

**«УБИВЕЦ» КАК ПРИМЕР ПОЛИСЕМИОТИЧЕСКОЙ
ИНТЕРПРЕТАЦИИ РОМАНА ДОСТОЕВСКОГО
«ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»**

Н. Х. Орлова

Санкт-Петербургский государственный университет, Россия
nadinor@mail.ru

Н. Шром

Латвийский университет, Рига, Латвия
natalia.shrom@gmail.com

Статья подготовлена в рамках программы межвузовского обмена Exchange 2018 (рег. № 01-124-914 от 11.04.2018, приказ от 30.03.2018 № 2345/1) между Санкт-Петербургским и Латвийским университетами: реализация научного исследования «Достоевский в латвийской театральной традиции» (Dostoevsky in the Latvian theatrical tradition)

В статье речь идёт об одном театральном опыте с прозой Достоевского, вошедшем не только в историю Рижского русского театра им. М. Чехова, но и в целом в историю театральных экспериментов с произведениями русского писателя-классика. *Убивец*, пьеса и спектакль, созданные в 1970-е годы Марком Григорьевичем Розовским в соавторстве с поэтом Юрием Ряшенцевым и композитором Эдуардом Артемьевым, представляет собой поликодовый текст, деконструкцию полифонической природы романа Достоевского *Преступление и наказание*. Согласно авторскому жанровому определению на момент написания, пьесу следует понимать как литературно-музыкальное представление (мюзикл). Применяв концепцию М. М. Бахтина для создания пьесы, Розовский раскладывает роман на элементы будущей полифонии. Слово Достоевского становится двуголосым благодаря сочетанию прозаического текста с поэтическим, через мелос уникального соединения музыкального и литературного языков культуры, через синтез высокого индивидуального голоса и низовой, бульварной многоголосой стихии толпы-хора. Визуально это разворачивается через семантику лубка, карнавала, балагана, площадного действия, через визуализацию знаков культуры юродства и уличной эстетики. В кратком обзоре, предшествующем анализу пьесы *Убивец*, показано, как складывались отношения с произведениями Ф. М. Достоевского в латвийской театральной традиции, начиная с начала XX века.

Ключевые слова: визуальная семиотика, Ф. М. Достоевский, «Преступление и наказание», Марк Розовский, инсценировка, Рижский русский театр им. М. Чехова, латвийская театральная традиция, поликодовый текст.

**“UBIVETS” (“MURDERER”) AS AN EXAMPLE
OF THE POLYSEMIOTIC INTERPRETATION
OF DOSTOEVSKY’S NOVEL “CRIME AND PUNISHMENT”**

Nadezhda Orlova

Saint Petersburg State University, Russia
nadinor@mail.ru

Natalja Šroma

University of Latvia, Riga, Latvia
natalia.shrom@gmail.com

During the 20th century, the prose of F. M. Dostoevsky became more and more established as a “theatrical genre” on the Latvian stage. At the beginning of the century and during the years of the First Republic (1920–1940), Riga’s theatregoers were offered stage versions of almost all of Dostoevsky’s novels. This process was facilitated by the attentiveness of the Riga Russian Theater to the classical repertoire as a whole, as well as by the presence of a number of prominent Russian actors – Mikhail Chekhov, Gregory Khmara, Vasily Kachalov, etc – in Riga. At this time, the Riga theater of Russian drama made several productions based on original dramatizations of Riga directors Mikhail Muratov, Rudolf Ungern, Elena Roshina-Insarova. In the Soviet period, the search of theaters in Latvia focused on two polar tendencies – polyphonic or monologic Dostoevsky. The stage version of the novel “Crime and Punishment” was carried out in 1978 by a playwright and director Mark Rozovsky, a poet Yury Ryashentsev and a composer Eduard Artemiev. The play “Ubivets” (“Murderer”) is a polycode text, a deconstruction of the polyphonic nature of Dostoevsky’s novel “Crime and Punishment”. According to the author’s genre definition at the time of writing, the play should be understood as a literary and musical performance (a musical). Applying the concept of M. M. Bakhtin for the composition of the play, Rozovsky deconstructs the novel into elements of the future polyphony. The word of Dostoevsky becomes two-voiced due to the combination of prose and poetry texts, to the linking of musical and literary languages, as well as through the synthesis of a high individual voice and the lower, penny dreadful, poly-voiced element of the crowd-choir. The visually stage text unfolds through the semantics of carnival, farce performance, town square performances, through the visualization of signs of culture of blessed fools and street aesthetics.

Keywords: F. M. Dostoevsky, *Crime and Punishment*, Mark Rozovsky, dramatization, M. Chekhov’s Riga Russian Theatre, Latvian theatre tradition, visual semiotics, polycode text.

DOI 10.23951/2312-7899-2019-1-156-172

Это наш Достоевский, в пластике
сегодняшнего дня. В чём-то До-
стоевскому сродни джаз. А что?

Марк Розовский

1. Предыстория. Проза Достоевского на латвийской театральной сцене

Как известно, поворотной точкой в истории отношений театра с большой повествовательной формой Достоевского стала постановка *Братьев Карамазовых* Московским Художественным Театром в 1910 году. На протяжении XX века проза писателя всё более и более утверждалась в качестве «театрального жанра». Это подтверждает и история Рижского русского театра имени Михаила Чехова. Уже в первое десятилетие XX века вниманию рижских театралов были предложены различные сценические версии романов великого писателя – *Преступления и наказания* (1900, 1902, 1910), *Братьев Карамазовых* (1900), *Идиота* (1901, 1902, 1910, 1914). Уместно, хотя бы в порядке перечисления, указать, как формировалась латвийская традиция переложения на театральный язык его текстов.

