

КИНОТЕКСТ

УДК 791.31+82.31

Бугаева Любовь Дмитриевна

Санкт-Петербургский государственный университет,
Россия, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9
l.bugaeva@spbu.ru

Достоевский А. Вайды и гетеротопия М. Фуко

Для цитирования: Бугаева Л. Д. Достоевский А. Вайды и гетеротопия М. Фуко. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература*. 2022, 19 (3): 515–532.
<https://doi.org/10.21638/spbu09.2022.307>

Национальная парадигма в кинематографе все больше уступает место транснациональной — кино становится полилокальным. Полилокальность — это в первую очередь не привязанные к одной конкретной стране съемочные локации и интернациональная актерская и съемочная команда, а также слияние двух или более взаимодействующих в процессе создания фильма разнокультурных пространств, в результате которого образуется некое *надпространство*, не являющееся их суммой. В основе подобного понимания, от которого отталкивается автор статьи, лежит определение пространства как продукта, где, согласно А. Лефевру, соединяются *ментальное и культурное, социальное и историческое*. Полилокальность имеет место в экранизациях литературных произведений, сделанных в традиции, отличной от культуры литературного источника и отдаленной от него во времени и/или в пространстве. Среди примеров — фильм *Настасья* (*Nastazja*, 1994) польского режиссера Анджея Вайды, где создается особый тип кинематографического пространства, к которому в большей степени, чем ко многим другим экранизациям, приложимо понятие полилокальности. В работе делается попытка очертить данное «особое» пространство, применяя к нему концепцию гетеротопии М. Фуко, где гетеротопия понимается как особое местоположение, одновременно иллюзорное и реальное, открытое и закрытое, проницаемое и замкнутое, в котором происходит изменение привычного порядка и системы вещей. Автор приходит к выводу, что Вайда в *Настасье* создал кинематографическую гетеротопию, в структуру которой вошли гетерохрония, кризисная гетеротопия, гетеротопия смерти-возрождения и культурная гетеротопия.

Ключевые слова: Ф. М. Достоевский, А. Вайда, гетеротопия, полилокальность, интертекстуальность.

Селекция и комбинирование: Достоевский в «Настасье»

А. Вайда обратился к Достоевскому еще в 1970-е гг., поставив на сцене краковского Старого театра «Бесов»¹ (1971), а затем по мотивам последней части рома-

¹ Для театральной постановки Вайда использовал не только текст романа Достоевского, но и пьесу А. Камю «Одержимые» («Les Possédés», 1959), которую подверг серьезной переработке.

на «Идиот» — «Настасью Филипповну» (1977). Польский режиссер неоднократно признавался в сложности своего отношения к творчеству Достоевского, которого считал чрезвычайно актуальным для современности автором, несмотря на то что находил в его творчестве черты национализма и презрения к полякам. Вайда заявлял: «Достоевского не то что играть — читать страшно. — Я не готов» [Вайда 2001: 101], — тем не менее постоянно к нему возвращался². После фильма «Бесы», снимавшегося во Франции для французского зрителя, Вайда, разочарованный результатом, решил, что произведения Достоевского не годятся для киноэкрана³. Однако в 1994 г. из опыта театральной постановки «Настасьи Филипповны» в Кракове и гастрольных версий спектакля родился фильм «Настасья».

Этот фильм Вайды вряд ли можно назвать **экранизацией**, хотя, безусловно, она является ее вариантом. Экранизация, как правило, явление комплексное, совмещающее в себе разные стратегии подхода к материалу первоисточника и его обработке — от миметического воспроизведения кинематографическими средствами составляющих нарратива до перевода содержания, выражения его другими символическими элементами, и до введения в экранизацию новых элементов, отсутствующих в тексте первоисточника. Если понимать под интертекстуальностью любое взаимодействие двух или нескольких текстов, то экранизация — это особый тип интертекстуальности, предполагающий «не отсылку к совершенно “чуждому” тексту, но отсылку к некоему оригиналу, напоминающему оригинал переводов» [Ямпольский 2004: 286]. Режиссеру, чтобы сделать эту отсылку к «оригиналу», потребовалось смешать литературную основу и ее театральную версию, соединив при этом несколько культурных традиций; в первую очередь, внести некоторые ограничения — выбрать то, что он будет экранизировать. Вайда положил в основу своего сперва театрального представления, а затем и фильма финальную часть романа Достоевского⁴, так как был убежден, что последние главы четвертой части романа Достоевского вобрали в себя смысл всего произведения: «самые волнующие, самые пронзительные страницы романа “Идиот” — это финал» [Вайда 2003]. Вслед за С. Цат-Мацкевичем, чью книгу о Достоевском режиссер постоянно перечитывал во время работы над спектаклем, он считал, что «ночь, которую князь Мышкин проводит около трупа убитой Настасьи Филипповны вместе с ее убийцей», — это одно-

По словам режиссера, он начал с инсценировки Камю, но, «постоянно заглядывая в роман Достоевского, ...обнаруживал там все новые диалоги и сведения, которые... непременно хотелось увидеть на сцене» [Вайда 2001: 8]. В итоге и театральная, и особенно кинематографическая версии «Бесов» находятся с пьесой Камю в сложных полемических отношениях.

² Об интерпретации Вайдой произведений Достоевского см., в частности: [Сараскина 2007; Бугаева 2012; Walaszek 2003; Bartseva 2015; Wang 2018; Боборыкина 2019].

³ О разнообразных попытках экранизировать роман Достоевского «Идиот» в отечественном кинематографе см.: [Апостолов 2016: 132–145; Сараскина 2007: 664–691].

⁴ Заметим, что возможность сжатия крупного прозаического произведения, в том числе романа, при адаптации для сцены допускал и сам писатель, развивавший эту мысль (по отношению к «Преступлению и наказанию») в письме В. Д. Оболенской (20 января 1872 г.): «Есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической. Я даже верю, что для разных форм искусства существуют и соответственные им ряды поэтических мыслей, так что одна мысль не может никогда быть выражена в другой, не соответствующей ей форме. Другое дело, если Вы как можно более переделаете и измените роман, сохранив от него лишь один какой-нибудь эпизод, для переработки в драму, или, взяв первоначальную мысль, совершенно измените сюжет?..» [Достоевский 1972–1988, т. 29: 225].

временно «лучшие страницы, которые когда-либо выходили из-под пера Достоевского» и «самая ужасная сцена мировой литературы» [Цат-Мацкевич 2001: 129].

Здесь Вайда, знакомый с историей создания «Идиота» и основными интерпретациями романа, скорее всего, следовал за Достоевским, придававшим особое значение в романе финальной части. Идея произведения, как известно, обрела для писателя ясность не сразу, а лишь во время работы над этой заключительной, четвертой частью. В один и тот же день (26 октября (7 ноября) 1868 г.) Достоевский пишет письма А. Н. Майкову и С. А. Ивановой, в которых говорит о важности именно этой, последней части романа: «...я убедился горько, что никогда еще в моей литературной жизни не было у меня ни одной поэтической мысли лучше и богаче, чем та, которая выяснилась теперь у меня для 4-й части, в подробнейшем плане» [Достоевский 1972–1988, т. 28: 321]; «Наконец, и (главное) для меня в том, что эта 4-я часть и окончание ее — самое главное в моем романе, т. е. для развязки романа почти и писался и задуман был весь роман» [Достоевский 1972–1988, т. 28: 318]⁵. Кольцевая композиция произведения, открывающегося разговором о Настасье Филипповне в вагоне проезда и заканчивающегося диалогом Мышкина и Рогожина над ее трупом, создает напряжение, а стремительное развитие действия подготавливает трагическую развязку.

