

«Бедные-несчастные» Й. Лантимоса  
как невольная постмодернистская адаптация  
романа Н.Г. Чернышевского «Что делать?»

Светлана М. Волошина

*Российская академия народного хозяйства и государственной службы  
при Президенте РФ, Москва, Россия, s.m.voloshina@gmail.com*

*Аннотация.* Новая ретро-футуристическая фантазия Йоргоса Лантимоса может быть прочитана как неосознанная и невольная киноадаптация романа Н.Г. Чернышевского «Что делать?». Основные образы, идеологическая, эмоционально-утопическая и феминистская подоплека романа вполне могут быть ключом, подходящим к раскрытию структур и основных образов фильма. Помимо отдельных совмещений образов и конфликтов (технологически-ориентированное общество и вера в прогресс, женщина как центр нового, более справедливо устроенного социума, отказ от идеи «пожизненной моногамии», освобождение от нерациональных ограничений «вежливого общества»), оба произведения совпадают в телологической организации нарратива: замена фигуры Бога (как героя, так и отсылки к Создателю) на фигуру человека, создающего как себе подобных, так и «Царствие Божие» на земле. Можно предположить, что конструирование нарратива в рамках ретро-утопии с феминистическим уклоном в большей или меньшей степени будет строиться на каркасе канонического романа «Что делать?».

*Ключевые слова:* Чернышевский, «Что делать?», киноадаптация, экранизация, ретро-утопия, Лантимос

*Для цитирования:* Волошина С.М. «Бедные-несчастные» Й. Лантимоса как невольная постмодернистская адаптация романа Н.Г. Чернышевского «Что делать?» // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2024. № 2. С. 145–155. DOI: 10.28995/2073-6401-2024-2-145-155

‘Poor Things’ by Y. Lanthimos  
as an involuntary postmodern adaptation  
of Nikolai Chernyshevsky’s novel ‘What is to be done?’

Svetlana M. Voloshina

*Russian Presidential Academy of National Economy  
and Public Administration, Moscow, Russia,  
s.m.voloshina@gmail.com*

*Abstract.* The new retro-futuristic fantasy by Yorgos Lanthimos can be perceived as an involuntary film adaptation of N.G. Chernyshevsky’s novel “What is to be done”. The main images, ideological, emotionally utopian and feminist background of the novel may well be the key to revealing the structures and basic images of the film. Besides single cases of convergence of images and conflicts (technologically oriented society and faith in progress, a woman as the center of a new, just society, rejection of the idea of “lifelong monogamy”, liberation from the irrational limitations of a “polite society”), both artworks show much in common in the teleological organization of the narrative. In the film finale the figure of God (both the name and the allusion towards the Creator) is replaced by humans who create their own kind, along with the “Kingdom of God” on earth. It can be assumed that the construction of a narrative within the framework of a retro utopia with a feminist bias will, to a greater or lesser extent, be based on the framework of the canonical novel “What is to be done?”.

*Keywords:* Chernyshevsky, “What is to be done?”, film adaptation, retro utopia, Lanthimos

*For citation:* Voloshina, S.M. (2024), “ ‘Poor Things’ by Y. Lanthimos as an involuntary postmodern adaptation of Nikolai Chernyshevsky’s novel ‘What is to be done?’ ”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Philosophy. Sociology. Art Studies” Series*, no. 2, pp. 145–155, DOI: 10.28995/2073-6401-2024-2-145-155

«Ни одна из повестей Тургенева, никакое произведение Толстого или какого-либо другого писателя не имели такого широкого и глубокого влияния на русскую молодежь, как эта повесть Чернышевского. Она сделалась своего рода знаменем для русской молодежи...»<sup>1</sup>, – писал П.А. Кропоткин о романе Н.Г. Чернышев-

---

<sup>1</sup> *Кропоткин П.А.* Идеал и действительность в русской литературе / Пер. с англ. В. Батурицкого под редакцией автора. СПб.: Знание, 1907. С. 236.

