

КИНО

УДК 17.00.03

*Р. Г. Круглов***ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО
В ФИЛЬМЕ Р. ВИНЕ «РАСКОЛЬНИКОВ»**

Санкт-Петербургский государственный университет кино и телевидения,
Российская Федерация, 191119, Санкт-Петербург, ул. Правды, 13

В статье с точки зрения интерпретации художественного мира Ф. М. Достоевского рассматривается экранизация его романа «Преступление и наказание», снятая классиком немецкого киноэкспрессионизма Робертом Вине, автором знаменитой картины «Кабинет доктора Калигари» (1920), с русской актерской труппой. Стилистика картины ориентирована на максимальную выразительность образов, для достижения которой использованы смелые художественные условия. Несомненное достоинство экспрессионистских выразительных средств состоит в том, что они позволили показать не только душевное состояние героя, но и его дисгармоничное, трагическое мировосприятие. Страданиям героя в фильме уделено гораздо больше внимания, чем их причинам и последствиям, это связано с тем, что идея Раскольникова показана в фильме прежде всего с социальной стороны (которая у Достоевского не является основной). Специфика экранизации определяется также тем, что фильму не свойственно экспрессионистское нивелирование психологии, ее отображает актерская игра в традициях русской реалистической школы. Можно сделать заключение, что дисгармоничность изображаемого на киноэкране мира конгениальна философскому наполнению произведения, а авангардная эстетика диспропорций выражает характерные черты художественного мира романа «Преступление и наказание». Экспрессионистский художественный инструментальный позволил создать пластический эквивалент художественного мира романа, однако содержательные установки экспрессионизма обедняют идейное наполнение экранизации. Библиогр. 15 назв.

Ключевые слова: Ф. М. Достоевский, Роберт Вине, «Преступление и наказание», Раскольников, кинематограф, экспрессионизм, экранизация, эстетика диссонанса, «мир души», реалистическая актерская игра, искаженная реальность, болевой эффект.

**INTERPRETATION OF DOSTOEVSKY'S ARTISTIC WORLD IN
ROBERT WIENE'S FILM RASKOLNIKOV***R. G. Kruglov*

St. Petersburg State University of Cinema and Television,
13, ul. Pravdy, St. Petersburg, 191119, Russian Federation

In the article from the point of view of interpretation of the artistic world of Dostoevsky screen version of his novel "Crime and punishment" from Robert Wiene, classicist of German expressionist cinema (by the author of famous *Cabinet of doctor Caligari* 1920) with the Russian actor troupe is analysed. Stylistics of picture is oriented to maximal expressiveness of imagery, brave artistic conventions are established for the achievement of that. Undoubted advantage of expressionistic expressive facilities is that they allowed to show not only the emotional state of hero but also his disharmonious, tragic perception of the

world. Much more attention is paid to suffering of the hero in a film than to its causes and effects, in this connection idea of Raskolnikov is shown in a film, foremost, from a social side (which is not the basis in the novel). The screen version is characterized also by that the expressionistic leveling of psychology not peculiar to film, the traditions of acting of Russian realistic school represents psychology. Consideration of screen version allows us to conclude that the disharmony of the world represented on a screen is congenial to the philosophical filling of work, vanguard aesthetics of disproportions expresses the personal touches of the artistic world of novel "Crime and punishment". Expressionistic art tools allow to create the cinematic equivalent of the artistic world of the novel, but meaningful installation expressionism impoverish the ideological content of the film adaptation. Refs 15.

Keywords: F. M. Dostoevsky, Robert Wiene, "Crime and punishment", Raskolnikov, cinema, expressionism, screen version, aesthetics of dissonance, "world of the soul", realistic actor game, distorted reality, pain effect.

