2017/3(10)

ЖУРНАЛ ИНСТИТУТА НАСЛЕДИЯ

Сетевое научное рецензируемое издание ISSN 2411-0582

THE HERITAGE INSTITUTE JOURNAL

Освоение наследия

Решетникова И.Л.

Проблемы актуализации произведений Ф.М. Достоевского

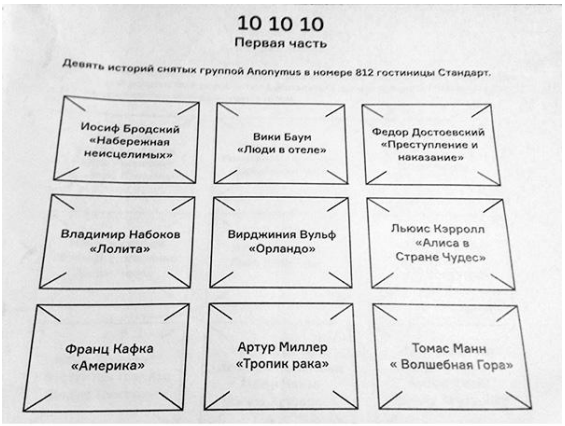
Аннотация. Современные интерпретации прозы Ф.М. Достоевского на московской сцене. Многообразие сценических версий, поиск актуальных ракурсов, тенденция к смысловым упрощениям и максимальным сокращениям произведений классики в театральном искусстве, к визуализации текста и жанровым изыскам.

Ключевые слова: Достоевский, «Преступление и наказание», «По дороге в…», «Идиот», «Турандот», «Князь», Московский драматический театр Событие, Московский Театр юного зрителя, Московский театр мюзикла, Московский драматический театр имени А.С. Пушкина, Московский театр им. Ленинского Комсомола — «ЛЕНКОМ», Театр Наций, Гинкас, Кончаловский, Богомолов, Диденко, Пикус, Фестиваль NET (Новый Европейский Театр), Anonymus Group, инсценизация, сценические версии

Мир Ф.М. Достоевского по-прежнему остается в центре современной русской культуры, существуя в самых разных формах реакций на творческое наследие писателя, и театр несомненно среди основных потребителей и интерпретаторов этого наследия. При этом практически каждое обращение к Достоевскому на сцене вынуждает театр искать свой современный ключ, свой актуальный ракурс, свой оттенок в понимании писателя, и здесь возникает самая настоящая идеологическая и эстетическая турбулентность, если воспользоваться лексиконом физических явлений, разобраться в которой, на наш взгляд, весьма интересно.

Начнем чуть со стороны с «европейской» визитной карточки, которая, на наш взгляд, может послужить уместным приглашением к разговору. В 20-х числах ноября 2016 года на площадке Нового Пространства Театра Наций в рамках Фестиваля NET (Новый Европейский Театр) московский зритель мог увидеть работу некоего творческого объединения выпускников Берлинской школы Баухауз — ***Anonymus Group: 10 видео, 10 минут, 10 историй (TEN TEN TEN).***

В пресс-релизе были заявлены следующие произведения: Владимир Набоков «Защита Лужина» / »Камера Обскура», Франц Кафка «Америка», Томас Манн «Волшебная гора», Фёдор Достоевский «Преступление и наказание», Вирджиния Вулф «Комната Джейкоба» / «Волны», Генри Миллер



NET. Anonymus Group: 10 10 10. Схема

«Тропик рака», Уильям Берроуз «Голый завтрак», Иосиф Бродский «Набережная неисцелимых». Однако на схемке, предоставленной зрителям, был предложен несколько видоизмененный подбор — Иосиф Бродский «Набережная неисцелимых», Вики Баум «Люди в отеле», Фёдор Достоевский «Преступление и наказание», Владимир Набоков «Лолита», Вирджиния Вулф «Орландо», Льюис Кэролл «Алиса в Стране Чудес», Франц Кафка «Америка», *Артур* Миллер «Тропик рака», Томас Манн «Волшебная гора».

Пропустим тот факт, что в ознакомительной информации оказались перепутаны имена писателей. Жизнь американского писателя и художникя Генри Валентайн Миллера (1891—1980) стала основой его же интеллектуально-эротических романов. Автор же прославленной пьесы «Смерть коммивояжёра», американский драматург и прозаик Артур Ашер Миллер (1915—2005) теперь известен нашим театралам и благодаря спектаклю в Московском Губернском театре (премьера — 01.10.2016; реж.-пост.: Анна Горушкина) по пьесе «Вид с моста» (A View from the Bridge: Two One-Act Plays (1st ed.). New York, 1955). И проблема здесь не в ошибке написания, — замена одних произведений на другие красноречиво свидетельствует о том, что для создателей важность эссе, романа или сказки, как и писательские имена просто не существенны.

Создатели видеоинсталляции действовали с энергичным нажимом.

В номере 812 дизайн-отеля «СтандАрт» (Страстной бульвар, 2) Anonymus Group были сняты девять историй / эпизодов по названным сюжетам, в т.ч. и из романа «Преступление и наказание, а в номере 622 того же дизайн-отеля авторы решили восстановить эпизод, который, по их мнению, должен следовать за финалом III-го действия пьесы А.П. Чехова «Чайка», но по какой-то причине так и не был написан драматургом.

Показательно, что и Чехов и Достоевский были решены в одной и той же творческой логике. Главным критерием отбора для интерпретации стало всего лишь место действия – гостиничный номер.

Зрителям предлагалось следующее: «Если вы решили поучаствовать в этом эпизоде, вам нужно: вытянуть бумажку с именем персонажа, осмотреться, прочесть биографию своего персонажа, выбрать 1 деталь костюма своего персонажа. У Вас есть 9 минут, чтобы продумать свою роль и договориться с другими участниками и 1 минута – чтобы сыграть перед камерой».

В пресс-релизе к интерактивной инсталляции 10.10.10. разъяснялось, что Anonymus Group (Берлин, Германия) *«взяла на себя роль катализатора, проявляющего невидимые образы, которыми населено пространство номера любого отеля. В отеле человек часто оказывается наедине с собой и своими мыслями, нейтральная обстановка провоцирует на неожиданные решения и поступки, происходит обнуление всей жизни. Этот странный вакуум, как некая остановка между прошлым и будущим, всегда привлекала писателей и художников»*.



NET. Anonymus Group: 10 10 10. Новое пространство

Обнуление жизни предполагает сведение к минимуму давление извне.

Однако в некотором роде, на экране эти истории, смотрятся как некий видео-вариант кубика Рубика, который можно трансформировать как угодно. С одной стороны безграничная пластичность, а с другой – очень жесткая ситуация контроля. Отель по природе тоже весьма структурированное единство и упования авторов на «вакуум» и «катализатор» не добавили ничего нового в понимании Ф.М. Достоевского. К тому же наблюдать за происходящим на экране зрителям в Новом пространстве Театра Наций предлагалось лежа на стандартной гостиничной кровати. Видимо, здесь был расчет на моторику: поза поможет вдуматься. Однако, просматривая видеоисторию на сюжет романа о преступлении и наказании у Достоевского, мы видим лишь замедленно-статичную смену образов, бесконечную череду статических актов: вот молодая женщина в белом махровом халате, вот мужчина с шарфом на шее, вот кто-то лежит на боку все на той же кровати, и тоже в белом халате, вот мужской силуэт у стены и крутящийся вентилятор на фоне мужского профиля будто бы с двигающимся ухом.



