

С. Н. Бахтина
Уральский федеральный университет,
г. Екатеринбург

СИМВОЛИЧЕСКАЯ ОБРАЗНОСТЬ В ЭКРАНИЗАЦИИ В. ХОТИНЕНКО РОМАНА «БЕСЫ» Ф. ДОСТОЕВСКОГО¹

Аннотация: В данной статье рассматриваются особенности творческой интерпретации классического произведения (роман «Бесы» Ф. М. Достоевского) в форме киноадаптации (сериал В. Хотиненко, снятый в 2014 году). Обращается внимание на использование приемов киноязыка (визуальная метафора, символический предметный план, аллюзии на классические литературные произведения) в конструировании символического кода, адаптирующего смысловое содержание произведения, образный и ценностный мир автора, для восприятия массовым зрителем и при этом формирующего индивидуальную режиссерскую интерпретацию экранизируемого материала.

Ключевые слова: Семиотика, экранизация, кинематографический дискурс, метафорика, визуализация авторского образа, реинтерпретация, аллюзия, интертекст.

«Полифонический роман» Достоевского, построенный на многопланности, «множественности... неслиянных голосов и сознаний» [Бахтин, с. 9], предполагающий не только столкновения персонажей («ситуация встречи») и диалоги между ними, но и постоянный «диалог» героев с собой, недооформленность личностную и духовную, оказывается благодарным материалом для художественной интерпретации, особенно в условиях XXI века с его неоднородностью ценностных позиций в массовом сознании

¹ Работа выполнена под руководством доктора филологических наук, профессора кафедры русской и зарубежной литературы Уральского федерального университета Татьяны Александровны Снигиревой.

(аксиологический плюрализм) и переоценкой традиционных нравственных и философских доктрин. Благодаря диалогической природе произведения, у адаптатора есть возможность отталкиваться от любой персоналии, ее точки зрения, любой сюжетной линии и идейной составляющей. В адаптации сложного, многоаспектного произведения акцентируются те компоненты, которые лучше обслуживают задачу интерпретации. Кино предметно, поэтому для осмысления героев и ситуации использует иные, часто отличающиеся от языковых и письменных, приемы: визуальная метафора, аллюзии к другим видам искусств, другим культурным произведениям, реалиям и персоналиям действительности.

Примером такой художественной свободы в обращении с первоисточником выступает роман Ф. М. Достоевского «Бесы» (1870–1872), за короткий период с конца 80-х до настоящего времени послуживший материалом пяти экранизаций, среди которых: прокатные полнометражные фильмы, телесериалы и независимое кино. Классическая трактовка романа – политический памфлет, философско-религиозная трагедия, объясняющая оппозиционное движение и национальную смуту как следствие «помутнения» религиозной идеи (т. е. нормы нравственности, духовная жизнь в христианской традиции своим увяданием через отрицание веры катализируют распад общества) – претерпевает изменения, каждая постановка актуализирует разные ее составляющие, используя индивидуальную систему средств выразительности. Одной из последних версий, вызвавших резонанс среди профессиональных критиков, литературоведов и зрительского сообщества, стал минисериал, поставленный В. Хотиненко по сценарию В. Хотиненко и Н. Назаровой и снятый по заказу канала «Россия–1» на студии Non-Stop Production в 2014 году.

Проблематика, поставленная в центр повествования этой киноадаптации – метафизическая, проблема религиозного сознания, этико-эстетическая проблема. Это единственная на данный момент экранизация, в которой в полной мере акцентирована одна из ключевых тем Достоевского – тема «красоты» и ее неоднозначности в сознании человека. Вот почему для реализации этой комплексной и тонкой темы оказывается так важна визуальная составляющая кинонарратива. Не разрушая образную систему Достоевского, постановка оперирует ее компонентами, перестраивая их так, чтобы ярко, художественно обозначить нравственную проблему, лежащую в основе про-