В кинематографе существует множество подходов к воплощению литературного материала — экранизацией может считаться любая видеопродукция, интерпретирующая то или иное произведение другого вида искусства [1, с. 510]. Однако экранизация литературного произведения предполагает, прежде всего, понимание исходного текста, авторское прочтение которого кинематографистами и является основой экранизации. При этом важно учитывать, что «...в литературном произведении действуют эстетические законы, теряющие силу при переносе текста на экран, у каждого искусства эти законы свои, ибо каждое принадлежит разным художественным системам» [2, с. 10]. Точность передачи художественного содержания прозы средствами кино в меньшей степени зависит от формального следования тексту, важнее проникновение экранизаторов в суть первоисточника и ее творческое осмысление, поэтому ключевым понятием, необходимым для выявления степени адекватности киноинтерпретации книге-первоисточнику, следует считать *художественный мир*. Это сложное понятие в искусствознании, разносторонне характеризующее специфику творчества того или иного автора. Согласно словарю-справочнику «Достоевский: Эстетика и поэтика» под редакцией Г. К. Щенникова: «Художественный мир Достоевского — созданная писателем вымышленная поэтическая реальность, несущая в себе все признаки и приметы индивидуального своеобразия художника. <...> Сегодня понятие Художественный мир стало общеупотребительным. Но в случае Достоевского видно, как оно аморфно и нетерминологично. Тем не менее необходимость в нем есть. <...> Сегодня дает о себе знать опасность слишком широкого и бесконтрольного употребления этого понятия» [3, с. 237]. Опасность, о которой говорит автор статьи В. А. Свительский, обусловлена сложностью литературного метода писателя, многообразием и неоднозначностью различных трактовок идейного наполнения его творчества.

Представляется целесообразным дать определение художественному миру Достоевского посредством ряда его основных характеристик, для чего воспользуемся обобщением, данным в статье В. А. Свительского [3, с. 237–239]. В настоящей работе художественный мир Достоевского понимается как изображенная писателем вымышленная реальность, для которой специфичны: трагический пафос, гиперблизация страстей и страданий, болевой эффект; «чрезмерность», сгущенность художественного времени и пространства; полифонизм, сложная система персонажей, двойничество героев, множественность сюжетных линий и конфликтов, подчинен-

ных единому художественному целому; драматизм, сценическое начало, трагический конфликт (трагедия души и трагедия духа); антропологема «подполья»; многообразиие философом героев, многоплановая идеологическая подоплека действия, единая сложная динамическая диалектическая философская система; исключительный антропологизм и антропоцентризм.

Следует отметить также, что различные особенности художественного мира в разной степени свойственны разным произведениям автора; понятие художественный мир можно применить не только к творчеству писателя в целом, но также к определенному корпусу текстов или отдельным произведениям (при анализе необходимо учитывать сопряженность киноинтерпретации художественному миру конкретного романа-прообраза).

Аналізу экранизаций романов Достоевского, созданных в последние 50 лет, посвящено большое количество исследований. Гораздо меньше внимания уделено фильмам немого периода, в то время как попытки передать на экране образы писателя, используя лишь пластические, визуальные формы, представляют несомненный интерес для искусствоведов. В данной статье речь пойдет о фильме Роберта Вине «Раскольников» (1923).

Имя Р. Вине связывают, прежде всего, с его знаменитой картиной «Кабинет доктора Калигари» (1920), которая предопределила вектор не только дальнейшей творческой деятельности Р. Вине, но и творческих поисков немецкого киноэкспрессионизма. В своей следующей киноленте, созданной по роману Достоевского «Преступление и наказание», Вине продолжил эксперименты с созданием экспрессивного изображения, однако этот фильм нельзя рассматривать как художественное самоповторение мастера. Известно, что замысел картины возник у режиссера после того, как он увидел спектакль по роману «Преступление и наказание», который показала во время гастролей в Германии труппа МХАТ. Вине был настолько восхищен спектаклем, что пригласил в качестве исполнителей большинства ролей мхатовских актеров [4, с. 62]. В результате художественное своеобразие фильма «Раскольников» определило необычное сочетание стилистики актерской игры в традициях русской реалистической школы и прочтения литературного произведения в стилистике немецкого экспрессионизма.

Чтобы выявить характер интерпретации художественного мира Достоевского в экранизации, необходимо, в первую очередь, проанализировать экранные средства выразительности, используемые в немецком киноэкспрессионизме. Согласно А. М. Звереву, «разрыв с традициями искусства XIX в., примат субъективности, эксперимента и новизны становятся общими принципами для экспрессионизма как художественного явления. Особую важность в этой программе приобретает отказ от требований изображать действительность правдоподобно. Этой установке экспрессионизм противопоставил подчеркнутую гротескность образов, культ деформации в самых разных ее проявлениях» [5, стб. 1223]. Ориентация на максимальную выразительность пластического образа, для достижения которой возможно использование самой смелой художественной условности, формирует пространство фильма «Раскольников».

