

риода начинает формировать модель, в которой национальная самоидентификация оказывается связанной с самобытным воспроизведением, цитированием и новым прочтением древней истории и в меньшей степени народной культуры.

### Литература

1. Гуревич, А. Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства / А. Я. Гуревич.— М., 1990.
2. Даркевич, В. П. Народная культура средневековья: светская праздничная жизнь в искусстве IX–XV вв. / В. П. Даркевич.— М., 1988.
3. Лотман, Ю. М. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века) / Ю. М. Лотман // Б. А. Успенский. Избранные труды. Семиотика истории. Семиотика культуры.— М., 1996.
4. Мелетинский, Е. М. Шведская литература / Е. М. Мелетинский // История всемирной литературы.— М., 1983.— Т. 1.
5. Aldridge, E. Porcelain / E. Aldridge.— N.Y.: Grosset & Dunlap, 1970.
6. Arbman, H. Vikings / H. Arbman.— N.Y.: Frederick A. Praeger, 1961.
7. Balzer, M. J. Editor's Introduction / M. J. Balzer / Ethnosociology.— 1988.— № 27 (1).
8. Dahlbäck-Luttelman, H. Sweden ceramics [Электронный ресурс] / H. Dahlbäck-Luttelman.— Режим доступа : <http://www.oxfordartonline.com:80/subscriber/article/grove/art/T082574pg7>.

*И. И. Яценко*

Москва, Московский государственный университет  
имени М. В. Ломоносова

*К. Куньята*

Венецианский университет «Ка' Фоскари»

### **«Белые ночи» Ф. М. Достоевского как повод к диалогу культур, эпох, жанров**

Культуры не могут существовать изолированно друг от друга: они находятся в постоянном контакте, взаимодействии, в т.н. «диалоге культур». Однако «о диалоге культур можно говорить, только если сама культура понимается как сфера произведений (не продуктов или орудий). Только воплощенная в произведение культура может быть местом и формой возможного диалога, поскольку произведение несет в себе композицию диалога автора и читателя (зрителя, слушателя)» [4]. В нашем случае речь пойдет

о художественных произведениях, относящихся к таким видам искусства, как литература и кинематограф.

При соприкосновении художественных произведений, одновременно принадлежащих разным национальным культурам, эпохам и жанрам, диалог культур приобретает особую многомерность. Именно такая ситуация обнаруживается при сопоставлении повести Ф. М. Достоевского «Белые ночи» (1848 г.) и ее экранизаций — как отечественных, так и зарубежных. Всего по мотивам повести было поставлено 14 фильмов. Мы ограничимся рассмотрением одноименных фильмов Л. Висконти (1957 г., Италия), И. Пырьева (1959 г., СССР), Л. Квинихидзе (1992 г., Россия) и фильма «Четыре ночи мечтателя» Р. Брессона (1971 г., Франция).

Повесть Ф. М. Достоевского «Белые ночи» (1848 г.), которая носит подзаголовок «Сентиментальный роман. Из воспоминаний мечтателя», относится к раннему творчеству писателя, когда он пробовал себя в самых разных жанрах и темах. Далеко не всё из этих литературных опытов получило продолжение в дальнейшем творчестве писателя. А вот в повести «Белые ночи» появился очень важный для Достоевского тип героя: герой-мечтатель, неудовлетворенный убогой жизнью, он находит покой и наслаждение в мечтах. Это романтик, который в мечтах влюбляется, совершает подвиги, и самое страшное для него — расстаться с мечтой и вернуться к безотрадней, неуютной действительности. Герой повести, от лица которого ведется повествование, как-то летней петербургской белой ночью встречается на мосту девушку Настеньку, ждущую здесь своего возлюбленного, с которым она не виделась год. Герои знакомятся и четыре ночи, гуляя по городу, рассказывают друг другу о себе. Мечтатель влюбляется в Настеньку, и она, разуверившись в чувствах возлюбленного, готова выйти замуж за Мечтателя. Герой испытывает необыкновенный душевный подъем, но счастье оказалось недолговечным: Настенька возвращается к возлюбленному. И хотя Мечтатель страдает, он далек от того, чтобы упрекать Настеньку или проклинать судьбу, напротив, вот его слова, завершающие повесть: «Боже мой! Целая минута блаженства! Да разве этого мало хоть бы и на всю жизнь человеческую?..» [2, с. 202] Мечтатель у Достоевского живет в мире иллюзорном, мало связанном с действительностью, и на просьбу героини рассказать свою

историю, он отвечает, что у него «нет никакой истории». Он принадлежит миру идеального.