изведения. По признанию режиссера в различных интервью к выходу фильма, задача стояла ознакомить с произведением и его смысловым центром молодого современного зрителя (см., например, интервью «Российской газете» от 22.05.2014). Используемые методы – популярный культурный символизм, аллюзии на образы классической литературы, существующие в культурном багаже зрителя, аллюзии на другие, более популяризованные произведения Достоевского, что помогает акцентировать дополнительные смыслы за счет встраиваемости идей произведения в его философскую картину мира. Также можно проследить обращения к исследованиям творчества Достоевского и художественному миру авторов, которых отечественное литературоведение выстраивает в общую парадигму. Так, В. Хотиненко говорит, что в своей экранизации пытался «найти Гоголя в Достоевском», используя смеховые приемы в том же контексте, что и в гоголевском художественном мире (об этом речь пойдет позже). Фильм предстает синтезом литературной основы с его философским содержанием и формы остросюжетного, массового кино с признаками жанра мистического триллера и детектива и изобретательно использует арсенал приемов визуального и актерского искусства.

Главенствующей стихией в атмосфере фильма становится «эстетика хаоса» (как характеризует ее К. В. Мочульский), исследуемая в романе: притягательность демонизма в различных формах, заигрывание с нормами, границами свободы, поиск красоты в бунте, преступлении, эстетизация страдания, греха в лице Николая Ставрогина, а также соблазнительность, увлекательность и романтический флер мятежа, увлечение эффектной оболочкой «идеи» (социальной, философской) и развенчание ее на практике. Возникает параллель: Идея – «видимость» («красота» наружная), ради которой убивается все человеческое, искреннее.

Если роман, его герои и их мотивации – загадка, то и сам фильм построен как бесконечное и неразрешимое разгадывание, буквальное расследование. Возникает внешняя арка повествования – линия, выросшая из эпилога романа, за границами непосредственного романного времени, служащая для знакомства зрителя с необходимым для восприятия контекстом, очевидным для современников романа: реальном убийстве студента Иванова, бывшего члена ячейки «Народная расправа», совершенном ее лидером – революционным фанатиком Нечаевым – в 1869 году. Оригинальный персонаж фильма

– прибывший в провинциальный городок из столицы следователь Горемыкин (Сергей Маковецкий) – вместе со зрителем пытается разобраться в корнях таинственных событий и задействованных в них фигур, повлекших за собой в краткий срок ряд катастроф и убийств, в числе которых «10 трупов и младенчик мужеска полу». Сюжет романа перемежается сценами, где оставшиеся в живых герои дают показания по делу, а следователь и местный жандарм Флибустьеров (романный персонаж) обсуждают и характеризуют услышанное. Мы видим соединение «саспенса», эффекта характерной для прозы Достоевского наэлектризованности, напряжения в ожидании катастрофы, и то самое «гоголевское» сочетание смешного, нелепого и наивного со страшным, такой же скрытой за обыденностью катастрофичностью. Страшные события подаются через профанную интерпретацию: реплики-комментарии – оригинальный сценарный материал – жандарма Флибустьерова с его простодушной философией в обывательской форме отражают политическо-памфлетную сторону произведения: «кому не хочется внушительным быть, внушать желаем страх и трепет-с», «как с корней сорвались», «всех этих господ надо сечь регулярно по субботам»; в уста более вдумчивого, опытного пожилого Горемыкина, искренне озабоченного судьбой страны и осознающего глобальность проблемы, вложены сентенции на основе профессионального опыта и прогнозы ситуации в масштабе России: «все убийцы похожи на обычных людей», «революцию сделают лавочники руками романтиков» (перифраз слов историка Томаса Карлайла) и т. д.

Хотя постановка не следует оригиналу дословно, можно проследить, как несколько мотивов, проходящих через творчество Достоевского, находят отражение в постановке, пронизывают кинонарратив и, при помощи указанных ранее средств киноязыка, служат раскрытию персонажей через окружающую их символику:

1) реализация образа «непроявленности», «пустоты» как составляющей центральных образов – Ставрогина и Петра Верховенского;

2) метафорический образ насекомых как символа пошлости, низости, занимающий центральное место в системе визуальных образов;

3) образ ребенка как двойственный, но открытый христианским началам; связанный с этим мотив игры, соединяющий невинность детства и развитие в нем демонизма; присутствие в характерах «детских» черт – средство для

автора «увидеть человека в человеке» путем раскрытия искупающих качеств и одновременно инфантильной наивности в играх с морально-этической сферой.

