

УДК 821.161.1(092)Достоевский Ф.М.
ББК 83.3(2=411.2)52-8Достоевский Ф.М., 4
DOI 10.25281/2072-3156-2021-18-3-228-239

Т.С. ЗЛОТНИКОВА

ФИЛОСОФИЯ И ДРАМА ЖИЗНИ: ТЕАТРАЛЬНЫЙ ОПЫТ ПОНИМАНИЯ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО*

Татьяна Семеновна Злотникова,
Ярославский государственный педагогический
университет им. К.Д. Ушинского,
кафедра культурологии,
профессор
Республиканская ул., д. 108/1,
Ярославль, 150000, Россия
доктор искусствоведения, профессор
ORCID 0000-0003-3481-0127; SPIN 1223-2255
E-mail: zlotnts@rambler.ru

Реферат. Цель данной статьи — многоаспектное обсуждение малоисследованной темы драматического наполнения философской проблематики произведений Ф.М. Достоевского (1821–1881). Доказывается, что именно в силу этой особенности творчества писатель с его философией жизни и острыми, драматически

эффектными сюжетными и психологическими коллизиями стал для российского театрального искусства наиболее желанным и весьма продуктивным автором.

Полифоничность, диалогизм в сочетании с признаками трагедийного жанра являются основой для многочисленных театральных воплощений романов и повестей Ф.М. Достоевского. Напряженность действия в его произведениях породила выражения «роман-драма» или «драма в романе», «роман-трагедия», а в театральной практике создала почву для трансформаций нравственно-философской проблематики в активное сценическое действие.

Выявляется контекст произведений Ф.М. Достоевского — время и условия появления ро-

* Исследование выполнено по гранту Российского научного фонда (РНФ) в рамках научного проекта № 20-68-46013.

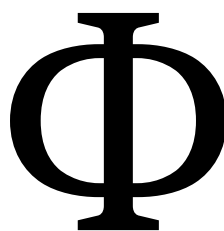
манов и повестей, проблемное поле, объединявшее и отделявшее его от творчества предшественников и современников, что сделано на основе краткой характеристики нескольких аспектов философско-эстетической и социально-нравственной систем. В названном контексте, согласно нашей концепции, особое место занимает представление о том, что жизнь в России абсурдна и нелепа, а отражение абсурда — важнейшая художественная парадигма.

В статье доказывается, что анализируемая философия жизни Ф.М. Достоевского получила в театре полярные жанровые воплощения. Так, драматическое и мелодраматическое начало было свойственно постановкам, в центре которых оказывался так называемый маленький человек. Представлено осмысление наиболее примечательных постановок второй половины XX и начала XXI в.: «Идиот» Г. Товстоногова с новой тенденцией поисков «положительно прекрасного» человека, оказавших существенное влияние на многие театральные опыты в России; «Петербургские сновидения» Ю. Завадского как уникальный для советского искусства опыт создания трагедийного произведения в полном соответствии с эстетическими характеристиками этого жанра; «И пойду, и пойду» В. Фокина как последний эмоциональный всплеск молодого поколения советских творцов, мыслящих в нравственно-психологических параметрах персонажей Ф.М. Достоевского; «Карамазовы» К. Богомолова — постмодернистский опыт абсурдистского прочтения многопланового текста классика.

В произведениях писателя и их театральном воплощении отмечены признаки карнавальности мироощущения, сочетание гротеска и тонкого психологизма в сценических версиях Ф.М. Достоевского (в частности, при работе с ироническими и сатирическими текстами, «Дядюшкин сон» и особенно «Село Степанчиково и его обитатели», где сочувствие и негативные коннотации интегрированы в единое художественное пространство). Экзистенциальные интерпретации сочинений писателя театральными творцами XX и начала XXI в. соотношены с социально значимыми проблемами, жизненным выбором и драматическими коллизиями, характеризующими философию Достоевского.

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский, философия жизни, экзистенциальные проблемы, выбор, психология, гротеск, полифония, трагедия, театральное искусство, теория и история культуры.

Для цитирования: Злотникова Т.С. Философия и драма жизни: театральный опыт понимания Ф.М. Достоевского // Обсерватория культуры. 2021. Т. 18, № 3. С. 228–239. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-3-228-239.



едор Михайлович Достоевский (1821–1881) с его философией жизни и острыми, драматически эффектными сюжетными и психологическими коллизиями стал для

русского театрального искусства особенно желанным и весьма продуктивным автором. В прежние времена тема статьи была бы озаглавлена «Достоевский и театр», но сегодня, благодаря изменившимся научным стандартам, мы можем лишь обозначить факт значимого взаимодействия сценического искусства с творчеством классика, не артикулируя специально право исследователя на выбор такого конкретного ракурса. Это связано с тем, что в опыте отечественного искусства рядом со странными, гротескными и лирическими комедиями Н.В. Гоголя, рядом с бытовыми, наполненными подробностями жизни людей разных сословий драмами и комедиями А.Н. Островского, рядом с парадоксальными и внешне бездейственными, необычными в жанровом отношении новыми драмами А.П. Чехова Ф.М. Достоевский, который не писал пьес, дал театральной практике бесценный материал. Страстные, трогательные и безобразные персонажи, а также события, наполненные экзистенциальными предложениями выбора между жизнью и смертью, добром и злом, страданиями и восторгом, сделали Ф.М. Достоевского одним из самых желанных авторов для сцены. Напряженность в его произведениях породила выражения «роман-драма» или «драма в романе», «роман-трагедия», а в театральной практике создала почву для трансформаций нравствен-

но-философской проблематики в активное сценическое действие.