Значительную часть экранного времени занимает действие на фоне диспропорционального мира острых углов и резких контрастов. «Вине... для оформления своей... картины "Раскольников" ("Raskolnikov") пригласил профессионала высо-

чайшего уровня — Андрея Андреева. Благодаря андреевским декорациям Вине добивается сильного воздействия образов, которые, словно окутанные странным туманом галлюцинаций, вырастают из сложного универсума Достоевского» [6, с. 25]. Дома на улице, лестницы, стены в помещениях будто грозят обрушиться, искаженные формы интерьеров создают ощущение неуютности — изображаемый мир враждебен человеку. По утверждению З. Кракауэра, «...декорации привели к тому, что материальные объекты превратились в символическую орнаменталистику» [7, с. 75] — декорации создают тревожную атмосферу, выражают дисгармоничность мировидения Раскольникова, акцентируют внимание на образных смыслах всего изображаемого. Кроме декораций — «оживших рисунков» [7, с. 74] необходимо отметить также специфическое освещение (зачастую неестественное, нарисованное), грим (прежде всего особенную бледность ключевых героев, карикатурный и монструозный образ старухи). Также характер киноповествования определяют визуальное выделение отдельных объектов (фигуры героя, пластических деталей) и непосредственная визуализация мира человеческого сознания (воображения, кошмаров и бреда героя). Ритм монтажа (довольно быстрый на протяжении почти всей картины) удачно расставляет смысловые акценты в повествовании — режиссер заостряет внимание на наиболее болезненных психологических сценах. Кроме художественных приемов своеобразный декоративный эффект, способствующий созданию болезненной атмосферы, производят естественные дефекты пленки — случайные пятна и линии подчеркивают ощущение тяжелого сна или галлюцинации.

Рассмотрим интерпретацию художественного мира Достоевского вышеописанными средствами на конкретных примерах. Первый кадр фильма полностью статичен: главный герой замер, он сжимает ладонями голову, глаза закрыты, черты лица и линии рук графично выразительны — перед нами портрет глубоко погруженного в себя человека, напряженно-сосредоточенного. Второй кадр показывает героя за работой — план более общий, в черном пространстве возникает стол, за которым пишет Раскольников: его поражает мысль, потом рот кривит горькая скептическая полуулыбка, он пишет, снова откладывает перо. Зритель по-прежнему видит только героя и его мысли, выраженные мимикой и титром в виде отрывков статьи Раскольникова «О преступлении», в экранном пространстве нет других объектов, кроме тех, что необходимы для изображения внутреннего мира героя. Ряд ярких эпизодов фильма построен на таком выделении героя из остального мира, который будто меркнет, подчеркивая интровертную направленность мысли, дискретность сознания героя (так фон полностью исчезает в финальной сцене, в которой Раскольников признается в совершенном преступлении). Аналогичным образом внимание зрителя неоднократно концентрируется на пластических деталях, показанных без фона (дергающийся дверной засов в квартире старухи, на который смотрит Раскольников, не успевший уйти с места преступления до появления посетителей). Как писала Л. Айснер, «...контраст... столкновение света и тени и неожиданное высвечивание героя или какого-то предмета с целью привлечь к нему внимание зрителя, в то время как все другие персонажи или предметы словно окутаны беспросветным мраком. Так в визуальном искусстве воплощена экспрессионистская аксиома, согласно которой нужно сосредоточиться на какой-то одной вещи во всей Вселенной, вырвав ее из опосредующих связей с другими объектами» [6, с. 29]. Такая концентрация вни-

мания на фигуре героя-идеолога и его восприятию мира вполне соответствует букве и духу романа.

