

КУЛЬТУРОЛОГИЯ, ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

УДК 79:82

DOI: 10.17223/22220836/34/1

Т.А. Боборыкина

В ПОИСКЕ ВИЗУАЛЬНОЙ МЕТАФОРЫ: ДОСТОЕВСКИЙ НА ЯЗЫКЕ БАЛЕТА И КИНО

Цель статьи – рассмотреть проблему визуальной метафоры в двух аспектах: ее создание и ее прочтение. Исследование проводится на материале ряда произведений Ф.М. Достоевского, которые были переведены на язык пластических визуальных искусств. Задача – определить важную роль метафоры в творческом процессе. Путь ее поиска и визуализации направлен в сторону обнаружения истинного смысла произведения. Мультидисциплинарный подход определяет научную новизну исследования.

Ключевые слова: метафора, визуализация, Достоевский, литературоведение, зрелищные искусства.

Метафора – это действие ума, с чьей помощью мы постигаем то, что не под силу понятиям. Посредством близкого и подручного мы можем мысленно коснуться отдаленного и недостижимого.

Хосе Ортега-и-Гассет

Текст Достоевского более чем какой-либо другой полон не всегда видимых и опознаваемых шифров и кодов, он представляет целую «галактику означающих» [1. С. 33], т.е. множество знаков, смысл или «означаемые» которых должен найти каждый читатель, критик и интерпретатор. Как отмечают многие исследователи, чаще всего поиск ключа к этим шифрам лежит в области библейских аллюзий. Так, в романе «Идиот» фамилия Настасьи Филипповны – Барашкова – говорит о «жертве через заклание» [2. С. 21]. В романе «Преступление и наказание» настойчиво повторяется число «4» и связанная с ним тема перекрестка – намек на «крест, символ креста» [3. С. 212]. И там же – яичная скорлупа, которую среди мусора во сне и наяву видит Раскольников на лестнице, ведущей в полицию. Эта скорлупа намекает на Пасху, т.е. на возможность воскрешения мертвой души героя, на «его мучительный путь от грехопадения к спасению» [4. С. 15]. Этот последний пример имеет еще одну важную особенность – он представляет собой визуальный образ символического свойства, который можно назвать визуальной метафорой. Здесь Достоевский, заменяя слово некой картинкой, практически идет в направлении того кинематографа, который говорит со зрителем на изобразительном языке.

Достоевский прибегал к зримому образу, в чем-то заменяющему слово, и в буквальном смысле – как художник. Приступая к работе, он хотел увидеть

героев своего произведения воочию, он искал их внешний облик через рисунок [5]. Эти зарисовки были одновременно и поиском их внутреннего мира, содержания и всей концепции романа.

От постановщиков, обращающихся к этому писателю, требуется не только прочтение «тайнописи» его произведений, но и создание своего пластического и кино-текста, в котором главную роль играет, как правило, визуальная метафора.

Когда мы говорим о метафоре вообще и о визуальной, пластической метафоре в частности, нельзя не вспомнить слова Ролана Барта о том, что «всякая метафора – это бездонный знак» [6. С. 379], скрывающий бесконечные возможности прочтения его символических значений. Идея Барта о переводе литературного текста на язык критики (или интерпретации) применима и к проблеме перевода литературы на языки визуальных искусств: «Нужно, чтобы символ двигался по направлению к другому символу, чтобы один язык в полный голос заговорил на другом языке: лишь в этом случае, в конечном счете, можно будет сохранить верность к буквальному значению текста» [Там же. С. 370].

Поиск визуальной метафоры – удел не только создателей визуальных искусств, в частности балета и кино. Как уже было сказано выше, литература, при всей опоре на слово, прибегает к визуальному образу, который способен, как некая формула, конденсировать смыслы и заменять целые страницы описаний. В самой проблеме визуальной метафоры заложен определенный дуализм: с одной стороны, это вопрос ее создания, с другой – вопрос прочтения. Мы не всегда можем точно знать, что именно заложил в ту или иную метафору ее автор. Более того, мы не всегда ее замечаем или не видим ее собственно метафорического значения. Как, например, уже упомянутая здесь скорлупа из «Преступления и наказания» остается незамеченной многими читателями и уж совсем немногие способны усмотреть в ней намек на крестный путь Раскольникова и его духовное воскресение. Визуальная метафора требует не только воображения и таланта от создателя литературного, хореографического или кинематографического текста, но и тех же свойств и качеств от читателя и зрителя. Распознавание метафоры как метафоры – это движение в сторону скрытого смысла, встреча с теми «горизонтами, которые актуально не осознаются, но могут быть осознаны, если на них направить внимание... В этих не выраженных понятиями зонах реализуются творческие порывы человеческой деятельности – точки роста, развития» [7. С. 53].

Попробуем «направить внимание» на эти горизонты и остановиться на нескольких примерах переноса литературного текста в иные пространства искусств, где возникает необходимость создания визуальной метафоры и ее узнавания и прочтения. Следует еще раз подчеркнуть, что мы говорим не о метафоре в ее самом базовом, хрестоматийном определении, как выражения или слова в переносном смысле, или когда слово заменяется другим, имеющим с ним сходный признак, т.е. не о метафоре в ее чисто лингвистическом аспекте. Здесь речь пойдет о метафоре как способе мышления, способе, дающем возможность выразить концептуальное представление о мире, как об этом говорит американский лингвист Дж. Лакофф: «In short the locus of metaphor is not in Language at all, but in the way we conceptualize one mental domain in terms of another» [8. P. 203].