10 10 10. NET. Anonymus Group

Понять, кто есть кто по этим намекам почти невозможно.

Смычки зрителя с визуальной чехардой практически нет.

Скажем молодой человек на экране визуально «схож» с Раскольниковым, между тем по тексту романа образ больше к лицу Свидригайлова.

Кроме того работа Anonymus Group настолько скупа и решена в эстетике минимализма с такой степенью нажима, что теряется сама психологическая ткань гениального романа, где эпизод в гостинице у Достоевского буквально завораживает деталями.

Подчеркнем — деталями, а не безликими подробностями.

Вчитаемся во фрагменты романа, отдаленно соотносимые с экранными картинками…

<... Он зажег свечу и осмотрел нумер подробнее. Это была клетушка, до того маленькая, что даже почти не под рост Свидригайлову, в одно окно; постель очень грязная, простой крашенный стол и стул занимали почти всё пространство. Стены имели вид как бы сколоченных из досок с обшарканными обоями, до того уже пыльными и изодранными, что цвет их (желтый) угадать еще можно было, но рисунка уже нельзя было распознать никакого....> [1]

<... Но странный и беспрерывный шепот, иногда подымавшийся чуть не до крику, в соседней клетушке, обратил наконец его внимание. Этот шепот не переставал с того времени, как он вошел. Он прислушался: кто-то ругал и чуть ли не со слезами укорял другого, но слышался один только голос. ...> [2]

<... между старым шкафом и дверью, разглядел какой-то странный предмет, что-то будто бы живое. Он нагнулся со свечой и увидел ребенка -- девочку лет пяти, не более, в измокшем, как поломойная тряпка, платьишке, дрожавшую и плакавшую. Раздев, он положил ее на постель, накрыл и закутал совсем с головой в одеяло. Она тотчас заснула....> [3]

Эти столь развернутые цитаты дают ключ к пониманию быстро гаснущего интереса к видеоисториям Anonymus Group (и в частности к рассматриваемой «ячейке» по «Преступлению и наказанию»), ради лапидарности и красоты схемы проигнорирован объем бытия человека, его «духовное мясо», если можно так выразиться, что есть суть мировоззрения Ф.М. Достоевского.

Ведь каким образом эту психологическую панораму конфликта можно исполнить в рамках установки Anonymus Group на – цитирую программку – «странный вакуум»? На обнуление всей жизни? Как публике стать внутри кубика Рубика, внутри расчета на принципиальное молчания, внутри пустоты стать полнотой бытия конгениальной писателю?

Ларчик открывается проще. Для проекта хватило только упоминания гостиницы в романе писателя.

Не слишком ли мало для прочтения текста? В этой работе затрагивается тема гостиничного пространства, влияющая на человека. Любопытно? Возможно. Однако мысль Достоевского о трагической ссылке человека в безликие интерьеры жизни слишком сужена. Это эстетическое сужение на грани выхолащивания смысла стало сегодня главной чертой игнорирования этического начала в театре. Упрощенность подхода, неглубинность интерпретации знаменитых романов, автобиографического эссе или сказочного действа, в круг которых вошел и роман Фёдора Михайловича Достоевского...

Достоевский, однако, существуя в логике своей идеологической парадигмы быть правдой проявил свое сопротивление натиску импровизации, которая принципиально дает права на неправду.

В тексте Евгении Гершкович «Международная арт-группа Anonymus создала инсталляцию 10 10 10 (TEN TEN TEN) в Москве» [4] сообщается, что эта арт-группа обычно взаимодействует с нейтральными пространствами общего пользования (вокзалами, гостиницами, ресторанами), а их самый нашумевший проект — видеоарт и перформансы в общественных туалетах столицы Германии. Не станем акцентировать малосимпатичность выбора, что хорошо для запада, то для русского порой жуть.

Почему эти мастера нам предложили банальность?

Да и назойливый принцип анонимности, упоминание Берлинской школы Баухауз и посредственный поверхностный уровень работы отчасти смутили… как-то всё это слишком отдавало мистификацией, фальшивостью...

Сама же попытка актуализации Достоевского через подобное «обнуление жизни», на наш взгляд, отнюдь не стала прорывом в череде новых трактовок писателя.

А как наши соотечественники режиссеры «читают» Ф.М. Достоевского?

В театральном сезоне 2015/2016 гг. московский зритель познакомился с тремя версиями «Преступления и наказания»: двумя спектаклями малой формы — «пресТУПление и НАКАЗание» (Московский драматический театр Событие; реж.-пост.: Герман Пикус, премьера — 29 октября 2015), «русскими снами по Ф.Достоевскому», как жанрово обозначил свою работу «По дороге в...» Кама Гинкас на Новой сцене под названием «Игры во флигеле» (Московский ТЮЗ; премьера — 11 ноября 2015) и рок-оперой Эдуарда Артемьева «Преступление и наказание» (Московский театр мюзикла; реж.-пост.: Андрей Кончаловский, премьера — 17 марта 2016).

К этому списку следует добавить спектакли по роману «Идиот»: «Князь» (Московский государственный театр им. Ленинского Комсомола — «ЛЕНКОМ»; реж.: Константин Богомолов, премьера — 6 апреля 2016) и «Идиот» (Малая сцена Государственного Театра Наций: реж.: Максим Диденко, премьера — 16 декабря 2015).

Оказался востребован сценой и «фантастический рассказ» Ф.М. Достоевского «Сон смешного человека». Жанр спектакля «Смешной человек» был определён постановщиком как «концертданеконцерт» (Московский театр «Мастерская П.Н. Фоменко»; идея и постановка: Фёдор Малышев, премьера — 2 ноября 2015).

I.

Сразу заметим, что спектакль *Московского драматического театра «Событие»*, событием не стал. Скромную работу компенсирует ее реклама на сайте и игра букв в названии — *«пресТУПление и НАКАЗание»*: *«Изящный психоделический триллер по самому известному роману Фёдора Михайловича Достоевского. Со школы знакомая каждому история моральных и физических метаний бедного студента Родиона Раскольникова после совершения им убийства старухи-процентщицы окрашивается на сцене «СОбытия» в совершенно новые цвета, позволяя зрителю отправиться в захватывающее путешествие по неизведанным доселе ни на одних театральных подмостках закоулкам души «убивца». Спектакль-откровение, ошеломляющий и пробирающий до мурашек. Спектакль-исследование, забирающийся в самые глухие дебри психологического состояния героя. Спектакль-книга, позволяющий вновь пережить те волшебные и страшные моменты, что дарил классик на страницах своего романа».*[5]

Реклама в духе фаст-фуда сослужила плохую службу театру.



Театр СОбытие

Если художник-постановщик Максим Перелыгин пусть скромно, но выполнил задачу актерского обживания камерного пространства и детали реквизита наделил некой символикой, то режиссер Герман Пикус явно переусердствовал с водными процедурами, изрядно заигравшись с водой, каплями, брызгами... Постановщик буквально упивается жидкостью. Когда герои излишне часто окунают свои головы в ведро с водой, то прием начинает утомлять и перестает быть источником метафор, смыслов и оригинальности. В жаркий летний вечер просмотра это выглядело всего лишь удачным поводом освежиться.