Мечтатель, романтик — один из вечных типов в искусстве, и потому неудивительно, что раннее произведение русского классика вызвало такой активный отклик кинематографистов из разных стран и в разные периоды XX века. Наиболее близкую к литературному оригиналу экранизацию в 1959 году создал советский режиссер Иван Пырьев (он же и сценарист, в главных ролях — Л. Марченко и О. Стриженов). Эта картина, по решению Британского киноинститута, признана лучшим фильмом 1960 г. Пырьев усилил в своей экранизации исповедальность — излюбленный прием Достоевского-психолога. Его Мечтатель в начале и в конце фильма показан старым опустившимся человеком, живущим в пыльной, захлавленной мансарде, где он предается воспоминаниям о нескольких счастливых ночах. Есть в фильме Пырьева и образ романтических, импрессионистских, туманных белых ночей Петербурга. Однако в целом, по определению режиссера И. Дыховичного, фильм Пырьева «Белые ночи» — это «кич, но кич гениального, одаренного человека» [3].

Однако Пырьев не был первооткрывателем истории «Белых ночей» в кинематографе. За два года до его картины появился фильм итальянского режиссера Лукино Висконти «Le notti bianche» (1957 г.), получивший за лучшую режиссуру премию «Серебряный лев» Венецианского кинофестиваля 1957 г. Назвать этот фильм экранизацией повести Достоевского довольно сложно — это, скорее, мелодрама по мотивам «сентиментального романа». Висконти, с помощью сценариста Сузо Чекки д'Амико, «перевел» содержание повести Ф. М. Достоевского в другой культурный, исторический и эстетический код. Перед нами пример специфичного типа перевода, который Роман Якобсон назвал «межсемиотическим переводом» [6, с. 17], т.е. перевода с языка одного вида искусства на язык другого и одновременно с языка одной ментальности на язык другой.

Необходимость перевода с языка литературы на язык кинематографа очевидна. Но какова цель перевода на язык другой ментальности, если и русская, и итальянская культура относятся к одному типу культур (полихромные культуры), если они близки в своих ценностных ориентациях, когда речь идет о таких понятиях, как сопереживание, стремление к преодолению одиночества,

к любви, к счастью? Ответ на этот вопрос кроется, на наш взгляд, в типе героя у Достоевского и в сосредоточенности повествования в его повести на чувствах героев при явном «остранении» (термин В. Шкловского [5]) от того, что этих героев окружает. Именно поэтому кинематографисты без труда изменяли те обстоятельства, в которых существует герой. Итальянского зрителя середины XX в., зрителя послевоенной Европы оторванный от реалий окружающей их жизни стиль кинематографического языка вряд ли мог бы удовлетворить. Мечтатель Достоевского в фильме Висконти не так загадочен, как герой Достоевского: он имеет имя (Марио), он несколько раз показан в своей съемной комнате, в обсуждении чисто бытовых вопросов с хозяйкой пансиона, он человек XX в., который комфортно чувствует себя в баре и который даже может попытаться уйти с проституткой, чтобы отвлечься от своих душевных страданий. Висконти делает героя более доступным и понятным, не упрощая и не приземляя его при этом. Так, если Мечтатель у Достоевского добросовестно выполняет обещание передать письмо Настеньки ее возлюбленному, то Марио рвет письмо, как только остается один. Висконти и его сценарист, по-видимому, посчитали психологически более достоверным именно такое развитие ситуации (кстати, Марио позже признается героине, что письмо уничтожил). Подвергается трансформации и образ Настеньки. Ее имя Наталья (актриса Мария Шелл), она блондинка, говорит со славянским акцентом — подчеркивается ее неитальянское происхождение, она как будто из другой эпохи, что особенно заметно в «сцене рок-н-ролла», в танцевальном зале кафе, куда ее приводит Марио (Марчелло Маджорани): хореография Дик Сандерс и музыка рок-н-ролла символизируют собой ритм эпохи, в которую не вписывается романтическая и несовременная героиня.

