

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2023. № 4 (24).

Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 4 (24), 2023.

Научная статья / Research Article

УДК 821.161.1.0

ББК 83.3(2=411.2)

<https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-4-259-283>

<https://elibrary.ru/VVCXHK>

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



© 2023. Эниса Успенская

Университет художеств, Белград, Сербия

«Преступление и наказание»

в сербском театре первой половины XX века

© 2023. Enisa Uspenskaya

University of Arts, Belgrade, Serbia

Crime and Punishment

in Serbian Theatre in the First Half of the 20th Century

Информация об авторе: Эниса Успенская, доктор филологических наук, профессор факультета драматических искусств, Университет художеств, бульвар Уметности, д. 20, 10070 г. Белград, Сербия.

<https://orcid.org/0000-0001-8359-1237>

E-mail: enisa.uspenski@gmail.com

Аннотация: Статья посвящена сербским театральным адаптациям романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в первой половине XX века. Эти постановки рассматриваются в широком контексте трансмедиального сторителлинга этого романа в межкультурном пространстве. Во второй части статьи делается акцент на анализе двух постановок 1930-х годов: на сербском языке с сербскими актёрами и другой — гастрوليрующей труппы, на русском языке, с русскими актёрами. Пользуясь методом реконструкции, на основании сохранившихся артефактов мы применяем мультидисциплинарную теорию о фотографии, иллюстрации и инсценировке с целью установить связь упомянутых выше постановок с текстом Достоевского. Поставив задачу определить оригинальность сербских постановок, приходим к выводу, что они в основном остаются в русле исходной русской культуры, так как о балканском перекодировании «Преступления и наказания» можно говорить лишь применительно к его поэтическим трансформациям у сербско-хорватских «зенилистов».

Ключевые слова: «Преступление и наказание», инокультура, трансмедиальный сторителлинг, сербский театр, постановка, инсценировка, фотография, иллюстрация.

Для цитирования: Успенская Э. «Преступление и наказание» в сербском театре первой половины XX века // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2023. № 4 (24). С. 259–283. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-4-259-283>

Information about the author: Enisa Uspenskaya, DSc in Philology, Professor, Faculty of Dramatic Arts, University of Arts, Boulevard Umetnosti 20, 10070 Belgrade, Serbia.

<https://orcid.org/0000-0001-8359-1237>

E-mail: enisa.uspenski@gmail.com

Abstract: The article is devoted to theatrical adaptations of the novel *Crime and Punishment* by Fyodor Dostoevsky staged in Serbia during the first half of the 20th century. These productions are analyzed in the broad context of the transmedial storytelling of the novel, included into intercultural paradigm. In the second part of the article, the author focuses on the analysis of two productions of the 1930s: the first one in Serbian language, with Serbian actors; the second one by a touring troupe, in Russian language, with Russian actors. Using the method of reconstruction, on the basis of the creation of artefacts, the author applies to these cultural events a multidisciplinary theory of photography and illustration, in order to identify a connection between the above-mentioned productions and the original text of Dostoevsky's novel. Having tried to determine the originality of Serbian stage productions, the article comes to the conclusion that they are basically rooted into the original Russian culture, meanwhile terms of unique 'Balkan recoding' of *Crime and Punishment* can only be applied to its poetic transformations in Serbian-Croatian 'zenitists' artwork.

Keywords: *Crime and Punishment*, interculture, transmedial storytelling, Serbian theatre, staging, dramatization, photo, illustration.

For citation: Uspenskaya, Enisa. "*Crime and Punishment* in Serbian Theatre in the First Half of the 20th Century." *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 4 (24), 2023, pp. 259–283. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-4-259-283>

Первые попытки перекодировки романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» датируются началом 1880-х годов, когда Вильгельм Генкель перевёл роман на немецкий язык под названием «Раскольников» (*Raskolnikow*). Затем роман был переведён и на другие языки. в частности, хорватский перевод появился в 1884–1885 годах на страницах журнала «Народная газета» [Badalić, 1972, s. 347–348] почти одновременно с первой версией романа на французском языке, тогда как первая английская версия романа вышла в 1886 году.

За литературными новинками старались следить и в молодом Королевстве Сербии, однако к первому переводчику «Преступления и наказания» Йефте Угричичу известность пришла не сразу. Издание сербского перевода в 1888 году осталось неоконченным, как предполагалось, из-за «слабой и отрицательной реакции читателей» [Babović, 1961, s. 414]. Но, по-видимому, кроме этого проблема была и в самом переводе. Сербский текст в новой версии, выходявшей на страницах журнала «Полицейский вестник» в 1899–1901 годах, имел свои недостатки: «Угричич тщательно придерживался текста, но часто совершал ошибки, буквально переводя слово за словом» [Babović, 1961, s. 415].

Роман «Преступление и наказание» быстро приобретал известность, и вскоре, пользуясь современной академической терминологией, вызвал так называемый «эффект снежного кома» (*snow boll effect*), который относится к изначальному полюсу трансмедийного сторителлинга¹ (*transmedial storytelling*).

Под термином «трансмедийное повествование» мы имеем в виду его классическое значение, подразумевающее, в самом широком смысле, все виды соприкосновений текстов различных языковых систем. Согласно Мери-Лор Райан, «эффект снежного кома» относится к явлению, когда некий нарратив приобретает большую популярность и становится знаковым текстом культуры, порождая многочисленные продолжения и адаптации.

В этом смысле литературное произведение (роман, поэма, пьеса) может стать текстом, функционирующим как совместное референтное поле для остальных текстов, им порождённых [Ryan, 2016]. Такие явления свойственны культуре с античных времен, когда мифологические нарративы распространялись через все виды словесных и визуальных искусств.

¹ в настоящей статье термин трансмедийное повествование (или трансмедийный сторителлинг) не имеет того радикально нового и революционного значения, которое ему придают современные исследователи, Генри Дженкис и другие — значения, которое преимущественно подразумевает новую нарративную форму в цифровом пространстве. Мы опираемся на мнение исследовательницы Мери Лор Райан о том, что механизм трансмедийного повествования не нов и что его корни уходят в историю распространения греческого мифа через различные художественные медиа, скульптуру, архитектуру, драму, эпiku. Аналогичную ситуацию наблюдаем и в позиции мифопоэтического творчества Достоевского в среде новых аудио- и визуальных медиа XX и XXI веков. и в данном случае термин «трансмедийное повествование» используется в значении «франшизы» романа «Преступление и наказание», его различных драматизаций, тетральных спектаклей и т. д.