Кинематограф обратился к Достоевскому вскоре после своего возникновения. Уже в 1910 г. Петр Чардынин снял короткометражный немой фильм по мотивам романа «Идиот», который передавал в основном сюжетную схему литературного источника. По поводу этого фильма исследовательница Нея Зоркая утверждает: «"Идиот" Достоевского на экране – „драма“, снятая режиссёром П. Чардыниным... – „пробежка“ по узловым сценам романа, на сегодняшний взгляд наивная и комичная... И всё же в этом опусе, одном из самых ранних, уже есть проблески, попытки „сравнять“ киноизображение с литературным описанием, добиться точности» [9. С. 39–40]. Можно предположить, что это последнее замечание относится к пятому эпизоду фильма, когда Мышкин навещает Рогожина и видит у него в доме картину Гольбеина «Мёртвый Христос». Это момент, когда визуальный образ становится кодом, шифрующим не сюжет, а содержание.

Далее в 1921 г. в Германии почти одновременно были сняты сразу два фильма по роману «Идиот». Однако немое кино – это еще необязательно кино, которое говорит невербальным языком. Там часто появляется не столько «визуальная метафора», сколько в буквальном смысле визуализированный вербальный текст в виде субтитров, заменяющих произнесенное слово.

Все тот же роман «Идиот» экранизировал в 1946 г. во Франции режиссер Жорж Лампен, князя Мышкина исполнил Жерар Филипп. Его лицо, откровенно стилизованное под изображения Христа, становится главным кодом фильма – не всегда верного букве романа, но в какой-то степени верного его идее. Один из лучших кадров, с точки зрения киноязыка, – момент, когда Настасья, одетая в белое подвенечное платье, уходит от Мышкина. И он, оглянувшись, видит только колышущиеся белые занавески, похожие на ее фату – как будто она уже ушла в темноту ночи, в темноту небытия, навсегда... Интересно, что гениальный исполнитель князя Мышкина в балете Эйфмана (постановка 1980 г.) Валерий Михайловский не раз вспоминал, что искал выразительность лица, глаз именно в этом фильме.

Позже, в 1956 г., Жорж Лампен снимает фильм «Преступление и наказание» с Жаном Габеном и Мариной Влади. Но этот фильм при известных достоинствах все же сводится к воспроизведению сюжета, причем в стилистике детективного жанра – соответствующая музыка, свет и тени, ракурсы съемки, нагнетание напряжения, саспенса.

Совсем иначе подошел к этому роману отечественный режиссер Лев Кулиджанов. Его фильм «Преступление и наказание» 1969 г. обладает многими сильными сторонами – драматической глубиной и мощной игрой актеров, отдельными метафорическими мотивами и образами – лестницы, часы, бой часов, икона – как фон, на котором возникает лицо Лизаветы... Но, пожалуй, с точки зрения визуальной метафоры, самое интересное в этой экранизации появляется как бы до начала фильма, на титрах. Мы видим сон Раскольникова, который не воспроизводит сон из романа. Здесь свои символы – вода, отражения, как бы возвращающие нас к теме «Двойника», т.е. намек на раздвоенность души Раскольникова. На титрах этого фильма Раскольников бежит и его бег пугает белых голубей, которые с шумом взлетают вверх – метафора его встревоженной души, и образ божественного символа – святого духа. Раскольников спасается от преследователей, но совершенно очевидно, что это пластическая метафора невозможности убежать от самого себя.

И в конце сна он падает с моста в воду – метафора его внутреннего падения и одновременно возможности будущего очищения...

Бег Раскольников у Кулиджанова похож на кадры из фильма «Вильям Вильсон», снятого примерно в то же время (1968) по одноименному рассказу Эдгара По французским режиссёром Луи Малем как часть трилогии под общим названием «Три шага в бреду». И там тот же смысл: диалог со своей совестью и невозможность убежать от себя. Эта схожесть визуализации внутренних состояний неслучайна. Нужно отметить, что, прежде всего, сам Достоевский был хорошо знаком с творчеством Эдгара По и понимал тонкости его искусства, что видно из его предисловия к публикации произведений По в России [10. С. 230–231]. При этом некоторые рассказы американского писателя можно назвать «Достоевским в миниатюре». Общность тем этих писателей, их метод овеществления или действенности метафоры отмечал и глубоко ценил кинорежиссер и теоретик киноискусства Сергей Эйзенштейн: «Именно так работает драматизация этого, например, у Эдгара По – в *Tell telling heart* „Сердце – обличитель“, где сердцебиение от слушающего вынесено в окружение, охвачено разрастающимся стуком сердца спрятанного мертвеца. У Достоевского, развившего эту тему в „Преступлении и наказании“, этот стук сердца развит в более повышенном порядке – в теме биения совести с такою же почти физиологической интенсивностью» [11. Т. 2. С. 270]. Пластически-осязаемую метафору Эйзенштейн называет «глагольно-стью метафоры», т.е. метафорой в действии, и утверждает, что выбор фактических, физических, осязаемых деталей всегда вызывает наиболее сильное впечатление.

Через 5 лет после Лампина, в 1951 г., в Японии вышел фильм Акиро Куросавы «Идиот». Здесь, в отличие от французской версии, мы видим стремление проникнуть в дух романа, в его внутреннюю суть. Как и в фильме «Замок паутины» по шекспировскому «Макбету», Куросава перенес действие в Японию, а герои получили японские имена. По замечанию Юрия Лотмана, «режиссер, киноактеры, авторы сценария, все создатели фильма что-то нам хотят сказать своим произведением. Их лента – это как бы письмо, послание зрителям. Но для того чтобы понять послание, надо знать его язык» [12. С. 290]. Куросава, который говорит с нами как раз на языке кино, подошел к экранизации почти хореографически или «глагольно», пользуясь выражением Эйзенштейна. Прежде всего, он нашел метафорическую выразительность жеста, который лейтмотивом проходит через весь фильм. Суть внутреннего облика Мышкина, его готовность жертвовать собой, выражены актером в смиренно сложенных под подбородком руках. Эта пластика представляет собой уже некую концепцию. Здесь нарисован внутренний портрет кроткого, болезненно страдающего ближним Мышкина. Важную роль в романе играет явление зримого образа Настасьи Филипповны, когда князь впервые видит ее лицо: «Близость Мышкина к Настасье Филипповне началась с того мига, когда он взглянул впервые на ее портрет. На самом деле то была фотография, но Достоевский подчеркивает, что это портрет... Портрет оказывается своего рода окном, через которое Мышкин наконец-то попадает в свое измерение» [2. С. 46–47]. Момент, когда в самом начале романа Рогожин показывает Мышкину портрет Настасьи Филипповны, у Куросавы приобретает визуальный образ пророчества их судеб: герои сквозь стекло видят фотографию кра-

