

Л. И. Сараскина
Москва

«СЕРИАЛЬНЫЙ» ДОСТОЕВСКИЙ: ВДАЛИ ОТ СИГНАЛЬНЫХ ОГНЕЙ

Взволнованные и неполиткорректные авторы многочисленных Интернет-форумов, фиксируя ажиотажный интерес нынешнего ТВ к романам Достоевского («Снова Дос по ящику!»), потом, после двух новых сериалов, будут во всем винить глубокую, осмысленную экранизацию «Идиота», ставшую главным культурным событием 2003 года. Феноменальный успех многосерийного фильма Г. Бортко, соблазнил, утверждают чатеры и блогеры, всех тех, кто решил за счет великого писателя сменить свои ампула, повысить рейтинги, закрепить за собой репутацию серьезных мастеров. У Достоевского это называется «разом весь капитал»: так, постановщик ментовских стрелялок («Хроники убойного отдела», «Улицы разбитых фонарей») и русской «бондианы» («Агент национальной безопасности») Д. Светозаров преподнес любителям классики «Преступление и наказание»; режиссер корпоративных мероприятий и кулинарных шоу Ф. Шультесс посягнул на «Бесов»; родитель «Каменской» Ю. Мороз после прозы А. Марининой взялся за экранизацию «Братьев Карамазовых».

Сразу после «Идиота» казалось и мне: мы возвращаемся к подлинной культурной иерархии, стоим на пороге нового летоисчисления на ТВ, а Муза экранизаций наконец-то выходит на люди возрожденной из пепла и очищенной от киномыла. Критики с восторгом говорили о великом прорыве, о серьезной интеллектуальной акции, о смелой заявке на будущее. Тот факт, что кинематографическая общественность вспомнила о существовании у себя дома большой литературы, обещал новые шедевры, в том числе и на поляне «Достоевский».

«Имею ли я право братья за Достоевского?» — этот естественный вопрос должны были, по-видимому, задавать себе все те, кто дерзнул, кто осмелился, кто замахнулся... Чем заслужено это право, чем оно уже доказано? Но не боги горшки обжигают... И когда у великих книг возникла толчея, ликовать зрителю особенно не пришлось. Участки застолбили мгновенно, леса возвели дружно, постройку завершили в рекордно короткие сроки, но обживать эти здания пришлось ой как не легко...

К немалому смущению зрителей выяснилось, что сама по себе классика при перенесении ее на телеэкран отнюдь не гарантирует успеха. Как рентген, она высвечивает цели экранизаторов, меру их таланта, а также ту истину, что срастание с художественным примитивом никому не идет на пользу. Классический текст, у которого, за давностью лет, нет от кино охранной грамоты, держит глухую оборону.

Впрочем, никто как будто и не посягал на первородство романов Достоевского. Напротив, режиссеры (памятуя, быть может, о скрупулезной работе Бортко с текстом «Идиота») клялись в верности первоисточникам, декларировали приверженность канону, уверяли, что не допустят в своих картинах никаких постмодернистских вывертов, ибо их кредо — просветительство, а значит, бережное отношение к классике.

1

Так, задолго до телепоказа «Преступления и наказания» авторами фильма было сделано немало заявлений об аутентичности «их Достоевского», о принципиальном отказе от собственных трактовок и решении следовать каждой букве великого романа. Из многочисленных интервью режиссера любознательный зритель мог узнать, каких усилий стоили им погоня за правдоподобием в каждой мелочи, установка на максимальную достоверность каждого кадра. Раздобыть древние, тяжелые, как кандалы, башмаки для Раскольникова. Найти полицейские полушпаги для эпизодических персонажей. Изготовить резиновые манекены старухи-процентщицы Алены Ивановны, о голову которой дубль за дублем герой разбивал топоры, и не бутафорские, а настоящие (точный слепок сделали с экспоната, находящегося в петерском музее Достоевского). Запастись тазиками с краской, имитирующей кровь разного цвета, и наблюдать, каким оттенком она потечет по гуммозной голове. Отыскать в Петербурге заветный островок — кусок улицы с булыжной мостовой и отсутствием примет цивилизации XXI века. Воссоздать шумовую атмосферу эпохи — без гудков машин и трамваев, звуков современной музыки, зато со звоном колоколов, цоканьем пролетов, трескотней экипажей, пением шарманок. И, наконец, пресловутые мухи (о них успели написать, кажется, больше, чем о главных персонажах картины): искусственно выведенные насекомые, впавшие в спячку (фильм снимали осенью), в специальных контейнерах привозились на съемочную площадку, запускались в кадр и взбадривались вентиляторами. И только диаметр водосточных труб, сокрушались продюсеры сериала, не соответствовал реальности: при Достоевском они были узкими, и менять их было никак невозможно.

...Несмотря, однако, на значительные средства и силы, пошедшие на трехмесячную подготовительную работу, невзирая на «неслыханно долгий» по нынешним временам съемочный период (восемь серий за четыре месяца, то есть две недели на серию), фильм почему-то не впускал в себя, держал в стороне, не захватывал и не впечатлял. Напротив, чем-то раздражал и отталкивал. Главное, никак не удавалось *узнать, опознать* Раскольникова в этом невысоком худом юноше с

нарочито экзотическим (римским? греческим?) профилем. Нет, одет он был правильно, как надо: грубые башмаки, старые лохмотья и та самая шляпа — «высокая, круглая, циммермановская, но вся уже изношенная, совсем рыжая, вся в дырах и пятнах, без полей и самым безобразнейшим углом заломившаяся на сторону» (6: 7). Потом стал понятен замысел режиссера. «Раскольников, — разъяснял в печати Д. Светозаров, — ведь не русская, а целиком заемная фигура. Федор Михайлович находился под огромным влиянием французских романтиков — от Шатобриана до Виктора Гюго. В каком-то смысле Раскольников — это русский Жюльен Сорель. У Кошевого (исполнителя роли Родиона Раскольникова. — Л.С.) абсолютно европейское лицо. И это очень важно. Заемные идеи должен воплощать нерусский персонаж»¹.

