

Наталия Няголова

КАБИНЕТЪТ НА СТАВРОГИН В ЛИТЕРАТУРАТА И КИНОТО

Nataliya Nyagolova

STAVROGIN'S STUDY ROOM IN LITERATURE AND ON FILM

В статията е анализирана семантиката на топоса на кабинета на Николай Ставрогин в романа на Ф. М. Достоевски „Бесове“. Проследен е предметният състав, принципите на подбор на този състав и механизмите, в които участва даденият пространствен елемент при изграждането на сюжета. Очертана е ролята на кабинета в поетиката на Достоевски като единна система. Изследвани са трансформациите на топоса в съществуващите екранизации на творбата.

Ключови думи: *поетика, топос, роман, екранизация, знак, персонаж, Ставрогин*

This paper is an analysis of the semantics of the topos of Nikolai Stavrogin's study room in F.M. Dostoevsky's novel Demons (“Бесы”). It examines the composition of the objects, the principles of selection of this composition and the mechanisms in which a given spatial element takes part in constructing the plot. It outlines the role of the study room in Dostoevsky poetics as an integral system. Transformations of the topos in the existing screen adaptations of the novel are also explored.

Keywords: *poetics, topos, novel, sign, character, Stavrogin*

Кабинетът в романовата топография на Достоевски

Хронотопът пронизва всеки елемент, всеки мотив на художествения текст:

При Достоевски на улиците и в масовите сцени, вътре в домовете (преимуществено в гостните) някак оживява и проличава древният карнавално-мистериален площад. И с това, разбира се, не се изчерпват хронотопите на Достоевски: те са сложни и многообразни. (Бахтин 1975: 405)

За героите на руския класик ансамбловите сцени са само мигове от трагедията, от страшната работа на съвестта, от превръщането на теориите и маниите в дела. За тези герои съществуването е акумулация, натрупване, съзряване на техните фикс-идеи. Те се раждат и укрепват в самотата, в отчуждението, в отделеността от света и на тях им е необходимо свое собствено пространство, което да ги приюти и изрази – подземие, килия, кутийка, хралупа, калъф... Така може да бъде изведена една последователна контрастна организация в романовото пространство при Достоевски – „карнавални“ масови топоси (гостна, площад, улица, зала, парк, игрален дом) и индивидуални, затворени полета на идеите (стая, кабинет, ъгъл).

Холандският изследовател Йост ван Баак твърди, че в руската литература домът винаги е одушевен (Baak 2009: 127), което говори за тясна идентификация между герой и материален свят. Помещението на кабинета се оказва част от битата на руското дворянство под влиянието на културата от епохата на Просвещението, за която личният живот на човека представлява особен приоритет. Следвайки логиката на Баак, можем да твърдим, че в руския роман от първата половина на XIX век кабинетът е проекция на човешкото сърце и неговите тайни¹, а в неговия интериор нерядко се крие разгадката на тайнствения централен персонаж. В периода след реформите, в съответствие с динамичния социално-исторически контекст, се усложнява и отношението между герой и пространствено-вещно обкръжение, което довежда до кардинални промени в хронотопната „стойност“ на кабинета.

Обект на изследване в настоящия текст е семантиката на кабинета на Николай Всеволодович Ставрогин в романа „Бесове“ и нейната интерпретация в екранизациите на творбата. Предложените

¹ В „Княгиня Лиговская“ М.Ю. Лермонтов пише: „Один только кабинет иногда может разоблачить домашние тайны, но кабинет так же непроницаем для посторонних посетителей, как сердце [...]“ (Лермонтов 1957: 149).

наблюдения имат предварителен характер и представят структурата на едно бъдещо, подробно изследване на проблема.