Далее возникает комбинированная съемка: экран разделен кривой чертой, похожей на угол покосившегося дома, освещенного с одной стороны. Эта граница света и тьмы — стена между старухой и людьми. В темной правой части экрана контрастно высвечена фигура старухи — ее глаза выпучены, острые черты напоминают гигантского идола. В левой, светлой части экрана — толпа; косые вертикальные линии декораций организуют ее, придавая форму зигзага, молнии или текущей вдаль реки — создается эффект огромного множества, всеобщего течения; над толпой в стене белеет одно кривое окно. Толпа воздевает руки к старухе — та застывает в издевательском смехе. Ее левая рука придерживает полный мешок, правой она берется за платок у шеи. Такое построение и красноречивые образы превращают этот кадр в движущийся плакат (ломанные линии декораций усиливают сходство с плакатной эстетикой начала XX века). За первые тридцать секунд экранного времени режиссер дает своего рода психологическую и идеологическую экспозицию предстоящего действия: мир героя — это мир напряженного одиночества, в котором рождается его философия.

Следующий кадр дан общим планом: в кухне две женщины (по-видимому, квартирная хозяйка и прислуга Настасья), титры сообщают их диалог: «— Со вчерашнего дня бедному студенту есть не давали», «— Он ничего не делает, целыми днями лежит на диване. Пусть и не ест». Женщины поправляют платье, работают по дому, не смотрят друг на друга, но взаимодействуют с вещами; в этом кадре ровный свет, интерьер не стилизован — перед нами мир мещанского благополучия, по утверждению А. М. Зверева, экспрессионизм «...бросал вызов... восприятию мира как органичной целостности. Этому образу мира... противостоит неприятие гармонии, отождествляемой с равнодушием к кровотокающим коллизиям времени...» [5, стб. 1223]. Показанная после кухни каморка Раскольниковова, где он вскрывает письмо от матери, наполнена предметами искаженных форм и пропорций, будто отшатывающимися от него, — декорации подчеркивают смятение в движениях и на лице героя. Контраст в изображении кухни и каморки подчеркивает дисгармоничность изображаемой действительности, обозначенную в кадре со старухой и страждущими людьми, а также создает двоемирие фильма: мир Раскольниковова и мир остальных людей разительно отличаются и в ходе дальнейшего киноповествования. Так, пластические детали более правдоподобны в сценах, где действуют второстепенные герои (в полицейском участке, в трактире перед встречей с Мармеладовым) — это мир людей, сам по себе не насыщенный трагическим действием. Искаженные формы наполняют внутренний мир героя. Так, Раскольников покидает полицейский участок, оказывается наедине со своими мыслями — геометрия экранного пространства искажена.

Рассмотренные нами примеры подтверждают, что экспрессионистский отказ от репрезентативности визуального ряда предполагает подчеркнутую субъективность восприятия — экранное пространство отображает не саму действительность, а ее увиденную человеком дисгармоничность. Как пишет А. М. Зверев, «...художник оказывается на зыбкой грани между видимым и реальным. Деформируя зримые пропорции, он обнаруживает за будничными явлениями высший, мистический и чаще всего болезненный смысл» [5, стб. 1223]. Искажение форм предметов в фильме может быть воспринято как реалистическое изображение мировосприятия больного

человека, однако такая трактовка, на наш взгляд, ошибочна. Впервые характерные экспрессионистские декорации и спецэффекты возникают в вышеописанном кадре со старухой, изображающем одну из сторон идеи героя; в последующем киноповествовании деформация реальности призвана показать реальность, в которой действуют принципы теории Раскольникова, — деформированный (извращенный) мир, мир болезни нравственной. Болезнь физическая показана в фильме иначе: когда Раскольников падает в обморок в полицейском участке, все предметы вокруг него теряют очертания, изображение «плывет», имитируя потерю сознания.

