

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2021. № 2 (14).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 2 (14), 2021.

This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

Научная статья / Research Article

УДК 821.161.1.0

ББК 83.3(2Рос=Рус)

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2021-2-192-223>



© 2021 Л.И. Сараскина

Государственный институт искусствознания, Москва, Россия

Аркадий Долгорукий в кино и на сцене: дебютные решения

© 2021 Liudmila I. Saraskina

State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

Arkady Dolgoruky in Cinema and Theatre: Debut Decisions

Информация об авторе: Сараскина Людмила Ивановна, доктор филологических наук, главный научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Козицкий пер., 5, 125009 г. Москва, Россия

<https://orcid.org/0000-0003-4844-4930>

E-mail: l.saraskina@gmail.com

Аннотация: В статье исследуется кинематографическая и сценическая судьба романа Ф.М. Достоевского «Подросток» на фоне многочисленных экранизаций и театральных постановок других произведений писателя. Обсуждается вопрос оправданности вольных интерпретаций и границ допустимого в экранизациях. Рассмотрены полемические аспекты проблемы: служит ли наличие экранных и сценических воплощений доказательством творческой состоятельности литературного первоисточника, расширяют ли экранизации и театральные постановки содержание литературного оригинала, честно ли они работают с его смыслами и образами.

В центре внимания статьи – попытка проанализировать причины, по которым экран и сцена в течение многих десятилетий не замечали роман «Подросток», а возможно, даже сознательно игнорировали его. Единственная

пока экранизация романа «Подросток» создана в СССР (1983 г.) режиссером Е.И. Ташковым (в ролях: Аркадий Долгорукий – Андрей Ташков, Андрей Версиров – Олег Борисов). Представляет интерес конвертация романного повествования от первого лица (от Я) в язык кино. Однако экранный дебют романа и его героев не стал удачей. Фильм освободил себя от смысловой нагрузки литературного первоисточника, не справился с его основными идеями, сценарно, режиссерски и актерски пошел легким путем.

Еще более облегченной оказалась и театральная постановка романа «Подросток» на сцене Малого драматического театра в Петербурге (премьера состоялась 12 мая 2013 года). В сценической композиции ученика Льва Додина Олега Дмитриева она оказалась сильно урезана. Отсутствие в спектакле роли Версирова, о котором Аркадий мечтал все свои юные годы, собиравшись узнать о нем «всю истину», радикально смещает акценты. Аркадий играет не юного, взрослеющего человека, а взрослого мужчину, которого настиг кризис среднего возраста, и он *сам себе Версиров*. Он присваивает себе версировское право на экстравагантность и скандальность, становясь, таким образом, не свидетелем, а центральной фигурой кульминации.

Ключевые слова: Достоевский, роман «Подросток», экранизация, спектакль, язык кино, экранная и сценическая судьба, Аркадий Долгорукий, Версиров, дебюты.

Для цитирования: Сараскина Л.И. Аркадий Долгорукий в кино и на сцене: дебютные решения // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал, 2021. № 2 (14). С. 192-223. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2021-2-192-223>

Information about the author: Liudmila I. Saraskina, D.Sc. in Philology, Leading Researcher, Department of Mass Media Arts, State Institute for Art Studies, 5 Kozitskiy pereulok, 125009 Moscow, Russia.

<https://orcid.org/0000-0003-4844-4930>

E-mail: l.saraskina@gmail.com

Abstract: The paper investigates the fate of Fyodor Dostoevsky's novel *The Adolescent* in cinema and theatre, comparing it with the stories of several film and stage adaptations of other works by the same author. The problem here discussed concerns the acceptable limits of interpretation, in cinema and theatre, of a literary work. The paper considers the following controversial aspects:

- to what extent film and stage adaptations of a literary work may prove the success of the work as a piece of literature?
- do film and stage adaptations expand (amplify) the contents of their literary source?
- do they treat honestly the ideas and images of their source?

The paper analyses the reasons why both cinema and theatre for many decades did not pay attention to *The Adolescent* and perhaps even deliberately bypassed it. The only film adaptation of *The Adolescent* so far was made in USSR in 1983 by the director Yevgeny I. Tashkov (1926-2012), with Andrei Tashkov (b. 1957) as Arkady Dolgoruky and Oleg Borisov (1929-1994) as Andrei Versilov. Of particular interest is the process of transforming the novel first-person narrative (*Ich-Erzählung*) into the language of cinema. However, the cinema debut of the novel and its characters cannot be described as a success. The film freed itself from the meaningfulness of the literary

original, did not treat adequately its main ideas, and chose easy ways in all respects: in the script, in the work of the director, and the actors' performances.

Still more simplified has been the stage adaptation of *The Adolescent* at the Maly Drama Theatre in Saint Petersburg (the premiere took place on May 12, 2013). The director Oleg Dmitriyev, a disciple of Lev Dodon, abridged considerably the plot of the novel. The character of Versilov was deleted, shifting accents, and disfiguring the whole composition of the plot. In the novel, Arkady had dreamed all through his youth to come to know "the whole truth" about Versilov. In the stage adaptation, Arkady is presented not as a young and maturing person, but as a grown-up man who goes through a "middle-age crisis": he turns into Versilov himself. He appropriates Versilov's right to be extravagant and scandalous, thus playing the role, not of a witness but the central figure in the culmination of the story.

Keywords: Dostoevsky, *The Adolescent*, film adaptation, theatre performance, language of cinema, fate in cinema and theatre, Arakady Dolgoruky, Versilov, debuts.

For citation: Saraskina, L.I. "Arkady Dolgoruky in Cinema and Theatre: Debut Decisions". *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 2 (14), 2021, pp. 192-223. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2021-2-192-223> (In Russ.)

Занимаясь уже лет десять-пятнадцать экранизациями русской классики и, в частности, экранизациями и сценическими воплощениями произведений Достоевского, я не раз задумывалась, *что не так* с четвертым произведением «пятикнижия», романом «Подросток». Почему экран и сцена как будто не замечают его, а возможно, даже избегают, сознательно игнорируют?

Речь при этом идет и о мировом и, что еще обиднее, об отечественном искусстве кино и театра.

Вопрос «почему?» вовсе не голословен и возник не на пустом месте; он, напротив, оброс фактами и обстоятельствами. Задать этот вопрос легко, но, вторгаясь в область версий, предположений, догадок, ответить на него непросто.

Существуют, разумеется, и другие «почему», другие принципиальные вопросы: свидетельствует ли отсутствие (или минимальное число) экранизаций и постановок по роману «Подросток» о его художественной слабости, заурядности, второсортности, по сравнению с четырьмя другими крупными романами Достоевского? Так ли уж вообще обязательны экранизации и сценические постановки по литературным произведениям? Служит ли наличие экранных и сценических перевоплощений доказательством творческой состоятельности литературного первоисточника?

Можно ответить однозначно и категорично: не свидетельствует, вовсе не обязательны, не служит.

Но капризные музы кино и театра не терпят категоричности и однозначности: так повелось, что фактор существования кинематографического и театрального воплощений *работает* на литературу: произведение не только прочтут, но и увидят «живьем», выведут из воображаемого пространства книги на обозримую любознательным взглядом территорию экрана и сцены. Как утверждает известный сценарист и актер Александр Адабашьян, визуальное воплощение дает более мощный эффект, чем литература [Гладышева, 2012].

Дискуссии о возможности адекватного перенесения большого литературного полотна на экран, полемика о законах конвертации романного искусства в искусство кино, диспуты о целях и задачах киновоплощений не устаревают. С каждой новой громкой экранизацией старые споры получают свежую энергию и вторую молодость: снова и снова возникает вопрос о самоценности экранизаций, эстетически обязанных (или не обязанных?) литературному первоисточнику; о законности (или незаконности?) режиссерского прочтения, не совпадающего с литературным материалом; о суверенности (или зависимости?) киноромана по отношению к роману литературному. Вряд ли кто-нибудь сможет поставить в этом споре «окончательную точку».

Язык кино – это другой язык. С этим фактом невозможно не считаться, как невозможно рассчитывать, что перевести на язык кино или сцены роман любого писателя страницу за страницей – задача вполне посильная и легко выполняемая. Ответ: вообще не выполняемая.

Более того, литературоцентричный подход к экранизациям или театральным постановкам по литературной классике ничего общего не имеет с маниакально-буквалистским подходом: ни кино, ни театр, во-первых, не должны, а, во-вторых, просто не смогут перенести на экран или сцену литературное произведение буква в букву, реплика в реплику, пауза в паузу. Никакой, даже самый большой традиционалист, хотя бы немного разбирающийся в законах экрана и сцены, этого не ждет и этого не требует. Иначе komponуется текст, по-другому оформляются сюжетные ходы, быстрее течет время, пружиннее звучат диалоги, словом – повествование повествованию рознь. И те, кто обвиняет литературоцентризм в таких ожиданиях, просто затемняют проблему.