сивой и печальной женщины, и их собственные лица отражаются в этом стекле. Они трое как-то мистически оказываются связанными единым пространством, и их взгляды устремлены друг на друга. Как эхо этого гениального кадра возникнет и финальная сцена фильма – когда среди свечей, накрытые рогожей, Мышкин и Рогожин будут также рядом, а где-то за невидимой прозрачной стеной, отделяющей мертвых от живых, будет Настасья Филипповна.

Именно эта сцена в романе, а возможно, и в фильме Куросавы привлекла внимание польского режиссера Анджея Вайды, снявшего фильм «Настасья» в 1994 г. Роль князя и Настасьи исполнил известный актер театра Кабуки Бандо Тамасабуро, амплу которого – женские образы. По мысли Вайды, Настасья Филипповна – это воображаемая женщина и для Рогожина, и для князя Мышкина. Она – тайна, фантазия. Но как это показать на экране? И Вайда избирает такой путь – сама актриса должна быть не реальной, ускользающей, даже несуществующей. Поэтому в фильме ее играет актер-мужчина, который одновременно исполняет и роль Мышкина. Такое дерзкое решение позволило создать два образа, как бы растворяющиеся друг в друге, и воплотить главный замысел режиссера. Это решение – отдать две ведущие роли одному актеру – также метафорически визуализирует внутреннее родство героев, их концептуальную близость: «Конечно, Настасья Филипповна и Мышкин – очень разные, но они как бы сделаны из одного материала, между ними как бы нет перегородок, всегда отделяющих одну личность от другой» [2. С. 40]. Но как визуализировать эту незримую «сделанность из одного материала»? Какой пластически осязаемый образ мог бы воплотить это на экране? Можно сказать, что на пути поиска визуальной метафоры этой мысли Вайда и приходит к своему невероятному решению.

Вскоре после фильма Куросавы наконец-то отечественный (советский) кинематограф обращается к этому роману Достоевского. В 1957 г. выходит фильм «Идиот (Настасья Филипповна)» Ивана Пырьева, снятый по первой части романа. Задуманная экранизация второй части («Аглая») не была осуществлена. При всех достоинствах этой экранизации, фильм практически не говорит на киноязыке. Разумеется, там есть блестящее исполнение главной роли Ю. Яковлевым, есть свои акцентировки, крупные планы, образ города в сочетании с музыкой и т.д., но режиссер, по большому счету, не прибегает к визуальным метафорам, а опирается, в основном, на литературный, вербальный текст. То же можно сказать и о последнем фильме Пырьева – «Братья Карамазовы» (1968) – великолепный актерский состав, сильная драматургия и достаточно прямой, не «иносказательный» кинотекст. Между этими масштабными картинами Пырьев снимает еще один фильм по произведению Достоевского – «Белые ночи». В 1960 г. Британский киноинститут признал его одним из лучших фильмов года, что, разумеется, радует, но в то же время представляется довольно странным, так как фильм не обладает большими художественными достоинствами, особенно в сравнении с более ранней версией (1957) Лукино Висконти.

Среди множества экранизаций этой повести – русской, французской, целого ряда индийских – самая интересная, мощная принадлежит ее первооткрывателю – итальянскому режиссеру Лукино Висконти. Если воспользоваться классификацией фильмов, снятых по классической литературе Неи

Зоркой [13]: экранизация-лубок, экранизация-иллюстрация, экранизация-интерпретация, экранизация-фантазия «по мотивам», то этот фильм можно было бы отнести к «экранизации-фантазии» и одновременно «экранизации-интерпретации». Можно сказать, что по сути это не столько «экранизация», сколько авторское кино, самостоятельное и самоценное произведение искусства, вдохновленное повестью Достоевского. Подробно об этом говорится в моей статье «Галактики означающих: „Белые ночи“ Достоевского в интерпретации Лукино Висконти» [14. С. 75–84]. Здесь остановлюсь лишь на нескольких аспектах. Прежде всего, главным «означающим» в фильме становится сам город. Действие перенесено в современную Висконти Италию, но город не имеет точного адреса, это некое мистическое пространство, немного похожее на Венецию, а значит, и на Петербург – «Северную Венецию», где есть каналы, разделяющие людей и их миры, и есть мосты, их соединяющие. Город Висконти при всей его студийной статичности совершает ряд трансформаций – от некоего более или менее оживленного уютного городка до полуразрушенного, пустынного места, где от домов остались только стены или части стен, где повсюду виднеются пустые, черные проемы окон, как бы предсказывающие крушение и утраты. И, наконец, на этот темный, почти черный город падает белый снег, превращая его в еще более нереальное место, похожее на сон. Можно сказать, что город, который создан Висконти, с удивительной точностью воспроизводит то, о чем писал Николай Бердяев: «Но город есть лишь атмосфера человека, лишь момент трагической судьбы человека, город пронизан человеком... Город Петербург, который так изумительно чувствовал и описывал Достоевский, есть призрак, порожденный человеком в его отщепенстве и скитальчестве. В атмосфере туманов этого призрачного города зарождаются безумные мысли... Все внешнее – город и его особая атмосфера... – все это лишь знаки, символы внутреннего, духовного человеческого мира, лишь отображения внутренней человеческой судьбы» [15. Т. 2. С. 27].