Нечто подобное случилось и с романом «Преступление и наказание». Инициатором его сценической интерпретации был сам Ф.М. Достоевский, который «первый обнаружил возможности публичного концертного исполнения сцены с Мармеладовым. Именно этот отрывок из романа (2-ю главу первой части) он выбрал для чтения вслух на вечере в пользу Литературного фонда, который состоялся 18 марта 1866 года, то есть в год публикации “Преступления и наказания”» [Нинов, 1983, с. 205]. «Замечательное авторское чтение» Достоевского стало прологом последующих исполнений.

Первым эстафету подхватил артист О.А. Правдин, оказавший потом влияние на Андреева-Бурлака: именно он своим исполнением сцен из «Преступления и наказания» и «Братьев Карамазовых» «побудил в целой плеяде русских артистов следующего поколения повышенный интерес к самой *проблеме театра Достоевского* и укрепил их стремление испробовать свои силы в новых ролях по его репертуару» [Нинов, 1983, с. 213].

Однако, несмотря на то, что постановки отдельных сцен из «Преступления и наказания» имели успех, российскую инсценировку полного сюжета романа в 1900 году, принадлежавшую Я. Дельеру (Я.А. Плющевский-Плющик)², опередили первые постановки романа западноевропейскими театрами. Во Франции в 1888 году их осуществили литераторы Поль Жинисти и Юго ле Ру, тогда как постановкой в парижском «Одеоне» руководил директор театра Поль Порель [Фокин, Борецкий, 2019] За этим последовали постановки в Германии (1890), Италии (1894), Испании (1901), США (1907), Англии (1910), а также варшавская постановка 1909 года.

Администрация Сербского Королевского театра относительно быстро переняла европейскую тенденцию инсценировать Достоевского, в первую очередь роман «Преступление и наказание», постановки которого столичная публика получила возможность увидеть в 1907 году, в отличие от распространённой тенденции ставить русских классиков по западным инсценировкам³, в данном случае это был перевод пьесы упомянутого Я. Дельера, так как постановкой руководил сербский режиссёр Милорад Гаврилович.

² Я. Дельер — псевдоним Я.А. Плющевского-Плющика.

³ Уже «второй Достоевский», поставленный в сербском Народном театре (30 октября 1913), был переводом пьесы «Братья Карамазовы» французских авторов Жака Копо и Жана Крю.

Как и в тексте оригинала, спектакль состоял из десяти картин с эпилогом, о чём накануне премьеры подробно рассказала газета «Политика». Рекомендую читателям посетить театр, анонимный автор писал, что «роман великий и знаменитый, один из лучших и сильнейших во всей мировой литературе. Что из него сделал драматург, насколько сумел им воспользоваться, насколько причинил ему вреда — увидим сегодня вечером» [Odavić, Sretenović, 2021, s. 8].

Но, по мнению анонимного рецензента, вреда всё-таки было больше, чем пользы: рецензент иронически заявляет, что постановка была «преступлением», которому «наказание предстоит впереди» [Odavić, Sretenović, 2022, s. 8]. Дельеревскую инсценировку раскритиковал и драматург Народного театра Милан Грол. По его словам, он понимал, что нет более сложной задачи, чем переделка для сцены романов русских классиков, и что, по его мнению, невозможно перевести в «обыкновенный и банальный» сценический диалог «весь этот идеализм и даже мистицизм, всю эту туманную и беспокойную атмосферу мечтательных, экзальтированных, восторженных и странных типов: всё, что изображено, описано и проанализировано на длинных страницах психологического русского романа» [Grol, 1907, s. 931], [Sretenović, Odavić, 2022, s. 8].

Грол сожалеет о том, что инсценировки являются «торгашески-литературными», именно потому что они чаще всего делаются драматургами «второго или пятого разряда». и вследствие этого на сцене «в Раскольникове мы видим только одного необъяснённого и необъяснимого маньяка, в действиях которого сложно выделить последовательность и невозможно понять мотивы, а за его мучительными эпилептическими припадками и лихорадкой мы не видим определенной базовой физиономии человека» [Grol, 1907, s. 932], [Sretenović, Odavić, 2021, s. 8]. Пьеса не понравилась критике; также она не понравилась публике, слабо подготовленной к тексту Достоевского, о чём свидетельствует то, что пьеса была сыграна лишь дважды.

В данный момент почти нет возможностей реконструировать спектакль столетней давности на основании лишь нескольких газетных объявлений и одной критической статьи. Мы ничего не знаем о режиссёрской работе, актёрской игре, мизансценах, сценографии, костюмах и так далее. Однако сохранившаяся фотография, вернее, портрет актёра в роли главного героя пьесы может кое-что сообщить о духовной оси спектакля.

Учитывая мнение Ролана Барта, что «референт» «прилегает» к «фото» очень «плотно» и «очень близко», мы имеем право считать, что фотография адекватна внутреннему содержанию пьесы и самой её ключевой идее. Как пишет Барт, «тот или та, кого фотографируют, представляет собой мишень, референта, род небольшого симулякра, eidolon'a, испускаемого объектом». Этот «симулякр» Барт называет ещё и «фотографическим Spectrum'ом, ибо это слово благодаря своему корню сохраняет связь со “спектаклем”». Получается странное действие: фотографируемое «я» непрерывно «имитирует самого себя», и в силу этого каждый раз, когда бартовское «я» фотографируется, его посещает ощущение неаутентичности [Барт, 1997, с. 3].

При этом актёрам, которые фотографируются в роли своих героев, не нужно мимикрировать под некое вымышленное «я», так как у них есть готовый образ, на котором они сосредоточивают свою внутреннюю энергию. Именно благодаря такой фокусировке портретируемый образ героя способен выразить не только общие черты создаваемого характера, но и идейную сущность всего спектакля.

Помимо «того или той, которую фотографируют», то есть того, кто фото «претерпевает», по наблюдению Барта, его ещё и делают, и разглядывают. Operator — это сам Фотограф. Spectator — это все мы, те, кто просматривает собрания фотографий в журналах книгах, альбомах, архивах. Таким образом, учитывая бартовское мнение, что фото является «предметом трёх способов действия, тройкого рода эмоций или интенций» [Барт, 1997, с. 5], будем анализировать портрет сербского актёра Добрицы Милутиновича в роли главного героя пьесы «Преступление и наказание» 1907 года.

Портрет Добрицы Милутиновича в роли Раскольниковца позволяет выявить три характеристики романного героя. Первая — это **воспаленность глаз**: «<...> не опуская чёрных воспаленных глаз своих <...>» [Достоевский 1972–1990, т. 6, с. 83], «<...> какая-то дикая энергия заблестала вдруг в его воспалённых глазах <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 120]). Вторая черта: **неизбывность одной главной мысли**, о которой свидетельствует мимика актёра, с морщиной между бровями: «я только в главную мысль мою верю» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 200]. Третья черта, **двойственность героя**, запечатлена на фото, благодаря работе оператора, в виде освещённой и затемнённой половины лица: «<...> точно в нём два противоположные характера поочередно сменяются» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 165].