ского «Что делать?»<sup>2</sup>. Позже, в советское время, роман прочно вошел в литературный (школьный) канон, однако экранизация была предпринята лишь однажды<sup>3</sup>. Еще одна телевизионная адаптация была предпринята в Италии в 1979 г.<sup>4</sup> Обе успеха особенного не имели и принадлежат к группе (заслуженно) забытых фильмов.

Причины слабого интереса кинематографистов к одному из важнейших идеологических текстов русской классической литературы вполне очевидны: это и схематичный, не насыщенный событиями сюжет, и обилие прямого авторского комментария и пояснений, и (принципиально) одномерные персонажи, чьи образы лишены психологической неоднозначности, а действия подчиняются авторским дидактическим установкам, но не предполагаемой внутренней мотивации.

Кроме того, известные сны Веры Павловны, представляя собой важные социально-политические иносказания автора, требуют перехода в иной, отличный от «реалистического», визуальный модус, сопряженный с техническими кинематографическими сложностями.

Как представляется, наиболее серьезные препятствия связаны с принадлежностью романа (под)жанру эмоциональной утопии. В сюжетном отношении в ЧД намечены основные линии (причем порой – пунктирные) и точки, но пропущены важные связующие события и действия персонажей, связанные как раз с изменениями и нюансировкой их эмоций (например, разница между двумя мужьями героини – Лопуховым и Кирсановым – читателю не очевидна). При переводе на кинематографический язык эти пропуски особенно заметны и требуют заполнения. Динамического заполнения требует и основная сюжетная линия во второй половине романа, где практически исчезает конфликт.

Разумеется, серьезной проблемой для экранизации советского времени (как кинематографа во многом пуританского и подцензурного) представлялись сцены интимного характера – при том, что сфера сексуальных отношений, свобода выбора женщиной партнера и свобода распоряжаться своим телом, отказ от обязательной моногамии как одной из форм собственности были центральными темами романа Чернышевского.

---

<sup>2</sup> О популярности романа «Что делать?» среди современников и младших поколений см., напр. [Паперно 1996, с. 25–30].

<sup>3</sup> В 1971 г. вышел трехсерийный телеспектакль реж. Павла Резникова (в Главной редакции литературно-драматических программ Центрального телевидения).

<sup>4</sup> 5 серий, реж. Джанни Серра, киностудия RAI.

Новая ретро-футуристическая фантазия Йоргоса Лантимоса может быть прочитана как неосознанная и невольная (невольная в смысле интенции и вольная в смысле отношения к материалу) киноадаптация романа «Что делать». По крайней мере, основные образы, идеологическая, эмоционально-утопическая и феминистическая подоплека романа вполне могут быть ключом, подходящим к раскрытию структур и характеристик героев фильма. Материалом для анализа предстает здесь именно фильм, а не лежащий в его основе роман Аласдера Грея 1992 г.

Собственно сюжетные различия (в перипетиях, количестве и внешних, визуальных характеристиках персонажей, самой принадлежности кинопроизведения к жанру фантастики и т. д.) между произведениями Чернышевского и Лантимоса с этой точки зрения выглядят как необходимое нарративное заполнение схематической структуры романа, «перевод» дидактического публицистического языка книги на кинематографический.

Совпадение двух (на первый взгляд) ничем не связанных текстов отчасти объясняется хронологически: события в фильме Лантимоса относятся к условной, но вполне узнаваемой викторианской эпохе с ее жесткой социальной и семейной иерархией (и подчиненным положением женщины в обеих последних). В то же время в фильме остроумно продемонстрирована характерная для периода вера в технологический прогресс. В романе Чернышевского это ощущение выражено, в частности, в видениях будущего: так, в четвертом сне Веры Павловны людской тяжелый физический труд заменен машинным, алюминий как металл будущего и т. п.

В фильме Лантимоса постановка проблем и пути рефлексии над ними относятся, скорее всего, к будущему (отчасти совпадающему уже с нашей современностью), а некоторые способы борьбы – тоже к будущему, но фантастическому. Стилистическое решение фильма в духе стимпанка подчеркивает включенность в технологически-ориентированную викторианскую (и «чернышевскую») эпоху. Кроме того, условное отдаленное прошлое (даже верхняя граница предполагаемого времени в фильме – *fin de siècle* – значительно отдалена от 2023 г.) дает возможность представлять и заостренно-грубые сцены из жизни непросвещенного и нетолерантного «ветхого человека», не знакомого с современными пониманиями равенства и свобод<sup>5</sup>. В романе Чернышевского все это отнесено к будущему утопическому.