Человек на публичной исповеди, страдалец и преступник — это уникальное явление, подаренное Ф.М. Достоевским театальному искусству.

Полагаем, что в исследованиях относительно давнего времени, на которые сошлемся ниже, заложен мощный научный фундамент понимания Ф.М. Достоевского как русского философа и автора эстетически уникальных произведений. Поэтому не считаем полезным формальный обзор последующих публикаций и суждений, становившихся в основном обобщением или преломлением обозначенных идей. Отметим попутно, что за пределами нашей страны Ф.М. Достоевский (после работ М.М. Бахтина) мало привлекал к себе внимание серьезных исследователей. Кроме того, обращаем внимание на свой сугубый интерес к работам, где представлены идеи драматизма и драматизации философии Ф.М. Достоевского, а не ко всему достоевсковедению в его не-малом объеме.

Для театральной практики важно определение, выведенное из принципа парности Л.П. Гроссманом: сошлемся на его суждение о беседе, споре как основе «вечно слагающейся и никогда не застывающей философии» [1, с. 9–10]. М.М. Бахтин позднее тонко соотнес «полифонический роман» с противоречиями парных персонажей, из которых автор «стремится сделать двух людей, чтобы драматизировать это противоречие» [2, с. 37].

Итак, объектом сценического воплощения становятся не сами по себе сюжеты или отдельные персонажи, но философия жизни Ф.М. Достоевского, о чем мы скажем с опорой на авторский опыт изучения множества спектаклей российских театров с начала 1970-х гг. до наших дней. Рассматриваемые спектакли были не только значимы в свое время, но существенно повлияли на дальнейший ход «прочтения» Ф.М. Достоевского в России и отчасти за ее пределами. Поэтому новизна статьи носит парадоксальный характер и заключается не в «новом» материале (это был бы формальный обзор, не более того), а в возвращении в научный обиход ушедших из художествен-

ной практики и не известных сегодня, хотя весьма существенных для культурного процесса, давних театральных обращений к писателю.

КОНТЕКСТ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО

Время и условия появления романов и повестей, проблемное поле, объединявшее и отделявшее от творчества современников, — контекст произведений Ф.М. Достоевского — требует обращения к краткой характеристике нескольких аспектов философско-эстетической и социально-нравственной системы. В этом контексте, согласно нашей концепции, особое место занимает представление о том, что жизнь в России абсурдна и нелепа, а отражение абсурда — важнейшая художественная парадигма. В своеобразной игре, затеянной русскими классиками, царит даже не аллегорическая Смерть, как в Средневековье, а конкретный мертвец. Можно ли жить на кладбище? Но живут же там бурной и ревливой, склочной жизнью мертвецы в рассказе Ф.М. Достоевского «Бобок», не раз становившемся в XX в. объектом театральной интерпретации. Гротеск, комизм, трагизм — ипостаси абсурда. Так, в «Селе Степанчикове» Фома Опискин измывается над многими домочадцами и мучит их, безответных, по разным поводам.

Для театральных воплощений важным является ретроспективный дискурс мотивов писателя, осуществленный последующими авторами. Театр XX и начала XXI в. вобрал опыт как самого Ф.М. Достоевского, так и шедшего вслед за ним А.П. Чехова. Человек, «который хотел», но не стал Шопенгауэром или Достоевским, — так можно сформулировать мотив чеховского творчества. Хотел застрелить — но не застрелил. Нежелание жить — не тем или иным образом, а жить вообще — становится важным основанием у А.П. Чехова. непонимание, неумение быть милосердными — эти психологические оттенки характеризуют чеховских персонажей, которые оказывают-

ся куда более жестокими в своей обыденной жизни, чем некоторые персонажи Ф.М. Достоевского.

В контексте А. Шопенгауэра и Ф.М. Достоевского, по версии А.П. Чехова, оказывается Ф. Ницше, которого, впрочем, наивный персонаж «Вишневого сада» сам не читал. Эта житейская деталь существенно снижает и образ упоминаемого рядом с немецкими философами Ф.М. Достоевского.

Тяготение сценического искусства к произведениям писателя как к мощному психологическому и философскому парадоксу было велико на протяжении всего XX в.; поначалу происходило обращение к сочинениям крупных форм («Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Братья Карамазовы»), затем — к повестям («Кроткая», «Сон смешного человека»). Шло формирование сценических версий той картины мира, которая выражала эстетические и социальные принципы Ф.М. Достоевского.

Отметим, кроме полифоничности, то свойство произведений Ф.М. Достоевского, которое обусловило активнейшее обращение театра к текстам, казалось бы стоящим на втором плане по отношению к философским романам и повестям: по мнению М.М. Бахтина, это атмосфера «веселой относительно-сти карнавального мироощущения» [2, с. 121]. Комическое, парадоксально присутствующее в органическом сочетании с трагическим, стало причиной многочисленных психологически ярких и нравственно разнообразных сценических воплощений двух сочинений Ф.М. Достоевского. Вариации архетипа старца, но не мудрого, а утрачивающего разум, либо злобно-капризного маргинала, скандалиста, эгоиста и наивной жертвы чужих интересов — мотив повестей «Село Степанчиково и его обитатели» и «Дядюшкин сон». В Московском художественном театре Фому Опискина сыграл А. Грибов, похожий скорее на бытовых героев А.Н. Островского (постановка В. Богомолова). Почти тогда же, на рубеже 1960—1970-х гг. в Театре комедии (Ленинград) появился небольшой ростом, юркий и непобедимый Опискин — Л. Лемке (постановка В. Голикова). В постсоветское время в роли артистичного и элегантного, властного и беспо-

мощного Фомы выступил В. Солопов (Театр драмы им. Ф. Волкова, Ярославль, постановка В. Боголепова).