Герои произведения, в пространствах внешней сюжетной арки и непосредственно романских событий, не произносят полновесных монологов, их речь дробится на ключевые для каждого героя формулы, но сохраняется диалогичность, прямо цитируемый текст романа редуцирован до основных мировоззренческих позиций героев. Общению придана разговорность, непосредственность, способствующая восприятию и оставляющая недосказанность («Типично русская призрачность» – подытоживает в фильме архиерей Тихон словами Н. Бердяева из статьи «Духи русской революции»).

Наглядно демонстрируется мысль Достоевского: «Убеждения и человек – это, кажется, две вещи во многом различные» (как говорит в романе Иван Шатов) [Достоевский, с. 123]. Эта двойственность, ощущение диссонанса, расколотости сознания достигается через актерскую портретизацию героев, например, когда интонации или реакция на происходящее не соответствует сути при этом произносимого (очень энергичный, жизнерадостный Кириллов – теоретик самоубийства) – это демонстрирует искусственность идей, овладевающих человеком, внушаемость и самообман. Лжецы, лицемеры могут не распознавать обман, направленный против них самих, но у каждого героя есть момент искренности, когда он демонстрирует свое истинное лицо, теряет «маску» и преобразуется, и у каждого героя этот момент по-своему закрывается, знаменуя победу лжи – дьявольской стихии. Интересен в этой связи образ Хромоножки Лебядкиной: персонаж скорее на полюсе «добра», она носит стратегическую маску юродивой и по-своему является провокатором, она не столько жертва Ставрогина и набожная мать несуществующего ребенка, сколько скоморох, с позиции юродства наблюдательно распознающая фальшь и ханжество, актриса с правом сказать своему тайному мужу «плохой ты актер» и явно манипулирующая реакциями общества (как видно в знаменитом эпизоде прибытия Николая в дом матери).

В отношении двух центральных героев и, по фильму, подозреваемых в деле организации преступной ячейки – Ставрогина и Верховенского – сам Достоевский избрал решение «не разъяснять», «скрывать и открывать лишь постепенно сильными художественными чертами» [Мочульский, с. 489],

и очевидно, постановка старается следовать этому авторскому указанию. Мочульский называет этих героев «духами отрицания и разрушения» и говорит, что «пустота небытия просвечивает сквозь их фантастические черты» [Там же]. В процессе преобразования идеи романа Нечаев – фанатик, аскет и деспот – выродился в сознании Достоевского в карикатуру, «злодея мелодрамы», «комическое лицо», тем не менее, раскрывающего свою угрожающую натуру, опасность, таящуюся за шутовством. Но в свою очередь и шутовская оболочка – свидетельство его истинной ничтожности. В итоге образ приобрел гротескные, фантазмагорические черты, отделившись от своего прототипа (Достоевский пишет, что «кроме как из газет» о реальном Нечаеве ничего не знал, следовательно, создал образ почти с нуля). Эпизод раскрытия его оборотнической природы – глава «Иван-Царевич», сцена посвящения Верховенским Ставрогина в свою идеологическую программу и объяснение предполагаемой роли в ней последнего; но даже там он сменяет несколько масок, и его истинная натура остается загадкой. «От неопределенности очертаний, – пишет Мочульский, – фигура приобретает жуткую выразительность» [Там же, с. 479]. Постановка Хотиненко стала одной из немногих, ведь в ней была попытка отразить эту неуловимость и многоликость образа, перенести на экран «хаотическую материю». В процессе нарратива персонаж раскрывается сразу в нескольких планах: мистическом и, через смену масок, комическом-«карнавальном», на пересечении каковых проявляется «гоголевское» влияние; наконец, через игру проступает реалистический, психологический план – намек на возможные причины формирования девиантной личности. Образ большую часть его экранного времени строится на литературных аллюзиях – прием, демонстрирующий «карнавальность», отсутствие лица и одновременно намек на истинную сущность.