---

<sup>5</sup> Любопытно, что название первого романа шотландца Аласдера Грея – «Ланарк» – хоть и представляет собой имя героя, но очевидно отсылает к поселению Нью-Ланарк в Шотландии (около Глазго), где

Более же всего роднит оба произведения их идеологическая рамка – утопического социализма. Несмотря на прямые (и, к радости зрителя, ироничные) отсылки к Марксу (две работницы публичного дома заявляют, что средства производства принадлежат им), фильм предлагает мир, будущее которого выстраивается явно в рамках утопического справедливого общества.

Справедливость в фильме своеобразная: познав и прочувствовав социальное и гендерное неравенство в самом центре и своеобразной «модели» несправедливо устроенного социума – борделя – героиня Эммы Стоун покидает эту «школу», уводя с собой (бывшую) коллегу. Цель героини – заменить своего технологического отца и друга на поприще (буквального) создания «новых людей» и, вероятно, составления некоей ячейки нового, свободного общества (чем не фаланги? Дом Годвина-Бога с его обширными медицинскими помещениями вполне будет выглядеть как фаланстер, предоставляющий жизнь, работу и досуг своим обитателям).

«Новые люди» в фильме представлены в основном женскими образами (Беллы и ее младшей «сестры по технологии» Фелиситы), с исключением в виде будущего коллеги и мужа Макса Маккэндлса (Рами Юсеф), вполне разделяющего новые этические принципы. В романе Чернышевского Вера с коллегой-медиком-мужем и Катерина Полозова с мужем – бывшим медиком также составляют центр нарождающегося нового общества.

Пути в светлое будущее остальным героям-мужчинам нет: все те, кто пытался ограничить свободу главной героини и использовать ее тело и личность в своих целях, лишаются собственной идентичности. Лукавый адвокат Дункан Уэддербёрн (Марк Руффало) сходит с ума, а муж прежней инкарнации Беллы подвергается операции, низводящей его на тот физиологический уровень, что соответствует его моральному состоянию (превращающий его в козла). Здесь справедливость восстанавливается с помощью технологий, приводящих в баланс этический уровень индивида и его физиологический вид.

Интересно при этом, что в обоих произведениях героиню создают мужчины-медики: Белла – креатура Года, «осознанную», просвещенную Веру «создают» Лопухов и позже – Кирсанов. Как и Белла, Вера Павловна очень быстро развивается: будучи рожден-

---

располагалась одна из старейших бумагопрядильных фабрик. В XIX в. нью-ланаркская фабрика была известна, в частности, социально-экономическими экспериментами Роберта Оуэна, чьи идеи, в свою очередь, послужили одной из основ для событий романа «Что делать?». Совпадения случайные, но создающие часть объемного декорума.

ной и возвращенной «в подвале», она, однако, постигает те сведения и понятия, на освоение которых у ее «учителей» ушли годы, буквально на глазах. Феминистский подтекст «Что делать?» известен: по мнению Чернышевского, женщины слишком долго пребывали в зависимом, невыгодном положении, поэтому следует «перегнуть палку» для достижения баланса<sup>6</sup>. Чернышевский здесь пользуется своеобразной идеолого-дидактической логикой: нарождается новый класс людей – активных, решительных и свободных от ветхих стеснительных социальных традиций и условностей.

В фильме логика, объясняющая сверхбыстрое развитие Беллы – технологическая. «Внутренний ребенок», то есть здоровое начало, лишенное зависимости от навязанных социальных рамок, «растет не по дням, а по часам» и, будучи совмещен с телом взрослой женщины, может активно действовать, по крайней мере юридически – в силу возраста его «носительницы».