З. Кракауэр считал поверхностным объяснение экспрессионистской поэтики «верным воспроизведением фантазии безумца при помощи живописных средств» (применительно к «Кабинету доктора Калигари») [7, с. 76]. Так и в рассматриваемой киноленте искажение форм предметов показывает не действительность, увиденную глазами больного, а мир человеческой души, это способствует раскрытию художественной специфики романа экранными средствами. Б. Н. Тихомиров писал о романе «Преступление и наказание»: «Жизнь человеческая, как она увиденна и изображена в романе, трагична в самой своей основе: это не жизнь, а кошмар, “своего рода ад”, в котором мечется человек-атом, выбитый из устойчивой бытовой колеи, лишенный опоры в обычае и традиции, предоставленный только самому себе, вынужденный — и дерзающий! — в одиночку решать главные вопросы духовного бытия, пересматривая и переоценивая весь опыт исторической жизни человечества, ставя все под сомнение, давая собственные ответы на вековечные вопросы: что есть добро и что есть зло?» [8, с. 17–18]. В фильме «Раскольников» наличествует противопоставление деформированной и правдоподобной реальности как противопоставление трагического мира героя, мира его безнравственной идеи, и мира людей, от которого он отъединен.

Экспрессионистская поэтика создает напряженную атмосферу фильма и определяет фон разворачивающихся событий, однако этим прямым эмоциональным воздействием не исчерпывается художественное значение обозначенных изобразительных приемов. Отказываясь от внешнего правдоподобия, создатели фильма переводят изображаемые предметы из плоскости действительного в плоскость символического. По мнению З. Кракауэра, функция экспрессионистского стиля состоит в том, чтобы «превратить экранный феномен в феномен души» [7, с. 76]. Это в полной мере относится к фильму «Раскольников». Изображение мира человеческой души в этой картине можно определять двояко: это и изображение душевного состояния героя, и метафизическая реальность, в которой действуют идеи и концепты — мыслимые и чувствуемые элементы культуры. «Концепт — это как бы сгусток культуры в сознании человека... <...> ...концепты не только мыслятся, они переживаются. Они — предмет эмоций, симпатий и антипатий, а иногда и столкновений. Концепт — основная ячейка культуры в ментальном мире человека» [9, с. 43]. При этом душевное состояние героя находится в неразрывной взаимосвязи с его философией, это соответствует художественному своеобразию романа. Несомненное достоинство экспрессионистских выразительных средств картины состоит в том, что они позволили показать не только душевные страдания человека, но и дисгармоничное, трагическое мировосприятие героя-идеолога, «подспудную действительность», по определению Б. М. Энгельгардта [10, с. 91], изображенную в романе Достоевского. Мир диспропорции — это мир, в котором «Ко всему подлец-человек привыкает»

[11, с. 25], в котором жизнь человека может стоять «Не более как жизнь вши, таракана» [11, с. 54]; двоемирие фильма выражает, помимо прочего, борьбу нравственной природы героя и его безнравственной идеи.

Художественные достоинства интерпретации романа в фильме Р. Вине можно назвать закономерными, как и само возникновение такой творческой задачи: для модернизма начала XX века вообще характерен повышенный интерес к наследию Достоевского. Согласно утверждению М. Ю. Германа, «Достоевский стал едва ли не центральной фигурой литературы нового столетия» [12, с. 25]; основатель и теоретик русского экспрессионизма И. В. Соколов «толковал экспрессионизм как искусство повышенной выразительности, основываясь на традициях русской литературы, в частности, Ф. М. Достоевского...» [5, стб. 1225]. Формальные особенности и содержательные установки экспрессионизма во многом соприродны художественному миру писателя (в особенности, таким его свойствам, как трагический пафос, гиперболизация страстей и страданий, «чрезмерность», сгущенность художественного времени и пространства). Однако специфика анализируемой экранизации не исчерпывается только выразительными средствами киноэкспрессионизма.

Как значилось ранее, Р. Вине, восхищенный спектаклем по роману «Преступление и наказание», пригласил мхатовских актеров к работе над фильмом [4, с. 62]. Как следствие этого, в отношении экранного образа человека анализируемый фильм не вполне соответствует принципам экспрессионизма, для которого характерен отказ от психологизма как неотъемлемой составляющей реалистической эстетики. Л. Айснер писала об экспрессионизме: «В этом великом хаосе психология — прислужница натурализма — категорически отвергается именно как “ложная реальность” природы» [6, с. 13]. По утверждению А. М. Зверева, «в произведениях экспрессионизма мир личности обычно остается крайне бледным и обедненным, т. к. герои лишь иллюстрируют общие тенденции, которые изображает автор» [5, стб. 1224]. Соответственно, экспрессионистская эстетика делает возможным восприятие образа человека в качестве выразительного знака. Некоторые герои, например Алена Ивановна и мещанин, действительно выполняют в фильме «иллюстративную» функцию, они существуют, прежде всего, в мире сознания главного героя и в «подспудной действительности». Однако образы Раскольников и других героев, таких как Мармеладов, Зосимов и Порфирий Петрович, показаны с яркой психологической убедительностью. Нивелирование психологии фильму не свойственно, в нем киноэкспрессионизм сочетается с реалистической драматической игрой, конгениальной таким чертам художественного мира Достоевского, как напряженный психологизм и сценический элемент.