Одним из важнейших элементов карнавала является маска. Приемы ее использования (гротесковый грим, подчеркнутая странность прически) и особый пластический рисунок (марионеточные движения, видимая ломкость и заторможенность существования тела) у князя в «Дядюшкином сне» создавали еще более отчетливый, чем в случае с «Селом Степанчиковым», карнавальным дискурс Ф.М. Достоевского. Начиная с давнего (середина 1960-х гг.) фильма режиссера К. Воинова, где роль князя играл один из самых странных и «острых» отечественных актеров С. Мартинсон, история несостоявшейся женитьбы старика-маразматика на нежной, юной провинциалке обретала разные оттенки: ироничные (А. Ромашин в спектакле М. Кнебель, Театр им. В. Маяковского); мелодраматические (В. Этуш в спектакле В. Иванова, Театр им. Е. Вахтангова, М. Прудкин в спектакле А. Орлова, Московский Художественный театр); сатирические (О. Басилашвили в спектакле Т. Чхеидзе, Большой драматический театр).

Философия жизни Ф.М. Достоевского получила в театре полярные жанровые воплощения. Так, драматическое и мелодраматическое начало было свойственно постановкам, в центре которых оказывался так называемый маленький человек. Выдающийся режиссер А. Эфрос вместе с драматургом В. Розовым вычленили из романа «Братья Карамазовы» линию милосердия и любви, назвав спектакль «Брат Алеша» (Театр на Малой Бронной). Протестное начало отличало спектакль «И пойду, и пойду», поставленный на малой сцене Московского театра «Современник» молодым режиссером В. Фокиным и сыгранный в 1976 г. актерами К. Райкиным и Е. Кореневой (новелла «Записки из подполья»), А. Леонтьевым (новелла «Сон смешного человека»). Роли исполнялись на грани срыва, истерические звуки, реальные слезы, жестокая непримиримость и истовая любовь, попытка выбраться из кучи сваленного в углу сцены тряпья и подняться к свету, пусть его источником была тусклая лампочка, — это был всплеск эмоций последнего советского

поколения, пытавшегося вместе с Ф.М. Достоевским призвать к пониманию человека.

«ПОЛОЖИТЕЛЬНО ПРЕКРАСНЫЙ ЧЕЛОВЕК»: ТЕАТРАЛЬНАЯ ВЕРСИЯ

Два этапа освоения классики мы определяем в российской культуре второй половины XX века. Начало первого, особенно важного и неожиданного по своим смыслам и художественным приемам, относится к 1957 г., когда Г. Товстоногов поставил первую редакцию «Идиота» в Большом драматическом театре Ленинграда. Некоторые исследователи связывали начало нового этапа в художественной практике с постановками пьесы А.П. Чехова «Иванов» (М. Кнебель — 1955, Б. Бабочкина — 1960), где «на первый план выступила убийственная трезвость в оценке и мотивировках поступков героев» [3, с. 140]. Полагаем, что трезвость и странность, быть может более значимые оттого, что присущи человеку наивысшей духовности, олицетворявшему светлое начало человечества, — проявились именно в «Идиоте» Г. Товстоногова. «Сам того не ведая, князь раскалывает людей, хотя является с призывом их соединить <...> В ленинградском спектакле Мышкин — “весна света”, и он же косвенный виновник самых черных катастроф, затмений ума и совести, постигнувших близких ему», — писал Н.Я. Берковский [4, с. 563, 564, 565]. Сценическая версия романа с его пониманием добра получила дискуссионное и трагическое воплощение, полагали критики, сравнивавшие спектакль Г. Товстоногова со спектаклем по пьесе современника Ф.М. Достоевского — Л.Н. Толстого — «Власть тьмы» (режиссер Б. Равенских): «тема добра, звучавшая во “Власти тьмы” победоносно и мощно, в “Идиоте”, поставленном Г. Товстоноговым тогда же, обрела более трагический и тревожный, более нервный и пронзительный характер» [3, с. 146].

По отзывам критики, в спектакле «Идиот» (первая редакция, 1957) была «почти не затронута петербургская тема», не хватало атмосферы Санкт-Петербурга и белых ночей, состав-

ляющих «биосферу» романа [4, с. 574–575]. Во второй редакции «Идиота», выпущенной Г. Товстоноговым в 1966 г., особое значение приобрело именно режиссерское умение создавать уже упомянутую «биосферу» спектакля, исходя из поэтики автора, и разрабатывать партитуру действия, продуманную до мельчайших деталей.

Впоследствии стало заметно провидческое значение постановки Г. Товстоноговым «Идиота», на чем мы считаем необходимым остановиться особо. Этот спектакль стал новой философско-эстетической реальностью отечественного искусства. Он же определил и творческую судьбу актера И. Смоктуновского, чья театральная слава началась именно с роли князя Мышкина. Духовная традиция милосердия и непротивления, ласкового внимания к ближним и беззащитной потребности в понимании и поддержке — характерные черты князя в литературной версии Ф.М. Достоевского и в театральной версии Г. Товстоногова и И. Смоктуновского — возродилась в спектакле по пьесе другого автора, в постановке другого режиссера и в другом театре: «Царь Федор Иоаннович» А.К. Толстого в постановке Б. Равенских (Малый театр, 1973). Те, кто не успел увидеть князя Мышкина в исполнении И. Смоктуновского, могли догадаться о его личности и об атмосфере бытия во время просмотра спектакля с И. Смоктуновским — царем Федором.