В пересечении комического с мистическим возникают ассоциации с гоголевскими героями: Хлестаковым и Чичиковым, из которых вырастает образ махинатора – псевдореволюционера – мошенника. «Хлестаков от революции» – так окрестил героя Мочульский; Д. С. Мережковский же обнаружил в двух гоголевских героях представителей пустоты, сравнимых с Чертом Ивана Карамазова (см. работы «Гоголь и Черт», «Толстой и Достоевский»), стремящихся «воплотиться», материализоваться за счет славы и влияния. (Неслучайно, что Верховенский назвал Ставрогина своей

«главной половиной», т. к. герой и его оппонент-черт у Достоевского всегда «двойники... расколотого существа» [Мережковский, с. 174].) От Хлестакова у Верховенского (в исполнении Антона Шагина) – легкость, непринужденность вхождения в общество. Первая же реплика героя в фильме – о том, как он, въезжая в город, «решил взять роль», образ порхающего франта. От него же и от Чичикова – такое же непринужденное отбытие: Петр не спеша уезжает в бричке, а не бежит от угрозы ареста на поезде, как в романе; добивается своей туманной цели и уходит в небытие. Чичиковская весьма эфемерная «польза дела» в случае Верховенского – идеи, порывы (низменные, безумные, благородные – какие угодно) окружающих, которые он всегда стремится позаимствовать, приспособить себе «в пользу», но в отсутствие таковых полностью бессилён («Бездарность и болезненные амбиции – вот вам и портрет революционера», – заключает Горемыкин).

За символический план образа отвечают «говорящие» детали, элементы костюма, атрибутика: клетчатый костюм (символ «клетчатого черта»), темные перчатки, которые он снимает только после убийства Шатова, символически «умывая руки» и раскрепощаясь; пистолет, орудие убийства – но вместо револьвера, как предполагает роман, он орудует «дамским» карманным пистолетиком – оружием, рассчитанным на внезапное нападение, а не на честную дуэль (возможно, подразумеваемый элемент амбивалентности гендерного поведения в образе персонажа, по-своему подчеркнутого в романе: после отречения отца Петруша воспитывался тетками; продолжая гоголевские аллюзии, вспомним, как в портрете Плюшкина гендерная неопределенность служила сигналом его расчеловечивания); и даже изменение цветовой гаммы гардероба в соответствии с меняющейся цветовой палитрой: герой приезжает в сером (никакой, не определившийся с имиджем), потом мимикрирует под теплые тона города, уезжает – в черном (реализовавшееся зло). Как уже упоминалось, почти постоянный паттерн его костюма – клетка, что, вкуче с ернической манерой речи, «кривлянием» и переходом из шутовского в угрожающий образ, очевидно роднит его с еще одним демоническим персонажем – Коровьевым-Фаготом, что как бы указывает на его фактическое «место в демонической иерархии» – «мелкий» бес, пакостник-провокаатор, либо берущий на себя эту роль в тени «Волаанда»-Ставрогина. (О сознательной параллели с Булгаковым и признаках «хамелеона» в костюме героя рас-

сказывает художник по костюмам Д. Андреев автору блога «Кино и образ» в Живом Журнале.)

Миражность Ставрогина – предполагаемого идейного лидера и источника воцарившегося хаоса – достигается иным набором приемов. Образ Ставрогина (играет Максим Матвеев) – одновременно декадентский и байронический, охарактеризованный в сценарии Тихоном через цитату 2 Послания Коринфянам: «сатана может принимать лик ангела света», – в чередовании бестиарности и жеманства, изломанности, проявляющейся в моменты столкновения с откровенностью других героев, воплощение эстетизма, обостренного желанием раздражения чувств, вплоть до ожидания катарсиса, вызванного чувством вины. Метод претворения образа: помимо возможных аллюзий на литературные прототипы (от Печорина до Дориана Грея) – обращение к творческой интерпретации элемента образной системы самого Достоевского. Образ насекомых как порождение пошлости, тьмы реализуется в фильме не только через номинации персонажей («таракан», «клоп», «паук»), применяемые преимущественно к Верховенскому, как и в романе), но и через режиссерский энтомологический образ. Если в романе Ставрогин не имел четкой сферы деятельности, в фильме, кажется, единственное, чем он одержим – энтомология, ловля, изучение и коллекционирование бабочек.

