

Л. И. САРАСКИНА *

ДОСТОЕВСКИЙ В ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНЕМАТОГРАФЕ. ИСТОРИЧЕСКАЯ ПРАВДА И АВТОРСКОЕ ВИДЕНИЕ

В статье анализируется специфика документального биографического кинематографа, его смысловые и качественные отличия от художественного игрового кино, байопиков и телевизионных передач. Показаны приемы, позволяющие документальному неигровому кино встроиться в художественный кинематограф. В центре внимания — четыре картины о жизни Ф. М. Достоевского, именующие себя документальными: «Федор Михайлович Достоевский. Возвращение Пророка» (1994), «Жизнь и смерть Достоевского» (2004), «Три женщины Достоевского» (2010), «Дневник Достоевского» (2019). Рассмотрена проблема достоверности и подлинности документального кино-материала с точки зрения принципа «как все было на самом деле». Обсуждается концепция «творческой разработки действительности», выдвинутая основоположником британского документального кино Джоном Грирсоном; исследуются допустимые границы подобной разработки, когда ей подвергается реальная биография русского классика.

Ключевые слова: Ф. М. Достоевский, художественная биография, документальный кинематограф, достоверность, подлинность

Множество примеров из области художественного биографического кинематографа смогло убедить и зрителей, и исследователей-киноведов, что искать подлинность биографического образа, который бы отличался достоверностью, совпадал бы с реальностью и в крупном, и в деталях, вряд ли стоит. На все упреки — в искажении исторической правды, в деформации образов, в преобладании вымысла-пустышки — авторы художественных биографий, как правило, отвечают: мы снимаем художественный, а не документальный фильм, создаем художественные, а не документальные образы. Отстаивая право на свое особое видение, художники кино так или иначе проводят красную черту между биографиями художественными и биографиями документальными: в том смысле, что как раз в документалистике, по их мнению,

* Сараскина Людмила Ивановна, доктор филологических наук, Государственный институт искусствознания, главный научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа — l.saraskina@gmail.com

Ljudmila I. Saraskina, Doctor of Philology, State Institute of Art Studies, Chief Researcher, Sector of Artistic Problems of Mass Media, Russian Federation.

следует искать полное соответствие киноповествования и кинообраза исторической правде, реальной хронологии, подлинным фактам и достоверным событиям.

Но так ли обстоит дело с точки зрения самих документалистов? Согласны ли они в большинстве своем с трактовкой документального кино как точного портрета, а то и фотографии реальности?

Оказывается, нет, никак не согласны. Сошлюсь на аналитический материал в интернет-рубрике «Границы искусства», где сценаристы и киноведы под символическим заголовком «Документалистика никогда не была слепком реальности» размышляют о феномене биографического кино¹.

По авторитетному высказыванию британского оператора, сценариста, кинопродюсера и кинорежиссера-документалиста, одного из лидеров «школы английского документального кино» Джона Грирсона, которую так и называют — «школой Грирсона», документальное кино есть «творческая разработка действительности».

Вслед за английским документалистом отечественные эксперты выдвигают положения, характеризующие документальное кино прежде всего как область искусства, которое, как и всякое другое искусство, воздействует образами. Киноведы резонно доказывают, что словосочетание «документальное кино» изначально конфликтно: документ — это «свидетельство», но свидетелем выступает человек, который направляет камеру по собственному усмотрению — так и туда, как и куда он хочет. То есть документальное кино никак не может быть слепком реальности, ее удвоением: это обязательно *авторское* впечатление о реальности. Документальное кино к тому же нельзя путать с журналистикой, с телевизионными специальными репортажами, авторы которых имеют дело с историческими фактами, а не с образами.

Ирина Семашко, руководитель отдела портретных фильмов канала «Культура»: «Биография, если она сделана правильно, выглядит не как отчет или биографическая статья. Это должна быть болевая точка, сопряженная с нашим временем и нашими проблемами. В этом и есть специфика биографических документальных фильмов... Любой биографический фильм всегда субъективен. От этого никуда не деться. Представьте, человек живет, он великий и успешный, его жизнь тоже полна разных бытовых подробностей. Из этого количества фактов можно выбрать один, а можно и другой, кому что понравится. Нет ничего плохого в том, что биография всегда будет субъективной. Ведь взгляд одного человека на другого всегда субъективен. Вопрос в другом, насколько талантлив, образован и глубок режиссер, который делает биографический документальный фильм».

¹ Документалистика никогда не была слепком реальности... URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/10470-doc-biography> (дата обращения 27.11.2019). Высказывания участников цитируются по этому источнику.

Всеволод Кориунов, сценарист, редактор, киновед: «Главная особенность драматургии такого рода фильмов — это отказ от пересказа биографии: родился, женился, избрал и так далее. Из всего многообразия событий автор выстраивает судьбу героя, то есть некий остро очерченный рисунок жизни. Судьба — трагическая, сломанная, выпрямившаяся и т.д. — именно это и интересно. Рассказывая о судьбе, вовсе не обязательно “плясать от печки”, рассказывать все от и до. Можно локализовать историю — рассказать только об одной части жизни (все знают, что он великий композитор, а он еще и великий химик), об одном клубке взаимоотношений, об одном периоде, хоть о последних трех днях. Каждый автор сам для себя решает: вот эта подробность нужна для более яркого раскрытия характера или это уже копанье в грязном белье?.. Субъективность неизбежна в биографии. И я даже не знаю, нужно ли с этим бороться. Ведь это фильм, а не научный или журналистский материал, где должны быть представлены все точки зрения. В фильме автор имеет право сохранить этот принцип объективности, а может рассказать о своем видении. В конце концов, авторская оптика, авторское осмысление, авторский ракурс делают фильм уникальным, не похожим на другие».

Галина Прожико, доктор искусствоведения: «К сожалению, фильмы 1990-х, да и современные тоже, отмечены большим количеством поделок, когда на интересных, исторически важных людей культуры авторы смотрят “взглядом камердинера”. Более того, именно частная жизнь со всеми перипетиями становится объектом наблюдения, в фильме появляется очень много домысленного. Фигура поэта или исторического деятеля уходит на второй план, а на первом плане — некие мелодраматические и пошловатые откровения. Это та проблема, которая меня очень тревожит, потому что это упрощает нашу культуру и наше восприятие. Однажды мне довелось обсуждать картину про Андрея Белого, где подробно описываются его любовные перипетии. Сосредоточенность на его страстях стала главным для авторов, я тогда написала, что мне, конечно, интересны любовные перипетии, созданные режиссером Бугаевым, но что же мне делать с моей любовью к стихам Андрея Белого? Откуда происходит высокое качество поэзии, ведь не из его бесконечных любовных похождений. Пошловатый взгляд на биографии деятелей культуры — это поощрение мещанского подглядывания за соседом».

Итак, высказывания экспертов условно можно подытожить формулой: документальное кино всегда субъективно, оперирует образами, ссылается на видение автора, выстраивает судьбу героя, полагаясь на свой личный взгляд, а главное, радикально отличается от научной книги и телевизионного репортажа. Авторы документальных кинобиографий, как и авторы кинобиографий художественных, стремятся провести черту, и тоже красную, между собой и наукой, между собой и журналистикой. (Не сомневаюсь, что и авторы научных монографий, и авторы журналистских расследований тоже, в свою очередь, имеют право апеллировать к своей точке зрения, к своему взгляду на мир, т.е. полагаться

на субъективность и даже пристрастность.) Характерно, однако, что ни в одном из высказываний, начиная с основоположника британского документального кино Джона Гриссона, не прозвучали такие важные понятия, как «достоверность», «подлинность» или пресловутое «как все было на самом деле». Прозвучали, напротив, заявки на творческую разработку (переработку? переосмысление? перевоплощение?) действительности.

Про точку зрения документального кинематографа со «взглядом камердинера, горничной или кухарки» речь впереди.

Получается, что между биографиями художественными, т. е. игровыми, и биографиями документальными, т. е. неигровыми, существует лишь одна принципиальная разница: фактор игры в одном случае и фактор отсутствия игры — в другом. Однако и этот, казалось бы, непреодолимый барьер преодолевается легко и искусно: документальное неигровое кино изо всех сил стремится стать игровым, иными словами, по сути своей художественным.

Практика показывает, что противопоставление «игровое — неигровое» («fiction — non-fiction»), т. е. «с вымыслом» и «без вымысла»), отнюдь не всегда описывает противоположные явления: неигровое кино, тяготеющее к игре, включает постановочные сцены, исторические реконструкции в исполнении профессиональных или непрофессиональных актеров. К тому же любой человек в присутствии камеры (если только это не скрытая камера) ведет себя неестественно — т. е. начинает играть. Формально неигровое кино часто пользуется вставками чужих съемок, посторонних воспоминаний, фрагментами художественных картин, необходимых документальному фильму как иллюстративный материал. Нарушая правила «чистой» документалистики, фильмы смешанных («гибридных») жанров с изрядной долей вымысла обозначают себя как кино художественно-документальное. Говорить о подлинности и достоверности биографического материала в таких картинах бывает весьма затруднительно.

Вряд ли стоит упоминать здесь о псевдодокументальных фильмах, которым присущи имитация документальности, фальсификация и мистификация, или тем более о картинах из разряда мокьюментари (от англ. to mock — «подделывать», «издеваться») + documentary — «документальный») — т. е. явных подделках, издевках, где подлинность документа и реализм события подменяется дезинформацией, ложью, абсурдом, замаскированными под правду жизни.

Псевдодокументальное и псевдоправославное «Возвращение Пророка»

Документальное биографическое кино, посвященное русским классикам — Пушкину, Лермонтову, Гоголю, изначально строилось «гибридным» способом, т. е. охотно использовало посторонние

тематические включения — чаще всего фрагменты уже имеющихся художественных фильмов. Неважно, что эти фрагменты были открытым и, как правило, малоудачным вымыслом, пусть и допустимым в художественных картинах; однако, попав в структуру документального фильма, они невольно получали статус аргумента, документа, иллюстрации. Авторитет «документальности» в таком случае резко снижался: попытка создать нечто биографически достоверное иллюстрировалась заведомо недостоверными сюжетами, сценами, кадрами.