Фильм Висконти, действие которого происходит где-то в пространствах внутренних миров героев, – это, прежде всего, явление киноискусства. Здесь на уровне киноязыка вскрывается и обретает осязаемые, чувственные формы подтекст повести. Почти хореографически выстраивает режиссер свое повествование из визуальных метафор, и, кстати, у Висконти гораздо больше «хореографии», говорящей пластики и насыщенных смыслом движений, так сказать, «глагольности», чем в одноименном фильме-балете, поставленном на музыку Шенберга в 1971 г. с Михаилом Лавровским и артистами балета Большого театра.

Через движение, пластику, а в отдельных случаях буквально через танец, Висконти решает идейные задачи своего фильма. В его экранизации «метафора становится физическим фактом» („the metaphor becomes a physical fact“), как об этом в другом контексте писал В. Набоков [16. Р. 80]. Когда в очередную ночь молодые люди встречаются, мы чувствуем из рассказа Достоевского, что Мечтатель влюблен, что он мечтает жениться на Настеньке. У Висконти их встреча показана на фоне застекленных витрин (кстати, чем-то напоминающих описанную выше сцену из «Идиота» Куросавы), и останавливаются они случайно, на мгновение, у витрины, в которой на черном бархате лежит белое подвенечное платье. Их лица поочередно отражаются в стекле, а

это платье смотрится как угаданные мысли, как материализованный подтекст. И под конец, среди черной итальянской темной ночи идет крупный белый снег. Снег покрывает волосы и пальто девушки, как белый подвенечный убор. Но снег – субстанция ненадежная, обманчивая, тающая, исчезающая, как мечта или сон. В этом, пожалуй, главная метафора фильма, в которой заложено прочтение истинного смысла названия повести. Висконти увидел в этом названии не только и не столько природное явление, характерное для летнего Петербурга, когда и ночью он озарен *прозрачным сумраком* и одна заря спешит *сменить другую*. Достоевский рассказал о «белых ночах» и о чем-то, метафорически очень похожем на них. Исходя из сути рассказа, Висконти увидел в самом названии и реальность, и символ, своеобразную метафору любви. Во вполне прозрачном шифре «имен» главных героев – Жилец, Мечтатель – Висконти также увидел тему столкновения Мечты и Реальности. Вот почему в момент иллюзорно воплощенной мечты неожиданно появляется Жилец. Снег мгновенно начинает таять – т.е. мы буквально видим, как «истаивает» то, что казалось почти *возможно* и даже *близко*. Мечтатель остается один. Его черное пальто, брошенное на белый снег, как перевернутая картинка того белого подвенечного платья на черном. Герой медленно бредет по опустевшему городу, который вмиг утратил свою «подвенечную», сверкающую, нереальную красоту... Так, совершенно хореографически, точно рассчитанными движениями, без слов передает Висконти весь драматизм глубокого подтекста рассказа – столкновения мечты и реальности. В кинотекстуре его фильма проступает главный смысл метафоры названия – черно-белая перекрестная встреча противоположностей.

Вдохновленность Достоевским чувствуется и в другом шедевре Висконти, снятом через 3 года после «Белых ночей» – «Рокко и его братья» (1960). Созданный по оригинальному сценарию, фильм не является экранизацией литературного произведения. Однако исследователи творчества Висконти отмечали его связь с романом «Идиот» Достоевского, проводя соответствующие параллели между «святым» Рокко и князем Мышкиным, его братом, опьяненным страстью Симоне, и Рогожиным. Весь фильм наполнен прозрачными метафорами и аллюзиями. Рокко, за которым угадывается образ Мышкина, не случайно работает в химчистке – это намек на очищающее действие его личности. Симоне, в облике и чертах характера которого проступают черты Рогожина, – боксер, человек грубого склада. Оба брата влюблены в одну девушку – проститутку, которую один «очищает» своей любовью, а другой втоптывает в грязь. Один из сильнейших моментов фильма, когда Симоне встречает ее в пустынном месте, ее белое пальто падает на черную землю – выразительный прием «Белых ночей», но в другом контексте, служащий теперь визуальной метафорой опороченной чистоты. Унизив ее телесно, физически, он не может овладеть ее душой. От бессилия этот силач, боксер, убивает ее – как и Рогожин Настасью – ножом. Вспомним тему «заклания». У Висконти этот момент показан таким образом, что героиня, убегая от преследования, упирается спиной в столб, и по мере того, как нож пронзает ее, ее обнаженные руки поднимаются, образуя форму распятия. Один этот кадр можно назвать кинематографическим кодом или формулой Достоевского, пластической, визуальной метафорой крестного, жертвенного пути красоты в мире жестокости и насилия.

Нельзя не сказать еще несколько слов и о нескольких других интерпретациях идей Достоевского, которые также строятся на визуализации метафоры. Так, например, *петербургская поэма* «Двойник», сама по себе визуализирующая идею внутренней двойственности, не раз становилась объектом внимания самых разных режиссеров. История Якова Петровича Голядкина привлекла такого изощренного мастера кино, как Бернардо Бертолуччи, известного по фильмам «Конформист», «Последнее танго в Париже» и др. Свой фильм 1968 г. по повести Достоевского он назвал «Партнёр» (*Partner*) и охарактеризовал его как «шизофренический фильм о шизофрении» таким образом, давая трактовку теме «раздвоения личности». В фильме немало зримых образов, которые требуют своей расшифровки. Встреча героя, которого зовут Джакобе, с его двойником у Бертолуччи показана как диалог и борьба с тенью во весь его рост, которая обозначается все явственней, как будто на глазах проступают контуры внутренней раздвоенности. Потом появляется еще такой же прохожий, тени множатся, и герой бежит, бежит – как и в повести, и в других экранизациях на сходную тему – как будто от самого себя. Вводя образ тени в ткань своей экранизации, Бертолуччи определенно намекает на то, что разговор о двойнике – это, собственно, разговор о душе.