Помимо физиологических (оно же – технологических) особенностей, героиня фильма – совершенно руссоистский «естественный человек», который попадает в полный условностей и «оков» мир и пытается прижиться в нем, встраиваясь сам или перестраивая его. Отсылка здесь множество: от литературных до кинематографических<sup>7</sup>.

Любопытно, что и героиня романа (точнее, сам романист), и героиня фильма в первый период своего развития – косноязычны. Совпадение внешнее и случайное: к языку романа и его героев предъявляли претензии многие, Белла же сначала учится владеть как телом, так и языком (и ее интеллектуальное развитие явно вначале опережает этическое), и только позже ее пиджин-инглиш переходит в речь со сложноорганизованной грамматикой и разнообразной лексикой. Однако же совпадение хоть и случайное, но и говорящее: о «естественных» потребностях тела, женщины и человека вполне ожидаемо заявлять простым, безыскусным языком,

---

<sup>6</sup> «Меня возмущает всякое неравенство, – писал Чернышевский в «Дневнике моих отношений с тою, которая теперь составляет мое счастье». – Женщина должна быть равной мужчине. Но когда палка была долго искривлена на одну сторону, чтобы выпрямить ее, должно много перегнуть ее на другую сторону. Так и теперь: женщины ниже мужчин. Каждый порядочный человек обязан, по моим понятиям, ставить свою жену выше себя – этот временный перевес необходим для будущего равенства» (*Чернышевский Н.Г.* Полн. собр. соч.: В 15 т. Т. 1. М.: Гослитиздат, 1939. С. 444).

<sup>7</sup> Среди кинематографических – «Каждый за себя, а Бог против всех» (1974) Вернера Херцога.

ведь естественные потребности первичны, а эмоциональный накал превалирует над аккуратным выбором конструкций – тоже своего рода продукта социальных конвенций.

\* \* \*

Вера – нарративный центр нарождающегося общества «новых людей», и окружают ее также в основном женщины: освобожденные от гнета соратницы (Полозова) и девушки из швейной мастерской. Роль проститутки (кажется, неизбежный штамп художественной литературы как этапа эмансипации женщины и, параллельно, отсылки к Марии Магдалине) делегирована другой, второстепенной героине. Настя Крюкова также оставляет свое вынужденное ремесло и становится частью нового справедливого социума (впрочем, автор ее деликатно убирает из романа, чтобы не усложняла далее сюжет).

Если в фильме Белла и ее коллега из публичного дома тратят заработанные деньги на обучение и саморазвитие, то в романе – в соответствии с бескомпромиссно-утопическими взглядами Чернышевского – за образование и просвещение девиц из швейной мастерской отвечает хозяйка предприятия Вера Павловна.

В романе роль деспотического мужа Виктории Блессингтон передана матери героини Марье Алексеевне Розальской: давящее и лишаящее свободы прошлое, оставленное в первой части русского романа, в фильме настигает героиню незадолго до финала. Отсутствие конфликта во второй части «Что делать?», «дедраматизация» в пользу исключительно идеологических и утопических выкладок Чернышевского, в фильме, напротив, представлены почти кольцевым возвращением, объясняющим, среди прочего, и причины, побудившие героиню к совершению самоубийства. Надо отметить, что в романе Вера угрожает матери выброситься из окна, если та не умерит давления и посягательств на ее личную свободу.

Навязываемый матерью Вере богатый и развращенный Сторешников вполне рифмуется с сладострастником-адвокатом из фильма. В версии пуританского (и подцензурного) автора XIX в., разумеется, Вера на непристойные предложения не соглашается, однако воздействие на мужчин героини производят схожее: оба развратника сражены силой (духа? правды? манипуляций?) и предлагают руку и сердце – в обоих же случаях отвергаемые.

\* \* \*

Что же касается вопроса интимных отношений, то у фильма и романа много общего. В обоих случаях они выполняют схожую функцию: осознания героиней свободы выбора, свободы распоря-

жаться собственным телом по своему, а не навязанному социальными рамками и безличными «традициями» усмотрению.