То же произошло и с весьма редкими фильмами о Достоевском, имеющими формальный статус документальных.

Жанр получасовой картины российского режиссера-документалиста Виктора Рыжко «Федор Михайлович Достоевский. Возвращение Пророка» (1994)², снятой на киностудии «Отечество», обозначен как «православно-познавательный». Ему придано описание: «Федор Михайлович Достоевский стал в новейшее время истинным Пророком, подобным Апостолам Христовым. Писатель смотрит на мир и на человека в мире с высот вечности, возвещает домостроительство Божие в мире, становится соратником Бога на земле. В фильме звучат пророческие слова Ф. М. Достоевского о самых больших ценностях и великих святынях России и Русского народа».

Язык описания и стилистика картины, выбор тем и сюжетов режиссера Рыжко действительно тесно связаны с православной культурой, верой, церковью. В этом смысле обозначение жанра картины никаких сомнений не вызывает. Но тогда возникает вопрос: картины, которые не имеют жанрового обозначения с привязкой к тому или иному вероучению, к той или иной церковности, должны прочитываться как *светско-познавательные*? Но ведь задачи документального кино всем и так понятны — его познавательность самоочевидна, а профиль этой познавательности будет явлен в самой картине. В любом случае декларируемый жанр никак не соотносится ни с подлинной документальностью, ни с ее биографической составляющей.

Сюжет картины состоит из трех пластов.

Главный из них — цитаты из текстов Достоевского «от первого лица» с отчетливо православной коннотацией; за кадром их произносит артист Владимир Заманский. Первый титр сообщает: «В фильме звучат фрагменты из писем, дневников и статей гениального русского писателя-пророка Федора Михайловича Достоевского». Замечу: вопреки титру, звучат также и цитаты из романа «Братья Карамазовы».

² Федор Михайлович Достоевский. Возвращение Пророка: Документальный фильм. Россия, 1994. URL: <https://yandex.ru/video/preview?filmId=10117739095368129077&text=%D0%B2%D0%BE%D0%B7%D0%B2%D1%80%D0%B0%D1%89%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5%20%D0%BF%D1%80%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%BA%D0%B0%201994%20%D1%80%D1%84&noreask=1&path=wizard&parentreqid=1575393525057976-737383596930707464000129-vla1-4308&redircnt=1575393579.1> (дата обращения 19.12.2019).

На текстовые фрагменты нанизывается изобразительный ряд. Выбор высказываний писателя строго регламентирован: цитаты отобраны только *несомненные* с точки зрения их религиозного звучания, т. е. такие, куда не проникло сомнение, столь присущее любым текстам Достоевского. Например, такой цитаты, вокруг которой уже полтора столетия идут споры, как ее трактовать, в фильме нет и не может быть: «И в Европе такой силы атеистических *выражений* нет и *не было*. Стало быть, не как мальчик же я верую во Христа и его исповедую, а через большое *горнило сомнений* моя *осанна* прошла, как говорит у меня же, в том же романе, черт» (27, 86). Правда, это фрагмент из записной тетради 1880–1881 гг., но это одно из самых сокровенных высказываний писателя о вере: здесь — его путь художника и его судьба творца.

Второй по значимости пласт — видеоряд. Это весьма пестрые, быстро сменяющиеся, как в калейдоскопе, кадры хроники: церковные службы в храмах и на могиле Достоевского в Александро-Невской лавре, проповеди священника о. Геннадия Беловолова у могилы Достоевского, снятые на камеру: бабушка называет Достоевского пророком и тайнозрителем России; съемки в мастерской скульптора Ю. Ф. Иванова, где на деревянном постаменте стоит памятник писателю, и мастер наносит последние штрихи; хроникальные кадры, взятые из самых разных (зрителю неизвестных) источников — можно только догадываться, о чем идет речь. Тема «Достоевский — пророк революции» сопровождается кадрами из хроники о Ленине, Троцком, Дзержинском, Сталине, Берию, Ельцине, Кашпировском и его сеансах психотерапии. Все это перемежается марширующими демонстрантами на парадах разных лет, ликующими толпами непонятного времени, физкультурниками в праздничном строю, с лозунгами и плакатами, запуском космических ракет, полуголыми донельзя возбужденными рок-музыкантами. Уличные столкновения с милицией и полицией, черный дым над «Белым домом» — зданием Верховного Совета России, довершают событийную панораму начала картины.

На седьмой минуте хроника делает резкий поворот вспять, и на экране появляется Гитлер, произносящий речь перед марширующими солдатами вермахта, а за кадром звучат слова Великого инквизитора: «Мы заставим тысячемиллионное стадо работать...» И немедленно — на фоне икон и портретов писателя — говорится о жажде правды в сердце народа русского, и тут же показана мастерская скульптора Иванова, где он работает над памятником, и вдруг — снова толпа: «нигилисты, прикрывающиеся революционностью», Ленин, сильно жестикулирующий и произносящий речь (что говорит — неизвестно, да это и неважно в контексте фильма), и сразу — царская корона и фотография последних Романовых, за ними народная нищета и разруха, которые сменяются всадником на коне — конь прыгает и кружится. Время от времени мелькает цветной кадр — что-то такое связанное с черной мессой, страшное, дьявольское. И вот — разрушение церквей, сбрасывание

колоколов под народные пляски на экране и закадровые слова об атеистическом искушении, в которое народ уверовал, как в новую веру.

«Отступила ли Россия от Христа? Русское богоборчество было проявлением обратной стороны русского мессианизма. В русском богоборчестве была та же жажда веры, что и в русском мессианизме. И Россия во искупление своего богоборчества приняла крест Христов, приняла страдания Христовы и взошла в XX веке на свою Голгофу», — говорит о. Геннадий у могилы Достоевского в Лавре; кадры явно постановочные: священник обращается не к пастве, не к людям, пришедшим к могиле писателя (их не показывают), а на камеру, для фильма. Под церковное пение (поет хор Издательского отдела Московского патриархата) идет рассказ о гонении на Церковь в XX в., об изъятии церковных ценностей, о капиталистах Ротшильдах, которые грабят народ; мелькают слитки золота в хранилищах американских (?) банков.

И снова война, танковое сражение; в очереди танков — мощный военный грузовик везет на сене кузова готовый памятник Достоевскому, движение показано на фоне фашистских концлагерей и голых пленных детей с номерами на руках — под закадровые слова о русских мальчиках, которые проявят себя в минуту опасности. Тем временем солдаты советской армии освобождают захваченные фашистами города, их встречают благодарные жители. «Родину нельзя отнять у русского сердца», — звучит закадровый голос артиста Заманского. Любовь к России равнозначна сердечной привязанности ко Христу: на этих словах советские войска освобождают из заточения детей.

На 23-й минуте картины наступает, наконец, время памятника Достоевскому, который теперь медленно движется (все так же, на сене кузова военного грузовика) посреди мирного города, как бы оставив в прошлом руины, хотя в руинах остаются еще церковные здания малых поселков и деревень (речь, скорее всего, идет не вообще о разрушенных храмах, а о разрушенной Моногаровской церкви Сошествия Святого Духа, что в версте от Дарового, церкви, рядом с которой был погребен отец Достоевского).

«Достоевский заглянул в будущее, как в бездну души человека», — звучит закадровый голос. Наконец, скульптура доставлена на место — это усадьба деревни Даровое Зарайского района Московской области, имени родителей Достоевского, земля его детства. В фильме показано открытие и освящение памятника при большом стечении народа, которое состоялось 25 сентября 1993 г. Отдельно, в другое время (зима, лежит снег, идут съемки фильма, цветные постановочные кадры), в усадьбе Даровое появляется писатель Валентин Распутин: он придет (приедет) поклониться памятнику, снимет шапку, молча обойдет здание разрушенной церкви, молча уйдет.

Справка об истории этого памятника почему-то не вошла в просветительский фильм. Между тем об этом памятнике было что рассказать. «Авторы: скульптор — заслуженный художник России Ю. Ф. Иванов,

архитектор — заслуженный архитектор России, профессор Н. А. Ковальчук. Установлен памятник в той точке Дарового, от которой во все стороны тянутся живительные для Достоевского нити. Писатель смотрит на Лоск, справа от него поле с Нечаевским погостом и “родным пепелищем”. Слева — маленькая усадьба, хранящая память о семейных чаепитиях под вековыми липами. Позади — тенистая липовая роща, любимый приют Феди, Миши и Андрюши Достоевских. Воздвигнут памятник на средства гражданина России Б. В. Писарева. На постаменте слова “Пророку Отечество”. Для Дарового этот факт — памятник писателю на частные пожертвования — весьма знаменателен. Он стал первым искренним даром той земле, на которой взрастал русский гений. Этот дар положил начало благим бескорыстным делам по возрождению земли детства Ф. М. Достоевского³.

Заканчивается картина благочестивыми сценами — большими церковными службами, таинством крещения некоего молодого мужчины, хроникой старинных и современных (цветные кадры) молебнов. Звучит цитата: России необходимо «свергнуть иго западническое и стать самой собою с ясно осознанной целью». Но оказывается, что для авторов фильма нет разницы между словами писателя из его писем, статей и дневников, как это декларируется в титрах, и словами персонажей его художественных произведений: цитируемый фрагмент в редуцированном виде взят из подготовительных материалов к роману «Бесы» с внутренним подзаголовком «Фантастические страницы», где Шатов и Князь (Ставрогин) рассуждают на опаснейшую тему: можно ли верить в то, чему учит православие, будучи образованным человеком.

