

ЯЗЫКИ КУЛЬТУРЫ

DOI 10.37386/2305-4077-2020-3-77-84

К. Н. Отева¹*Российский государственный институт сценических искусств*

РОМАН Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» В СОВРЕМЕННЫХ ТЕАТРАЛЬНЫХ АДАПТАЦИЯХ²

Сделанный в статье обзор источников по теории адаптации позволяет наметить путь анализа театральных постановок как критических интерпретаций текста, исследующих заложенные в нем смыслы в контексте современности. Показаны особенности поэтики романа, проявившиеся в художественном языке режиссеров. А. Виднянский воссоздает полифонию Достоевского, делая образ Раскольникова нарративным центром, к которому обращены рассказываемые героями истории. К. Богомолов прочитывает «Преступление и наказание» как идеологический роман, сфокусированный на проблеме права на преступление. В обеих адаптациях испытание идеей убийства проходит невыдающийся, средний человек.

Ключевые слова: Достоевский, «Преступление и наказание», текст, театральная адаптация, интерпретация

K. N. Oteva*Russian State Institute of Performing Arts*

F. DOSTOEVSKY'S NOVEL «CRIME AND PUNISHMENT» IN CONTEMPORARY THEATRICAL ADAPTATIONS

The sources related to the theatrical adaptation theory reviewed by the article allow the author to map a way to analyse stage performances as critical interpretations of the text, which are exploring its meanings in the contemporary context. The peculiarities of the novel's poetics revealed by artistic language of the directors are shown. A. Vidnyansky recreates Dostoevsky's polyphony making Raskolnikov's image the centre of the narrative to which stories told by other characters are addressed. K. Bogomolov sees «Crime and Punishment» as an ideological novel focused on the problem of a right for the crime. In both adaptations an unremarkable ordinary person is challenged by the idea of the murder.

Keywords: Dostoevsky, «Crime and Punishment», text, theatrical adaptation, interpretation

Современные спектакли по роману «Преступление и наказание» интересны филологу с точки зрения того, как произведение классической поры взаимодействует с контекстом эпохи. Эстетические и идеологические сдвиги, происходящие со

¹ Ксения Николаевна Отева, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и искусства Российского государственного института сценических искусств (Санкт-Петербург), kseniia.oteva@gmail.com.

² Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках проекта «Достоевский в медийном пространстве современной русской культуры», № 18-012-90003.

словом Достоевского на театральной сцене, могут быть осмыслены в русле теории адаптации – междисциплинарного гуманитарного направления, изучающего способность текста наращивать новые смыслы при переводе на другие языки искусства.

В англоязычных исследованиях термин «адаптация» используется по отношению к произведениям, восприятие которых требует диалога с предшествующим контекстом: реципиент ожидает от перекодированного текста одновременно и совпадения, и расхождения с оригиналом. Так, Линда Хатчеон метафорически описывает адаптацию как «повторение с вариациями», «комфорт ритуала, совмещенный с пикантностью сюрприза» [Hatcheon, 2006, с. 6]³. Исследовательница подчеркивает, что любой фильм или спектакль по мотивам художественной литературы существует как самостоятельное произведение, его эстетическая ценность не зависит от первоисточника. Однако восприятие какого-либо явления именно как адаптации возможно только в случае знакомства зрителя с оригиналом, хотя бы на уровне общеизвестных культурных мифов: «удовольствие» [там же] от перекодированного текста связано с узнаванием известного сюжета и наложением режиссерского прочтения на свой горизонт ожиданий.

Создатель адаптации – одновременно и творец нового произведения, и интерпретатор уже существующего. Наряду с критической и научной рефлексией, театральные постановки вовлечены в непрерывный процесс осмысления текста в культуре. При этом гуманитарная мысль легитимизировала свободу режиссера в обращении с классикой. Современные ученые уходят от оценки фильмов и спектаклей как «правильных» или «неправильных» прочтений литературы, смещая фокус внимания на процесс переосмысления чужих сюжетов и образов. Как подчеркивает Е. К. Муренина, даже радикальные режиссерские эксперименты, разрушающие привычные границы интерпретации литературы XIX в., включаются в процесс канонизации классического текста, подтверждая его способность к бесконечному порождению смыслов [Муренина, 2017, с. 17].