В 1900 году П. Н. Орленев играет в Риге в спектаклях *Братья Карамазовы* (13 декабря) и *Преступление и наказание* (20 декабря) [Вахрушева 1958, 32]. О нём пишут как о смелом, светлом мечтателе, который предпочёл гарантиям столичного существования «нелёгкую свободу гастролёра-кочевника». Мечтая о театре будущего, Орленев обращается к творчеству Достоевского. Здесь состоялось его «счастливое открытие Мити Карамазова» [Вахрушева 1958, 217]. Орленевский рисунок роли отличался тончайшей «психологической нюансировкой», парадоксальным сочетанием «повышенной экспрессивности, резких перебивов тона, предельной простоты и правды в игре» [Вахрушева 1958, 219]. Митя в интерпретации Орленева через всемирную отзывчивость и сострадание шёл к прозрению того, что «все перед всеми и за всех виноваты, – он шёл от стихийного слияния с мировым целым к сознательному единству с ним» [Вахрушева 1958, 220]. Критики писали, что с самого первого появления Мити-Орленева на сцене очень сильно чувствовалась устремлённость всех его душевных сил вверх, Мите нужна была высота, открытие себя, этим определялось всё сценическое поведение актёра [Сокурова 1983, 217].

Наибольший интерес к творчеству Достоевского русский театр Латвии проявил в период Первой республики (1920–1940). Управ-

лявшее театром русской драмы Рижское русское благотворительное общество уделяло большое внимание репертуару. Благодаря его инициативе у рижан появилась возможность посмотреть новые инсценировки романов Ф. М. Достоевского – *Преступления и наказания*, *Братьев Карамазовых*, *Идиота* [Акуратере и др. 1983, 12], *Униженных и оскорблённых*. Надо сказать, что театр держался усилиями талантливой труппы, в состав которой входило немало по-настоящему одарённых людей. Но тенденции сосредоточенности театра на удовлетворении потребностей «буржуазного зрителя» во многом были побеждены благодаря гастролёрам, которые часто посещали русский театр в Риге и играли здесь классику – Ф. М. Достоевского, А. П. Чехова, И. С. Тургенева, А. Н. Островского и др. Среди гастролировавших в Риге актёров такие имена, как Григорий Хмара, Ольга Газовская, Михаил Чехов, Елена Полевицкая и др. Есть в истории театра и страничка, связанная с именем Василия Качалова, который в 1922 году в гастрольном спектакле сыграл Ивана Карамазова. В 1932 году М. А. Чехов, принимая участие как актёр и как режиссёр в работе Театра русской драмы, ставит здесь *Село Степанчиково*. Версия восходит к спектаклю *Фома Опискин*, поставленному К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко в 1917 году на сцене МХТ. Критика отмечала новаторство, смелость сценических приёмов, глубину и «огромную обобщающую идею» мхатовской постановки. Фому Опискина играл И. Москвин, который реализовал в этом образе «черты политического гротеска». Перед рижским зрителем заглавную роль играл Михаил Чехов, ощущая «мощные импульсы» от созданного Москвиным образа [Лапкина 1983, 303].

Несмотря на стремление администрации театра создать слаженный актёрский ансамбль, несмотря на тягу к серьёзному репертуару, русский театр в Риге в то время представлял собой «типичный театр звёзд» [Акуратере и др. 1983, 21]. В гастрольных спектаклях Павла Орленева в Риге был показан спектакль *Преступление и наказание* (1925). Именно этот роман Достоевского станет одним из самых популярных в списке театральных адаптаций. В 1928 году рижский зритель знакомится с оригинальной и – как писали критики – «далёкой от трафарета» [Театр русской драмы 1928, 8] версией Рудольфа Унгерна, в то время режиссёра Рижского театра русской драмы. Главные роли в этой инсценировке, названной «Родон Раскольников», исполняли Григорий Хмара (Раскольников), Гавриил Терехов (Раскольников), Мария Ведринская (Соня), Александр Астаров (Порфирий Петрович).

В 1926 году Рудольф Унгерн возобновляет *Братьев Карамазовых*, причём даёт свой сценический вариант романа, прослеживая судьбу всех четырёх Карамазовых. Актёрский состав был звёздным, это касалось как мужских, так и женских партий. П. Н. Орленев выступает в роли Мити, в спектакле также играют О. В. Газовская и В. Г. Гайдаров. Актёры «виртуозно владели искусством перевоплощения», умело подчёркивали «фонетическую и интонационную образность русского языка» [Акуратере и др. 1983, 24].