Еще один фильм, снятый по этой повести английским режиссером Ричардом Айоади (2013), носит одноименное название – «Двойник» (*The Double*). Эта интересная работа, правда, больше похожа на психологическую шараду, где все строится на теме удвоения: герой отражается в зеркале и рядом также отражается его двойник. Он работает в копировальном цехе. Там он всегда заказывает 2 копии. Выбирая музыку в автомате с пластинками, он нажимает цифру «2» и т.д. Это все очень изобретательно, по-своему метафорично, но являет, скорее, пример того, что и визуальная метафора может быть поверхностной, не вскрывающей истинной глубины и оттого не становящейся явлением искусства. Правда, фильму Айоади нельзя отказать в достаточно тонкой проработанности мотива утраты героем своего «я». Кстати, имя героя у Достоевского – Яков, и в ряде случаев в повести это имя повторяется подряд дважды, так что редкая для имени первая буква «Я» звучит с определенной настойчивостью. Также в повести он пишет письма, и его подпись не оставляет сомнений в причине выбора именно такого имени: «Я. Голядкин» – иносказательно – это обнажение, «оголение» сущности героя, это проблема его «Я». В фильме Айоади имя звучит как Джейкоб, и вышеуказанные моменты повести, таким образом, утрачиваются. В то же время режиссер находит свой кинематографический способ показать внутреннюю проблему личности героя. Например, Джейкоб, садится в пустой вагон метро, но кто-то в черном заявляет ему, что он сидит не на своем месте. Или на проходной его работы вахтеры, знающие его много лет, не пропускают его из-за утраченного «удостоверения личности». Это все примеры некоей «глагольной», действенной метафоры того глубокого внутреннего комплекса неполноценности, который разрушает, «раздваивает» героя повести.

Существует еще немало экранизаций Достоевского, достаточно интересных с точки зрения заявленной темы, но объем статьи не позволяет их все охватить.

Несмотря на то, что пока речь шла только о визуальных метафорах кинематографа, здесь уже много говорилось о хореографии. Но способен ли сам

балет в своем безмолвии – не таком, как «немое кино» начала прошлого века, по-своему «многословное», а действительно бессловесном – передать текст Достоевского, трагическую глубину его идей? Мы уже заметили, что и кинематограф стремится выразить литературу не только и не столько словом, сколько иносказательно – движением, пластикой, жестом, но балет – это более сложная, более филигранная задача. Балетмейстеру необходимо найти такую убедительность визуальных образов, создать такой хореографический текст, который бы без помощи слов мог передать мысль писателя. При этом речь идет не о пантомиме, не о буквальной пластической передаче текста. Когда мы говорим о серьезной литературе, в частности о Достоевском, речь идет о поиске способа воплощения идей. По сути дела, здесь встает необходимость незримое сделать зримым. И это опять же тот случай, когда без визуальной метафоры не обойтись.

Первым хореографом, которому по-настоящему удалось проникнуть в бездонное пространство слова Достоевского и по-своему выразить его, стал Борис Эйфман. В 1980 г. он поставил балет «Идиот» на Шестую симфонию Чайковского. Из многочисленных персонажей романа он избирает лишь четырех: Лев Мышкин, Парфен Рогожин, Настасья Филипповна и Аглая. Момент первого явления Настасьи Филипповны, который так блестяще был найден Курсовой, у Эйфмана показан в движении: невидимые люди в черном проносят ее на высоко поднятых руках. Кажется, что она буквально парит в воздухе над пораженными ее красотой мужчинами. Так она является и перед пораженным зрителем – как портрет и как нечто высокое, почти недостижимое в своей обреченной, жертвенной красоте. Монологи Мышкина через движения тела передают все оттенки движения его души. Как писал Евгений Евтушенко, «было ощущение, что на сцене танцуют не четыре типажа, а четыре души в разнообразных переплетениях и драматических коллизиях... Пластическая психологизация, доведение персонажей до балетных символов одновременно сочеталась с реалистической портретной точностью. Временами у меня создавалось впечатление, что актеры даже говорят, только про себя... Эта постановка доказала, что у балета и большой литературы огромные перспективы творческого слияния» [17]. В своем балетном спектакле Эйфман поистине воплотил творчество Достоевского так, как его определял Николай Бердяев: «...встреча с последней глубиной человеческого духа, как изнутри открывающиеся реальности» [15. Т. 2. С. 33].

Воплощением «трагического движения идей» [Там же. С. 24] еще одного романа Достоевского стал его спектакль «Карамазовы», поставленный в 1995 г. И почти через 20 лет Эйфман вновь решил обратиться к «Карамазовым», поставив практически новый балет по тому же роману, назвав его «По ту сторону греха». Само название нового спектакля говорит о стремлении его создателя заглянуть в иную реальность романа, куда-то по ту сторону сюжета и по ту сторону Карамазовых, открыть их внутреннее, духовное существо. Этот взгляд по ту сторону сюжета в известном смысле воплощает тезис Эйзенштейна о возможности по-новому увидеть проблемы сюжетной основы и «на этом пути двигаться... не „назад“ к сюжету, а „к сюжету вперед“» [18. Т. 2. С. 91]. Именно этот принцип движения «к сюжету вперед», в котором смещаются взаимоотношения фабулы и содержания, и главным становится внутреннее действие, происходящее в душе, сознании или в подсознании

персонажей, лежит в основе балетной драматургии Эйфмана. На этом принципе построены и «Карамазовы» Достоевского: «Сквозь внешнюю фабулу, напоминающую неправдоподобные уголовные романы, просвечивает иная реальность, ...духовная глубина человека, ...судьба человеческого духа, ...отношение человека и Бога, человека и дьявола, ...идеи, которыми живет человек» [15. Т. 2. С. 33].