Символ бабочки в мировой и европейской культуре очень многозначен и открыт для множественной интерпретации. В контексте постановки возможны различные трактовки – как очевидные, так и угадываемые, актуализируемые индивидуальным восприятием:

1) Символ души, воскресения Христова. Убийство бабочек в этом контексте – охота за христианскими душами. В открывающих каждую серию титрах зритель видит попавшую под колпак бабочку, находящуюся в спертой (бездуховной) атмосфере, испускающую чернильный дым / яд от крыльев, обреченную погибнуть в собственных испарениях. В процессе ритуального убийства Ивана Шатова жертва оказывается в позе распятия, одновременно словно отсылающей к образу пригвожденной булавкой бабочки-души.

2) Символ самовосприятия Ставрогина: «насекомое» с «щедрой формой», «воплощенное совершенство», грешное, но невинное создание, совершающее зло по велению природы своей «роковой красоты» (а языком Достоевского – «насекомого сладострастия»). Амбивалентность образа заостряется в экранн-

зации финального эпизода романа – самоубийстве Ставрогина и цитируемого письма к Даше: «смести себя с земли, как подлое насекомое».

3) Мертвая бабочка на булавке, демонстрирующая богатство и фантазию природы, красоту и жизнь, но для этого лишенная жизни – более широкая метафора духовной смерти, оскудения чувств.

4) Напрямую трактуемая метафора – эстетизация греха. В созданном для фильма эпизоде Ставрогин показывает Даше бабочку под микроскопом, представляющую страшным монстром – «красоту в приближении», и указывает на лежащие рядом мертвые экземпляры: «а это - призрак красоты, иллюзия». Такой краткий экскурс в мировоззрение героя сопрягает его взгляды на творения природы с нахождением «красоты» на «обоих полюсах» нравственной парадигмы, предвосхищает его желание обнародовать рукопись своей «исповеди» – продемонстрировать «красоту» в преступлении, вызвать ужас от «красоты в приближении», своей отвратительной изнанки как индивидуальный, творческий акт, реализующий ту же задачу, которую на общественном поле решает Верховенский – посеять сомнение в идеале.

5) Мотив «кокона». В фильме цитируется высказывание из записных книжек Достоевского: «Человек есть на земле существо только развивающееся, переходное, не оконченное»; жизнь человека предстает как «бесперывное превращение куколки в бабочку», – продолжает Ставрогин. В подтексте возникает переключка с эпизодом романа: «куколка» – «кукла» восковая, на которую похож Ставрогин во сне, метафора «живого мертвеца», кадавра. Место эпизода в фильме занимает сон – превращение Ставрогина, сидящего со стеклянным колпаком в руках, в монструозную «бабочку» – символ того, что сам он пленник своей вины, парализующей волю «страсти к страданиям».

Наконец, мифологический аспект образа передается через кинематографический прием *reverse ekphrasis* – присутствие в нескольких сценах в антураже Ставрогина репродукции картины «Аллегория Тщеславия» фламандца Яна Сандерса ван Хемессена, изображающей женщину с крыльями бабочки, предположительно Психею, которая держит зеркало с изображением черепа в нем – символа бренности бытия в живописи жанра ванитас. По словам режиссера (программа «Наблюдатель» на канале «Культура» от 07.10.2013), картина – олицетворение Ставрогина. Можно предположить параллель с христианской интерпретацией мифа о Психее: отпадение от Бога, гордыня,

свобода, употребленная во зло, «самость», проявленная Психеей, подвергает весь мир «закону греха и смерти» (то, о чем мечтает Верховенский).