Однако несмотря на особенности интерпретации героев у Висконти, основным мотивом у него, как и у Достоевского, является мотив одиночества героя, в мироощущении которого ведущую роль играет тоска, побуждающая его к поиску кого-то, с кем можно разделить своё одиночество, к поиску родственной души. Мотив одиночества и душевной неустроенности Марио поддерживается и тем пространством, в котором развиваются события: это не туманный и романтический Петербург, который прекрасно показан в фильме «Белые ночи» И. Пырьева. Действие фильма Висконти происходит в квартале «Венеция» города Ливорно (павильон на

киностудии в Риме). Висконти стремился воссоздать тёмную и чарующую атмосферу портового района в Ливорно, чтобы место, где встречались герои, было как сон или неясное воспоминание: на сюрреалистическом фоне движутся черные фигуры, символизирующие мир бедных районов города. Контрастом этому миру становится Новая улица, которая представляет переустройство мира после Второй мировой войны. Поэтому сценаристы вводят некоторые элементы нового времени: *Bar Sport* с рекламой «кока-колы», кафе и танцевальный зал, киоск в центре площади. На Новой улице много рекламы (*Farmacia, Garage, Calzature, Esso, Cinematografo, Tabacchi* и т.д.), флуоресцентных ламп магазинов. Мир же старого портового района — это мир запустения как внешнего, так и морального. В изображении новой зоны города доминирует холодный серый цвет, а у старого района — другой оттенок, более теплого серого цвета. Сценография ночного города в фильме Висконти показывает разрыв между реальностью и иллюзией. Если у Достоевского в центре повествования — сам Мечтатель, то для итальянского режиссера среда — это персонаж, играющий не менее важную роль в истории. В фильме представлены все социальные классы: служащие, молодёжь, которая танцует рок-н-ролл, среднее сословие, городская беднота, живущая в окрестностях порта, хозяйка пансиона, где Марио снимает комнату. Среда, в которую погружен Марио, разрушает тот флер загадочности и неопределенности, который свойственен герою Достоевского. Так, не лишена некоторой иронии в адрес героя утренняя сцена, когда Марио просыпается от громкого властного голоса хозяйки, которая бесцеремонно входит к нему в комнату и возвращает его в реальную жизнь.

Подвергся трансформации и образ жильца. В романе Достоевского жилец — это человек, который любит чтение, культуру, он интеллигент, но персонаж «без лица»; жилец в фильме (актер Жан Маре) — жесткий человек с роковым взглядом. Актёр Жан Маре был выбран благодаря его взгляду, который выражает и любовь, и опасность, и неуверенность, и чувственность; в его облике есть некая фатальность.

В фильме Висконти не такое, как в романе, хронологическое структурирование: фильм состоит из трёх ночей, двух утренних сцен в доме Марио (благодаря им зрители возвращаются в реальный мир, в скучную обыденность Марио). Воспоминания Наталии

во время второй ночи совпадают с «Историей Настеньки» в романе, завершается сюжет в последнее утро, после снегопада. Снегопад во время последней встречи героев — это и знак надежды, и чудо любви, обретенной Марио, и предвестие перемен, и символ «белых ночей».

Несмотря на высокую оценку фильма профессионалами, фильм не имел успеха у зрителей: он казался им абсурдным, слишком театральным и формалистичным. Неразрешенный драматургический конфликт концовки фильма совпадает с неразрешенным творческим кризисом самого режиссёра. Можно предположить, что фильм *Le Notti Bianche* — свидетельство того, что у Лукино Великолепного наступил период творческих сомнений и ушли иллюзии, связанные с неореализмом.

Почти через двадцать лет после Висконти к сюжету повести Достоевского обращается французский режиссер Робер Брессон, премьера фильма которого состоялась в Германии в 1971 г. Брессон, будучи не только режиссером, но и автором сценария фильма, называет его «Четыре ночи мечтателя» и отходит от обязывающего образа «белых ночей». Кроме того, он сохраняет только основную сюжетную линию, позволяя довольно существенные отклонения от сюжета оригинала. Так, герой Брессона, по имени Жак, встречает героиню, Марту, на парижском мосту Пон-Неф (*Pont Neuf* — Новый мост), где спасает ее от самоубийства. Никакой мистической неопределенностью Жак не наделен: он молодой художник, увлеченный своим делом, страстно обсуждающий творческие проблемы и планы с друзьями-художниками. Марта живет не с бабушкой (как Настенька Достоевского), а с матерью. Образ жильца, в отличие от брутального облика Жана Маре в фильме Висконти, довольно аморфен: он нерешителен, не уверен в себе. Этот герой лишен таинственности: понятно, чем он занимается, поскольку уезжает из Парижа по вполне банальной причине — получил стипендию Йельского университета. Таким образом, сюжет «Четырех ночей мечтателя» более прозаичен — и тому есть свое объяснение, о чем будет сказано ниже.