Самым «репертуарным» спектаклем среди постановок Достоевского становится роман *Идиот*. Именно это произведение в качестве своей первой режиссёрской работы выбирает Михаил Муратов, восстановивший стационарный русский драматический театр в Риге в 1921 году. Публика неоднозначно восприняла этот спектакль: «актёры с большим или меньшим мастерством следовали установившимся канонам», слабым местом было доминирование фабулы произведения в ущерб философски-нравственной проблематике романа; спектакль упрекали за «аморфность инсценировки и чуждость проблематики романа новому зрителю Достоевского, в массе своей, не читавшему» [Лапкина 1983, 299]. При этом безусловной удачей спектакля стало исполнение роли Настасьи Филипповны ученицей МХТ Елизаветой Жихаревой. В этой роли она стала любимицей рижской публики. Блистали в спектакле и исполнители главных мужских партий – Гавриил Терехов (Мышкин) и Николай Барабанов (Рогожин). «Была жуткая эпилептическая “достоевщина”, психологические взлёты и падения, мучительствующее сладострастие, беснование эротики, дикая необузданность гордых душ. Всё это волновало, трогало, заставляло замирать, цепенеть и подавлять подступающую к горлу судорогу. И этим успехом “Идиот” на сцене Рижской русской драмы обязан г-же Жихаревой, гг. Терехову и Барабанову. <...> В исполнение ею (Жихаревой) роли Настасьи Филипповны <...> вложено много ума, понимания, такта и любви» [Ник 1921, 3].

В 1924 году спектакль *Идиот* был также поставлен в рижском Камерном театре, организованном Еленой Николаевной Рощиной-Инсаровой. Театр просуществовал всего один театральный сезон, так как в 1926 году Рощина-Инсарова уехала в Париж. «Подготовленный Рощиной-Инсаровой сценический вариант “Идиота” не принёс ей славы. В памяти критиков и зрителей ещё жило блестящее исполнение Жихаревой роли Настасьи Филипповны в спектакле Русской драмы в 1921 году, а иные рижские театралы помнили Жихареву в этой коронной для неё роли ещё по Москве, по театру

К. Незлобина» [Власова 1998, 141]. Критика писала об *Идиоте* Рощиной-Инсаровой «в каком-то извиняющемся тоне»: «На театральных подмостках нужны исключительные условия, чтобы не измять тончайшие кружева психологических нюансов Достоевского. <...> Конечно, у Камерного театра ещё и не могли создаться условия, которые дали бы ему возможность преодолеть все трудности. <...> Прекрасному таланту г-жи Рощиной слишком чужды те жестокие, резкие ноты inferнальной женщины, мятущейся и погибающей, которыми наделил Достоевский Настасью Филипповну. Было несколько прекрасных моментов, высоко драматических взлётов, но полной цельности всё же не получилось» [Ъ 1924, 8]. В феврале 1925 года спектакль был возобновлён на сцене Рижского театра русской драмы, и снова Настасью Филипповну с успехом представляла в нём Елизавета Жихарева.

В постановке 1938 года романа *Идиот* Елена Полевицкая (Настасья Филипповна), Юрий Юровский (князь Мышкин), Николай Барabanов (Рогожин) «показали три разных видения мира, перед зрителем раскрылись в исповеди три души» [Акуратере и др. 1983, 24].

Последним обращением рижского русского театра этого периода к творчеству Достоевского стала инсценировка Д. Монко по роману *Бесы*. Основной темой спектакля, названного *Николай Ставрогин* (1939), стало «столкновение Ставрогина с тремя женщинами – Марьей Тимофеевной, Дашей и Лизой» [Театр и искусство 1939, 4].

Говоря о внимательном отношении русского эмиграционного театра к Достоевскому, не будем забывать, что к середине 1930-х в советском дискурсе Достоевский понимается как реакционный писатель, творчество которого осваивать на советской сцене было рискованно. Впрочем, как и в кино. Афиши тех лет тому достоверное свидетельство: имя Достоевского на них практически отсутствует.

В 1950-е годы самым существенным в прочтении Достоевского считалась его «критика буржуазного, пошлого, меркантильного мира, распад личности в атмосфере лжи и корысти» [Лапкина 1983, 316]. Театр расставлял свои акценты, исходя из своего понимания «современности» темы. Общей тенденцией было избегание театральности, мелодрамы, «достоевщины». Достигалось это за счёт упрощения, снижения, нивелирования сложности характеров и поступков героев, что уплощало и саму идею произведения. Во многих театрах ставится *Преступление и наказание* на основе инсценировки С. Радзинского, которая чётко следовала за интригой романа, но нивелировала нравственную проблематику романа, сглаживала

противоречия, метания Раскольникова, те мучительные антиномии, что таились в его «идее» [Лапкина 1983, 316]. В Академическом театре драмы Латвийской ССР этот спектакль ставился в 1957 году. Режиссёр Жанис Катлапс и актёр А. Видениекс, игравший Раскольникова, «читали историю героя как “трагедию одиночества и крах философии индивидуализма”» [См.: Валин 1957]. От этих спектаклей «ещё явственно тянулась ниточка к социологическим трактовкам Достоевского 1930-х годов» [Лапкина 1983, 317].

Значительное влияние на прочтение Достоевского в театральной традиции оказала переизданная в 1960-е годы работа М. М. Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского». Издание книги имело серьёзные последствия как для развития театральной традиции, так и для нового осмысления «процесса функционирования культуры» [Смелянский 1981б, 225]. И в этом смысле на сцену влияли не конкретные идеи Бахтина, а скорее его «общий свободный дух и раскрепощённость мысли» [Смелянский 1981, 226]. Бахтин задаёт потребность переосмысления театральных интерпретаций произведений Достоевского в контексте идеи полифонии мира писателя. Этот принцип становится основополагающим и при постановке спектакля *Идиот* (1967, П. Петерсонс) в Художественном театре им. Я. Райниса.