Итак, новая экранизация «Преступления и наказания», дотошно воспроизводя антураж старого Петербурга, демонстрируя правдоподобие деталей, проигнорировала главное — то, чем отличается русский Раскольников от европейских растиньяков, искателей карьеры, богатства, положения в обществе. Уже на титрах фильма хор поет текст из монолога Раскольникова: «Кто много посмеет, тот и прав. Тот над ними и властелин». С этой неподвижной идеей сериальный Родион Романович и существует от первой до последней сцены. И дело здесь вовсе не только в эпилоге, пять страниц которого авторы фильма просто отказались читать, поставив финальную точку в том месте, где Родя все еще упорствует. «“Ну чем мой поступок кажется им так безобразен? — говорил он себе. — Тем, что он — злодеяние? Что значит слово “злодеяние”? Совесть моя спокойна. Конечно, сделано уголовное преступление; конечно, нарушена буква закона и пролита кровь, ну и возьмите за букву закона мою голову... и довольно! Конечно, в таком случае даже многие благодетели человечества, не наследовавшие власти, а сами ее захватившие, должны бы были быть казнены при самых первых своих шагах. Но те люди вынесли свои шаги, и потому *они правы*, а я не вынес и, стало быть, я не имел права разрешить себе этот шаг”. Вот в чем одном признавал он свое преступление: только в том, что не вынес его и сделал явку с повинною. Он страдал тоже от мысли: зачем он тогда себя не убил? Зачем он стоял тогда над рекой и предпочел явку с повинною?» (6: 417–418).

Но дальше-то в романе идут те самые роковые пять страниц, в истинность и спасительность которых авторы фильма отказались верить. «Эпилог, — полагали они, — написан другим слогом, видно, что это было сделано впопыхах. Достоевский же писал на заказ, и, видимо, срок подходил к концу. Иначе как объяснить эпилог на нескольких страничках для такого большого романа»². Поразительное дело: те самые авторы,

¹ См.: Московские новости. 2007. 26 октября — 1 ноября. С. 35.

² Сигле Андрей. Достоевский не киношный писатель // <http://www.vz.ru/culture/2007/12/3/129014.html>

которых Достоевский утомлял размерами своих романов («Федор Михайлович, как и большинство писателей его эпохи, страдал многословием. Мы сделали героев более лаконичными и практически сохранили все эпизоды и сюжетные линии романа», — жаловался Д. Светозаров на страницах газет³), забраковали эпилог «Преступления и наказания» как раз за его краткость!

В таком художественном решении исчезли, к сожалению, не только правда, но и правдоподобие. Вовсе не в лаконичном эпилоге, торопясь закончить к сроку большой роман, Достоевский заставляет героя-убийцу осознать глубокую ложь своих убеждений, сочиняет для него сон о неслыханно страшной моровой язве, охватившей человечество, и, не зная, что с ним дальше делать, толкает его на путь раскаяния. Еще в сентябре 1865-го (работа над романом была в разгаре) Достоевский писал своему издателю Каткову: «Неразрешимые вопросы восстают перед убийцею, неподозреваемые и неожиданные чувства мучают его сердце. Божия правда, земной закон берет свое, и он — кончает тем, что *принужден* сам на себя донести. Принужден, чтобы хотя погибнуть в каторге, но примкнуть опять к людям; чувство разомкнутости и разъединенности с человечеством, которое он ощутил тотчас же по совершении преступления, замучило его. Закон правды и человеческая природа взяли свое... Преступник сам решает принять муки, чтоб искупить свое дело» (28, кн. 2: 137).

Это значит, что уже с первой страницы романа Раскольников несет в себе потенциал покаяния. Это значит, что еще до рокового взмаха топора, до пролитой крови Раскольников уже наказан — теоретически обоснованное убийство, «кровь по совести» вырвали его из мира родных людей, и он потерял право на любовь матери, на сочувствие сестры, на участие друга. В таком решении нет ничего *заемного*, европейского; это, по Достоевскому, *русское* решение вопроса, а не «выдумка советского литературоведения», как теперь это пытаются доказать адвокаты сериала⁴. Как раз советское литературоведение всегда нехотя, сквозь зубы «прощало» Достоевскому его религиозные поиски. Оно же старательно игнорировало признание писателя: «Каких страшных мучений стоила и стоит мне теперь эта жажда верить, которая тем сильнее в душе моей, чем более во мне доводов противных» (28, кн. 1: 176); теперь «религиозные литературоведы», по закону маятника, игнорируют фактор мучений и фактор поисков, а самые ортодоксальные из них укоряют писателя за нецерковность его веры и «розовое христианство».

³ Московские новости. 2007. 26 октября — 1 ноября. С. 35.

⁴ См.: «“Раскаяние” Раскольникова, такое однозначное и привычное нам, — не более чем выдумка советского литературоведения. Так было проще, чем признать всю сложность, всю запутанность человека — о чем, в сущности, весь Достоевский» // Архангельский Андрей. Огонек. 2007. № 48. 26 ноября — 2 декабря. С. 46.