К этим эскападам с водой прибавилась несуразица в переходе от «Размышлений» в первом акте к "Действиям" во втором. Да, и странно «читать» трагический роман в ключе изящного триллера. Как, вообще, применить слово *изящный* к гениальной неряшливости и торопливости великого романа? И каким образом можно поместить роман в поле психоделической практики?

Во всяком случае, театру увеличение смысла не удалось.

Совмещение же ролей скорее выглядело попыткой продемонстрировать актерское мастерство труппы в передаче разных образов, нежели открытия и пересечения общего / кардинально противоположного в чертах характеров персонажей: Вадим Чибисов (Порфирий и Свидригайлов), Михаил Каранаев (Мармеладов, Разумихин) и т.д. Эта «парность» оказалась абсолютно несовместима: демонизм и падение Свидригайлова, невозможны для характера Порфирия Петровича, а надрывное самобичевания Мармеладова тотально несопоставимо с уверенной диалектикой Разумихина. Сближение по контрасту тоже не сработало…

II.

Совсем иная атмосфера внутреннего накала пронизывает спектакль Камы Гинкасы ***«По дороге в…»*** ***(****Московский Театр юного зрителя)*.

Внимание к Достоевскому — лейтмотив всей театральной судьбы режиссера.

Четверть века назад спектаклем «Играем Преступление» открылась новая сцена МТЮЗа, называемая «Игры во флигеле». Протянутые во времени образы — Раскольников, Порфирий Петрович («Играем «Преступление», 1991), Катерина Ивановна Мармеладова («К. И. из «Преступления», 1994) и — Свидригайлов, Дуня, Раскольников («По дороге в...», 2015) кажутся не отдельными работами, а отлитыми закольцованными строчками, исследовательскими режиссерскими стежками, прошиваемыми и проживаемыми годами под эгидой Достоевского.



По дороге в... МТЮЗ

По определению Гинкаса его новый спектакль — это «русские сны по Ф. Достоевскому». [6] Все перетекает, все взаимопроницаемо — начиная со сценической площадки, где действие начинается с возвращения Раскольникова (Эльдар Калимулин) на место преступления — квартиру процентщицы на четвертом этаже рабочие делают заново: голые стены, никакой мебели: среди комнаты стоят кадка и черепок с краской и с мазилкой. Перед зрителем лишь брошенный строительный материал, разлитый клей. Этот клей — сама липкость памяти, прилепившая убийцу к жертве. А обвисшая веревка, привязанная к ведру маляра, воспринимается как накренившиеся весы преступления в душе героя, как банальность смерти впущенная в жизнь.

Мастерская снов вызывает перед нами дефиле призраков. Атмосфера снов кружит метелью галлюцинаций. Сны шутят зло, беспощадно и насмешливо, устраивая веселые переплясы персонажей-призраков в шляпках с всаженными топорами. Здесь Свидригайлов (Игорь Гордин) в белом плаще почти сливающийся со стеной, на которой выделяются лишь бабочка и жилетка терракотового цвета, сам словно призрак и кукловод всего происходящего читает из романа сцену убийства под умоляющим взглядом Раскольникова.

Регистры «переключаются» незаметно: реальность — сны, убийцы — жертвы, философия — бытовизм, психология — гротеск, высокое чувство — телесные желания...

Сцена объяснения Аркадия Ивановича с Дуней (Илона Борисова) как приговор палача, не скрываемая едкая насмешливая правдивость шантажа-торговли и запрятанная внутренняя неуверенность. Сквозь зыбкую пелену похотливости прорывается глубокое непреодолимое чувство любви, робкая зарождающаяся надежда, чувствующая влечение, огражденное и сдерживаемое

нелюбовью, бессилие всесильности пред слабостью, растерянность и дрогнувший отчаянный срыв в пропасть «Так не любишь? <...> И... не можешь?.. Никогда?». Пасующая эмпирика. Картина беззвучного «Крика» Эдварда Мунка в кривящейся жалкой до невыносимой боли улыбке Свидригайлова.

Гинкас — мастер усложненных психологических партитур. При всей субъективности выбора они соответствуют духу романа. Как сам писатель говорит о преступнике: «*Он очень страдал и теперь страдает от мысли, что теорию-то сочинить он умел, а перешагнуть-то, не задумываясь, и не в состоянии, стало быть человек не гениальный. Ну, а уж это для молодого человека с самолюбием и унизительно, в наш век-то особенно...»* [7]

Исток преступления режиссёр видит в гордыне и о гордыне нашего времени создает свой спектакль, о гордыне гордых людей, которые готовы снова пролить кровь, белую кровь тривиальности маляров, тут кровь как пачкотня и только. Одновременно эта белизна может быть прочитана как белизна чистилища, где тяжел не строительный мусор, а совесть грешника. В этом пространстве судящих снов, вещи приобретают новое измерение, книга (сам роман) – подушка, которую подложил под щеку спящий студент Родя, два главных героя как два отражения в глубине сна, а диалог героев как разговор двух убийц, которым не о чем спорить, понимающим, что были рождены для света, для великих дел, да вот завязли в пачкотне белой черноты. Где суицид (духовный ли, физический) форма наказания за преступления.

Эту рифму Гинкас фиксирует не только между героями, но – главное – между современностью и прошлым. Не стоит думать, что, осудив, мы станем лучше, не стоит считать голос совести основанием для фундамента новой жизни… в этой точке режиссер, пожалуй, опережает время, вскрывая его нарастающую тревожную актуальность.

Достоевский не прошлое, он не там и не здесь, он еще ждет нас в будущем.

III.

Камерное (локальное) психологическое препарирование Камой Гинкасом в Московском ТЮЗе резко контрастирует с ***рок-оперой*** Эдуарда Артемьева ***«Преступление и наказание»*** в постановке Андрея Кончаловского на сцене ***Московского театра мюзикла*** (премьерой приуроченной к 150-летию выхода одноименного романа Федора Михайловича Достоевского — 17 марта 2016 года). «*Мы изменили концепцию и перенесли действие в новое время, которое перекликается и со вчерашним, и с сегодняшним, и с завтрашним днем. Мы хотели бы путешествовать во времени»*, — отметил Андрей Кончаловский. [8]

Эту концепцию переноса прошлого в наше сегодня Кончаловский делает с настойчивой убедительностью плаката, кино, музыки, телеэкрана, интернета и модных гаджетов, режиссер умело помещает публику внутрь исполинской электронной игры времени, где люди уподоблены кнопкам на экране смартфона.

Архитектоника музыкального шоу сделана по эскизам британского сценографа Мэтта Дилли, широко использующего технологии 6D-видеомэппинга. Жанр рок-оперы четко указывают на адрес постановки – это в первую очередь молодежь, это ее музыка, ее ритмы, ее кровеносная система интернет бытия. Нет ничего от классической оперности, и прочей пышности. Зато включено все многообразие стилей: от манеры импровизаций джаза к рок-н-роллу, тут и романс, рэп, стиль фьюжин, эстрадная песня, играет гармонь.

Герои «Преступления и наказания» — ленинградцы 1980-х, питерцы 1990-х. Современный студент Раскольников некий собирательный образ бунтаря, ленинградский Че Гевара, новый вариант Молотов-коктейля. Чего только нет в его каморке, читай в его голове… здесь и плакаты с изображением Ленина и похожие на свастику перекрестия серпа-молота, и «Mein Kampf», и плакат «Ленин-гриб». Связующий общий рефрен — Сон и Савраска.