Тема странного пришельца из вековой мечты людей о светлом и гармоничном человеке получила последовательное развитие от Мышкина к царю Федору. Персонажи русской классики, созданные Ф.М. Достоевским и А.К. Толстым, словно бы лишены возраста, что связано с уникальным свойством души: не стареть, не делаться дряблой и податливой на компромиссы, не довольствоваться получувствами и полуправдой. Но, в отличие от Мышкина — восхищенного энтузиаста, — в Федоре появилась усталость, последние движения трепещущей души свидетельствовали о близком угасании.

Первое впечатление от странного царя Федора — И. Смоктуновского — было обманчивым: молод, ласково-доволен. Обращение к жене Ирине «бесценная» произносится с расправляющей все вокруг мягкостью и проникно-

венностью. Своего рода князь Мышкин в царском одеянии.

Этот Федор, подобно Мышкину, действительно кроток, тих и благостен. У него не хватает сил на борьбу, необходимость которой он видит весьма ясно. По сути дела, не хватает сил на жизнь. Как это ни парадоксально, дух слабого и больного царя, как и дух Мышкина, — силен, но (и в этом его слабость) направлен не на конкретное действие или решение, а только на сопротивление чуждому, грязному и низкому. Кажется, он обладает какой-то странной силой, не пригодной ни для чего реального, испаряющейся при первом соприкосновении с действительностью.

ИСПОВЕДЬ И ВЫБОР: СЦЕНИЧЕСКАЯ ВЕРСИЯ «ПРЕСТУПЛЕНИЯ И НАКАЗАНИЯ»

Спектакль Ю. Завадского «Петербургские сновидения» по роману «Преступление и наказание» (Театр им. Моссовета, 1969) в жанровом отношении следовало бы назвать трагедией, хотя сам режиссер искал более сложное определение жанра: «трагипро-роческий балаган» [5].

В версии Ю. Карякина присутствует сочетание экзистенциальной проблематики и аксиологических акцентов: речь идет не о «хороших» или «плохих» мотивах преступления, но о мотивах «за и против самого преступления» [6, с. 6, 11]. Постановка Ю. Завадского была своего рода спектаклем выбора, что соответствовало оригинальным идеям исследователей-филологов, но в театре выглядело новаторски.

В рецензиях на спектакль «Петербургские сновидения» мысль о жанре трагедии как о ключе к спектаклю не находила существенного развития, хотя проводилась параллель между спектаклем и известными суждениями М.М. Бахтина, были упоминания о «трагическом карнавале как основе образной сути Достоевского» [7, с. 25] и о сближении романа «с трагическим театром» [8]. Лишь поэт П.Г. Антокольский поставил жанровую определенность спектакля во главу суждений о нем:

«Наконец-то великий русский гуманист и сердцевед показан как величайший драматург-трагик нового времени» [9].

Трагедийная природа постановки Ю. Завадского наверняка оказала влияние на более поздний спектакль, поставленный Ю. Любимовым в Театре на Таганке (1979). Наиболее эмоционально выразительным и страстным персонажем, воплотившим трагизм несправедливых стремлений и жестокого наказания, был вовсе не Раскольников, а Свидригайлов, сыгранный В. Высоцким. Спектакль же Театра им. Ленсовета «Преступление и наказание» (режиссер И. Владимиров, 1972) мог претендовать на принадлежность к жанру трагедии только в связи с ролью Катерины Ивановны, напряженно и при этом не истерично сыгранной А. Фрейндлих [10; 11]. Что касается Раскольникова, то в этом спектакле основу составляли не бытийные, а сугубо экономические причины его злого бунта [12, с. 84].

«Петербургские сновидения» Ю. Завадского с их своеобразным воплощением одного из важнейших элементов трагедии — катарсиса — был спектаклем о торжестве человеческого, несмотря ни на что. Два ключевых, исходящих из философии жизни Ф.М. Достоевского понятия, «Петербург» и «сновидения», образовали бинарность эстетики постановки.

Название спектакля могло быть подсказано режиссеру фельетоном Ф.М. Достоевского «Петербургские сновидения в стихах и прозе», где есть фраза: «Я фантазер, я мистик, и, признаюсь вам, Петербург, не знаю почему, для меня всегда казался какой-то тайной» [13, с. 156]. Режиссер совпал в понимании эстетической роли сновидений в поэтике писателя с Я.С. Билинским, отмечавшим, что у Ф.М. Достоевского сны стали не условной, а конкретной силой, довлеющей над человеком и формирующей «неустанность идущей в нем всеохватывающей, сосредоточенной внутренней работы» [14, с. 38–39].

Санкт-Петербург, обыденный и мистический, выступал в спектакле как отпечатывающаяся на людях и предметах атмосфера жизни. Л.П. Гроссман в статье «Люди и город “Преступления и наказания”» отметил, что «Преступление и наказание» — это «роман большого города XIX века» [15, с. 43]. Сам же писатель

ужасался жизнью больших городов, где человек «склонен жить и селиться в таких частях города, где нет ни садов, ни фонтанов, где грязь и вонь и всякая гадость», сетуя на дворы, окруженные и отгороженные от мира «совершенно глухими стенами» [16, с. 114]. Скажем в связи с этим о стенах как элементах предметного мира и о метафоре особо.

Экзистенциально детерминированный мотив стены или ее вариантов в виде препятствий и плоскостей, дробящих обитаемое пространство, характерен для представлений, признаваемых психоаналитическими методами в качестве признаков невротических отклонений психики. З. Фрейд фиксировал у своих пациентов и у себя сновидения, где возникали «какие-то странные ограды или заборы, сплетенные из сучьев в виде небольших квадратов» [17, с. 147]. Стена непонимания — значимый мотив Ф.М. Достоевского и его интерпретаторов, важный к тому же в русской культуре в целом (в частности, у самоубийцы В.М. Гаршина и автора текстов о больных людях А.П. Чехова).