Конечно, каждый может относиться к центральной идее экранизируемого классического текста как ему хочется. Но, заявляя, что «православие Достоевский себе придумал, потому что стоял перед свидригайловской пустотой» (цитирую фрагмент из интервью Д. Светозарова⁵), режиссер радикально расходится и с текстом романа, и со всем тем, чем действительно был Достоевский. Брутальный убийца-неудачник, обозленный на весь белый свет, каким в фильме явлен Раскольников, так ничего и не понявший в тайне своего «первого шага», — слишком зауряден, чтобы на полтора столетия застрять в мировой литературе. Такие убийцы, имя которым — легион, ничего не говорят ни уму, ни сердцу. Зря на такого Раскольникова тратит силы талантливый следователь-психолог (монологи Порфирия-Панина обращены не по адресу), зря старается угодить товарищу вдохновенный Разумихин, зря колотится бедная Сонечка — что делать ей с Родей, который, выйдя с каторги, будет твердить прежнее: дурак был, что сознался? Или, потворствуя новым веяниям, она тоже заявит: дура была, что толкнула его принести в полицию повинную голову?

Авторы, увлеченные поиском аутентичных пуговиц, не поверили Достоевскому в главном — так что мы видим *другого* Раскольникова, *другую* историю. Раскольников-Кошевой, лишенный нравственных рефлексий, одержимый одной лишь злобой, не способный ужаснуться содеянному или хотя бы сожалеть о нем, предвосхищает Петрушу Верховенского. А тот — тот уже играючи превратит тезис о крови по совести в принцип крови по политическому расчету, и сделает из греха разделенного злодейства универсальный политический клейстер, который и соединит на время (только на время!) участников бесовского подполья.

Так и могучий красавец Свидригайлов, загримированный под Тургенева, почему-то сориентирован на «мучимого безверием» Достоевского. Но ведь Федора Михайловича, по его собственному признанию, «Бог мучил», а не его вечный антагонист... И вот Свидригайлов, духовно соединенный с Достоевским, предстает в картине романтическим героем, отважно застрелившимся по причине любовного фиаско. Почему бы Дуняше и не полюбить этакого славного богатого барина, который облагодетельствовал сирот Мармеладовых и

⁵ См.: Московские новости. 2007. 26 октября — 1 ноября. С. 35. См. также: «Меня всегда волновал образ Свидригайлова, в котором мне мерещится зыбкий и туманный призрак автора... Не буду распространяться по поводу сложных эротических комплексов Федора Михайловича: со Свидригайловым его роднит не только это. Дело в том, что Достоевский, ставший истовым православным в конце жизни, всю жизнь свою мучился от безверия, которое, на мой взгляд, так и не преодолел. Рассуждения Свидригайлова о вечности как о грязной деревенской кухне с тараканами — отражение глубинных сомнений самого писателя» // Там же. С. 32.

готов был помочь Роде бежать за границу? Почему бы *такому* Роде и не сбежать? У Достоевского же про бестиального Аркадия Ивановича сказано: «Свидригайлов знает за собой таинственные ужасы, которых никому не рассказывает, но в которых проговаривается фактами: это судорожных, звериных потребностей терзать и убивать. Холодно-страстен. Зверь. Тигр» (7: 164).

Пропасть между правдоподобием и правдой не удалось перепрыгнуть и за восемь серий.

2

«Бесы» Ф. Шультесса компактно уместились даже не в восьми, как планировал ранее режиссер Валерий Ахадов, впоследствии отошедший от проекта, а в шести сериях, так что зрителю телеканала «Столица» хватило рабочей недели (о «недоборе по времени» то и дело напоминалось актерам на съемках). Авторы «многосерийного художественного фильма по мотивам романа Достоевского»), тоже, видимо, смущаемые многословием большого романа, удовольствовались минималистским конспектом, почти скороговоркой (отсечен Кармазинов, убраны все предыстории и все биографии романских персонажей). Действие протекает в игрушечных, почти кукольных декорациях (кажется, что их изготовили не на «Мосфильме», а в кабинете губернатора фон Лембке, из бумаги и папье-маше), среди искусственной слякоти и павильонных луж, налитых на сгнившие дощатые мостовые (тоже искусственные), в безвоздушном пространстве убогих комнат или пустынных богатых залов. Жизни нет нигде — ни в умах, ни на крышах домов. Этот мир уже так безнадежно изгажен и опасен, что никто уже не вытащит его из бесовского кружения. Герои «Бесов» не пьют, не едят, не спят. Они полностью предаются своим страстям. Поэтому в фильме минимум житейских деталей, — объяснял режиссер сугубо условный принцип существования героев (хотя в романе десятки сцен, когда герои и пьют, и едят, и спят, и им снятся цветные сны).

Каждая серия начинается музыкальным эпиграфом («Мчатся тучи, вьются тучи...») и заканчивается титрами, медленно, минут по пять (на шесть серий набегают около получаса) ползущими по экрану. Рядом мелькают клипы-кадры, не вошедшие в картину: сработанный топором макет лилипутского губернского города из выкрашенной вагонки (дома и церкви полуметровой высоты), а на его фоне люди бегут, скачут на лошади, летают, как у Шагала, по воздуху. Фортепиано, как шарманка, заводит одну и ту же мелодию — ту самую «пиесу» Лямшина, где «Марсельезу» перебивает, постепенно оттесняя и совсем вытесняя, гаденький вальсок «Mein lieber Augustin».