В «Подготовительных материалах» слова Ставрогина звучат так: «Чтоб сохранить Иисуса, т.е. православие, надо прежде всего сохранить себя и быть самим собою. Только тогда будет плод, когда сберется и разовьется дерево; и потому России надо: проникнувшись идеей, какого сокровища она одна остается носительницей, свергнуть иго немецкое и западническое и стать самой собою с ясно осознанной целью» (11, 186). Шатов удивлен: он подозревает, что его кумир шутит с ним, провоцирует на пламенные возражения или пламенную поддержку. Через минуту он вынужден будет убедиться, что слова Ставрогина — подначка; Николай Всеволодович с вызовом признается, что вообще-то он не верует и что умных и развитых людей совершенно верующих ни одного не встречал, «есть действительно верующие и из глубокообразованных, но мне показалось, что они дураки» (11, 189).

Итак, цитата, которую авторы фильма выдают за документ (фрагмент письма, дневника либо статьи), совсем не документ: вырванная из контекста религиозной полемики персонажей, она имеет изнанку,

³ Памятники Достоевскому Ф. М. URL: <https://dostoevskiyfm.ru/%D0%BF%D0%B0%D0%BC%D1%8F%D1%82%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%B8/> (дата обращения 10.12.2019). Б. В. Писарев — бизнесмен, индивидуальный предприниматель.

подоплеку и совершенно другой смысл. Заканчивая картину такой цитатой, в существо которой авторы картины или не разобрались, или просто воспользовались для кажущегося эффекта, они попадают в ловушку подлога. Таких случаев, когда звучащая с экрана цитата имеет иной подтекст, в картине немало, не говоря уже о том, что часто соединение слов якобы Достоевского якобы от первого лица с видеорядом (в титрах упоминается Российский государственный архив кинодокументов и Зарайский историко-художественный музей) или необъяснимо, или случайно, или просто нелепо.

Вывод прост: в православной мысли Достоевского и его героев фильм, где пафосное актерское чтение цитат подменяет содержание, так и не разобрался, огрубив, а порой и обесценив религиозное значение произносимых текстов. Мелькание и чехарда картинок, про которые хочется спросить, зачем они здесь, неумелое и неадекватное использование кадров старой и современной хроники, нарочитые цветные постановочные сцены, грубо вторгающиеся в черно-белую историю, плохо работают на познавательную сторону картины. Фильм в целом выглядит как псевдодокументальный, псевдоправославный и псевдопознавательный — при самых добрых, быть может, намерениях режиссера и сценариста. Определить, к какому поджанру кинодокументалистики относится «Возвращение Пророка» (громкое название картины никак не раскрывается — куда Пророк вернулся и где был), вряд ли стоит: прежде всего из-за низкого качества продукта.

Документальный телесериал «Жизнь и смерть Достоевского»

«Жизнь и смерть Пушкина», немой черно-белый художественный биографический короткометражный фильм, снятый на студии «Гомон» режиссером В. М. Гончаровым (1861–1915) в 1910 г. и тогда же вышедший на экраны Российской империи, был, напомним, весьма лаконичен: жизнь Пушкина, пусть короткая, много короче, чем у многих других классиков жанра, уместилась, вместе со смертью, в экранные 5 минут и 3 секунды.

Спустя 94 года, т. е. почти через столетие, жанр биографического кино преуспел настолько, что картина «Жизнь и смерть Достоевского» (2004)⁴, снятая режиссером-документалистом Александром Ключкиным к 185-летию со дня рождения писателя, уместилась уже в 12 сериях по 26 минут и 9 секунд каждая, т. е. заняла 312 минут, или 5 часов 14 минут экранного времени. Впрочем, документальным фильмом или документальным сериалом работу режиссера можно назвать лишь

⁴ Жизнь и смерть Достоевского: Документальный сериал. Россия, 2004. URL: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLBDEDC89D591B325> (дата обращения 10.02.2020).

условно: речь идет о телевизионной передаче телеканала «Культура», авторской программе И. Л. Волгина, в которой профессор, доктор филологических наук подробно рассказывает о вехах личной и творческой жизни писателя, а народные артисты Борис Плотников и Александр Филиппенко по-актерски вдохновенно читают документы и тексты.

Не в пример «Возвращению Пророка», телепередача и познавательна, и документальна: артисты *исполняют* фрагменты из писем и воспоминаний, воспроизводят отрывки из романов, и титры не скрывают, откуда взяты те или иные строки, где проходят съемки (операторы Николай Григорьев и Ирина Маликова). То, о чем рассказывается в кадре, и то, что в нем показывается, строго совпадает — казалось бы, так всегда и должно быть, но так, к сожалению, бывает далеко не всегда. Достоинством передачи стал весомый краеведческий компонент — показаны и прокомментированы места, связанные с предками великого писателя, — город Пинск, село Достоево, село Даровое, дом-музей Достоевского в Москве, на Божедомке, а также места, где прошло детство писателя.

Бесспорной удачей телепередачи стало разделение сфер и времени пребывания в кадре: рассказчик излагает свою версию биографии писателя, с иными трактовками которой можно, разумеется, не соглашаться, но каждый биограф, тем более если он автор книг и статей на заданную тему, имеет право на авторскую версию. Некоторые гипотезы в этой версии излагаются как аксиомы, слухи как факты, домыслы как достоверная биографическая данность. Яркий пример — история смерти отца Достоевского, эффектно трактуемая как трагедия убийства Михаила Андреевича его крепостными крестьянами, — с ужасающими по своей жестокости подробностями. Эта история и при жизни писателя, и сегодня вызывает множество споров и опровержений.

Интонация рассказчика — вузовско-лекторская, с повторами слов и фраз, как бы для лучшего запоминания. Но вот интонации обоих артистов настолько интересны, разнообразны, художественны, что документальная телевизионная передача, счастливо нарушая сугубо познавательный формат, устремляется к театрализованному представлению: Борис Плотников задушевен, таинственен, глубок; от Александра Филиппенко так и ждешь (и он ни разу не обманул ожиданий) озорства, шаржа, парадокса. Актерский тандем великолепен: оба стиля игры приближают неигровую телепередачу к игровому кино.

Сериал завершается «Символом веры» Достоевского, который писатель сформулировал в письме к Н. Д. Фонвизиной еще в 1854 г., по выходе из Омского острога: «Я скажу Вам про себя, что я — дитя века, дитя неверия и сомнения до сих пор и даже (я знаю это) до гробовой крышки. Каких страшных мучений стоила и стоит мне теперь эта жажда верить, которая тем сильнее в душе моей, чем более во мне доводов противных. И, однако же, Бог посылает мне иногда минуты, в которые я совершенно спокоен; в эти минуты я люблю и нахожу, что

другими любим, и в такие-то минуты я сложил в себе символ веры, в котором все для меня ясно и свято. Этот символ очень прост, вот он: верить, что нет ничего прекраснее, глубже, симпатичнее, разумнее, мужественнее и совершеннее Христа, и не только нет, но с ревнивою любовью говорю себе, что и не может быть. Мало того, если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и *действительно* было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной» (28₁, 176).

В заключительном кадре передачи, в ее 12-й серии, Борис Плотников произносит этот текст столь проникновенно и убедительно, что, кажется, не нужно более никаких посторонних доказательств веры Достоевского — искренней, животрепещущей. Правда, в телевизионном варианте символ веры лишился первой фразы: «Я скажу Вам про себя, что я — дитя века, дитя неверия и сомнения до сих пор и даже (я знаю это) до гробовой крышки».

Хочется думать, что авторам картины просто не хватило нескольких секунд, чтобы оставить на своем месте ключевую фразу Достоевского, и что они не боялись испортить репутацию писателя его признанием о случавшихся с ним неверии и сомнениях, столь естественных для каждого истинно верующего человека.

Игровая реконструкция в маске документального кино

Картина с интригующим названием «Три женщины Достоевского» (2010) не могла не появиться на российском экране, поскольку как будто обещала удовлетворить повышенный интерес зрителя к личной жизни великого классика. К тому же призывно напоминала о себе известная книга русско-американского писателя Марка Слонима «Три любви Достоевского», впервые вышедшая в Нью-Йорке в 1953 г. и впоследствии много раз переиздаваемая (только издательство «Советский писатель» рискнуло выпустить ее в 1991 г. стотысячным тиражом). В предисловии к первому изданию автор так объяснял цель своего труда: «Во время моей трехлетней работы над этой книгой я не ставил себе задачи написать биографию Достоевского или критическое исследование о связи между истинными происшествиями его жизни и его произведениями. Цель моя была гораздо более ограниченной: проследить историю отношений великого писателя к женщинам и рассказать об его увлечениях и двух браках с возможной полнотой, без стыдливых умолчаний и обычного “прихорашивания” действительности»⁵.

Слоним считал заявленную тему «опасной» и оправдывал свое намерение характером творчества Достоевского. «Интерес к эротизму

⁵ Слоним М. Три любви Достоевского. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=40746&p=1> (дата обращения 18.12.2019).

Достоевского и подробностям его любовных драм, удач и поражений возникает не из праздного любопытства или игры нездорового воображения. В своих романах и повестях он так взволнованно говорил о тайнах, провалах и безумиях пола, так настойчиво выводил сластолюбцев, растлителей и развратников, начиная от Свидригайлова и Ставрогина и кончая отцом Карамазовым, так проникновенно рисовал “инфернальных” и грешных женщин, что совершенно естественно задать вопрос: откуда пришло к нему это исключительное знание тяжелой, порою чудовищной эротики его распаленных героев и героинь? Создал ли он весь этот мир страстей и сладострастия, преступлений и возмездия, взлетов духа и беснования плоти только из наблюдений над другими или же из собственного опыта, — потому что в нем самом бушевали чувственные бури и его существование было полно телесных соблазнов и порывов? Кого и как любил он в молодости и в годы зрелости, и каким был он — Достоевский — муж и любовник?»⁶

Анонс картины с почти аналогичным названием был гораздо более сдержан — о природе эротизма Достоевского в нем, как и в целом в картине, нет ни слова. «Идея фильма — повествование о Достоевском через судьбы женщины, которые его окружали. Повествование пойдет о семи годах жизни Достоевского после каторги. В основе фильма — переписка писателя с братом и со второй женой Анной Григорьевной Сниткиной, а также научные монографии. Целью фильма не является показать Достоевского только с положительной стороны. В картине он предстанет таким, каким был на самом деле»⁷.

Это краткое описание вызывает вопросы.