Но для литературоцентричного исследователя кинематографа и театра в центре внимания стоит другой вопрос: что дает новая экранизация или постановка для понимания литературного оригинала, расширяет она или сужает его содержание, честно ли работает с его смыслами и образами.

И, конечно, такой исследователь не может обойти молчанием самые острые, самые спорные вопросы: экранизация литературы – это игра по правилам или это игра без правил? Как решается старинный вопрос – об оправданности интерпретаций? Экранизируя классическое литературное произведение, можно ли с ним проделывать всё что угодно, или есть границы, пределы допустимого? [Сараскина, 2014].

«Как вы относитесь к вольной интерпретации классики, и есть ли границы таких экспериментов?» – спросили у Адабашьяна.

Его ответ стоит процитировать: «Интерпретацию я очень не люблю. Когда, например, берется классическое произведение и выясняется, что это рассказ об ЛГБТ-сообществе, Наташа Ростова не-гритянка, или вообще режиссер идет поперек сюжета. Вот, допустим, взять “Три сестры” и сделать так, что Солёный влюблен в Тузенбаха, а тот ревнует его к Ирине. Пишите что-то свое на эту тему. Зачем надо прицепляться, как к трамваю, к Чехову, Шекспиру, Горькому, к любой уже имевшей успех истории, а потом ее выворачивать? Это как в поэзии – перевод на другой язык, с литературного на кино. Надо придумать, как найти этому эквивалент. С моей точки зрения, замечательная английская картина “Анна Каренина”¹, где прекрасно придуман этот перевод, или балет Белинского по пьесе Бернарда Шоу “Пигмалион”. У Шоу профессор находит случайно девочку, которая плохо говорит по-английски, и обучает ее не только языку, но манерам и поведению. А Белинский перевел это на пластику. У него потрясающий балетмейстер видит танцующую веселую девочку и делает из нее классическую балерину. Там нет ни одного слова, но весь процесс, который у Шоу в словах, здесь в пластике. Как она сопротивляется, не понимает, зачем это надо, как потом она начинает получать от этого удовольствие. Сюжет повторяется, но на другом языке» [Трегубов, 2020].

¹ Речь идет о британской экранизации романа «Анна Каренина» 2012 года (в главной роли – Кира Найтли), где режиссер Джо Райт избрал псевдотеатральный стиль со стремительно трансформирующимися декорациями.

История кинематографа, однако, складывалась так, что никакие соображения о границах допустимого в экранизациях классики его никогда не останавливали – бум экранизаций в российском и мировом кинематографе только набирает силу и энергию. Мастера кино, будто испытывая кислородное голодание (ибо огромен дефицит умных и интересных *оригинальных* сценариев), обращаются к литературной классике как к спасительному и живительному источнику: призывы снимать фильмы по оригинальным сценариям и не трогать великую литературу мало кого убеждают, и каждый год можно видеть новую кинокартину то по Шекспиру, то по Тургеневу, то по Конан Дойлю, то по Чехову.

И, конечно, по Достоевскому.

I

Художественный кинематограф появился в России спустя три десятилетия после кончины Достоевского, но практически сразу, еще на стадии немого кино, «заприметил» экранный потенциал творчества писателя, так что в самое короткое время он стал одним из самых экранизируемых классиков.

С первых лет своего существования кинематограф впечатлил – не мог не впечатлиться – судьбой Родиона Раскольникова. Недоучившийся студент-юрист Петербургского университета из неимущих выдумал теорию «крови по совести», дерзко написал о ней в столичном журнале, а затем опробовал ее на практике, убив топором пожилую ростовщицу, бравшую вещи в залог. Судьба «идейного» студента-убийцы до того взволновала едва родившийся кинематограф, что он не замедлил горячо и разнообразно откликнуться.

Первые немые картины-экранизации «Преступления и наказания» (из них шесть русских, две американские, одна итальянская) не сохранились, известно только, что они были. Сохранились лишь некоторые сведения о русской немой экранизации, поставленной по знаменитому роману Достоевского одним из пионеров российского кинематографа режиссером Василием Гончаровым. Его «Преступление и наказание» (1909) было немым, черно-белым и короткометражным; в ленте присутствовали наиболее выигрышные моменты романа – в расчете на то, что зритель не может не знать его содержания. Как сообщают «Очерки истории кино», первое «Преступление и наказание» было втиснуто в 197 метров и шло на экране неполные восемь минут [Лебедев, 1965].

Сведения об остальных немых не сохранившихся (или ненайденных) картинах столь же отрывочны. Пять картин носили название оригинала, другие назывались: «Рассказ Мармеладова» (Россия, 1913), «Родион Раскольников» (Россия, 1919), «Раскольников, обитатель чердака» (Россия, 1910-е годы). Режиссерами американских экранизаций были Лоуренс МакГилл и Петер Лорре, роль Раскольникова в экранизации 1913 года (режиссер Иван Вронский) сыграл Павел Орленев, который в 1898 году исполнял ее на сцене русских театров. До революции европейские и русские театры тоже много раз ставили «Преступление и наказание» – образ Раскольникова прочно закрепился на мировых театральных подмостках.

Феноменом мировой кинематографии стали двадцать четыре экранизации «Преступления и наказания», четырнадцать экранизаций «Идиота», шесть экранизаций «Бесов». Пятнадцать экранизаций «Братьев Карамазовых» были сняты в 1915–2013 гг. в России (дважды), в Германии (дважды), в США (дважды), в СССР (дважды), а также во Франции, Италии, Чехии. Экранизированы «Двойник», «Белые ночи» (девять картин), «Чужая жена и муж под кроватью», «Дядюшкин сон», «Игрок» (двенадцать картин), «Скверный анекдот», «Вечный муж», «Кроткая» (восемь картин). География экранизаций – это не только Россия, Европа и Северная Америка, это Аргентина, Мексика, Индия, Австралия, Турция, Япония.

Стоит напомнить, что первая переделка «Идиота» для сцены датируется еще 1887 годом, то есть спустя всего двадцать лет после создания романа. Однако и эта инсценировка, и пять последующих (1888, 1889, 1893, 1895, 1896) неизменно запрещались цензурой – по причинам, имеющим отношение скорее к самому роману, нежели к качеству переделок. Приведу некоторые цензурные отклики тех лет (сейчас в них с трудом верится): «Как и роман, так и настоящая пьеса производят самое тяжелое, безотрадное впечатление. Героиня, Настасья Филипповна, соблазненная своим богатым опекуном и живущая у него на содержании, должна приковывать к себе внимание зрителей. Постоянная борьба в ней самолюбия, оскорбленного чувства женственности с окружающей обстановкой заставляют ее поступать как сумасшедшую. Все прочие действующие лица выставлены в самом неприглядном виде. Князь Мышкин (Идиот) один поступает на основании хороших нравственных инстинктов, но в его поступках ничего нравственного найти нельзя. Вообще по тяжелому впечатлению, выносимому при одном чтении пьесы и по нравствен-

ному безобразию всех выставленных автором лиц <...> эта драма на сцену допускаема быть не должна. <...> Запретить» [Орнатская, Степанова, 1974, с. 275-276].

«Крайний реализм» и «тенденциозность в изображении человеческих страстей» не раз признавались безоговорочным поводом к запрещению инсценировок с князем Мышкиным. «Роман Достоевского “Идиот” по содержанию своему, по выведенным в нем характеристикам неудобен к переделке для сцены. То тяжелое, безотрадное чувство, которое он вселяет в читателя, становится еще сильнее для зрителей, перед которыми живые лица изображают характеры, выведенные Достоевским, говорят почти дословно языком его романа. Человек семейный, пожилой, с положением в обществе, соблазняет опекаемую им девушку и делает из нее свою содержанку. Их окружают все личности грязные, двусмысленные. Пессимистический взгляд на жизнь и общество Достоевского проявляется ярче, усугубляется при придаче его творениям драматической формы и делает из нее какой-то сплошной протест против существующего общества» [Орнатская, Степанова, 1974, с. 278].

Лишь в 1899 году пьеса по роману «Идиот» была проведена через цензуру и вскоре поставлена сразу на двух сценах – в Малом театре в Москве и в Александринском театре в Петербурге.