Замах Ф. Шультесса на «Бесов» — это, как утверждает режиссер, попытка создать кинематографическое произведение, адекватное литературному первоисточнику. «Сценарист Павел Финн чрезвычайно трепетно отнесся к тексту Достоевского, добавляя собственные слова и сцены только для драматургической связки. Фактически, все диалоги в

фильме — это стопроцентный Достоевский. Ощущение книги было не утрачено»⁶. Кажется, однако, что проценты слишком завышены. Сценарий построен так, что зритель, не читавший роман, вряд ли поймет, что, с кем и где ВСЕ ЭТО происходит. Связь между сценами призрачна, картинки-иллюстрации движутся с нарушением событийной логики.

Понять из фильма, «сколько их, куда их гонят» и что, например, связывает Верховенского и Ставрогина, затруднительно — как и то, почему Шатов и Кириллов «не могут вырвать Ставрогина из сердца». «В фильме практически нет отступлений от текста, — говорит режиссер. — Мы даже включили в картину главу “У Тихона”, которую редактор “Русского Вестника” Катков по соображениям нравственной цензуры печатать отказался. Правда, мы “разбросали” ее по всему фильму. Так в начале картины Ставрогин вспоминает свои петербургские “похождения”, в его воображении возникает образ погубленной им девочки Матрешки»⁷.

Как красноречиво это «разбросали»! Ну не может Ставрогин в начале картины «публиковать» свои петербургские похождения. Привезя листки с исповедью из Швейцарии, он до поры глухо молчит и могильно хранит свои тайны. Он должен дозреть до визита к Тихону, потерпеть поражение в поединке с ним, и затем только пуститься во все тяжкие. Человеческий диапазон Ставрогина в картине сильно сужен. От «обворожительного демона», героя «безмерной высоты», гордого красавца-аристократа, которого Достоевский «взял из сердца», остались моложавое лицо без следов мучительных страстей и буйных стремлений, брезгливость, франтоватость, белая щегольская шляпа. Надменный, скучающий, бесчувственный до грубости гламурный эгоист — этого слишком мало для жуткой и загадочной маски Ставрогина, для его inferнальной тайны.

Не Князь, не Сокол, не Иван-Царевич — зачем он нужен Петруше («вы солнце, а я ваш червяк»)? Петруше, в ком есть и inferнальность, и дьявольская дерзость, и запредельная решимость осуществить свой адский опыт. Киноповествование держится на нем одном — вертлявом, вездесущем, цепком, неотступном, воистину одержимом политическом авантюристе с отвратительным смехом и судорожными ужимками. Но всевластие Петруши-Стычкина в фильме означает, что из романа извлечен и воплощен только памфлетный слой. Мне же хочется напомнить слова Николая Бердяева: «Поистине всё в “Бесах” есть лишь судьба Ставрогина, история души человека, его бесконечных стремлений, его созданий и его гибели. Тема “Бесов”, как мировой трагедии, есть тема о том, как огромная личность — человек Николай

⁶

См.: http://www.mosfilm.ru/index.php?News=2006/0301_01&Lang=rus

⁷ См.: <http://nashaulitsa.narod.ru/Krohin-Dost-Yupiter.htm>

Ставрогин — вся изошла, истоцилась в еѹ порожденном, из нее эманировавшем хаотическом бесновании»⁸.

Любопытно сравнить, как в аннотациях к DVD-дискам аттестует себя сам фильм. «В небольшом губернском городе начинается брожение умов, в которое оказываются втянутыми самые значимые лица города. Захватывающие события политической борьбы разворачиваются на фоне запутанных любовных интриг, в которых главная роль отведена основным идейным вдохновителям “революционного” движения...»

Значит, «метафизическая истерия русского духа» даже и не планировалась. Та самая игра на понижение...

Запутанные интриги затмили духовную драму Шатова и трагедию самоубийства Кириллова, и только в одной сцене их существование наполнено высоким «достоевским» смыслом. Улыбка Кириллова, когда он слышит плач новорожденного, веселый цинизм умелой повитухи Арины Прохоровны, кадр, в котором Шатов и его жена Мари, глядя на младенца, мечтают о новой жизни, и, главное, сам младенец, живой, а не бутафорский, — пронзительны и трогательны. Их не коснулись ни сюжетная скороговорка, ни нарочитая условность изображения, ни памфлетная интонация. Здесь (да еще в сцене кончины Степана Трофимовича, и в том, как потерянно ищут «Принца Гарри» его мать и Даша) взят такой уровень достоверности, который может пробить даже и ревнивое, противящееся сердце.

Изъян многих экранизаций — в том, что они рассчитаны на массового, то есть, по нынешним понятиям, *не читающего* зрителя и используют актеров, знающих лишь текст своей роли в сценарии. А зритель сведущий помнит, что роман «Бесы» заканчивается не только ставрогинской намыленной петлей, и уж никак не «Марсельезой» в исполнении заговорщиков (то есть их полным торжеством), и даже не читкой Евангелия старцем Тихоном: «И вышли *жители* смотреть случившееся и, пришедши к Иисусу, нашли человека, из которого вышли бесы, сидящего у ног Иисусовых» (10: 5).

У Достоевского пятерка, как только ее покинул, сбжав за границу, Петр Верховенский, тут же распалась, участники бесчинств были арестованы и начали давать признательные показания. Первая проба «систематического потрясения основ, разложения общества и всех начал», оставившая после себя гору трупов, провалилась. Акт политического терроризма, совершенный пятеркой во главе с ее лидером, высветил генетический код будущего, если оно пойдет вслед за предначертаниями Петруши. Россия, раздираемая бесами, стояла перед выбором своей судьбы; угроза ее физическому и духовному существованию, опасность превращения в арену для «дьяволова водевиля», а народа — в человеческое стадо, ведомое и понуждаемое к «земному раю» с «земными богами», были явственно различимы в демоническом хоре персонажей смуты. Нравственный и политический

⁸ Бердяев Н.А. Ставрогин // «Бесы: Антология русской критики. М.: Согласие, 1996. С. 519.