Будет ли адекватным, то есть достоверным и биографически полноценным, повествование о жизни Достоевского, пусть всего за семь лет, описанное через судьбы трех близких ему женщины? Вряд ли. Неточность присутствует уже в анонсе, где речь идет о *семи годах* жизни писателя: фильм начинается с конца 1855 г., когда Достоевский решает сделать предложение руки и сердца овдовевшей Марии Дмитриевне Исаевой и едет к ней в Кузнецк, и заканчивается весной 1867 года, когда Достоевский и его вторая жена, Анна Григорьевна Сниткина, уезжают за границу: т. е. речь идет о периоде в *двенадцать лет*.

Если его отношения с тремя женщинами (две из которых были его венчанными женами) «портят» репутацию писателя, и картина

⁶ Там же.

⁷ Три женщины Достоевского: Документальный фильм. Россия, 2010. URL: <https://yandex.ru/video/preview?filmId=12608419891242885887&text=%D1%82%D1%80%D0%B8%20%D0%B6%D0%B5%D0%BD%D1%89%D0%B8%D0%BD%D1%8B%20%D0%B4%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%BE%D0%B5%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE%20%D1%84%D0%B8%D0%BB-%D1%8C%D0%BC%202010&noreask=1&path=wizard&parent-reqid=1576679577849445-1434325348532123658900127-vla1-2397&redirect=1576679629.1> (дата обращения 18.12.2019).

представляет его «таким, каким он был на самом деле» (т.е. не только «с положительной стороны», но значит, и с «отрицательной»), то какие аргументы может привести картина для вердикта про «отрицательную» сторону?

Какие использованы доказательства — документальные или художественные? Что цитируется — мнения современников или позднейшие критические высказывания? О каких именно научных монографиях идет речь? Чьи трактовки воспроизводятся в фильме и воспринимаются им как исторически достоверные?

И главное: каким видит картина свой жанр — документальным или художественным? Во всех описаниях лента избегает это уточнять, указывая лишь, что это «фильм-биография». (Стоит заметить, что зрители, анализирующие фильм на портале «КиноПоиск», воспринимают жанр картины как «костюмный фильм-реконструкцию в исторических интерьерах», или как «художественно-публицистический фильм-реконструкцию», или как «камерную театральную постановку в стенах музея»⁸).

Одно можно утверждать несомненно: «Три женщины Достоевского» — игровое кино. Федора Достоевского, его женщин и всех остальных персонажей играют артисты. Фильм к тому же стал семейным предприятием: режиссер (он же и сценарист) Евгений Иванович Ташков снял фильм вместе со своим младшим сыном Алексеем; старший сын Андрей Евгеньевич занят в роли Ф. М. Достоевского; жена режиссера Татьяна Александровна Ташкова сыграла жену брата писателя Михаила Михайловича (Виктор Раков) Эмилию Федоровну (урожденную Дитмар); Алексей к тому же снялся в роли условного персонажа — Бугрина Василия Филипповича, сотрудника издательства Ф. Т. Стелловского, такого же мошенника, как и его хозяин. (Достоевский писал о Стелловском: «Денег у него столько, что он купит всю русскую литературу, если захочет. У того ли человека не быть денег, который всего Глинку купил за 25 целковых» (29, 189–190).) В женских ролях снялись: Елена Плаксина — Мария Дмитриевна Исаева, Глафира Тарханова — Аполлинария Прокофьевна Суслова, Марина Аксенова — Анна Григорьевна Сниткина.

Ярчайший период в жизни Достоевского, когда его мужские и творческие страсти то полыхали, то замирали, когда ему одинаково были близки и последнее отчаяние, и безудержное торжество, когда он близок был и к безнадежному поражению, и к свету возрождения, показан в картине ровно и гладко, бесстрастно и бестрепетно. Лицо Андрея Ташкова, заслуженного артиста России (1994), до обсуждаемой картины сыгравшего в театре Советской армии князя Мышкина (спектакль по роману «Идиот»), Степана Трофимовича Верховенского (спектакль

⁸ [Рецензии]. URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/471789/> (дата обращения 18.12.2019).

по роману «Бесы»), Макбета по одноименной пьесе Шекспира, в роли Достоевского почти везде неподвижно и безмятежно; глаза бесцветны и безразличны, в том числе и к своим трем женщинам. Между тем в письмах к брату Михаилу, на которые как будто ориентировался фильм, писатель жгуче эмоционален, свои мучения и терзания выражает бурно, с большими преувеличениями, и как это непохоже на то, что показано в картине!

Приведу несколько примеров.

Письмо брату Михаилу от 24 марта 1856 г.: «Я писал уже тебе об одной даме, с которой был знаком в Семипалатинске, которая переехала с мужем в Кузнецк, где муж ее и умер. Писал тоже тебе о надеждах моих, о любви нашей. Друг мой милый! Эта привязанность, это чувство к ней для меня теперь все на свете! Я живу, дышу только ею и для нее. В разлуке с ней мы обменялись клятвами, обетами. Она дала мне слово быть женой моей. Она меня любит и доказала это. Но теперь она одна и без помощи. Родители ее далеко (они ей помогают, присылают денег). Видя, что так долго не разрешается судьба моя, нет ничего, чего мы вместе с ней ожидали, что облегчение судьбы моей еще сомнительно (хотя я уверен в нем), она впала в отчаяние, тоскует, грустит, больна. В маленьком этом городишке интригуют. Ее осаждают просьбами выйти замуж... Если она не даст слова, все сделаются ее врагами. Ее сбивают, указывают на беспомощность ее положения, и вот она наконец, долго таившись от меня, написала мне об этом... Это известие меня поразило, как громом. Я истерзан мучениями. Что если ее собьют с толку, что если она погубит себя, она, с чувством, с сердцем, выйдя за какого-нибудь мужика, олуха, чиновника, для куска хлеба себе и сыну, она только могла бы это сделать! Но каково же продать себя, имея другую любовь в сердце. Каково же и мне?» (28₁, 219–220).

Или письмо брату Михаилу от 9 ноября 1856 г.: «Ту, которую я любил, я обожаю до сих пор. Чем это кончится, не знаю. Я сошел бы с ума или хуже, если б не видал ее. Все это расстроило мои дела (не думай, что я с ней делюсь, ей отдаю; не такая женщина, она будет жить грошом, а не примет). Это ангел Божий, который встретился мне на пути, и связало нас страдание. Без нее я бы давно упал духом. Что будет, то будет! Ты очень беспокоился о возможности моего брака с нею. Друг милый, кажется, этого никогда не случится, хоть она и любит меня. Это я знаю. Но что будет, то будет!» (28₁, 245).

Или еще письмо другу и покровителю барону А.Е. Врангелю от 9 ноября 1856 г.: «Вы спрашиваете о моих отношениях с М<арией> Д<митриевной>... Она по-прежнему все в моей жизни. Я бросил все, я ни об чем не думаю, кроме как об ней. Производство в офицеры если обрадовало меня, так именно потому, что, может быть, удастся поскорее увидеть ее... Люблю ее до безумия, более прежнего. Тоска моя о ней свела бы меня в гроб и буквально довела бы меня до самоубийства, если б я не видел ее... Я знаю, что я действую неблагоприятно

во многом в моих отношениях к ней, почти не имея надежды, — но есть ли надежда, нет ли, мне все равно. Я ни об чем более не думаю. Только бы видеть ее, только бы слышать! Я несчастный сумасшедший! Любовь в таком виде есть болезнь. Я это чувствую» (28₁, 242).

Андрей Ташков в роли Федора Достоевского не похож на него ни портретно, ни эмоционально, ни чувственно, ни манерой выражаться (невольно вспоминается Анатолий Солоницын в картине Зархи, сумевший поймать нерв роли и создать узнаваемый образ). Вообще отец и сын Ташковы, режиссеры «Трех женщин...», остались равнодушны к портретной схожести персонажей с теми историческими лицами, которых они изображают, и не добивались ее. Это касается прежде всего героинь — тех самых трех женщин Достоевского. Образ его первой жены в исполнении актрисы Елены Плаксиной мало того что не похож на известный портрет Марии Дмитриевны Исаевой, он разительно отличается от того, что писал о ней Федор Михайлович. Кажется, авторы картины воспользовались не столько научными монографиями и письмами писателя, как заявлено в анонсе, сколько реализовали скандальный рассказ дочери Достоевского (от его второй супруги), Любови Федоровны, ревновавшей своего отца ко всем его женщинам и клеветавшей на них, не выбирая выражений. Современный исследователь замечает: «Там, где Любовь Федоровна “в изображении” Достоевского строго придерживается документальных фактов, мемуаров современников (например, младшего брата писателя, А. М. Достоевского), семейных преданий и, наконец, что самое важное, запомнившихся ей рассказов отца и матери, — там это изображение является верным. Однако там, где Любовь Федоровна сознательно извращает известные факты из жизни Достоевского, ее книга приобретает нелепо тенденциозный характер (например, она явно несправедлива к первой жене писателя М. Д. Исаевой)»⁹.

Речь, видимо, может идти как раз о семейном предании — дочери Достоевского, повторяюсь, было всего одиннадцать лет, когда умер отец, так что сведения о его первой жене Люба могла слышать только от матери, второй жены писателя; и вряд ли источником этих сведений был отец. В день ее смерти, 15 апреля 1864 г., Достоевский писал брату: «Сейчас, в 7 часов вечера, скончалась Марья Дмитриевна и всем вам приказала долго и счастливо жить (ее слова). Помяните ее добрым словом. Она столько выстрадала теперь, что я не знаю, кто бы мог не примириться с ней» (28₂, 92).

Достоевский примирился с ней раньше других, и год спустя, весной 1865-го, писал своему другу Врангелю о тех скорбных днях: «Она скончалась, в полной памяти, и, прощаясь, вспоминая всех, кому хотела

⁹ Белов С. Ф. Вступительная статья // Достоевская Л. Ф. Достоевский в изображении своей дочери / Пер. с нем. Е. С. Кибардиной; вступ. ст., подг. текста и примеч. С. В. Белова. СПб., 1992. С. 8.