В черновите записки към романа си Достоевски ще напише: „Князът [Ставрогин – Н.Н.] е всичко.“ Останалите персонажи са функции на съзнанието на Ставрогин, разпадащо се на множество противоречия и борещо се с многообразни изкушения. (Мочульский 1980: 354) Различните лица на героя-загадка имат и своите постранични проекции. Изследователите виждат в пътешествието на Ставрогин в Исландия и неговата женитба с Маря Лебядкина опити за реализация на „рицарски благородния“ герой. (Смирнов 2001: 29) „Принц Хари“ се подвизава в традиционния за руската култура град на злото – Петербург. „Иван-царевич, самозванецът“ се завръща в родното губернтско градче N, чиито провинциални скандали се превръщат в тотални обществени катастрофи. В стаичката на Маря Тимофеевна Ставрогин митологично се „размножава“ на противоположни образи – приказен княз и ясен сокол, „кукумявка“², „гъргащче“, Гришка Отрепиев.³

В контрастната романова топография кабинетът представлява пространствен еквивалент на подсъзнанието на героя, своеобразен синоним на подземното в поетиката на писателя, което определя „мирогледа на персонажа, характеризирайки се с откъснатост, стремей да се спуснеш надолу, да се скриеш от живия живот“ (Лескова 2014: 69). С тази си функция топосът на кабинета се проявява още в „Идиот“. За първи път характеристиките на обиталище на inferналния герой придобива кабинетът на Парфьон Рогожин. Помещението се свързва с тъмнината, а сред безцветната му обстановка се разполага „красный, широкий, сафьянный диван“ и той, като

² В оригинала „сыч“ е букв. „кукумявка“. В руския фолклор образът на тази птица се конотира негативно, често се свързва със значението „пустота“ (напр. Из пустой хоромины либо сыч, либо сова, либо сам сатана// Даль В.И., Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 тт. Т. 3: П–Р, с. 438). В превода на Венцел Райчев „сыч“ е „оскубана гарга“. (Достоевски 1983: 250) Основанията за подобен превод могат да бъдат предмет на отделно изследване.

³ Всички тези превъплъщения са коментирани още в изследването на Вячеслав Иванов от 1914 г. (Иванов 1987: 441)

кърваво петно в интериора, става предмет-предчувствие за бъдещото престъпление (в постелята на Рогожин ще лежи мъртвата Настася Филиповна). Психическото състояние на Парфьон Семьонович след убийството е отразено в изменението на кабинетния интериор:

Вошли в кабинет. В этой комнате, с тех пор как был в ней князь, произошла некоторая перемена: через всю комнату протянута была зеленая, штофная, шелковая занавеска, с двумя входами по обоим концам, и отделяла от кабинета альков, в котором устроена была постель Рогожина. (Достоевский 1989: 606)

Разделението на пространството в кабинета съответства на амбивалентността в поведението (на жертва и убиец) и в съзнанието (съзнателно и подсъзнателно) на персонажа. Активизиран е митологичният потенциал на завесата, свързан със сакралната завеса в храма, а също значенията на думата като „пречка“, „заслепение“, „безверие“, изграждащи представата за непреодолимата самота и тайнствения драматизъм на героя.

Кабинетът на Ставрогин в „Бесове“ – предметен състав и фабулни функции.

Подобен мрачен, „сенчест“ кабинет ще обитава и Николай Всеволодович:

Было семь часов вечера. Николай Всеволодович сидел один в своем кабинете, – комнате им еще прежде излюбленной, высокой, устланной коврами, уставленной несколько тяжелою, старинного фасона мебелью. Он сидел в углу на диване, одетый как бы для выхода, но, казалось, никуда не собирався. На столе пред ним стояла лампа с абажуром. Бока и углы большой комнаты оставались в тени.“ (Достоевский 1990: 207)

Стаята е сякаш лишена от интериор (пестеливо са споменати само килимите и старовремските мебели). Подробно е описано осветлението – „лампа с абажуром“, „темные бока и углы комнаты“. Кабинетът в „Бесове“ е компактен, недетайлизиран, но описанието му създава усещането за препълненост, благодарение на струпането

на еднородни части – „излюбенна“, „висока“, „устланна“, „установенна“, „тежка“, „старинна“. Той се превръща в топос на вътрешната борба на Ставрогин. Само в мрачния си кабинет и в килията на монаха Тихон той ще заговори за своите въображаеми и реални „бесове“:

Один бесенок предлагал мне вчера на мосту зарезать Лебядкина и Марью Тимофевну, чтобы порешить с моим законным браком, и концы чтобы в воду. Задатку просил три целковых, но дал ясно знать, что вся операция стоить будет не меньше как полторы тысячи. Вот это так расчетливый бес! Бухгалтер! (Достоевский 1990: 277)

Так как я прибавил сейчас эту... фразу, то вы, наверно, думаете, что я все еще сомневаюсь и не уверен, что это я, а не в самом деле бес? (Достоевский 1990: 638)

Кабинетът в „Бесове“ става пространство на оспорената „собствена територия“ и поле на постоянно нарушаване на някакви съсловни и психологически граници. Най-често като „нарушител“ се проявява Петруша Верховенски. Той влиза без покана в кабинета на Nicolas, свойски се разполага на дивана на фон Лембке.

В любимия си кабинет ще се оттегля Николай Ставрогин при всеки свой срив и там ще боледува от различни физически неразположения с неясен произход – главоболие, абсцес, треска. Това са проявленията на особения, отделен, автономен живот, който живее тялото при Ставрогин. Екстатичната му душа, проядена от неверието и угризенията, унищожават това тяло – красиво, силно, порочно – с обмислена, зла последователност, „преднамерено и в пълно съзнание до последната минута“.

Кабинетът и разпадането на индивидуалното пространство

В многобройните екранизации на романа, подчинени на различни режисьорски концепции, кабинетът трансформира своя предметен състав и функции.

Щом изображението на бита е тясно свързано с проблема за езиковата природа на киното (Ямполски 2014: 277–278), вещите във филма свидетелстват – чрез техния подбор, план на изображение и съчетаемост – за семиотичния механизъм, по който предметът от

екрана участва в превръщането на движещите се кадри в цялостен кино-текст. Когато става въпрос за екранизация, изследването на този механизъм включва и анализ на отношението между изходния литературен текст и неговия кино-вариант, с оглед на измененията, които внася режисьорът в оригинала. Те са знакови и отразяват основната постановъчна концепция.

В първата запазена екранизация⁴ на романа „Бесове“ (1988) на режисьора Анджей Вайда доминиращият образ на Ставрогин като организиращ център в структурата на творбата е туширан и на преден план е изведен колективният образ на „бесовете“ революционери. Подобна концепция е разбираема, като се има предвид времето на екранизацията – край на 80-те години на XX век, период на огромни политически преобразования в Централна и Източна Европа. Режисьор като Вайда, особено чувствителен към обществения контекст, не издържа на изкушението да внесе, макар и дискретно, съвременни акценти в кинопрочита на романа. Битът в екранизацията на Вайда е напълно подчинен на историческия колорит. (Горбаневская 2004) Той има за цел да възпроизведе чрез предметно-пространствената обстановка атмосферата на руския провинциален град от втората половина на XIX век, която ражда в недрата си новите бесове.

В поетиката на Достоевски вещта минимално се използва с подобна цел. Вещта у Достоевски е подчертано символична, семиотична, пропита с особената атмосфера на един нов набор „съдбоносни предмети“ – похват, възникнал още в поетиката на романтизма. Вайда нарушава драматичната връзка между предмета и персонажа у Достоевски, свеждайки материалната среда на романа до подчинен на сюжета театрален декор и визуализира един исторически достоверен хронотоп. Този тип режисьорски подход илюстрира концепцията за предметността у Достоевски като инструмент за представянето на „по-високи сфери“ (Чудаков 1980: 105). Връзката между предмет и персонаж у Достоевски не е връзка на йерархичност, а на взаимно проникване, на симбиоза, на вращаване. В романите на писателя „вещите и веществата, наравно с хората, стават герои на текста: възниква онова, което може да се нарече емблематичен сюжет или онтологична схема на произведението“

⁴ Първата екранизация на романа „Николай Ставрогин“ на режисьора Яков Протозанов от 1915 година не е запазена.

(Карасев 1994: 90). Вайда изтрива от визуализацията на кабинета на Ставрогин спецификата на помещението като индивидуално обиталище на героя. Леговището на Човекобога не е необходимо на концепцията му, представяща „бесовството“ като колективно заболяване. Стаята, която обитава Николай Ставрогин, много повече прилича на гостна. При това е нарушена една важна характеристика на топоса в романа – неговата полуосветеност.