диагноз болезни, коренившейся в русской революции, равнялись ясновидению и пророчеству.

Важно, однако, что финальная точка романа поставлена Достоевским в тот момент, когда деморализованный беспорядками русский губернский город опомнился, оправился и ждет открытого судебного процесса над *бесами*, а один из них, Виргинский, успевает раскаяться даже еще до суда: «Это не то, не то; это совсем не то!» (10: 507).

Но с эпилогами романов Достоевского экранизаторам фатально не везет. Что-то гонит и сериал «Бесы» прочь от сигнальных огней...

3

Отечественные киноведы и кинокритики пытаются понять причины тяжелой неудачи новой экранизации «Бесов». «Вся беда сериальных “Бесов” — не в развесистой клюкве. Эта самая клюква теперь не так актуальна и страшна, как раньше. Быть может, потому, что в цивилизации XXI века удаленность от российского бытового уклада XIX века возрастает у всех, вне зависимости от национальности и культурного багажа. Теперь иностранный акцент — это ощущение заведомых границ в свободе постижения литературного произведения. Когда режиссер очень смутно представляет себе, о чем роман, — и точнее просто не может. И поэтому не способен выдать никакой искренне прожитой концепции, пускай даже на уровне школьного разбора произведения или на уровне литературоведческих общих мест. Но ведь не всякий сегодня может заново изобрести велосипед, даже рассмотрев схему механизма и перевидав тысячи готовых велосипедов... Сериал по “Бесам” — это несостоявшееся изобретение велосипеда»⁹.

Причины, по которым на Достоевского готовы замахнуться и замахиваются многие, не имеющие на это художественных, а часто и культурных ресурсов, заключаются не только в притягательности словесного искусства русского классика. «Участившиеся экранизации Достоевского — барометр неудовлетворенности сценариями про современность, барометр наших возросших желаний и ограниченных возможностей»¹⁰, — пишет искусствовед.

«Во-первых, Достоевский был автором “идеологических” романов, а его герои были одержимы “идеями” и стремились “мысль разрешить”. Современному думающему человеку отказано в органичности, в народности, в обаянии, в настоящести. Такой человек и государству не выгоден — сейчас в массы проецируется убеждение, что теперь ясно, как жить. Вся неясность закончилась после наступления капитализма и формального учреждения институтов демократии. Много думать и экспериментировать с жизнью в целом более не следует. Но наша

⁹ См.: Сальникова Екатерина. Мелкие «Бесы» // <http://www.vz.ru/columns/2007/12/23/133578.html>

¹⁰ Там же.

страсть к Достоевскому указывает на тайный комплекс современного сознания... Хочется современному человеку о чем-то думать так сильно и страстно, как у Достоевского. Но жизнь не позволяет... Для психологической компенсации снимают и смотрят сериалы по Достоевскому.

Во-вторых, в отличие от более гармоничного Толстого, Достоевский — гений эстетизации дисгармоничных переживаний и размышлений. При той бурлящей дисгармонии, которая имеет место в нашем теперешнем обществе, градус кипения дисгармонии у Достоевского нам остро необходим. К тому же наше “телемыло” взяло курс на лакировку и гламуризацию действительности — глянуть хоть “Личное дело доктора Селивановой”, хоть “Тайны следствия”.

За недостающим нервным напряжением обращаемся к Достоевскому. Натянутый нерв у всех персонажей и стал эмоциональной паутиной, пронизавшей весь сериал “Преступление и наказание”. Это был сериал про то, как у всех сердце вибрирует, ноет и трепыхается от переживания того, что “все не так, ребята”. Достоевский привносит на наше ТВ ощущение гордости за масштабы несчастья.

В-третьих, Достоевскому позволено то, чего не позволено современным сериальным сценаристам — длинные сложноподчиненные предложения, длинные монологи. Кто посмеет именовать текст Достоевского “кирпичом”? Никто. А если обычный сценарист скажет что-нибудь от имени своего героя строк на шесть-восемь вместо двух-четырех, — так его тут же поставят на место. Героям Достоевского позволено поговорить и наговориться от души, наплевав на апробированные форматы.

Экранизируя Достоевского, у нас ищут образы полноценной в российском смысле жизни и полноценной в российском культурном смысле формы. У Достоевского ценят образы общества, которое не боится быть стабильно и разухабисто большим. У Достоевского находят образы бытия, где живут заковырыстыми мыслями и чувствами, помышляя о более сложных вещах, нежели частное обыденное благополучие. Достоевского любят за грандиозную литературность, игнорирующую форматы и “выезжающую” за счет грандиозного артистизма лиц и ситуаций.

Конечно, берясь за Достоевского, создатели телеискусства всегда рискуют подставить себя. Чтобы отечественная режиссура хоть сколько-то развивалась, она должна убеждаться время от времени в своем слабосилии»¹¹.

Однако — если судить из высказываний отечественной режиссуры, оккупировавшей Достоевского, — она не торопится признать свое поражение. Зрителям, еще помнящим исполнителей из старых советских экранизаций, придется преодолевать стереотипы. У братьев Карамазовых из сериала Юрия Мороза — лица современного

¹¹ Там же.