Особое место в фильме отведено образу Парижа конца 60-х гг. XX вв. Уже то, что действие начинается с Нового моста, одного из старейших мостов через Сену в живописном месте Парижа (набережная Лувра, набережная Конти, остров Сите), наполняет фильм парижской атмосферой. Ночной Париж многолюден, и в основном

это город молодых людей, которые заполняют маленькие кафе, сидят и лежат на граните набережных. Особую роль в фильме играют звуки большого города: это и шум автомобилей, проносащихся мимо героев, и говор толпы, и обрывки музыки из многочисленных бистро, и гитара уличного музыканта. Но герои не растворяются в этой, казалось бы, всепоглощающей парижской жизни, они существуют отдельно от нее, погруженные в свои чувства и ожидания.

Концептуальна и неожиданна концовка фильма Р. Брессона. Жак, переживший всплеск счастья и сразу же последовавшее за этим разочарование, в своей комнате записывает на магнитную ленту рассказ и гипотетической о встрече с Мартой, ее слова сожаления о причиненной ему боли, признание в любви и ответную его благодарность за подаренное счастье. Он прослушивает сделанную запись и направляется к краскам, холстам, начинает работать. Да, Жак — мечтатель, но он прежде всего художник, которому искусство, творчество помогают жить дальше, преодолевать душевную боль. Вот почему Р. Брессону было важно отказаться от социальной и бытовой неопределенности в создании образов героев.

Фильм был отмечен на XXI Берлинском кинофестивале в 1971 г., он также получил награду Британского киноинститута за лучшую режиссуру.

А в 1992 г. сюжет Достоевского возвращается в российский кинематограф и получает совершенно неожиданную интерпретацию режиссера Л. Квинихидзе. В то время как российский зритель еще переживает впечатление от «Маленькой Веры» (1988 г.) Василия Пичула, Квинихидзе делает фильм «Белые ночи», который может показаться наивным, идеалистическим и даже старомодным, но который так нужен именно на пороге российских девяностых. События фильма переносятся в Петербург начала 90-х годов, в Петербург, который только что перестал называться Ленинградом. Мечтатель по имени Митя, развозит на грузовике хлеб по магазинам ночного Петербурга. Он выбрал такую работу, потому что особенно любит свой город в ночные часы, когда на улицах пусто, и он, в душе романтик, разговаривает с мостами, памятниками. История героини тоже проста и понятна: приехала в Питер поступать в институт, провалилась, теперь живет у тетки. Ее возлюбленный («жилец») — человек деликатный, интеллигентный и очень богатый, род его занятий неизвестен, но легко прогнозируется по

тому, какие у него помощники, как перед ним угодливо ведут себя официанты в роскошном ресторане. «Жулик он, обыкновенный бандит»,— импульсивно восклицает Митя, реагируя на историю Насти. Симптоматично, что «жилец» приглашает Настю и ее тетю не в театр (как в повести), не в кино (как, например, у Брессона), а в ресторан, где обе гости не ограничивают себя в употреблении алкоголя: девушка — по неопытности, а тетка — из пристрастия к спиртному.

Л. Квинихидзе показывает в своем фильме два Петербурга: Петербург иллюзорный, миражный (в лучших традициях отечественной художественной классики), существующий в воображении героя, и бандитский Петербург со всей его атрибутикой: обнищание одних и непомерное, непонятого происхождения богатство других, рестораны, ночные клубы с их шумом и мигающим светом, нападение бандитов на героя. Вместе с тем, наблюдая все то новое, что пришло в российскую жизнь, нельзя воспринимать только как фон песни, звучащие в фильме (тексты Леонида Дербенева [1], положенные на музыку М. Дунаевским). Они становятся своеобразным стержнем сюжета. В шумном ночном клубе, где яркие вспышки света выхватывают из темноты возбужденные лица молодых людей, которые пришли сюда расслабиться и ни о чем не думать, как предупреждение звучит призыв остановиться и вовремя соскочить с «вертящегося круга», где

В нас все хорошее давно погоня выпила,  
А мы все мчимся, все надеемся — а вдруг?  
А этот круг, где нам за счастьем гнаться выпало,  
Он все равно последний круг!