В спектакле Ю. Завадского (сценография А. Васильева) была выстроена именно глухая стена, с трех сторон отгораживающая сцену от мира. Иногда эта красновато-бурая глухота, состоящая из квадратов, как будто затянутых мелкой сеткой, просвечивает квартирами-ячейками. Когда сквозь стену начинают высвечиваться квартиры (особенно в сцене поминок у Мармеладых), то кажется, что физически ощущается жизнь клеток, проступающая сквозь поры тела-дома, в котором еще много тел-человеков. Так создается обобщенный образ города, населенного людьми и предметами, производствами и чувствами, далекого от мечтаний императора-основателя и ставшего социальным злом.

В духе кошмара, повторяющего действительность, решена в спектакле сцена убийства старухи-процентщицы. Как только Раскольников заносит топор над головой старухи на авансцене, тотчас же в сетке-стене высвечивается квадрат, обозначающий перед этим ее квартиру. Движение топора, занесенного над головой и мерно опускающегося, поражает методичностью и завораживает зрелищем одновременности в разных местах.

Несмотря на упомянутое выше представление о полифоничности прозы Ф.М. Достоевского, в центре спектакля определенно главный герой Раскольников — Г. Бортников. При видимой простоте задачи театрального воплощения романа (по В. Днепрову, «выбрать, сгруппировать, сплотить драматическое действие вокруг, так сказать, сценического центра тяжести» [18, с. 60]), Раскольников предстает как сложная призма, через которую преломляются сюжет и персонажи.

Фигура следователя, казалось бы, самостоятельно интересна; Л.П. Гроссман видел в нем черты «художника и гуманиста», в соответствии с авторским посылом относительно создания нового типа «культурного следователя» [15, с. 28]. Талант, интуиция, психологическая четкость и парадоксальность его умозаключений и действий обычно затеяют в представлениях о нем собственно человеческие черты. Нервно-утонченный Раскольников — Г. Бортников и откровенный плебей Порфирий Петрович — Л. Марков близки по сути. Главное чувство Раскольникова в спектакле — страх собственного неверия и разобщенности с людьми. Но и Порфирию не чужд страх, правда иного рода. За фиглярскими «да-с» и «нет-с», уменьшительными и игривыми словечками и простоватыми ужимками на плоском от прилизанной прически лице он прячет страх своего угнетающего знания. Как не вспомнить, что Порфирий заинтересовался анонимной статьей еще до того, как взялся за следствие по делу старухи-процентщицы, даже до того, как Раскольников не только совершил убийство, но задумал его.

В театральной версии Ю. Завадского Раскольников на представлял тайны для Порфирия Петровича. Пристав сам, возможно, испытал его муки и сомнения когда-то, не убив для доказательства собственного «права», но пройдя путь нравственных терзаний убийцы «по идее». Порфирий Петрович приобрел власть над людьми более страшную: не физическую, но духовную. Его расплата за неверие, родившее страх знания, в том, что он понимает Раскольникова уже не как следователя, но и почти как соучастник.

Следуя за писателем, режиссер показывает разрешение (катарсис) для Раскольнико-

ва в этой трагедии. Малоизвестная реплика Ф.М. Достоевского выглядела так: «Неразрешимы вопросы встают перед убийцею, неподзреваемые и неожиданные чувства мучают его сердце. <...> Чувство разомкнутости и разъединенности с человечеством, которое он ощутил тотчас по совершении преступления, замучило его» [19, с. 161–162]. Поэтому, когда Раскольников горячно-быстро выговаривает Соне Мармеладовой «Бога нет!», Сонечка, верующая и выстрадавшая веру, не просто пугается. Хрупкое существо, выдерживающее страшные нагрузки за счет полного самозабвения, сильное своей верой и верностью, — это ли не идеал великого гуманиста Ф.М. Достоевского?

Выше уже отмечалось, что самое сильное чувство Раскольникова в спектакле — страх собственного неверия. Отсюда его тяга к Соне. Отсюда истовость его финального покаяния, ставшего катарсисом трагедии. Покаяние вынесено на выступающий в зрительный зал помост. Раскольников врывается в зал, он оказывается в гуще людей, причем стремится к этому сознательно, избавляясь в открытом общении от чувства «разомкнутости с человечеством».

ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ ТЕАТРАЛЬНАЯ ПАРАДИГМА: «ТРЭШ» И «ХОРРОР»

Российская художественная практика неразрывно связана с культурными традициями и, в частности, с опытом классиков. Кроме того, современная художественная практика актуализирует (что естественно) новые социально-нравственные тенденции. В связи с этим, полагаем, сформировалась своего рода мода не только на предметы быта, аксессуары, обороты речи, но и на персоны. Речь идет о работе с классикой и, в частности, с текстом Ф.М. Достоевского режиссера, рассматриваемого в качестве «модного», — К. Богомолова. Образованный филолог (выпускник МГУ им. М.В. Ломоносова), в силу семейных связей опирающийся на интеллектуальные, научные, критические традиции отечественной интеллигенции, он демонстрирует ради-

кализм, который, как следует предположить, впоследствии должен смениться тем, что называется здоровым консерватизмом.

К. Богомолов свою «фантазию на тему романа» называет короче, чем у автора — «Карамазовы». Логика восприятия культурных текстов массовым сознанием приучила публику к минимизации знаков, следовательно, в этой логике Карамазовыми объявляются все жители Скотопригоньевска. Но публика и критика не восприняли это негативно, считая подобное обращение с классикой возможным и логичным. Сошлемся на некоторые из зрительских и профессиональных (журналистских, критических) признаний.