Польский режиссер, стремясь воспроизвести стремительность и драматизм действия, характерные для первой и четвертой частей «Идиота», не только вычленил из романа одну его часть, но и сводит к минимуму число героев и связанных с ними тем и мотивов. Стремление к сгущению смыслового напряжения путем минимизации сюжетных линий было свойственно режиссеру и ранее. Аналогичной редукции Вайда подверг роман Достоевского «Бесы» при переносе его на сцену и на экран. В основу сценария спектакля и фильма по роману Достоевского легла пьеса А. Камю «Одержимые» («Les Possédés», 1959). Хотя Вайда в московской постановке «Бесов»⁶, как и Камю, перенес в пьесу почти все диалоги в романе, полнотой передачи смысла отличались только две линии: заговорщиков и Николая Ставрогина. В фильме редукции подверглись и диалоги, и крупные смысловые фрагменты пьесы, в результате в сценарий фильма не попала исповедь Ставрогина (глава «У Тихона»)⁷. В еще большей степени стремление польского режиссера к конденсации смысла в сжатом временном отрезке проявилось при работе над адаптацией для сцены и экрана романа Достоевского «Идиот». Постановочное решение о композиционной структуре спектакля, к которому пришел режиссер и которому он будет привержен при создании фильма, было более чем радикальным:

1. ограничить действие последней встречей Мышкин — Рогожин над телом Настасьи Филипповны;

⁵ К. В. Мочульский, интерпретируя роман Достоевского, вторит писателю: для критика развязка — убийство Настасьи Филипповны — и есть главное событие романа, «действие широким потоком, все ускоряясь, несется к ней; композиция становится понятной только из-за развязки, она — целостна» [Мочульский 1995: 391].

⁶ Вайда поставил «Бесов» в московском театре «Современник» в 2004 г.

⁷ Камю, как известно, не только включил в пьесу исповедь Ставрогина, но и поместил ее там, где она должна была быть по первоначальному замыслу Достоевского, то есть между второй и третьей частями. О переключках между романом Достоевского «Бесы», одноименной экранизацией Вайды и пьесой Камю см.: [Бугаева 2012: 13–14].

2. взять из текста Достоевского все диалоги и составить из них историю одержимой любви обоих мужчин к убитой;
3. не показывать ее саму, а передать присутствие умершей через все, что происходит и о чем говорится на сцене [Вайда 2001: 97–98].

Тем самым Вайда оставил за пределами своей интерпретации «Идиота» и семейства Епанчиных и Иволгиных, и отношения Настасьи Филипповны с Тоцким и Ганей Иволгиным, и столкновение князя с Бурдовским, и исповедь Ипполита. Соответственно, значительную трансформацию претерпело концептуальное содержание. Из кульминационных моментов повествования⁸ Вайда выбрал два — покушение Рогожина на Мышкина и убийство Рогожиным Настасьи Филипповны, связав их с развитием любовной линии Мышкин — Рогожин — Настасья Филипповна.

Перечитывая во время работы над постановкой «Настасьи Филипповны» «Кроткую» Достоевского, режиссер окончательно утвердился в своем сценическом решении. Вайда обратил внимание, что открывающая «Кроткую» сцена обладает определенным сходством с финалом «Идиота», несмотря на различие нарраторов в повести и в романе: муж у трупа жены старается «осмыслить случившееся», но «противоречит себе, и в логике и в чувствах», и только в конце «истина открывается несчастному довольно ясно и определительно, по крайней мере для него самого» [Достоевский 1972–1988, т. 24: 5]. Именно так режиссер и интерпретирует финал «Идиота»:

Случайно читаю предисловие Достоевского к «Кроткой» — это как раз лучшее объяснение и оправдание моей инсценировки — именно этот фантастический прием. Все действие происходит в одном помещении, с трупом Настасьи Филипповны за портьерой. Этот фрагмент предисловия к «Кроткой» должен быть напечатан в программке [Вайда 2001: 105]

В романе и повести различны причины смерти героини — убийство в «Идиоте» и «какое-то кроткое, смиренное самоубийство» [Достоевский 1972–1988, т. 23: 146] в «Кроткой», но тем не менее Вайда, опираясь на присутствующие в «Идиоте» аллюзии на харакири (или сэппуку), прочерчивает между ними линию связи. Так, в конце первой части «Идиота» слова генерала Епанчина о Настасье Филипповне как о «погибшей женщине» подхватывает Птицын, который в этой связи вспоминает японский ритуал самоубийства и рассказывает Тоцкому, что в Японии обиженный «распарывает в глазах обидчика свой живот и чувствует, должно быть, чрезвычайное удовлетворение, точно и в самом деле отмстил» [Достоевский 1972–1988, т. 8: 148]⁹. Настасья Филипповна в интерпретации Вайды предстает как женщина, ищущая смерти, почти самоубийца, что и сближает ее с героиней «Кроткой».

⁸ Н. М. Чирков, к примеру, выделяет пять кульминаций, первые четыре из которых (вечер у Настасьи Филипповны и ее уход с Рогожиным, покушение Рогожина на Мышкина, исповедь Ипполита и попытка самоубийства, свидание Аглаи и Настасьи Филипповны) предвещают «конечную катастрофу — убийство Настасьи Филипповны» [Чирков 1964: 139–140].

⁹ О самоубийственном поведении Настасьи Филипповны см.: [Киносита 2005: 54].

Более того, обратившись к рассказу И. А. Бунина «Дело корнета Елагина» (1925), в основу которого легла любовная трагедия, произошедшая в Варшаве в 1890 г., а именно убийство корнетом Гродненского гусарского полка Александром Бартевым своей любовницы, актрисы императорского Варшавского драматического театра Марии Висновской, Вайда проделал тонкую интертекстуальную работу по реконструкции связи этого рассказа с романом Достоевского¹⁰. Через посредничество бунинского рассказа Вайда увидел в уголовном деле об убийстве важную для себя отсылку именно к «Идиоту». Мертвое женское тело в темной комнате¹¹ в рассказе Бунина встроилось в один визуальный ряд с мертвым женским телом в темной комнате в «Кроткой» и «Идиоте»¹². Так в рабочих тетрадях режиссера появилась запись: «Заказать в варшавском музее Мицкевича копию фотографии актрисы Висновской, убитой корнетом Елагиным, на смертном одре. На груди видны разбросанные черешни, которые она ела в момент убийства. Может, ввести эти черешни в сцене зарезанной Настасьи?» [Вайда 2001: 102]¹³. Вайда осуществляет здесь реконструктивно-конструктивную интертекстуальную операцию: обозначив общность отдельных составляющих трех текстов («Идиота», «Кроткой» и «Дела корнета Елагина») в плане выражения (мертвое женское тело в темной комнате и мужчина/мужчины у трупа женщины), он связывает их между собой в плане содержания с тем, чтобы затем «связать их означающие элементы внутри собственного произведения» [Смирнов 1995: 20]. В результате текст Достоевского, литературные параллели к нему и театральная постановка, предшествовавшая экранизации романа, соединились в фильме Вайды в единый претекст, представляющий собой сложный интермедиаальный палимпсест. Интертекстуальный фон, характерный, как правило, для авторского кинематографа, у Вайды становится основой его творческой стратегии соединения разнородных текстов и создания гетеротопии.

¹⁰ Заметим, что интертекст бунинского рассказа, как и сам рассказ, до сих пор исследованы недостаточно; когда в 2019 г. Е. Р. Пономарев обнаружил влияние поэтики Достоевского на «Дело корнета Елагина» [Пономарев 2019: 76], то он был одним из первых. Впрочем, исследователи находят в рассказе Бунина следы или «Братьев Карамазовых», в частности «Судебной ошибки» [Пращерук 2021: 55–62], или «Преступления и наказания» [Жильцова 2013: 84–88].

¹¹ У Бунина: «Околоточный... осветил узкое и мрачное помещение, в глубине которого, между двух кресел, стоял столик, а на нем тарелки с остатками дичи и фруктов. Но еще мрачнее было то, что представилось глазам вошедших далее. В правой стене коридора оказался небольшой вход в соседнюю комнату, тоже совершенно темную, могильно озаренную опаловым фонариком, висевшим под потолком, под громадным зонтом из черного шелка. Чем-то черным были затянуты сверху до низу и все стены этой комнаты, совсем глухой, лишенной окон. Тут, тоже в глубине, стоял большой и низкий турецкий диван, а на нем, в одной сорочке, с полуоткрытыми глазами и губами, с поникшей на грудь головой, с вытянутыми конечностями, с немного раздвинутыми ногами, лежала, белела молоденькая женщина редкой красоты» [Бунин 1966: 264].

