи Возрождения или еще более поздних эпох. Именно статуя богини адресует зрителя к тем дохристианским временам, когда люди обожествляли силы природы.

В экранной интерпретации Чардынина образ Настасьи Филипповны ближе «земному» Рогожину, чем «небесному» Мышкину. Внешне Рогожин и Настасья Филипповна — невысокие, крепкие, черноволосые. Они похожи друг на друга, как Адам и Ева. Однако и образ Рогожина в фильме Чардынина несколько отличается от описанного в романе. Герой экранизации одет как человек из народа, походит на крестьянина, он носит вышитые косоворотки, плетеные кушаки, смазные сапоги.

В доме Рогожина обращает на себя внимание портрет его отца: угрюмый старец с длинной седой бородой, изображенный на черном фоне, напоминает ветхого Адама, глядящего из глубины веков. В фильме Чардынина Рогожин действительно ассоциируется с Адамом, но это русский Адам! Также нельзя не заметить, что в фильме Настасья Филипповна инстинктивно ищет защиты в любой трудной для себя ситуации у Парфена Рогожина, легко и естественно входя с ним в тактильный контакт. Например, в доме Иволгиных, стремясь скрыть свою неуверенность и уязвимость во время гневной речи Вари, героиня берет Рогожина под руку и уходит с ним в глубину комнаты. Представляется, что пара — Настасья Филипповна и Рогожин — имеет в контексте экранизации весьма неоднозначную смысловую коннотацию, которая олицетворяет тесную внутреннюю взаимосвязь героев.

Вспомним, что в романе Достоевского образ Настасьи Филипповны предстает совершенно иным, ее красота — «странная красота». Героиня худа и бледна, в ней «страдания много», она, подобно князю Мышкину, — «не от мира сего». Еще до первой встречи обоим казалось, что они где-то видели друг друга. У Достоевского князь Мышкин и Настасья Филипповна — люди одной, высшей духовной природы, которые, будучи родственными душами, узнают друг друга, тянутся один к другому.

В фильме Чардынина сюжет развивается иначе. Пышная, чувственная Настасья Филипповна и высокий, худой, «иррациональный» Мышкин — существа абсолютно разные и по типу,

и по восприятию. Петр Чардынин раскрывает природу героев своего фильма с помощью деталей внутрикадровой среды и внешнего облика. Например, когда князь впервые появляется на экране (сцена в вагоне поезда), он одет в свободный плащ, напоминающий одеяние Христа. Небольшая круглая шляпа на его голове образует некое подобие нимба. Когда же Мышкин знакомится с семьей генерала Епанчина, режиссер выстраивает кадр таким образом, что князь, беседуя с генеральшей, оказывается прямо под барельефом, изображающим небесного ангела. И этот «ангельский» Мышкин абсолютно несовместим в интерпретации Чардынина не только с Настасьей Филипповной и Рогожиным, но и с прекрасной Аглаей.

При просмотре фильма создается впечатление, что режиссер сталкивает Настасью Филипповну и Аглаю лишь для того, чтобы подчеркнуть: первая — истинная царица этого мира, тогда как вторая — не более чем бледная ее копия, слабое ее отражение. В эпизоде встречи героинь на Павловском вокзале, так же, как и в сцене соперниц, режиссер ставит дам одну напротив другой почти в одинаковых позах. И та и другая обладают выраженными женственными формами, однако, создаваемая иллюзия зеркального отражения формируется во многом и за счет схожих нарядов соперниц, обе они одеты в белые платья. Различие лишь в том, что наряд Аглаи из гладкого материала, тогда как Настасья Филипповна с головы до ног окутана кружевами, точно Афродита пеной морской. В итоге ее фигура выглядит значительно, мощнее, царственнее, нежели фигура Аглаи.

Подчеркивает это противопоставление и сцена соперниц. В ней Чардынин одевает обеих героинь в закрытые черные платья. Однако в их костюмах присутствует и светлый тон: у Аглаи — это большая шляпа, у Настасьи Филипповны — жемчужное ожерелье, ниспадающее до самой талии, подчеркивающее изгибы тела. Эти акценты указывают на оружие каждой из соперниц в битве, которую они ведут за князя Мышкина. На стороне Аглаи — благоразумие, рассудочность, на стороне Настасьи Филипповны — стихия плоти. В этой сцене обращает на себя внимание и картина, украшающая стену комнаты. На ней изображен всадник, натянувший поводья, сдерживающий вставшего на дыбы коня. Со времен Платона, конь символизирует темную, вожделеющую часть души, которую разум (возница) должен держать под контролем.