С дореволюционными экранизациями «Идиота» дело складывалось намного легче. Первая экранизация романа относится еще к эпохе немого кино и входит в «Русскую золотую серию». Российский немой короткометражный (22 мин.) черно-белый художественный фильм 1910 года режиссера Петра Чардынина и продюсера Александра Ханжонкова, созданный по мотивам романа «Идиот», состоял из девяти самых выигрышных сцен, без видимой смысловой связи между ними, с краткими надписями-пояснениями, в расчете на то, что образованный зритель, читавший роман, сам сообразит, что к чему.

Журнал «Вестник кинематографии» в целом высоко оценил работу Чардынина, назвав ее «прекрасной схемой романа». «Много нужно смелости, чтобы решиться на переделку для кинематографа такого большого самобытного произведения, как “Идиот” Достоевского. Того Достоевского, который мощным пером своим обнажил перед нами с такой силой не одну бездну души человеческой, чья творческая фантазия так полно и так жестко рисует “проклятого человека, которому нет счастья на земле”. Писатель, научивший

нас чувствовать красоту жизни как она есть, проповедник справедливости – на экране синематографа. Как ни странно, но перед нами действительно проходит инсценированный роман великого писателя, роман глубоко психологический, труднодоступный даже в чтении. Синематограф взял и развернул перед нами богатство действий этого произведения, развернул посильно, вынужденный считаться не только с условиями синематографической сцены, но еще и “с причинами, не зависящими от дирекции” и т. д. Но, несмотря на все это, результаты работы все же дали прекрасную схему романа. Перед нами образы, которые когда-то произвели целые опустошения в нашей душе, которые были остро запечатлены нашей мыслью. И князь Мышкин – глубокая философская натура, “божье дитя”; и неистовый Рогожин – широкая “русская натура”; и оскорбленная во всей своей чистоте Настасья Филипповна, и простодушная семья Епанчиных с такими блестящими ума и энергии, как Аглая; и целый ряд других таких же действующих лиц – все они на экране, все они живут у нас перед глазами, и еще раз проходят в мыслях тяжелые, как кошмар, страницы Достоевского. Нужно ли говорить в этой рецензии, что в картине такая-то сцена проходит лучше, такая-то хуже? Нам кажется, – нет. Важно общее настроение, общий фон искренности. И этот фон чутко уловили артисты, и их руководители хорошо передали его. Если же отмечать достоинства отдельных частей, из которых была скомпонована драма, то, пожалуй, нужно сказать, что сцены в доме Гани, в гостиной квартиры Настасьи Филипповны и последняя сцена в рогожинском ковчеге проведены блестяще, с неподдельной искренностью и мужественной правдой. Без ложных увлечений похвалами, можно сказать, что картина “Идиот” безусловно вносит много нового в синематографическое творчество последнего времени» [Рецензия, 1910].

Известный исследователь кино, Н.М. Зоркая (1924–2006), писала об этом уникальном опыте: «“Идиот” Достоевского на экране – “драма”, снятая режиссером П. Чардыниным в 1910 году у Ханжонкова, – “пробежка” по узловым сценам романа, на сегодняшний взгляд наивная и комичная. <...> И всё же в этом опусе, одном из самых ранних, уже есть проблески, попытки “сравнять” киноизображение с литературным описанием, добиться точности» [Зоркая, 2005, с. 39-40].

Трудно не заметить, как всего за пятнадцать лет изменились тон и оценки: ушли в прошлое цензурные обвинения в нравствен-

ном безобразии героев и героинь, а упреки авторам пьес-переделок в безотрадном общем впечатлении от истории князя Мышкина сменились восхищенными признаниями глубины и драматизма его истории. Дореволюционная цензура стала благосклоннее, и, казалось, исчезли сколько-нибудь серьезные препятствия для переноса на сцену или экран романов Достоевского.

Нетрудно, однако, заметить и другое: в спорах и дискуссиях об экранных и сценических судьбах героев Достоевского речь о персонажах романа «Подросток», так и о самом романе в контексте кино и сцены отсутствует настолько тотально, как будто он вообще не был написан – или все же написан, но канул, растворился в океане третьестепенной российской беллетристики.

Не «трогал» роман «Подросток» и Максим Горький, объявивший в 1913 году войну театру Достоевского.

II

Речь идет о яростной борьбе Горького с театральными постановками по произведениям Достоевского, главным образом, по «Бесам», в Московском художественном театре. «Меня интересует вопрос: думает ли русское общество, что изображение на сцене событий и лиц, описанных в романе “Бесы”, нужно и полезно в интересах социальной педагогики? <...> Пора подумать, как отразится это озеро яда на здоровье будущих поколений, не усилит ли дикое пьянство темную жестокость нашей жизни, садизм деяний и слов, нашу дряблость, наше невнимание к жизни мира, к судьбе своей страны и друг к другу?» [Белкин, 1956, с. 390, 392].

Озеро яда... Впервые Достоевский с его великими романами был представлен общественности как *отравитель*. До Горького сказать *такое* не пришло в голову ни одному литератору, ни одному его идейному оппоненту. Горький выступил с категорическим протестом против инсценировок не только «Бесов», но и всех других произведений Достоевского. Добро бы пролетарский писатель выразил только свою точку зрения и только свой протест – нет, он призывал сторонников, то есть, выражаясь фигурально, собирал подписи, сколачивал партию. «Я предлагаю всем духовно здоровым людям, всем, кому ясна необходимость оздоровления русской жизни, – протестовать против постановки произведений Достоевского на подмостках театров <...>. Довольно уже самооплеваний, заменяющих у нас са-

мокритику; довольно взаимных заушений, бестолкового анархизма и всяких судорог» [Белкин, 1956, с. 393].

Замечу: речь шла не только о Художественном театре, а о театрах России вообще – то есть обо *всех* театрах. В 1913 году, когда у Горького был только литературный авторитет, он писал: «Я убежден, что одно дело – читать книги Достоевского, другое – видеть образы его на сцене» [Белкин, 1956, с. 395].

Позже, когда у Горького появится политико-административный ресурс и он станет начальником над всеми советскими писателями, запреты примут тотальный характер, а Достоевский предстанет под его пером «в роли средневекового инквизитора» [Белкин, 1956, с. 401].

А.В. Луначарский, активный участник русских революций, первый нарком просвещения РСФСР, в начале 1930-х годов – директор Института литературы и языка Комкадемии, директор ИРЛИ АН СССР, один из редакторов Литературной энциклопедии, написал в 1931 году статью «Достоевский как мыслитель и художник», которую поместил в виде предисловия к сочинениям Достоевского в одном томе.

Отдавая дань великому художественному дару Достоевского, его «болезненной гениальности», Луначарский, опираясь на свой статус и партийный авторитет, стремился оградить советских читателей от того колоссального влияния, которое этот писатель может оказать на них. Литературный начальник пытался спасти советский народ от «достоевщины», то есть, как он ее расшифровывал, от психологии колебаний и сомнений, от личной обидчивости, от усложненности политико-бытовых взаимоотношений.

Достоевский, по мнению Луначарского (кстати, товарища Н.А. Бердяева по Киевской мужской гимназии), – живой и яркий показатель отрицательных сил сознания и поведения, которые нужно изучать для собственной практики. «Если мы должны учиться по Достоевскому, но никак нам нельзя учиться у Достоевского, – считал Луначарский. – Нельзя сочувствовать его переживаниям, нельзя подражать его манере. Тот, кто поступает так, то есть кто учится у Достоевского, не может явиться пособником строительства, – он выразитель отсталой, разлагающейся общественной среды. Для нового человека, рожденного революцией и способствующего ее победе, пожалуй, почти неприлично не знать такого великана, как

Достоевский, но было бы совсем стыдно и, так сказать, общественно негигиенично подпасть под его влияние» [Белкин, 1956, с. 453].

Только безрассудный храбрец мог рискнуть в ситуации столь грозного, с самых высот культурной политики предупреждения, решиться на честную книгу, честный фильм или спектакль о Достоевском, по Достоевскому, в связи с Достоевским. Автор «пятикнижия» оставался за высоким забором – его именем пугали, приверженностью к его гению стыдили, из числа строителей нового общества изгнали. Хода на территорию советской культуры ему не было.

Быть может, этот морально-политический запрет на *всего Достоевского* как раз и не подпускал к «Подростку» никого из возможных его театральных и кинематографических интерпретаторов, которые бы увидели в романе воспитания хотя бы каплю полезности для формирования советского человека.

С точки зрения Луначарского, чему мог научить юношу, рожденного революцией, человека нового общества, строящего коммунизм, Аркадий Макарович Долгорукий, с его идеей упорного, неотступного накопительства, с его маниакальной одержимостью богачом Ротшильдом и его богатством?

Еще одно озеро яда...

Роман «Подросток» и его герой точно подпадали «под статью» – под формулу «достоевщины», как ее трактовал Луначарский: налицо были и психология колебаний и сомнений, и личная обидчивость, и усложненность политико-бытовых взаимоотношений.

