

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СЛОВО ФЕДОРА ДОСТОЕВСКОГО
В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ
(ПОДГОТОВКА К АНАЛИЗУ ТЕАТРАЛЬНО-КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЙ
АДАПТАЦИИ ЛИТЕРАТУРНОГО ТЕКСТА)

ARTISTIC WORD OF FYODOR DOSTOYEVSKY
IN CONTEMPORARY CULTURE
(AN INTRODUCTION TO THE THEATRICAL AND FILM ADAPTATION
OF THE LITERARY TEXT)

ХАЛИНА ХАЛАЦИНЬСКА

ABSTRACT. In accordance with theatrical and cinematographic experiments, in the space of model extensive complexity of Dostoyevsky's text, immanent readiness of the verbal material to transform into another type of artistic expression in order to reveal mentally meaningful operations inflicted by the initial impulse of adapted reality can define itself as a distinctive factor of the forming function of the word of the Russian master in the contemporary culture.

Halina Chałacińska, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań – Polska.

Адекватно ситуации перевода художественного произведения на другой иностранный язык, когда обостряется культурный код обеих национальностей (исходной и усваивающей), – процесс адаптации литературного текста искусством театра или кино усиливает созидательные возможности внутри каждой из художественных записей, принимающих участие в сложном процессе проникания жанро-видовых границ формы. В случае адаптированного слова автора *Бесов*, *адекватна*¹ художественного мира писателя, опровергается театрологическое мнение, якобы только на стыке литературного произведения и театрального спектакля *линейная непрерывность знаков* (реализирующаяся во времени) замещалась *системой знаков* (ассимилированных во времени и пространстве)². Сетевое структурирование художественной формы русского классика, воспринимаемое в ключе сегодняшней достоевскологии – способной ассимилировать такие основополагающие научно-философские откры-

¹ Ю. Л о т м а н, *Семьюсфера*, Санкт-Петербург 2000.

² М. К а р а с и њ с к а, *Przestrzeń w dramacie – przestrzeń teatralna*, „Teksty” 1972, nr 14.

тия, как *теория относительности* и *противоречивость истины*, относимые, по следам размышлений Альберта Эйнштейна и Павла Флоренского, к исследовательскому феномену слова русского мастера, – мыслится как модельная комплексная сложность, инспирирующая содержательность которой примет соответствующую ей крылатую артикуляцию в углубленном осмыслении ученого последнего десятилетия³. Как показывают театральнo-кинематографические эксперименты, в пределах этой комплексной сложности имманентная готовность словесного материала к перевоплощению в другой вид художественной ткани ради выявления в нем мысленно-смысловых операций, заданных исходным импульсом адаптированной реальности, может определиться как распознавательный фактор *творящей*⁴ функции слова Достоевского в современной культуре.

На актуальном этапе компаративистских анализов, совершаемых литературоведением-театрологией-филологией, интерпретационный ключ Большой театральной реформы, с одной стороны, и, с другой, монтажно-экстатическое осмысление искусства Эйзенштейном, категория зрителя-соучастника не только резонируют с ценностью *посвященного читателя*, но и выводят на культурную потребность и сейчас уже на исследовательскую возможность оценки качества *внетекстового партнера*⁵. Обоснованно надеясь на столь высокий ранг осознания метаконтекста сетевых реляций, следует взглянуть в процесс духовного осваивания энергетики творчески адаптированного текста Достоевского. Такой методологический процесс в состоянии приблизить исследовательское усилие к определению парадигмы современной нам философии трагического, адекватной культурно-экологическому менталитету XXI столетия. Имманентно-сокровенная память культуры упомянутого образца, возможно, вскроет свои забытые корни: трагедийное, до-трагическое начало...

Будучи особым (изначальным?) вариантом культурного образца как такового, т.е. преследуя принцип неповторимого и незаменимого, а также – процессуально неразлучимой проявляемости как в непосредственном контакте, так и в потенциальной энергетике отсылания к другим контекстуальным измерениям, такой уникальный культурно-ментальный медиум – иерархизирующий все ценности бытийно-эпохального Целостного – требует познаватель-

³ К. К е д р о в, *Поэтическое познание. Метакод. Метаметафора*, „Культура и время” 2004, № 3/4.

⁴ Т. К а с а т к и н а, *О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа реализма в высшем смысле*, Москва 2004.