Театр Мюзикла

Финал 1-го акта даёт некую обобщенную картину современных массовых преступлений, панораму общей вседозволенности. Полыхает сильное пламя во всех окнах, напоминая об одесской катастрофе, которую мир с ужасом наблюдал через съемки сотовых телефонов очевидцев, переворачиваются легковые машины, напоминая череду столкновений в пригородах Парижа, стена безликой толпы угрожающе надвигается на одинокого человека, столкновения с полицией, заграждения из щитов, использование мусорных контейнеров, словно отсылая к люстрациям на Украине. Обобщающая иллюстрация сегодняшних бесчинств в мире, вовлекающие людские «нейтральные» массы. Когда же загорается в зале свет, указующий на начало антракта, весь зрительный зал оказывается в белом дыму, словно переходя от сценической картинки в реальность.

Перед нами роман, поданный как политический постер современной цивилизации.

Именно в социально-политической плоскости Кончаловский нашел ключ к новой актуальности Достоевского. Всё подано с диктатом максимализма молодости, и в этом натиске режиссёр легко видит новую зарю преступлений в стране тотального алого топора. Сам топор подан как космический знак вопроса: Ты бы убил?

Каморка бунтаря с патетическим зловещим нажимом поднята под самый потолок грандиозного зрелища. Как всегда желание блага и преступлений во имя блага стоят в зените истории. В этой магии зрелища по закону Робеспьера — толпа любит быть зрелищем и дать ей стать таким зрелищем закон революции, режиссер видит причину поведения Родиона Раскольникова, он хочет быть лейтмотивом толпы, и толпа толкает его на преступление.

В этом акценте Кончаловский уходит от Достоевского. Тот видел источник крови в гипертрофии индивидуализма, в его выпадении из народа, в желании стать над толпой… Что ж, новое время выявляет новые ракурсы, и рок-опера убедительна в этой страшной интенции. Лишь в финале замысел обнаруживает искусственность этой логики, появляются свечи, проступает сквозь марево шоу лик Богородицы, стихия рева смиряется в умилении перед Светом… Увы, эта нота, на наш взгляд – при всей важности – проигрывает накалу политической бесовщины и слишком уж келейна для финала фрески.

Можем ли мы вместе с режиссером воззвать к усмирению страстей, можем ли мы так же уповать на молитву… вопросы остаются без ответа.

IV.

Продолжают тему размышлений над феноменом Достоевского еще две работы: спектакль *«Князь»* Константина Богомолова, поставленный и поданный как «опыт прочтения романа» *(Московский государственный театр им. Ленинского Комсомола — «ЛЕНКОМ»*; реж.: Константин Богомолов) и спектакль *«Идиот»* как попытка зрелищного решения в эстетике «чёрной» клоунады *(Малая сцена Государственного Театра Наций*: реж.: Максим Диденко).

Пожалуй, здесь будет уместно привести фрагмент из записей самого Достоевского о природе собственного замысла: «*В романе три любви: 1) Страстно-непосредственная любовь — Рогожин. 2) Любовь из тщеславия — Ганя. 3) Любовь христианская — Князь*»… В конце подготовительных материалов к первой редакции романа появляются записи, сделанные на отдельном листе: *«Он князь. / Князь. Юродивый (он с детьми)?!».* [9] Достоевский не раз повторял, что высшим идеалом человеческой личности он считает Иисуса Христа, и в черновиках к роману писатель называл Мышкина «Князем Христом». Кредо писателя и стало главным предметом препирательства на театральных подмостках.

…Провокативность работы Богомолова заявлена уже и в названии спектакля (вот вам *Гордыня*, один из главных смертных грехов) и в фамилии главного героя, которое отсылает публику всё же скорее к Сатане, князю тьмы, чем к собственно князю Мышкину, да и имя князя не Мышкин, а Тьмышкин, некое уменьшительно-ласкательное умаление Тьмы и увеличение Мышки. Это, так сказать, сам черт в человечьем обличии, герой на посылках у Тьмы: дитятко зла, мышонок у трости черта, тень какая-то… И если в христианской Европе мышь — символ злой, разрушительной деятельности, то в древних индоевропейских культурах мышь знаменует душу предка, потусторонний мир, человеческую судьбу. Так в одном образе встречаются два загадочных мира — смерть и рождение.

Именно, очную ставку Гордыни и Мыши внутри души князя и сделал Богомолов архетипом сценического образа. И сам же сыграл на сцене героя. Главную роль режиссер исполнил в манере отсутствия внутри игры, которую несколько лет назад продемонстрировал в Москве Роберт Уилсон в спектакле «Последняя лента Крэппа»… правда, этот акцент — меня здесь нет — подметили не все. Заметим, что на тот показ мэтра собралась вся элитная театральная Москва, раздражительно не принявшая и просто не сумевшая вынести максимальный минимализм демонстрации техники «нет» продолжительностью почти в два часа, хотя с философской точки зрения работа Уилсона была безупречна.

Суммой всех этих намеренных вызовов содержания и стиля стал и спектакль Богомолова, который проигнорировал практически все критерии прочтения классика и всю механику оценки спектакля. Это ставит критика в сложную ситуацию. Реагировать на вызов критическим вызовом слишком просто, расчет, возможно, и был на этот негатив. Утверждение, что прочитать роман «Идиот» в ракурсе педофилии — значит все исказить и передернуть, тоже не работает, на эту брезгливую оторопь, полагаю, также была заранее сделана ставка… Детскую тему очень выгодно эксплуатировать, реакция всегда обеспечена. Словом, чтобы обнаружить внутренний смысл зрелища приходится принять – хотя бы на время анализа – правила режиссера и прочитать его вызов вне личных эмоций.

Но разговор приходится начать издалека…

Необходимо вспомнить, что осенью 2010 года на сцене Московского драматического театра имени А.С. Пушкина зритель уже видел у Константина Богомолова сценический вариант романа Ф.М. Достоевского «Идиот», апробированный им в спектакле «Турандот», каковой был исключен из репертуара театра буквально через несколько показов.

Классическая сказка Карло Гоцци о любви к неприступной принцессе была рассказана в ракурсе романа Федора Достоевского, как еще одна сказочка о любви к идеалу.

Соль версии в прологе, где три Маски в костюмах японских школьниц (заимствованных из фильма Тарантино «Убить Билла») выходят к микрофонам и вводят публику в новый поворот: автор – Федор Михайлович Гоцци, действие происходит, кажется, в трехзвездочном отеле China, Принц Калаф прибывает к Императору Альтоуму, чтобы завоевать сердце его дочери – Турандот. Неудачливых соискателей естественно ждет казнь. Калаф же – не кто иной, как жених из России князь Мышкин. Синтетический герой из принца Калафа и князя Мышкина – это, скорее всего, и есть истинный персонаж нашего падшего века, придурковатый идеалист, утопист, убогий рыцарь (отчасти паладин Богоматери из пушкинского «Жил на свете рыцарь бедный»… только предавший ее желанием женитьбы на заморской царевне).

У Гоцци – Калаф влюбляется в Турандот, лишь увидев ее портрет, у Достоевского – та же аналогия с князем Мышкиным, приехавшим из Швейцарии. Только у Гоции все подано как картонная шутка, как веселый розыгрыш, как запинка на пути к счастью. Здесь же чистота персонажей Гоцци и Достоевского в действе «Турандот» была вывернута наизнанку.