Илл. 1. Добрица Милутинович
в роли Раскольникова.
Архив Музея театрального
искусства Сербии

Fig. 1. Dobrica Milutinovic as
Raskolnikov.
Archive of the Museum of
Theatrical Arts of Serbia



Илл. 2. София Цоца Джорджевич
(Соня Мармеладова).
Архив Музея театрального
искусства Сербии

Fig. 2. Sofia Coca Djordjevic
(Sonia Marmeladova).
Archive of the Museum of
Theatrical Arts of Serbia

Другие фотографии представляют собой частные портреты актёров, игравших в «Преступлении и наказании». Мы не знаем, какими они были в ролях персонажей Достоевского, так как на сохранившихся фото они, по словам Барта, «имитируют собственное я». За неимением других способов реконструировать спектакль нам остаётся лишь сопоставить эти портреты с характеристиками героев, данными Достоевским, и постараться ответить хотя бы на вопрос, почему режиссёр выбрал именно этих актёров.

София Цоца Джорджевич играла роль Сони, главного оппонента Раскольникова в «большом диалоге» романа. На фотографии выражением лица она напоминает «нежную и болезную» Соню [Достоевский, 1972–1990, т. 7, с. 419], робко ожидающую перелома в душе Раскольникова.



Илл. 3. Илья Станоевич (Свидригайлов).
Архив Музея театрального искусства Сербии

Fig. 3. Elijah Stanoevich (Svidrigailov).
Archive of the Museum of Theatrical Arts of Serbia



Илл. 4. Теодора Боберич (Дуня).
Архив Музея театрального искусства Сербии

Fig. 4. Teodora Boberic (Dunya).
Archive of the Museum of Theatrical Arts of Serbia

Портрет Ильи Станоевича выражением «стеклянных» глаз отсылает зрителя к внутренней опустошённости Свидригайлова с предчувствием депрессии: «Глаза его были голубые и смотрели холодно-пристально и вдумчиво <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 7, с. 188].

В отличие от Раскольникова, Сони и Свидригайлова на портретах Теодоры Боберич и Дмитрия Петровича нет той ключевой черты, характерной для героев, которых они играли в спектакле «Преступление и наказание».

Актриса Теодора Боберич, симпатичная, мягко улыбающаяся молодая женщина, не похожа на Дуню. в ней нет той доли *самоуверенности* («<...> высокая, удивительно стройная, сильная, самоуверенная, — что высказывалось во всяком жесте её <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 157]) и *надменности* («<...> единственная неправильность в этом прекрасном лице, но придавшая ему особенную характерность и, между прочим, как будто надменность» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 157]), нет качеств, без которых нельзя понять ни прошлого, ни настоящего сестры Родиона Раскольникова.



Илл. 5 Дмитрий Петрович
(Порфирий Петрович).

Архив Музея театрального искусства
Сербии

Fig. 5. Dmitrija Petrovič (Porfirij Petrovič).
Archive of the Museum of Theatrical Arts of
Serbia

Рассмотрим образ актёра Дмитрия Петровича. На портрете видим лицо однозначно «светского» человека, про которого можно сказать лишь то, что касается одной доли личности Порфирия Петровича: «честный человек» и «слово своё» сдержит [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 350]. Это портрет человека, который «по своему служебному делу <...> обязан охранять “старый закон” от покушений на него “нового” радикала» [Конюшенко, 2004, с. 315].

Итак, несмотря на отрицательные отзывы и критики, и публики мы всё-таки можем предположить, что первая сербская постановка «Преступления и наказания» сохранила связь с текстом оригинала в его идейном и психологическом смысле. После Первой Мировой войны

в Королевстве сербов, хорватов и словенцев спектакль возобновили; публика (уже более подготовленная благодаря новой версии перевода романа Йоанна Максимовича⁴) получила возможность увидеть его пять раз, что по меркам того времени было внушительно.

Если в начале XX века сербская достоевистика по сравнению с европейской была маргинальной, то в 1920-е и 1930-е годы (благодаря, в первую очередь, мощному культурному потоку русской белоэмиграции) она оказалась чуть ли не в самом центре полемики вокруг Достоевского.

Трудно перечислить всех местных и приезжающих исследователей (среди которых были Николай Бердяев, Дмитрий Мережковский, Альфред Бем, Дмитрий Чижевский, Александр Погодин,

⁴ Второй перевод «Преступления и наказания» на сербский язык (1914 года) принадлежит известному слависту Йоанну Максимовичу (Јован Максимовић).

Евгений Спекторский, Александра Сердюкова и многие другие⁵), которые читали публичные лекции и публиковали свои статьи и книги о Достоевском в Белграде.

Для нашей темы большое значение имеет внезапное появление Качаловской труппы МХАТа, которая своими постановками «Карамазовых» и «Фомы» задала высокие художественные стандарты мировой театральной достоевианы. Однако «Преступление и наказание» было показано не Качаловской, а Второй пражской труппой МХАТа, возглавляемой Григорием Хмарой, прославившемся в кинематографической версии романа, в немом фильме (*Raskolnikow*) немецкого экспрессиониста Робера Вине.

Пьеса с самим Хмарой в главной роли была в декабре 1929 года сыграна в Народном театре три раза, вызвав огромный интерес у публики и критики. Выдающийся сербский театральный деятель Иосип Кулунджич критиковал хмаровскую труппу за её отступление от «театра ансамбля», основного принципа художественников, и приближение к «модному принципу звезды». в отличие от художественников, у которых жест и речь всегда согласованы и не противоречат друг другу, у Григория Хмары, как пишет критик, «слово и жест не имеют никакой взаимосвязи» [Kulundžić, 1930, s. 57].

Актёру не удалось символическими и кинематографическими жестами создать образ конкретного характера Родиона Раскольникова. Своими движениями он представил лишь «обобщённое настроение одного убийцы». Кулунджич критиковал Хмару за то, что тот в инсценировке романа дал главному лицу (т. е. самому себе) слишком много пространства, в котором он сам про себя проживал на сцене одну «стилизованную жизнь» кинематографической звезды [Kulundžić, 1930, s. 58].

Однако надо сказать, что Кулунджич смотрел спектакль через призму художественников и забывал про семантику оригинала, в котором определенный автоматизм и «поведенческий стереотип революционера» [Конюшенко, 2005, с. 316] Родиона Раскольникова можно объяснить его одержимостью идеей. Как сам он признавался Соне — его «черт тащил» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 321]. Именно такая трактовка была на уме у самого Хмары, который, по признанию того же критика, подчеркивал «формализм в воспроизведении героя Родиона Раскольникова» [Kulundžić, 1930, s. 58].