„Бесове“ / „Les Possédés“: Режисьор Анджеј Вайда, в ролята на Ставрогин – Ламбер Уилсън (Lambert Wilson), в ролята на Петруша Верховенски – Жан-Филип Екофеј (Jean-Philippe Écoffey).

Инферналните герои на Достоевски са герои на мрака. Аркадий Иванович Свидригайлов се появява за първи път в „една късна вечер“, когато „зрачът се сгъстява“. Влизайки в кабинета на Рогожин, княз Мишкин ще отбележи: „Мрак-то какъй. Мрачно ты си-дишь“ (Достоевский 1989: 209). „Мрак“ и производните му лексеми участват в изграждането на най-драматичните фабулни епизоди в текста на „Бесове“ – срещата на Ставрогин с Маря Тимофеевна, разговора с Федка Каторжника, убийството на Шатов...

Кабинетът и кинопрочитът на „православната идея“

През 1992 г. е създадена нова екранизация на романа от режисьорите Игор и Дмитрий Таланкини. Това е екранизация „по мотиви“, в която доминира линията на Ставрогин. Концепцията на режисьорите отново се свързва с акцентите на съвременността – с времето

на „великата преоценка“ от края на ХХ век. Таланкини, за разлика от Вайда, се опитват да представят болезнените катаклизми на времето чрез субективната драма на Ставрогин. Те определят своя подход към текста като желание да обвържат съвременните социални колизии с „бесовщината“ в романа: „Достоевски е онова, от което днес боледуваме, мъчим се и страдаме“ (Енциклопедия 2011). Но светът на филма говори за друго, че режисьорите се ръководят от концепция, която е характерна за прочита на текстовете на писателя след Перестройката – реабилитацията на православния им подтекст. Най-ярък показател за това става лейтмотивната за екранизацията „символика на кръста“ (Грачева 2004). Преди посещението на Даша в кабинета на Ставрогин (част 2, глава 3, IV), той лежи „разпнат“ върху блестящия паркет на пода. Във връзка с проследяването на православната образност в текста, режисьорите активно се заемат с експерименти в плана на опозицията „тъмнина-светлина“, която в поетиката на Достоевски често представлява връзка между психологическия и религиозния пласт на творбата.⁵



„Бесове“ / „Беси“ (1992): Режисьори Игор и Дмитрий Таланкини, в ролята на Ставрогин – Андрей Руденски

⁵ За тази връзка говорят почти всички съществуващи изследвания по темата. Специално могат да бъдат споменати две дисертации от последните десетилетия: Панкратова, М. Н. Поетика света и тъмы в творчестве Ф. М. Достоевского, М., 2007; Азаренко, Н. А. Концептуализация света и тъмы в языковой картине мира Ф. М. Достоевского, Липецк, 2007

Топосът на кабинета и форматът на телевизионния сериал

В началото на XXI век руската киноиндустрия открива този нов за текстовете на Достоевски формат. През 2006 г. е осъществена поредната екранизация на романа „Бесове“ в осем телевизионни серии. Режисьори са Валерий Ахадов и Геннадий Карюк.

Серийни продукции на Достоевски са правени и по-рано, но тяхната структура отговаря по-скоро на онова, което в терминологията на съветските телевизионни жанрове се нарича „многосериен телевизионен филм“ (Зоркая 1976: 24). Със сериала на В. Бортко „Идиот“ (2003) класическият мелодраматичен инструментариум на сериала, отговарящ на изискванията на популярната култура, за първи път свободно се прилага и спрямо текстовете на Достоевски. За концепцията на Ахадов и Карюк ясно говори заснемането на продукцията в павилионни условия. Тази търсена „изкуственост“ на предметно-пространствената среда създава ефект на театралност. А още Константин Мочулски беше определил романа като „театър на трагични и трагикомични маски“. Лицето на „гражданина на кантона Ури“ в текста неведнъж е сравнявано с маска. „Маската в романа става проводник на бесовските сили.“ (Мочульский 1995: 57)

