

УДК 801.731+82.2+821.161.1
ББК 83+8533+83.3(2=411.2)
DOI 10.22455/2619-0311-2019-4-202-208

Анна Гумерова, Татьяна Магарил-Ильяева

**«...никто никогда не слышал их слова и голоса»:
«Убивец» Марка Розовского**

Anna Gumerova, Tatyana Magaril-Il'yaeva

**“...No One Has Ever Heard Their Word or Voice”:
Mark Rozovsky’s “Ubivetz (The Murderer)”.**

Об авторах: Анна Леонидовна Гумерова, кандидат филологических наук, ученый секретарь научно-исследовательского центра «Ф.М. Достоевский и мировая культура» ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, Москва.

E-mail: gratia4@yandex.ru

Татьяна Георгиевна Магарил-Ильяева, научный сотрудник центра «Достоевский и мировая культура» ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, Москва.

E-mail: vutka@yandex.ru

Для цитирования: Гумерова А.Л., Магарил-Ильяева Т.Г. «...никто никогда не слышал их слова и голоса»: «Убивец» Марка Розовского (рецензия на спектакль) // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 4 (8). С. 202-208

DOI 10.22455/2619-0311-2019-4-202-208

About the authors: Anna L. Gumerova, PhD in Philology, Academic Secretary of the Centre “Dostoevsky and World Culture” at the Gorky Institute of World Literature RAS (Moscow).

E-mail: gratia4@yandex.ru

Tatyana G. Magaril-Il'yaeva, Associate Researcher at the Centre “Dostoevsky and World Culture”, Gorky Institute of World Literature RAS, Moscow.

E-mail: vutka@yandex.ru

For citation: Gumerova A.L., Magaril-Il'yaeva T.G. “...No One Has Ever Heard Their Word or Voice”: Mark Rozovsky’s “Ubivetz (The Murderer)”. Review. *Dostoevsky and World Culture*, Philological journal, 2019, No 4 (8), pp. 202-208

DOI 10.22455/2619-0311-2019-4-202-208

В начале ноября в театре «У Никитских ворот» состоялась премьера спектакля «Убийец» Марка Розовского. Хотя слово «премьера» можно применить к этому событию лишь отчасти. История пьесы «Убийец» достаточно подробно описана в статье Орловой и Шром «“Убийец” как пример полисемиотической интерпретации романа Достоевского “Преступление и наказание”» [Орлова, Шром, 2018]: пьеса была написана в 1970-х годах, ставилась в 1980-х в Рижском театре, подвергалась критике, и вот снова возобновлена с небольшими, если судить по отдельным цитатам в упомянутой статье, изменениями. Должно быть, несмотря на упоминание в статье о «мифопоэтической традиции, в целом свойственной постановкам того времени», пьеса тогда была новаторской. Сейчас такая сценическая интерпретация кажется более привычной, меньше пугает своей нестандартностью и, должно быть, не производит того впечатления, которое оказывала тогда. Но именно поэтому более очевидной становится мысль режиссера, его собственное понимание Достоевского.

Хотя и о понимании Достоевского можно говорить с большой долей условности – в сопроводительном тексте к спектаклю приводится высказывание Марка Розовского: «Наше прочтение Достоевского зиждется на литературоведческом открытии Михаила Михайловича Бахтина, который назвал “Преступление и наказание” ПОЛИФОНИЧЕСКИМ романом» [Убийец]. Таким образом, на сцене мы наблюдаем Достоевского в трактовке Бахтина, который в свою очередь трактуется Розовским.

Непонятно, чему должен служить такой многоступенчатый подход к роману. Формулировки Бахтина в отношении творчества Достоевского, очевидно впечатлившие режиссера (например, «сочетание авантюристичности, притом часто бульварной, с <...> исповедью» [Бахтин, 2002, с. 119]), оказываются простыми клише, а не путями проявления/понимания текста писателя. Бахтин говорит о «бульварной авантюристичности», поэтому на сцене должны быть девушки в вызывающих красно-черных нарядах, поющие частушки, при этом для создания частушечного фона перекраивается оригинальный текст Достоевского. Бахтин говорит о «полифонии», поэтому в пьесе смешиваются сцены, вырезаются куски текста, в которых содержатся важнейшие линии романа – и все это было бы возможно при переходе из одного вида искусства в другое, если бы внятно проявляло задачу – романа или сценической интерпретации. Бахтин говорит об «исповеди», поэтому спектакль начнется с Раскольниковца, который

сообщает, что все события, которые будут происходить на сцене – его исповедь. Но ни девушки в ярких нарядах, ни смешение сцен и добавление новых, ни исповедь сами по себе не служат пониманию глубины замысла романа Достоевского.