Рядовой зритель призывал посмотреть спектакль, представлявшийся, судя по косноязычному высказыванию в Интернете, странным и эффектным. В текстах, опубликованных театральными критиками и журналистами в ведущих российских изданиях, по сути дела, присутствовал одинаковый набор предметов, эмоций и ситуаций. Скандальность, присутствующая в атмосфере действия во многих произведениях Ф.М. Достоевского, оказалась созвучной эстетическим и нравственным интенциям режиссера К. Богомолова. В некоторых деталях сценических решений контекст современного режиссера имеет сходство с поведением персонажей писателя, к творчеству которого обратился режиссер. В связи со стилистикой скандала в литературном и сценическом тексте отметим, что у критиков в суждениях о «Карамазовых» повторяются два слова: «трэш» и «хоррор», с помощью которых авторы пытались передать эмоциональный накал спектакля: «все в спектакле — трэш и хоррор» [20]; «в третьем акте “Карамазовых” наступает настоящий трэш и угар» [21]; упоминается и «повседневный русский хоррор», и режиссерский микс дурновкусия [22].

Напомним, что выходящее за рамки художественно-образной проблематики понятие «трэш», как и его употребление, имеет непосредственное отношение к массовому представлению о негативных, прежде всего, в физиологическом плане, явлениях. Названные трэш и примыкающий к нему хоррор нашли визуальное выражение в унитазах, которые в определенные моменты спектакля приобре-

тают функции надгробий, оттеняемых плиткой-бордюром с гжельским орнаментом. Все эти физиологически ассоциированные детали в их буквальности и конкретности оттеняются экранами с изображениями, получаемыми от работающих на сцене и в зале камер. Визуальный, предметный мир постмодернистского действия «Карамазовых» очевидно коррелирует с мотивом гниения, физического или морального разложения.

Поставленный в Московском Художественном театре им. А.П. Чехова спектакль «Карамазовы» по своей эмоциональной палитре диаметрально противоположен взрывному, эмоционально напряженному состоянию душ и ощущению судеб, свойственных философской и бытийной сфере Ф.М. Достоевского. Действие строится сухо и прямолинейно, большая часть диалогов ведется сидящими на диванах или стульях актерами. Мизансцены, сценография — лишь обозначают место действия и его обстоятельства, но не строятся по логике жестких эмоциональных перепадов. Актеры, развернутые фронтально к зрителям, «просто» говорят по очереди. В то же время режиссер позволяет себе, взамен воссоздания психоэмоционального напряжения или обострения философских дискуссий, представить откровенный намек на физиологические действия.

Особо следует отметить жанровые особенности постмодернистского воплощения драматически насыщенного произведения Ф.М. Достоевского. Мы говорили о трагедии, о сатирических и мелодраматических оттенках в ряде выдающихся постановок классика в театре. В случае с «Карамазовыми» можно сравнить спектакль, прибегая к предложенной самим режиссером постмодернистской аналогии, с... кулинарным шоу. Для этого есть основания, связанные с уже упомянутой тенденцией физиологизма как модуса сценического действия. Но для этого есть основание в создании картины мира через «кулинарные» действия, оттеняющие и дополняющие жизненные реалии Карамазовых в спектакле К. Богомолова. Физиологичность понимания драматического начала Ф.М. Достоевского реализована через парадоксальное решение, которое выделяется в соотношении с выбором на

роль Федора Павловича актера брутального и маргинального рисунка (И. Миркурбанов), а на роль Алеши — актрисы немолодой, легкой и сухощавой, как упавшая с дерева веточка (Р. Хайруллина).

Изысканный вариант физиологичности представлен в персонаже, последнем в очереди и даже не носящем семейную фамилию, незаконнорожденном и визуально единственном, о ком можно сказать как об аристократичном, — Смердякове (В. Вержбицкий). В сочиненной «не по Достоевскому» сцене он изысканными и простыми движениями, транслируемыми для публики крупным планом с помощью камеры непосредственно в момент действия, готовит завтрак для хозяина-папаша. Под объективом камеры он разбивает, разламывает и выливает на слегка покачиваемую сковороду по очереди несколько яиц, легким толчком сбрасывает готовую яичницу на тарелку, ставит ее и стакан с налитым тут же соком на поднос и уносит все это в пустоту. Не зря мы сравнили жанр спектакля с кулинарным шоу с его «аппетитными» и откровенно декоративными деталями; это «шоу» в его физиологичности и абсурдности вписывается в череду псевдосексуальных или псевдоинтеллектуальных эпизодов. По версии современного театра, вторгающегося в философию и стилистику Ф.М. Достоевского, надругательство бастарда над едой — это характерный поступок, совершаемый в семье убийц и моральных насильников.

В такой театральной версии становится видно: если философия жизни у самого писателя включала представление о бесстыдстве поступков (на чем и строилось понятие «карамазовщина»), то спектакль начала третьего тысячелетия предлагает буквальную демонстрацию негативных поведенческих проявлений. Для театра это вряд ли является достижением, скорее — всего лишь техническим приемом. Хотя можно предположить, что за таким приемом стоит попытка режиссера утвердить «право» на не одобряемый в эстетическом плане поступок, доказав, что (перефразируя персонажа Ф.М. Достоевского) современный интерпретатор классика не есть «тварь дрожащая» по отношению к культурным авторитетам. Значит, современному театру, по версии одного из его творцов, позво-

лительно предпринимать разрушительные в моральном и художественном плане действия, которые, как было отмечено выше, получают у критики негативную или ироническую оценку.