В екранизацията на Ахадов и Карюк срещата на Ставрогин с Маврикий Николаевич (част 2, глава 6, VII) е представена в кабинета на героя. Интериорът на помещението е решен в подчертано зелена гама. В поетиката на романа подобно цветово решение има своите основания. Творбата е буквално пронизана, превзета от този цвят. Най-често „позеленяват“ персонажите (Ставрогин, Петруша, Гаганов, Варвара Петровна, Юлия Михайловна). В зелено е представена стаичката на начинаещия чиновник, руския немец фон Лембке:

Но вместо богатств, которые посетитель ожидал встретить, он нашел своего „Лембку“ в боковой очень маленькой комнатке, имевшей темный и ветхий вид, разгороженной на двое большою *темно-зеленою* занавесью, мебелированной хоть и мягкою, но очень ветхою *темно-зеленою* мебелью, с *темно-зелеными* стенами на узких и высоких окнах. (Достоевский 1990: 293, курсивът е мой – Н.Н.).

С дълга зелена завеса е преградена и стаята на Маря Тимофеевна.⁶ Колоритът в романите на Достоевски е обект на изследване още от началото на XX век, но за систематични изводи относно функциите на цвета в текстовете на писателя все още не може да се говори.⁷ Зеленият цвят е един от най-разпространените в цветовата гама на Петокнижието⁸ и се свързва с разнопосочни интерпретации. Е. Степанян-Румянцева разглежда ситуациите, включващи зеления цвят в романите на Достоевски, като свидетелство за това, как „битът, равното течение на живота могат да преминават в състояния безизходни, зловещи, съдържащи страшен изход и в състояния, даващи на човека вътрешен подем и надежда“ (Степанян-Румянцева 2011: 319). Подобно обяснение не дава ясни критерии за определянето на функцията на съответния цвят. Според Т. Касаткина „зеленият цвят при Достоевски почти винаги е свързан със символиката на Богородица – Застъпница на целия свят“ (Касаткина 2004: 212). Но има много случаи в текстовете, в които предложената връзка „не работи“, а и твърде максималистично е да бъдат обяснени чрез нея толкова различни по природата си употреби на цвета – от зелената църква в съня на Разколников, през сукнената забрадка на Соня до зелено-червения шал на Рогожин. В. Кантор свързва появата на зеления цвят в „Престъпление и наказание“ с „отсъствието на истински човешки отношения в света“ (Кантор 2008), подкрепяйки твърдението си само с един пример от текста. По близък начин, спо-

⁶ „Комната Марьи Тимофеевны была вдвое более той, которую занимал капитан, и меблирована такою же топорною мебелью; но стол пред диваном был накрыт цветною нарядною скатертью; на нем горела лампа; по всему полу был разостлан прекрасный ковер; кровать была отделена длинною, во всю комнату, зеленою занавесью, и, кроме того, у стола находилось одно большое мягкое кресло, в которое, однако, Марья Тимофеевна не садилась.“ (Достоевский 1990: 258)

⁷ Литературата, посветена на цветообозначенията при Достоевски, е ограмна. В библиографията към дисертацията на Степанова Е. В. „Колористическое искусство прозы Ф. М. Достоевского 1860-х годов“ Саратов. Саратовский гос. университет, 2010, е дадена подробна библиография на тези изследвания.

⁸ Възприето в критическата литература общо название на петте големи романа на писателя: „Престъпление и наказание“, „Идиот“, „Бесове“, „Юноша“ и „Братя Карамазови“.

ред нас, може да бъде интерпретирана и употребата на зеления цвят в поетиката на „Бесове“. Ключ към тоталното „позеленяване“ в романа дава един диалог на Петруша и Ставрогин:

– [...] Однако прощайте, вы какой-то зеленый.

– Лихорадка у меня. (Достоевский 1990: 215)

В текста на „Бесове“ различните названия на треската – „лихорадка“, „горячка“ – са сред най-често срещаните лексеми. Зеленият цвят покрива в романа и предметния свят, и лицата на героите. И в единия, и в другия случай, това е цвят на хаоса, на болестта, на бесовската треска, в която съществуват героите на Достоевски.