Публика входит в зал под траурную музыку, на фоне алого занавеса на сцене гостеприимно зловеще раскрытый гроб. По ком звонит колокол? Кажется, что по каждому из тех, кто опрометчиво купил билет…

Жанр черной комедии в стилистике советского школьного утренника. Под меложию «Голубого вагона» звучит: «*Может, мы обидели кого-то зря, Сбросив пару лишних мегатонн. Посмотри, как весело кипит земля, Там, где был когда-то Вашингтон»*. Заметим, что черный юморок на сцене публикой часто отторгается, достаточно вспомнить черную комедию Роже Витрака «Виктор, или Дети у власти» (реж. Франсуа Роше / Швейцария; Московский академический театр сатиры, 1993), которую весьма и весьма сдержанно принял столичный зритель. «Турандот» не стала исключением.

Вот несколько беглых рабочих фиксаций по ходу того спектакля:



Турандот. МДТ им. А.С. Пушкина

Три девочки в коротких юбочках / белые кофточки, черные жилетки, белые гольфики… акцент на эротику невинности… Красная лестница / будто намек на бордель во вкусе Третьего Рейха / Князь скачет на одной ножке (аллюзия к сказке из Андерсена о стойком оловянном солдатике?)… Калаф**/**Мышкин в белом махровом халате / опять девичье трио, кстати многоликое — они и горничные, и сестры Епанчины, и сооблазнительницы / мороженое в креманке из человеческой головы, прозвучит северянинское «Мороженое из сирени».

Маски комедии дель арте — сексуальные игрушки для эротических игр / позы хозяйки с бичом для коитуса / механизм императорского двора как поле сексуальных игрищ / декорации, будто распластанная птица из бумажных объемов / сбоку красная дверца, словно ход в кипящий котел / сцена отца и дочери (трактовка слов) в эротическом подтексте / серия поз от антично-спортивных манков до игровых элементов актерства эпохи классицизма / аудиофон - знаменитый Вальс Турандот / звучащая ненормативная лексика…

Стоит ли продолжать этот перечень?

Огорошенному зрителю убедительно раскроют причину отказов принцессой Турандот веренице женихов, казненных за невозможность ответить на ее хитроумные вопросы. Да, пустячок-с — всего лишь инцест. Ведь Александра Урсуляк в спектакле больше Настасья Филипповна, нежели сказочная особа, а Виктор Вержбицкий скорее Парфен Рогожин, чем надменный властелин в зените бесстрастности отец Турандот император Альтоум.

Турандот оказывается матерью Калафа. В итоге пружина все та же – инцест, реплика к злодеянию Эдипа. Действие медленное и тягучее до самой последней сцены, в которой Настасья Филипповна Турандот, одной ногой стоя в гробу, управляет им словно лодкой. Такое плавное перетекание любви в смерть, неразрывность срастания Эроса — Танатоса.



Турандот. МДТ им. А.С. Пушкина

В спектакле непохожесть содома и мадонны задана принципиально и все, что коробит, возмущает и эпатирует поклонников классики идет в топку осознанной и просчитанной этической провокации постановщика. Главное – ясно, скрытая педофилия, сексуальные чары невинности, христианский запрет на инцест, иудейские инвективы для содомитов, террор Третьего Рейха и прочая, прочая лестница любой иерархии, да в придачу советский фашизм – вот источник творчества того же Гоцци, Достоевского, Тарантино и несть им числа.

Странное чувство – практически все аллюзии Богомолова носят литературный характер и рассчитаны не на театрала, а на филолога… только литературовед прочитает подтекст диалогов о гильотине, а именно полемику между Достоевским и Тургеневы по поводу казни Тропмана на гильотине, каковую брезгливо описал в своем очерке Иван Сергеевич. История тотально закрытая от публики, суть, рассчитанная на узких знатоков. Не случайно, монолог Мышкина (каковой произносит, однако, Рогожин) сохранен в спектаклях и «Турандот» (Виктор Вержбицкий), и «Князь» (Александр Збруев). Из биографии режиссера известно, что он закончил филфак МГУ… пожалуй, перед нами изначально филологический текст, только лишь скорректированный под театр. Это придает режиссуре Богомолова элитарный характер, он знаток – профессиональный читатель – вынужден выступать – с точки зрения эстета – как маргинал; возможно, роль режиссера внутренне неосознанно воспринимается им как обуза над смыслом. Эта публика не дочитала до конца ни одного романа… Нужно брать в руки куклы «à la Петрушка» и разыгрывать для профанов на ярмарке тщеславия, в вертепе на торжище диспут о смысле свободы из Сартра или Камю, который писал исключительно в рамках оппозиции к Достоевскому свои романы и пьесы: «Посторонний» (L’Etranger, 1942), «Калигула» / Caligula (1938, опубл. 1945), «Одержимые» по роману "Бесы" (Les Possédés, 1959)...

Если гробом, которым правит Настасья Филипповна, может быть, ещё и будет прочитано публикой как реминисценция к ладье Харона, то кто, например, прочитает знак эмотикон, изображающий эмоцию? В этом штрихе, как знать, возможно, доказательство обреченной на непонимание стратегии постановщика филолога, которую мало кто прочитает, кроме двух-трех литературных «искателей».

Поясним о чем речь.

Сцену украшает надпись China***. Почему бы не предположить, что эти три звездочки не обязательно указание на класс гостиницы, а просто астериск (типографский знак поднятый над строкой), введённый ещё в античную эпоху во II веке до н. э. для обозначения неясностей, мест, лишенных смысла.

О чем же тогда сигналит нам режиссер с такой тайной настойчивостью? Наверное, о том, что мы все давно зомбированы и не являемся людьми в прямом смысле слова, мы биороботы, которыми можно управлять вот этим лукавым подмигиванием, перемигиванием… наконец, в Интернете звёздочкой

часто зацензуривается мат. Подобное завуалированное обращение/посыл к московской публике сродни почти мефистофелевской издевке. Да и у слова «china» существует далеко не один вариант перевода.

Причудливо закручен и уже упомянутый нами эпизод с Настасьей Филипповной, которая правит лодкой Харона. Царство бога Аида орошали две реки: Ахеронт и Стикс. Мутный Ахеронт охранялся перевозчиком Хароном, одним веслом управлящим своей лодкой, перевозя тени умерших, тела которых на земле уже погребены.

Так что, господа зрители, сообщает нам постановщик – все, кто остался на берегу, то есть в зрительном зале - давно ушедшие…

Почему бы не разыскать такой же хитрый подтекст и у трех японских девочек, распевающих в зачине мрачные стишки о том, что может быть, кого-то обидят зря…

Для этого нужно всего лишь знать и любить японские анимэ (как мальчик Квентин Тарантино)… и тогда перед нами кульминация силы, некая ГоГо Юбари, семнадцатилетняя школьница, личный телохранитель всевластной О-Рен Ишии, фурия с нескрываемой садистской склонностью к убийствам. Хотя простые параллели – обезглавливание принцев в «Турандот» и героев из «Убить Билла» – нарочиты. Одним словом, внушает режиссер, через щель педофилии, через инцест сказок в наш мир приходит беспощадная смерть, и искусство тут главный провокатор падения основ.