¹² В данном случае имеет место эстетизация мертвого женского тела, вписывающаяся в литературную традицию изображения смерти красивой женщины. Подробно об этой традиции см.: [Bronfen 1992]. Примечательно, что для Вайды названные произведения связывает именно мертвое женское тело, а не субъективное переживание времени, в котором осуществляется переход от времени воспоминаний к времени впечатлений. О времени в повести «Кроткая» и ее экранизации см.: [Мариевская 2012: 71–77].

¹³ О том, что рассказ И. А. Бунина «Дело корнета Елагина» выступил в качестве текста-медиатора при обращении Вайды к уголовному делу, свидетельствует использование режиссером в этой записи фамилии героя рассказа Бунина — Елагин, в то время как настоящая фамилия фигуранта дела — Бартев.

«Настасья» как гетеротопия и гетерохрония

Композиция картины Вайды, как и композиция романа Достоевского, носит кольцевой характер. Киноповествование обрамляет, однако, не беседа Мышкина и Рогожина, а церковное песнопение: фильм Вайды открывается сценой венчания в церковном храме, т. е. одной из заключительных сцен романа, а завершается крупным планом мертвого тела Настасьи Филипповны, причем и в первом, и в последнем эпизоде звучит зауспокойная лития. Тема смерти — возрождения, эмблематично представленная мертвой Настасьей Филипповной и картиной Ганса Гольбейна «Мертвый Христос в гробу», и есть тот стержень, который организует событийную канву и протянувшийся через весь фильм диалог Мышкина и Рогожина.

Кинопространство в «Настасье» отвечает введенному М. Фуко понятию гетеротопии. Фуко впервые употребил данный термин по отношению к текстам Х. Л. Борхеса в книге «Слова и вещи. Археология гуманитарных наук» (1966), а затем раскрыл его значение в докладе «Другие пространства» (1967¹⁴) и в интервью 1982 г. П. Рабинову. Если в «Словах и вещах» философ связывает гетеротопию с выходом за пределы мышления и языка — с разрушением «синтаксиса», соединяющего слова и вещи, и размещением явлений «в настолько различных областях, что невозможно найти для них пространство встречи, определить *общее место* для тех и других» (курсив в источнике. — Л. Б.) [Фуко 1994: 30], то в «Других пространствах» он называет гетеротопиями местоположения, «у которых есть любопытное свойство: они соотносятся со всеми остальными местоположениями, но таким образом, что приостанавливают, нейтрализуют или переворачивают всю совокупность отношений, которые тем самым ими обозначаются, отражаются или рефлектируются», т. е. являются «пространствами, находящимися в связи со всеми остальными и, однако же, противоречащими всем остальным» [Фуко 2006: 195]. Фуко предполагает, что изменение привычного порядка и системы вещей ведет к гетеротопии — появляются «места, находящиеся за пределами всех остальных мест», и при этом фактически локализуемые [Фуко 2006: 196]. При этом гетеротопия есть одновременно место открытое и закрытое, проницаемое и замкнутое [Фуко 2006: 202] и, добавим, локализуемое топографически как в действительном, так и в художественном мире. Интерпретируемая подобным образом гетеротопия позволяет соединять «в одном реальном месте несколько пространств, несколько местоположений, которые сами по себе несовместимы» [Фуко 2006: 200], а также создавать иллюзорное пространство, по отношению к которому пространство реальности может представлять еще более иллюзорным.

Выделенный Фуко принцип гетеротопии в художественном произведении может воплощаться в поэтике произведения, в формах хронотопа, в художественной модальности и вариантах ее подвижности. Воплощением гетеротопии в кинематографе становятся в первую очередь пространства, в которых меняется привычный порядок и сочетаемость составляющих его элементов, т. е. соединяются миры, казалось бы, несовместимые в силу своей разведенности во времени, пространстве, модальности и т. п. При этом речь идет именно о пространственном аспекте кинопалимпсеста. Кинематографическая гетеротопия не нарушает заданную в фикциональном мире произведения логику. Но она создает особое пространственное

¹⁴ Фуко разрешил опубликовать свой доклад только в 1984 г.

видение, допускающее не просто соединение, но соединение-стык субъективного и объективного, прошлого и настоящего, живого и мертвого, театрального и кинематографического в художественном мире, в том числе кинематографическом, и не претендует при этом на фантастичность. Так, Вайда в «Настасье», смешивая консенсусную реальность дома Рогожина, в котором разворачиваются события фильма, с воспоминаниями и фантазиями героев, выходящими за пределы этой консенсусной реальности, создает, тем не менее, не вымороченное пространство, вынесенное за пределы ойкумены, а вполне узнаваемую петербургскую атмосферу, характерную для романов Достоевского. Практически все действие фильма, за исключением сцен венчания и бегства Настасьи Филипповны из церкви, происходит в рогожинском доме, который как бы аккумулирует все другие пространства, одновременно реален и фантастичен в своей изменчивости (т. к. предстает то как кабинет в доме Рогожина, то как купе поезда, то как квартира Настасьи Филипповны). Это конкретное место в то же время есть кризисное пространство, в котором, по замыслу режиссера, должен осуществиться переход то ли в смерть, то ли в другое духовное состояние — к абсолютному знанию, к Богу.

В открывающих сценах фильма туманная дымка окутывает и интерьер храма, где происходит венчание князя и Настасьи Филипповны, и пространство около церкви. В тускло освещенном кабинете Рогожина тоже туманно: Парфен, разговаривая с князем, периодически курит, и то ли дым, то ли туман заполняют пространство кадра. Легкая дымка, постоянно сопровождающая повествование, стирает границы внешнего и внутреннего, реальности и ирреальности. Склонность Достоевского к изображению «интерьеров, облитых слабым мерцающим светом лампы, трепетным светом свечей и огарков или вообще светильников, не до конца озаряющих и пронизывающих окружающий мрак, оставляющих место для прихотливой игры света и теней, для постепенных переходов от яркого центра к темным углам комнаты, для всего колеблющегося распределения светлых и темных пятен» [Чирков 1964: 103], была характерна уже для его ранних повестей¹⁵. В «Идиоте» игра светом и тенью углубляется — писатель «перебрасывает мост от внешнего смысла описания дома к тайнам рогожинской души», усиливая «словесно-художественную эффектность вещного смысла описания, развивающего единый мотив мрака и света, черного и белого» (курсив в источнике. — Л. Б.) [Чирков 1964: 113], который получает последовательное завершение в полумраке «душной закупоренной рогожинской комнаты» [Чирков 1964: 120]. Дом Рогожина предстает «темным царством», окруженным «зловещей тайной» и живущим «своей ночной жизнью» [Мочульский 1995: 398]. Вайда тщательно воспроизводит описание дома: «...в комнате было очень темно; летние “белые” петербургские ночи начинали темнеть, и если бы не полная луна, то в темных комнатах Рогожина, с опущенными столами, трудно было бы что-нибудь разглядеть» [Достоевский 1972–1988, т. 8: 502], — и, вводя туман, лишь усиливает уже заложенную в данном контексте атмосферу неопределенности и сюрреалистичности. В то же время туман характерен для петербургского пейзажа и в этой его характерности и обыденности фантастичность отсутствует. Вайда еще во время постановки спектакля пришел к мысли, что

¹⁵ Л. П. Гроссман отмечал, что Достоевский «всегда оперирует игрой светотени, неожиданным блеском в сумраке, озарениями гаснущих свеч или косых закатных лучей, бросающих глубокие, резкие и длинные тени» [Гроссман 1925: 119].