⁵ См. об этом статьи: [Успенская, 2013], [Успенская, 2012], [Успенская, 2010].

Широкий культурный контекст, созданный вокруг Достоевского в сербско-югославской среде в 1930-е годы, открыл дорогу местным театральным адаптациям романов великого классика. На сценах Белграда появились «Дядюшкин сон» (1930)⁶, затем «Преступление и наказание» (1935) и «Идиот» (1937)⁷. Из всех этих постановок наименее «сербским» было «Преступление и наказание».

Хотя пьеса шла на сербском языке⁸ и актёры тоже были местные, все остальные авторы, драматург, режиссёр и сценографист были из России. Постановщик, художественник Н.О. Масалитинов в интервью, данном «Сцене», вестнику белградского Национального театра, хвалил инсценировку П.Ф. Краснопольского, знатока творчества Достоевского, автора научной работы «Достоевский-драматург»⁹. Действие пьесы, по словам Масалитинова, строилось на ключевом внутреннем конфликте её главного героя, выражавшемся в «интенсивной борьбе между холодным разумом и пламенным сердцем» [Masalitinov 1935], [Stevanović, Odavić, 2021, s. 26].

Постановка вызвала огромный интерес у критики и публики. Почти все ведущие газеты говорили о пьесе как о крупном культурном событии столицы. Претензии рецензентов относились к «устарелости драматизации», а также к недостаточно выраженному психологизму оригинала. Велибор Глигорич, выдающийся критик левой ориентации, писал, что в «пьесе мотив преступления остался неразъяснённым, так что и покаяние утратило свою силу» [Gligorić, 1935], [Odavić, Sretenović, 2021, s. 26].

Самым серьёзным критиком спектакля был Станислав Винавер. Он писал, что инсценировка «осквернила Достоевского мелодраматизмом и представила его в конвенциональном голливудском стиле фильмов Греты Гарбо <...>».

⁶ «Дядюшкин сон», поставил Карл Фольмёлер (Karl Vollmöller), перевод Милана Беговича, режиссёр Юрий Львович Ракин, художник-постановщик, художник по костюмам Владимир Жедринский. Премьера состоялась 14 мая 1930 года.

⁷ «Идиот» по роману Ф.М. Достоевского, переработал Миодраг М. Пешич; режиссёр Тито Строцци. Премьера 30 декабря 1937 года.

⁸ Возможно, это была пьеса, которую Н.О. Масалитинов впервые поставил в Национальном театре имени Ивана Вазова в Софии. Сезон 1931/32 годов. См.: [Вагапова, 2007].

⁹ Нам не удалось установить идентичность П.Ф. Краснопольского и его научной работы «Драматургия Достоевского». в литературе в связи с Н.О. Масалитиновым упоминается лишь имя его супруги Екатерины Филимоновны Краснопольской.

В постановке, считал Винавер, нет «ни понимания, ни благоговения перед Достоевским, его текстом, его персонажами. Всё сведено к обычному детективу» [Vinaver, 1935, s. 642], [Ođavić, Sretenović, 2021, s. 26].

Помимо отзывов критики из артефактов масалитиновской постановки «Преступления и наказания» сохранились также рукописный текст инсценировки в переводе Велимира Живоиновича и фотография мизансцены первой картины пьесы, разыгрывающейся в распивочной, и, кроме того, сценографический эскиз «Комната Порфирия», фотография актрисы Дары Милошевич — Сони в «бульварном» костюме», рисунок портрета Миливое Живоновича в роли Порфирия Петровича, а также четыре рисунка лиц из «толпы», окружающей Раскольникову.

Инсценировка П.Ф. Краснопольского, состоявшая из десяти картин¹⁰, по композиции немногим отличается от дельеревской, с которой драматург, очевидно, был хорошо знаком. Однако в первой пьесе формально меньше отступлений от Достоевского, тогда как во второй их больше. Так, у Краснопольского совсем отсутствуют Свидригайлов и Лужин, а сама Алёна Ивановна является внесценическим лицом. Но, на наш взгляд, в символическом и художественном смысле текст пьесы Краснопольского ближе к оригиналу.

Приведём к примеру вторую картину краснопольской пьесы, которая соответствует третьей дельеревской и разворачивается на площадках лестницы большого дома, в котором жила старуха-процентщица. Сцена в обеих постановках разделена на три части, но существенно, что в первом случае это деление горизонтальное, а во втором вертикальное.

У Дельера средняя часть представляет собой третий этаж, а боковые — второй и четвёртый. Автор не думал о метафизике «ситуации Раскольникову», ему нужен был социальный аспект обстановки «большого петербургского дома, населённого бедными людьми» с «полутёмными передними маленькими квартирами», «перегородками» и «кухнями» [Дельер, 1900]

В вертикальной архитектуре сцены Краснопольского второй этаж находится под сценой, третий на сцене, а четвёртый над ней. Таким образом, Раскольников, который является единственным лицом этой картины (без старухи, Лизы и посетителей), передви-

¹⁰ На афише и в критике указано, что спектакль состоял из девяти картин, тогда как в самом тексте пьесы — десять картин.

гается снизу вверх и обратно, что совпадает с его оригинальной траекторией: от падения к временному восхождению (после целебных объятий маленькой Полочки) и новому падению. в этом смысле важна символика третьего этажа с открытыми и закрытыми дверями, которые в романе Достоевского играют «важную идейно-смысловую роль» [Юхнович, 2022, с. 84].

Когда Раскольников вошёл в дом старухи, лестница «стояла совсем пустая» и «все двери были заперты», только *спасительная* квартира, в которой работали маляры, «была растворена настежь». Квартира напротив старухиной стояла закрытой. «В третьем этаже, по всем приметам, квартира, что прямо под старухиной, тоже пустая: визитный билет, прибитый к дверям гвоздичками, снят, выехали!» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 61].

Краснопольский, хорошо понимая символику двери у Достоевского, поместил обе двери, закрытую и открытую, на третьем этаже: «на третьем этаже двери пустой квартиры наглухо закрыты, слева двери открытые, из них льётся свет на площадку» [Krasnopoljski, 1935]. Третий этаж — это своего рода перекрёсток, здесь Раскольников всё ещё мог передумать и выбрать светлый путь воскресения вместо закрытости, то есть тюрьмы, внешней или внутренней. Именно на третьем этаже «на одно мгновение пронеслась в уме его мысль: “Не уйти ли?”» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 61].