Никакая красота не спасет ваш мир, Федор Михайлович!

Мир обречен самим существованием ***пола***.

Это отрицание основ Константин Богомолов перенес в спектакль 2016 года.

«Князь» стал как продолжение, расширение мучающих режиссёра тем в «Турандот».

Сообщала же Алла Шендерова читателям еще до премьеры «Турандот», «*о том, чем все кончится: Гробом, отрубленными головами, парадом Победы на Красной площади, Пуччини, Достоевским и черным юмором*». [10] Вот и протянулись, перепутавшись, красные нити режиссерских идей. От садистской песенки на мелодию знаменитого «Голубого вагона» («Турандот») к «Песенке о голубом шарике» Булаты Окуджавы и почти пустой сцене, где синий воздушный шарик завис дамокловым мечом («Князь»). От песенного сарказма (*мухи над ними жжужат)* и жужжащей мухи из текста Достоевского к мушиной маске-голове, которая как некое визуально-синтетическое соединение мутаций главных персонажей к/ф «Муха» — Андре Деламбре (The Fly, 1958; реж. Курт Нойманн) и Сета Брандла (The Fly, 1986; реж. Дэвид Кроненберг) напомнит пелевинских насекомых («Князь»). От черной шуточки на мотив знаменитой мушкетерской песни (*пока, пока, по камушкам мы школу разберем*) в «Турандот» к романтическому трэш-эпосу "Мушкетёры. Сага. Часть первая" (МХАТ им. А.П. Чехова, 2015) по мотивам романа Александра Дюма. Да и задумки про парад вначале попадут в «Лир» (Театр «Приют комедиантов», 2011), вспомним героев, поднимающихся на трибуну Мавзолея;

а затем кадры хроники легендарного Парада Победы публика увидит в работе «Год, когда я не родился» (МХАТ им. А.П. Чехова, 2012) по пьесе «Гнездо глухаря» В. Розова.

Как ни парадоксально, но именно в умалении себя как интерпретатора классика подчас заложен основной смысловой посыл Богомолова: это не актер, а я сам, это не роман и не пьеса, а читка, это не тот Мышкин, а некий другой, это не ваш и не мой классик, и вообще не тот, о котором все думают, это не история святого идиотика, и это не история с уклоном в Христа, это ни то, ни другое, а третье – это история про тебя и про меня, мы все – вот такое собрание намеков.



Князь. Ленком

Эту пустоту без Достоевского режиссер окружает сознательно плоскими шаблонами в виде людей в погонах, этаких силовиков при безвольном полупридурочном сонном Сатане, каковые намеренно провоцируют публику к негодованию, потому что ничего этого нет у Ф.М. Достоевского и в помине… словом, Богомолов оставляет нас наедине с провокативной пустотой, какую предлагает нам трактовать «*как вам будет угодно*».

Возможно, в этом отступании по всем фронтам прочтения и состоит режиссерский расчет – мол, господа, свистите – ругайте – аплодируйте, если хотите… Да, не важно все это, потому как ваша реакция и выведет вас же на чистую воду: патриот освистает подлость, либерал захлебнется от восторга, русофоб упьется ненавистью к государству-чудищу… каждой сестре по серьге, а я останусь в стороне от ваших дрязг, потому как сижу вот на стуле и, максимально лишив интонации текст Достоевского, выказываю безразличное непротивление.

Примерно такой же реакции добивался от публики и Роберт Уилсон в показе пьесы Беккета, где демонстрируя с маниакальным упорством максимализм своего минимализма что-ли… добился протеста – часть публики уходила во время спектакля, шагая через ноги.

Читая отзывы на спектакль – парадокс – мы видим правоту всех мнений.

<...> *дочь его Аглая выглядит значительно старше отца* (Роман Должанский) [11]; ..*князь, впрочем, все равно существо не от мира сего — то ли седой ребенок, то ли старик с детской душой, в мешковатой одежде и с дурацким пакетом в руках.* (Ирина Алпатова) [12];

<...> *актеры еще и не играют. Они не интонируют, не подчеркивают смысл, не заражают чувством. Сидят с каменными лицами и безучастно произносят текст...* (Алена Солнцева) [13]; ...*Преисподняя, педофилия, картавые каламбуры Настасьи Филипповны, многозвездные мундиры, «русское сердце», река Помойка и смерть в Венеции. Принцип «Чем будем удивлять?» (как и принцип «Что хотят слышать?») требует постоянной возгонки градуса, увеличения доз, смены компонентов. Отсюда и вышеприведенный список.* (Елена Дьякова) [14]; *...В спектакле «Князь» Константин Богомолов скрестил Достоевского с Сорокиным. Подражая классической русской литературе, Сорокин изображает дворянское гнездо, но в узнаваемый помещичий уклад*

добавляется пикантная традиция: детей, достигших совершеннолетия, жарят и едят... (Антон Хитров) [15]; завершим высказыванием Александры Виноградовой, исполнительницы роли Настасьи Филипповны: «*Мне даже кажется, что авторы некоторых статей увидели в спектакле больше, чем было заложено».* [16]

Список этих оценок можно продолжить до бесконечного. И все же эпизод, когда Виктор Вержбицкий в стилистике verbatim озвучивает цитаты маленьких пациентов от 2,5 до 8 лет из детского хосписа, обращает внимание. На него отреагировали многие критики: <...*фарсовая сцена смерти Илюшечки из «Карамазовых» и придуманные монологи обитателей детского хосписа, виртуозно сыгранные Виктором Вержбицким. Хоспис — это вообще, по-моему, самая сильная сцена*...>. (Нина Агишева. Князь тьмы на сцене «Ленкома») [17]; <...*Виктор Вержбицкий в советском школьном костюмчике и пионерском галстуке по воле режиссера отправляется в хоспис, где так страшно звучат монологи умирающих детей. Не Достоевским написанные, современные, но опять-таки не надрывные, порой даже смешные*...>. (Ирина Алпатова. Девочка и смерть) [18]; <...*Монолог Вержбицкого заканчивается отрывками из документальных, видимо, интервью с детьми 3–10 лет, умирающими в хосписе (на стене титр: «Телелюди любят совать детям в рот свой микрофон»), призывающими, в общем, забыть их и дать спокойно умереть*...> (Анна Банасюкевич. Любите ли вы детей) [19].

На самом деле слова, приписываемые детям из хосписа всего лишь нарезка монолога старшего сына Марфы Борисовны Терентьевой. Со сцены это звучало так: *«Игнат 7 лет («у мертвого лет не бывает»), Зося, девочка 4х лет («мертвому можно всё говорить»)»*... Давать оценку каждой детали, скорее всего, бессмысленно; будет полезней, заглянуть в роман Достоевского и прочитать эти исповедальные мысли больного чахоткой Ипполита Терентьева: *«У мертвого лет не бывает, вы знаете. Я еще на прошлой неделе это подумал, когда ночью проснулся… А знаете, чего вы боитесь больше всего? Вы искренности нашей боитесь больше всего, хоть и презираете нас! <...> «мертвому можно всё говорить»*… [20]

Вот, возможно, ключ к прочтению романа – «мертвым можно всё говорить»… Режиссер полагает публику копией подобной характеристики, вас уже нет и потому все позволено.