сценическое освещение должно быть скудным, а потому стал использовать керосиновые лампы и свечи, затем переместившиеся в экранную версию, что, с одной стороны, усилило ощущение инореальности, а с другой — способствовало созданию узнаваемой атмосферы Петербурга периода белых ночей:

Их душный запах соединился с запахом кадила, дым которого смягчил образ. Три больших стрельчатых окна были завешены белыми шторами и освещены снаружи, с улицы, благодаря чему создалось слабое свечение, в котором вырисовывались силуэты актеров. Темнота, царившая внутри зала, в контрасте с этими светлыми окнами создавала некоторое впечатление петербургских белых ночей [Вайда 2001: 97–98].

Дом Рогожина постоянно трансформируется то в купе поезда, то в квартиру Настасьи Филипповны, то в церковный храм; его трансформации маркируются звуками: гудком паровоза, стуком колес, звучанием колокола, звуками музыки... Звуки возвращают героев в пространство «здесь и сейчас», т. е. туда, где в соседней комнате лежит мертвая Настасья Филипповна¹⁶. В ряде эпизодов, напротив, внутреннее пространство дома предстает надпространством, лишенным признаков конкретного места. Дом вбирает в себя все остальные пространства, становясь каждым из них и в то же время подвергая их негации, в первую очередь потому, что трансформации пространства в купе поезда или дом Настасьи Филипповны происходят во флешбэках — в воспоминании или Мышкина, или Рогожина.

Мартин Лефевр, обозначая функции пейзажа в кинонарративе, разграничивает понятия «ландшафт» и «сеттинг». *Ландшафт* (природный или городской пейзаж, на котором задерживается камера) выступает подобием дескриптивной паузы, когда повествование продолжается, а время истории останавливается или замедляется. *Сеттинг* (среда, в которую погружены персонажи) — это скорее аналог *Wohnen* в терминологии Хайдеггера, т. е. «жительство» [Хайдеггер 2020: 157–173]. Сеттинг связан с сюжетом и балансирует между нейтральностью по отношению к действиям героя и активным участием в экстерииоризации его внутреннего состояния. Кинематографический ландшафт, напротив, находится с диегетическим миром в более свободных отношениях: он направляет внимание зрителей в сторону от сюжета, заставляя их “to gaze at and contemplate the places in themselves” [Lefebvre 2006: 32–34]. Пейзаж, рассчитанный на то, чтобы задержать на себе внимание зрителя, и опознаваемый зрителем как таковой, получает у Лефевра название «интенционального»; пейзаж, входящий в сеттинг и на подобное внимание не рассчитанный (хотя и не исключающий этой возможности), определяется как «зрительский» или «не чисто» кинематографический [Lefebvre 2011: 64]¹⁷. В «Настасье» практически нет зрительских пейзажей, за исключением сцен около храма в начале и ближе к концу фильма, но есть внутреннее пространство рогожинского дома, в котором каждая деталь обстановки выступает, с одной стороны, как деталь сеттинга, с другой — как некий аналог кинематографического пейзажа, на котором задерживается камера и, соответственно, взгляд зрителя. Этот взгляд, освобождая детали сеттинга от повествовательной функции, наделяет их автономией и пре-

¹⁶ Так, например, из времени воспоминания во время истории Мышкина и Рогожина перемещает жужжание мухи, привлеченной запахом разлагающегося тела.

¹⁷ Здесь М. Лефевр опирается на работы Фрибурга, см.: [Freeburg 1918: 149–162].

вращает в кинематографический ландшафт. По сути, любой перенос внимания с действия на обстановку действия, т. е. на пространство, в котором это действие осуществляется, превращает его в вариант кинематографического ландшафта, актуализируя культурные ассоциации и интерпретации или, напротив, освобождая детали обстановки от конкретной пространственно-временной отнесенности. Так, в фильме Вайды сумрачная пелена рогожинского кабинета, огни керосиновых ламп, белые шторы на высоких окнах, замедляя время истории, перестают быть деталями сеттинга. В результате, кинематографический ландшафт, выходя за рамки диегетической вселенной, сообщает фильму “extra layers of meaning and association... in the same way, for example, that music does” [Waade 2020: 47].

Одна из деталей обстановки в комнате, где происходит диалог Мышкина и Рогожина, — зеркало, вернее — зеркала. В зеркалах отражаются стены, люстра, Настасья Филипповна, князь Мышкин. Фуко категориально располагал зеркало между утопиями и гетеротопиями, так как, с одной стороны, это утопия — «место без места», где «я вижу себя там, где меня нет, в нереальном пространстве, виртуально открывающемся за поверхностью», а с другой — гетеротопия, так как зеркало реально существует и при этом «производит своеобразное обратное воздействие на занимаемое мною место; именно исходя из данных зеркала, я обнаруживаю, что отсутствую на месте, где нахожусь, потому что вижу себя в зеркале» [Фуко 2006: 196]. Зеркало по Фуко — это гетеротопия в том смысле, что оно фиксирует место и момент реальности настоящего, но при этом связано с нереальностью, так как, «чтобы заметить зеркало, надо пройти через находящуюся в нем виртуальную точку» [Фуко 2006: 196]. Подобным образом функционирует зеркало как предмет сеттинга в «Настасье»: отражение в зеркале Настасьи Филипповны или князя фиксирует их отсутствие в пространстве «здесь и сейчас» и их присутствие в реальности, надстраиваемой над уровнем реальности физического мира.

Гетеротопия — это также вариант пространства, которое может относиться к другому времени или в нем может открываться «проход» в другое время. События в романе «Идиот» Достоевского происходят в конце 1860-х гг., а в фильме «Настасья», где прическа Настасьи Филипповны меняется от уложенных по моде того времени длинных волос до короткой стрижки, которая появится в России только в 1910-е гг., временная отнесенность уже не столь однозначна. Фуко связывал гетеротопию с радикальным изменением традиционного времени вплоть до разрыва с ним, поэтому и относил к гетеротопии, к примеру, кладбище, т. е. такое место, которое, по Фуко, собственно и начинается с гетерохронии, «какую представляет собой для индивида утрата жизни и та квазивечность, где он непрестанно распадается и исчезает» [Фуко 2006: 201]. Вайда, размышляя о построении временной логики действия в театральной постановке «Настасья Филипповна», замечал: «Было бы идеально: избавиться от хронологии рассказа, которая в результате дает “нормальность”, и в то же время не потерять необходимые сведения, обуславливающие и связующие героев» [Вайда 2001: 101]. В фильме режиссер в еще большей степени по сравнению с театральной постановкой отошел от последовательного развития действия, и в результате пространство фильма, к которому приложимо понятие гетеротопии, дополнилось гетерохронией.

Японская традиция и «Мертвый Христос»

Гетеротопия и гетерохрония у Вайды реализуются в ориентации на, казалось бы, чуждую с точки зрения генезиса романа культуру. Так, фильм «Настасья» был снят на японском языке в Японии, на этом же языке с субтитрами на польском и английском языках он шел в прокате. Главные роли исполнили японские актеры, и большая часть съемочной группы тоже была японской. Кроме того, пьесу «Настасья Филипповна», на основе которой поставлен фильм, Вайда ставил не только в Кракове, но также, хотя и в течение короткого времени, в Токио. Более того, эстетическое решение фильма, а именно участие в нем Бандо Тамасабуру V, актер-оннагата (то есть актера, исполняющего только женские роли), подчеркнуто отсылает к японскому театру кабуки, в частности к театральной традиции актера-мужчины в женской роли¹⁸.

«Настасья Филипповна» шла на сцене Старого театра в Кракове только с двумя исполнителями в ролях Мышкина и Рогожина, так как Вайда был убежден, что «в таком ограничении, в таком выборе кроется сила», в немалой степени потому, что «рассказы обоих мужчин о любимой женщине (Настасье Филипповне) дают больше театрального материала и создают более таинственный (именно ввиду отсутствия героини) образ, чем если бы она предстала на сцене перед зрителями» [Вайда 2001: 96]. В то же время режиссер отмечал неполноту спектакля без включения в него эпизодов посещения Настасьей Филипповной Рогожина и ее именин: «Две сцены, невозможные без ее участия и в то же время абсолютно необходимые для действия» [Вайда 2001: 103]. Возможность восполнить нехватку появилась, когда в 1981 г. на представлении «Дамы с камелиями» в Киото Вайда увидел Бандо Тамасабуру, пожалуй лучшего из живущих тогда и сейчас актеров кабуки в амплу оннагата, и принял новаторское решение об исполнении двух ролей — и князя, и Настасьи Филипповны одним и тем же актером, на тот момент не имевшим опыта исполнения мужских персонажей:

I had no difficulty to view him as my ideal Nastassya. Strangely, I also thought at the time that this young man would also be an excellent choice for Mishkin. Thus, the audience was able to witness the miraculous transformation of a man into a woman, and so experience the deep mysterious mental link between Mishkin and Nastasja [Wajda 1996].