Подпасть под влияние подобного романа и подобного героя было бы, по мнению идеолога и руководителя советской культуры Луначарского, в высшей степени вредно и общественно негигиенично.

Вспоминая речи Горького о запрете театра Достоевского, становились понятны его тревоги и опасения: одно дело читать роман «Подросток» наедине с книгой, другое дело – видеть образ Аркадия Долгорукого, мечтающего стать таким, как Ротшильд, влюбленного в «отрицательного» Версилова, на советской сцене или советском экране.

Даже тот новый путь, который Аркадий «загадочно возвещает» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 451] в конце романа, не мог обмануть бдительных идеологов просвещения – в любом случае, это был бы *совсем не тот путь*, которого ожидали от советского юношества идеологи нового общества.

III

Пытаясь разобраться в наших многочисленных «почему», уместно вспомнить фильм Якова Протазанова по роману Достоевского «Бесы» «Николай Ставрогин» (1915), к огромному сожалению, не сохранившийся, но ставший легендой немого кино. «Этот фильм, – утверждал историк кино С.С. Гинзбург, – был одним из крупнейших художественных достижений дореволюционной кинематографии, а роль Ставрогина – самой значительной ролью Мозжухина, во всяком случае, до появления картины “Отец Сергей”» [Гинзбург, 1963, с. 283].

В 1927 году в Париже на французском языке вышла книга воспоминаний Ивана Мозжухина «Когда я был Николаем Ставрогиным», посвященная дореволюционному кино. Именно Ставрогина, образ «безмерной высоты», гениальный Мозжухин считал своим любимым героем. «“Бесы”, – замечает современный критик, – лишь на первый поверхностный взгляд – политический роман о русских революционерах. Написанный в 70-е годы XIX века, он стал романом-прогнозом, романом-диагнозом всего следующего столетия, начавшегося с многоликой бесовщины русского Серебряного века. Иван Мозжухин был и остался одним из лучших его воплощений, безгранично талантливый, греховный, несчастный. Он не стал европейцем – человеком с положением, банковским счетом, собственной квартирой, благополучной семьей. Он остался русским, самоубийцей собственной души, безжалостно уничтожающим ее всеми смертными грехами и прежде всего гордыней творца, лицедея, властителя толпы, Нарцисса, засмотревшегося на себя в зеркале экрана» [Гращенкова, 2005].

Историки кино много писали о сходстве личности Мозжухина с романным Ставрогиным. Протазанов, видимо, сознавая это, «выбрал для экранизации из содержания романа только то, что непосредственно относилось к судьбе Ставрогина, стремясь создать на экране “киноиллюстрацию” этой судьбы. Разумеется, образ Николая Ставрогина много терял от того, что его развитие было показано как бы вне общей системы образов романа, что остальные герои даны были в фильме эскизно, лишь в своих отношениях со Ставрогиным. Однако именно благодаря этому фильм не стал схематическим пересказом сюжета романа. Потеряв в подробностях изображение среды, породившей Ставрогина, создатели фильма Протазанов и Мозжухин

выиграли в другом: в относительной полноте изображения душевной жизни героя» [Гинзбург, 1963, с. 283-284].

Здесь возникает еще одно «почему?».

Почему киноглаз, засмотревшийся на Ставрогина, не заметил Версилова, персонажа не менее inferнального, чем Николай Всеволодович? Ведь в отцы герою-подростку был назначен «настоящий хищный тип» – 45-летний разорившийся аристократ, ставрогинец, герой-солнце с его могучим обаянием, страстностью, праздностью, греховностью, широкостью, прихотливыми колебаниями в сторону добра и зла, живучестью и неисправимостью.

Почему мировой кинематограф, до фанатизма увлекшись идеей «крови по совести» Родиона Раскольникова, остался равнодушен к дикуватой для XIX века, но сверхпопулярной для нашего времени идеей-фикс Аркадия Долгорукого – «стать так же богатым, как Ротшильд» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 66]?

Роман «Подросток» в полноте обладает всеми теми сюжетными ходами, на которые всегда был падок (и падок сегодня) кинематограф с его девизом «плохое интереснее хорошего» («the bad is more interesting than the good»); в романе много криминала, с избытком хватает семейных интриг; незаконнорожденные дети всех возрастов бунтуют против своей судьбы; отчаявшиеся молодые разночинцы стреляются, а бегающие от любовных несчастий девицы вешаются или травятся; мстительные роковые красавицы живут под гнетом своих и чужих тайн; красавцы князя, одержимые порочными желаниями и преступными намерениями, тяготятся своей жизнью и готовы разом покончить с ней.

Внимательное чтение романа обнаруживает в романе воспитания тридцать четыре смерти – как естественные, так и неясные, со следами принуждения и насилия, и даже суицида: повесились учительница Оля и отставной солдат; застрелились Крафт и Андреев; отравилась Лидия Ахмакова; утопился отрок, сын купца; убит учитель Петр Степанович. Умерли: отец Оли; родители Софьи Андреевны; младший брат Аркадия Долгорукого; управляющий делами Версилова Андроников; Малгасов; генерал Ахмаков; Столбеев; генерал и его две дочери; девочка-подкидыш Арина; грудной ребенок столяра; жена Версилова Фанариотова; тетка Версилова Варвара Степановна; нищий на пароходе; князь Николай Сокольский; князь Сергей Сокольский и его младший брат Саша; купец и четыре его дочери; Макар Иванович Долгорукий; неродившийся ребенок Лизы

Долгорукой и князя Сергея Сокольского; новорожденный сын купца Скотобойникова.

Замечу для сравнения: в «Преступлении и наказании» двадцать одна смерть; в «Идиоте» – тридцать одна смерть; в «Бесах» пятнадцать смертей; в «Братьях Карамазовы» сорок три смерти. От романа к роману траурная жатва только растет.

Если всмотреться в сюжеты произведений Достоевского, можно увидеть, что при отсутствии рождений свирепствует зловещая убыль населения; сценические и внесценические персонажи, активно действующие или вскользь упомянутые безымянные лица сокрушены «вихрем сошедшихся обстоятельств» и погибают от пуля, яда, холодного оружия или огня; впадают в отчаяние, безумие, белую горячку; умирают в злой чахотке от горя и бедствий; кончают жизнь в петле, на плахе или в омуте холодных рек.

Что еще нужно кровожадному кинематографу для киносценария, захватывающего воображение?

Но «Подросток» и его убывающее народонаселение долго, очень долго не интересовали экранное и сценическое искусство.

Но разве только кино и театр? Я читаю, листаю и перелистываю альбом «Образы Достоевского в книжной иллюстрации и станковой графике», изданный сотрудниками Литературно-мемориального музея Ф.М. Достоевского в Санкт-Петербурге [Образы Достоевского..., 2011]. Из 74-х художников-иллюстраторов назван один – Михаил Ройтер, создавший семь иллюстраций к роману «Подросток». Не обращались к нему ни Дементий Шмаринов, ни Мстислав Добужинский, ни Михаил Шемякин, ни Эрнст Неизвестный. Мне довелось близко и дружественно общаться с Александрой Николаевной Корсаковой в последние годы ее жизни – она, создавшая замечательный графический черно-белый портрет Достоевского, около ста иллюстраций к его произведениям (сорок из них к «Бесам», включая большой черно-белый портрет Ставрогина, ее любимого героя), никогда не прикасалась к образам «Подростка» и не говорила об этом романе.

В те времена (она ушла в 1990-м) мне, к сожалению, не пришлось в голову спросить у нее – почему? Что не так?

И наконец, стоит посмотреть на художественное оформление станции метро «Достоевская» в Москве, открытой в июне 2010 года. Автор мозаичных панно, российский художник-монументалист, представитель художественного рода Лансере–Бенуа–Серебряковых, заслуженный художник России Иван Валентинович Николаев

(прежде он оформлял станцию «Боровицкая» (1986) и станцию «Отрадное» (1991)), объяснял в многочисленных интервью, что сюжеты мозаик взял из «пятикнижия» Достоевского, то есть из самых крупных его романов, принесших ему мировую известность.

Огромные панно непременно нужно видеть своими глазами на месте, в вестибюле работающего метро. В тупиковом, противоположном от выхода, торце вестибюля, – во весь овальный проем расположился погрудный, тоже мозаичный, портрет писателя: серьезное, даже слегка сердитое (скорее, рассерженное) лицо, будто отныне Ф. М-чу предстоит всегда, пока существует станция, созерцать пассажиропоток, замечать прибытие и отправление поездов, фиксировать реакцию проезжающих на сцены из его романов. Писатель «пожизненно» обрекался смотреть на торопящихся людей (немногие из них останавливаются, чтобы разглядеть изображения на стене), – и вряд ли это будут радостные, памятные встречи.