Картина «Раскольников», как и многие другие произведения немого кино, довольно «театральна»: мизансцена чаще всего организована так, что актеры обращены к камере, их мимика и жесты драматически утрированы, фигуры органично вписаны в графику декораций — эстетика экранного действия довольно декоративна.

Можно назвать театральной по своей природе и такую особенность данной экранизации, как несовпадение видимого возраста главного героя и его романного прообраза. Роль Родиона Романовича в фильме 1923 г. исполнил актер Григорий Хмара (1882–1970) — экранный Раскольников выглядит человеком лет сорока, тогда как возраст героя Достоевского на момент описываемых в романе событий — двадцать три года [11, с. 396]. Такое несовпадение, оправданное великолепной актерской

работой и, очевидно, приемлемое на театральной сцене, бросается в глаза на киноэкране в связи с изначально предполагаемой «документальностью» киноискусства [13, с. 8]. Следует учитывать также, что возраст героя принципиально важен для понимания значения художественного целого литературного первоисточника. Родиону Раскольникову, как и Ивану Карамазову, двадцать три года [14, с. 17] — это возраст нормативного психологического кризиса [15, с. 10–28], связанного с личностной перестройкой, изменением мировоззрения. Неслучайно совпадает возраст героев-идеологов, глубоко нравственных людей, разрабатывающих бесчеловечные идеи. Писатель, создававший свои романы до совершения соответствующих открытий психологической науки, всесторонне продумывал образы своих героев, ориентируясь, очевидно, только на собственное знание человеческой души. Несоответствие внешности актера возрасту героя в романе воспринимается как нивелирование важной содержательной характеристики (этот недостаток присущ значительному количеству экранизаций Достоевского). Экранные эквиваленты других героев (например, Сони, Свидригайлова) в рассматриваемой картине тоже не соответствуют описанию их облика в «Преступлении и наказании». Это связано с тем, что в фильме снималась одна конкретная театральная труппа и интерпретация образов героев в данном случае допускает театральные условности. В описаниях героев Достоевского нет случайных, лишенных художественного значения черт; экранизация предполагает возможность вольной интерпретации литературного материала, которая, как в рассмотренном случае с возрастом главного героя, зачастую ведет к упрощению смысла произведения-первоисточника.

Рассматриваемой киноленте присуща определенная однобокость трактовки романа, обусловленная не только сложностью литературного материала, но и особенностями его прочтения, характерными для экспрессионизма. Как писал А. М. Зверев: «Искусство экспрессионизма, пережившее свой расцвет в годы первой мировой войны и сразу по ее окончании, говорило о мире, в котором разразилась катастрофа. Оно пронизано ощущением повседневной боли, неверием в разумность бытия, неотвязным страхом за будущее человека, чью жизнь направляют социальные механизмы, поминутно угрожающие ему бессмысленной гибелью» [5, стб. 1223]. В фильме основное внимание уделено неравной схватке героя с миром, болезненность мировосприятия Раскольникова может восприниматься в данном случае как психологическое следствие этой борьбы, а не закономерный результат следования бесчеловечной идее. Это обусловлено тем, что акцент смещен в сторону изображения страданий в ущерб прояснению их причин и последствий. Характерным примером этого являются сцены кошмара Родиона Романовича, которые выразительно показывают ужас и боль героя. Дробящееся, множасьщееся лицо хохочущей старухи, которую Раскольников вновь и вновь ударяет топором, не нанося ей никакого вреда, показывает непобедимость мира, с которым боролся герой, фиаско его предприятия. Выбжав из комнаты старухи, Раскольников оказывается окружен людьми, которые поднимают на него указательные пальцы, уличая в убийстве. Организованная декорациями толпа внешне почти тождественна толпе страждущих из начала фильма — снова перед зрителем «плакатный» кадр, показывающий на этот раз отъединенность Раскольникова от людей, его вину и отверженность.