В романе вопрос об этой стороне свободы решается в двух мودусах: Вера Павловна переходит от одного мужа к другому по мере осознания собственных нужд и желаний (попутно Рахметов объясняет ей бессмысленность и нерациональность переживаний в связи с этой сменой, «негигиеничность» чувства ревности), а также в неопределенном утопическом будущем люди будут ежевечерне предаваться радостям страсти с партнерами, выбранными «по случаю».

В фильме побег Беллы от назначенного ей жениха и смена сексуальных партнеров обозначают этапы ее «постижения» физической (и отчасти психологической) природы людей. Ее пребывание в публичном доме, с одной стороны, служит материалом для познания человеческих отношений, с другой – выглядит одним из этапов реализации утопии Чернышевского: пока что девицы в борделе вынуждены подчиняться чужому выбору, но Белла предлагает реформировать порочную систему и оставить выбор за женщинами.

Схожесть (точнее, совпадение) проявляется и в отношениях с мужем (женихом). В обоих произведениях действует «разумный эгоизм»: пары договариваются заранее об организации будущей совместной жизни, не демонстрируя при этом ожидаемых по традиционным литературным образцам страстных сцен. В фильме жених спрашивает о медицинском обследовании, в романе alter ego Веры Павловны – Катерина Полозова – ведет с женихом спокойные рассудительные разговоры<sup>8</sup>.

С известными оговорками в фильме можно обнаружить и Рахметова: как персонажа, послужившим триггером для центрального психологического (и идеологического) изменения героини<sup>9</sup>. На

---

<sup>8</sup> «Эти разговоры могли бы в ком угодно из тонких знатоков человеческого сердца... отнять всякую надежду увидеть Катерину Васильевну и Бьюмонта повенчавшимися. Не то чтоб они вовсе не говорили между собою о чувствах, нет, говорили, как и обо всем на свете, но мало, и это бы еще ничего, что очень мало, но главное, что говорили, и каким тоном! Тон был возмутителен своим спокойствием, а содержание – ужасно своею крайнею несообразностью ни с чем на свете», – со свойственной ему многословностью замечает Чернышевский (*Чернышевский Н.Г. Что делать?: Из рассказов о новых людях. Л.: Наука. Ленингр. отделение, 1975. С. 326*). И только после длительного обсуждения «началась обыкновенная сцена, какой следует быть между женихом и невестою, с объятиями» (Там же. С. 331).

<sup>9</sup> Стоит отметить, что в фильме 2023 г., как и в романе, впервые напечатанном в 1863 г., героиню как личность формируют (в фильме – буквально способствуют рождению), развивают и направляют мужчины.

корабле Белла знакомится с некой Мартой фон Курцрок (в которой зритель узнает прекрасную Ханну Шигуллу) и ее молодым другом Гарри, циником и утилитаристом. Этот последний так же, как и Рахметов, скептически относится к правилам «вежливого общества» (отмечая, что оно «погубит Беллу»), отрицает «философию» (как и следует утилитаристу) и знакомит героиню с основами несовершенства мира и необходимостью принятия самостоятельных решений. Дж. Франк отмечает симпатию утопического социалиста Чернышевского к идеям английского утилитаризма [Frank 1990, с. 190] – отчасти именно их проповедует Вере Павловне Рахметов.

Рахметов говорит о ревности как собственническом (капиталистическом) чувстве, опираясь на физиологические метафоры (ревновать так же неуместно и гадко, как пользоваться чужими предметами личной гигиены). Беседы с Гарри провоцируют спутника (и любовника) Беллы на вспышки ревности, выглядящие в фильме комично – как раз своей неуместностью.

С заявлениями Рахметова о необходимости здорового подхода к сексуальному поведению совпадает и один из «посылов» фильма. Рахметов-утилитарист сравнивает сексуальную гигиену с приемом пищи: избыток, как и «второй обед», нездоров, как и запреты. В фильме остроумно решена визуализация социального неравенства: Белла с Гарри находятся в одной из локаций наверху башни (где расположен ресторан для богатой публики), ведущая же вниз, к страдающим социальным низам лестница посередине разрушена, что не дает героине спуститься вниз и попытаться помочь лишенным привилегий людям.