Одна из самых полемически волнующих идей, сквозной нитью проходящая через весь роман: «Если Бога нет, то все дозволено», становится ключевым вопросом спектакля. Нравственная, философская проблема эта разрешается в спектакле, как и в романе в двух планах: на уровне сюжета об убийстве отца одним из его сыновей, и на уровне символического сверхсюжета – о пути безбожного своеволия человека, приводящего его к преступлению. О решении этого вопроса в балете и его визуально-метафорическом языке подробно говорится в главе «Реальность глубины» моей книги «Иное пространство слова» [19. С. 186–216], где речь идет о том, что слово Достоевского обретает иной способ выразительности, попадая в иное – хореографическое – пространство. Здесь скажу лишь о нескольких основных моментах, имеющих отношение к теме статьи.

Одной из важных, концептуальных метафор спектакля является новое решение, которое предложил Эйфман в прочтении сложного внутреннего мира среднего из братьев – Ивана. Как и Дмитрий, он не убивал отца, но явился, по сути, идеологом убийства. Он задается мучительными вопросами и искушает своего младшего брата – инока Алешу примерами, которые, как ему кажется, доказывают, что Бога нет. Однако и в нем идет борьба между верой и неверием. Иван оказывается то в дуэте с отцом, то с Дмитрием, то с Алешей. Его метания от безбожного старика к почти святому Алеше воплощают его раздвоенность, несогласие с самим собой. В романе Достоевского этот раскол личности обретает осязаемые формы: Ивану является странный господин, некий чёрт, и ведет с ним диалог по душам. Эйфман нашел очень смелое решение, придав этому внутреннему чёрту облик старика Карамазова. «Второе я» Ивана, та часть его натуры, в которой замешана «сила низости Карамазовской» [20. Т. 14. С. 240], нашептывает ему, что «надо только разрушить в человечестве идею о Боге» и тогда будет «все дозволено» [Там же. Т. 15. С. 83–84]. Диалог его с двойником – суть выражение тайных сомнений «имеет ли право всякий человек решать, смотря на остальных людей: кто из них достоин жить и кто более не достоин?» [Там же. Т. 14. С. 131]. Приход чёрта к неверующему ни в Бога, ни в чёрта Ивану – это момент, когда с очевидной реальностью предстает невыразимая борьба Бога и дьявола в сердце человека. Это болезнь совести Ивана, не проливавшего крови отца, но в желаниях своих оставившего «за собою в данном случае полный простор» [Там же. Т. 14. С. 130–132]. В постановке Эйфмана встреча Ивана с преследующим его духом отца происходит в мистическом пространстве, которое дало название всему спектаклю – *по ту сторону греха*, где свершается внутреннее наказание за него.

В контексте данной работы необходимо сказать и о хореографическом решении «Легенды о Великом Инквизиторе». В «Легенде» все основные идеи романа предстают уже с позиций вечности. Здесь заложена тема «роковой диалектики свободы», здесь сталкиваются «два мировых начала – свобода

и принуждение», безбожное сострадание к людям, основанное на ложной идее принудительного счастья, и великая «божественная любовь» [15. Т. 2. С. 124–125].

Одно из главных сценических решений Эйфмана в том, что Инквизитор – это Иван, а Христос – Алеша. Иван, одетый Инквизитором, и Алеша в белых одеждах Христа как бы вслушиваются в содержание «легенды». Некий голос над сценой читает текст Достоевского, и кажется, что сами слова диктуют ритм движений двух братьев. На периферии рассказа Ивана разворачивается масштабная массовая сцена. Механический танец людей-роботов, людей-машин, одетых в полутюремные робы, создает зловещую картину «всеобщего принудительного счастья», пророчески предсказанную Достоевским и отраженную затем в романах-антиутопиях Орвелла, Хаксли, Замятина.

Обратившись к незаконченному произведению Достоевского, Эйфман договорил заложенную в нем тему. В спектакле брат Алеша, портрет которого постановщик создал как истинный художник, передав всю одухотворенность и сложность этого характера, из любви и сострадания к людям совершает дерзкий поступок. Он выпускает на свободу узников тюрьмы. Но движимый мечтой о братстве и свободе, он невольно открывает путь братоубийству и насилию. Бывшие заключенные неистово сокрушают все на своем пути, обнаруживая карамазовскую стихию, заложенную в человеке. Танец опьяненной освобождением толпы в ритме с демонической музыкой Мусоргского становится все более разнузданным и угрожающим и, кажется, буквально реализует пророческие слова Легенды: «...ничего и никогда не было для человека и для человеческого общества невыносимее свободы!». Утверждая свое право на свободу по Великому Инквизитору – без Христа, они сбрасывают крест, который венчает центральную, уходящую вверх конструкцию. С оглушающим шумом крест падает вниз. Этот момент спектакля ужасает, как открывшаяся бездна, и в то же время производит странное впечатление уже виденного, вызывая в памяти документальные кадры прошлого века.

Большую роль в спектакле играет особая, проникнутая философской идеей лаконичная сценография. В соответствии с замыслом Эйфмана художник создает некий прозрачный контур дома, как бы расколотого пополам. Зияющая трещина являет собой зримую метафору того раскола, который царит и в душах его обитателей, и в самом отеческом доме, символизирующем в более широком контексте отечество и грядущие исторические расколы. По центру видна винтовая лестница, ведущая к самому верху, к кресту. Эта концептуальная, исполненная мрачного драматизма декорация является живописно-образной, метафорической трактовкой романа. В рисунке этой лестницы есть характерное для романов Достоевского внутреннее круговое движение «дантовской» структуры: от мрака – к свету – к кресту.