В 1970-е годы первой встречей с Достоевским на театре становится постановка для Латвийского телевидения инсценировки романа *Униженные и оскорблённые* (1977, реж. А. Кац). В «не претенциозной, традиционной форме, тактично и без надрыва» создаётся ряд психологически сложных, многогранных образов, спектакль знакомит зрителя с миром героев Достоевского. Аркадий Кац реализует посыл, согласно которому «каждый, как бы низко ни пал, остаётся нам братом, достойным сочувствия и действенной помощи» [Акуратере и др. 1983, 224].

В попытках театров найти подступы к тому, «как же ставить Достоевского», эта тенденция оказывается не единственной. Уже в начале 1970-х «многоголосый Достоевский» понимается как «непродуктивная театральная концепция, недостаточно точно выражающая мысль современного художника, его озабоченность судьбой человека и местом его в этом мире» [Акуратере и др. 1983, 225]. Монологичность приходит на смену полифонии, причём эти брожения происходят в литературоведческой среде, которая, в свою очередь, влияет на эстетику постановок произведений Достоевского. Ставить на сцене «не произведение, а автора», мысли и поступки героев оценивать в исторической ретроспективе, – эти и другие

одновременно работающие тенденции не только значительно расширяли границы интерпретации произведения, но и создавали риски уплощения, сужения, потери конкретности, оригинальности. И вот уже Раскольников мог стать синонимом «террориста», для которого идея убийства лежит совсем в иной плоскости, нежели у того Раскольникова, которого выписал Достоевский. Отвергается идея нравственного убийства человеком самого себя, и в этом смысле его страдания уже не могут вызвать сочувствия, они становятся недейственными. Известно, что такой Раскольников трудно давался актёрам, он диссонировал с общей идеей произведения, нуждался в плоских, однозначно упрощённых характерах других персонажей. В 1977 году молодой актёр Лиепайского театра Я. Маковскис в своём роде опротестовал такой подход. Он «не справился» с заданной режиссёром О. Кродерсом концепцией Раскольникова и в ходе репетиций «отвоевал для своего героя право на самостоятельную, исполненную страдания жизнь» [Акуратере и др. 1983, 226]. Спектакль *Убиец* режиссёра М. Розовского (1978) по *Преступлению и наказанию*, без сомнения, можно отнести к такому «воинствующему рецидиву».

2. «Преступление и наказание» в сценической версии Марка Розовского

Рижские постановки Марка Григорьевича Розовского стали, условно, одной из самых ярких страниц в истории Рижского театра русской драмы. Хотя писались эти страницы не в самой благоприятной для художника ситуации. В 1978 году, когда само имя Розовского было запрещено к упоминанию, его приглашает в Ригу Аркадий Фридрихович Кац, в то время главный режиссёр Рижского театра русской драмы. В Риге Розовский, по собственному признанию [См.: Розовский 2014], получает возможность работать в одном из лучших театров страны, благодаря чему завершает свой амбициозный – особенно для опального режиссера – замысел. Это триптих, в который входили три пьесы, три инсценировки русской классической прозы. Первая часть – *Бедная Лиза* (Н. М. Карамзин) – была инсценирована Розовским и поставлена вместе с Георгием Александровичем Товстоноговым в 1975 году на Малой сцене БДТ (Ленинград). Две другие – *Убиец* (Ф. М. Достоевский) и *История лошади* (Л. Н. Толстой) – Розовский ставит в Риге. Триптих связан единой темой человека на пороге, при этом в каждой из пьес триптиха

красной нитью походят три взаимосвязанные, взаимопроникающие темы: человек – власть, человек – сверхчеловек, человек – животное.

Почти сразу после премьеры, которая состоялась 23 сентября 1978 года, спектакль, по словам М. Розовского, «зарубили на коллегии Министерства культуры Советского Союза», а его самого «обвинили в искажении русской классики». «Выступил некий критик из Питера по фамилии Любомудров, – говорит Марк Розовский, – для которого я был жидовской мордой, взявшейся за Достоевского» [Капшеева 2001]. Разгромная статья Марка Любомудрова была опубликована и в «Комсомольской правде» [Любомудров 1979, 2]. Конфликт, который возникает при любой инсценировке любого недраматического текста, – между свободой и необходимостью, свободой творческой воли интерпретатора и «необходимостью хранить верность содержанию первоисточника», – Любомудров однозначно решает в пользу максимально адекватной сценической интерпретации классической прозы. Такая установка исключала даже намёк на положительную оценку «Убивца». И всё же при всей одиозности позиции московского критика, стоит признать, что он поставил очень серьёзную проблему – проблему адекватности художественно-интерпретаторской деятельности инсценировщика и режиссёра.

Эту проблему осознавал и сам Розовский. Не случайно в качестве эпиграфа к пьесе он выбирает фрагмент из письма Ф. М. Достоевского: «Есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не найдёт себе соответствия в драматической. Я даже верю, что для разных форм искусства существуют и соответственные им ряды поэтических мыслей, так что одна мысль не может никогда быть выражена в другой, не соответствующей ей форме. Другое дело, если Вы как можно более переделаете и измените роман, сохранив от него лишь один какой-нибудь эпизод для переработки в драму, или, взяв первоначальную мысль, совершенно измените сюжет...» [Розовский, Ряшенцев 1978, 1]. Заметим, что в письме, несмотря на явно отрицательное отношение писателя к возможности инсценировать прозу («эпическая форма никогда не найдёт себе соответствия в драматической»), слышится своего рода авторское благословение на максимальное вторжение в исходный сюжет, звучит призыв к творческой смелости («как можно более переделаете»).