Кабинетът в екранизацията на Ахадов и Карюк придобива функциите на обединяващ, разпознаваем топос, пряко свързан с поетиката на сериала, която се основава върху иновацията и повторението. (Эко 1997: 56–57) Цветът обслужва разпознаемостта на топоса, неговата възпроизводимост в различни фабулни ситуации.



„Бесове“ / „Бесы“ (2006): Режисьори Валерий Ахадов и Геннадий Карюк, в ролята на Ставрогин – Юрий Колоколников

Кабинетът и ентомологичната символика в творчеството на Достоевски

През 2014 година е създаден сериалът „Бесове“ в постановка на известния руски режисьор Владимир Хотиненко. В сериала на Хотиненко кабинетът силно изменя предметния си състав. „Каби-

нетните“ кадри са изпълнени от огромна маса, върху която се разполагат витрини с препарирани пеперуди, стъкленици с формалин и микроскоп. Тези природо-научни атрибути са смесени с куп картини на ангели и демони. Седящият зад тази маса Ставрогин напомня едновременно естествоизпитател и Пиеро от епохата на модерна – страдащ и насмешлив. (Молодцова 1990: 136–137) Топосът се представя в сериала в два варианта – „светъл“ (изпълнен със слънце и въздушност) и „тъмен“ (в кошмарите на Ставрогин). Кабинетът в сериала на Хотиненко е пространство, изпълнено с митологични образи. В неговия „светъл“ вариант до масата на Ставрогин неотменно е изправен бастунът му – един от предметите герои в екранизацията, чиято дръжка с гравирани змийска глава нееднократно ще бъде показана в едър план. Това изображение отвежда към названието на главата „Премудрый змий“ в романа, в която Ставрогин и Петруша Верховенски се появяват в града⁹. В „тъмния“ вариант на кабинета се разиграват виденията на неговия обитател, които представляват преображението на уловените пеперуди в чудовища.



„Бесове“ / „Бесы“ (2014): Режисьор Владимир Хотиненко, в ролята на Ставрогин – Максим Матвеев

⁹ Тук интерпретацията може да бъде продължена в посока на митопоетичните значения на самата вещ (вариант на сакралния „посох“), но това излиза извън целите на нашия анализ.

Кабинетът се превръща в част от концепцията на режисьора за „красотата, която отблизо става знак на смъртта“ и в своеобразен пространствено-предметен еквивалент на психологическия свят на героя – външно изящно обаятелен и скрито infernalно демоничен. Знак на тази амбивалентност става лайтмотивният за сериала образ на пеперудата – „нищожна твар с удивително щедра форма“. Именно към този образ са насочени главните претенции на кинокритиката¹⁰. Почти незабелязани остават „волности“ на режисьора, които са далеч по-несъвместими с романовия свят на „Бесове“: грубо „монтираният“ в разказа следовател Горемикин, безвкусният, дори за такъв масов формат като сериала, „швейцарски“ финал.¹¹

Топосът на кабинета в литературата през втората половина на XIX век включва в семантиката си и връзка с ентомологичната символика. Появява се образът на „паяка в паяжината“, изразяваща връзката между кабинета и неговия обитател (Мопассан 1974). Създаденият от Владимир Хотиненко образ на пеперудата в сериала „Бесове“ допълва разгърнатата метафорична верига ‘паяк – дървеница – муха’, зададена в романовия оригинал, около която се обединяват Ставрогин, Лебядкин, Лиза, Кирилов. Ентомоличната образност у Достоевски по правило се конотира отрицателно.¹² Връзката на образа на княза с образа на пеперудата се основава не само на

¹⁰ Напр. Маслова, Л. „И бабочки кровавые в глазах“// Газета „Коммерсантъ“ № 89 от 27.05.2014, с. 15; Богомолов, Ю. „А бабочка крылышками – бяк, бяк, бяк“// Киносоюз, 28.05.2014, <http://www.kinosoyuz.com/news/?pub=2319> [Дата на използване 09.03.2015]; Межуев, Б. Достоевский, дополненный Горьким// Известия, 2 июня 2014, <http://izvestia.ru/news/571844> [Дата на използване 08.03.2015]

¹¹ Именно образът на пеперудата, като водещ образ в сериала, според нас, е напълно обоснован от гледна точка на поетиката на Достоевски. Известно е, че в тази поетика присъства сложен ентомологичен метафоричен ред – достатъчно е да си спомним последния сън на Разколников, диамантената игла с форма на бръмбар върху шала на Рогожин, сладострастното „насекомо“ Фьодор Павлович Карамазов.