В финале спектакля Алеша Карамазов как покаяние «за великий грех» поднимает сброшенный крест и медленно, с усилием несет его, тяжело поднимаясь по ступеням. На этом пути его наверх заканчивается спектакль. Так заканчивается у Эйфмана путь блужданий человека. Так он заканчивается почти всегда и у Достоевского если не напрямую в сюжете, то за пределами его, где брезжит свет, к которому направлен человеческий путь. И так, в форме визуальной метафоры, представил эту мысль хореограф в своем спектакле. Метафора, как утверждал еще Хосе Ортега-и-Гассет, играет насущную

роль в процессе познания истины: «Мы нуждаемся в ней не просто для того, чтобы, найдя имя, довести наши мысли до сведения других, – нет, она нужна нам для нас самих: без нее невозможно мыслить о некоторых особых, трудных для ума предметах. Она не только средство выражения, но и одно из основных орудий познания» [21. С. 206].

Примеры экранизаций и других постановок по произведениям Достоевского не исчерпываются теми, которые были приведены выше. Но говорилось, в основном, о тех работах, в которых затронута тема, заявленная в заглавии статьи, главное в которых – поиск иного, невербального языка. Это и есть, по сути, поиск визуальной метафоры, т.е. сжатой формулы, некоего «бездонного знака», который способен зримо воплотить глубину мысли. Поиск не столько самого образа, сколько той истины, которая должна в нем таиться.

Литература

1. Барт Р. S/Z. / пер. с фр. Г.К. Косикова и В.П. Мурат. М. : Эдиториал УРСС, 2001. 232 с.
2. Курганов Е. Роман Ф.М. Достоевского «Идиот». Опыт прочтения. СПб. : Журнал «Звезда», 2001. 205 с.
3. Белов С.В. Вокруг Достоевского. СПб. : Изд-во СПбГУ, 2001. 444 с.
4. Мармеладов Ю.И. Тайный код Достоевского. Илья-пророк в русской литературе. СПб., 1992. 144 с.
5. Баршут К.А. Рисунки в рукописях Достоевского. СПб. : Формика, 1996. 319 с.
6. Барт Р. Критика и истина // Избранные работы. Семиотика. Поэтика / пер. с фр., вступ. ст. и коммент. Г.К. Косикова. М. : Прогресс, 1989. С. 369–370.
7. Забулионите А.К.И., Коробейникова Л.А. Онтология целостности в проекте российской культурологии // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2016. № 4 (24). С. 47–60.
8. Lacoff G. The Contemporary Theory of Metaphor // Metaphor and Thought. Ed. Orthony, A. Cambridge University Press, 1993. P. 203.
9. Зоркая Н. История советского кино. СПб. : Алетейя, 2005. С. 39–40.
10. Достоевский Ф.М. Три рассказа Эдгара Поэ // Время. СПб., 1861. Январь. Отд. I. С. 230–231.
11. Эйзенштейн С. Глагольность метафоры // Эйзенштейн С.М. Монтаж. М., 2000. Т. 2. С. 270.
12. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб. : Искусство, 2005. С. 290.
13. Зоркая Н. Русская школа экранизации // Экранные искусства и литература: Немое кино. М., 1991. С. 150.
14. Боборыкина Т.А. Галактики означающих: «Белые ночи» Достоевского в интерпретации Лукино Висконти // Единство и своеобразие в мировом литературном процессе. СПб., 2017. Вып. 21. С. 75–84.
15. Бердяев Н. Миросозерцание Достоевского // Философия творчества, культуры и искусства. М., 1994. Т. 2. С. 27–125.
16. Nabokov V. Charles Dickens // Lectures on Literature. L., 1983. P. 80.
17. Евтушенко Е. Танцующий Мышкин // Советская культура. 1980. 2 сент. С. 4.
18. Эйзенштейн С. О чистоте киноязыка // Избранные произведения : в 6 т. М. : Искусство, 1964. Т. 2. С. 91.
19. Боборыкина Т.А. Иное пространство слова. СПб., 2014. С. 186–216.
20. Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы // Собр. соч. : в 30 т. Л. : Наука, 1976. Т. 14–15.
21. Хосе Ортега-и-Гассет. Две главные метафоры. К двухсотлетию Канта / пер. Б.В. Дубина. М. : Искусство, 1991. 400 с.

Tatiana A. Boborykina, Saint-Petersburg State University (Saint-Petersburg, Russian Federation).

E-mail: boborykina.tatiana@gmail.com

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2019, 34, pp. 5–18.

DOI: 10.17223/2220836/34/1

IN SEARCH OF A VISUALIZED METAPHOR: DOSTOEVSKY IN THE LANGUAGES OF BALLET AND CINEMA

Keywords: Metaphor; visualization; Dostoevsky; literature; visual arts.

The article “In Search of a Visualized Metaphor: Dostoevsky in the Languages of Ballet and Cinema” explores the phenomenon of a metaphor, a visualized metaphor in particular. Basing on theories and definitions of Roland Barthes, Sergei Eisenstein, Vladimir Nabokov, José Ortega y Gasset the meaning and the role of metaphor is being found out. The survey focuses on the problem of a visualized metaphor in various aspects: 1) as the one appearing in the verbal realm of literature, 2) as the means of a non-verbal expression in the realm of visual arts, 3) and basically, as the phenomenon, which encodes the meaning and which the reader or the spectator has to decode.