В дальнейшем киноповествовании также сделан акцент на мучениях героя. Так, необыкновенно ярко показана борьба Раскольникова с Порфирием Петровичем. Ри-

сунок полукруглого окна в кабинете следователя вызывает ассоциацию с паутиной, сидя в центре этой паутины, Порфирий читает статью Раскольникова «О преступлении» и обдумывает стратегию дознания. В этот же центр паутины Порфирий усаживает пришедшего к нему Раскольникова, с мягкой и в то же время издевательской улыбкой всматривается в лицо гостя. Диалоги следователя и подозреваемого показаны при помощи ряда передающих психологическое напряжение крупных планов и сопровождаются всего двумя титрами — репликами Раскольникова: «Я не дам себя мучить! Не смейте!» и Порфирия: «Я имею для вас тут сюрпризик». Плакатно-выразительны показывающие смятение и ужас главного героя сцены встреч Раскольникова с мещанином. Кинематографисты успешно подчеркнули такую особенность художественного мира Достоевского, как «болевого эффект». По Р.Г.Назирову, это «предельно острая эстетическая реакция (на грани антиэстетизма), которой целенаправленно добивался Достоевский, строя свою эстетику “режущей правды”» [3, с. 73]. В связи с этим характерно, что сцена с подсунутым Соне сторублевым билетом в фильме заканчивается безнаказанным триумфом Лужина и безумием Катерины Ивановны — оправдание Сони и разоблачение мучителя-клеветника в рамках экспрессионистского замысла были бы излишни. Достигнутый сценарной переработкой эффект подчеркивают пластические образы — в доме Мармеладовых, как и в «мире Раскольникова», напряженные диспропорциональные декорации — это тоже мир нестерпимой боли.

По утверждению М.Ю.Германа: «Экспрессионизм стал концентрированной реализацией эмоциональной, содержательной, но уходящей от традиционного жизненподобия линии в искусстве... и словно бы вобрал в свое поле все иррациональное, интуитивное, трагическое, что было в культуре его времени» [12, с. 171–172]. Эти свойства экспрессионизма обуславливают сосредоточенность кинематографистов на «болевом эффекте», которая обедняет художественное и идейное наполнение исходного произведения. Согласно Р.Г.Назирову, «болевого эффект» — «очень сильное средство, и за гранью гениального вкуса он может превратиться в сюрреалистическую провокацию...» [3, с. 73]. Идея Раскольникова показана в фильме, прежде всего, с социальной стороны, которая у Достоевского не является основной. Экранный Раскольников — человек глубоко нравственный, совестливый и сострадательный, но фильм ничего не сообщает о том, что он «...не человека убил... принцип убил! Принцип-то... убил, а переступить-то не переступил, на этой стороне остался» [11, с. 211]. В фильме сокращена до эпизодического значения линия Свидригайлова, совершенно необходимая в идеологической диалектике романа, редуцированы и многие другие композиционные и смысловые элементы первоисточника. Однако сужение круга действующих лиц и сокращение сюжетных линий, упрощение образов героев и идеологического наполнения произведения — симптоматичные явления при экранизации Достоевского.

Обобщая сказанное, отметим, что фильм Р.Вине «Раскольников» тем не менее безусловно удачная для немого кинематографа интерпретация романа, ярко показывающая ряд характерных черт его художественного мира. Несвойственная для киноэкспрессионизма реалистическая манера игры в картине укрупняет, главным образом, напряженный психологизм, драматизм и сценическое начало [3, с. 73]. Эквиваленты таких особенностей художественного мира писателя, как трагический пафос, гиперболизация страстей и страданий, «болевого эффект», сгущенность художе-