Илл. 6. Сцена из спектакля «Преступление и наказание» 1935 года.
Архив Музея театрального искусства Сербии

Fig. 6. Scene from *Crime and Punishment*, 1935.
Archive of the Museum of Theatrical Arts of Serbia

Судя по фотографии мизансцены в «распивочной», как и по авторской ремарке пьесы, драматург, постановщик и сценографист, следуя Достоевскому, сохранили отсылку к преисподней. Зритель видит подвальное «заведение» с низким потолком, душное, «пропитанное винным запахом» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 12], в которое его хозяин спускался вниз «откуда-то по ступенькам, причем прежде всего выказывались его щегольские смазные сапоги с большими красными отворотами» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 11].

Как и у Достоевского, на сцене два половых. в романе они мальчишки, один «лет четырнадцати», а другой «моложе» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 12], тогда как в пьесе эти роли играют взрослые молодые люди. На втором плане сцены за столом хозяин — присевший «послушать “забавника”» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 13], с лицом, которое «будто смазано маслом» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 12]. На полке стоят реквизиты, указанные Достоевским: «огурцы в банке, сухари и рыба» [Krasnopoljski, 1935].

Драматургу важно было сохранить сцену с «целой партией пьяниц» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с.18], которая во время мармеладовской тирады вошла с улицы со звуками «нанятой шарманки» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с.18] и детским голосом, певшим «Хуторок». Однако сербской городской культуре чужда шарманка и весь её семантический круг. Поэтому в данной пьесе место шарманки заняла «гармонь» [Krasnopoljski, 1935]. и здесь пьяная орава не прерывает разговор двух героев; наоборот, она уходит со сцены до этого, то есть в самом «начале картины», после чего «наступает тишина» [Krasnopoljski, 1935] и начинается диалог.

На фотографии видно, что стол, за которым сидят герои, не такой, как у автора, «залитый и липкий» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 12], а наоборот: накрытый скатертью, он противопоставлен всеобщей «грязной обстановке» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 11].

Можно подумать, что здесь идёт речь о межкультурном перекодировании, так как в сербских распивочных, даже и самых захудалых, принято было столы накрывать скатертью, однако они редко были из узорчатой ткани (как на фотографии), а чаще всего из белой или клетчатой. Узорчатые скатерти, которые, вероятно, были разноцветными, по всему судя, понадобились сценографисту ради «русского стиля». Нужную атмосферу поддерживает и фигура

располневшей женщины в русском костюме, состоящем из рубахи, панёвы, пояса и платка. Она стоит за спиной хозяина и подбоченившись слушает произносящего свой текст Мармеладова. Судя по тексту пьесы, это жена хозяина; но это могла быть и Настя, служанка Зарницыной.

Напомним: Настасья Петровна, «болтливая», из «смешливых деревенских баб», подшучивала над Раскольниковым, но порой умела сказать ему и глубокомысленную правду про заработок и капитал, а также посмотреть на него «с состраданием» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 56].

Кроме «деревенской бабы» на фотографии виден ещё один персонаж, отсутствующий во 2 главе I части романа. Это выплывший из памяти Раскольникова один из его inferнальных двойников — «студент, которого он совсем не знал и не помнил» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 53]. Полтора месяца до убийства Родя сидел почти рядом с ним в «плохеньком трактиришке», «а тут как раз ему как будто кто-то подслуживается» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 53]: студент заговорил о старухе, выражая собственные раскольниковские мысли, что «эту проклятую старуху убил» бы и «ограбил» бы «без всякого зазору совести», [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 54].

Безымянный студент в пьесе сидит в углу у задника и внимательно следит за разговором Раскольникова с Мармеладовым. Их столик расположен на просцениуме. Раскольников сидит, уставившись на Мармеладова, который, «одетый в старый совершенно оборванный чёрный фрак» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 12], стоит нагнувшись в позе, выражающей слова «понимаете ли, понимаете ли вы, милостивый государь, что значит, когда некуда больше идти?» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 16].

По замыслу драматурга, в первой картине зритель знакомится и с другими персонажами пьесы: Разумихиным, Заметовым, Лизаветой и Соней. Сохранилась фотография Дары Милошевич в роли Мармеладовой. Она в бульварном костюме, в котором Соня в романе появляется лишь один раз, в сцене смерти её отца. Её образ соответствует описанию у Достоевского: «платье с длиннейшим смешным хвостом» и «омберлька», и «круглая шляпка» с «пером», надетая «мальчишески набекрень» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 143], однако на фотографии не передан трагизм «приниженной, убитой, расфранченной и стыдящейся» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 145] своего положения. По словам критика, актриса Дара



Илл. 7. Дара Милошевич в роли Сони Мармеладовой.

Архив Музея театрального искусства Сербии

Fig. 7. Dara Milosevic as Sonya Marmeladova.
Archive of the Museum of Theatrical Arts of Serbia

Милошевич была плохим выбором для роли Сони, которую она играла «просто, как сокрушённую монашеску, а не как несчастную проститутку» [Vinaver, 1935, s. 640], [Odavić, Sretenović 2021, s. 26].

Рисунок Владимира Жедринского, изображающий портрет Порфирия Петровича, раскрывает совсем другой образ, отличный от первого «сербского Порфирия». Вместо прямолинейности характера здесь выявлены черты следователя-философа, более близкие источнику. Многие характеристики оригинального Порфирия можно приписать герою, изображённому на рисунке: «недоверчив, скептик, циник... надувать любит, то есть не надувать, а дурачить...» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 189], «притворщик» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 198], «характер язвительный, скверный» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 199], «малый умный, умный, очень даже не глупый, только какой-то склад мыслей особенный» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 189].

Но самое главное что, на наш взгляд, удалось Жедринскому изобразить, это двойственность лица Порфирия, которое «было бы даже и добродушное, если бы не мешало выражение глаз, с каким-то жидким водянистым блеском, прикрытых почти белыми, моргающими, точно подмигивая кому, ресницами» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 192].



**г. Живановић
у улови Порфирије Петровић**

Илл. 8. Миливоје Живановић у роли Порфирија Петровића. Архив Музеја театарног искуства Србије

Fig. 8. Milivoje Zivanovic as Porfiry Petrovitch. Archive of the Museum of Theatrical Arts of Serbia

Ещё одна деталь, взятая из текста Достоевского, но получившая у художника сверхъестественную трактовку, дорисовывает образ исследователя, задуманный белградским спектаклем. Речь о его волосах, которые в романе были «плотно выстриженными на большой круглой голове» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 192], а на рисунке, раскрывая символику порфиры в имени персонажа, выглядят, как корона на голове.

На основании сохранившихся сценографических эскизов можем сказать кое-что о стиле постановки, указывающем на её связь с традицией мирискусников. Сценографистом был Владимир Жедринский, которому хорошо было знакомо творчество русских художников эпохи Серебряного века и, в частности, иллюстрации и сценографические постановки произведений Достоевского, принадлежавшие Мстиславу Добужинскому.