⁵ Целесообразность теоретического осмысления и артикулирования этой категории по отношению к миру Достоевского обусловлена как достигнутым феноменом художественно-исследовательского единства в Достоевско-Бахтинском слове, так и статусом познающего субъекта в гуманитарных науках и его смыслообразующей функции в современном культурно-ментальном пространстве, выдвигающей необходимость определения адекватной нам формы философии трагического.

ных актов динамизирования глубочайших уровней архаики. Иначе говоря, ход интеллектуально-интуитивного – *поэтического* – вникания способен открыть глубоко скрытый ген трагического в современном нам его определении; тогда на глубинном уровне архаического источника может обнажиться пренатальное качество, потаенное не только за пределами новой истории человечества (в шекспировском образце философемы), и не только за *Поэтикой* Аристотеля, а за той пограничной точкой, которая намечается в культе бога Диониса. Метод филологического схождения, на помощь которому приходят, к примеру, архаический интерпретационный ключ Владимира Топорова, археологическая история человека, может довести до еще не артикулированного личностного начала, растворенного в бытии группы-общины, но одновременно спаянного с ней в неразлучимой родственной связи. Очищающее напряжение, по принципу прекогниции компенсирующее тогда еще невозможное изречение слова, освобождало энергию связующего сотрясения, общностного единения группы в кратковременно освоенной Вселенной. Возможно, преодолеваемый сегодня искусством-наукой мрак незнания в недалеком будущем подведет к тайне границы дословесного бытия общины. Кибернетический принцип осмысления Бейтсоном введенного им понятия *экологического разума* как сопряжения современного человека с самим собой⁶ вносит в сетевое бытие сегодняшней культуры существенный мыслительный потенциал. Ведь такой определяющий фактор процессуального становления не только способствует новому восприятию герменевтической категории места⁷, средоточия усилий духовного возрастания, но и, согласно имманентному принципу углубляющегося осознания, ориентирует к очередному звену ассоциации. Так, в возникающем узлом контексте юнговский феномен *индивидуации* отслаивает то сущностное начало каждого неповторимого становления, которое упирается в незыблемый базис – *коллективное бессознательное*⁸. Так реконструированное смысловое поле столь различных научных положений (экологии-герменевтики-глубинной психологии) образует качественный сдвиг в эпохальных возможностях восприятия созидания культурных ценностей и отсылает к вникающему осмыслению первого из вышеприведенных явлений, хронологически последнего. В бытийном диалоге с самим собой (ответственности за самого себя и перед самим собой) необходимо вызвать из недр непамяти свою извечную укорененность в *коллективном* и генерировать ее в осмысляемом и артикулируемом контексте места. В так развертываемой

⁶ G. Bateson, *Umysł i przyroda: jedność konieczna*, przeł. A. Tanalska-Dulęba, Warszawa 1996.

⁷ M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 1994; K. Michalski, *Heidegger i filozofia współczesna*, Warszawa 1978.

⁸ C.G. Jung, *Archetypy i symbole*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1981; см. также J. Prokopiuk, *Wstęp do Jung czyli Gnoza XX wieku*, [в:] C.G. Jung, указ. соч.

мысли – понимаемой уже как энергетический узел в экологической целостности *homo cosmicus* обоснованным будет надеяться, что исследовательское озарение сможет открыть момент сильного всплеска напряжения ужаса (перед непознаваемым) и одновременного облегчения от мгновенного освоения угрозы. Правда, освоения ускользающего, но уже возникшего, значит, оставившего след: запечатленного в осязаемом симбиозе всех участников события, в бессловесном облегчении-очищении; в бессловесном катарсисе. Едва уловимый след такого вида катарсиса – якобы невозможного в романном контексте отчуждения – выявляется в процессе своеобразных фильтраций, которым подвергается словесный избыток текста Достоевского в театральнo-кинематографических исследованиях Анджея Вайды (спектакль *Настасья Филипповна*), Акиры Куросавы и Александра Петровича (кинокартины *Идиот*, *Вскоре будет конец мира*).