В фильме преобразование из князя в Настасью Филипповну и обратно, для которого практически не требуется переодевание, совершается непосредственно в кадре: меняется поза, манера говорить, интонация, а чередуемые атрибуты внешнего облика персонажа (очки князя Мышкина или шаль Настасьи Филипповны) играют лишь вспомогательную роль. Постоянная трансформация Бандо из одного образа

¹⁸ Это не первое обращение режиссера к японской традиции, причем, что интересно, возникающее при обращении к Достоевскому. Еще в период подготовки к постановке «Бесов», за месяц до начала репетиций, Вайда посетил Всемирную выставку «Экспо-1970» в Осаке, где обратил внимание на японский кукольный театр бунраку, элементы которого решил использовать в своем спектакле по Достоевскому. Заинтересовавшись механизмом управления куклами, он дал увиденному неожиданную интерпретацию: «Зритель воспринимает режиссерский замысел так, будто бы это не куроко [кукловоды] приводили в движение гейшу или рыцаря, но прекрасные цветные куклы пытались вырваться из лап черных людей и спастись, убегая в зрительный зал» [Вайда 2001: 10].

в другой поддерживает идею соединения, казалось бы, несовместимых миров, внося тем самым свой вклад в создание гетеротопии. При этом, как считал Вайда, в образе Настасьи Филипповны актер создал не женский характер, но скорее “an image of eternal femininity born of masculine admiration, never an act of imitation or mimicry” [Wajda 1996]. В результате пространство фильма оказалось гетеротопическим местом конфликта не только между реальностью и иллюзией или прошлым и настоящим, но и между визуальными кодами идентичности, в том числе культурной.

Вайда в «Настасье» ориентируется как на театр кабуки, возникший во второй половине XVII в., так и на театр но, драматургия которого сложилась в XIV–XV вв. Обращение склонного к экспериментам Вайды к стилистике театра кабуки вполне закономерно: кабуки предполагал не только участие актера-оннагата, но и возможность импровизации — актеры создавали текст роли, опираясь на сюжет пьесы, лишь в общих чертах намеченный главным драматургом, а затем доработанный его ассистентами. Кабуки подражал действительности, но под понятие «действительности» подпадал и внутренний мир человека. Спектакль «Настасья Филипповна», по словам соавтора Вайды сценариста М. Карпинского, изначально был задуман как «актерская импровизация»: по сути, это был «всего лишь каркас спектакля, содержащий только основной текст, который в процессе театральной работы может, и даже должен быть, подвергнут преобразованиям, многократным умножениям, разнообразным повторениям, каждое из которых станет отдельным интерпретационным предложением [Карпинский 2001: 107]. Вайда принял решение: «не утверждать диалогов, позволить актерам импровизировать», а так как «они знают наизусть около двух часов текста», то «пусть каждый вечер они используют лишь часть этого материала в зависимости от собственной потребности и желания» [Вайда 2001: 98]. Актеры, игравшие Мышкина и Рогожина, получали на руки два текста — сценарий и роман Достоевского, которые они могли в зависимости от своего эмоционального состояния относительно свободно комбинировать, как бы «надстраивая на литературном тексте свои эмоции, переживания и настроения» [Карпинский 2001: 107]. Фильм следует той же логике.

В театре кабуки через зрительный зал тянется дощатый помост — «ханамити» (‘цветочная тропа’), по которому проходят на сцену или со сцены основные действующие лица. В первых кадрах фильма Настасья Филипповна идет по проходу, минуя стоящих по обе его стороны людей. Этот драматический проход через толпу вызывает аллюзию на ханамити в японской традиции, контрастируя с подъемом героини по лестнице рогожинского дома¹⁹. А частая смена места действия в фильме (кабинет Рогожина — купе поезда — гостиная Настасьи Филипповны — комната матери Рогожина и т. п.), вернее, его быстрая трансформация, соответствуют принципам построения спектакля в театре кабуки. Кроме того, к кабуки отсылает и закрепление определенных сценических форм за каждым из персонажей. Актер кабуки, как известно, для передачи характера персонажа и его эмоционального состояния принимает характерную позу и/или производит определенные движения, повторяемые каждый раз в аналогичной ситуации. В стремлении сделать эти движения как можно более узнаваемыми он заботится не столько об их естественно-

¹⁹ Восхождение Настасьи Филипповны по лестнице можно интерпретировать как подъем на встречу своей физической гибели и, учитывая движение героини вверх, — навстречу последующему воскресению.

сти, сколько об их выразительности. В фильме Вайды о переходе Бандо от одного образа к другому — от Настасьи Филипповны к князю Мышкину и обратно — свидетельствует в первую очередь легко запоминающаяся характерная осанка, особый поворот головы, уникальное только для этого персонажа движение руки.

Представление в театре кабуки нередко включает танцевальную составляющую. Исполняемый актером танец — пример визуальной поэзии: через сочетание движений и слов танец передает определенное эмоциональное состояние²⁰. В финальной части фильма князь Мышкин появляется из-за занавеса с подвенечным платьем Настасьи Филипповны в руках и медленно кружится, сопровождая движение словами: «Настасья Филипповна... Я вас будто видел где-то. Где? Где? На портрете... и... И еще? И еще... Я... ваши глаза точно где-то видел... Может быть... Может быть, во сне...» Движение-танец Мышкина прерывается паузами с акцентом на каждой позе и каждом жесте, опять-таки выдержанными в стиле кабуки, где пауза «выражает физиологическое осознание красоты» [Гундзи 1969: 24].

Медленная манера актерской игры с застыванием в характерной позе присуща и японскому театру но. В традиции этого театра время нелинейно: настоящее, как правило, интерпретируется через прошлое, что особенно типично для пьес мугэнно, где действуют сверхъестественные герои и силы, а действие все время возвращается к событиям прошлого. В фильме Вайды время настоящего — это время событий финала романа, постоянные же экскурсии в прошлое не только рассказывают предысторию, но и подводят к пониманию настоящего момента²¹. Использование приемов японской драмы, однако, выходит за рамки стилистического подражания формальной стороне театра кабуки и но: японский контекст выступает интерпретантой между интертекстуальными отсылками романа Достоевского и вариантами их интерпретации.

В фильме Вайды, как и в романе Достоевского, Мышкин и Рогожин рассуждают о картине «Мертвый Христос» Ганса Гольбейна (младшего)²². В ответ на признание Рогожина в том, что ему нравится эта картина, звучит знаменитая фраза «Да от этой картины у иного еще вера может пропасть!» [Достоевский 1972–1988, т. 8: 182]. Местоположение картины в доме Рогожина у Достоевского и Вайды: над дверью²³ — в романе и на небольшом возвышении на полу и в окружении цветов — в фильме. В экранной версии «Идиота» картина вкупе с покрывалом, за-

²⁰ О танце в театре кабуки см. [Kabuki 2015: 247–251].

²¹ Добавим, что Вайда адресуется, в том числе полемически, не только к японскому театру, но и к фильму «Идиот» (1951) Акиры Куросавы, выдержанному в стилистике театра но. См.: [Wang 2018: 170–173].