В русле теории адаптации неоднократно критиковалась идея верности оригиналу как критерия оценки произведений по мотивам художественной прозы, но в массовом сознании печатный текст до сих пор обладает безусловным превосходством над его воплощениями в других видах искусства. Брайан МакФарлейн отмечал, что зрителям свойственно ревностно осуждать любые отклонения адаптации от оригинала, используя такие оценочные характеристики, как «подделка», «вмешательство», «насилие» над книгой [McFarlane, 1996, с. 12]. Роберт Стэм показывает, что адаптация классики провокативна, так как часто воспринимается публикой как вульгаризация «сакрального слова» [Stam, 2000, с. 54]. По мнению ученого, уйти от моралистического взгляда на творчество современных режиссеров можно, только отказавшись от идеи верности оригиналу: адаптация – это не «реанимация исходного текста», а бесконечный диалогический процесс, который можно описать с помощью метафоры чтения, неизбежно выборочного и фрагментарного [там же, с. 62–65].

³ Здесь и далее перевод с англоязычных источников мой. – К.О.

Фрэнсис Бэббидж пишет о том, что к инсценированию прозы исторически относились с меньшим предубеждением, чем к экранизированию. И тем не менее постановки по художественной литературе тоже критикуют за поверхностную передачу «глубины» смысла [Vabbage, 2017, с. 23–24]. Среди наиболее характерных упреков в адрес театральных адаптаций автор называет сжатие текста и сокращение его нарративной перспективы. Защищая право театра перерабатывать оригинал, Бэббидж сравнивает постановку с «критической интерпретацией». Режиссер, как автор исследовательской статьи, реструктурирует текст, предлагая прочитать его в определенном свете: «в погоне за тем, чтобы убедить аудиторию в правомерности или ценности данного переложения, определенные черты присваиваемой работы: речи, герои, образы и действия – подвергаются внимательному изучению, или же «творческому переосмыслению», в то время как другие элементы нивелируются или исчезают» [там же, с. 30].

Представляется плодотворным рассмотреть современные театральные адаптации романа «Преступление и наказание» как критические интерпретации, разрабатывающие заложенные в тексте потенциальные смыслы. Режиссеры, берущиеся сегодня за произведение Достоевского, рефлексиируют и над самим текстом, и над его прошлыми прочтениями. Спектакли вступают в полемический диалог, с одной стороны, с мощной традицией осмысления романа в культуре, а с другой – с набором общеизвестных представлений о нем из школьного литературоведения. Особенности работы современного театра со словом классика можно проследить на примере двух адаптаций «Преступления и наказания» последних лет: Аттилы Виднянского (2016 г.; Александринский театр) и Константина Богомолова (2019 г.; театр «Приют комедианта»). Эти постановки демонстрируют две принципиально разных позиции адаптатора по отношению к классическому произведению: А. Виднянский предлагает серьезное, монументальное прочтение романа с сохранением его религиозно-нравственной проблематики; К. Богомолов иронически переосмысляет текст, играя с его привычными смыслами. При этом оба спектакля, исследуя вопрос о праве человека на преступление, включают этическую концепцию Достоевского в мировоззренческий контекст нашего времени.

Фокус адаптации венгерского режиссера А. Виднянского, поставившего в 2016 г. «Преступление и наказание» на сцене Александринского театра, сосредоточен на форме романа Достоевского. В спектакле, который длится пять с половиной часов, сделана попытка воссоздать полифонический мир произведения, со множеством звучащих в нем голосов и развернутых сюжетных линий. Согласно концепции М. М. Бахтина, полифонию Достоевского отличает принцип «разномыслия» материала: этически и эстетически несовместимые элементы, входящие в романное повествование, распределены между несколькими «полноправными сознаниями» [Бахтин, 2002, с. 22]. Описывая отношения между ними, мыслитель подчеркивал важность идеи «сосуществования и взаимодействия» в художественном видении писателя, которому свойственно

«воспринимать и показывать все рядом и одновременно, как бы в пространстве, а не во времени» [там же, с. 36]. Особенности романа Достоевского, отмеченные М. М. Бахтиным, легли в основу адаптации А. Виднянского: на принципе полифонии в спектакле построен образ мира, породившего морально-философскую рефлексию Раскольникова.

В первом действии спектакля используется прием параллельного развития сюжетных линий: монологи Мармеладова (Сергей Паршин) и матери (Мария Кузнецова), зачитывающей письмо Раскольникову, звучат попеременно, сливаясь в одну общую историю о незащитности слабых. На сцене в это время происходит непрерывное движение: больная Катерина Ивановна (Виктория Воробьева) поправляет белые костюмчики на детях, Соня (Анна Блинова) выходит на панель, Лизавета (Елена Зимина) торопится к сестре. Рассказчики высказываются от лица всех этих людей – беспомощных, загнанных в угол, ниоткуда не ждущих помощи. При этом игре актеров свойственна некоторая сухость, не подразумевающая непосредственную эмпатическую реакцию зала. Концентрация страдания в начале спектакля – не эмоциональная, а интеллектуальная провокация: зритель должен не сочувствовать боли героев, а быть ее свидетелем, чтобы совместно с Раскольниковым осознать тотальную неправильность жизни. Ответом героя на выслушанные истории становится поступок – символический взмах топора, вбивающий гвоздь в Евангелие. А. Виднянский преодолевает сложившуюся в массовом сознании традицию объяснять убийство процентщицы проверкой теории сверхчеловека. Интерпретация преступления в постановке близка идеям современных литературоведов, связывающих бунт героя с утратой веры в могущество Бога, неспособного установить справедливый миропорядок [Касаткина, 1994; Тихомиров, 2005].