Исследовательский метод вертикального восприятия объекта познания, выявляющего – в хронологически перевернутом его осмыслении – скрытое смысловое зерно, неуловимое в процессе линейного чтения, находит подтверждение в литературоведческих работах последних лет. Достаточно сослаться на такие плодотворные научные инспирации, как, к примеру, анализ художественного мира Александра Пушкина, проведенный сквозь призму романного текста Андрея Белого, а также – осмысление биографически-художественного, живописного видения Льва Толстого, интерпретируемого посредством супрематизма Казимира Малевича⁹; как переломное постижение визуальных искусств путем осознания обоими художниками креативно-концептуальной перцепции реальной действительности. В такого рода исследовательских поисках внутренней компаративистики – осознанно принимающих в перспективу наблюдений текстопорождающую функцию существенных биографических факторов – может выявиться глубинный код раньше недооцениваемого качества культурно-ментальной сочетаемости индивидуального и общностного начал.

Наше время мирового со-участия в сетевой технологии органически чревато возможностью переложения такой духовной кондиции в пределах научной гуманитарной мысли (что уже артикулируется теоретически) на методологию синергетических перцепций, стимулированных открытиями внелитературоведческих (и даже внегуманитарных) знаний. Этот *modus vivendi* можно плодотворно ассимилировать именно в пространстве русского творческого менталитета, усваиваемого как явление духовно-культурной (-онтологической) медиации. Следует сослаться на образцовый пример уже воплощаемой идеи разомкнутой интеграции восточно-западного бытия в культуре, бытия культуры.

⁹ Е. Л у к ь я н о в, *Супрематические прозрения Льва Толстого и философские откровения Казимира Малевича*. IV Международная научная конференция „Лев Толстой и мировая литература”, Ясная Поляна 2005.

Явление спаянного единства достоевско-бахтинского слова – как все актуализирующееся, излучающее средоточие для научного и духовного роста – открывается на неисчерпаемый культурный код, экономный компакт. По принципу мнемоники-прекогниции эта синонимически выраженная сущность вбирает возможность ее восприятия именно в ключе исторически возобновляющегося эпохального менталитета. Предлагаемая идея некоей методологической фильтрации слова автора *Бесов* сквозь призму феномена уволенной энергии иконной доски в акте молитвенной контемплации (или даже готовности к ней), с одной стороны, и с другой – *мистики квантов*, как можно выразиться по следам предложений *Дао физики*¹⁰, позволяют уловить момент(ы) трансформации сознания из статической позиции наблюдателя в его подвижное сетевое бытие: экологически комплексное. Предлагаемое исследовательское вникание ведет к возможной артикуляции акта сублимирования *квантовой энергии слова Достоевского*, базирующейся ведь на символической *жизни слова* в пространстве *фантастического реализма*.

В сетевом бытии унижения-возвышения падающее, и даже падшее слово сакрально-театральной эпике писателя – в перцепции посвященного – выявляет свое воскрешающее начало. Напряженная живучесть многократных актов падения этого *адекват* Целого русского классика, по принципу кибернетически-контекстуальной возрастающей коммуникации, призывает к окончательному (*смертному*, если адаптировать концепцию Тадеуша Кантора) диалогу внетекстового партнера. Она осмысляет весь диапазон его духовного культурно-созидающего восприятия как результат одноразового катарсического сотрясения, неразлучимого с неповторимым контекстом переживаемой ситуации – в сетевых энергетических реляциях. В вышеупомянутых театрально-кинематографических поисках (Вайды, Куросавы, Петровича) средств адекватного перевода литературного материала на другие виды выражения-осмысления знаменателен принцип осознанного нарушения словесного балласта, свойственного жанровой форме романа, проблемы, глубоко понимаемой самими писателями второй половины XIX и начала XX столетий. В выстраиваемом контексте ассоциаций процесс постижения истины в едином стиле визуальных реализаций, сгущающих эпическое содержание художественной реальности Достоевского, правда, не уменьшает этико-эстетической драмы Льва Толстого, переживаемой писателем-моралистом от осознания неуклюжести эпического слова-послания, но зато плодотворно ориентирует на теоретическую рефлексию экспрессионистского символиста Андрея Белого – „прогнать хаос сквозь форму”¹¹.

Если это намерение художника-мыслителя и эзотерика воспринять в перспективе современного художественно-научного дискурса – для которого каналы информации, помещенные в соответствующем контексте, изобилуют

¹⁰ F. Саpгa, *Tao fizyki*, przeł. P. Macura, Kraków 1976.

¹¹ А. Б е л ы й, *Трагедия творчества. Достоевский и Толстой*, Петербург 1911.