²² Достоевский, как известно, был поражен, когда впервые увидел картину Гольбейна «Мертвый Христос в гробу» в Базеле в 1867 г.; как замечала А.Г.Достоевская, «...вообще это до такой степени похоже на настоящего мертвеца, что, право, мне казалось, что я не решилась бы остаться с ним в одной комнате. Положим, что это поразительно верно, но, право, это вовсе не эстетично, и во мне возбудило одно только отвращение и какой-то ужас, Федя же восхищался этой картиной» [Достоевская 1993: 234]. По всеобщему признанию, необычен формат картины — 30,5 на 200 см («около двух с половиной аршин в длину и никак не более шести вершков в высоту» [Достоевский 1972–1988, т. 8: 181]), а также натуралистичность изображения Христа, на теле которого видны многочисленные синяки и кровоподтеки. В романе разговор происходит до попытки Рогожина убить князя, а в фильме — после.

²³ По мнению Т.А.Касаткиной, именно так — на высоте глаза — должна была располагаться картина в авторском замысле и именно так увидел картину Достоевский, вставший в музей на стул, чтобы лучше ее рассмотреть [Касаткина 2007: 153–155].

крывающим тело и оставляющим на виду только голову Христа²⁴, создает иллюзию присутствия мертвого тела. Поза Христа, тело которого вытянуто во всю длину, сопоставима с позой мертвой Настасьи Филипповны, тоже лежащей на возвышении — кровати — и тоже в складках ткани, в окружении цветов; при этом видны лишь ее голова, рана на груди и рука²⁵.

В черновиках Достоевского к роману (тетрадь № 11) присутствовала юродивая Умеккая, которая «зачиталась Евангелия и в сумасшествии проповедует» победу Христа над рассудком, и эта запись Достоевского, по наблюдению Мочульского, соседствует с пометой «Рассказ о Базельском Holbein Христа...» [Мочульский 1995: 388]. Вайда, вряд ли читавший черновики писателя к «Идиоту», связывает «Мертвого Христа» не столько с безумием, сколько с вопросом о возможности/невозможности возрождения после смерти, в том числе физической²⁶. Как и Куросава в экранизации «Идиота» 1951 г., Вайда избегает акцента на физической стороне смерти. Прикрывая изображение изуродованного пытками тела Христа, вынося «за скобки» и эстетизируя изображение мертвой Настасьи Филипповны, режиссер следует принципам буддийской культуры, в которой невозможно подобное сочетание признаков физической смерти и сомнения в возможности воскресения, ибо за смертью каждого существа следует возрождение²⁷. Связь с прошлым, раскрываемая во флешбэках, в фильме Вайды — это кармическая связь, характерная для буддийского сознания и обыгрываемая в японском театре но²⁸. Понятие кармы предполагает особого рода причинно-следственные отношения, заданность настоящего прошлым, влияние действий человека на его жизнь и будущее перерождение — театр но “presents, or symbolizes, a complete diagram of life and recurrence” [Pound 1959: 12]. Тогда белый цвет одежды князя и Настасьи Филипповны, контрастирующий с черным одеянием Рогожина, с учетом японского контекста отсылает как к небытию и смерти, так и, переключаясь с белым цветом одежд японского императора в синтоистских ритуалах и наряда японской девушки-невесты, — к началу новой жизни²⁹.

²⁴ На картине Гольбейна саван покрывает пьедестал, на котором лежит Христос.

²⁵ У Настасьи Филипповны, как и, собственно, на картине Гольбейна, видна рана (от ножа — у героини романа, от пики — у Христа на картине) и вытянутая правая рука. Возникает и неожиданная параллель между кадром с мертвой Настасьей Филипповной и ее портретом, который то стоит, то лежит на столе.

²⁶ Этот вопрос нередко возникает при взгляде на картину: «Если Христос не воскрес и смерть не побеждена — все живущие, точно так же, как и он, приговорены к смерти. <...> Спаситель, снятый со креста, изображен трупом: глядя на тело, уже тронутое тлением, нельзя поверить в его воскресение» [Мочульский 1995: 399]; «...когда смотришь на этот труп измученного человека, то рождается один особенный и любопытный вопрос: если такой точно труп (а он непременно должен был быть точно такой) видели все ученики его, его главные будущие апостолы, видели женщины, ходившие за ним и стоявшие у креста, все веровавшие в него и обожавшие его, то каким образом могли они поверить, смотря на такой труп, что этот мученик воскреснет?» [Кристева 2010: 118]. В интерпретации Ю. Кристевой Гольбейн в картине «Мертвый Христос» предлагает «видение человека, подчиненного смерти, человека, заключающего смерть в свои объятия, принимающего ее в самое свое существо» и достигающего «нового измерения» через принятие риска сумасшествия и психической смерти [Кристева 2010: 129].

²⁷ О невозможности подобной точки зрения в фильме А. Куросавы «Идиот», также ориентированном на традицию японского театра но, см.: [Wang 2018: 169].

²⁸ О принципах построения представления в театре но см.: [Bowers 2013].

²⁹ Будучи одним из изначальных цветов в японской культуре, белый передает цвет неба после рассвета (красного на рассвете); он связан с возрождением, поэтому в похоронном обряде умершего

Понимание гетеротопии по Фуко, т. е. как пространства, связанного с другими пространствами и в то же время вступающего с ними в противоречие, позволяет считать гетеротопией такие пространства, культурная логика которых меняет представления о возможном, тем самым создавая точку соприкосновения разных типов мышления. В «Настасье» происходит соединение текста романа Достоевского, буддийского мировоззрения, японского театра и цветовой символики. Соприкосновение разных типов мышления не отменяет культурных и других различий, однако проблематизирует их несовместимость, что и позволяет в данном случае говорить о полилокальности. Более того, включив японский контекст (японский театр, японских актеров, японскую культурную символику) в интерпретацию романа Достоевского, Вайда вменяет этому контексту функцию, обычно выполняемую интертекстом, — параграмматической сети, вовлеченной в процесс смыслопорождения. Режиссер тем самым радикально обновляет понятие интертекстуальности: инструментом интерпретации и механизмом генезиса в «Настасье» становится не только интертекст, но и гетеротопия, основанная, с одной стороны, на романе Достоевского, а с другой — на ориентации на японский театр. Обратившись к Достоевскому и собрав поликультурную съемочную группу, Вайда в «Настасье» создал уникальную кинематографическую гетеротопию, в структуру которой вошли и гетерохрония, и кризисная гетеротопия, и гетеротопия ритуала (смерти-возрождения), и гетеротопия культурного палимпсеста.

Источники

- Бунин 1966 — Бунин И. А. *Собрание сочинений*. В 9 т. Т. 5. М.: Художественная литература, 1966.
- Вайда 2001 — Вайда А. *Три инсценировки: Достоевский. Театр совести*. Краков: Archiwum Andrzeja Wajdy w Krakowie, 2001.
- Достоевский 1972–1988 — Достоевский Ф. М. *Полное собрание сочинений*. В 30 т. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1972–1988.
- Wajda 1996 — *Wajda — Films*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe/Wydawnictwo Naukowe PWN, 1996. <http://www.wajda.pl/en/filmy/film31.html> (дата обращения: 20.12.2021).

Литература

- Апостолов 2016 — Апостолов А. И. «Идиотизм» послевоенного отечественного кинематографа. Экранная судьба князя Мышкина: от Пырьева до Охлобыстина. *Лабиринт: Журнал социально-гуманитарных исследований*. 2016, (6): 132–145.
- Боборыкина 2019 — Боборыкина Т. А. В поиске визуальной метафоры: Достоевский на языке балета и кино. *Вестник Томского государственного университета*. 2019, (34): 5–18.
- Бугаева 2012 — Бугаева Л. «Бесы» Вайды, Камю, Достоевского. В сб.: *Французская литературная классика на отечественном экране и русская на французском*. М.: Всерос. гос. ин-т кинематографии им. С. А. Герасимова, 2012. С. 15–26.
- Вайда 2003 — Вайда А. Счастливому случаю надо помогать. *Учительская газета*. 2003, (3 июня). <https://ug.ru/schastlivomu-sluchayu-nado-pomogat-andzhej-vajda/?ysclid=l24dm3bkxq> (дата обращения: 20.12.2021).
- Гроссман 1925 — Гроссман Л. П. *Поэтика Достоевского*. М.: Гос. акад. худ. наук, 1925.
- Гундзи 1969 — Гундзи М. *Японский театр кабуки*. М.: Прогресс, 1969.