Завершая аналитический обзор представлений о влиянии Ф.М. Достоевского на культуру (театр) последующего времени, в качестве вывода отметим, что полифоничность творчества писателя, у которого многогранная философия жизни воплощается в художественных парадоксах, дала мощный импульс театральному творчеству, обогатив его и предложив смелые перспективы. Последние, в их новизне и сложности, по сей день не оценены в полной мере, что актуализирует появление сценических версий, парадоксальных, но часто прямолинейных в своих социальных и нравственных интенциях.

Список источников

1. Гроссман Л.П. Путь Достоевского. Ленинград : Брокгауз-Ефрон, 1924. 236 с.
2. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского // Собрание сочинений : [в 7 т.]. Т. 6. Москва : Русские словари, 2002. 799 с.
3. История советского драматического театра : в 6 т. Т. 6. Москва : Наука, 1971. 739 с.
4. Берковский Н.Я. «Идиот», поставленный Г.А. Товстоноговым // Н.Я. Берковский. Литература и театр. Москва : Искусство, 1969. С. 558–577.
5. Кваснецкая М.Г. Завадский — Вахтангову // Неделя. 1969. № 47. 17 ноября.
6. Карякин Ю.Ф. Самообман Раскольникова: роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание». Москва : Художественная литература, 1976. 158 с.
7. Пульхритудова Е. Петербург Юрия Завадского // Театр. 1970. № 3. С. 25–28.
8. Бояджиев Г. Скорбь и гнев Достоевского // Известия. 1970. № 198. 22 августа.
9. Антокольский П. Подлинность // Комсомольская правда. 1969. № 268. 16 ноября.
10. Дружинина С. Преступление разгневанного человека // Ленинградская правда. 1973. 16 марта.
11. Образцова А. Диапазон творчества // Московская правда. 1973. № 177. 29 июля.
12. Громов П. Традиция и современность // Театр. 1973. № 11. С. 73–87.
13. Достоевский Ф.М. Полное собрание художественных произведений : в 13 т. Т. 13. Москва ; Ленинград : Государственное издательство, 1930. 650 с.
14. Билинкис Я.С. В мире Достоевского // Искусство кино. 1970. № 12. С. 36–46.
15. Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. Москва : Государственное издательство художественной литературы, 1935. 484 с.
16. Достоевский Ф.М. Преступление и наказание // Собрание сочинений : в 10 т. Т. 5. Москва : Государственное издательство художественной литературы, 1957. С. 5–574.
17. Фрейд З. Деятельность сновидения // О клиническом психоанализе : избранные сочинения. Москва : Медицина, 1991. С. 91–226.
18. Днепров В. Драма в романе // Театр. 1974. № 4. С. 54–64.
19. Из архива Ф.М. Достоевского. Преступление и наказание : Неизданные материалы / подгот. к печати И.И. Гливенко ; Централхив. Москва ; Ленинград : Государственное издательство художественной литературы, 1931. 217 с.
20. Карась А. Достоевский-трип // Российская газета. 2013. 29 ноября. С. 13.
21. Берман Н. И снился страшный сон Алеше // Газета.Ru : сайт. 2013. 29 ноября. URL: https://www.gazeta.ru/culture/2013/11/29/a_5775849.shtml (дата обращения: 20.04.2021).
22. Токарева М. Каким богам молится Богомоллов // Новая газета : сайт. 2013. 29 ноября. URL: <https://novayagazeta.ru/articles/2013/11/29/57428> (дата обращения: 20.04.2021).

Philosophy and the Drama of Life: A Theater Experience of Understanding F.M. Dostoevsky

Tatiana S. Zlotnikova

Yaroslavl State Pedagogical University
named after K.D. Ushinsky, 108/1,
Respublikanskaya Str., Yaroslavl, 150000, Russia
ORCID 0000-0003-3481-0127; SPIN 1223-2255
E-mail: zlotnts@rambler.ru

Abstract. *The article aims at a multidimensional discussion of the little-explored topic of the dramatic content of the philosophical problems in the works of F.M. Dostoevsky (1821–1881). There is proved that it was this feature of creativity that made the writer, with his philosophy of life and sharp, dramatically effective plot and psychological collisions, the most desirable and very productive author for the Russian theater art.*

Polyphony, dialogism, combined with the features of the tragic genre, are the basis for numerous theatrical embodiments of novels and novellas by F.M. Dostoevsky. The intensity of the action in his works gave rise to the expressions “novel-drama” or “drama in a novel”, “novel-tragedy”, and in theatrical practice it created the ground for the transformation of moral and philosophical problems into active stage action. The article reveals the context of F.M. Dostoevsky’s works — the time and conditions for the emergence of novels and novellas, the problem field that united and separated him from the works of his predecessors and contemporaries, which is done on the basis of a brief description of several aspects of the philosophical-aesthetic and socio-moral systems. In this context, according to our concept, a special place is occupied by the idea that life in Russia is absurd and ridiculous, and the reflection of the absurd is the most important artistic paradigm.

The article proves that the analyzed philosophy of F.M. Dostoevsky’s life received polar genre embodiments in the theater. Thus, the dramatic and melodramatic beginning was characteristic of the performances that had in their center the so-called little man. The article presents an understanding of the most remarkable performances of the second half of the 20th and the beginning of the 21st

century: “The Idiot” by G. Tovstonogov, with a new trend of searching for a “positively beautiful” person, which had a significant impact on many theatrical experiences in Russia; “The Petersburg Dreams” by Yu. Zavadsky, as a unique experience for Soviet art of creating a tragic work in full accordance with the aesthetic characteristics of this genre; “And I Will Go, and I Will Go” by V. Fokin, as the last emotional outburst of the young generation of Soviet creators who thought in the moral and psychological parameters of F.M. Dostoevsky’s characters; “The Karamazovs” by K. Bogomolov — a postmodern experience of an absurdist reading of the multifaceted text of the classic.