трансгрессией шума в ценность приращения информации – то и другие предложения соавтора *петербургского текста русской литературы* следует осмыслить как средоточие культуры (в герменевтическом ключе динамического возрастания), которое кодирует как ее кризисные симптомы, так и тайну их осваивания, терапевтического воздействия, адекватного становящемуся эпохальному менталитету. Имеются в виду такие емкие понятия, введенные автором *Котика Летаева* в мировое наследие, как *трагедия творчества* русского *сумасшедшего гения*, с одной стороны, и *символизм как миропонимание* – с другой¹². Такое контекстуальное мышление (своеобразная эстетическая категория Белого), актуализирующееся сегодня в дискурсе экологической сложности, помимо еще далеко не исследованной содержательности феноменологии писателя, может быть воспринята как сущностная ценность образующейся, особенно в измерении русской духовности, парадигмы *человека космического*. Осмысленный К.А. Кедровым феномен перцепции искусством и наукой Вселенной по принципу *инсайтаута*¹³ (взаимозаменяемых сторон оппозиции *внешнее – внутреннее*) требует от человека XXI столетия эстетического усилия. Дорога, ведущая от умения простого дистанцирования от повседневной иллюзии (плоской земли, солнца, вращающегося вокруг земли) посредством высокой степени понимания открытий, совершаемых в пограничных областях между искусством и наукой (как, к примеру, расшифровка генома человека), доводит до процесса осваивания и усваивания *метаметафоры*. Пожалуй, в пределах предложений гениального культуролога это явление можно рассматривать как экзистенциально-художественно-научное целое познания-бытия. *Амфора нового смысла*, взаимовосполнения двойного значения, тождественна новому зрению, которое „прорезывается в человеке и дает ощущение всего космоса как своего тела”. Выстраивая линию обоснованных ассоциаций (переживаний пророка Аввакума, вместившего *в себя небо*, и – астронавта Эдгара Митчелла, по словам которого вся Вселенная стала его частью, а также смысловое поле открытий, которые совершили Андрей Белый, Павел Флоренский, Даниил Андреев и Альберт Эйнштейн), Кедров ищет слов, с помощью которых нам удастся сегодня обозначить метафизическую реальность.

В предлагаемой концептуализации *метаметафора* определяется как результат прочтения *метакода*, и в своей формообразующей емкости хранит двуединое начало – бесконечность и четко обозначенные хронотопийные границы. Адекватно модели метаметафорического бытия – восприятия метафизической реальности (нашего эпохального осознания факта, что из-за развития технологии исчерпываются границы научного опыта и поиска, оставляя возможности для художественно-эзотерического познания) – человеческий микрокосмос мыслится также как двуединое целое: внутреннее строение бес-

¹² Там же.

¹³ К. К е д р о в, указ. соч.

конечного в человеческом мышлении и воображении и человеческое тело. Только в момент инсайдаута, выворачивания (наизнанку) возможно постижение ценности двуединого вселенского тела. Создавая фактографически-смысловую совокупность – время, равное нулю на фотоне, мчащемся со скоростью 300 000 км/с; рокировка прошлого с будущим в анализе Гегеля, касающемся графика полета со сверхсветовыми скоростями; обратный вектор времени в синдроме старец-младенец, существующем во всех мифологических системах – русский ученый резюмирует: „человечество в научном, в мифологическом и в поэтическом познании пришло к одной и той же модели, к одним и тем же выводам, которые подчиняются единому закону метакода и метаметафоры”. Для исследований филологии, в основном концентрирующихся на метафорическом мышлении художественного текста, такое осознание умноженного полисемантического труда – ношения, отсылания в разных направлениях и контекстуального взаимовосполнения в работе динамических смыслообразующих актов (строения художественного текста), каждый раз снабженных двойным хронотопийным вектором, – несоизмеримо расширяет диапазон познавательных открытий. Тем самым гуманитарные науки могут инспирироваться фактом близости междисциплинарных поисков к статусу синергетического вникания в сущность наблюдаемого объекта. В то же время выявляется не только проблема интеллектуально-духовного роста, но и, в первую очередь, ответственность посвященного субъекта. Оба названных аспекта научного восприятия усложняются по отношению к такому особому предмету познания, каким является художественная реальность, подвергающаяся процессу гибридизации.