Именно технике Добужинского близок сценографический эскиз Жедринского «Комната Порфирия». Как пишет Елена Степанян, это приём, близкий к центральному приёму Достоевского, сохраняющему свою тайну, «недосказанность, как сохраняет её живая личность. Окружающее героя узнаваемо, достоверно, сам же он — «фигура умолчания»». у Жедринского и вовсе отсутствует изображение героя, но мы узнаём, по словам исследовательницы, его «художественную ауру», «смысловое свечение, его окружающее, кокон ассоциаций вокруг него» [Степанян, 2022, с. 98].



Илл. 9. Сценографический эскиз: «Комната Порфирия»¹¹.

Архив Музея театрального искусства Сербии

Fig. 9. Scenographic sketch: "Porfiry's room."

Archive of the Museum of Theatrical Arts of Serbia

«Комната Порфирия», нарисованная Жедринским, соединяет детали помещений всех трёх встреч Раскольников с Порфирием Петровичем. Меблировка напоминает кабинет в доме некоей полицейской части, «в отделении пристава следственных дел». «Кабинет его была комната ни большая, ни маленькая, стояли в ней: большой письменный стол перед диваном, обитым клеёнкой, шкаф в углу и несколько стульев — все казённой мебели, из жёлтого отполированного дерева» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 254].

Однако «маленький круглый столик, на котором стоял допityй стакан чаю» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 191], появляется в казённой квартире Порфирия Петровича. Именно во время знакомства Раскольников с Порфирием об этот столик ударил Разумихин, «махнув рукой», так что всё «полетело и зазвенело» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 254]. Из третьей встречи, имевшей место в «каморке» Раскольников «под самой кровлей высокого

¹¹ Рисунок (вероятно, ошибочно) назван архивистом «Комната Прокопия».

пятиэтажного дома» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 5], художник взял лишь предзакатное время дня.

«Комната Порфирия» — это комната-ловушка, в которой «при-творщик» Порфирий играл в «кошки-мышки» с Раскольниковым. Закрытое четырёхугольное пространство с угнетающе нависающим сверху тяжеловесным чёрным потолком. Но в то же время в этом помещении присутствуют знаки будущего воскресения во Христе: лучи заходящего солнца и светлые двери.

Яркий свет, исходящий из полукруглого окна, косыми лучами освещает комнату, в которой уже стало темнеть. Что лучи именно закатные, мы знаем по тексту романа. Первое свидание происходило спустя не более двух-трёх часов после того, как Раскольников спросил у Дуни «Есть двенадцать?» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 177], так что до летнего петербургского заката солнца оставалось ещё много времени. Второе свидание началось в десять минут двенадцатого: «ровно в одиннадцать часов» Раскольников «попросил доложить о себе Порфирию Петровичу» и «прошло, по крайней мере, десять минут, пока его позвали» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 254]. Только время последней встречи было предвечерним, так как по окончании разговора Порфирий спросил Раскольникова: «Прогуляться собираетесь? Вечерок-то будет хорош <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 447].

«Косые лучи заходящего солнца» — это один из ключевых символов Достоевского, который, по словам Татьяны Касаткиной, всегда отображает «момент запечатления в герое образа Христа» [Касаткина, 2017]. Именно эта символика косых лучей была интуитивно осознана и иллюстратором Жедринским, и драматургом пьесы, которые осуществили прямую связь между ними и восклицанием Порфирия Петровича: «Станьте солнцем, вас все и увидят» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 352].

Тому же семантическому ряду, восходящему к теме воскресения, принадлежат и сияющие двери на заднике сцены. Льющиеся в комнату косые солнечные лучи освещают в ней предметы (бумаги на столе, картины на стенах), но особенно сильно высвечивают *двери*, которые являются как бы центральным образом картины. Своей архитектурой со столбами по сторонам и полукруглым пространством с витражом наверху они напоминают церковные двери. Помним, что в кабинете Порфирия Петровича «запертая дверь» была «в углу, в задней стене, в перегородке» [Достоевский,

1972–1990, т. 6, с. 255]. Но в эскизе Жедринского нарисованы не те, а символические, «евангельские» двери, о которых сказано: «Я есмь дверь; кто войдет Мною, тот спасётся, и войдет, и выйдет, и пажить найдёт» (Ин. 10:9).

Справедливо в связи с этим замечание Юлии Юхнович: «Это изречение вполне определённо можно соотнести с судьбой Раскольникова, который после тяжёлых испытаний входит в открытые двери Христа и обретает спасение, становясь духовным примером для других» [Юхнович, 2022, с. 85].

Что такая символика в пьесе не случайность, свидетельствует ремарка последней, десятой картины, в которой Родя сначала прощается с сестрой, а потом с Соней, и уходит со сцены с намерением явиться с повинной. в романе, когда он входил, «уже начались сумерки» и «солнце между тем уже **закатывалось**» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 402]. Это значит, что один последний косой луч солнца мог осветить его, входящего в дверь Сониной комнаты. Учитывая эти детали, драматург рисует *иконографическую* сцену последней картины, в которой должно произойти преобразование героя: «Комната Сони. Вечер. Сквозь открытое окно падают **лучи заходящего солнца**» [Krasnopoljski, 1935].

Закатные лучи пронизывают Раскольникова, как апостола на горе Фаворской¹², и предвещают, что он в конце картины падёт на землю, как подкошенный: «<...> он вдруг заплакал, упал на колени и стал кланяться до земли» [Krasnopoljski, 1935]. Это последний жест Раскольникова в пьесе Краснопольского. На сцене остаётся одна Соня: «<...> не смея двинуться, она стоит некоторое время на середине комнаты. Затем вдруг, всплеснувши руками, бежит к иконе, падает пред ней на колени и усердно молится, плача. Глаза её молитвенно уставлены на икону, она часто крестится и бьёт челом, с часу на час громко рыдает, как дитя. Песня становится всё громче, а потом совсем замолкает. Наступает тишина, а затем слышен, будто ликует, победительный звон колоколов с какого-то отдалённого церковного храма» [Krasnopoljski, 1935].

В итоге можно сказать, что два перевода романа, две театральные адаптации в переводе на сербский язык с сербскими актёрами и одна на русском гастролирующей труппы, затем критические

¹² Символика «косых лучей заходящего солнца» у Достоевского, подмеченная учёными А.С. Долининым и А.Ф. Лосевым, получила новую иконическую трактовку в лекциях Т.А. Касаткиной.

статьи, афиши и газетные объявления — все эти практики создали довольно широкий трансмедийный текст «Преступления и наказания».

Однако всё ещё нельзя говорить об инкорпорации романа в текст другой культуры в позиции, аналогичной той, которую он занял в доминантных европейских культурах. Единственной оригинальной попыткой межкультурного перекодирования раскольнического текста можно считать его «балканскую» трансформацию в авангардном проекте, известном под названием «зенитизм».