В самом начале спектакля перед зрителем разворачивается история Сонечки. На сцене разыгрывается момент ее фактического «падения»: она снимает верхнюю юбку и садится на кровать к мужчине, в котором безошибочно узнается Свидригайлов. Мужчина склоняется над ней и закрывает зонтом, в этот момент происходит смена актрис, и на месте Сонечки оказывается пьяная девочка, которую потом постарается спасти Раскольников. Такое сопоставление может показаться логичным – но на самом деле получается, что в этот момент закладывается принципиальное искажение образа Сони, одно из наиболее ярких изменений, которые Розовский вносит в «Преступление и наказание» – и оно приводит к последующим нестыковкам в ходе самого спектакля, так как при искажении содержания образа фундаментальную роль его режиссер старается сохранить. При этом сам соблазн пьяной девочки «Свидригайловым» – вполне возможная трактовка, фактически воплощающая, проявляющая перед глазами зрителей реальный эпизод и слова Раскольникова из романа:

<...> господин, которому, по всему видно было, очень бы хотелось тоже подойти к девочке <...> был лет тридцати, плотный, жирный, кровь с молоком, с розовыми губами и с усиками, и очень щеголевато одетый. Раскольников ужасно разозлился <...>

Эй вы, **Свидригайлов!** Вам чего тут надо? – крикнул он [Достоевский, 1972-1990, т. 6, с. 40].

Пьяная девочка в романе – жертва, в ее падении нет цели, нет ее воли, она обманута и сломанная душа. Соня же становится проституткой осознанно и с конкретной целью – спасти семью. Именно это позволяет ей не стать проституткой на самом деле – в романе она всегда предельно целомудренна: «<...> со мной она как-то усиленно, как-то боязливо целомудренна и стыдлива!» [Достоевский, 1972-1990 т. 6, с. 283] – так, например, описывает ее Лебезятников в ответ на сальные шутки Петра Петровича. Единственный раз в романе, когда Сонечка предстает в «рабочем» наряде – это сцена смерти ее отца, причем Достоевский описывает этот наряд как нечто противоестественное ее натуре, но подобранное «под вкус и правила,

сложившиеся в своем особом мире» [Достоевский, 1972-1990 т. 6, с. 143]. Однако дело даже не в этих «психологических» нюансах; в романе Соня воплощает собой спасение и воскрешение Раскольникова: «<...> спасение для Достоевского есть только одно – открывающее вновь душе пути для соединения с Живым Богом. И Соня не только воплощает спасение, но и “прообразует” эти пути, являя воочию зримый Раскольниковым образ, икону» [Касаткина, 2004, с. 228].

В спектакле этот масштаб личности Сони стерт. На сцене – милая, добрая проститутка, хорошая, мягкая, улыбчивая и понимающая, такая же жертва, как и пьяная девочка. Она всегда в своем «карнавальном» наряде, а когда к ней приходит Раскольников, она наводит свой рабочий марафет и говорит с ним, как обычная уличная девка, намеренно простонародными интонациями. Крест от нее он не принимает. При этом Соня почему-то все равно собирается ехать с Раскольниковым на каторгу и уговаривает его покаяться. Если у Достоевского Соня – это любовь, способная вместить и принять каждого и открыть путь к воскресению, то в спектакле она – женщина, которая привыкла быть жертвой и не может выйти из замкнутого круга, поэтому она и решается на дальнейшие мучения со своим очередным мучителем. На этом фоне особенно смешно звучит постоянно присутствующая в спектакле молитва Сонечки о радости от светлых облаков и о непромокших туфлях. То есть из романа вроде понятно, что Соня про что-то «духовное» – ну, пусть благодарит Бога за то, что все хорошо.