телевидения, и они ровесники своих героев. Мите — звезде «Бумера» Сергею Горобченко — на момент съемок было 25 лет, Ивану — Анатолий Белый — 35, Алеше — Александр Голубев — 24 года, Смердякову — Павел Деревянко — 31 год, Федору Павловичу Карамазову — Сергей Колтаков — 52 года. Режиссер был настроен не особо церемониться с классическим романом. «Сейчас много разговоров о классике, — утверждал Юрий Мороз, — а большинство ее не знает. Не знаю, существует ли госзаказ на экранизацию классики, но я был бы “за”. Экранизации помогают читать, а на сегодняшний день чаще встречаются люди, увлеченные аудиокнигами. Знатоков Достоевского наизусть — 0,01%. Не читали его вообще 95%. Если кто-то начинает ко мне предъявлять какие-то претензии по “Братьям Карамазовым”, я отвечаю двумя контрольными вопросами: кто такой Смердяков и почему он повесился? Если человек отвечает хотя бы на первый вопрос, с ним можно разговаривать... Тонкие вещи телику не нужны. Ему важно одно: будут смотреть или нет. Главное, чтобы смотрели, а каким способом ты этого добьешься, ему неважно. Трактовки, полутона, нюансы... телевизор их не предполагает. Я не могу делать высоколбое кино, но и книга таковой не является»¹².

Такая оценка великого романа Достоевского и декларация методов («каким способом ты этого добьешься, неважно») подтверждают сомнения кинокритика Л. Павлючика: «Не дает мне покоя такой, к примеру, наивный вопрос: а не страшно ли было режиссеру Юрию Морозу, который только что закончил 8-серийную экранизацию “Братьев Карамазовых”, братья за этот сложный, многоплановый, многофигурный роман, с которым по большому счету и всемогущий Иван Пырьев в свое время не до конца справился? А ведь у того в наличии были исполнители уровня Михаила Ульянова, Кирилла Лаврова, Андрея Мягкова — не чета, извините, Анатолию Белому и Сергею Горобченко, актерам, может быть, и неплохим, но чья известность пока обеспечена лишь скромными театральными успехами (в первом случае) да бандитскими сагами типа “Бригады” и “Бумера” (во втором). Чувствуете несоответствие масштаба личностей? Да и у самого Ивана Пырьева, когда он снимал “Карамазовых”, за плечами были всенародно любимые фильмы “Богатая невеста”, “Трактористы”, “Свинарка и пастух”, “В шесть часов вечера после войны”, “Секретарь райкома”, “Кубанские казаки”... (В творческом активе автора сценария, А. Червинского, комедийный боевик «Корона Российской империи», комедия «Блондинка за углом» и ни одной классики. — Л.С.) Испытывая трепет перед любимым Достоевским, Пырьев сначала осторожно прикоснулся к его творчеству, экранизовав первую часть романа “Идиот”, потом перенес на экран повесть “Белые ночи” и лишь затем приступил к многолетневыношенной, выстраданной экранизации “Братьев Карамазовых”, оставив нам в незавершенном фильме свое творческое завещание, свое “верую”... А

¹² См.: Московские новости. 2007. 16 марта.

Юрий Мороз, при всем моем к нему уважении, прославился пока лишь “Точкой” — жестоким физиологическим очерком из жизни московских проституток, не имевшим ни зрительского отклика, ни фестивальных успехов, да вполне добротной, качественной экранизацией “Каменской”. Но где, извините, проститутки, в поте лица и тела своего добывающие деньги на пропитание, а где герои “Братьев Карамазовых”, ищущие Истину и Бога? Где бойкая детективщица Александра Маринина, исправно выпекающая романы, предназначенные для необременительного пляжного досуга, а где великая глыба по имени Федор Достоевский? Неужели Юрий Мороз не чувствует, не понимает разницу? Мне искренне жаль, если это так»¹³.

Конечно, более всего волновались критики, как будет решен вопрос с «Поэмой о Великом инквизиторе» — ибо выразить идеи и образы «Поэмы» средствами кино — задача невероятной сложности. Ю. Мороз, не считавший фильм Пырьева помехой для своего проекта (картина Пырьева сделана в советское время, когда многое было просто нельзя снимать), разъяснял: «Меня без конца спрашивают: будет ли в картине легенда о Великом инквизиторе? Отвечаю: а что вы ждете от Великого инквизитора? Этот вопрос обычно задают люди старшего поколения, которые выросли в то время, когда в “Легенде” “считывались” какие-то социальные мотивы. Меня же больше интересует тема искушения Христа. А у Пырьева вообще не было возможности сделать “Великого инквизитора”. Он не стал снимать и линию Алеши с мальчиками, без которой Алеша как персонаж обеднен. Иван Александрович снимал кино, и у него были ограничения, связанные с форматом. А у меня их нет, поскольку я снимаю телевизионный художественный фильм. И в этом смысле картина будет первой полноценной экранизацией “Братьев Карамазовых”, поскольку в ней роман будет присутствовать практически полностью»¹⁴.

«Братья Карамазовы» трактуются в новой экранизации как история трех братьев, потому фильм изначально имел подзаголовок «Искушение» (впоследствии снятый). По словам режиссера, «у каждого из Карамазовых — свое собственное искушение. А за искушением следует наказание». «Не знаю, в какую сторону Федор Михайлович развил бы сюжет. Митю отправляют на каторгу, Иван готовит ему побег. Наверное, Митя бежал бы в Америку, а Иван сошел с ума. Алеша... Я не вижу для него перспективы в мире социальных идей. Поэтому, думаю, самое правильное — закончить фильм на намерениях, когда что-то видится, еще чего-то хочется. Финал с Алешей и мальчиками у камня, где похоронен Илюшечка, мне не нравится, представляется излишне

¹³ Павлючик Леонид. Игра в классики. Труд. № 57. 2007. 5 апреля.

