

НИКОЛАЙ НИКОЛАЕВИЧ ПОДОСОКОРСКИЙ

Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской академии наук
121069, Россия, Москва, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1

ResearcherID: AAC-6485-2021

ORCID: 0000-0001-6310-1579

e-mail: n.podosokorskiy@gmail.com

Для цитирования

Подосокорский Н.Н. Образ Наполеона в экранизациях романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»: версии Дж. фон Штернберга, Ж. Лампена, Дж. Сарджента, В.В. Мирзоева // Наука телевидения. 2025. 21 (3). С. 121–145. DOI: 10.30628/1994-9529-2025-21.3-121-145. EDN: QULNSH

Образ Наполеона в экранизациях романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»: версии Дж. фон Штернберга, Ж. Лампена, Дж. Сарджента, В.В. Мирзоева

Аннотация. В статье впервые исследуется образ императора французов Наполеона I в экранизациях романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание». В качестве объектов изучения автором были выбраны четыре киноадаптации, в которых наполеоновский миф представлен наиболее ярко, необычно и, вместе с тем, репрезентативно. Это фильмы: «Преступление и наказание» (1935) американского режиссера австрийского происхождения Джозефа фон Штернберга, «Преступление и наказание» (1956) французского режиссера русского происхождения Жоржа Лампена, «Преступление и наказание» (1998)

американского режиссера Джозефа Сарджента и новейший сериал «Преступление и наказание» (2024) российского режиссера Владимира Мирзоева. В них по-разному переосмыслен оригинальный сюжет Достоевского и место в нем наполеоновского мифа, однако все они передают то колоссальное значение, которое образ Наполеона играет в судьбе Родиона Раскольникова, который, по собственным его словам, совершает свое преступление, чтобы новым «Наполеоном сделаться». И если в фильмах Штернберга и Лампена изобразительный акцент — на символических вещах-деталях (портрет, статуэтка), то в фильме Сарджента и особенно в сериале Мирзоева — на существенном изменении исторического и литературного контекста.

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский, «Преступление и наказание», экранизации, Наполеон, наполеоновский миф, Родион Раскольников, Дж. фон Штернберг, Ж. Лампен, Дж. Сарджент, В.В. Мирзоев

UDC 791-51 + 008

DOI: 0.30628/1994-9529-2025-21.3-121-145

EDN: QULNSH

Received 07.06.2025, revised 03.08.2025, accepted 26.09.2025

NIKOLAY N. PODOSOKORSKY

Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences
25As1, Povarskaya, Moscow 121069, Russia

ResearcherID: AAC-6485-2021

ORCID: 0000-0001-6310-1579

e-mail: n.podosokorskiy@gmail.com

For citation

Podosokorsky, N.N. (2025). The image of Napoleon in film adaptations of Dostoevsky's *Crime and Punishment*: Versions by Josef von Sternberg, Georges Lampin, Joseph Sargent, and Vladimir Mirzoyev. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 21 (3), 121–145. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2025-21.3-121-145>, <https://elibrary.ru/QULNSH>

The image of Napoleon in film adaptations of Dostoevsky's *Crime and Punishment*: Versions by Josef von Sternberg, Georges Lampin, Joseph Sargent, and Vladimir Mirzoyev

Abstract. This article presents a pioneering study of the image of Napoleon I in film adaptations of Fyodor Dostoevsky's novel *Crime and Punishment*. The analysis focuses on four adaptations selected for their vivid, unique, and representative portrayals of the Napoleonic myth. These are: Josef von Sternberg's 1935 American film *Crime and Punishment*; Georges Lampin's 1956 French adaptation of the same name; Joseph Sargent's 1998 American television film; and Vladimir Mirzoyev's recent 2024 Russian series. While each offers a distinct reinterpretation of Dostoevsky's original plot and the role of the Napoleonic myth within it, all four underscore the profound significance of Napoleon's image for the protagonist, Rodion Raskolnikov, who commits his crime with the explicit goal of becoming a new "Napoleon." A key distinction emerges in their visual strategies: the earlier films by Sternberg and Lampin emphasize symbolic objects and details (a portrait, a statuette), whereas Sargent's film and, most notably, Mirzoyev's series pivot towards a substantial alteration of the historical and literary context.