Однако другое принципиальное отступление от текста вполне могло бы стать находкой режиссера, если бы было продумано им от начала и до конца. Топор Раскольникова, в романе направленный во время убийства старухи лезвием к убийце (то есть убивает он обухом), в спектакле развернут лезвием к жертве. Это, разумеется, более естественно – наоборот, разворот топора в романе подчеркнуто странен. В тексте Достоевского к этому развороту топора есть очень отчетливая рифма, подчеркивающая неслучайность этого момента. Раскольников говорит Соне: «Я себя убил, а не старушонку!» [Достоевский, 1972-1990 т. 6, с. 322]. В спектакле тоже есть прекрасная рифма к обратному (или, наоборот, прямому, более естественному) развороту топора – в сцене убийства старухи и позже, когда Порфирий Петрович напрямую называет Раскольникова убийцей, все присутствующие на сцене персонажи падают замертво; и то же происходит в финале, когда Расколь-

ников сам признается в убийстве. То есть по логике спектакля – Раскольников убивает весь мир. Но его реплика Соне остается той же, что в романе – «я себя убил», хотя оснований для нее больше нет. Может быть, здесь было бы лучше продолжить отступление от текста романа, изменить слова Раскольникова, чтобы линия убийства Раскольниковым всего мира полностью проявилась бы по всему спектаклю.

Недопростроенным – недоперестроенным – оказался и образ Свидригайлова, в результате чего развязка его жизни оказывается абсолютно не оправданной. В романе Свидригайлова обвиняют в разных страшных преступлениях, но на глазах читателя он совершает и пытается совершать только благородные поступки (хочет спасти Дуню, обеспечивает детей Катерины Ивановны и свою «невесту»). Он сам в ужасе от своей природы – баня с пауками и пятилетняя развратная девочка вызывают в нем неподдельный страх, несовместимый с жизнью. В спектакле же – это мерзавец-бонвиван, пьяную девочку он развращает на глазах у зрителя, сопровождая это издевательскими самооправдательными репликами – «зачем она так хороша!», а видениями про баньку и пятилетнюю девочку Свидригайлов наслаждается и лишь дразнит ими Раскольникова. В финале же он просто берет пистолет и стреляется. Зачем? Его жизнь была очень веселой, судя по такой трактовке.

Следуя идее Бахтина, режиссер делает весь спектакль исповедью Раскольникова; собственно, в начале спектакля об этом и сообщает главный герой. Встает вопрос, почему возникает такое повествование постфактум? Исповедь – это рассказ о прошедшем, о том, что осмысленно и прожито. Из какой временной точки Раскольников в спектакле рассказывает нам свою историю? На каторге? После нее? Он как-то изменился? Получается, что нет – он в том же бреде. И другой вопрос – с какой точки зрения ее видим мы? Это точка зрения Раскольникова (если это исповедь), или же слова об исповеди пропадают впустую?

Центральная тема «Преступления и наказания» в спектакле радикально снижена – от возможности воскресения до идеи выздоровления от болезни. Идея болезни проходит через весь спектакль как центральный мотив. При чтении Соней главы из Евангелия о воскрешении Лазаря делается акцент на то, что тот был болен (в то время как история его воскресения максимально нивелируется), причем первый стих – «был же болен некто Лазарь

из Вифании» (Ин. 11:1) – читается два раза и акцентируется Соней как озарение о состоянии Раскольникова: «Был болен!». В сущности, это все, что читается из Евангелия о воскрешении Лазаря. Болезнь в спектакле – это неверные идеи, а неверные идеи ведут к Революции, причем к реальной. Эта линия четко простраивается режиссером – он заставляет Порфирия Петровича и Разумихина беседовать о революционных событиях XX столетия. Поэтому эпилог, в котором, по замыслу Достоевского, происходит все разрешение романа – воскресение Раскольникова – оказывается не нужен; спектакль завершается на моменте признания в убийстве – этого достаточно для выздоровления. При этом признание Раскольникова происходит именно после монолога шарманщика о трихинах. Стоит отметить, что в спектакле сцена выздоровления-признания создана очень тонко и красиво: когда шарманщик говорит: «Спасись во всем мире могли только несколько человек, это были чистые и избранные <...> но никто никогда не слышал их слова и голоса» [Достоевский, 1972-1990 т. 6, с. 420], Раскольников произносит: «это я убил тогда старуху-чиновницу и сестру ее Лизавету топором, и ограбил» [Достоевский, 1972-1990 т. 6, с. 410]. Его голос, его признание, таким образом, звучат как продолжение слов о «немногих».