В фильме Чардынина эту яростную силу воплощает Настасья Филипповна. Она хватает князя за руку и, не пуская его к Аглае, всей тяжестью своего тела повисает на нем. Когда Аглая убегает,

Настасья Филипповна обвивает князя руками. Падая в обморок, она тянет его за собой на кресло. Придя в себя, героиня начинает гладить князя, страстно обнимать его, так что Мышкину с великим трудом удается сдерживать ее напор. Князь ласково, но твердо усмиряет чувственную агрессию Настасьи Филипповны, точно всадник обуздывает яростного коня. Но уже в следующем эпизоде стихия вырывается на свободу — Настасья Филипповна бежит из-под венца с Рогожиным!

В заключительной сцене своей экранизации режиссер показывает мертвое тело Настасьи Филипповны — голову со спутанными черными волосами и бледную руку, свисающую с кровати. Стоит напомнить, что у Достоевского описание мертвого тела героини отсутствует. В контексте романа то, что лежит на кровати под простыней, уже не имеет никакого отношения к сущности Настасьи Филипповны. У Достоевского смерть героини получает иной, высший смысл — освобождение и духовное воскресение. Чардынин же интерпретирует образ Настасьи Филипповны как исключительно плотский, земной, и поскольку в его фильме Настасья Филипповна — «прах», то «в прах» она и возвращается.

* * *

Резюмируя, можно утверждать, что в экранизации П.И. Чардынина князь Мышкин является единственным носителем высшей духовной природы, тогда как Настасья Филипповна, Аглая, Рогожин — образы земные и страстные. Но в фильме есть еще один смысловой пласт, возможно, и не столь очевидный на первый взгляд: в финале картины у одра мертвой «царицы» рыдает ее убийца Рогожин, одетый в русский народный костюм. А утешает грешника так и не принятый его госпожой «небесный князь»! Таким образом, идея Достоевского о разъединенности человека на земле в фильме Чардынина трансформируется в идею о закрытости русского человека от Бога, о внутреннем расколе русского мира и, как следствие, его неизбежной гибели.

Должно быть, сама историческая эпоха начала двадцатого века подготовила именно такое восприятие романа Достоевского. Это были времена созревания великих перемен, когда Россия напоминала бурлящий котел всевозможных идей. Ниспровергались прежние нравственные нормы, но до установления новых ориентиров еще было далеко. Это хаотическое брожение грозило катастрофой. И такие чуткие художники, как Петр Чардынин, не могли не ощущать надвигающейся драмы и смерти

* Бердяев Н.А.
Русская идея.
СПб.: Азбука;
Азбука-Аттикус, 2015.
С. 265.

прежней русской цивилизации. Не случайно Николай Бердяев пишет о том, что русские люди культурного слоя XIX–XX веков «чувствовали, что Россия летит в бездну, что старая Россия кончается и должна возникнуть новая Россия, еще неизвестная. Подобно Достоевскому они понимали, что происходит внутренняя революция»⁹, и с горечью ждали неизбежного распада всего прекрасного и любимого, что несомненно было в этой гибнущей цивилизации для каждого русского сердца. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского // Собрание сочинений: в 7 т. Т. 2. М.: Русские словари, 2000. 543 с.
2. Бердяев Н.А. Русская идея. СПб.: Азбука; Азбука-Аттикус, 2015. 320 с.
3. 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.
4. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 20. Л.: Наука, 1980. 432 с.
5. Зоркая Н.М. История советского кино. СПб.: Алетейя, 2005. 544 с., ил.
6. Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. Сборник работ отечественных и зарубежных ученых под ред. Т.А. Касаткиной. М.: Наследие, 2001. 557 с.
7. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М.: КРОН-ПРЕСС, 1996. 656 с.