Осмысление так интегрируемого контекста восприятия, ориентирующего проблему имманентной трансгрессии эстетики избытка на визуальную ткань театра и кино, создаст шанс взглянуть в динамический процесс эстетического прорыва эпического слова и обретения им новой формы-смысла. Герменевтическое эссе *Пространство трагедии* Григория Козинцева, открывающее процесс рождения концепции кинокартины *Король Лир* по Вильяму Шекспиру, воспринимаемому режиссером как „наш современник”¹⁴, станет дополнительной инспирацией для определения интерпретационного ключа. Можно надеяться, что в текстах визуальных искусств, которые подвергнутся анализу, обнаружится неизвестная раньше лаборатория слова Достоевского. Проследившая материально-духовную жизнь слова автора *Бесов*, читаемую в метаконтексте парадигмы сетевого бытия – изменчивой энергии квантов, сущности мистерии, художественного произведения как живого организма..., можно открыть парадоксальную тайну смысловых приращений, обнаруженных в результате принципа последовательного редуцирования, своеобразного искажения, хронотопийной сущности эпоса. Принципа, который проявляется каж-

¹⁴ Г. К о з и н ц е в, *Пространство трагедии. Дневник режиссера*, Ленинград 1973.

дый раз адекватно художественному стилю адаптации: театральной – *Настасья Филипповна* Анджея Вайды, а также кинокартин *Идиот* Акиры Куро-савы и *Вскоре будет конец мира* Александра Петровича. Названные шедевры должны стать предметом глубинного исследования в свете приведенных тезисов. В настоящей статье обозначены лишь возможные пути познавательного вникания в проблему энергии художественного слова.

*

Театрально-кинематографическое познание, базирующееся на романских текстах Достоевского, с визуальной наглядностью ориентирует исследовательский процесс на не выявленные до сих пор аспекты художественной феноменологии автора *Бесов*. В названных стыковых напряжениях разнородного материала может определиться функция воплощения эстетической сущности quasi-эпического слова как первоосновы, потенциальной готовности для перевода на другие виды искусства. Такой содержательный ориентир *мыслящего мира* писателя, как *эстетическая этика* (ценность комплементарно-оппозиционная по отношению к толстовской *этической эстетике*)¹⁵, выполняется контекстуально отсылкой к бахтинскому первоисточнику знаний о тексте. В размышлениях о сущности этой *первичной данности*, объекта, без которого не существовало бы гуманитарно-философское мышление, автором *Проблемы текста в лингвистике* выделено замечание о необходимости наличия *текста* хотя бы *подразумеваемого*¹⁶. В жанровой форме романа Достоевского обилию описаний повторяющихся ситуаций, инвариантных средств техники персонажа прямо пропорционально множество зыбких контекстов подразумеваемого: недосказанного, уводящего за пределы реалистической перцепции, вводящего в заблуждение полу-слова... Познавательная интуиция каждого из трех режиссеров в их творческих поисках вела именно по следам неуловимого, ускользающего текста *Идиота* или *Бесов*. В каждом из трех актов неповторимого художественного постижения (Анджеем Вайдой, Акирой Куро-савой, Александром Петровичем) на зыбкой основе подразумеваемого выстраивается межвидовой код: театральный и/или кинематографический. Такой театрально-кинематографический код – обостренный стыковой энергией *взрыва* – возвращает комплексной эпике автора *Преступления и наказания* ее потаенную динамическую потенцию: возможность целостных воплощений литературного слова. Снимая маску с хода повествования, освобождая энергию выброса в зримом осязаемом контакте *актер – зритель*, внеэпическое искусство выстраивает особый тип контекстуализации, отдающей первоисточ-

¹⁵ Ю. С е л е з н е в, *В мире Достоевского*, Москва 1975.

¹⁶ М. Б а х т и н, *Проблема текста в лингвистике, философии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа*, [в:] *Эстетика словесного творчества*, Москва 1979.

нику – по следам разорванных нитей ее модальной ткани – именно подразумеваемое коренное свойство, его собственность.