Как ни парадоксально, но Федор Михайлович не раз переживал подобные состояния смерти бытия, вспомним хотя бы его впечатления от картины Ганса Гольбейна Младшего «Мёртвый Христос в гробу» (1521) где нарисован мертвый Христос с такими патологическими подробностями смерти, что всякая мысль о возможности воскресения не может и в голову придти. С этой целью он и его жена специально остановились на сутки в Базеле в 1867 году. Произведение Гольбейна потрясло Достоевского.

— А на эту картину я люблю смотреть! — пробормотал, помолчав, Рогожин.

— На эту картину! — вскричал вдруг князь, под впечатлением внезапной мысли, — на эту картину! Да от этой картины у иного вера может пропасть!

— Пропадает и то, — неожиданно подтвердил вдруг Рогожин. [21]

Спектакль Богомолова почти современная вариация Гольбейна, своеобразное положение всех смыслов во гроб, мумификация всех без исключения деталей показа и демонстративный отказ от театра как устаревшего способа коммуникации с гуманизмом. Перед нами поступок в виде его отсутствия.

Спектакль как форма самоубийства интерпретаций? Спектакль без Достоевского? Спектакль подобный пустой гробнице на Голгофе, куда пришли жены мироносицы и видят, что гробница пуста? Возможно, суть дела обстоит именно в этом отказе быть прочитанным, в этом случае наиболее честным на такой вот ***феномен зеро*** будет единственно адекватный ответ – ***без комментариев***.

P.S. Из прессы: «*Художественный руководитель московского театра "Ленком" Марк Захаров снял с репертуара спектакль Константина Богомолова "Князь" из-за недостаточной посещаемости постановки*». [22]

17 декабря 2016 состоялся последний спектакль. Все билеты были проданы.

V.

Если в спектакле Богомолова доминирует эстетика мумификация жизни, то спектакль ***«Идиот»*** режиссера Максима Диденко ***в Государственном Театре Наций*** поразил исключительной живостью и клоунадным форматом, который придал зрелищу существенный крен в сторону сценического комикса.

Насколько это оправданно для героев Достоевского — большой вопрос.



Идиот. Театр Наций

Лейтмотивом спектакля стали глаза, взгляд.

Эти глаза с одной стороны в полном согласии с лейтмотивом романа о пристальных и недобрых взглядах, которые тут и там преследовали Мышкина. Здесь эти глаза визуализируются в чудовище по имени Áргус, у которого было сто глаз: причем у Аргуса спали только два глаза попеременно, а остальные наблюдали. Правда не вполне понятно кому принадлежит эта надмирная слежка. Богу? Большому Брату из антиутопии Оруэлла? АНБ (Агентству национальной безопасности — разведывательному органу США)? Во всяком случае «Áргусово око» — сама тотальность контроля, надзор со стороны бодрого, неусыпного, бдительного стража, от которого никто и ничто не скроется. Однако стоит заметить, что следящие Мышкиным глаза в спектакле Диденко весьма схожи с взглядом-рефреном из фильма Акиры Куросавы «Идиот» (1951).



Идиот. Куросава, 1951

«Это спектакль в жанре клоунады — я давно хотел такой сделать. По-моему, роман Достоевского и характеры Мышкина, Настасьи Филипповны и Рогожина очень гиперболизированы, и в каком-то смысле их можно назвать клоунскими. Думаю, в жанре клоунады можно раскрыть природу этих характеров. Травести-роли — эмоциональный, спонтанный, хулиганский жест: мне показалось, что это может быть очень интересно». [23]

Считать характер Мышкина гиперболой таким же преувеличением как характер Рогожина или Настасьи Филипповны вполне в рамках художественной стратегии Достоевского, но каким образом эту природу превратить в клоунаду? Идиот – тень от Христа, если тень сделать хохмой, то сам Христос станет шаржем. Невозможно представить, чтобы Голгофа была шуткой.

Трудно понять, каким образом клоуны смогут, например, любить и страдать, если их природа вышучивать человека, и в этом вышучивании нет ничего зазорного, но в случае с классиком этот прием не проходит, потому что у Достоевского герои это идеи и идеалы, стоит их только вывести на арену цирка и раздавать пощечины, как идеал становится пародией на себя, еще один шаг и режиссер впадает почти в святотатство.

В этом раскладе Мышкин – Пьеро, Настасья Филипповна – Коломбина а Рогожин – Арлекин. В этом комическом треугольнике любовь немыслима, а смерть – розыгрыш.

«Достоевский очень ироничный человек, в его произведениях много смешного». [24]

Сказать ли режиссеру о том, что в произведениях Достоевского нет ни капли иронии? Ирония у классика может быть вложена в уста героя, Свидригайлов часто насмешливо иронизирует, но автор никогда не погружает Свидригайлова в иронический контекст. Путаница с этим вышла воистину клоунская. Не до конца понимая природу комического, режиссер усложняет путаницу:

«Конкретно в «Идиоте», конечно, смешного мало. Но клоун — это всегда трагедия! Клоунада всегда связана с трагедией, это важная черта жанра. Клоун в каждой сценке умирает, погибает или что-то теряет. Театр, который я делаю, — балаганный. Он народный и неэлитарный, но при этом достаточно сложный». [25]



Идиот. Театр Наций

Здесь каждый пассаж режиссера нам кажется спорным.

В тот момент когда клоун становится героем трагедии маска клоуна сброшена, и он становится человеком в маске клоуна. А это большая разница чем быть человеком в маске клоуна. Комизм превращает трагедию в фарс и только. Достоевский рассчитывает на срастание читателя с персонажем, в этом нет маскировки, писатель предельно честен. Честный клоун это рыжий. Есть такая плаксивая маска, персонаж для пинков и битья.

Балаган не имеет никакого отношения к клоунаде. Это народный жанр бытовой сатиры. Герои балагана – нравы и положения, социум. Герои клоунады – души и люди. Это элитарное зрелище.

Ни один из этих ключей не подходит для прочтения Достоевского, от зрелища возникает чувство неловкости. Если клоун присядет у тела Настасьи Филипповны публика поймет – тут все понарошку и сейчас она встанет и сделает антраша… Одним словом, работа Диденко при всех благих посылах вызывает сплошные вопросы.

* * *

Ф.М. Достоевский по-прежнему – вот уже два века – источник жизни русской и мировой культуры, неохватный архипелаг идей и переживаний. До сих пор этот источник не исчерпан и не будет исчерпан… множество интерпретаций, неожиданное перекрестие схожести социально-психологической проблемы (Гинкас — Богомолов) и упрощения-доступности для молодежного восприятия (Кончаловский — Диденко) говорит о том, что писатель остается до конца неразгаданным, живым, востребованным и актуальным.

Парадокс — актуальность гения делает равно интересными как удачные спектакли, так и провальные.

Любопытная ситуация — Кончаловский решил привлечь внимание молодежи и, капитально осовременив спектакль, отправил действо на перекресток всех эпох — XIX, XX и XXI веков. Получилась история дополнительно обогащенная не только проблематикой собственного выбора к переступлению нравственных законов, но и психологии объединяющегося бунта масс, переступающих уже правовые юридические нормы (драки, порча чужого имущества, поджоги...).