¹⁴ См.: <http://nashaulitsa.narod.ru/Krohin-Dost-Yupiter.htm>

пафосным. Но эта сцена будет в фильме. Экранизация начинается с проводов Мити на каторгу и этим же заканчивается»¹⁵.

Ю. Мороз полагал, что снял «академическую» версию романа, с той, однако, оговоркой, что для зрителя, привыкшего к телевизионной жвачке, повествование необходимо упростить, «адаптировать». На словах едва ли не каждый режиссер, берущийся «приспособить» Достоевского для телевидения, обещает достигнуть максимальной аутентичности, сулит зрителю «настоящего Достоевского». Но чаще всего это значит, что на экране будет полыхать «симфония страстей», в ключья рваться мелодрама, силами «сериальных актеров» разыграется нечто вроде душевных смятений и умственных тупиков, а присутствие Достоевского будет обозначаться знаменитыми цитатами о слезинке ребенка, о красоте, которая спасет мир, о России, которая есть игра природы, а не ума. Прагматичное и циничное телевидение, за редким и счастливым исключением (таким оказалась экранизация «Идиота»), способно подмять под себя даже благие намерения.

Новых «Братьев Карамазовых» ждали сорок лет. Два года гадали, когда же покажут обещанную еще в 2007-м двенадцатисерийную (сократившуюся в прокате до восьми) картину. Казалось, самых добрых намерений был исполнен драматург А. Червинский, автор сценария (ему перу принадлежат «Блондинка за углом», «Корона Российской империи», «Тема», «Афганский излом» и др.) нового сериала. «Мне кажется, это самый главный роман на свете, самый интересный и самый неразгаданный. Думаю, что я один из немногих, прочитавших роман целиком, десятки людей честно мне признались, что пропускали трудные куски. Даже простое чтение этого романа — огромная работа ума и души. Но написать его экранизацию, пересказать в форме, доступной для миллионов, не искажая и не оглупляя Достоевского, — задача невероятной сложности... Я стремился и сохранил в сценарии все главные линии, даже знаменитую философскую легенду о Великом инквизиторе, переложив ее в живой зрительный ряд и диалог... Я писал сценарий, который давал возможность первой в истории полной экранизации романа. Но сценарий — это только начало работы. Дальше все зависит от режиссера»¹⁶. А. Червинский точно знал, про что он пишет сценарий. «Роман для своего времени был событием, но и сегодня поражаешься, насколько он остался живым, и, смею заметить, оригинальным для русской литературы. У нас всегда во главе всего — идея, а тут человеческие страсти, причем чуть не фрейдистские: отец, сыновья, женщины... А его идеи — предательство Бога во имя сытой жизни и опасность появления “сверхчеловека”, которому позволено играть судьбами своих ближних и целых народов, — идеи эти предсказали многие трагедии XX века»¹⁷.

¹⁵ См.: Там же.

¹⁶ См.: Огонек. 2009. № 3. 1–7 июня. С. 48.

¹⁷ Там же.

А режиссеру в первую очередь нужно было дать себе отчет, в чем заключается «драматургия страстей» «Братьев Карамазовых» и какие смыслы вкладываются в термины «точность», «аутентичность», «достоверность». Ответ был дан однозначный. Главным доказательством документальной точности этого высокобюджетного сериала (кинокомпания «Централ Партнершип») явились настоящие дворянские усадьбы князей Трубецких и мецената Мамонтова, где велись съемки, а также костюмы, точные, вплоть до изгиба турнюра, расположения складок и пуговиц. Для сцены суда над Митей был выстроен зал в натуральную величину и заказана роскошная люстра по чертежам того времени, которая опускалась на длинной цепи, чтобы можно было зажечь свечи. Двери, бра, обивка кресел буквально копировали интерьеры времени, и даже обои были найдены на фабрике, производящей технологии XIX века. Актеров режиссер держал в строгости: заставлял читать текст, учить роли наизусть, пресекал отсебятину.

Что в итоге? Что вообще двигало сериальным производством от Ю. Мороза, которое «привязалось» к Достоевскому? Какие смыслы, какую непереносимую правду о человеке он хотел и оказался способен найти?

«Мне запомнились корсеты, — простодушно признавалась прессе **В. Исакова**, супруга режиссера, сыгравшая Катерину Ивановну. — Эти корсеты — просто какой-то кошмар! Что-либо съесть — невозможно! Еда встает в грудной клетке, и там остается. Нормально вздохнуть, и то проблема. Ни сгорбиться, ни согнуться. Приходится сидеть и ходить прямо, как струна. Зато после этих съемок осанка у меня просто великолепная!»¹⁸ Да и сам Ю. Мороз, отказываясь ставить «высоколобое» кино, поскольку «и книга таковой не является», декларировал, по умолчанию, что для тайны человека, загадки красоты, **трагедии любви и ненависти в его картине места нет.**

Но на нет — и суда нет. Сериал по «академическому» Достоевскому — восемь раз по пятьдесят минут — промелькнул в модном формате «реклама пройдет быстро», оставив досадное впечатление старательной скороговорки, вечерней пробежки-моциона, с краткими остановками на ключевых эпизодах. Не случилось огненной грозы, не сверкали молнии, не обрушивалось небо на землю, не сшибался в смертельной схватке идеал Мадонны с идеалом Содомы, и поле битвы дьявольских и божеских стихий было засеяно лишь пышной зеленой травой. Было в меру прохладно, порой чуть теплело, но температура оставалась нормальной, душа не ныла и не стонала, сердце не ёкало; свет горел, но лампочки светились в пол-накала. Зачет по теме, кто такой Смердяков и почему он повесился, был как-то буднично сдан и как-то буднично, недоуменно (кому нужен такой зачет?) принят. Восемь вечеров обернулись восьмью часами едва ли

¹⁸ См.: <http://www.eg.ru/daily/cadr/13433/print/>

принудительного просмотра — скучного, до болезненности, до тайного вздоха облегчения, когда последняя серия наконец закончилась.