в последний раз от себя поклониться, вспомнила и об Вас. Передаю Вам ее поклон, старый, добрый друг мой. Помяните ее хорошим, добрым воспоминанием. О, друг мой, она любила меня беспредельно, я любил ее тоже без меры, но мы не жили с ней счастливо... Несмотря на то, что мы были с ней положительно несчастны вместе (по ее странному, мнительному и болезненно фантастическому характеру), — мы не могли перестать любить друг друга; даже чем несчастнее были, тем более привязывались друг к другу. Как ни странно это, а это было так. Это была самая честнейшая, самая благороднейшая и великодушнейшая женщина из всех, которых я знал во всю жизнь. Когда она умерла — я хоть мучился, видя (весь год) как она умирает, хоть и ценил и мучительно чувствовал, что я хороню с нею, — но никак не мог вообразить, до какой степени стало больно и пусто в моей жизни, когда ее засыпали землей. И вот уж год, а чувство все то же, не уменьшается...» (28₂, 116).

Каким чудовищным диссонансом на фоне писем овдовевшего Федора Михайловича звучат мемуары его дочери. Под пером Любви Федоровны Мария Дмитриевна предстает коварной, корыстной, ветреной женщиной, никогда не любившей Федора Михайловича и с первых дней их союза обманывавшей его с молодым любовником. «Как счастлив был отец, собираясь отправиться в церковь венчаться с Марией Дмитриевной! Наконец-то ему улыбнулось счастье, судьба хотела вознаградить его за все страдания на каторге, посылая ему нежную и любящую супругу, а возможно, и отцовство. Каким мыслям могла предаваться его невеста в то время, когда Достоевский убаюкивал себя сладкими грезами о счастье? Ночь накануне свадьбы Мария Дмитриевна провела у своего любовника, ничтожного домашнего учителя, красивого мужчины, которого она нашла, приехав в Кузнецк, и которого давно втайне любила. Вероятно, ее жених из Кузнецка, имени которого я не знаю, отказался от женитьбы на Марии Дмитриевне, потому что узнал о ее тайной любви к красивому учителю. Мой отец, только дважды приезжавший в Кузнецк на непродолжительное время и никого там не знавший, не мог ничего знать о тайной связи своей невесты, тем более что Мария Дмитриевна в его присутствии всегда играла роль серьезной и порядочной женщины»¹⁰.

Любовь Федоровна увлеченно сочиняла события, связанные с первым браком ее отца, желая как можно сильнее очернить его первую супругу. «Она тайно под покровом темноты посещала своего красавца-учителя, последовавшего за ней в Семипалатинск, и обманывала таким образом свет и своего бедного мечтателя-супруга... Во время одной из сцен, которые она постоянно устраивала своему мужу, она во всем призналась Достоевскому, рассказав во всех подробностях историю своей любви к молодому учителю. С утонченной жестокостью она сообщила отцу, как они вместе веселились и насмехались над обманутым

¹⁰ Там же. С. 79.

мужем, призналась, что никогда не любила его и вышла замуж только по расчету. “Женщина, хоть немного уважающая себя, — сказала эта бесстыжая моему отцу, — никогда не может полюбить человека, прошедшего четыре года на каторге в обществе воров и убийц”. Бедный отец! Сердце его разрывалось, когда он слушал безумную исповедь своей жены. Вот какова была эта любовь, великая любовь, в которую он столь наивно верил все эти годы! Эту мегеру он считал любящей и преданной женой! Достоевского охватил ужас перед Марией Дмитриевной, он покинул ее, бежал в Петербург и искал утешения у брата Михаила, у своих племянниц и племянников. Ему было теперь сорок лет, и его еще никто не любил. С грустью он повторял позорные слова Марии Дмитриевны: “Ни одна женщина не полюбит бывшего каторжника”. Лишь дочь раба могла следовать этому принципу лакейской души; подобная мысль никогда не зародилась бы в великодушной европейской душе»¹¹.

Сценаристу картины о трех женщинах предстояло выбрать, на какие документы ориентироваться и что из них взять в основу сценария. И опять, по традиции, сработал кинематографический принцип: *плохое интереснее, чем хорошее*. В точном соответствии с мемуарами Любови Федоровны, полными злого вымысла и наветов, давно опровергнутых современными биографами писателя, излагает картина сюжет первого брака Достоевского.

Фильм начинается сценой, как приехавший в Кузнецк венчаться Достоевский застаёт свою невесту Марию Дмитриевну с её любовником учителем Вергуновым, который, стоя перед ней на коленях, умоляет не выходить замуж за пожилого 35-летнего солдата и бывшего каторжника: учитель заливается слезами, а Мария Дмитриевна ласково утешает возлюбленного. Федор Михайлович, как будто понимая ситуацию, вежливо осведомляется: «Может, я поторопился?» — и тут же приглашает Вергунова быть поручителем на свадьбе. На шестой минуте картины интрига сгущается: только что обвенчавшиеся выходят из церкви и прямо у входа пару догоняет Вергунов, торопясь поздравить молодых: «Позвольте, Мария Дмитриевна, Вашу ручку поцеловать». Жена Достоевского протягивает руку для поцелуя и тут же получает от своего «бывшего» сложенную записку, которую на глазах мужа быстро прячет в муфту. Муж как ни в чем не бывало обсуждает с пасынком, какие вещи брать в дорогу, а Мария Дмитриевна, едва оставшись одна, жадно читает записку. Очень скоро станет понятно её содержание.

На первой же остановке, едва выехав из Кузнецка в сторону Семипалатинска, Мария Дмитриевна тайком (пока муж и пасынок во дворе кидаются снежками) пишет Вергунову письмо с указанием маршрута и временем следующей встречи. Учитель, едва молодожены скрылись,

¹¹ Там же. С. 83.

приезжает на станцию за письмом. Мария Дмитриевна, увидев трогательную сцену со снежками, вернулась в комнату и письмо подменила. Теперь Вергунову придется прочесть: «Возвращайся домой. М.».

Однако в Семипалатинске все сцены с Марией Дмитриевной состоят только из ее упреков: она недовольна братом мужа, его сестрами, безденежьем, долгами, вечным сидением мужа за бумагами (т.е. за писательством, в которое она не верит), жизнью в ожидании переезда в Тверь, а потом и в Петербург. «Боже, как я ошиблась... Я думала, что литератор — это так возвышенно, так тонко». В Твери она жалуется, что ей не в чем выходить. На вопрос брата, как они живут с женой, Ф. М. отвечает: «Я одинок, брат, одинок. Это все, что я могу тебе сказать».

Петербург дался Марии Дмитриевне еще тяжелее. «Не стучи, — говорит она сыну Паше, — а то у новоявленного Гоголя мысль из головы выскочит». «Но ты не Гоголь, — с вызовом заявляет она мужу. — Все время, что мы с тобой жили, я только и слышала: долги, долги... А теперь еще большие долги... Заманил, наобещал... Цитаты, Гоголь... А я поверила... А я ведь тебя никогда не любила, никогда... Да какая женщина, уважающая себя, полюбит тебя! Да что ты вообще себе вообразил!.. И ты не любишь, потому что я противна тебе. Отвернулся от меня. Конечно, как же можно любить чахоточную. Я знаю, что и ты, и вся твоя родня только и ждете моей смерти». Достоевский дает ей микстуру и отпрашивается: нужно в редакцию. Вслед мужу Мария Дмитриевна кричит: «Каторжник, ненавижу!..»

Собственно, на этом киносюжет первого брака Достоевского заканчивается. Мария Дмитриевна глубоко больна, у нее чахотка в последней стадии, такие галлюцинации, что черти мерещатся. Потакая ей, Достоевский руками прогоняет видения жены в открытое окно. Климат Петербурга для Марии Дмитриевны губителен, и он вынужден отправить ее во Владимир. Все так, здесь фильм не погрешил против биографии обоих. Но той сердечной интонации, той душевной боли и тоски по умершей жене, выраженной в письме к Врангелю спустя год после ее ухода, в картине нет и следа. Реализация замысла — не показывать писателя только с положительной стороны, а «таким, каким он был на самом деле», т.е. изменявшим умирающей жене с молодой любовницей — осуществляется прежде всего композиционно: кадры с тяжело больной женой навязчиво чередуются с картинками нового любовного увлечения Достоевского.

— Как вы живете? — спрашивает Михаил Михайлович ссыльного брата сразу по приезде к нему в Тверь.

— Как тебе сказать... Ты же знаешь, что Мария Дмитриевна сильно нездорова... Состояние ее разное: непредсказуемо себя ведет, приспособиться очень сложно, эмоции самые разные. Но — сердцем она добрая, открытая... Я одинок, брат, одинок. Это все, что я могу тебе сказать.

Этот эпизод сменяется петербургской сценой чтения Достоевским финала «Записок из Мертвого дома»: в зале внимательные, благодарные

слушатели, среди которых заметно выделяется молодая красивая девушка с горячим восторженным выражением лица: скоро зритель узнает, что это новая пассия писателя, Аполлинария Суслова, Полина...

Сцену триумфального чтения и бурных аплодисментов прерывает угрюмое выражение лица писателя, который слышит, как в соседней комнате Мария Дмитриевна язвительно называет мужа «Гоголь» — в ее устах это брань: «Ты еще про журнал скажи». Он оправдывается, и его оправдания только разжигают костер недовольства: тут-то Мария Дмитриевна и бросит ему невыносимые слова: «Каторжник... ненавижу...»

Он уходит из дома в редакцию журнала «Время», куда к нему тут же является та самая девушка, что была на чтении («Записок...»), Полина. Сценарное допущение, что знакомство Достоевского и Аполлинарии Сусловой произошло именно таким образом, т. е. в редакции «Времени», куда она принесла свой рассказ, вполне оправдано тем фактом, что ни он, ни она ни разу не обмолвились об обстоятельствах их первой встречи — не оставили воспоминаний, устных рассказов, заметок в дневнике. Достоверная дата, которая может служить опорной точкой, определяющей границу знакомства, — помета цензора Ф. Веселаго на обороте титула журнала «Время» с рассказом Аполлинарии «Покуда»: «Печатать позволяется с тем, чтобы по отпечатанию представлено было в Цензурный Комитет узаконенное число экземпляров. С.-Петербург, 1 сентября 1861 года».