В постановке А. Виднянского философская рефлексия героев Достоевского приглушена, неслиянность их голосов проявляется не в индивидуальных идеологиях, а в разных способах существования актеров на сцене. Каждая точка зрения маркирована своим художественным языком, поэтому в пространстве одного спектакля сталкиваются стилистически разнородные актерские манеры, например, буффонада Виталия Коваленко в роли Порфирия Петровича, спускающегося в зрительный зал с бутафорским топором на плече, и проникновенная, наполненная душевным теплом игра Анны Блиновой в роли Сони. При этом образ Раскольникова в исполнении Александра Поламишева на фоне остальных героев кажется бледным и пустым, не отмеченным яркой индивидуальностью актерского стиля. Театральный аналитик Н. С. Скороход писала о том, что Раскольников Поламишева – своего рода нарративная функция спектакля, позволяющая многогеройному миру «Преступления и наказания» высказаться и быть услышанным: «это сверхчувствительный слушатель, собирающий отовсюду сигналы», «сосуд, наполняемый – из разных источников – негодованием и скорбью» [Скороход, 2016, с. 18]. Смысловой сдвиг в постановке современного режиссера заключается в том, что бунт против несправедливого

устройства жизни вызревает изнутри мира обыкновенных людей и прорывается через преступление заурядного, невыдающегося Раскольников. Постепенное осознание героем того, что он должен принять на себя ответственность за зло, выглядит не столько этапом в его личной нравственной биографии, сколько интеллектуально-духовным процессом, медленно протекающим в гуще разворачивающейся на сцене жизни. «Преступление и наказание» А. Виднянского – история не о герое, а о нравственных законах, управляющих человеком.

Адаптационная стратегия спектакля «Преступление и наказание» (2019) К. Богомолова в театре «Приют комедианта» строится на игре с принципом верности оригиналу: актеры почти дословно воспроизводят длинные фрагменты романного текста, но за счет искусной интонационной перенастройки разрушают его привычные смыслы. Режиссер очищает образы героев от шлейфа традиционных интерпретаций, находя в тексте возможности для другого прочтения. Например, Илья Дель, исполняющий роль Мармеладова, в исповеди бедного чиновника в трактире обнаруживает циничное упоение собственной низостью. Публичное самораскрытие героя в рассказе о трагедии своей семьи оказывается провокацией, показное смирение разрушается изнутри насмешкой и позированием. Когда Мармеладов говорит о том, что Катерина Ивановна его не «пожалела» [Достоевский, 1973, т. 6, с. 14] и даже трезвостью он ей «не мог угодить» [там же, с. 16], в его голосе отчетливо звучит упрек. Самолюбование спившегося чиновника в спектакле К. Богомолова прорастает изнутри романного слова. Мармеладов Достоевского в картине Судного дня приписывает Господу слова: «Выходите соромники» [там же, с. 21]. Б.Н. Тихомиров, комментируя это самоопределение, приводит дефиницию из словаря Даля: «срамник, бесстыжий, бесстыдник, наглец, нахал, похабник, сквернослов, бесстыжий на словах либо в поступках» [Цит. по: Тихомиров, 2005, с. 82]. Ученый отмечает, что герой ожидает от Бога милосердия за то, что «соромники» не считают себя его достойными, но при этом в утверждении своего права на прощение проявляется «противоположная смирению и самоуничтожению тенденция в исповеди Мармеладова» [там же, с. 85]. Намек на гордыню, заложенный в образе героя в тексте, в спектакле превращается в его ведущую интонационную линию. В интерпретации К. Богомолова Мармеладов – бесстыдник, буквально совпадающий с уничижительной самохарактеристикой своего романного прототипа, но при этом выпадающий из контекста смирения и покаяния.