...При этом все время чудилось, будто на первом канале показывают олеографии, фото из семейных альбомов, какие-то сцены из XIX века (Вельтман? Крестовский?): старый распутный барин, его непутевые сынки, их маловразумительные женщины, всеобщая путаница, неизбежная уголовщина — на фоне дивных тургеневских пейзажей и типологической музейной мебели. Исполнители главных ролей трудились усердно, но не слишком увлекаясь страстями и страданиями героев, не давая карамазовскому безудержу овладеть благополучием актерского существования. Было слишком заметно, что всем почти мужчинам и женщинам, занятым в фильме, материал книги чужд — но играть классику модно, престижно, да и кто ж откажется... Митя Карамазов получился скорее персонажем купринским, нежели Достоевским — красивый, белокурый, буйный. Алеша — благостный, статичный и, кажется, так и не узнавший, как прожить на экране короткую романную судьбу инока-послушника, «чистого херувима»: то ли носить постное лицо и ходить сутулясь, то ли взирать на мир «честными» глазами; понять, что творится в душе христоролюбивого юноши с закваской «карамазовщины», актеру все же не удалось. С Иваном и Смердяковым произошла ошеломительная метаморфоза. Их выразительные диалоги в первых же сценах напоминали «Игроков» Гоголя. Оба выглядели отъявленными шулерами, прекрасно понимающими друг друга. Оба хотели скорейшей смерти папеньки от руки Митеньки, да так, чтобы действительно «один гад съел другую гадину, обоим туда и дорога!» В «русском Фаусте» обозначились лишь негодяйство и цинизм; гениальный, но больной ум преобразился в ум расчетливый и плоский. Смердяков обернулся гладким, крепким проходимцем, которому немножко не повезло — не его день. Два подлеца, которые сошлись «в беспредельности» первых серий, что-то такое не поделили в последних: суицид лакея-отцеубийцы художественно не был обеспечен. Ко второй серии стало ясно, что Федор Павлович здесь не столько поэт и философ сластолюбия, сколько практикующий распутник, которому хочется еще двадцать лет «на мужской линии состоять» — и потому уйдите все, не мешайте! Про женские роли лучше молчать, чем говорить — разве что у Грушеньки (Е. Лядова), посреди вульгарных интонаций порой пробивалось нечто прелестное, дразнящее — то, что и было в неотразимой женщине, из-за которой гибнет несчастный Митя. Поразила неуместностью истеричная Лиза Хохлакова в исполнении сильно взрослой актрисы (М. Шалаева): разыгрывая детскую испорченность и злобу, она выглядела крайне нелепо.

...Только к концу сериала артисты как будто привыкли к своим героям. Заснеженные пейзажи и многие кадры с натуры пронзали красотой, музыка (Энри Лолашвили) согревала и утешала, а сцена в Мокром, когда судейские чины допрашивают Митю, дышала подлинностью. Все ощутили себя в родной стихии — «у нас труп», а

значит, следствие, допрос, улики, лжесвидетели, тюрьма, кривые руки правосудия. Сложные диалоги Ивана со Смердяковым и с Чертом были выполнены близко к тексту, но запала на все не хватило — и сцену суда, несмотря на дивную люстру и поединок обезумевшего Ивана с «роковой Катей», затянутой в корсет, дружно провалили. И какой грубой режиссерской фантазией выглядел эпизод, когда Смердяков, засовывая голову в петлю, подносит торжествующую фигуру к лику Спасителя! Впрочем, клипы о Великом инквизиторе (несколько фраз и картинка — кардинал в красной мантии с лицом сильно постаревшего Ивана Карамазова жестко выговаривает безмолвному Пленнику) при отсутствии противовеса, старца Зосимы, и без того сильно исказили замысел Достоевского: в фильме не осталось никого, кто бы мог оспорить или хотя бы смягчить богохульный пафос карамазовского бунта.

После блистательного «Идиота», штучной работы В. Бортко, многие предрекали бум экранизаций классики. Но вопрос — станут ли они явлением искусства, событием культуры — был поставлен уже тогда. Новые «Братья Карамазовы» дали очередной отрицательный ответ. «Адаптированный» Достоевский, Достоевский для «невысоколобых» (стало быть, для «низколобых?»), «нормальный» Достоевский (то есть Достоевский в формате мыльной оперы) оказался фильмом прежде всего вялым и скучным. Общественного компромисса между интеллектуалами и поклонниками фильмов-развлечений, как ни уверяли немногочисленные адвокаты фильма¹⁹, не получилось: легким зрелищем его, кажется, не признали потребители телемыла, серьезным — взыскательные зрители. Сериал «просквозил», кажется, мимо всех, кто смотрит кино на ТВ.

Но манит, манит Достоевский и корифеев, и неопитов, и прагматиков, и романтиков. Этому нет и не видно конца.

¹⁹ См., напр.: Архангельский Андрей. Нормальный Достоевский // Огонек. 2009. № 3. 1-7 июня. С. 47-48.