Нельзя, конечно, не отметить и другие удачные идеи и решения. Очень внятно и отчетливо сопоставляется убийство Миколкой лошади и смерть Катерины Ивановны – перед нами буквально одна и та же сцена. Последовательная смерть персонажей – Мармеладова, Катерины Ивановны, Свидригайлова, Пульхерии Андреевны – создает необходимое ощущение все того же «убийства всего мира», разве что Свидригайлов отчасти выбивается из этой линии. Интересная находка – два «магриттовских» беса (актеры одеты, как героини картин Рене Магритта – мужчины в котелках, с закрытыми лицами) – которые периодически начинают управлять волей Раскольникова, да и других героев.

Очевидно, что режиссеру почему-либо важно возвращаться к теме романа Достоевского снова и снова. Однако вновь эта тема не получает окончательного завершения, как, видимо, не завершен и путь Розовского к «Преступлению и наказанию». Поэтому можно только полностью согласиться с его призывом почаще читать самого Достоевского – и отчасти дополнить: не останавливаясь на интерпретациях даже и великих ученых.

Список литературы

1. Бахтин, 2002 – *Бахтин М.М.* Собрание сочинений в 7-и томах. Том 6: Проблемы поэтики Достоевского. М.; Русские словари, Языки славянской культуры, 2002. 800 с.
2. Достоевский, 1972-1990 – *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1972-1990.
3. Орлова, Шром 2018 – *Орлова Н.Х., Шром Н.* «Убивец» как пример полисемиотической интерпретации романа Достоевского «Преступление и наказание» // "ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики" (ПРАЭНМА. Journal of Visual Semiotics). Томск; Томский государственный педагогический университет. 2019. Вып. 1 (19). С. 156-172.
4. Касаткина, 2004 – *Касаткина Т.А.* О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004. 480 с.
5. Убивец – Убивец. По роману Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание». URL: <http://www.teatrunikitskihvorot.ru/spektakli/ubivec/> (дата посещения: 04.12.2019)

References

1. Bakhtin M. M. *Sobranie sochinenii v 7-i tomakh. Tom 6: Problemy poetiki Dostoevskogo* [Collected works in 7 volumes. Volume 6: problems of Dostoevsky's poetics]. Moscow, Russkie slovani, Iazyki slavianskoi kul'tury Publ., 2002. 800 p. (In Russ.)
2. Dostoevskii F. M. *Poln. sobr. soch.: V 30 t.* [Complete works: in 30 vols]. Leningrad, Nauka Publ., 1972-1990. (In Russ.)
3. Orlova N.Kh., Shrom N. «Ubivets» kak primer polisemioticheskoj interpretatsii romana Dostoevskogo «Prestuplenie i nakazanie» [“The murderer” as an example of polysemiotic interpretation of Dostoevsky's novel *Crime and punishment*]. ПРАЭНМА. *Problemy vizual'noi semiotiki* [ПРАЭНМА. Problems of visual semiotics]. Tomsk, Tomskii gosudarstvennyi pedagogicheskii universitet Publ., 2019, is. 1 (19), pp. 156-172. (In Russ.)
4. Kasatkina T.A. *O tvoriashchej prirode slova. Ontologichnost' slova v tvorchestve F.M. Dostoevskogo kak osnova «realizma v vysshem smysle* [On the creative nature of the word. Ontology of the word in the works of F. M. Dostoevsky as the basis of “realism in the highest sense”]. Moscow, IMLI RAN Publ., 2004. 480 p. (In Russ.)
5. Ubivetz. Po romany F.M. Dostoevskogo “Prestuplenie i nakazanie” [The Murderer. By F.M. Dostoevsky's novel *Crime and Punishment*]. Available at: <http://www.teatrunikitskihvorot.ru/spektakli/ubivec/> (date of access: 04.12.2019) (In Russ.)