Осознавая тонкую грань между смелостью и наглостью, Розовский осуществляет свой художественный замысел с опорой на серьёзный научный фундамент (это одна из его многих новаторских для 1970-х идей). Сам инсценировщик вполне определённо указы-

ваит на продуманные им научные основания своей художественной концепции *Преступления и наказания*. В интервью корреспонденту газеты «Radomju Jaunatne» («Советская молодёжь») Розовский признаётся, что понять Достоевского ему помогли критики, и называет три конкретных имени – Мережковский, Бахтин и Горький (в такой последовательности) [Lehmuss 1978, 3]. При этом Розовский указывает, что Мережковский помог ему «правильно понять прозу Достоевского», то есть выстроить смысловую логику спектакля в целом и каждого отдельного характера персонажей в частности. Горький же, не принявший сценического Достоевского, интересен был Розовскому как вызов театральному интерпретатору¹. Горький не против Достоевского, а против того, чтобы романы Достоевского ставились на сцене, поскольку «одно дело – читать книги Достоевского, другое – видеть образы его на сцене. Когда же человеку показывают образы Достоевского со сцены, да ещё в исключительно талантливом исполнении, – игра артистов, усиливая талант Достоевского, придаёт его образам <...> большую законченность» [Горький 1913]. Преодолеть «законченность» сценических образов Достоевского Розовскому помог и Бахтин, хотя заметим, что, называя важное для него имя Бахтина, Розовский оставляет это имя без комментария, не поясняя, что именно оказалось важным лично для него в бахтинском прочтении Достоевского.

Розовский поставил перед собой задачу «сделать наглядной бахтинскую мысль о полифонии поэтики Достоевского»; «такое, – добавляет Розовский, – может быть только в театре»² [Розовский 2010, 149]. Режиссёр создаёт в Рижском театре русской драмы «литературно-музыкальное представление» по *Преступлению и наказанию*, то есть, по сути, ставит мюзикл, где «современная музыка, стихи, с одной стороны, Достоевский – с другой, постоянно в друг друга взаимопроникают» [Билинкис 1983, 423]. Выбранный для постановки жанр мюзикла был по силам талантливому коллективу, умеющему петь, танцевать, владеющему техникой пантомимы.

¹ В оригинале: «Dostojevskā izpratnē man daudz palīdzējuši kritiķi: Merežkovskis, gandrīz vienīgais rakstnieka laikabiedrs, kas pareizi uztvēra viņa prozu, literatūrzinātnieks Bahtins un Gorkijs, kurš Dostojevski nepieņēma kā rakstnieku, bet noliedza viņu analītiski meistariģi» = «В понимании Достоевского мне очень помогли критики: Мережковский, почти единственный современник писателя, который правильно воспринимал его прозу, литературовед Бахтин и Горький, который не принимал Достоевского как писателя, но делал это аналитически и мастерски» (перевод – Н. Шром).

² Это более поздний комментарий, он относится к 1987 году, ко времени работы Розовского над созданием спектакля «Два существа в беспредельности» по романам Достоевского – *Бесы* и *Преступление и наказание*. Но, на наш взгляд, первоначальная попытка решить эту вполне конкретную задачу – «сделать наглядной бахтинскую мысль о полифонии поэтики Достоевского» – предпринята Розовским уже в *Убивце*.

Используя концепцию Бахтина, применяя её для создания пьесы, Розовский *как бы* возвращает текст Достоевского к изначальным жанровым составляющим, раскладывает роман на элементы будущей полифонии.

Спектакль разворачивался по принципу лубка, когда показанное действие затем проясняется с помощью куплетов. При этом каждый сюжетный эпизод романа сначала рассказывается персонажем (в этих монологах Розовский предельно внимателен к оригинальному тексту, предельно точен), а затем этот же эпизод пересказывается, комментируется в жанре уличного куплета под шарманку. «Не знаю музыки иной, / чем уличный куплет» [Розовский, Ряшенцев 1978, 8], – повторяет Раскольников у Розовского, что вполне соответствует музыкальной стихии романа. Неслучайно *Убивец* – и спектакль, и пьеса – начинается с монолога Раскольникова о его любви к уличному пению под шарманку [Розовский, Ряшенцев 1978, 4]. Из этого монолога, как из зерна, и вырастает форма спектакля. Уличная, простонародная интерпретация высокого классического текста была подтверждена бахтинской концепцией карнавализации. Для карнавальности природы *Преступления и наказания* драматург и режиссёр Розовский находят вполне адекватную сценическую форму – «площадное действо» (таково более позднее и более точное жанровое определение, данное пьесе самим автором). Таким образом, в пьесе разыгрывается само слово Достоевского, оно, действительно, становится двуголосым. Эта карнавальная двуголосость проявляется и в сочетании в пьесе прозаического текста с поэтическим. Показательно, что высокое, трагическое рассказано словом прозаическим; а низкое, комическое, осмеивающее, напротив, словом поэтическим. В стихах-зонгах Юрия Ряшенцева высокий тон Достоевского снижен до уличного, можно сказать, что картина профессионального художника-классика переписана в технике лубка. Так, например, градус пафоса сцены чтения Евангелия Раскольниковым и Соней снижается до уровня банального перепева-комментария Шарманщиком: «Гляди, Творец, в Миру твоём / Чему пришлось случиться: / Над вечной книгою вдвоём / Убийца и Блудница. / Она на разврат / Себя предала, / Он жизни лишил другого. / Какие страшные дела! / Скажи Ты им хоть слово...» [Розовский, Ряшенцев 1978, 57]. Такой «простонародный» Достоевский должен был стать доступным каждому, как пословица.