Назову очевидное: в оформлении станции «Достоевская» были использованы сюжеты только четырех из пяти его крупных романов – «Преступления и наказания», «Идиота», «Бесов», «Братьев Карамазовых». Все задействованные в них орудия убийства – топор, нож, пистолет, петля, а также все криминальные персонажи, убийцы и самоубийцы, стали героями мозаик, развешанных по стенам вестибюля метро.

Сюжетов и образов «Подростка» среди мозаик нет. Ни один из представителей прессы и никто из публики не поинтересовались на открытии, почему нет здесь персонажей четвертого романа. Журналисты атаковали художника за мрачность и депрессивность его панно.

Он отвечал: «Я не собирался делать из Федора Михайловича “паиньку”. И не вижу криминала в том, что в общественном помещении, каким является метро, я честно и ясно попытался изложить ключевые и самые зрелые его произведения – “Бесы”, “Идиот”, “Преступление и наказание”, “Братья Карамазовы” <...>. У меня не было цели изобразить смертельные случаи. Каждое панно состоит из нескольких композиций. Как и в иконах, одновременные события располагаются на одной площади. Есть центральные фигуры, есть второстепенные. Взять, к примеру, “Бесов”: там главный герой – не кончающий жизнь самоубийством Кириллов, и не Верховенский, а Ставрогин. Я пытался передать Достоевского как человека, писателя, философа. В этом нет ничего угнетающего» [Морозов, 2010].

Следует ли из этой реплики, что автор мозаик не относит роман «Подросток» к зрелым произведениям? То есть, считает его незрелым? Таким же незрелым, как его герой, Аркадий Долгорукий?

Но, может, роман до сих пор вообще толком не прочитан и не понят?

Вопросы «почему?» только множатся и ветвятся.

IV

Спустя почти девяносто лет от рождения кинематографа, а именно в 1983 году, отечественная киноиндустрия добралась наконец до романа «Подросток» и создала экранизацию из шести серий по сценарию и в постановке Евгения Ташкова. Телефильм, общей протяженностью в семь часов с минутами, был показан по Первой программе Центрального телевидения [«Подросток», 1983]².

Сразу оговорюсь: других экранизаций романа ни в нашей стране, ни за ее рубежами пока не появилось. (В 2016 году на нескольких кино-форумах появилась информация о том, что режиссер Сергей Снежкин пишет сценарий к 8-серийной экранизации романа «Подросток», приуроченной к 195-летию писателя. В роли Версилова, которая анонсировалась как главная, должен был сниматься Алексей Гуськов, Макара Долгорукова должен был сыграть Сергей Гармаш, старого князя Сокольского – Владимир Этуш. Об исполнителе роли Аркадия Долгорукого ничего не сообщалось. Съемки должны были проходить в Петербурге. Судя по отсутствию какой бы то ни было информации, дальше намерений дело не пошло. Причин неудач могло быть много, но скорее всего – не смогли найти сильного актера на роль Аркадия. [Сериял «Подросток», 2017]). Недавно появились слухи о возможном выходе этого же сериала в 2021 году (однако в марте 2019 года ушел из жизни артист Владимир Этуш).

Но вернусь к телефильму Евгения Ташкова. К моменту работы над «Подростком» он успел снять трехсерийный художественный фильм по роману Юлиана Семенова «Майор Вихрь» (1967) – о спасении Кракова советским разведчиком; пятисерийный художественный телефильм о работе разведчика-чекиста Павла Кольцова в годы Гражданской войны – «Адъютант его превосходительства» (1969);

² Все цитаты из фильма приводятся по этому источнику.

киноповесть по мотивам рассказа Валентина Распутина «Уроки французского» (1978). Были и другие картины, менее заметные.

Что побудило режиссера Евгения Ташкова взяться за экранизацию «Подростка»?

В свое время называлась в том числе и семейная версия: старший сын режиссера, 26-летний Андрей Ташков служил тогда в Центральном Академическом театре Советской армии, играл князя Мышкина в спектакле «Идиот» и Степана Трофимовича Верховенского в спектакле «Бесы». Замечу: Евгений Ташков часто снимал в своих фильмах родственников – так, на картине 2010 года «Три женщины Достоевского» Евгений Иванович и его младший сын Алексей совместно работали как режиссеры и сценаристы, а старший сын Андрей сыграл роль Ф.М. Достоевского; жена режиссера Татьяна Ташкова снялась в роли Эмилии Федоровны, жены брата писателя Михаила Михайловича. Андрей Ташков в роли Ф.М. Достоевского поражал непохожестью на писателя – ни портретной, ни эмоциональной, ни чувственной, ни манерой выражаться. В целом участь фильма оказалась незавидной.

Итак, в экранизации «Подростка» роль Аркадия Долгорукого исполнил тот самый Андрей Ташков, кто спустя 27 лет предстал в роли самого Достоевского. Научным консультантом выступил писатель Юрий Селезнев, выпустивший двумя годами раньше, в 1981 году, биографическую книгу о Достоевском в серии «Жизнь замечательных людей».

Сразу назову то, что в этой картине мне показалось бесспорным: оригинальная музыкальная заставка для виоль д'амур и Государственного симфонического оркестра кинематографии – завораживающей мелодией начинается каждая серия фильма (композитор Борис Чайковский, соло для виоль д'амур – альтист Михаил Толпыго, дирижер Арам Хачатурян); кадры деревянной Москвы и улиц Санкт-Петербурга, работа художника по костюмам Светланы Лузановой.

Самые большие трудности, с которыми, по-видимому, столкнулись и отец, и сын Ташковы, возникли в связи с манерой повествования романа, над которой Достоевский работал долго и упорно, до тех пор, пока окончательно не остановился на повествовании от первого лица. «Подросток» – единственный роман Достоевского, где такая манера выдержана абсолютно. «Если от Я, – записывал он в Подготовительных материалах, – то сохранится *сжатость* самая

оригинальная (чем оригинальнее и бесконтрольнее, тем лучше) и вся СВОЕНРАВНОСТЬ ЗАПИСОК» [Достоевский, 1972–1990, т. 16, с. 103].

Аркадий Долгорукий излагает на бумаге свою историю с первых шагов на жизненном поприще и вполне категорично определяет свой статус в первом же абзаце этой истории: «Я – не литератор, литератором быть не хочу и тащить внутренность души моей и красивое описание чувств на их литературный рынок почел бы неприличием и подлостью» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 5].

Авторам фильма, однако, нужно было перевести *своенравные записки* на язык кино, так что Аркадий, следуя верному принципу художника изображать события *сценами, а не словами*, уже в первом кадре несколько секунд что-то пишет и черкает на листе бумаги, но тут же отрывается от него и, глядя то прямо в камеру, то отводя глаза куда-то вбок, уже не записывает, а только рассказывает свою историю.

Но если в записках описания чувств и поступков выглядят, пусть порой и неприлично, и подловато, но естественно, ибо бумага всё стерпит, то монолог героя без свидетелей, обращенный к пустому углу комнаты или на камеру, на зрителя, поражает фальшью. Самые душевные мысли киногерой вынужден декламировать – с вызовом, с пафосом. Он как будто чувствует неуклюжесть своих признаний, понимает, как лживо вытасненное на люди его слово: «Ваша мысль, хотя бы и дурная, пока при вас, – всегда глубже, а на словах – смешнее и бесчестнее» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 36].

Вместо *своенравных записок* выходит декламация, читка, тем более «смешная и бесчестная», что герой читает записки с экрана.

Первая серия фильма почти сплошь состоит из монологов и словесных перепалок Аркадия с домашними. Стремясь разнообразить действие, авторы поручают Версилу озвучить сокровенную идею юноши – прежде, чем он сам опишет ее в своих записках. Версильов: «Моя мысль – что он хочет... стать Ротшильдом, или вроде того, и удалиться в свое величие. Разумеется, он нам с вами назначит великодушно пенсион, – мне-то, может быть, и не назначит, – но, во всяком случае, только мы его и видели. Он у нас как месяц молодой – чуть покажется, тут и закатится» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 90].

В насмешливом, не без легкой издевки, изложении Версильова заветная идея Аркадия превращается в профанную анекдотическую

нелепость, пустую шалость. Да он и выглядит как капризный шалун: жеманно надуты губы, вечно обиженная интонация, готовность наброситься на любого, кто с ним не попадает в тон и в настроение. Лишенный такта и деликатности, он заслуживает гневных реплик строгой, но справедливой тетушки; «гаденыш» и «сволочь», «пащенок» и «мерзавец» – так аттестует его Татьяна Павловна.