ственного времени и пространства, создаются на экране также благодаря двоemiрию фильма — противопоставлению деформированной и реалистической действительности, которое подчеркивает отъединенность героя от других людей. Концентрация внимания на фигуре героя-идеолога и его восприятию мира, соответствующая художественным особенностям романа «Преступление и наказание», подчеркивается при помощи монтажа и визуально расставленных акцентов внутри кадра. Ломаные линии экспрессионистских декораций, контрастный свет и гротескные спецэффекты создают болезненную атмосферу, имитируют состояние между сном и лихорадкой, в котором находится герой. Однако более глубокое их воздействие на зрителя определяется тем, что создатели фильма, отказываясь от правдоподобия, переводят изображаемые предметы из плоскости мира действительного в мир символический. Экранное пространство отображает не саму действительность, а ее увиденную человеком дисгармоничность, в киноповествовании деформация реальности призвана изобразить мир, в котором действуют принципы теории Раскольникова. Таким образом, основное достоинство экспрессионистских выразительных средств картины состоит в том, что они позволили показать не только душевные страдания человека, но и дисгармоничное, трагическое мировосприятие героя-идеолога. Однако полифонизм, двойничество героев [3, с. 108], множественность сюжетных линий и конфликтов, многообразие философов героев и ряд других характерных свойств художественного мира писателя фильму не свойственны. В рассматриваемой картине эта многосторонняя редукция связана с характерной для экспрессионизма концентрацией внимания на человеческих страданиях.

Таким образом поэтика видеоряда вкпе с несвойственной для экспрессионизма реалистической актерской игрой в фильме «Раскольников» соответствуют художественному миру романа, тогда как содержательные установки экспрессионизма привели к упрощению идейного наполнения экранизации. Вместе с тем дисгармоничность изображаемого мира соответствует сюжетному и философскому содержанию исходного литературного произведения, экспрессионистская поэтика позволила изобразить мир души подавленного бесчеловечной идеей, нравственного, страдающего героя.

Литература

1. Кино: Энциклопедический словарь / гл. ред. С.И.Юткевич. М.: Советская энциклопедия, 1987. 640 с.
2. Мильдон В. И. Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы. Эстетика экранизации. М.: РОССПЭН, 2007. 224 с.
3. Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник / сост. Г. К. Щенников, А. А. Алексеев; науч. ред. Г. К. Щенников; ЧелГУ. Челябинск: Металл, 1997. 271 с. (Достоевский и русская культура).
4. Иезуитов Н. М. Актеры МХАТ в кино. М.: Госкиноиздат, 1938. 117 с.
5. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина; Институт научной информации по общественным наукам РАН. М.: НПК «Интелвак», 2003. 1600 стб.
6. Айснер Л. Демонический экран / пер. с нем. К. Тимофеевой. М.: Rosebud Publishing: Пост Модерн Текнолоджи, 2010. 240 с.
7. Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера. М.: Искусство, 1977. 352 с.
8. Тихомиров Б. Н. «Лазарь! Гряди вон». Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении: книга-комментарий. СПб.: Серебряный век, 2005. 472 с.
9. Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры: изд. 3-е, испр. и доп. М.: Академический Проект, 2004. 824 с.

10. *Энгельгардт Б. М.* Идеологический роман Достоевского // Достоевский Ф. М. Статьи и материалы: сб. II / под ред. А. С. Долинина. М.; Л.: Мысль, 1924. С. 71–109.
11. *Достоевский Ф. М.* Преступление и наказание: роман // Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений в 30 т. Л.: Наука, 1973. Т. 6. 422 с.
12. *Герман М. Ю.* Модернизм. Искусство первой половины XX века. СПб.: Азбука-классика, 2003. 480 с.
13. *Лотман Ю. М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллинн: Ээсти Раамат, 1973. 425 с.
14. *Достоевский Ф. М.* Братья Карамазовы: роман // Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений в 30 т. Л.: Наука, 1976. Т. 14. 510 с.
15. *Солдатова Е. Л.* Структура и динамика нормативного кризиса перехода к взрослости: монография. Челябинск: Изд-во ЮУрГУ, 2007. 222 с.

Статья поступила в редакцию 14 ноября 2014 г.

Контактная информация

Круглов Роман Геннадьевич — аспирант; rokrugl@yandex.ru
Kruglov Roman G. — post graduate student; rokrugl@yandex.ru