Наблюдение функционирования этого организующего феномена в мета-контекстах разнородных напряжений убеждает, что структурно-смысловую сущность слова можно пытаться понять исследуя его сетевое бытие в сфере актов перевоплощения. Ведь такой различный материал (литературного слова Достоевского – адаптирующего театрального спектакля – и такой же кинокартины) на стыковых взрывах смысла – функционирующих каждый раз внутри семиозиса соучастия – создает особо комплексную семиосферу¹⁷ на ее разных уровнях взаимопроникновения и в структурных узлах. Проявляющаяся вдруг словесная информация указывает, порой в неразделимой одновременности, свои противоположные, лишь мгновенно появляющиеся квантовые ипостаси: уничтожающую ущербность, неожиданное смысловое изобилие, приращение. В процессе обнаружения следов тайны неуловимых связей, сцеплений, создающих фабульно-смысловые контексты спектакля Вайды (спектакля, в котором принцип актерской игры: *захлебнуться словом* литературного текста настолько, чтобы его эстетическая память в своей обнаженной готовности выбрасывала на вид свободно любые фразы, провоцируемые неожиданными ассоциациями партнера), как можно обоснованно надеяться, возникает ценность вибрирующего ритма. Наблюдение названного явления в подвижном контексте межвидовых трансгрессий, значимых для становящегося бытия современной, субъектной, культуры, несомненно, обогащает знания в области категории ритма как такового¹⁸.

Лихорадочные выкрики, эмоциональные вспышки, выявляемые в визуально-осязаемом введении романских средств выражения, оборванные фразы диалога, ускользающие от логического смысла вопрошания, а также передвигающие смысловый вектор временно укладываемого содержания создают театральный контекст краковского спектакля. В познавательной стратегии Анджея Вайды, сопровождаемой фабульно-композиционным расщеплением, казалось бы, ломающим технику кинематографической категории монтажа (Эйзенштейн), которую с перспективы достижений искусства XX века можем определить как своеобразный узловый стабилизатор фактографического избытка, уловима, однако, функция мгновенных замедлений в моменты наибольшего напряжения эмоции. (Пожалуй, *suspens* А. Хичкока мог бы стать очередным аспектом метода фильтрации для перцепции эстетики мирового экспериментатора в области художественного слова). В театре Вайды последовательным ходом идейной реализации, ориентированной на посвященное соучастие, разноголосый тембр, изменчивая температура реляции в разыгрываемых ролях Мышкина и Рогожина распространяют осязаемую энергию

¹⁷ Ю. Л о т м а н, указ. соч.; Л. Г е л л е р, *О комплексной сложности или на пути к экологии литературы*, „Slavic Almanach” 2005, vol. 11, nr 1.

¹⁸ *Ритм и пространство и время в литературе и искусстве*, Ленинград 1972.

и одновременно максимально ее сгущают в пространстве зала с дверью, закрытой изнутри. Таким образом, пространственно-временной вакуум, ограниченный в своем лиминальном бытии, распирается ассоциативной энергией эманации не высказанного в словесной артикуляции, но постоянно подразумеваемого смыслового поля. Распирающий хаос в открытом процессе уязвления формы идеей – поиска молекулы-зерна, т.е. начала, вбирающего целое (жанровой формы романа и ее театрального воплощения), поиска сущности, развивающейся до ипостаси *дерева* (в лотмановском ключе становления)¹⁹ – олицетворяет особую модель *жизни слова*. Под- и/или над-словесная информационная модальность категории ритма – нагнетающая скачкообразная изменчивость фрагментарного сообщения, незаконченного жеста, уступающего очередной попытке визуально-звукового самоопределения, неподвижное молчание (сцена с мертвой Настасьей за ширмой, постигающая иконную ипостась *поста для глаз*) – обнажает иную, нежели речевое-линейное уведомление, природу слова. Обнаженный – в процессе театрального становления – тип смыслового приращения позволяет осознать эстетическую функцию энергии единения (режиссер-актер-зритель), тождественной субстанциальному качеству.

Таким образом, расщепление, разъединение исходной фабульной последовательности текста романа *Идиот* переосмыслено польским театром как категория энтропийно-ритмического роста, не-возможного ответа на исконно категориальный вопрос трагического: „почему уничтожена эта ценность”, ради спасения которой были предприняты, как в исходном тексте, так и адаптации – по предварительному идейному замыслу формы – жизненно-судебные средства двух героев-соперников. Немой контрапункт (мертвая героиня за ширмой) для лихорадочного, изобилующего ассоциациями, полилога Мышкина и Рогожина осмысляется посредством осложненных реляций, включающих экспонированный элемент в целостности театра Вайды: **зритель**. В ситуации ограничения количества многоперсонажного романа Достоевского до двух героев – правда, по гениальному чутью Вайды, образующих в ассоциативных взаимореляциях форму *эпизода*, который *вбирает целое*²⁰ – зритель мыслится как сущностная театральная константа.