These aspects are explored on the material taken from Feodor Dostoevsky's writings as well as on the material of the comparative analyses of their various cinema and ballet interpretations. Practically all of Dostoevsky's works contain certain codes and ciphers, most of which bear hidden biblical allusions. These “coders” require the search of the keys to them as well as the capacity to read between the lines and so forth. Such approach to reading reveals new and deeper layers of comprehension. This also refers to cinema and choreography texts.

Film directors, who take the risk of adopting Dostoevsky's works, have to be able not only to read the encoded text, but also to create their own visual narrative – not an illustration, but an almost emancipated work of art which had been inspired by literature. And this can not be done without metaphors and their visualization.

The article focuses on the analyses and comparative analyses of a number of Dostoevsky's works by various film directors: “White Nights” (Ivan Pyriev, Luchino Visconti), “Idiot” (Georges Lampin, Akira Kurosawa, Andrzej Wajda) “Crime and Punishment” (Georges Lampin, Lev Kulidzanov), “The Double” (Bernardo Bertolucci, Richard Ayoade).

The analysis of the choreographic versions by a world-famous choreographer Boris Eifman is also presented in the context of the topic formulated in the title. The subject of discourse become Eifman's ballets staged to Dostoevsky: “Idiot” based on the namesake novel, and “Beyond Sin” based on “The Karamasovs”. In each case the attention is paid to the visualized metaphors as a way to translate the word of the writer into the language of choreography. Some examples of such translations are given as well as the interpretation of their meanings.

The major issue of the survey is to prove that the search of metaphors leads to the recognition of the basic truth hidden in the depth of the composition, be it literature or various forms of its interpretation.

References

1. Barthes, R. (2001) *S/Z*. Translated from French by G.K. Kosikov, V.P. Murat. Moscow: Editorial URSS.
2. Kurganov, E. (2001) *Roman F.M. Dostoevskogo “Idiot”. Opyt prochteniya* [F.M. Dostoevsky's “The Idiot”. A reading experience]. St. Petersburg: Zhurnal Zvezda.
3. Belov, S.V. (2001) *Vokrug Dostoevskogo* [Around Dostoevsky]. St. Petersburg: St. Petersburg State University.
4. Marmeladov, Yu.I. (1992) *Tayny kod Dostoevskogo. Il'ya-prorok v russkoy literature* [Dostoevsky's Secret Code. Elijah the Prophet in Russian literature]. St. Petersburg: Petrovskaya Akademiya Nauk i Iskusstv.
5. Barsht, K.A. (1996) *Risunki v rukopisyakh Dostoevskogo* [Drawings in the manuscripts of Dostoevsky]. St. Petersburg: Formika.
6. Barthes, R. (1989) *Izbrannye raboty. Semiotika. Poetika* [Selected Works. Semiotics. Poetics]. Translated from English by G.K. Kosikov. Moscow: Progress. pp. 369–370.
7. Zabulionite, A.K.I. & Korobeynikova, L.A. (2016) Ontology of whole in the project of Russian Culturology. *Tomsk State University Journal. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 4(24). pp. 47–60. (In Russian). DOI: 10.17223/2220836/24/5
8. Lacoff, G. (1993) The Contemporary Theory of Metaphor. In: Orthony, A. (ed.) *Metaphor and Thought*. Cambridge University Press. p. 203.

9. Zorkaya, N. (2005) *Istoriya sovetskogo kino* [History of Soviet Cinema]. St. Petersburg: Aleteyya. pp. 39–40.
10. Dostoevsky, F.M. (1861) Tri rasskaza Edgara Poe [Three stories by Edgar Poe]. *Vremya*. January. pp. 230–231.
11. Eisenstein, S. (2000) *Montazh* [Montage]. Vol. 2. Moscow: Muzei kino. pp. 270.
12. Lotman, Yu.M. (2005) *Ob iskusstve* [On Art]. St. Petersburg: Iskusstvo.
13. Zorkaya, N. (1991) *Ekrannye iskusstva i literatura: Nemoe kino* [Screen Arts and Literature: Silent Movies]. Moscow: Nauka. pp. 150.
14. Boborykina, T.A. (2017) Galaktiki oznachayushchikh: “Belye nochi” Dostoevskogo v interpretatsii Lukino Viskonti [A Galaxies of Signifiers: Dostoevsky’s “The White Nights” interpreted by Luchino Visconti]. In: *Edinstvo i svoeobrazie v mirovom literaturnom protsesse* [Unity and Originality in the World Literary Process]. Issue 21. St. Petersburg: Neva. pp. 75–84.
15. Berdyaev, N. (1994) *Filosofiya tvorchestva, kul'tury i iskusstva* [Philosophy of Creativity, Culture and Art]. Vol. 2. Moscow: Liga. pp. 27–125.
16. Nabokov, V. (1983) *Lectures on Literature*. London: Mariner Book.
17. Evtushenko, E. (1980) Tantsuyushchiy Myshkin [Dancing Myshkin]. *Sovetskaya kul'tura*. 2nd September. pp. 4.
18. Eisenstein, S. (1964) *Izbrannye proizvedeniya v 6 t.* [Selected Works in 6 vols]. Vol. 2. Moscow: Iskusstvo.
19. Boborykina, T.A. (2014) *Inoe prostranstvo slova* [Another word space]. St. Petersburg: NP-Print. pp. 186–216.
20. Dostoevsky, F.M. (1976) *Sobranie sochineniy v 30 t.* [Selected Works in 30 vols]. Vol. 14. Leningrad: Nauka. p. 240.
21. Ortega y Gasset, J. (1991). *Dve glavnye metafory. K dvukhsotletiyu Kanta* [Two main metaphors. On Kant’s bicentennial]. Translated from Spanish by B.V. Dubin. Moscow: Iskusstvo.