Питательной средой спектакля стала также мифопоэтическая традиция, в целом свойственная постановкам того десятилетия. Реплика Раскольникова «Любите ли вы шарманщика...» выражает

собой обращение к уличной эстетике и фольклорной простоте. Слово и идея Достоевского стилизуются под городской фольклор, когда человеческая трагедия воспринимается просто, без затей, надрыва и сложных психологических оправданий: «Здесь в переулке по соседству / одна с чаотки умерла, / ей муж достался беспробудный. / Она с детьми сбилась с ног, / зачем учиться разным танцам, / когда везде жестокий рок» [Розовский, Ряшенцев 1978, 81]. Такова и смерть Свидригайлова: «Здесь в переулке по соседству / убился важный господин, / убился он из револьверу / у городского на виду, / ох, ты чужа душа потёмки, / ну, а своя-то не светлей» [Розовский, Ряшенцев 1978, 83]. Подаваемая в таком ключе тема Сони и вовсе не оставляет шансов на романтизацию образа: «Ох непросто девушке / достаются денежки» [Розовский, Ряшенцев 1978, 15]. Кажется, что на переднем плане только низость человека, без любви к нему. И в этом смысле это уже не Достоевский. Розовский, однако, сохраняет библейские ценности. Вкладывая Божьи заповеди в уста уличных музыкантов-шарманщиков, стилистически трансформируя их в куплеты, инсценировщик, тем самым, делает сценически наглядным основной конфликт романа – внутренний конфликт героя – конфликт божественного и человеческого. Однако и здесь не транслируется надежда на нравственное возрождение, а указывается «узда», которая только и способна дисциплинировать человека. Хор и в начале пьесы, и по её ходу поет: «О, смертный, не укради, о, смертный, не убий!» [Розовский, Ряшенцев 1978, 6, 35].

Указанное Бахтиным сочетание «авантюристичности, притом часто бульварной, с исповедью» [Бахтин 2002, 119] становится в пьесе Розовского коллизией, столкновением индивидуального голоса – исповеди Раскольникова – с уличной, бульварной многоголосой стихией. Поэтому в афише спектакля важное место занимает толпа и несколько хоров: посетителей кабака, пирующих, проституток и шарманщиков [Розовский, Ряшенцев 1978, 3]. Самобичевание Раскольникова осуществляется в духе простонародного юродского покаяния: «Кто же я? / Сам и ответчу – убивец, / делом и речью – убивец, / прямо и твердо – убивец, / богу и чёрту – убивец, / убивец, / убивец!» [Розовский, Ряшенцев 1978, 42, 44], – что ещё больше подчёркивало художественное противоречие спектакля. Исповедь перебивается, комментируется хором шарманщиков: «Давно, во прошлые лета / Людского бытия, / Наш род не знал запрета – / Как волк или змея... / Ах, слабо наше тело, / Ему тревожна весть, / Что зверю нет предела, / А человеку есть. / Ещё одна тревожна / Гордыне всей

людской. / Ты ей скажи “не можно” – / Отымешь в раз покой». [Розовский, Ряшенцев 1978, 7].

Сценически воплощая конфликт, Розовский руководствуется идеями Бахтина о тяготении Достоевского к драме, что «нашло своё выражение в пристрастии Достоевского к массовым сценам, в его стремлении сосредоточить в одном месте и в одно время, часто вопреки прагматическому правдоподобию, как можно больше лиц» [Бахтин 2002, 37]. События романа Розовский разыгрывает на Сенной площади. Согласно художественной концепции Розовского его Раскольников спускается в «муравейник, чтобы убедиться в своей правоте». Мысль эта утверждается уже на уровне оформления сцены, которое вполне соотносено с текстом Достоевского – с идеей Раскольникова о «власти над всем муравейником»: «На сцене витиеватая лестница с многочисленными переходами, перилами и площадками. Она уходит куда-то **ввысь, к самому небу, там, выше и быть не может...** (выделено нами – Н. О., Н. Ш.) [Розовский, Ряшенцев 1978, 4]. Декорации, подобие огромного муравейника, словно собраны из деталей труппобного Петербурга. «Постройка пульсирует, вспыхивает то психологическими сюжетами, то водевилем, то балаганом, то философским диспутом, длящемся минуту, то концертом, то прозой, то стихами, как бы продолжающими или заменяющими прозу. А над этим – обволакивающая музыкальная стихия (не музыка, а именно стихия!) <...> Грандиозен финал – рекем по человеку, надежда на его возрождение. Актёры поют его сжатыми губами» [Свободин 1979, 8]. Для Розовского Раскольников – идея сверхчеловека, строителя Вавилонский башни (сцена напоминает знаменитую картину Брейгеля), опрокинутая в толпу, в массовое сознание, по Бахтину – «в труппобный натурализм». Этот образ, эта метафора в пьесе Розовского получает и буквальное толкование, раскрывая все основные темы спектакля – человек и власть, человек и животное, человек и сверхчеловек.