Таким образом, усиливается вопрос о тайне сочетаемости бессловесной информации, тем более, что в обсуждаемом эпическом спектакле легко обнаружить эстетически-содержательный ориентир, направляющий на предложение Питера Брука, заново учащего зрителя неторопливо входить в сферу широкой перцепции театрализованного эпоса *Махабхараты*.

Особого внимания заслуживает художественный факт, имманентно определяющийся как знаменатель будущих литературно-культурологических ис-

¹⁹ Ю. Л о т м а н, указ. соч.

²⁰ Н. С h a ł a c i ń s k a - W i e r t e ł a k, *Epizod w świecie powieści „Biesy” F.M. Dostojewskiego*, [в:] *Scripta Manent*, red. S. Puppel, Poznań 1998, с. 253–265.

следований (в первую очередь, по отношению к философии трагического). Расщепляя атомную сущность слова – ориентирующего восприятие этого разъединения как адекватного современной нам медиальной культуре – театр Вайды, однако, выявляет другую, плюсовую сторону явления: освобожденную энергию, кумулирующуюся в катарсическом сотрясении, переживаемом зрителем. Опыт этой очищающей энергии органически срачивается с духовной сущностью соучастника театрального события.

Творческий спектакль Вайды не достигает идейно-композиционного разряджения, поскольку необходимое для этого *прозрение* не находится в поле смыслов открытого энергетического слова. Кинокартина Акиры Куросавы *Идиот*, если говорить о специфичности интерпретации режиссером первоисточника, позволяет осознать, что сегодняшняя культура чтения, перечитывания текстов все более определяется монтажным мышлением, порождающим многообразие метасмыслов в сложных смысло-понятийных сцеплениях.

Когда по самой природе искусства японского режиссера принцип „образ как самоцель” находит адекватные себе созвучия в художественной практике Эйзенштейна²¹, с одной стороны, и, с другой, имеет определенные аналогии в экспериментах имажинистов, то факт, что образ „обычно находится в корне слова”, открыл перед воображением восточного кинематографиста возможность создания свойственной только ему философии кадра. Эмоционально-интеллектуальное обыгрывание узлового кадра, подчиненного задаче предварительного кумулирования следов и отсылок, которые затем со всей неизбежностью отзовутся в финальной сцене, можно принять как алгоритм бытия фильма *Идиот*. Именно эта „магия начала”, когда еще ничего не произошло, а перед нами лишь сама тревожная неизвестность, нарастающее от кадра к кадру ожидание, разрешающееся интеллектуально значимым парадоксом финала прозрения, по нашему мнению, имеет определяющий смысл для эстетической категории харизмы. Имеется в виду тот сюжетный момент, когда оба героя уже после экспозиционной информации об отмене смертной казни глядят на фотографию героини в витрине „чайного домика”. Неестественно увеличенный снимок героини размещен значительно выше уровня глаз смотрящих героев, стоящих спиной к зрительному залу, но почти на уровне глаз зрителя, при слегка запрокинутой голове охватывающего всю сцену в ее панорамной перспективе, что, кстати говоря, при таком дополнительном усилии способствует активизации процесса посредничества. Сознательно экспонированный режиссером центр устанавливаемой симметрии кадра, т.е. завораживающий магнетизм необыкновенных глаз героини, ассоциируется с извечными знаками мира, за которыми разные планы духовной культуры давно запечатлели смысл формирующих сил. Изначальный антропоцентризм героини, взи-

²¹ R. Dreyer - S f a r d, *Montaż w twórczości Eisensteina*, Warszawa 1964; Румм, *пространство и время...*, указ. соч.; В.Е. Мейерхольд, *Статьи, письма, речи, беседы*, Москва 1918.