Новый поэтический герой сербско-хорватского сюрреалистского движения, так называемый *варваро-гений*, распят между Востоком и Западом. Он и наследник поэтического «я» Владимира Маяковского: такой же бродяга, бунтарь, революционер и боготворец. Основатель и представитель движения Любомир Мицич в программном стихотворении называет поэта-зенитиста «братом Раскольникова» [Mičić, 1922, s. 1]. в отличие от преображённого Раскольникова, пронизанного косыми лучами заката, новый освещён палящим солнцем в зените. Обращаясь к России, поэт говорит: «Твой сегодняшний вождь именно РАСКОЛЬНИКОВ» [Mičić, 1922, s. 1], который «раздробил череп старухе», «грешной матери блаженных насекомых», и «на красном флаге повесил» её «Христа за язык» [Mičić, 1922, s. 1]. Именно такому нераскаявшемуся и не поклонившемуся земле Раскольникову преклоняются балканские варваро-гении в своем «Мemento Европа» и в дикой народной пляске под названием «Смерть» [Mičić, 1922, s. 1].

После Второй Мировой войны и революции, уже в социалистической Югославии, сербские театральные версии «Преступления и наказания» появлялись каждое двадцатилетие и всегда являлись культурным событием. Обе инсценировки сербских авторов, Мирослава Дедича (1953) и Мирослава Беловеча (1972), становились ответом на злободневные политические вопросы и получали широкий общественный резонанс.

После распада второй Югославии в сербском театре выделяются ещё две постановки «Преступления и наказания» по тексту Анджея Вайды: первая в режиссуре Эгона Савина (1992) и вторая в режиссуре Анны Томович (2013). к сербскому трансмедийному сторителлингу «Преступления и наказания» следует отнести ещё три кино-трансформации. Первая — это телевизионный фильм Савы Мрмака, созданный на основании спектакля Мирослава Беловича

(1972). Отметим также два кино-палимпсеста, построенных по канве романа: фильм «Три летних дня» Мирьяны Вукомирович (1996) и фильм «Ловушка» (2007) Срдана Голубовича.

Список литературы

1. Барт, 1997 — *Барт Р.* Camera lucida. Комментарии к фотографии / пер. с франц. М. Рыклина, М.: Ad Marginem, 1997. 87 с.
2. Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
3. Вагапова, 2007 — *Вагапова Н.М.* Русская театральная эмиграция в центральной Европе и на Балканах: очерки. СПб.: Алатейя, 2007. 235 с.
4. Дельер, 1900 — *Дельер Я.А.* Преступление и наказание: Драматические сцены в 10 картинах, с эпилогом: По роману Ф.М. Достоевского, М.: Русское театральное общество. URL: <https://viewer.rsl.ru/ru/rsl01003648148?page=34&rotate=0&theme=white> (дата обращения: 10.09.2023).
5. Нинов, 1983 — *Нинов А.А.* Рождение театра Достоевского // Достоевский и театр: Сборник статей / сост. и общ. ред. А.А. Нинова. Л.: Искусство, 1983. С. 172–213.
6. Фокин, Борецкий, 2019 — *Фокин П., Борецкий И.* Первая постановка романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» на сцене парижского театра «Одеон» в оценке русских корреспондентов (По материалам собрания А.Г. Достоевской) // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 3. С. 186–209. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2019-3-186-209>
7. Конюшенко, 2004 — *Конюшенко Е.* Заметки о романе Достоевского «Преступление и наказание» // Вопросы литературы. 2004. № 6. С. 310–322.
8. Степанян, 2022 — *Степанян Е.В.* о неуловимости символа. к вопросу об иллюстрировании «Преступления и наказания» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 3 (19). С. 87–100. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-3-87-100>
9. Успенски, 2010 — *Успенски Е.* Достоевски и о Достоевском на страницах “Нове Европе” // Нова Европа 1920–1941: Зборник радова. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2010. С. 241–262.
10. Успенская, 2012 — *Успенская Э. А.Л.* Погодин и Ф.М. Достоевский // Русская диаспора и изучение русского языка и русской культуры в инославянском и иностранном окружении: Международный научный симпозиум (Белград, 1–2июня 2011 г.). Белград, 2012. С. 149–161.
11. Успенская, 2013 — *Успенская Э.* Достоевский и достоевсковедение как диалог русской эмиграции с югославской культурой между двумя войнами // Русское зарубежье и славянский мир: Сборник трудов, Белград, 2013. С. 569–578.
12. Юхнович, 2022 — *Юхнович Ю.В.* Образ открытых дверей в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 3 (19). С. 78–86. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-3-78-86>.

13. Babović, 1961 — *Babović M.* Dostojevski kod Srba. Titograd: Grafički zavod, 1961. 490 s.
14. Badalić, 1972 — *Badalić, J.* Rusko-hrvatske književn studije. Zagreb: Liber, 1972. 479 s.
15. Grol, 1907 — *Grol M.* “Zločin i kazna“, deset dramskih slika po romanu Dostojevskog, od Delijera // Srpski književni glasnik, 1907. Knj. 12. Sv. 12. S. 931–932.
16. Krasnopoljski, 1935 — *Krasnopoljski P.F.* “Zločin i kazna“, po romanu F.M. Dostojevskog. Rukopis. Arhiv Narodnog pozorišta u Beogradu.
17. Kulundžić, 1930 — *Kulundžić J.* Starovi kod hudožestvenika // Srpski književni glasnik, 1930. Knj. XXIX. Br. 1. S. 55–59.
18. Micić, 1922 — *Micić Lj.* Zenit-Manifest. Zenit, br. 11, god. II.
19. Odavić, Sretenović 2021 — *Odavić M., Sretenović J.* Dostojevski na sceni narodnog pozorišta u Beogradu: Katalog izložbe. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije, 2021. 39 s.
20. Ryan, 2016 — *Ryan M.-L.* Transmedial narratology and transmedia storytelling // *Artnodes*. 2016. № 18. Pp. 1–10. <https://doi.org/107238/a.v.Oi18.3049>.
21. Vinaver, 1935 — *Vinaver S.* “Zločin i kazna“, Pozorišni pregled // Srpski književni glasnik. 1935. 16 april. S. 637–644.

Список аудиозаписей

1. Касаткина, 2017 — *Касаткина Т.А.* Доклад «Косые лучи заходящего солнца» // XXXII Международны Старорусскит чтенияз «Достоевский и современность». 22.05.2017. Аудиозапись. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=WKprvY85kJE&t=1262s> (дата обращения: 10.09.2023).