Неизвестно, *до* или *после* напечатания «Покуда» произошла встреча. Как именно они познакомились — подошла ли девушка в конце литературного вечера задать писателю вопрос, написала ли ему письмо, принесла ли свою рукопись и попросила совета — все это остается сферой предположений.

Между тем читатели журнала могли заметить, что повесть — далеко не шедевр: банальный сюжет, рыхлая композиция, шаблонные психологические ходы, стиль, лишенный индивидуальности, слабая и беспомощная обрисовка характеров, в лоб поданная тенденция. И тем не менее братья Достоевские, издатели «Времени», поместили посредственную повесть неизвестного автора между восьмой главой «Записок из Мертвого дома» Достоевского и романом в стихах «Свежее предание» Якова Полонского. Что стояло за привилегиями, которые по непонятным причинам получила дебютантка, появившись в одном разделе с такими мастерами, как А. Н. Островский (его «Женитьба Балзаминова» открывала номер), А. Н. Майков (стихотворение «В горах»), Н. А. Некрасов («Крестьянские дети»), Д. В. Григорович («Уголок Андалузии»)?

За историей *случайной* публикации читателям, хоть сколько-нибудь сведущим в литературно-журнальной кухне, не мог не мерещиться романтический подтекст: начинающая писательница приглянулась редактору, и в видах симпатии он решил протектировать ей. А может, некие

отношения уже возникли, и публикация стала их вещественным результатом...

Глафира Тарханова, которой в картине досталась роль Полины («второй» женщины), изображает молодую, очень нарядную, победительную красавицу, явившуюся к писателю, чтобы заявить свое к нему не просто уважение, но свой восторг. Обычно неподвижное лицо Ташкова-Достоевского как будто пробуждается, когда звучат слова девицы, что дело вовсе не в рассказе — ему она не придает большого значения. «Я лишь хотела выразить вам свое восхищение от того вечера, хотя вы сами были свидетелем восторженного приема, которым наградила вас публика. Я читала все, что было у вас напечатано. Но больше всего я восхищена вашим рассказом о своей жизни на каторге. Там нет литературных выдуманных драм, а есть настоящая трагедия. Вы не стыдитесь их и не гордитесь ими, и это одно выказывает в вас человека знающего, что есть истинное страдание. Извините меня, я хотела говорить много и не так. Но получилось нелепо и глупо. Но как бы вы ни оценили это, я не раскаиваюсь».

Свой монолог девушка произносит с вызовом, строго и непримиримо, опасаясь, быть может, что ее не поймут и осудят. Но редактор в одну минуту был покорен магией ее красоты, темперамента, напора, спросил имя и не только предложил оставить рукопись в редакции, но и попросил дозволения ее проводить. Она дозволила, и роман, по логике картины, с этого момента вступил в свою страстную фазу.

В следующей сцене у входа в редакцию Ф. М. встречает старшего брата и слышит его упреки в беспечности, и не только в литературном отношении.

— Видишь ли, по городу ползут слухи, и они столь упорны и определенны, что...

— Это не слухи, Миша. Это правда. Наваждение какое-то, ничего не могу с собой поделатъ. Ты прости меня.

— Но ведь эти слухи могут дойти и до Марии Дмитриевны...

— Не думаю. Она теперь... Ты не осуждай меня, Миша. Прошу тебя, если можешь.

— Как ее зовут?

— Полина.

Но, как показывает следующий кадр, Мария Дмитриевна, с почерневшим лицом и зловещим выражением глаз, все давно поняла. Видя, что Ф. М. собрался куда-то идти, хотя на дворе ночь, отпускает его — понятно, что к другой. Эту другую зритель видит в постели, в ночной сорочке. Ее любовник сетует на жизнь, на то, что их преследует рок: «Вечно урывками, мимоходом, на лету, почти украдкой. Ощущаю себя вором. Правда, счастливым вором. Какие-то микродозы счастья. Нет, так мы все разрушим. Нужно куда-нибудь уехать, отстраниться от всего и от всех. Полина, послушай, ты поедешь со мной за границу? Отвечай сейчас. — Да. Да, да».

Страстные объятия завершают сцену, после которой — дом и другая постель, другая женщина, на этот раз жена, в ночной сорочке, просит прогнать чертей. «Кыш, кыш», — произносит Ф. М.

От постели больной он мчится на вокзал проводить уезжающую за границу Полину. Сам ехать не может по семейным и литературным обстоятельствам, но уверяет Полину, что счастлив, и влюбленные пылко целуются. Поезд уходит. Впервые зритель видит широкую, бесшабашную улыбку писателя.

Тяжесть компромата нарастает от сцены к сцене: немолодой, помятый жизнью греховодник с каторжным прошлым просит у Литературного фонда деньги для поездки за границу. Отвозит — с глаз долой — жену во Владимир, по настоянию докторов. Пасынка отправляет в Москву, к тетке. «А сам еду за границу. Еду один, но буду не один», — откровенно признается он брату. И почему бы по пути в Париж не выйти раньше, в Германии, там, где есть вожаденная рулетка? Он и вышел, и играл, и много выиграл.

Кинобиография с декларацией объективности

Достоевский показан в фильме как мужчина, вырвавшийся из маеты опостылевшего брака, одержимый постыдной страстью к молодой девице независимого поведения и свободных правил. Иго супружества с умирающей женой еще больше осложняет его противоречивый образ, лишая уважения и сочувствия. Такова в целом концепция картины, обещававшей показать писателя таким, «каким он был на самом деле».

Но жесткая схема морального осуждения — бросил на произвол судьбы больную в чахотке жену и ее полу-сироту сына, помчался с взятыми в долг у Литературного фонда деньгами за границу с любовницей, бросал деньги в игорных домах Европы на рулетку — не соответствует действительности: получилась искаженная, тенденциозная версия биографии Достоевского с претензией на объективность, якобы без глянца и патоки. Фильм не захотел и не смог стать «адвокатом» Достоевского в его прегрешениях, в его человеческой слабости — но реальная жизнь, в лице читателей и зрителей, была к нему более лояльна и снисходительна.

Ему было немного за сорок, из которых десять лет отняли Петропавловская крепость, каторга и ссылка. Он был сильно нездоров. «Я человек больной, постоянно больной, а дела в последнее время навалили на себя столько, что едва расхлебал, — писал он младшему брату Андрею летом 1862 г. — Не с моими силами брать на себя столько... У меня падающая, а сверх того много других мелких недугов, развившихся в Петербурге» (28, 24).

Семейная жизнь не сложилась, надежда на прочный и теплый домашний очаг улетучилась, преданной женской любви он так и не познал, собственных детей не заимел. Он, как мог, тянул лямку женатого

мужчины: уезжая, оставлял жене доверенность на получение гонораров, нерадивому пасынку нанимал педагогов, но отчуждение и охлаждение, возникшее между ним и Марией Дмитриевной еще в Сибири, были необратимы. А сердце человеческое требует жизни — с такими чувствами начинал он свой путь после возвращения в столицу, уходя с головой в активное писательство, в журнальный круговорот, во все то, от чего был оторван, находясь в сибирской неволе. Жажда любви и «страстного элемента» готова была вспыхнуть и разгореться нештучным огнем. Кто бы мог быть тут судьей?

Тем более, что его свободные (и как будто легкие) отношения с Суловой, сулившие поначалу свежесть чувств, эмоциональное обновление, очень скоро обернулись жгучим разочарованием: легкой любви с новой подругой у него, да и у нее, в ее первом любовном опыте, не получилось. Поначалу было знакомство, которое переросло в любовь, а потом случились «отношения», которых она люто стыдилась, была ими обижена и уязвлена. Груз свободной любви оказался тяжелым до ненависти и отвращения, и она никогда не сможет забыть позор этой любовной связи.

Она напишет ему (черновик без даты): «За любовь свою <я> никогда не краснела: она была красива, даже грандиозна... <Я> краснела за наши прежние отношения... Что ты никогда не мог этого понять, мне теперь ясно: они <отношения> для тебя были приличны... Ты вел себя, как человек серьезный, занятой, <который> по-своему понимал свои обязанности и не забывает и наслаждаться, напротив, даже, может быть, необходимым считал наслаждаться, <ибо> на том основании, что какой-то великий доктор или философ утверждал, что нужно пьяным напиться раз в месяц»¹².

«Были жгучие наслаждения, — предполагал А. С. Долинин, первый публикатор писем Достоевского, — было, по всей вероятности, отнюдь не радостное, распаленное сладострастие и вместе с тем какая-то жесткая методичность человека серьезного и занятого. Тогда каждый приход его, быть может, вместе с захватывающими переживаниями сладостно-грешными, приносил с собой и глубокое незабываемое оскорбление. И раскалывался надвое образ “сияющего”, эрос превратился в патос, и переживалось это превращение тем более мучительно, что это ведь был он, автор “Униженных и оскорбленных”, столько слез умиления проливавший над идеалом чистой самоотверженной любви... Не раз будем мы встречаться в ее дневнике со вспышками как будто беспричинной ненависти к Достоевскому; и линии обычно ведут, — как бы само собою вырывается — все к этому первоначальному моменту их отношений, когда любовь, казалось бы, еще никем и ничем не была омрачена»¹³.

¹² Два письма Суловой Достоевскому // Сулова А. П. Годы близости с Достоевским. Дневник — повесть — письма. М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1928. С. 170.

¹³ Долинин А. С. Достоевский и Сулова // Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы / Под ред. А. С. Долинина. Сб. 2. Пг., 1924. С. 177.