Диденко, пытаясь сценически донести свое понимание Достоевского, превратил его произведение в задорный комикс, «веселые картинки» невеселого романа. Комната смеха смешаших зеркал, кривизна которых спрямляет сложное и кудрявит простое. Брать драму, весело складывать из нее кубики сюжета, чтобы результатом получить все ту же драму. Какая-то двойная нагрузка. Зачем? Травестийная пантомима. Веселенькая. Иллюстративная сторона весьма любопытна, содержательная — нет.

Но общий вывод из неудачи вышел с плюсом для публики – не упрощайте гения.

Гинкас, взяв лишь эпизодические сцены, неожиданно наполнил их мировой загадкой отношений пола, неразгаданностью совмещения в одной душе низости, подлости и присутствия разрывающей этот гнойник большой любви.

Войдя почти ту же тематику, Богомолов довел спектакль до состояния этического обморока, если можно так сказать, и дошел до эпатирующего самоотрицания.

Одним словом, гений Достоевского даже при неудаче и полуправде на подмостках, даже в случае пародии на себя самого, наконец, даже при отрицании самого писателя придает творческую силу, и все превращает в красоту высказывания, вознося вверх.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Достоевский Ф.М.* Преступление и наказание [Электронный ресурс] / Собр. соч. в 15 т. - Л.: Наука, 1989. – Т. 5. Ч. 6; VI. — URL: http://ilibrary.ru/text/69/p.37/index.htmll (дата обращения: 20.03.2017).

[2] Там же.

[3] Там же.

[4] *Гершкович Е.* Международная арт-группа Anonymus создала инсталляцию 10 10 10 (TEN TEN TEN) в Москве [Электронный ресурс] // Проект ARTANDHOUSES. - 2016. - 23 ноября. — URL: http://art-and-houses.ru/2016/11/23/mezhdunarodnaya-art-gruppa-anonymus-sozdala-installyatsiyu-10-10-10-ten-ten-ten-v-moskve/ (дата обращения: 20.03.2017).

[5] СОбытие, Московский драматический театр. Репертуар. Федор Достоевский. Преступление и наказание [Электронный ресурс]. — URL: http://teatrsobytie.ru/prestuplenie-i-nakazanie/ (дата обращения: 20.03.2017).

[6] Московский Театр юного зрителя. Спектакли. «По дороге в…» [Электронный ресурс] — URL: http://moscowtyz.ru/po-doroge-vpremera (дата обращения: 20.03.2017).

[7] *Достоевский Ф.М.* Преступление и наказание [Электронный ресурс] / Собр. соч. в 15 т. - Л.: Наука, 1989. – Т. 5. Ч. 5; V. — URL: http://ilibrary.ru/text/69/p.36/index.htmll (дата обращения: 20.03.2017)

[8] Культурная эволюция, 2005-2017: Раскольников вернулся на сцену Театра мюзикла [Электронный ресурс] // Известия. - 2017. - 9 июня. — URL: http://yarcenter.ru/articles/culture/theater/raskolnikov-vernulsya-na-stsenu-teatra-myuzikla/ (дата обращения: 20.03.2017).

[9] *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. - Л., 1985. - Т. IX. - С. 220.

[10] *Шендерова А.* Константин Богомолов: «Фрейд может отдохнуть» [Электронный ресурс] // Ваш досуг. - 2010. - 6 окт. — URL: https://www.vashdosug.ru/msk/theatre/article/66714/ (дата обращения: 20.03.2017).

[11] *Должанский Р.* Далеко не «Идиот» // Коммерсант. - 2016. - №71/П (5821). - 25 апр.

[12] *Алпатова И.* Девочка и смерть [Электронный ресурс] // Театр (Блог). 2016. - 20 апр. — URL: http://oteatre.info/devochka-i-smert/ (дата обращения: 20.03.2017).

[13] *Солнцева А.* Эффект Ребиндера // Colta.Ru (бывш. OpenSpace.ru). - 2016. - 20 апр. — URL: http://www.colta.ru/articles/theatre/10821 (дата обращения: 20.03.2017).

[14] *Дьякова Е.* Настя пишет князю кровью [Электронный ресурс] // Новая газета. - 2016. - 22 апр. — URL: https://www.novayagazeta.ru/articles/2016/04/22/68336-nastya-pishet-knyazyu-krovyu (20.03.2017).

[15] *Хитров А.* «Идиот», да не тот // Ведомости. - 2016. - № 4070. - 10 мая.

[16] Вне игры. Актеры спектакля «Князь» — о критике и «штанах, надетых через голову» [Электронный ресурс] // Коммерсант Стиль. - 2016. - 4 июля. — URL: https://www.kommersant.ru/doc/3025355 (дата обращения:20.03.2017).

[17] *Агишева Н.* Князь тьмы на сцене «Ленкома» [Электронный ресурс] // Сноб (Культура). - 2016. - 18 апр. — URL: https://snob.ru/selected/entry/107239 (дата обращения: 20.03.2017).

[18] *Алпатова И.* Девочка и смерть [Электронный ресурс] // Театр (Блог). - 2016. - 20 апр. — URL: http://oteatre.info/devochka-i-smert/ (дата обращения: 20.03.2017).

[19] *Банасюкевич А.* Любите ли вы детей [Электронный ресурс] // Петербургский театральный журнал (Блог). - 2016. - 21 апр. — URL: http://ptj.spb.ru/blog/lyubite-livydetej/ (дата обращения: 20.03.2017).

[20] *Достоевский Ф.М.* Идиот [Электронный ресурс] / Собр. соч. в 15 т. - Л.: Наука, 1988. – Т. 6. Ч. 2; X. — URL: http://ilibrary.ru/text/94/p.26/index.html (дата обращения: 20.03.2017).

[21] *Достоевский Ф.М.* Идиот [Электронный ресурс] / Собр. соч. в 15-ти тт. - Л.: Наука, 1988. – Т. 6. Ч. 2; IV. — URL: http://ilibrary.ru/text/94/p.20/index.html (дата обращения: 20.03.2017).

[22] Спектакль Константина Богомолова «Князь» снимают с репертуара «Ленкома» [Электронный ресурс] // ТАСС (Культура). - 2016. - 29 нояб. — URL: http://tass.ru/kultura/3824624 (дата обращения: 20.03.2017).

[23] *Вахрамцева К.* Максим Диденко: «Все спектакли, которые я делаю, — клоунские» [Электронный ресурс] //TIMEOUT. - 2015. - 14 дек. — URL: http://www.timeout.ru/msk/feature/454171 (дата обращения: 20.03.2017).

[24] Там же.

[25] Там же.

© Решетникова И.Л., 2017.
© Решетникова И.Л., илл., 2017.

Статья поступила в редакцию 10.08.2017.

Решетникова Ирина Леонидовна,
кандидат искусствоведения,
театровед (Москва).

The problems of actualization of Fyodor Dostoevsky' works

Abstract. The author tells about contemporary interpretations of the texts of Fyodor Dostoevsky by the Moscow theaters, describes the diversity of scenic versions, the search for actual perspectives. He also draws attention to the tendency to semantic simplifications and maximum reductions in the works of classics in theatrical art, to visualization of the text and genre refinements.

Key words: Dostoevsky, Theater of Nations, Ginkas, Konchalovsky, Bogomolov, Didenko, Picus, NET Festival (New European Theater), Anonymus Group, stage version, stage versions

Reshetnikova Irina Leonidovna,
PhD in Art,
theatre expert (Moscow).

Постоянный адрес статьи: http://nasledie-journal.ru/ru/journals/152.html