И вдруг эта нервно-дрожащая, рваная музыка переходит в органные аккорды — это мы с героем переносимся на ночные улицы города белых ночей, города, где живут прекрасные призраки.

Концовка фильма неожиданна, и в начале 1990-х годов она должна была восприниматься как утопический призыв к спасению. Митя, который только что расстался с Настей и с трудом передвигается, искалеченный в недавнем бандитском нападении, вдруг испытывает настоящее счастье: перед ним мираж. Он видит Петербург прошлого века, с экипажами, мерно прогуливающими по набережным парами и, главное, Настенькой, которая в обли-



ке барышни из XIX века ждет его, именно его, и они встречаются и, счастливые, идут по залитому солнцем Петербургу.

Поэтические тексты Л. Дербенева, написанные для фильма, явно ориентированы на высказывание из прощального письма Настеньки герою: «Это был сон, призрак» [2, с. 201].

Понять непросто здесь,  
Кто призраки, кто люди,  
В такие ночи,  
Ночи бело-голубые.  
Тому, что было, снится то,  
Что будет, будет.  
Тому, что будет, снится то,  
Что было, было...

Традиция изображения «призрачного» Петербурга, идущая от Пушкина и Гоголя, получает в фильме Л. Квинихидзе достойное продолжение. Романтическая мечта побеждает уродливость мира. Последние кадры фильма полны надежды, которая создает-ся и благодаря песне «Ночи бело-голубые».

В подворотнях гулких бродят бесы,  
И всю стараются они,  
Чтоб над миром в сумерках железных  
Плыли одинаковые дни.  
Для того их круг все уже, уже,  
Чтоб среди угрюмых стен  
Незаметно мы теряли души,  
Забывая, кто мы и зачем.

Пусто в сердце, как в осеннем поле,  
Но последний не наступит час.  
Милосердный, верю, не позволит  
Сделать одинаковыми нас.  
Дремлем мы, очерченные в круге,  
Но над кругом, раскрывая высь,  
Предки нам протягивают руки,  
Чтобы мы очнулись и спаслись.

Да, мир не становится лучше, не становится гуманнее. Но чем больше разрыв между культурой и цивилизацией, тем большую ценность приобретают мечтатели, романтики, чудачки, противостоящие торжествующему рационализму жизни. Следовательно, ответ на вопрос о том, что же привлекательно в довольно странном, условном сюжете раннего Достоевского, почему этот сюжет так легко адаптируется к любой реальности и любой эпохе, понятен. Ответ этот — тоска по чему-то неуловимому, нематериализуемому, по идеалу. Достоевскому удалось зафиксировать архетип мечтателя-романтика, внешние обстоятельства для которого не важны (это может быть и Россия XIX века, и послевоенная Италия, и Франция 60-х гг. и постперестроечная Россия), а такому герою — место в любом времени и любом пространстве. Таким образом, разные культуры, ментальности без труда вступают в диалог, когда они находятся в едином аксиологическом пространстве.

### Литература

1. Дербенев, Л. Песни из фильмов [Электронный ресурс] / Л. Дербенев — Режим доступа : <http://www.pesni-film.ru/muzyka/nochi-belogolubye-pesnya-iz-filma-belye-nochi-1991-god.html>.
2. Достоевский, Ф.М. Белые ночи / Ф.М. Достоевский // Собрание сочинений : в 15 т. Т.2. — Л., 1988. — С. 152–202.
3. Дыховичный, И. Смотрите кино / И. Дыховичный // газета «Известия», 30.03.2008.
4. Новая философская энциклопедия : В 4 т. [Электронный ресурс] / под редакцией В. С. Стёпина. — М. : Мысль. — Режим доступа : <http://iph.gas.ru/elib/0958.html>.
5. Проективный философский словарь : Новые термины и понятия / под ред. Г.Л. Тульчинского и М. Н. Эпштейна. — СПб., 2003.
6. Яacobсон, Р.О лингвистических аспектах перевода / Р.Яacobсон // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. — М., 1978. — С. 16–24.