Два года спустя, когда любовь Достоевского к Аполлинии все еще была жива, но «отношения» прекратились навсегда, Ф. М., раздосадованный несправедливыми упреками, попытается оправдаться перед Н. П. Суловой, обвинившей его, со слов сестры, в циничной привычке «лакомиться чужими страданиями и слезами». «Вы, кажется, не первый год меня знаете, что я в каждую тяжелую минуту к Вам приезжал отдохнуть душой, а в последнее время исключительно только к Вам одной и приходил, когда уж очень, бывало, наболит в сердце. Вы видели меня в самые искренние мои мгновения, а потому сами можете судить: люблю ли я питаться чужими страданиями, груб ли я (внутренно), жесток ли я?» — спрашивал он, зная ответ заранее.

И продолжал: «Аполлиния — большая эгоистка. Эгоизм и самолюбие в ней колоссальны. Она требует от людей *все*, всех совершенств, не прощает ни единого несовершенства в уважение других хороших черт, сама же избавляет себя от самых малейших обязанностей к людям. Она колет меня до сих пор тем, что я не достоин был любви ее, жалуется и упрекает меня непрерывно, сама же встречает меня в 63-м году в Париже фразой: “Ты немножко опоздал приехать”, то есть что она полюбила другого, тогда как две недели тому назад еще горячо писала, что любит меня. Не за любовь к другому я корю ее, а за эти четыре строки, которые она прислала мне в гостиницу с грубой фразой: “Ты немножко опоздал приехать”... Я люблю ее еще до сих пор, очень люблю, но я уже не *хотел бы* ее любить ее. Она не *стоит* такой любви. Мне жаль ее, потому что, предвижу, она вечно будет несчастна. Она нигде не найдет себе друга и счастья. Кто требует от другого всего, а сам избавляет себя от всех обязанностей, тот никогда не найдет счастья... Я осмелился говорить ей наперекор, осмелился выказать, как мне больно. Она меня третировала всегда свысока. Она обиделась тем, что и я захотел, наконец, заговорить, пожаловаться, противоречить ей. Она не допускает равенства в отношениях наших. В отношениях со мной в ней вовсе нет человечности. Ведь она знает, что я люблю ее до сих пор. Зачем же она меня мучает? Не люби, но и не мучай...» (28₂, 121–122).

Очевидно, во всяком случае из процитированных писем, насколько сложны были отношения Достоевского с его «второй» женщиной. Однако в картине от этой сложности не осталось и следа. Аполлиния, слишком нарядная, живущая в дорогом парижском отеле (а не в дешевом пансионе), предстает перед Достоевским, когда он с большим опозданием приехал к ней, как взбалмошная, фуриозная дамочка, с истинно французским коварством брошенная молодым любовником-студентом и вымещающая истерические выходки на прежнем возлюбленном. Он же, как всегда, бесстрастен; лицо его, когда он требует от Полины признания («Скажи мне, иначе я умру»), почти безмятежно; вся сцена тянет на водевиль, не более. Европейское путешествие, о котором оба мечтали, не показано вовсе; сюжет с Полиной, занявший семь минут

экранного времени, заканчивается, как только она легко соглашается ехать с Ф. М. на условиях, что он будет ей только «другом и братом».

Мучительная драма, оставившая глубокий след в жизни и творчестве Достоевского, сам характер «роковой женщины», болезненно уязвивший писателя и унаследованный самыми яркими героинями его романов, выглядит в картине как досадное, почти постыдное приключение пожилого женатого мужчины (сейчас его назвали бы «папиком») и капризной красотки: банальность ситуации, как она выглядит в картине, резко снизила содержание, градус и качество «второй» любви Достоевского. Будто в наказание писателю, парижское приключение заканчивается похоронами — жены, Марии Дмитриевны, и брата, Михаила Михайловича, а также долговой кабалой Федора Михайловича. Аполлинария, которая долго оставалась его наваждением, ни разу больше не появляется в картине, ни буквально, во плоти, ни фантомным воспоминанием.

Третий сюжет, как и «третья» женщина, сыграны, пожалуй, намного точнее первых двух — без грубого вымысла и тяжелой отсебятины. Знакомство и сотрудничество Достоевского с Анной Григорьевной Сниткиной прописано в сценарии хотя и пунктирно, но зато со сдержанной достоверностью, и Марина Аксенова, которая изобразила стенографку Анну Сниткину, кажется, поймала нерв роли: она миловидна, скромна, аккуратна, надежна, прилежна. Ташков-Достоевский тоже здесь оживленнее и подвижнее, чем в первых двух историях, так что вполне можно верить в искренность его намерения жениться на пригожей девушке, которая станет его ангелом-хранителем.

Странно только одно: Достоевский вынужден писать новый роман по мошенническому кабальному договору; у романиста всего двадцать шесть дней, чтобы начать с нуля и закончить произведение, но что именно он пишет, неискушенный зритель не знает, и только заголовки — «Игрок», мелькнувший на первом листе папки с рукописью, может стать подсказкой. Меж тем страсть, заставлявшая героя романа Алексея Ивановича совершать любовные безумства, сама стихия любовного омута как раз таки и разбудили от девических снов юную стенографку, так что она не раздумывая ответила согласием на брачное предложение сочинителя: кажется, она была очарована и покорена не столько вдовцом, вдвое старше себя, прошедшим каторгу, опутанным долгами, подверженным эпилептическим припадкам, сколько романистом и его могучим художественным даром. А ведь за нее сватались, как утверждает она сама, двое, наверняка молодых, наверняка здоровых мужчин — но это был тот самый случай, когда романый вымысел в устах Мастера обладал свойством магическим и победительным. Анна Григорьевна сознавала все минусы их союза...

«Три женщины...» стал, таким образом, фильмом лишь *приблизительно* биографическим, *поверхностно*, *неискусно* игровым; богатейший эпистолярный и мемуарный материал был лишь частично

востребован картиной; статус документа, оценка достоверной информации в нем не были проанализированы: так, воспоминания дочери Достоевского, полные домыслов и наветов на первых двух женщин отца, используются в картине на равных с письмами самого отца.

Документальное кино неизбежно должно было поставить вопрос в духе Джона Грирсона: есть ли границы процесса, который британский киновед назвал *творческой разработкой действительности*? Отвечая на этот вопрос, отечественные эксперты категорически настаивают на субъективности кинодокументалистики, которая, как и художественный кинематограф, мыслит образами, и не фактами. Документальным кино должна управлять авторская оптика, авторское осмысление, авторский ракурс. Где, в таком случае, прячется достоверность и подлинность изображения? В каких строчках документов, которые художник может использовать согласно своему замыслу и разумению, они содержится?

Тяготение картины к интимной сфере жизни писателя, попытка показать судьбу Достоевского через его три любовно-брачные истории — при использовании тенденциозных и недостоверных мемуаров — как раз и создают эффект «взгляда камердинера», персонажа, который никогда не бывает объективным и надежным биографом. В лучшем случае фильм может дать сведения (все равно во многом предвзятые) о Достоевском как о частном лице — неверном супруге или неудачливом любовнике молодой свободной девицы. Но где здесь писатель, который знал о любви больше, чем все его женщины и все персонажи его романов вместе взятые? «Трудно было быть более в гибели, но работа меня вынесла» (28, 235), — писал он второй жене в одну из своих мрачных минут 1867 г., но подобное признание имело отношение ко всем его любовным историям. Именно оно могло бы выстроить фильм о трех женщинах, и тогда бы в нем было больше смысла и больше правды.

Достоевский в пространстве докудрамы

Документальный кинематограф, по определению тяготеющий к реальной действительности, даже если его главная цель — творческая разработка этой действительности, не может быть равнодушным к документу во всех его разновидностях, т. е. к объектам подлинного и достоверного значения. Ибо каким бы ни был градус творческой разработки, речь все равно должна идти о реальности, а не о мнимости, фантомах или вымысле. Можно видеть, как настойчиво документальный кинематограф ищет возможности — формы, приемы, ракурсы — новаторского и полновесного освоения документа, даже когда таким документом становятся публицистические тексты писателя.

Поиски ведутся на самых, казалось бы, неожиданных направлениях: так, «Дневник писателя» Достоевского с его острой, злободневной

публицистикой, привлек в 2019 г. внимание авторов телевизионного документального сериала «Дневник Достоевского» (проект продюсера Владимира Грамматикова и режиссера Валерия Ткачева по сценарию Владислава Романова, киностудия «Юность»). Планируется снять 12 серий по 26 мин. каждая и завершить работу в 2021 г., приурочив сериал к юбилею писателя.

Киноповествование в жанре докудрамы («гибридного» жанра игрового кино с упором на постановки и реконструкции исторических событий силами драматических актеров, стилизованные под документальное кино) включает мини-экранизации эпизодов художественных произведений из «Дневника писателя», реконструкции событий и сюжетов, интерактивное общение со зрителями, компьютерную графику¹⁴.

Главы «Дневника писателя» — «Война», «По поводу дела Кроненберга», «Суд и г-жа Каирова», «О любви к народу» — стали на канале ОТР первым опытом экранизаций художественно-публицистических текстов Достоевского и составили 1–4-ю серии¹⁵. В экранизацию 5–8-й серий вошли главы: «Парадоксалист», «Обособление», «Одна несответственная идея», «Простое, но мудреное дело». Обсуждение тем и сюжетов фокус-группой зрителей — студентов, аспирантов, молодых ученых — касается широких проблем публицистики писателя.

В роли Ф. М. Достоевского снимается актер, именующий себя «Амвросием Светлогорским» (громкий, кричащий псевдоним: в «миру» коллеги называют актера Пашей), с некоторым внешним сходством, интонациями проповедника, поведение которого в кадре напоминает священника, принимающего исповедь, или сеансы психотерапевта.

Протицирую фрагмент интервью актера Паши «Российской газете»:

РГ: Чем вы занимались прежде?

АС: Снимался в кино, играл в театре. Но наше поколение попало в тот период, когда в театры народ не ходил, кино не снималось, работы у актеров не было. Страшное время. Мой замечательный учитель Ролан Антонович Быков сказал: «Паша, пиши!» — я рассказывал ему разные истории, много идей было в моей голове. И Быков предложил: «Давай снимем фильм по эпосу “Калевала”. Пиши сценарий, а я достану деньги, и ты снимешь свой первый большой фильм. А потом снимем еще 20 эпосов, по всему миру! Включая “Махабхарату”». Я перелопатил море литературы, несколько дней не выходил из комнаты — только писал, еду мне приносили. Ролику очень понравился мой сценарий, но снять не успели — он умер. Я остался у разбитого корыта.