Художественный язык спектакля К. Богомолова рождается из особенностей поэтики Достоевского, которые Б.М. Энгельгардт обобщил в понятии «идеологический роман». По концепции Энгельгардта, доминанта изображения личности у Достоевского – «центральная идея, поразившая ее ум и воображение» [Энгельгардт, 1924, с. 86], потому подлинной «героиней» писателя «была идея» [там же, с. 90], ее развитие в индивидуальном и общественном сознании. Р.Г. Назиров отмечал, что эстетика Достоевского формировала новый тип философствующего читателя: его произведения «идеологичны не только потому, что герои обсуждают

и пытаются практически решать «проклятые проблемы», но и потому, что сама жизнь идей в романах для ее восприятия требует от читателей непривычного, нового мыслительного усилия» [Назирова, 1982, с. 100]. Интеллектуальная энергия романа Достоевского определяет способ существования актеров на сцене театра «Приют комедианта». Убийство процентщицы вытеснено за пределы сюжета и остается только как повод для дискуссии. В минималистично оформленном сером пространстве сцены один за другим появляются герои и сдержанно, без экзальтации, размышляют о сущности преступления. Иронические музыкальные цитаты («Белый шиповник» и мелодия из «Служебного романа») разрушают возможность непосредственного сопереживания происходящему на сцене. От зрителя требуется не сочувствие, а включение в общую мыслительную работу – новое, после-Достоевское решение вопроса о том, как идея преступления меняет природу человека.

Интонационный сдвиг в речи Дмитрия Лысенкова, исполняющего роль Раскольникова, делает явной пошлость и неоригинальность мысли героя. В интерпретации его идеи современный режиссер сближается с позицией В. Е. Ветловской, писавшей о том, что «арифметическая теория», дающая ему [Раскольникову] право на злодейство, ничего особенного уже не представляет. Она доступна любому и каждому, она носится в воздухе» [Ветловская, 2010, с. 157]. При этом, исходя из постановки, нельзя достоверно утверждать, что процентщицу убил он. Театральные критики по-разному интерпретировали сюжет спектакля: Т. В. Москвина, например, обвинила Раскольникова в «вульгарном» «убийстве с ограблением» [Москвина, 2019], а М. Ю. Дмитриевская, напротив, убедительно доказала, что он к нему не причастен и взял на себя чужую вину из подпольной гордости [Дмитриевская, 2019, с. 132]. В «Преступлении и наказании» 2019 г. на самом деле не важно, убил Раскольников или нет, достаточно того, что он об этом помыслил. Признание Раскольникова в последнюю минуту спектакля – бесстрастно брошенное в зал «Я убил», за которым сразу следуют аплодисменты, – не означает его раскаяния и не доказывает спасительность веры: идея преступления прижилась в сознании обыкновенного человека и не вызывает отторжения его природой.

Несмотря на разность адаптационных стратегий А. Виднянского и К. Богомолова, их работы объединяет ряд общих черт. Укорененность режиссеров в тексте классического произведения проявляется в интересе не только к его сюжету и идеологической проблематике, но и к особенностям романной формы. Элементы эпатажа и провокации создают в постановках эффект остранения, дистанцирующий зрителей от первоисточника и требующий от них скорее интеллектуального, чем эмоционального включения в процесс театрального прочтения текста. Также в обоих спектаклях происходит дегероизация личности Раскольникова: из его образа исчезают черты интеллектуального и духовного превосходства, «титанизма» [Тихомиров, 2005, с. 37] и в преступлении, и в раскаянии. В современной интерпретации романа Достоевского испытание идеей убийства проходит средний человек.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин // Бахтин М. М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 6. – Москва: Русские словари, 2002. – 505 с.

Ветловская, В. Е. Достоевский и Пушкин: петербургская тема в «Преступлении и наказании» / В. Е. Ветловская // Достоевский: материалы и исследования. – Санкт-Петербург: Наука, 2010. – Т. 19. – С. 152–168.

Дмитревская, М. Ю. Преступление слова / М. Ю. Дмитревская // Петербургский театральный журнал. – 2019. – № 2. – С. 128–133.

Достоевский, Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – Ленинград: Наука, 1972–1990.

Касаткина, Т. А. Категория пространства в восприятии личности трагической мироориентации (Раскольников) / Т. А. Касаткина // Достоевский: материалы и исследования. – Санкт-Петербург: Наука, 1994. – Т. 11. – С. 81–88.

Москвина, Т. В. Преступление гражданина Богомолова / Т. В. Москвина // Аргументы недели. – 2019. – 25 апреля.

Муренина, Е. К. Литературная классика на театральной сцене: проблемы канонизации и креативности в движении эпох / Е. К. Муренина // Бахрушинские чтения: Коллективная монография. – Москва: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2017. – С. 16–25.