В фильме секс – важный этап в познании себя и мира, и «вежливое общество», не принимая этого (очевидного) вывода, извращает своих членов и делает уродливыми как их жизни, так и способы «решения» проблемы. Крайности обозначены обоими «первыми» мужчинами Викторией-Беллы: ее мужем, решившимся на операцию, которая лишила бы героиню доступа к сексуальной реализации вообще, и, с другой стороны, и тем же любовником Дунканом Уэддербёрном, помещенном на этой сфере отношений (но оттого не менее деспотичным).

\* \* \*

Финал выглядит как совмещение «реалистической» и «утопической» части романа: героиня готовится стать медиком и займет место Бога, во время подготовки они прекрасно проводят время в женской (если не считать низведенного до состояния козла генерала Алфи Блессингтона) компании, пьют джин и играют. Чем не

веселье Веры Павловны, резвящейся с подругами, и одновременно – в утопическом модусе – общающейся с богинями, в том числе и с главной – той, у которой лицо и вообще внешность главной героини романа?

Более того: и роман, и фильм говорят о новом обществе, новых людях «Нового Евангелия», не ожидающих Царствия Небесного, а строящего их на земле. Книга Чернышевского – программная книга «нового», «улучшенного» христианства, где суть «улучшений» лежит в инверсии богословского понятия об отношении человека с Богом: согласно новой вере обожествляется не Бог, вочеловечившийся в Сыне, а созданный по его образу и подобию человек, который призван стать Богом» [Паперно 1996, с. 167].

В фильме схожая идея визуализирована буквально: Бог (Godwin) умер, и «новые люди» не стали его оживлять (как можно было предположить: в это время в их распоряжение попало относительно молодое тело Альфи Блессингтона, в черепную коробку которого можно было бы трансплантировать мозг не козла, а умиравшего Бога). Вместо этого они продолжили заниматься саморазвитием и строить свою маленькую коммуны (фалангу) в доме Бога.

\* \* \*

Роман Чернышевского не просто представляется ключом для анализа многих идей, заложенных в фильме Лантимоса, и образов. Можно предположить, что конструирование нарратива в рамках ретро-утопии с феминистским уклоном в большей или меньшей степени строится на каркасе канонического романа «Что делать?». Предложенная Чернышевским в начале 1860-х гг. схема оказывается более универсальной, чем отведенная ей привычная ниша в истории русской литературы.

### *Источники*

---

Кропоткин 1907 – *Кропоткин П.А.* Идеал и действительность в русской литературе / Пер. с англ. В. Батурицкого под ред. автора. СПб.: Знание, 1907. 368 с.

Чернышевский 1939 – *Чернышевский Н.Г.* Полное собрание сочинений: В 15 т. Т. 1. М.: Гослитиздат, 1939. 860 с.

Чернышевский 1975 – *Чернышевский Н.Г.* Что делать?: Из рассказов о новых людях. Ленинград: Наука. Ленингр. отделение, 1975. 872 с.

## *Литература*

---

Паперно 1996 – *Паперно И.Б.* Семиотика поведения: Николай Чернышевский – человек эпохи реализма / Авторизов. пер. с англ. Т.Я. Казавчинской. М.: Новое литературное обозрение, 1996. 207 с.

Frank 1990 – *Frank J.* Through the Russian prism: essays on literature and culture. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1990. 251 p.

## *References*

---

Frank, J. (1990), *Through the Russian prism: essays on literature and culture*, Princeton University Press, Princeton, USA.

Paperno, I. (1996), *Semiotika povedeniya: Nikolai Chernyshevskii – chelovek epokhi realizma* [Chernyshevsky and the age of realism: A study in the Semiotics of Behaviour], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.

## *Информация об авторе*

*Светлана М. Волошина*, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, доцент, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, Москва, Россия; 119571, Россия, Москва, пр. Вернадского, д. 82; s.m.voloshina@gmail.com

## *Information about the author*

*Svetlana M. Voloshina*, Cand. of Sci. (Philology), senior researcher, associate professor, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Moscow, Russia; bld. 82, Vernadskii Avenue, Moscow, Russia, 119571; s.m.voloshina@gmail.com