В романе идея Аркадия обрести могущество и свободу, стать властелином чужих судеб опирается на вроде бы продуманную стратегию – «вся тайна в двух словах: *упорство* и *непрерывность*» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 66].

С этой идеей парадоксально связывается и надежда на преобразование юноши – которое непременно и необратимо случится, если/когда тлетворный идейный замысел будет в его сознании развенчан им самим. Краткий план такого преобразования прозрачно зафиксирован в Подготовительных материалах: «Если от Я, то вся поэма в том: как было я пал и как я был спасен» [Достоевский, 1972–1990, т. 16, с. 101].

То есть, он должен так честно и откровенно, так исповедально записывать все, что с ним происходило, происходит и еще произойдет, что записки *от Я* сами станут зеркалом, в которое он посмотрит и содрогнется – «внутри себя» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 90].

В фильме, однако, от процесса падения и спасения на почве идеи стать Ротшильдом и отказа от нее не осталось и следа. Авторы фильма, по сложившейся традиции, решили не слишком выпячивать идею Аркадия – время для такой крамолы еще не наступило: до перестройки, гласности и ускорения оставалось от трех до пяти лет.

Вся интрига сместилась в сторону секретного документа, который Аркадий прячет в подкладке своего сюртука – на протяжении всего фильма он лелеет одну лишь мечту: как пустить в ход компромат на Катерину Ахмакову, чтобы заполучить ее – может быть и в жены. Юноша, ради которого и написан роман воспитания, вне проб в упорстве накопления, предстает на экране банальным глупцом и мелким шантажистом, которого открыто и справедливо презирают близкие. Он скандалит, грубит, задирается, часто не понимая, как больно ранит родных людей. Его прямодушие, открытость только вредят ему – как идея, вытасченная на улицу.

Действие фильма состоит из беготни – галопа Аркадия по улицам и переулкам Петербурга. Мелькают богатые дома и тесные комнатки, дорогие рестораны и темные трактиры, извозчики

и пролетки, жандармы и подпольная рулетка. Сцены сменяют одна другую с невероятной быстротой: Фигаро тут, Фигаро там. В каждой сцене происходят встречи и столкновения, скандалы и эксцессы. «Вы везде бываете, всё можете узнать», – говорит Аркадию делец и вертун Стебельков; Аркадий вроде не хочет становиться шпионом, но с легкостью им становится. Юноша то и дело напивается, втягивается во все разборки, везде попадает впросак, оправдывая отзыв о нем Версилова: «Это почти что мальчик, умом не развит».

Фильм, как и роман, многонаселен; в титрах указаны тридцать пять персонажей. Но если зритель роман не читал или читал давно и успел подзабыть, – понять, кто есть кто и о чем идет речь, будет весьма затруднительно.

Киногерой Аркадий Долгорукий адаптирован и «оптимизирован» до уровня интригана-неофита, которому идея спасения даже в голову не приходит. Но чтобы свести концы с концами (экранизацию с романом), в финале картины авторы вновь показывают Аркадия с листками записок: последние пять минут мы видим благонаправленного и благочестивого молодого человека; глядя прямо перед собой в камеру, он докладывает, что перевоспитался, собирается поступать в университет и впредь неусыпно заботиться о матери и сестре.

Зритель должен верить на слово преображению и спасению юноши, но верится весьма слабо.

И все же самое большое огорчение связано с кинообразом Андрея Петровича Версилова. Выдающийся актер Олег Борисов, сыгравший в 1965 году Ганю Иволгина у Григория Товстоногова в спектакле БДТ «Идиот», а в 1981-м – Ростовщика в спектакле «Кроткая» у Льва Додина в Театре Европы (телефильм по этому спектаклю был показан в 1987 году), не говоря уже о других его замечательных кино- и театральных работах, в «Подростке» будто лишился и своей колоритности, и своего ореола.

Почти во всех сценах он непроницаем и невозмутим, как-то одинаково бесстрастен – даже когда угрожает пистолетом Катерине Ахмаковой и произносит страшные слова: «Я вас истреблю». Если романский Версильов – это потускневший и постаревший Ставрогин, то кино-Версильов – это потускневший и полинявший Олег Борисов. И только в сцене, где на глазах родных он об стену разбивает завещанный ему дедовский образ, лишь отчасти можно увидеть отблеск роковых бездн его души. Блестящий интеллектual Версильов будто

усилием воли сдерживает и упрощает себя, стремится приглушить звучание своего Я, боясь затмить, задвинуть на второй план молодого героя.

Органичны Леонид Оболенский в роли старого князя Сокольского, Лариса Удовиченко в роли Анны Андреевны Версиловой, Евгения Симонова в роли Альфонсины. Наталье Гундаревой в роли Татьяны Павловны из всей богатой палитры роли оставлена только сердитая ругань, Макар Иванович (Игорь Донской), и Софья Андреевна (Лариса Малеванная) тоже вышли фигурами плоскими и картонными.

Приведу (в сокращении) один из зрительских откликов (их совсем немного на портале «КиноПоиск» [«Подросток». Мини-сериал, 1983]: если абстрагироваться от первоисточника и смотреть на работу Евгения Ташкова как на самостоятельную кинокартину, то в этом случае фильм «Подросток» – такая себе «Санта-Барбара» из жизни «случайного семейства» второй трети XIX века, с ее интригами и интриганами, ничтожными тайнами и дрызгами, пустыми беседами и криками, утомительными бормотаниями, обмороками и суицидами, всем этим трескучим житейским шумом.

Но «Подросток» Достоевского не родня «Санта-Барбаре». Экранный дебют романа и его героев, мягко говоря, не стал событием.

Фильм освободил себя от смысловой нагрузки литературного первоисточника, не справился с его основными идеями, сценарно, режиссерски и актерски пошел самым легким путем. Замечу: подобный путь чреват и эстетическими, и моральными издержками: многие зрители, не читавшие первоисточник, фильм одобрили, полагая, что посмотрели настоящего Достоевского.



Илл. 1. Постер картины Евгения Ташкова «Подросток» (1983)³.

Fig. 1. Movie poster for “The Adolescent” by Evgeny Tashkov (1983).

3 Википедия. Подросток (фильм, 1983).



Илл. 2. Кадр из фильма «Подросток» (1983).

Андрей Ташков в роли Аркадия Долгорукого⁴.

Fig. 2. Scene from the movie "The Adolescent" (1983). Andrei Tashkov in the role of Arkady Dolgoruky.



Илл. 3. Кадр из фильма «Подросток» (1983). В роли Катерины Ахмаковой Татьяна Ташкова, в роли князя Сокольского Леонид Оболенский⁵.

Fig. 3. Scene from the movie "The Adolescent" (1983). Tat'yana Tashkova in the role of Katerina Akhmatova, Leonid Obolensky in the role of prince Sokol'sky.

⁴ Онлайн-кинотеатр «Мосфильма». Подросток (фильм, 1983).

⁵ Кино-Театр.ру. Подросток (фильм, 1983).

V

За всю историю театральных постановок по произведениям Достоевского только Малый драматический театр – Театр Европы отважился представить сценическую версию романа «Подросток». Произошло это семь лет назад.

Петербургский театр под руководством Льва Абрамовича Додина имеет солидный опыт постановок по романам Достоевского, прежде всего по «Бесам», трехчастного спектакля, рассчитанного на целый день или (вариант) на три вечера. Премьера «Бесов» состоялась 9 ноября 1991 года – отмечалось 170 лет со дня рождения Ф.М. Достоевского и 110 лет с момента его кончины.

В 2011 году я была приглашена театром и его главным режиссером на двадцатилетие спектакля – многочасовая премьера спектакля продолжилась на следующий день памятной встречей: Лев Додин организовал в фойе театра конференцию, на которой критики и театроведы общались с артистами и обсуждали спектакль. Это стало событием, вдохновляющим примером.

В ноябре 2020 года состоялась премьера спектакля по роману «Братья Карамазовы» в постановке Льва Додина и художника Александра Боровского; продолжительность спектакля – 3 часа 20 минут с одним антрактом, в спектакле звучит музыка Людвиг ван Бетховена и Александра Гурилева. На сайте театра вывешено семнадцать публикаций о спектакле, их авторы – московские и петербургские критики и театроведы. Приведу одну из статей: «“Братьев Карамазовых” Додин репетировал четыре года. Как когда-то с “Бесами”, он прошел с актерами насквозь весь великий роман и возможную игру в этюды-ассоциации, менял и переставлял исполнителей, вычеркивал роли. В финальном варианте осталось семь персонажей: Федор Карамазов – Игорь Иванов, Дмитрий – Игорь Черневич, Иван – Станислав Никольский, Алеша – Евгений Санников, Павел Смердяков – Олег Рязанцев, Катерина Ивановна – Елизавета Боярская, Аграфена Александровна – Екатерина Тарасова» [Егошина, 2020].