Образ засушенных бабочек, встроенный в тематику обмана, иллюзорности, перекликается в фильме с образом фотографии как иллюзорного образа личности, лишённого истинной души. Все исчезнувшие герои оставляют после себя фото, которые изучает полиция. Фотокарточка выступает как аналог «посмертной маски», напоминания об ушедшем, имитация жизни и при этом отпечаток образа, противоречащего душевной жизни запечатленного: внешняя чистота, благородство жены губернатора или двух главных «бесов», иллюзия счастья и душевного благополучия на американском фото Шатова и Кириллова. (Интересно, как в этом контексте единственно верным отражением души героя оказывается ее живописная интерпретация, упомянутый портрет Гордыни; не сближает ли это модернистский образ Ставрогина с одним из его литературных двойников – Дорианом Греем?)

Также можно заметить, что отношения двух «бесов», романтического и фантазмагорично-гротескового, имплицитно проясняются образом насекомых в сцене рассказа Лизой Тушиной ее сна о гигантском пауке, вторгающемся в ее и Николая счастье, при упоминании которого в кадре возникает подслушивающий за дверью Верховенский – затаившийся паук, плетущий сеть (организаций-ячеек), в центре которой, как знамя-символ, окажется яркая мертвая «бабочка».

Если два главных образа символизируют Пустоту, обманку, можно предположить, что их оппозиция – образ Ивана Шатова (по изначальной задумке Достоевского он протагонист, исповедующий Христа как «вековечный идеал красоты»). Режиссер как будто пытается вернуть ему это право, ставя задачу (программа «Наблюдатель», канал «Культура» от 07.10.2013) опровергнуть трактовку героя критиками как «ничтожества». Его вариант «маски» – агрессивность как самозащита. Рисунок роли (актер Евгений Ткачук) соответствует одной из существенных сторон героя в окончательной версии романа: «озлобленный», «шершавый человек», «постоянно шерстью вверх», «мрачен, горд, гневлив и несловоохотлив». Его искренность, порывистость, резкость контрастирует с выхолощенностью Верховенского и безнравственной внешней и поведенческой красотой Ставрогина – ложного «Спасителя». Облик истинного бунтаря, революционера, как и в случае

с другими героями – лишь внешний слой. (Можно предположить, что приближающая «эпидемия» атеизма, безверия и своеволия – эманация, которую выпускает демоническая бабочка в начальных титрах, пробуждает в каждом зараженном бесовское начало, но каждый употребляет его в соответствии с предзаданными мотивациями и потребностями: кто-то включается в бунт, кто-то противостоит ему.) Душевная красота героя, достижимый на земле христианский идеал, раскрывается в сцене возвращения жены и рождения сына (глава «Путешественница»). Характерно сохранение в фильме всех эпизодов из романа, где другие лица, члены ячейки и их предводитель, зараженные духом отрицания, подвергают сомнению искренность его чувств к возвращению неверной жены с чужим ребенком.

Один из кульминационных эпизодов романа и фильма также концентрирует в себе последний мотив, реализуемый в постановке в разных формах – мотив детства как антитезы и жертвы бесовщины, отсюда – мотив проявления детского в человеке как залога спасения, существенный для Достоевского (евангельское «будьте, как дети»). Словами Ю. Ф. Карякина, для Достоевского «найти в человеке человека значит найти в нем ребенка» [Карякин, с. 86]. Проявление детских черт у героев выступает попыткой найти человеческое в том числе и у главного антагониста за обилием его масок. В сценах-диалогах героев раскрывается предыстория отношений отца и сына Верховенских: например, представлено недоумение отца по поводу изменений в поведении сына – в детстве «был нервный, чувствительный, боязливый», «подушку крестил». В редкий момент искренности Петр едва ли не со слезами разражается жалобами на бросившего его отца, но тот в ответ кричит «прокливаю», и маска возвращается, т. е. «черт» снова овладевает Петром. Сохраненный мотив проклятого ребенка в купе со сценой объяснения отца и сына дает психологическое объяснение характера Петра в фильме. Исполнитель роли (Антон Шагин) в различных интервью характеризует героя как «недолюбленного ребенка» (например, в интервью программе «Главная роль» на канале «Культура» от 3.06.2014). Вышеупомянутая сцена иллюстрирует фольклорный мотив подменыша, используемый Достоевским [Михнюкевич, с. 160–161]. Герой оказывается в числе проклятых детей, демонических существ, которыми нечистая сила подменяет младенцев, одинаково чуждых обоим мирам, либо некрещеных

детей, посланных «к черту» родителями. (В романе мотив реализуется через историю обоих героев и «ставрогинского» ребенка от Марии Шатовой, несущего «отцу» горе; характерно, что в романе может утверждаться возможность обратного – Шатов не отверг его и потенциально «спас от подмены», хотя младенец все равно умер, вероятно, из-за того, что его прокляла мать во время родов.)