Такое понимание Розовским основного конфликта приводит к тому, что, с одной стороны, в пьесе нет убийства, убийств, совершенных героем Достоевского – у Розовского Раскольников (а в финале пьесы и Хор) постоянно твердит: «При чём тут топор? Что за нелепица всюду мерещится?» [Розовский, Ряшенцев 1978, 9, 17, 25, 54, 87]. На сцену (этим заканчивается первое действие) выносятся только страшный сон Раскольникова (сон как метафора идеи), в котором он топором рубит по смеющейся деревянной кукле, которую – как и у Достоевского в романе, во сне Раскольникова – убить невозможно: «Из глубины и темноты сцены выплывает топор снова

и медленно движется к протянутой руке Раскольникова» [Розовский, Ряшенцев 1978, 35]. С другой стороны, отвечая на экзистенциальный вопрос «Может ли обыкновенный человек выдержать испытание идеей “умопомрачительной свободы” (Ж.-П. Сартр)», Розовский показывает, что Идея Раскольникова – это идея превращения идеалиста (человека идеи) в фанатика, который рубит топором направо и налево.

Поэтому вопреки логике развития сюжета в романе, Розовский в финале объединяет все смерти – смерти Мармеладова, Катерины Ивановны, Свидригайлова, Пульхерии Александровны «перерастают» одну в другую, объединяясь кровью, которая падает на Раскольникова. «Я весь в крови», – говорит герой Розовского [Розовский, Ряшенцев 1978, 84]. Эти смерти также на совести идеи Раскольникова. Для утверждения этой мысли Розовский обращается к стилистике кукольного театра, не чуждого для Достоевского театрального кода. Розовский рифмует сцену убийства старухи-куклы с финалом – трагическим апокалипсисом Сенной площади. Смерть каждого персонажа обыгрывается в спектакле двумя веревками-возжами, закручиваясь в которые или повисая на которых, как на нитях кукловода, и погибают все персонажи-марионетки.

3. От критиков и вместо заключения

Надо заметить, что критическая реакция на спектакль не была однозначной.

Своей постановкой *Убивца*, которая ставилась почти одновременно с любимовским спектаклем в театре «На Таганке» и создавалась в условиях тех же доминирующих тенденций и влияний, Рижский театр спорил с московской версией радикально. Общий посыл обеих спектаклей – установка на простоту, наглядность и ясность. Рижский театр решал эту задачу буквалистски, упрощая всё до реферативного пересказа в виде куплетов. Это касалось и весьма нагруженных смыслами эпизодов, как, например, финальный разговор Порфирия и Раскольникова был сложен из обмена стиховыми репризами [Розовский, Ряшенцев 1978, 73–75].

Ожиданию успеха спектакля способствовала репутация Розовского как талантливого филолога и философа. Однако основным упреком спектаклю стала «внутренняя противоречивость интеллектуальной программы постановки и системы средств выражения, какими эта программа реализуется» [Акуратере и др. 1983, 225].

Понятное желание поверить алгеброй гармонию не привело, да и не могло привести к созданию формулы удачи. Научная мысль, сколь бы точной и аргументированной она не была, сколь последовательно она не была бы воплощена в художественном тексте, сама по себе не гарантирует творческого успеха. Что же касается спектакля *Убивец*, то Розовский мог рассчитывать только на чудо – на существование зрителя, конгениального автору *Преступления и наказания*. Реальному зрителю, даже профессиональному, оказалось не под силу провести работу, которую сделал Достоевский – создать полифонический текст из жанрово и стилистически чужеродных элементов.

Создателей спектакля упрекали в том, что сама театральная идея *Убивца* «для внутренней памяти Достоевского» не пройдет даром [Смелянский 1981 а, 99]. Причудливость театрального языка диссоциировала с сознанием зрителя, далеко отстоящим от уличного балагана. Была достигнута экзотичность, но не общепонятность. Весь спектакль держался на «сказочно-стиховых принципах». При этом, упрощая прочтение Достоевского, режиссёр не стал упрощать фигуру Раскольников, попытался в ней соединить «приёмы народного театра с традиционной детальной психологической игрой» [Смелянский 1981а, 100].

Даже для профессионально подготовленного критика такая постановка – нечто «долгое, трудное, захватывающее и навевающее усталость»; это и «откровения, берущие за душу», и «несыгранные» эпизоды; нечто «сотрясаемое дрожью идеи Достоевского и вызывающее почтительное изумление уже самим количеством труда» [Свободин 1979, 8]. Впрочем, говоря словами Луначарского, «у Достоевского катастрофы извержения, подземные громы и толчки постоянны в жизни его героев, но они остаются для нас ужасающе непонятными» [Луначарский 1958, 46]. И всё же «хорошо, что это существует. Это – чему нельзя найти определения, но что имеет перспективу, будоражит зрителя и театральную мысль» [Свободин 1979, 8].