В отличие от «Бесов» и «Братьев Карамазовых», спектакль «Подросток» (его премьера состоялась 12 мая 2013 года) вышел в сценической композиции и постановке не Льва Додина, а его ученика Олега Дмитриева, который много лет, до самой своей кончины в 2019 году, играл в додинских «Бесах» Петра Верховенского.

Спектакль идет на основной сцене два часа без антракта, ставят один раз в месяц. Сценическая композиция сильно урезана – в ней нет ни Версилова, ни его законных детей, ни Макара Долгорукого. Оставлены: Аркадий (Олег Рязанцев), его мать Софья Андреевна, сестра Лиза, Татьяна Павловна, Катерина Ахмакова и молодежь: Васин, Крафт, Дергачев, князь Сергей Сокольский, Зверев и Ламберт.

На пустой сцене установлены прямоугольные металлические каркасы. По ним, как по лабиринту, бродит терзаемый сомнениями Аркадий и рассказывает о своей мечте стать русским Ротшильдом.

Отсутствие в спектакле Версилова – далекого и таинственного отца, о котором Аркадий «мечтал все годы взасос» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 16], приехал из Москвы в Петербург по его вызову, собирался узнать о нем «всю истину», хотел понять его, судить его, – объяснить трудно. В «своенравных записках» Аркадий признается: «Каждая мечта моя, с самого детства, отзывалась им: витала около него, сводилась на него в окончательном результате. Я не знаю, ненавидел или любил я его, но он наполнял собою всё мое будущее, все расчеты мои на жизнь, – и это случилось само собою, это шло вместе с ростом» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 16].

Постановка, однако, игнорирует и возраст героя, и эту его мечту – исполнителю роли Аркадия ныне сорок лет (на момент премьеры ему было 33 года) и играет он отнюдь не простодушного, незрелого подростка. Сценический Аркадий обуреваем взрослыми мыслями и сугубо мужскими тревогами; его уже настиг кризис среднего возраста, и он *сам себе Версиров*. Именно Аркадий в аналогичной сцене разбивает икону, присваивая себе право на скандальное и экстравагантное святотатство и становясь, таким образом, не свидетелем, а центральной фигурой кульминации.

Артисты театра сочли роман злободневным, увидели в нем послание писателя молодому поколению: «Мы столкнулись с тем, что сами тексты Достоевского изначально современные, – говорит актер Олег Рязанцев. – Такое ощущение, что человек жил в наше время и говорит про наших людей, про сегодняшних. Что говорит о том, что ничего не меняется, добро и зло <...> и люди остаются теми же» [Новости культуры, 2013].

Впрочем, дебют Аркадия Долгорукого на петербургской сцене был осознан театром как спектакль «на вырост».

Каким и где будет этот *вырост*, в какую сторону и как будет расти Аркадий Долгорукий, покажет время. Пока что оно показывает

лишь то, что ни кино, ни театр с новыми воплощениями четвертого романа «пятикнижия» Достоевского не торопятся.

На вопрос, *что не так* в романе «Подросток» для его экранизаторов и постановщиков, я бы ответила так: как минимум, очевидны трудности перевода на язык экрана и сцены процесса созревания главного героя, как написал о нем в «разбойничьей» записке Версилов: «Он еще несовершеннолетний, почти мальчик, не развит и умственно и физически» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 258]. Процесс «как я было пал и как я был спасен», выраженный в рассказе от первого лица, утрачивает естественность и самобытность, когда попадает, условно говоря, «на улицу» – на экран и на сцену.

Адекватный язык перевода до сих пор не найден.

Но есть и другие обстоятельства: характер и содержание мечты Аркадия, способы ее достижения, причины разочарования в ней и его новые опыты – «когда минет злоба дня и настанет будущее» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 455].

Будущее вообще-то уже наступило.



Илл. 4. Режиссер Лев Абрамович Додин. Мастер-класс⁶.

Fig. 4. Director Lev A. Dodin. Master Class.

⁶ Официальный сайт Государственного центрального театрального музея имени А.А. Бахрушина. Афиша. Мастер-класс Льва Додина.



Илл. 5. Сцена из спектакля Олега Дмитриева «Подросток». В роли Аркадия Долгорукого Олег Рязанцев. Театр Льва Додина⁷.

Fig. 5. Scene from the play "The Adolescent" by Oleg Dmitriev. Oleg Riazantsev in the role of Arkady Dolgoruky. Lev Dodin's Theatre.



Илл. 6. Сцена из спектакля Олега Дмитриева «Подросток» Театр Льва Додина⁸.

Fig. 6. Scene from the play "The Adolescent" by Oleg Dmitriev. Lev Dodin's Theatre.

⁷ Официальный сайт Академического Малого драматического театра – Театра Европы. Фотогалерея. Спектакль «Подросток».

⁸ Официальный сайт Академического Малого драматического театра – Театра Европы. Фотогалерея. Спектакль «Подросток».

Современникам Аркадия, молодежи 1870-х годов, его ротшильдовские завихрения и планы казались пустым и диким вздором. Советскому времени желание молодого человека (допустим, студента или заводского рабочего, маляра или санитара) стать Ротшильдом представлялось попросту вредным, во всяком случае, не советским и не социалистическим, в целом – буржуазным и мещанским. Незадачливый бухгалтер Александр Иванович Корейко тоже сильно хотел разбогатеть и таки стал подпольным миллионером, не смея, однако, потратить из своего миллиона ни одного лишнего рубля на еду и развлечения. Свою «тарелочку с каемочкой» получил в конце концов и Остап Бендер, выманив и отняв у подпольного Корейки его миллион, но вожденная тарелочка тут же треснула, как и голубая мечта Остапа.

Встает неизбежный вопрос: Аркадий Долгорукий – *какого* времени он герой? Кто сможет признать его *своим*? Когда и где он станет *героем своего, нашего времени*? Он страдал, что родился в *случайном семействе*. Но сейчас в России, после всех войн и революций, перестроек и ускорений, все семейства *случайные*.

Разочаровавшись в ротшильдовской идее и отвергнув ее, к чему и к кому сможет прислониться Аркадий, став взрослым? И осуществи он свою мечту о сверхбогатстве, разве бы в сегодняшней России, с ее растущим год от года числом «ротшильдов», кто-нибудь осудил бы его или хотя бы посмотрел косо? Напротив, не было бы отбоя от поклонников, сторонников, соратников, сотрудников, стипендиатов, грантополучателей, лауреатов премий, групп поддержки, свиты, прихлебателей и т. п. Пресса с уважением писала бы про социальную ответственность капитала, ожидая от нового русского Ротшильда адресного золотого дождя.

Телевизионная игра «Как стать миллионером», или «Кто хочет стать миллионером?», присутствует на центральных каналах уже с десятков лет. В ней заняты популярные ведущие, конкурирующие за право проводить престижный эфир; приходят «играть» и зарабатывать вожденный миллион известные медийные персоны. Психологи мира соревнуются в создании универсальных пошаговых инструкций в помощь желающим выиграть много и быстро, и желаний таких давно никто не стесняется, выигрышами гордятся, на проигрыши досадуют и упорно ищут «подходы» к ведущим телеигры.

Неужели Достоевский предвидел и такой поворот в пристрастиях своего молодого героя? В публичных развлечениях страны?

XXI век взглянул на юношеские мечты Аркадия стать русским Ротшильдом хмуро, без иронии и без скепсиса: как оказалось, в России могут осуществляться самые невозможные мечты...

Наверное, «неразвитый мальчик» действительно был задуман автором как герой *на вырост*.

Роман «Подросток», можно в этом не сомневаться, еще преподнесет своим читателям многие сюрпризы, из разряда неожиданных и невероятных. Ведь всё в нашей жизни давно сбывается по Достоевскому.