Возникает возможность интерпретации отношения к показанным «революционерам»-крушителям старого мира как снисходительно-сочувственного – через соотнесение с детскими играми их поведения и несоответствия деяний высоким лозунгам. За таинственным фасадом – игры неразумных детей, верящих привлекательной лжи и эгоистично ищущих себе радостей, веселья, «революционные игры», «костюмированные игрища», словами Горемыкина. Монолог «теоретика анархии» в сцене, воспроизводящей главу «Иван-Царевич», интонационно звучит как детское побуждение попрыгать вокруг костра, снижение демона до хулигана, почти буквально «пороссячий» восторг. Сцена поведения двух «бесов» возле свиного загона – ребяческое кривляние, демонстрирующее их моральную незрелость.

Визуальным символом детства выступают в фильме игрушки, возникающие в самых страшных событийно сценах. Мячик, волчок, птичка-свистулька – намек на детскую, инфантильную несознательность героев, сочетание юношеской страсти к экспериментам, свержению норм ради проверки своей независимости (своеволия) и расчетливого цинизма в достижении своих капризов. В сюжете вынесенного в кульминацию фильма раскрытия тайны рукописи и снятия харизматического ореола Ставрогина неожиданным символом его деяний становится волчок, который он запускает, прежде чем увести из комнаты Матрешу – волчок остается в центре кадра и падает одновременно с исчезновением героев из поля зрения камеры. Ставрогин «запускает» процессы, ведущие к падению его жертв, но прежде, чем они завершат путь к самоуничтожению, устраняется из их жизней, в момент их гибели оставляя без поддержки. Красный мячик, также связанный с влиянием Ставрогина на других героев, переходит от Кириллова к Верховенскому, дарящему его перед отъездом Эркелю – молодому офицеру, двойнику Ставрогина – холодному самодовольному красавцу, поклоннику «вождя» – Верховенского и явному моральному последователю обоих. На его детский эгоизм также

указывается: «маменькин сынок – самый безжалостный из убийц», – говорит о нем Флибустьеров. Деревянная свистулька используется как сигнал к группированию «пятерки» перед убийством Шатова, новоявленного отца; один из членов ячейки свистом созывает сообщников, держа на руках ребенка, предположительно – сына, что только подчеркивает жестокую бессмысленность этого убийства.

По-настоящему трагический смысл мотиву детства дает появление в эпилоге (5 лет спустя после событий романа) – оригинальной сцене, устранивающей обнадеживающую концовку романа, – персонажа, в книге отсутствующего – наследника Ставрогина и посвященной в «революционерки» Даши Шатовой, с которой в финале встречается Верховенский. Фантастический, сатирический образ сменяется подлинной угрозой. Ставрогин исчезает из мира (в соответствии с сюжетом романа), и Верховенский занимает его место, как будто впитав в себя наконец его жизненную (и смертоносную) энергию и готовясь умножить ее. Самоубийца – «раб черту», погубив душу, после смерти совершил ее «продажу». Быстрая ретировка Верховенского после совершения преступления, вместо объяснимого побега от ареста, приобретает смысл в метафизическом плане. Финал с победой Верховенского усилен параллелью с эпизодом Матрешки – за одним развращением невинной души последует другое. Ребенок, единственное выжившее дитя Ставрогина (по Достоевскому, все его потомки, реальные и гипотетические, как воображаемый сын Хромоножки, обречены на гибель), невинная душа, открытая для манипуляций, служению себе, а косвенно – своему «учителю»-совратителю, прикалывает к себе булавку (символически «накалывает» себя на нее), т. к. подсознательно уже готовится стать «куклой», марионеткой.