¹² Василий Розанов пише: „Паякът е нещо зло.“ (Розанов 2013: 1) Г. Г. Ермилова определя образа като „символ на изтънченото сладострастие“ (Ермилова 1998: 44). Татьяна Касаткина отъждествява паяка с обезкрилената, прикована към земята душа (Касаткина 2001: 62). Дьорд Золтан Йожа свързва образа у Достоевски със значението „отвъдност“, „оня свят“ (Jozsa 2004: 277).

амбивалентната ѝ красота, но и на физиологическата ѝ способност за трансформации. Метафората ситуира образа на Ставрогин като персонаж не само синхронно – в контекста на цяла поредица демонични герои на Петокнижието, но и диахронно – като типологичен образ в историческата поетика на руската литература. Образът на пеперудата прави Ставрогин част от един емблематичен ред, тръгващ от поетиката на Пушкин (в черновите на „Дама Пика“ Херман е притежател на колекция пеперуди) и стигащ поне до произведенията на Набоков (Шадурский 2004: 42–43).



Предложените наблюдения разкриват кабинета на Ставрогин като елемент от сложна парадигма, представяща различните акценти в кино-рецепцията на романа трагедия. В семантиката на топоса се пресичат и напластяват и други проявления на образа на демоничния герой, които могат да бъдат обект на бъдещи изследвания – проявления метафорични, идеологически, интертекстуални. Това е и кабинетът на руския Фауст – фатален и губителен¹³, това е и самотното обиталище на руския Хамлет, който „никога не е имал нито Хорацио, нито Офелия“, това е и пространството на руския Свръхчовек, поел от мрака на леговището си по „дървената, дълга, много тясна и ужасно стръмна стълбичка“, за да намери смъртта, а не „великия химн на новото и последно Възкресение“.

¹³ За интертекстуалната връзка между образите на Ставрогин и Фауст пишат В. Иванов, Л. Бем, К. Мочулски. От съвременните изследвания можем да споменем статията на М. Хасиева, която разглежда функционирането на връзката в цяла поредица произведения на Ф. М. Достоевски. (Хасиева 2014: 203)

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин 1975:** Бахтин, М. Формы времени и хронотопа в романе. // *Вопросы литературы и эстетики*. М.: Худож. литература.
- Горбаневская 2004:** Горбаневская, Н. Пророчество, обросшее плотью. О фильме Анджея Вайды „Бесы“. // *Новая Польша*, № 3/2004 – <http://www.nowpol.ru/index.php?id=207>
- Грачева 2004:** Грачева, Е. Новейшая история отечественного кино. 1986-2000 // *Кино и контекст*. т. VI. СПб.: Сеанс. – http://2011.russiancinema.ru/index.php?e_dept_id=1&e_person_id=906
- Достоевски 1983:** Достоевски, Ф. М. Бесове. Прев. В. Райчев // *Събрани съчинения* в 12 тома. т. 7. С.: Народна култура.
- Достоевский 1989:** Достоевский, Ф. М. Идиот. // *Собрание сочинений в пятнадцати томах*, т. 6. Ленинград: Наука – Ленинградское отделение.
- Достоевский 1990:** Достоевский, Ф. М. „Бесы“. // *Собрание сочинений в пятнадцати томах*, т. 7. Ленинград: Наука – Ленинградское отделение.
- Ермилова 1998:** Ермилова, Г. Г. Событие падения в романе Ф. М. Достоевского „Бесы“. // *Вопросы онтологической поэтики. Потаенная литература*. Иваново: Ивановский государственный университет, 39–57.
- Зоркая 1976:** Зоркая, Н.М. Чары многосерийности. // *Многосерийный телефильм: Истоки. Практика. Перспективы*. М.: Искусство, 21–36.
- Иванов 1987:** Иванов, В. Экскурс. Основной миф в романе „Бесы“. // *Собрание сочинений* в 4 томах. т. 4, Брюссель: Жизнь с Богом.
- Кантор 2008:** Кантор, В. К. Платки, интерьеры, шляпы. „Вещный мир“ в поэтике Достоевского. // *Независимая газета*. 20 ноября.
- Карасев 1994:** Карасев, Л. В. О символах Достоевского. // *Вопросы философии*, № 10, 90–111.
- Касаткина 2001:** Касаткина, Т. А. Роль художественной детали и особенности функционирования слова в романе Ф. М. Достоевского „Идиот“. // *Роман Ф. М. Достоевского „Идиот“*. Современное состояние изучения. М.: Наследие, 60–99.
- Касаткина 2004:** Касаткина, Т. А. *Онтологичность слова в творчестве Ф. М. Достоевского как основа реализма в „высшем смысле“*. М.: ИМЛИ РАН.
- Лермонтов 1957:** Лермонтов, М. Ю. Княгиня Лиговская. // *Сочинения* в 6 томах, т. 6. Москва–Ленинград: Изд. АН СССР.
- Лескова 2014:** Лескова, Е. В. Кафка и Достоевский: „нора“, „подполье“ как притчеобразующие метафоры. // *Вестник Челябинского государственного университета*, № 16 (345). Филология. Искусствоведение, вып. 91, 69–73.