Список литературы

1. Белкин, 1956 – Ф.М. Достоевский в русской критике. Сборник статей / вступ. статья и примеч. А.А. Белкина. М.: ГИХЛ, 1956. 471 с.
2. Гинзбург, 1963 – *Гинзбург С.С.* Кинематография дореволюционной России. М.: Искусство, 1963. 463 с.
3. Гладышева, 2012 – *Гладышева Д.* Александр Адабашьян: «визуальное воплощение мощнее литературы». URL: https://polit.ru/article/2012/04/03/gp_adabashyan/ (дата обращения 05.02.2021).
4. Гращенкова, 2005 – *Гращенкова И.Н.* Кинематограф Русского послеоктябрьского зарубежья 20-х годов. URL: <http://knigi1.dissers.ru/books/library3/3967-14.php> (дата обращения 13.06.2019).
5. Достоевский, 1972–1990 – *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30-ти томах. Л.: Наука, 1972–1990.
6. Егошина, 2020 – *Егошина О.* Зачем человеку свобода? // Новая газета. 2020. 27 ноября.
7. Зоркая, 2005 – *Зоркая Н.М.* История советского кино. СПб.: Алетейя, 2005. 544 с.
8. Лебедев, 1965 – *Лебедев Н.А.* Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918–1934 годы. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Искусство, 1965. 583 с.
9. Морозов, 2010 – *Морозов Н.* Раскольников в метро убил старушку // Известия. 2010. 13 мая.
10. Новости культуры, 2013 – *Новости культуры.* В Малом драматическом театре – Театре Европы представили сценическую версию романа «Подросток». URL: <https://smotrim.ru/article/983906> (дата обращения 13.06.2020).
11. Образы Достоевского..., 2011 – *Образы Достоевского в книжной иллюстрации и станковой графике* / ответ. ред. Н. Ашимбаева. СПб.: Кузнечный переулоч, 2011. 336 с.
12. Орнатская, Степанова, 1974 – *Орнатская Т.Н., Степанова Г.В.* Романы Достоевского и драматическая цензура (60-е годы XIX в. – начало XX в.) // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 1. Л.: Наука, 1974. С. 268-284.
13. «Подросток», 1983 – «Подросток». Фильм. СССР. 1983. URL: https://yandex.ru/video/preview/?text=%D0%BF%D0%BE%D0%B4%D1%80%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%BE%D0%BA%20%D1%84%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC%201983&path=wizard&parent-reqid=1610285116174211-1487138930803890404600107-production-app-host-man-web-yp-306&wiz_type=vital&filmId=4693696840853386309 (дата обращения 10.01.2021).
14. «Подросток». Мини-сериал, 1983 – «Подросток». Мини-сериал. СССР. 1983. Рецензии зрителей. URL: <https://www.kinopoisk.ru/series/231132/> (дата обращения 15.01.2021).
15. Рецензия, 1910 – [Рецензия] // Вестник кинематографии. 1910. № 1.
16. Сараскина, 2014 – *Сараскина Л.И.* Литературная классика в соблазне экранизаций. Столетие перевоплощений. М.: Прогресс-Традиция, 2014. 584 с.

17. Сериал «Подросток», 2017 – Сериал «Подросток». 2017. URL: https://www.vokrug.tv/product/show/podrostok_2017/; URL: https://kino.mail.ru/series_915921_podrostok/ (дата обращения 15.01.2021).

18. Трегубов, 2020 – Трегубов А. Великая мудрость Адабашьяна: маэстро раскрыл рецепт счастья. URL: https://www.mk.ru/culture/2020/08/08/velikaya-mudrost-adabashyana-maestro-raskryl-recept-schastya.html?utm_referrer=https%3A%2F%2Fzen.yandex.com (дата обращения 07.02.2021).

References

1. Belkin, A.A., editor. "Dostoevskii v otsenke russkoi kritiki" ["Dostoevsky in the Assessment of Russian Critics"]. *F.M. Dostoevskij v russkoj kritike. Sbornik statej* [Fyodor Dostoevsky in Russian Criticism. Collected Articles], Moscow, GIHL Publ., 1956. 471 p. (In Russ.)
2. Ginzburg, S.S. *Kinematografiia dorevoliutsionnoi Rossii* [Cinema in Prerevolutionary Russia]. Moscow, Iskustvo Publ., 1963. 463 p. (In Russ.)
3. Gladysheva, D. *Aleksandr Adabash'ian: "vizual'noe voploshchenie moshchnoe literatury"* [Alexander Adabashyan: "a Visual Form is More Powerful than Literature"], *polit.ru*, 03 Apr. 2012, https://polit.ru/article/2012/04/03/gp_adabashyan/. Accessed 05 Feb. 2021. (In Russ.)
4. Grashchenkova, I.N. *Kinematograf Russkogo posleoktiabr'skogo zarubezh'ia 20-h godov* [The Cinema of Russian Postrevolutionary Emigration of the 1920s]. <http://knigi1.dissers.ru/books/library3/3967-14.php>. (accessed 13 June 2020) (In Russ.)
5. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 t.* [Complete Works: in 30 Vols.] Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)
6. Egoshina, O. "Zachem cheloveku svoboda?" ["Why a Person Needs Freedom?"] *Novaya gazeta*, 27 Nov. 2020. (In Russ.)
7. Zorkaya, N.M. *Istoriya sovetskogo kino* [A History of Soviet Cinema]. Saint Petersburg, Aletea Publ., 2005. 544 p. (In Russ.)
8. Lebedev, N.A. *Ocherki istorii kino SSSR. Nemoe kino: 1918-1934 gody.* [Essays on the History of Cinema in the USSR. Silent Cinema: 1918-1934.], 2nd Edition. Moscow, Iskustvo Publ., 1965. 583 p. (In Russ.)
9. Morozov, N. "Raskol'nikov v metro ubil starushku" ["Raskolnikov in Metro Killed an Old Woman"]. *Izvestiia*, 13 May 2010. (In Russ.)
10. *Novosti kul'tury. V Malom dramaticheskom teatre – Teatre Evropy predstavili scenicheskuyu versiyu romana "Podrostok"* [Culture News: At the Maly Dramatic Theatre – the Theatre of Europe a Stage Version of «The Adolescent» was Presented]. *Smotrim.ru*, 14 May 2013, <https://smotrim.ru/article/983906>. (accessed 13 June 2020) (In Russ.)
11. Ashimbaeva, N., editor. *Obrazy Dostoevskogo v knizhnoi illiustratsii i stankovoi grafike* [Dostoevsky's Characters in Book Illustrations and Paintings]. Saint Petersburg, Kuznechnyi pereulok Publ., 2011. 336 p. (In Russ.)

12. Ornatskaya, T.N., and Stepanova, G.V. "Romany Dostoevskogo i dramaticheskaya tsenzura (60-e gody XIX v. – nachalo XX v.)" ["Dostoevsky's Novels and the Theatrical Censorship (From the 1860s to the Beginning of the 20th Century)"]. *Dostoevskij. Materialy i issledovaniia* [Dostoevsky. Materials and Research], vol. 1, Leningrad, Nauka Publ., 1974, pp. 268-284. (In Russ.)

13. *Podrostok* [The Adolescent]. SSSR, 1983. https://yandex.ru/video/preview/?text=%D0%BF%D0%BE%D0%B4%D1%80%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%BE%D0%BA%20%D1%84%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC%201983&path=wizard&parent-reqid=1610285116174211-1487138930803890404600107-production-app-host-man-web-yp-306&wiz_type=vital&filmId=4693696840853386309. (accessed 10 Jan. 2021) (In Russ.)

14. "Retsenzii zritelei. 'Podrostok' (mini-serial 1983)" ["Reviews from the Audience. *The Adolescent* (Mini TV Series 1983)"]. *Kinopoisk.ru*, <https://www.kinopoisk.ru/series/231132/>. (accessed 15 Jan. 2021) (In Russ.)

15. "Recenziia" ["Review"]. *Vestnik kinematografii*, no. 1, 1910. (In Russ.)

16. Saraskina, L.I. *Literaturnaia klassika v soblazne ekranizacii. Stoletie perevoploshchenii* [Literary Classics and the Temptation of Screen Versions. A Hundred Years of Reincarnations]. Moscow, Progress-Tradiciia Publ., 2014. 584 p. (In Russ.)

17. *Podrostok* [The Adolescent]. TV series, 2017, https://www.vokrug.tv/product/show/podrostok_2017/; https://kino.mail.ru/series_915921_podrostok/. (accessed 15 Jan. 2021) (In Russ.)

18. Tregubov, A. "Velikaia mudrost' Adabash'iana: maestro raskryl recept schast'ia" ["The Great Wisdom of Adabashyan: The Master Disclosed the Recipe of Happiness"]. *MK.RU*, 08 Aug. 2008, https://www.mk.ru/culture/2020/08/08/velikaya-mudrost-adabashyana-maestro-raskryl-recept-schastyia.html?utm_referrer=https%3A%2F%2Fzen.yandex.com. (accessed 07 Feb. 2021) (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 25.02.2021
Одобрена после рецензирования 04.04.2021
Принята к публикации 08.04.2021
Дата публикации: 25.06.2021

The article was submitted 25 Feb. 2021
Approved after reviewing 04 Apr. 2021
Accepted for publication 08 Apr. 2021
Date of publication: 25 Jun. 2021