рающей на нас из хронотопа кадра, по самой природе зрения, по природе зеницы, неустойчивая величина которой не подвергается контролю, выявляет то, что глубоко скрыто и, одновременно, обладая возможностью снимать границы и оппозиции, способно проникнуть во внутренний мир другого. Такая поэтика картины Куросавы переложима на ситуацию перехода за пределы кадра и на способность аккумулировать им также опыт наблюдательной точки зрителя, становящегося в этом случае партнером в процессе „чтения глаз”. В следующей незаметной смене кадра Мышкин и Рогожин стоят уже лицом к зрителю, фотография же не изменяет своего центрального положения в композиционном построении сцены, однако излучающие глаза героини воспринимаются теперь как нечто естественное, что на уровне физиологии зрительного восприятия объясняется процессом аккомодации, а в пределах режиссерской находки – выстраиваемым контекстом маски. Таким образом, зритель, стимулируемый скрытой системой фрагмента, неосознанно отображает процесс внешнего перемещения, другими словами, совершенный двумя героями полуоборот, процесс, зафиксированный при съемке в нескольких кадрах, которые при монтаже киноплёнки были вырезаны. Очередной шифр, деконцентрирующий процесс наблюдения зрителем сюжетной перипетии и, одновременно, стимулирующий к последовательной концентрации на неуловимых смысловых следах реальности, – это стеклянная стена, некий прозрачный занавес, присутствующий в очередном кадре на правах непреложного факта. Расположенный между тремя героями и кинозрителями этот занавес кодирует несколько возможных конфигураций образа на экране, а также зрительного зала (три персонажа внутри дома: стеклянная стена, вставленная между персонажами и зрителями; иллюзия зеркальных отражений).

В перспективе возможных продолжений представленной интерпретации шедевр А. Куросавы мыслится как узловое место, кумулирующее такие следы духовной культуры человечества, которые возобновляют трагедийное (по концепции Ф. Ницше, „до-трагическое”) мировосприятие.

В свою очередь фильмовую реальность Александра Петровича можно наблюдать с точки зрения глубинной интуитивной рефлексии в предполагаемом – хотя и осознаваемом посредством имманентной ассимиляции поэтики *творческой измены* – процессе вчитывания создателя адаптации в сущность драматургической кондиции произведений Достоевского *. Она предстает как источник эманации и, одновременно, место кумуляции прямо пропорционально проецирующих друг на друга явлений таким образом, что достигаемое, конфликтогенно выстраивающее напряжение действует как бы выходя за рамки сюжета, поскольку в творческом эксперименте Петровича изменение места действия, времени и, наконец, статуса романного героя последо-

* Формальные ограничения не позволяют привести здесь более точный анализ дающего столь многочисленные возможности ассоциативно-сетевое чтение названного сербского режиссера.

вательно и, хочется сказать, безошибочно ведет к извлечению тайны *Бесов*. Это тем более знаменательно, что процесс адекватного перевода этого литературного произведения становится местом, в котором происходит творческая реконструкция метароманной художественной действительности Достоевского, или же – ситуация, создающая эстетическую модель текста автора *Преступления и наказания*.

Уникальная попытка концептуализации романа *Бесы* в кинокартине Петровича *Вскоре будет конец мира*, развивающаяся по укрытому следу – по некоей над-сюжетной составляющей, – может указывать на существование художественно сформированного медиума, проводящего высокое содержание в неограниченном разнообразии его проявления; вместе с тем последовательно направленного на качественное возрастание значений, которыми это возрастание обуславливается. Поэтому точность определения *творческая измена*, означающего демиургическую творческую мощь режиссера театрального времени Большой реформы (а в случае -измов имплицитного статуса демиурга-Художника), в контексте приведенных замечаний объясняется хотя бы в качественно ином смысловом поле дистанции между переводом на язык кино и литературным источником. В оптике сегодняшнего литературоведческо-культурологического сознания такое творческое отступничество было бы ближе к сущности вхождения в пространство чужого художественного мира, сущности процесса осваивания этой чужой действительности. Предлагая еще не определившуюся интеллектуально-художественную идею, режиссер побуждает первоисточник к открытию, дающему возможность посвященного восприятия. Такое значимое наблюдение вектора дешифрации убеждает, что в перспективе сетевого чтения явлений культуры достоевско-бахтинскую концепцию слова (текста) следует понимать как воплощающую идею *партнерства, партнерства внетекстового*. Интерпретация сербского режиссера – выходящая из рамок сюжета первоисточника и даже его нарушающая и одновременно извлекающая укрытое содержание акта самоубийства как убийства-распятия – максимально приближает ее к достижению идеала такого *партнерства*. Поскольку оно помещается в сфере ценности катарсического сотрясения, этот перевод прозы Достоевского на язык киноискусства свидетельствует о глубочайшем, посвященном восприятии, шире – о понимании сущности интерпретирующей адаптации.

Как указывают приведенные выше замечания, перевод художественного слова Достоевского на язык театра и кино в рамках разнообразия средств предстает как профессионально очевидный технический прием, в свою очередь опасение, *хватит ли таланта* в ситуации испытания своих сил в столкновении с великим первоисточником, относится к умению творческого перевода-толкования его мыслительной кондиции.