На протяжении всего XX века духовная ситуация романа сценически прочитывалась по-разному, задавала разнонаправленные «растущие смыслы классики» (М. М. Бахтин). «Несхожие облики Достоевского оказываются не только следствием различного понимания старого текста, но и различного понимания живой современности, ответом на её собственные, тоже очень различные запросы» [Смелянский 1981 а, 101]. Триптих Розовского вполне вписывается в поиски рубежа 1960–70-х годов – в поиски новой – постмодернистской – эсте-

тики и поэтики, то есть *Убивец* коррелирует с *Москвой–Петушками* Вен. Ерофеева, *Пушкинским домом* А. Битова и *Школой для дураков* Саши Соколова. Поисками синтеза высокого и массового в это время занимаются и композиторы, обратившиеся для решения этой задачи – в частности, к жанру мюзикла. Эдуард Артемьев создал музыкальный текст, который эстетически и поэтически адекватен тексту вербальному. С музыкальной точки зрения *Убивец* – полифонически сложное произведение, соединяющие весьма чужеродные музыкальные традиции: с одной стороны, это академическая и церковная музыка (арии Раскольниковы представляют собой сложные вокальные и инструментальные композиции), с другой стороны, это оперетка, городской романс, водевильные куплеты. И в мелосе песенного текста есть особая способность к этим «сочетаниям звуков и смыслов, кодированию в них всего многообразия бытия человека» [Орлова 2018, 89]. С сегодняшней, уже дистанцированной во времени точки зрения, очевидно, что драматическая и сценическая версия Марка Розовского, действительно, была смелой, новаторской интерпретацией прозы Достоевского в духе бахтинских подсказок о полифонических согласованиях слова писателя в поэзии, музыке и пластике.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Акуратере и др. 1983 – Рижский театр русской драмы, 1940–1983: Очерк истории. Рига, 1983.
- Бахтин 2005 – Бахтин М. М. Собрание сочинений. Том 6: Проблемы поэтики Достоевского. Москва, 2002.
- Билинкис 1983 – Билинкис Я. Диалог с Достоевским // Достоевский и театр. Ленинград, 1983. С. 410–425.
- Валин 1957 – Валин И. Трагедия одиночества и индивидуализма // Советская Латвия. 1957. 19 октября. С. 4.
- Вахрушева 1958 – Вахрушева Е. А. Дорога исканий. Рига, 1958.
- Власова 1998 – Власова Т. Отсвет Серебряного века // Даугава. 1998. № 1. С. 132–153.
- Горький 1913 – Горький М. Ещё о «карамазовщине» // Русское слово. 1913. 27 октября. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://az.lib.ru/g/gorxkij_m/text_1913_eshe_o_karamazovchine.shtml (дата обращения: 01.12.2018).
- Капшеева 2001 – Капшеева П. Интервью с Марком Розовским. 2001. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.isrageo.com/2016/10/15/mrozo172/> (дата обращения: 01.12.2018).

- Лапкина 1983 – *Лапкина Г.* Достоевский на советской сцене (1917–1970) // Достоевский и театр. Ленинград, 1983. С. 290–334.
- Луначарский 1958 – *Луначарский А. В.* Новейшая итальянская драма // О театре и драматургии. Избранные статьи. В 2-х томах. Том 2. Москва, 1958. С. 40–54.
- Любомудров 1979 – *Любомудров М.* Куплеты под шарманку // Комсомольская правда. 1979. 13 мая. С. 2.
- Ник 1921 – *Ник.* «Идиот» (Театр русской драмы) // Сегодня. 1921. 1 октября. С. 3.
- Орлова 2018 – *Орлова Н. Х.* Мелос и логос в песенных текстах культуры // Парадигма: Философско-культурологический альманах. Вып. 29. Санкт-Петербург, 2018. С. 88–103.
- Розовский 2010 – *Розовский М.* Изобретение театра. Москва, 2010.
- Розовский 2014 – *Розовский М.* «Рига меня спасла!» // Вести. 2014. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://vesti.lv/news/mark-gozovskii-riga-menya-spasla/print> (дата обращения: 01.12.2018).
- Розовский, Ряшенцев 1978 – *Розовский М., Ряшенцев Ю.* Убийец. Литературно-музыкальное представление в двух частях по роману «Преступление и наказание». Рига: Рижский театр русской драмы, 1978. Архив Рижского русского театра им. М. Чехова.
- Свободин 1979 – *Свободин А.* Сезон обещает быть... После Холстомера // Литературная газета. 1979. № 2 (10 января). С. 8.
- Смелянский 1981 а – *Смелянский А.* Испытание Достоевским // Театр. 1981. № 8. С. 89–101.
- Смелянский 1981 б – *Смелянский А.* Наши собеседники. Русская классическая драматургия на сцене советского театра 70-х годов. Москва, 1981.
- Сокурова 1983 – *Сокурова О.* Уроки первых постановок «Братьев Карамазовых» // Достоевский и театр. Ленинград, 1983. С. 215–239.
- Театр и искусство 1939 – Театр и искусство // Сегодня. 1939. 2 марта. С. 4.
- Театр русской драмы 1928 – Театр русской драмы // Сегодня. 1928. 19 октября. С. 8.
- Ъ 1924 – *Ъ.* Камерный театр. “Идиот” // Сегодня. 1924. 20 ноября. С. 6.
- Lehmuss 1978 – *Lehmuss I.* Jauna tikšanās ar Raskoļņikovu // Padomju Jaunatne. 1978. 4 октября. С. 3.

Материал поступил в редакцию 22.12.2018