РГ: Слышала, что у вас во Франции свой театр.

¹⁴ Мазурова С. Как снимают документальный сериал «Дневник Достоевского». URL: <https://rg.ru/2020/11/19/reg-szfo/kak-snimaiut-dokumentalnyj-serial-dnevnik-dostoevskogo.html> (дата обращения 10.12.2020).

¹⁵ Дневник Достоевского: Телевизионный фильм. Россия, 2019–2020. URL: <https://otr-online.ru/kino/dnevnik-dostoevskogo-3742.html> (дата обращения 10.12.2020).

АС: Да, небольшой. Называется «Зерцала». Открыл в 2012 году. Я и режиссер, и актер, и худрук. У нас идут «Кроткая» Достоевского и «Шинель» Гоголя. Во Франции нет государственных театров, за исключением гигантов — «Гранд-Опера» и Мольеровского, «Комеди-Франсез». Французы любят Достоевского, ходят к нам, тоже хотят снять кино, но пока денег не нашли — там надо искать деньги на съемки, государство не поддерживает. Я написал несколько романов. Например, «Кающийся гений. Достоевский. Кротость» — о последних годах жизни Федора Михайловича, интересно было бы снять по нему фильм¹⁶.

Можно — с большим опасением — предположить, что формат документальной биографии Достоевского, жизнь которого заключат в жесткую рамку реконструкций, постановочных включений с игрой известных и неизвестных драматических актеров, сопровождают компьютерной графикой, анимацией и прочей мультимедийностью. Боюсь загадывать, но предвижу, что результат не обманет пессимистических ожиданий и дурных предчувствий.

Так или иначе, подобная кинобиография — это палка о двух концах: результат зависит от замысла и таланта реконструкторов, а также от того, как они понимают свою задачу, какого актера увидят в роли великого писателя и каким захотят его показать. Проще всего, по-видимому, будет добиться правдоподобия реконструкции, ее максимального соответствия историческим реалиям. Мастера реконструкции наверняка сумеют тщательно изучить все имеющиеся сведения о событии и эпохе, которую собираются воссоздавать, смогут учесть все, что можно подтвердить документально, начиная от кроя одежды, состава тканей, фасона обуви и головных уборов — всего, вплоть до пуговиц, ниток и иголок.

Останется только самая малость: Достоевский: его характер, привычки, судьба. Его творческое вдохновение и его сочинения.

Библиографический список

Белов С. Ф. Вступительная статья // Достоевская Л. Ф. Достоевский в изображении своей дочери / Пер. с нем. Е. С. Кибардиной; вступит. ст., подг. текста и примеч. С. В. Белова. СПб., 1992. С. 5–14.

Дневник Достоевского: Телевизионный фильм. Россия, 2019–2020. URL: <https://otr-online.ru/kino/dnevnik-dostoevskogo-3742.html> (дата обращения 10.12.2020).

Документалистика никогда не была слепком реальности... URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/10470-doc-biography> (дата обращения 27.11.2019).

Долинин А. С. Достоевский и Сулова // Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы / Под ред. А. С. Долинина. Сб. 2. Пг., 1924. С. 177.

¹⁶ Мазурова С. Как снимают документальный сериал «Дневник Достоевского».

Жизнь и смерть Достоевского: Документальный сериал. Россия, 2004. URL: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLBDDDEDC89D591B325> (дата обращения 10.02.2020).

Мазурова С. Как снимают документальный сериал «Дневник Достоевского» // Российская газета [Электронный ресурс]. URL: <https://rg.ru/2020/11/19/reg-szfo/kak-snimaiut-dokumentalnyj-serial-dnevnik-dostoevskogo.html> (дата обращения 10.12.2020).

Памятники Достоевскому Ф.М. URL: <https://dostoevskiyfm.ru/%D0%BF%D0%B0%D0%BC%D1%8F%D1%82%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%B8/> (дата обращения 10.12.2019).

[Рецензии]. URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/471789/> (дата обращения 18.12.2019).

Слоним М. Три любви Достоевского. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=40746&p=1> (дата обращения 18.12.2019).

Суслова А.П. Годы близости с Достоевским. Дневник — повесть — письма. М., 1928. 189 с.

Три женщины Достоевского: Документальный фильм. Россия, 2010. URL: <https://yandex.ru/video/preview?filmId=12608419891242885887&text=%D1%82%D1%80%D0%B8%20%D0%B6%D0%B5%D0%BD%D1%89%D0%B8%D0%BD%D1%8B%20%D0%B4%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%BE%D0%B5%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE%20%D1%84%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC%202010&noreask=1&path=wizard&parent-reqid=1576679577849445-1434325348532123658900127-vla1-2397&redircnt=1576679629.1> (дата обращения 18.12.2019).

Федор Михайлович Достоевский. Возвращение Пророка: Документальный фильм. Россия, 1994. URL: <https://yandex.ru/video/preview?filmId=10117739095368129077&text=%D0%B2%D0%BE%D0%B7%D0%B2%D1%80%D0%B0%D1%89%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5%20%D0%BF%D1%80%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%BA%D0%B0%201994%20%D1%80%D1%84&noreask=1&path=wizard&parent-reqid=1575393525057976-737383596930707464000129-vla1-4308&redircnt=1575393579.1> (дата обращения 19.12.2019).

Liudmila I. Saraskina

DOSTOEVSKY IN DOCUMENTARY CINEMA. HISTORICAL TRUTH AND AN AUTHOR'S VISION

The paper analyses the specific nature of documentary biographical cinema, its difference, in content and quality, from feature cinema, as well as from biopics and TV programmes. The devices are listed which help documentary cinema join the world of feature films. Special attention is paid to the four films about the life of F. M. Dostoevsky, which films are presented as documentary: “Fyodor Mikhailovich Dostoevsky. The Coming Back of a Prophet” (1994), “The Life and Death of Dostoevsky” (2004), “Dostoevsky’s Three Women” (2010), “A Diary

of Dostoevsky” (2019). Problems of credibility and authenticity of documentary films are considered, in terms of the tenet “how it really was” (“wie es eigentlich gewesen”). The concept of the “creative treatment of actuality” is discussed, which was put forward by John Grierson, the founder of the British documentary cinema. The acceptable limits of this kind of treatment are examined as applied to the real biography of the classical Russian writer.

Key words: F.M. Dostoevsky, fictional biography, documentary cinema, credibility, authenticity.

References

- Belov S. F. Vstupitel'naya stat'ya. In: Dostoevskaya L. F. *Dostoevskij v izobrazhenii svoej docheri. Per. s nem. E. S. Kibardinov; vstupitel'naya stat'ya, podgotovka teksta i primechanij S. V. Belova*. Saint Petersburg, 1992. P. 5–14. (In Russ.)
- Dnevnik Dostoevskogo*: Dokumentalnyi film. Rossiya, 2019–2020. URL: <https://otr-online.ru/kino/dnevnik-dostoevskogo-3742.html> (date of access 10.12.2020). (In Russ.)
- Dokumentalistika nikogda ne byla slepkom real'nosti...* URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/10470-doc-biography> (date of access 27.11.2019). (In Russ.)
- Dolinin A. S. Dostoevskij i Suslova. In: *F. M. Dostoevskij. Stat'i i materialy*. Pod red. A. S. Dolinina. Sb. 2. Petrograd, 1924. P. 177. (In Russ.)
- Mazurova S. Kak snimayut dokumental'nyj serial “Dnevnik Dostoevskogo”. *Rossiiskaia gazeta*. URL: <https://rg.ru/2020/11/19/reg-szfo/kak-snimaiut-dokumentalnyj-serial-dnevnik-dostoevskogo.html> (date of access 10.12.2020). (In Russ.)
- Pamyatniki Dostoevskomu F. M. URL: <https://dostoevskiyfm.ru/%D0%BF%D0%B0%D0%BC%D1%8F%D1%82%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%B8/> (date of access 10.12.2019). (In Russ.)
- [Recenzii]. URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/471789/> (date of access 18.12.2019). (In Russ.)
- Slonim M. *Tri lyubvi Dostoevskogo*. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=40746&p=1> (date of access 18.12.2019). (In Russ.)
- Tri zhenshchiny Dostoevskogo*: Dokumentalnyi film. Rossiya, 2010. URL: <https://yandex.ru/video/preview?filmId=12608419891242885887&text=%D1%82%D1%80%D0%B8%20%D0%B6%D0%B5%D0%BD%D1%89%D0%B8%D0%BD%D1%8B%20%D0%B4%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%BE%D0%B5%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE%20%D1%84%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC%202010&noreask=1&path=wizard&parent-reqid=1576679577849445-1434325348532123658900127-vla1-2397&redircnt=1576679629.1> (date of access: 18.12.2019). (In Russ.)
- Fyodor Mihajlovich Dostoevskij. Vozvrashchenie Proroka*: Dokumentalnyi film. Rossiya, 1994. URL: <https://yandex.ru/video/preview?filmId=10117739095368129077&text=%D0%B2%D0%BE%D0%B7%D0%B2%D1%80%D0%>

B0%D1%89%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5%20%D0%BF%D1%80%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%BA%D0%B0%201994%20%D1%80%D1%84&noreask=1&path=wizard&parent-reqid=1575393525057976-737383596930707464000129-vla1-4308&redircnt=1575393579.1 (date of access 19.12.2019). (In Russ.)

Suslova A. P. *Gody blizosti s Dostoevskim. Dnevnik — povest' — pis'ma*. Moscow, 1928. 189 p. (In Russ.)

ZHizn' i smert' Dostoevskogo: Dokumentalnyi serial. Rossiya, 2004. URL: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLBDDDC89D591B325> (date of access 10.02.2020). (In Russ.)