В отличие от мировоззрения, представленного в произведениях Достоевского, в фильме происходит деконструкция мотива ребенка как «образа Христова на земле». Все детские образы так или иначе погибают: физически или морально, становясь жертвами и материалом в руках идеологов-манипуляторов.

Другая существенная реинтерпретация оригинальной мысли романа происходит в сценах с присутствием свиней – аллюзия на сюжет о гадинском бесноватом, метафора надежды на будущее России. Верховенский в сцене возвращения после убийства буквально «входит в стадо свиней» –

отплясывает в загоне в пароксизме бесовской «страсти». Здесь свиньи, а не «прокаженный», олицетворяют народ, который, по словам Верховенского, «хозяина потерял» (т. е. отпал от Бога) и «пойдет на мясо». Заблуждение – удушение норм морали, религии, общественных институтов, профанация и разоблачение одних идеалов ведет к поискам других, ложных. Липутин, член «пятерки», на дознании потерянно замечает: «уже никому и ничему не верю». Осознание членами «пятерки» обмана и предательства тоже в планах сбежавшего Верховенского, т. к. систематически сеять сомнения в том, что казалось непреложным – работа дьявольского резидента. Потеря веры во что бы то ни было ведет к «теплохладности», превращению в духовный «труп», «мясо» или праховую «сушеную бабочку».

Несмотря на опустошающий эмоционально эффект финала, последняя сцена перед эпилогом оставляет представленную картину падения человеческой души открытой для возможности найти путь к спасению внутри самой личности. «Человек есть тайна», – подводит итог в финале архиерей Тихон в разговоре с Горемыкиным. Он же замечает на упрек следователя в мистицизме: «а в бесов не нужно верить», – как возможный намек на то, что демонизм порождается человеческим сознанием и желанием пробуждения темных начал, порабощение этим желанием и избавление от него зависит от личного выбора.

Мы видим, что кинематографические образные средства – визуальные метафоры, аллюзии – дают возможность прийти к осмыслению произведения через интерпретации символики, как очевидной, так и требующей расшифровки, побуждают к умственной, созидательной работе реципиента. В наблюдаемом совмещении реалистического и мистического (метафизического) планов, второй из которых проявлен в виде символов, внешних проявлений и атрибутики героев, вещного плана, зритель (и потенциальный читатель) включается в семиотическую игру, позволяющую выстроить собственную картину восприятия, соотнести представленные образы с собственным культурным багажом, дать самостоятельную интерпретацию аксиологического аспекта сюжета.

Говоря словами М. М. Бахтина: «...ничего окончательного в мире еще не произошло, последнее слово мира о мире еще не сказано, мир открыт и свободен, еще все впереди и всегда будет впереди...»

Список литературы

Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. – СПб.: Азбука, 2016. – 416 с.

«Бесы». Рассказ художника по костюмам Д. Андреева.: *la_gatta_ciaara* [Электронный ресурс] // ЖЖ: Кино и образ: Мои размышления о работе художников по костюмам в кино и немного об истории костюма. – URL: <https://la-gatta-ciaara.livejournal.com/2014/05/31/> (дата обращения: 18.04.2019)

Достоевский Ф. М. Собрание сочинений: в 12 т. – М.: Правда, 1982. – Т. 9. – 432 с.

Карякин Ю. Ф. Достоевский и Апокалипсис. – М.: Фолио, Neoclassic, 2009. – 704 с.

Мережковский Д. С. Гоголь и черт / сост. и вступ. ст. В. Макарова. – М.: Книговек, 2010. – 384 с.

Мережковский Д. С. Толстой и Достоевский / изд. подгот. Е. А. Андрущенко. – М.: Наука, 2000. – 588 с.

Михнюкевич В. А. Русский фольклор в художественной системе Ф. М. Достоевского. – Челябинск: Челяб. гос. ун-т, 1994. – 320 с.

Мочульский К. В. Гоголь. Соловьев. Достоевский. – М.: Республика, 1995. – 608 с.