Назирова, Р. Г. Творческие принципы Ф. М. Достоевского / Р. Г. Назирова. – Саратов: Издательство Саратовского университета, 1982. – 160 с.

Скорород, Н. С. Евангелие от топора / Н. С. Скорород // Петербургский театральный журнал. – 2016. – № 4. – С. 16–20.

Тихомиров, Б. Н. «Лазарь! гряди вон». Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении: Книга-комментарий / Б. Н. Тихомиров. – Санкт-Петербург: Серебряный век, 2005. – 472 с.

Энгельгардт, Б. М. Идеологический роман Достоевского / Б. М. Энгельгардт // Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы: Сборник второй. – Ленинград-Москва: Мысль, 1924. – С. 69–105.

Babbage, F. *Adaptation in Contemporary Theatre. Performing Literature* / F. Babbage. – London: Bloomsbury, 2017. – 270 p.

Hatcheon, L. *A Theory of Adaptation* / L. Hatcheon. – New York, London: Routledge, 2006. – 232 p.

McFarlane, V. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation* / V. McFarlane. – Oxford: Clarendon Press, 1996. – 296 p.

Stam, R. *Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation* / R. Stam // *Film adaptation*. – New Brunswick, NJ: RutgersUniversity Press, 2000. – P. 54–76.

REFERENCES:

- Bahtin, M. M.** Problemy poetiki Dostoevskogo / M. M. Bahtin // Bahtin M. M. *Sobranie Sochinenii: v 7 t.* – Moskva: Russkie slovari, 2002. – T. 6. – 505 s.
- Dmitrevskaya, M. Y.** Prestuplenie slova / M. Y. Dmitrevskaya // *Peterburgskij teatral'nyj zhurnal.* – 2019. – № 2. – S. 128–133.
- Dostoevskij, F. M.** Polnoe sobranie sochinenij: v 30 t. / F. M. Dostoevskij. – Leningrad: Nauka, 1972–1990.
- Engel'gardt, B. M.** Ideologicheskij roman Dostoevskogo / B. M. Engel'gardt // F. M. Dostoevskij. *Stat'i i materialy: Sbornik vtoroj.* – Leningrad-Moskva: Mysl', 1924. – S. 69–105.
- Kasatkina, T. A.** Kategoriya prostranstva v vospriyatii lichnosti tragicheskoy miroorientacii (Raskol'nikov) / T. A. Kasatkina // *Dostoevskij: materialy i issledovaniya.* – Sankt-Peterburg: Nauka, 1994. – T. 11. – S. 81–88.
- Moskvina, T. V.** Prestuplenie grazhdanina Bogomolova / T. V. Moskvina // *Argumenty nedeli.* – 2019. – 25 aprelya.
- Murenina, E. K.** Literaturnaya klassika na teatral'noj scene: problemy kanonizacii i kreativnosti v dvizhenii epoh / E. K. Murenina // *Bahrushinskie chteniya: Kollektivnaya monografiya.* – Moskva: GCTM im. A. A. Bahrushina, 2017. – S. 16–25.
- Nazirov, R. G.** Tvorcheskie principy F. M. Dostoevskogo / R. G. Nazirov. – Saratov: Izdatel'stvo Saratovskogo universiteta, 1982. – 160 s.
- Skorohod, N. S.** Evangelie ot topora / N. S. Skorohod // *Peterburgskij teatral'nyj zhurnal.* – 2016. – № 4. – S. 16–20.
- Tihomirov, B. N.** «Lazar'! gryadi von». Roman F. M. Dostoevskogo «Prestuplenie i nakazanie» v sovremennom prochtenii: Kniga-kommentarij / B. N. Tihomirov. – Sankt-Peterburg: Serebryanyj vek, 2005. – 472 s.
- Vetlovskaya, V. E.** Dostoevskij i Pushkin: peterburgskaya tema v «Prestuplenii i nakazanii» / V. E. Vetlovskaya // *Dostoevskij: materialy i issledovaniya.* – Sankt-Peterburg: Nauka, 2010. – T. 19. – S. 152–168.
- Babbage, F.** *Adaptation in Contemporary Theatre. Performing Literature* / F. Babbage. – London: Bloomsbury, 2017. – 270 p.
- Hatcheon, L.** *A Theory of Adaptation* / L. Hatcheon. – New York, London: Routledge, 2006. – 232 p.
- McFarlane, B.** *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation* / B. McFarlane. – Oxford: Clarendon Press, 1996. – 296 p.
- Stam, R.** *Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation* / R. Stam // *Film adaptation.* – New Brunswick, NJ: RutgersUniversity Press, 2000. – P. 54–76.