References

1. Barthes, Roland. *Camera lucidia, Kommentarii k fotografii* [*Camera Lucidia: Reflections on Photography*]. Trans. from French by Mikhail Ryklin. Moscow, Ad Marginem Publ., 1997. 87 p. (In Russ.)
2. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh* [*Complete Works: in 30 vols*]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)
3. Vaganova, N.M. *Russkaia teatral'naia emigratsiia v tsentral'noi Evrope i na Balkanakh: Oчерki* [*Russian Theatre Migration in Central Europe and the Balkanias: Essays*]. St. Petersburg, Alateia Publ., 2007. 235 p. (In Russ.)
4. Del'er, Ia.A. *Prestuplenie i nakazanie, Dramaticheskie stseny v 10 kartinakh, s epilogom, po romanu F.M. Dostojevskogo* [*Crime and Punishment, Dramatic Scenes in 10 Pictures, with an Epilogue, Based on Dostoevsky's Novel*]. Moscow, Russkoe Teatral'noe Obshchestvo Publ., 1900. 32 p. Available at: <https://viewer.rsl.ru/ru/rsl01003648148?page=34&rotate=0&theme=white> (Accessed 10 Sept. 2023) (In Russ.)
5. Ninov, A.A. “Rozhdenie teatra Dostojevskogo” [“The Birth of Dostoevsky's Theatre”]. Ninov, A.A., editor. *Dostojevskii i teatr: Sbornik statei* [*Dostoevsky and Theatre: Collected Articles*]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1983, pp. 172–213. (In Russ.)

6. Fokin, P.E., and I.O. Boretskii. "Pervaia postanovka romana F.M. Dostoevskogo 'Prestupleniye i nakazaniye' na stsene parizhskogo teatra 'Odeon' v otsenke russkikh korrespondentov (Po materialam sobraniia A.G. Dostoevskoi)" ["The First Production of F.M. Dostoevsky's Novel *Crime and Punishment* on the Stage of the Parisian Théâtre de l'Odéon in the Assessment of Russian Correspondents (Based on the materials of the collection of A.G. Dostoevskaya)"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 3 (7), 2019, pp. 186–209. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2019-3-186-209>
7. Koniushechenko, E. "Zametki o romane Dostoevskogo 'Prestuplenie i nakazanie'" ["Notes on Dostoevsky's Novel *Crime and Punishment*"]. *Voprosy literatury*, no. 6, 2004, pp. 310–322. (In Russ.)
8. Stepanian, E.V. "O neulovimosti simvola. K voprosu ob illiustrirovaniu 'Prestupleniia i nakazaniia'" ["The Elusiveness of Symbols. On the Illustrations to *Crime and Punishment*"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 3 (19), 2022, pp. 87–100. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-3-87-100>
9. Uspenski, Enisa. "Dostoevski o Dostoevskom na stranitsama 'Nove Evrope'." *Nova Evropa 1920–1941: Zbornik radova*. Beograd, Institut za knizhevost i umetnost Publ., 2010, pp. 241–262. (In Serbian)
10. Uspenskaia, E. "A.L. Pogodin i F.M. Dostoevskii" ["A.M. Pogodin and F.M. Dostoevsky"]. *Ruskaia diaspora i izuchenie russkogo iazyka i russkoi kul'tury v inoslavianskom i inostrannom okruzenii: Mezhdunarodnyi nauchnyi simpozium (Belgrad, 1-2 iunija 2011 g.)* [*Russian Diaspora and Teaching Russian Language and Culture in Slavic and Foreign Environment: International Academic Symposium (Belgrade, 1-2 June 2011)*]. Belgrade, 2012, pp. 149–161. (In Russ.)
11. Uspenskaia, E. "Dostoevskii i dostoevskovedenie kak dialog russkoi emigratsii s jugoslavskoi kul'turoi mezhdu dvumia voinami" ["Dostoevsky and Dostoevsky Studies as a Dialogue between Russian Emigration and Yugoslav Culture between the Two Wars"]. *Russkoe zarubezh'e i slavianski mir: Sbornik trudov* [*Russian Abroad and the Slavic World: Collected Works*]. Belgrade, 2013, pp. 569–578. (In Russ.)
12. Iukhnovich, Iu.V. "Obraz otkrytykh dverei v romane F.M. Dostoevskogo 'Prestuplenie i nakazanie'" ["The Image of Open Doors in F.M. Dostoevsky's Novel *Crime and Punishment*"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 3 (19), 2022, pp. 78–86. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-3-78-86>
13. Babović, M. *Dostoevski kod Srba*. Titograd, Grafički zavod, 1961. 490 s. (In Serbian)
14. Badalić, J. *Rusko-hrvatske književn studije*. Zagreb, Liber, 1972. 479 s. (In Croatian)
15. Grol, M. "Zločin i kazna", deset dramskih slika po romanu Dostoevskog, od Delijera." *Srpski književni glasnik*, Knj. 12, Sv. 12, 1907, s. 931–932. (In Serbian)
16. Krasnopoljski, P.F. "Zločin i kazna", po romanu F.M. Dostoevskog. Rukopis. Arhiv Narodnog pozorišta u Beogradu. (In Serbian)
17. Kulundžić, J. "Starovi kod hudožestvenika." *Srpski književni glasnik*, Knj. XXIX, Br. 1, 1930, s. 55–59. (In Serbian)
18. Micić, Lj. "Zenit-Manifest." *Zenit*, br. 11, god. II. (In Serbian)

19. Odavić, M., and J. Sretenović. *Dostojevski na sceni narodnog pozorišta u Beogradu: Katalog izložbe*. Beograd, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, 2021. 39 s. (In Serbian)
20. Ryan, Marie-Laure. "Transmedial narratology and transmedia storytelling." *Artnodes*, no. 18, 2016, pp. 1–10. (In English) <https://doi.org/107238/a.v.0i18.3049>
21. Vinaver, S. "'Zločin i kazna', Pozorišni pregled." *Srpski književni glasnik*, 1935, 16 April, pp. 637–644. (In Serbian)

Reference list of audio entries

1. Kasatkina, T.A. "Kosye luchi zakhodiashchego solntsa" ["The Oblique Rays of the Setting Sun"], *XXII Mezhdunarodnykh Starorusskikh chteniakh "Dostoevskii i sovremennost"* [22nd International Reading in Staraya Russa "Dostoevsky and Contemporary Age"], 22 May 2017. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=WKprvY85kJE&t=1262s> (Accessed 10 Sept. 2023) (In Russ.)

Статья поступила в редакцию: 01.06.2023

Одобрена после рецензирования: 03.07.2023

Принята к публикации: 08.08.2023

Дата публикации: 25.12.2023

The article was submitted: 01 June 2023

Approved after reviewing: 03 July 2023

Accepted for publication: 08 Aug. 2023

Date of publication: 25 Dec. 2023