REFERENCES

1. Bakhtin M.M. (2000) Problemy tvorchestva Dostoevskogo [Problems of creativity of Dostoevsky]. Sobranie sochinenij v 7 t. [Selected works in 7 Vol.]: Vol. 2. Moscow: Russkie slovari Publ., 2000. 543 p. (In Russ.).
2. Berdyaev N.A. (2015) Russkaya ideya [The Russian idea]. St. Petersburg: Azbuka; Azbuka-Attikus Publ., 2015. 320 p. (In Russ.).
3. Dostoevskij F.M. (1973) Polnoe sobranie sochinenij: v 30 tomakh. [Complete works in 30 volumes] Vol. 8. Leningrad, Nauka Publ., 1973. 511 p. (In Russ.).
4. Dostoevskij F.M. (1980) Polnoe sobranie sochinenij: v 30 tomakh. [Complete works in 30 Vol.] Vol. 20. Leningrad: Nauka Publ., 1980. 432 p. (In Russ.).
5. Zorkaya N.M. (2005) Istoriya sovetskogo kino [The history of Soviet cinema]. St. Petersburg: Aletejya Publ., 2005. 544p. (In Russ.).
6. Roman F.M. Dostoevskogo "Idiot": sovremennoe sostoyanie izucheniya [Dostoevsky's novel "The Idiot": the current state of study]. Moscow: Nasledie Publ., 2001. 557 p. (In Russ.).
7. Hall J. (1996) Dictionary of subjects and symbols in art. Moscow: KRON-PRESS Publ., 1996. 656 p. (In Russ.).

Pyotr Chardynin's *The Idiot* as a Phenomenon of Creative Reinterpretation of Dostoevsky's Novel

Anastasia V. Ryabokon'

Post-Graduate Student, Department of Film Studies, VGIK

UDC 778.5.04.072.094

ABSTRACT: The essay explores the artistic and expressive features of the world's first film adaptation of Dostoevsky's novel *The Idiot*, directed in 1910 by Pyotr Chardynin. The author substantiates the degree of influence of one of the most important philosophical concepts of the novel — that of a split in the human personality — on Russian national consciousness at the beginning of the 20th century. The analysis of the figurative system of the film shows that its semantics and the images of its characters were ahead of its time and, therefore, deserve closer critical attention.

In the *The Idiot* the idea of Dostoevsky about a human being's separateness in the world is revealed in the four main characters — Prince Myshkin, Parfyon Rogozhin, Nastasya Filippovna and Aglaya — who are not “complete”, full-fledged personalities but separate components of a harmonious human personality. These characters, like puzzle pieces, possess mutually complementary qualities. Thus, Prince Myshkin, the bearer of the highest spirituality, is contrasted with the earthly and passionate Rogozhin. And the images of Nastasya Filippovna and Aglaya are connected, respectively, with the images of Heavenly Love and Earthly Love. If the characters of the novel could unite with each other in love and harmony, the world would get a “complete” harmonious person, like the one created by God for the Garden of Eden. However, such a merger seems impossible within the limits of earthly existence. In Dostoevsky's novel the individual parts of the soul could not unite into a harmonious whole. Egoism, passion, pride and imperfection of human nature do allow the protagonists to unite and lead them towards personal disintegration.

In Russian national cinema, Dostoevsky's idea of human being's separateness undergoes a number of transformations. The changes introduced by Pyotr Chardynin into the film adaptation of the novel mostly relate to the image of the film's main protagonist — Nastasya Filippovna, whom the filmmaker associates with a dying Russia. Chardynin also transforms other protagonists. Prince Myshkin is the only carrier of the highest spirituality, while Nastasya Filippovna, Aglaya and Rogozhin are earthly and passionate. At the end of the film, Nastasya Filippovna's murderer Rogozhin, dressed in a Russian folk costume, sobs at the bedside of the dead “tsarina”, while “heavenly prince” Myshkin who was not accepted by her in her lifetime, comforts the sinner. Chardynin's film transforms the idea of a split in the human personality into the idea of the Russian separateness from God, the internal split within the Russian world and, as a consequence, that world's inevitable death.

KEY WORDS: Fyodor Dostoevsky, *The Idiot*, first film adaptation, Pyotr Chardynin, Russian national identity