и одевают во все белое. О символике цвета в японской культуре, литературе и искусстве см.: [Baird 2001].

- Достоевская 1993 — Достоевская А. Г. *Дневник 1867 года*. М.: Наука, 1993.
- Жильцова 2013 — Жильцова Е. А. Мотивы романа «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского в новелле «Сын» и рассказе «Дело корнета Елагина» И. А. Бунина. *Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология*. 2013, (5): 84–88.
- Карпинский 2001 — Карпинский М. Настасья Филипповна. Материал для актерской импровизации по мотивам романа Федора Достоевского «Идиот». В кн.: Вайда А. *Три инсценировки: Достоевский. Театр совети*. Краков: Archiwum Andrzejaja Wajdy w Krakowie, 2001.
- Касаткина 2007 — Касаткина Т. А. Феномен «Ф. М. Достоевский и рубеж XIX–XX веков». В кн.: *Достоевский и XX век*. В 2 т. Т. 1. Касаткина Т. А. (ред.). М.: Ин-т мир. лит. им. А. М. Горького РАН, 2007. С. 143–198.
- Киносита 2005 — Киносита Т. *Антропология и поэтика творчества Ф. М. Достоевского*: сб. ст. СПб.: Серебряный век, 2005.
- Кристева 2010 — Кристева Ю. *Черное солнце. Депрессия и меланхолия*. М.: Когито-Центр, 2010.
- Мариевская 2012 — Мариевская Н. Время в литературе и на экране. Опыт экранизации рассказа Ф. М. Достоевского «Кроткая». В сб.: *Французская литературная классика на отечественном экране и русская на французском*. М.: Всерос. гос. ин-т кинематографии им. С. А. Герасимова, 2012. С. 71–77.
- Мочульский 1995 — Мочульский К. В. Достоевский. Жизнь и творчество. В кн.: Мочульский К. В. *Гоголь. Соловьев. Достоевский*. М.: Республика, 1995. С. 219–562.
- Пономарев 2019 — Пономарев Е. Р. *Преодолевший модернизм: Творчество И. А. Бунина эмигрантского периода*. М.: Литфакт, 2019.
- Пращерук 2021 — Пращерук Н. В. В диалоге с Ф. М. Достоевским: о повести И. А. Бунина «Дело корнета Елагина». *Филологический класс*. 2021, 26 (3): 55–62.
- Сараскина 2007 — Сараскина Л. И. Проверка на бессмертие (Достоевский в кинематографе и на театре). В кн.: *Достоевский и XX век*. Касаткина Т. А. (ред.). В 2 т. Т. 1. М.: Ин-т мир. лит. им. А. М. Горького РАН, 2007. С. 664–714.
- Смирнов 1995 — Смирнов И. П. *Порождение интертекста (элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака)*. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1995.
- Фуко 1994 — Фуко М. *Слова и вещи. Археология гуманитарных наук*. СПб.: А-скад, 1994.
- Фуко 2006 — Фуко М. Другие пространства. В кн.: *Интеллектуалы и власть: избранные политические статьи, выступления и интервью*. Ч. 3. М.: Праксис, 2006. С. 191–204.
- Хайдеггер 2020 — Хайдеггер М. Строительство, жительство, мышление. *Журнал фронтирных исследований*. 2020, 1: 157–173.
- Цат-Мацкевич 2001 — Цат-Мацкевич С. *Достоевский — человек XIX века*. М.: Издатель Степаненко, 2001.
- Чирков 1964 — Чирков Н. М. *О стиле Достоевского*. М.: Наука, 1964.
- Ямпольский 2004 — Ямпольский М. *Язык — тело — случай: кинематограф и поиски смысла*. М.: НЛО, 2004.
- Baird 2001 — Baird M. *Symbols of Japan: Thematic Motifs in Art and Design*. New York: Rizzoli International Publications, 2001.
- Bartseva 2015 — Bartseva S. *Polyphone im Film: Filmische Rezeption von F. M. Dostoevskijs Roman "Der Idiot" in den Verfilmungen "Down House" (Kacanov, 2001) und "Nastasja" (Wajda, 1994)*. Hamburg: Verlag Dr. Kovac, 2015.
- Bowers 2013 — Bowers F. *Japanese Theatre*. Tokio: Tuttle Publishing, 2013.
- Bronfen 1992 — Bronfen E. *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester University Press, 1992.
- Freeburg 1918 — Freeburg V. O. *The Art of Photoplay Making*. New York: The Macmillan Company, 1918.
- Kabuki 2015 — *A Kabuki Reader: History and Performance*. Leiter S. L. (ed.). London; New York: Routledge, 2015.
- Lefebvre 2006 — Lefebvre M. Between Setting and Landscape in the Cinema. In: *Landscape and Film*. Lefebvre M. (ed.). London: Routledge, 2006. P. 19–59.
- Lefebvre 2011 — Lefebvre M. On Landscape in Narrative Cinema. *Canadian Journal of Film Studies*. 2011, 20, (1): 61–78.

- Pound 1959 — Pound E. Introduction. In: Pound E., Fenollosa E. *The Classic Noh Theatre of Japan*. New York: New Directions, 1959. P. 3–15.
- Waade 2020 — Waade A. M. Arctic Noir on Screen: *Midnight Sun* (2016–) as a Mix of Geopolitical Criticism and Spectacular, Mythical Landscapes. In: *Nordic Noir, Adaptation, Appropriation*. London: Palgrave Macmillan, 2020. P. 37–53.
- Walaszek 2003 — Walaszek J. W kręgu Dostojewskiego. In: Walaszek J. *Teatr Wajdy: W kręgu arcydzieł: Dostojewski, "Hamlet", "Wesele"*. Kraków: Wydawn. Literackie, 2003. P. 75–182.
- Wang 2018 — Wang X. Interpretations of Fyodor Dostoevsky's "The Idiot" by Akira Kurosawa and Andrzej Wajda: A comparative analysis. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Востоковедение и африканистика*. 2018, 10 (2): 159–175.

Статья поступила в редакцию 18 января 2022 г.
Статья рекомендована к печати 7 апреля 2022 г.

Lyubov D. Bugaeva

St Petersburg State University,
7–9, Universitetskaya nab., St Petersburg, 199034, Russia
l.bugaeva@spbu.ru

Wajda's Dostoevsky and Foucault's heterotopia

For citation: Bugaeva L. D. Wajda's Dostoevsky and Foucault's heterotopia. *Vestnik of Saint Petersburg University. Language and Literature*. 2022, 19 (3): 515–532. <https://doi.org/10.21638/spbu09.2022.307> (In Russian)

National paradigms in cinematography are increasingly giving way to a transnational paradigm: cinema is becoming polylocal. Polylocality first means locations not tied to one particular country and an international cast and crew. It also corresponds to the merging of two or more multicultural spaces interacting in the process of filmmaking that results in creating a kind of *master space*, which is more than their sum. Such understanding is based on the Henri Lefebvre's definition of space as a product where the mental and the cultural, the social and the historical, are interconnected. Polylocality, as a rule, takes place in film adaptations of literary works made in a tradition different from the culture of the literary source and distant from it in time and/or in space. Examples include *Nastazja* (1994) by Polish director Andrzej Wajda that creates a special kind of cinematic space, to which the notion of polylocality applies to a greater extent than to many other screen adaptations. The paper attempts to outline this *special* space in the context of Michel Foucault's ideas about heterotopia as a special location, illusory and real, open and closed, permeable and sealed, where the order of things is different. The author concludes that Wajda in *Nastazja* created a cinematic heterotopia, the structure of which includes heterochrony, crisis heterotopia, death-resurrection heterotopia, and cultural heterotopia.

Keywords: Feodor Dostoevsky, Andrzej Wajda, polylocality, heterotopia, intertextuality.