- Молодцова 1990:** Молодцова, М. М. *Комедия дель арте (История и современная судьба)*. Л.: ЛГИТМиК.
- Мопассан 1974:** Мопассан, Г. *Монт-Ориоль*. М.: Худ. литература. – <http://www.lib.ru/INPROZ/MOPASSAN/mopasan3.txt>.
- Мочульский 1995:** Мочульский, К. В. *Гоголь. Соловьев. Достоевский*. М.: Республика.
- Мочульский 1980:** Мочульский К. В. *Достоевский: жизнь и творчество*. М.: Книга по требованию.
- Няголова 2014:** Няголова, Н. *Семиотика на кабинета в руската литература от втората половина на XX век*. С.: Аз Буки.
- Розанов 2013:** Розанов, В. В. *Размолвка между Достоевским и Соловьевым*. М.: Лань.
- Смирнов 2001:** Смирнов, В. А. *Литература и фольклорная традиция: вопросы поэтики (архетипы „женского начала“ в русской литературе XIX – начала XX века): Пушкин. Лермонтов. Достоевский. Бунин*. Автореферат дисс. Иваново: Ивановский гос. университет.
- Степанян-Румянцева 2011:** Степанян-Румянцева Е. Изобразительный код „Идиота“. // *Вопросы литературы*. № 5, 318–337.
- Хасиева 2014:** Хасиева М. А. Интертекстуальные трансформации сюжета о Фаусте в произведениях Ф. М. Достоевского. // *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. В двух ч., ч. II. Тамбов: Грамота. № 2 (32), 200–204.
- Чудаков 1980:** Чудаков, А. П. Предметный мир Достоевского. // *Достоевский. Материалы и исследования*. т. 4. Л.: Наука, 96–105.
- Шадурский 2004:** Шадурский, В. В. *Интертекст русской классики в прозе Владимира Набокова*. Великий Новгород: Новгородский университет им. Ярослава Премудрого.
- Эко 1997:** Эко, У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна. // *Философия эпохи постмодерна*. М., 52–74.
- Энциклопедия 2011:** Энциклопедия отечественного кино. Под ред. Л. Архус, <http://2011.russiancinema.ru/>
- Ямпольски 2014:** Ямпольски, М. Битът като материал: безпорядъкът в Русия. // *Език – тяло – случай. Киното и търсенето на смисъла*. С.: Пергамент, 277–294.
- Baak 2009:** Baak, J. J. *The House in Russian Literature: A Mythopoetic Exploration*. Amsterdam-New York: Published.
- Jozsa 2004:** Jozsa, G. Z. Трансформации мотива паука. Визуальное как трансмиттер: Достоевский – Добужинский – Набоков. // *Studia Russica Budapestiensia* (XXI), 276–291.