In the works of the writer and their theatrical embodiment, the article notes the signs of a carnival worldview, a combination of grotesque and subtle psychologism in the stage versions of F.M. Dostoevsky (in particular, when working with ironic and satirical texts, “Uncle’s Dream” and especially “The Village of Stepanchikovo”, where sympathy and negative connotations are integrated into a single artistic space). The article correlates the writer’s works existential interpretations by theatrical creators of the 20th and early 21st centuries with socially significant problems, life choices, and dramatic conflicts that characterize Dostoevsky’s philosophy.

Key words: F.M. Dostoevsky, philosophy of life, existential problems, choice, psychology, grotesque, polyphony, tragedy, theater art, theory and history of culture.

Citation: Zlotnikova T.S. Philosophy and the Drama of Life: A Theater Experience of Understanding F.M. Dostoevsky, *Observatory of Culture*, 2021, vol. 18, no. 3, pp. 228–239. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-3-228-239.

Acknowledgements.

This article is written with the support of the Russian Science Foundation, project No. 20-68-46013.

References

1. Grossman L.P. *Put’ Dostoevskogo* [Dostoevsky’s Way]. Leningrad, Brokgauz-Efron Publ., 1924, 236 p.
2. Bakhtin M.M. Problems of Dostoevsky’s Poetics, *Sobranie sochinenii* [Collected Works], vol. 6. Moscow, Russkie Slovari Publ., 2002, 799 p. (in Russ.).

3. *Istoriya sovetskogo dramaticheskogo teatra: v 6 t. T. 6* [The History of the Soviet Drama Theater: in 6 volumes. Volume 6]. Moscow, Nauka Publ., 1971, 739 p.
4. Berkovsky N.Ya. “The Idiot”, Directed by G.A. Tovstonogov, *N.Ya. Berkovskii. Literatura i teatr* [N.Ya. Berkovsky. Literature and Theater]. Moscow, Iskuststvo Publ., 1969, pp. 558–577 (in Russ.).
5. Kvasnetskaya M.G. Zavadsky to Vakhtangov, *Nedel'ya* [Week], 1969, no. 47, November 17 (in Russ.).
6. Karyakin Yu.F. *Samoobman Raskol'nikova: roman F.M. Dostoevskogo “Prestuplenie i nakazanie”* [Raskolnikov's Self-Deception: Dostoevsky's Novel “Crime and Punishment”]. Moscow, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1976, 158 p.
7. Pulkhritudova E. Yury Zavadsky's Petersburg, *Teatr* [Theater], 1970, no. 3, pp. 25–28 (in Russ.).
8. Boyadzhiev G. Dostoevsky's Grief and Anger, *Izvestiya* [The News], 1970, no. 198, August 22 (in Russ.).
9. Antokolsky P. Genuineness, *Komsomol'skaya Pravda* [Komsomol Truth], 1969, no. 268, November 16 (in Russ.).
10. Druzhinina S. The Crime of an Angry Man, *Leningradskaya Pravda* [Leningrad Truth], 1973, March 16 (in Russ.).
11. Obratsova A. The Range of Creativity, *Moskovskaya Pravda* [Moscow Truth], 1973, no. 177, July 29 (in Russ.).
12. Gromov P. Tradition and Modernity, *Teatr* [Theater], 1973, no. 11, pp. 73–87 (in Russ.).
13. Dostoevsky F.M. *Polnoe sobranie khudozhestvennykh proizvedenii: v 13 t. T. 13* [Complete Collection of Literary Works: in 13 volumes. Volume 13]. Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoe Publ., 1930, 650 p.
14. Bilinkis Ya.S. In the World of Dostoevsky, *Iskusstvo kino* [Film Art], 1970, no. 12, pp. 36–46 (in Russ.).
15. Dostoevsky F.M. *Prestuplenie i nakazanie* [Crime and Punishment]. Moscow, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo Khudozhestvennoi Literatury Publ., 1935, 484 p.
16. Dostoevsky F.M. Crime and Punishment, *Sobranie sochinenii: v 10 t. T. 5* [Collected Works: in 10 volumes. Volume 5]. Moscow, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo Khudozhestvennoi Literatury Publ., 1957, pp. 5–574 (in Russ.).
17. Freud S. Dream Activity, *O klinicheskoy psikhologii: izbrannye sochineniya* [On Clinical Psychoanalysis: selected works]. Moscow, Meditsina Publ., 1991, pp. 91–226 (in Russ.).
18. Dneprov V. Drama in a Novel, *Teatr* [Theater], 1974, no. 4, pp. 54–64 (in Russ.).
19. Glivenko I.I. (ed.) *Iz arkhiva F.M. Dostoevskogo. Prestuplenie i nakazanie: Neizdannyye materialy* [From F.M. Dostoevsky's Archive. Crime and Punishment: Unpublished Materials]. Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo Khudozhestvennoi Literatury Publ., 1931, 217 p.
20. Karas A. Dostoevsky-Trip, *Rossiiskaya gazeta* [Russian Gazette], 2013, November 29, p. 13 (in Russ.).
21. Berman N. And Alyosha Had a Terrible Dream, *Gazeta.Ru: website*, 2013, November 29. Available at: https://www.gazeta.ru/culture/2013/11/29/a_5775849.shtml (accessed 20.04.2021) (in Russ.).
22. Tokareva M. What Gods Bogomolov Prays To, *Novaya gazeta: sait* [New Gazette: website], 2013, November 29. Available at: <https://novayagazeta.ru/articles/2013/11/29/57428> (accessed 20.04.2021) (in Russ.).