References

- Апостолов 2016 — Apostolov A. I. "Idiocy" of the post-war domestic cinema. Screen fate of Prince Myshkin: from Por'ev to Okhlobystin. *Лабиринт: Журнал социаль'но-гуманитарных исследований*. 2016, (6): 132–145. (In Russian)
- Боборыкина 2019 — Boborykina T. A. In search of a visual metaphor: Dostoevsky in the language of ballet and cinema. *Vestnik Tomskogo universiteta*. 2019, (34): 5–18. (In Russian)
- Бугаева 2012 — Bugaeva L. "Besy" by Wajda, Camus and Dostoevsky. In: *Frantsuzskaia literaturnaia klasika na russkom ekrane i russkaia na frantsuzskom*. Moscow: Vserossiiskii gosudarstvennyi institut kinematografii imeni S. A. Gerasimova Publ., 2012. P. 13–19. (In Russian)

- Вайда 2003 — Wajda A. Lucky chance should be helped. *Uchitel'skaia gazeta*. 2003, (June 3 iunია). <https://ug.ru/schastlivomu-slushayu-nado-pomogat-andzhej-vajda/?ysclid=124dm3bkxq> (accessed: 20.12.2021). (In Russian)
- Гроссман 1925 — Grossman L. P. *Poetics of Dostoevsky*. Moscow: Gosudarstvennaia akademiia khudozhestvennykh nauk Publ., 1925. (In Russian)
- Гундзи 1969 — Gundzi M. *Japanese Theatre Kabuki*. Moscow: Progress Publ., 1969. (In Russian)
- Достоевская 1993 — Dostoevskaia A. G. *Diary 1867*. Moscow: Nauka Publ., 1993. (In Russian)
- Жильцова 2013 — Zhil'tsova E. A. The motives of the novel "Crime and Punishment" by F. M. Dostoevsky in the short story "Son" and the story "The Case of Cornet Elagin" by I. A. Bunin. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta. Seriya: Russkaia filologiia*. 2013, (5): 84–88. (In Russian)
- Карпинский 2001 — Karpinskii M. Nastasya Filippovna. Material for acting improvisation based on the novel by Fyodor Mikhailovich Dostoevsky "The Idiot". In: Wajda A. *Tri instsenirovki. Teatr sovesti: Dostoevskii*. Kraków: Archiwum Andrzeja Wajdy w Krakowie, 2001. S. 107. (In Russian)
- Касаткина 2007 — Kasatkina T. A. Phenomenon F. M. Dostoevsky and the turn of the 19th–20th centuries". In: *Dostoevskii i XX vek*. In 2 vols. Vol. 1. Kasatkina T. A. (ed.). Moscow: Institut mirovoi literatury imeni A. M. Gor'kogo RAN Publ., 2007. P. 143–198. (In Russian)
- Киносита 2005 — Kinosita T. *Anthropology and poetics of Dostoevsky*. St Petersburg: Serebrianyi vek Publ., 2005. (In Russian)
- Кристева 2010 — Kristeva Iu. *Black sun. Depression and melancholy*. Moscow: Kogito-Tsentr Publ., 2010. (In Russian)
- Мариевская 2012 — Marievskaia N. Time in literature and on screen. The experience of screening the story of F. M. Dostoevsky "The Gentle One". In: *Frantsuzskaia literaturnaia klassika na russkom ekrane i russkaia na frantsuzskom*. Moscow: Vserossiiskii gosudarstvennyi institut kinematografii imeni S. A. Gerasimova Publ., 2012. P. 71–77. (In Russian)
- Мочульский 1995 — Mochul'skii K. V. Dostoevsky. Life and art. In: Mochul'skii K. V. *Gogol'. Solov'ev. Dostoevskii*. Moscow: Respublika Publ., 1995. P. 219–562. (In Russian)
- Пономарев 2019 — Ponomarev E. R. *Overcoming modernism: I. A. Bunin's work in the emigrant period*. Moscow: Litfakt Publ., 2019. (In Russian)
- Пращерук 2021 — Prashcheruk N. V. In dialogue with F. M. Dostoevsky: about the story of I. A. Bunin "The Case of Cornet Elagin". *Filologicheskii klass*. 2021, 26 (3): 55–62. (In Russian)
- Сараскина 2007 — Saraskina L. I. Test for immortality (Dostoevsky in cinema and theater). In: *Dostoevskii i XX vek*. Kasatkina T. A. (ed.). In 2 vols. Vol. 1. Moscow: Institut mirovoi literatury imeni A. M. Gor'kogo RAN Publ., 2007. P. 664–714. (In Russian)
- Смирнов 1995 — Smirnov I. P. *Birth of the intertext (Elements of intertextual analysis with illustrations from B. L. Pasternak)*. St Petersburg: St Petersburg University Press, 1995. (In Russian)
- Фуко 1994 — Fuko M. *The Order of Things*. St Petersburg: A-cad Publ., 1994. (In Russian)
- Фуко 2006 — Fuko M. Of other spaces. In: *Intellektually i vlast': izbrannye politicheskie stat'i, vystupleniia i interv'iu*. Pt. 3. Moscow: Praksis Publ., 2006. P. 191–204. (In Russian)
- Хайдеггер 2020 — Heidegger M. Constructing, living, thinking. *Zhurnal frontirnykh issledovani*. 2020, (1): 157–173. (In Russian)
- Цат-Мацкевич 2001 — Tsat-Matskevich S. *Dostoevsky — a man of the 19th century*. Moscow: Izdatel' Stepanenko Publ., 2021. (In Russian)
- Чирков 1964 — Chirkov N. M. On the style of Dostoevsky. Moscow: Nauka Publ., 1964. (In Russian)
- Ямпольский 2004 — Iampol'skii M. *Language — body — chance. Cinematography and the search of meaning*. Moscow: NLO Publ., 2004. (In Russian)
- Baird 2001 — Baird M. *Symbols of Japan: Thematic Motifs in Art and Design*. New York: Rizzoli International Publications, 2001.
- Bartseva 2015 — Bartseva S. *Polyphone im Film: Filmische Rezeption von F. M. Dostoevskijs Roman "Der Idiot" in den Verfilmungen "Down House" (Kacanov, 2001) und "Nastasja" (Wajda, 1994)*. Hamburg: Verlag Dr. Kovac, 2015.
- Bowers 2013 — Bowers F. *Japanese Theatre*. Tokio: Tuttle Publishing, 2013.
- Bronfen 1992 — Bronfen E. *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester: Manchester University Press, 1992.

- Freeburg 1918 — Freeburg V.O. *The Art of Photoplay Making*. New York: The Macmillan Company, 1918.
- Kabuki 2015 — *A Kabuki Reader: History and Performance*. Leiter S. L. (ed.). London; New York: Routledge, 2015.
- Lefebvre 2006 — Lefebvre M. Between Setting and Landscape in the Cinema. In: *Landscape and Film*. Lefebvre M. (ed.). London: Routledge, 2006. P.19–59.
- Lefebvre 2011 — Lefebvre M. On Landscape in Narrative Cinema. *Canadian Journal of Film Studies*. 2011, 20, (1): 61–78.
- Pound 1959 — Pound E. Introduction. In: Pound E., Fenollosa E. *The Classic Noh Theatre of Japan*. New York: New Directions, 1959. P.3–15.
- Waade 2020 — Waade A. M. Arctic Noir on Screen: Midnight Sun (2016–) as a Mix of Geopolitical Criticism and Spectacular, Mythical Landscapes. In: *Nordic Noir, Adaptation, Appropriation*. London: Palgrave Macmillan, 2020. P.37–53.
- Walaszek 2003 — Walaszek J. W kręgu Dostojewskiego. In: Walaszek J. *Teatr Wajdy: W kręgu arcydzieł: Dostojewski, "Hamlet", "Wesele"*. Kraków: Wydawn. Literackie, 2003. P.75–182.
- Wang 2018 — Wang X. Interpretations of Fyodor Dostoevsky's "The Idiot" by Akira Kurosawa and Andrzej Wajda: A comparative analysis. *Vestnik of Saint Petersburg University. Asian and African Studies*. 2018, 10 (2): 159–175.

Received: January 18, 2022

Accepted: April 7, 2022