Keywords: Fyodor Dostoevsky, *Crime and Punishment*, film adaptations, Napoleon, Napoleonic myth, Rodion Raskolnikov, Josef von Sternberg, Georges Lampin, Joseph Sargent, Vladimir Mirzoyev

ВВЕДЕНИЕ

Фильмы, созданные на основе или под существенным влиянием текста романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» (1866), не раз становились объектом научного изучения, однако среди существующих исследований ((Круглов, 2015), (Отева, 2017), (Михайлова, 2019), (Федорова,

2020), (Сараскина, 2022), (Успенская, 2022), (Romanska, 2023), (Булавина, 2024), (Arslantepe, 2024) и др.) нам не известно ни одной работы, всецело посвященной **наполеоновскому мифу**¹ или включающей в себя более-менее содержательный анализ его присутствия в рассматриваемых картинах. Это тем более удивительно, что именно мифологизированный образ Наполеона является для главного героя произведения, Родиона Раскольникова, основополагающим, причем и свое преступление властолюбивый студент объясняет именно стремлением стать новым петербургским Наполеоном. В разговоре с Соней Мармеладовой Родион поясняет: «Вот что: я хотел Наполеоном сделаться, оттого и убил...» (Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 318)².

Данная статья призвана восполнить соответствующий пробел в исследованиях экранизаций «Преступления и наказания», а потому имеет своей **целью** показать то, как разные художники раскрыли сложную взаимосвязь образов Раскольникова и Наполеона, необычайно значимую для Достоевского. Таким образом, **предметом** нашего исследования является наполеоновский миф (протеистичный и амбивалентный сам по себе) в ряде экранизаций «Преступления и наказания».

Основными **методами** в нашей работе были следующие: метод аналитико-синтетического чтения произведений культуры (подразумевающий, в числе прочего, особое внимание к символическим деталям в контексте произведения в целом — этот метод в современной гуманитарной науке наиболее основательно разрабатывается Т.А. Касаткиной (Касаткина, 2023)), являющийся разновидностью более широкого герменевтического метода, а также исторический метод (обусловленный самой проблематикой исследования и подразумевающий глубокое погружение в исторические реалии соответствующей эпохи для того, чтобы понимать, что конкретно и как именно было трансформировано в изучаемом произведении искусства).

Наша изначальная **гипотеза** заключалась в том, что талантливый, яркий режиссер (за некоторыми исключениями) не должен полностью проигнорировать важнейшую наполеоновскую составляющую мироощущения главного героя экранизируемого романа, но при этом не может ограничиться и лишь дословным цитированием оригинальных диалогов и монологов персонажей Достоевского. Кинематограф, помноженный

¹ «Наполеоновский миф» (или «наполеоновская легенда») — устоявшийся в науке термин, который подразумевает всю совокупность разнородных и противоречивых представлений о Наполеоне как герое (или антигерое) Нового времени, закрепившихся в мировой культуре и массовом сознании людей XIX–XXI веков. См. об этом: (Pagé, 2013), (Kern, 2016).

² См.: новейшие исследования о наполеонизме Раскольникова и наполеоновском мифе в «Преступлении и наказании» (Подосокорский, 2022a), (Подосокорский, 2022b), (Подосокорский, 2023), (Подосокорский, 2024).

на субъективное режиссерское видение, естественным образом будет диктовать свои особые пути трансформации литературных идей и образов при перенесении их на экран. А поскольку в разных странах, в разные эпохи и у разных режиссеров как восприятие Наполеона в частности, так и само понимание искусства в целом неизбежно различалось, крайне важно описать и выявить специфику конкретных решений этой проблемы, прежде чем переходить к каким-либо обобщениям на сей счет. К сожалению, многие киноведческие работы грешат как раз обратным: без основательного знания истории адаптируемого материала исследователь сразу же переходит к глобальным культурологическим обобщениям, огрубляя и примитивизируя то, что на самом деле пытался переосмыслить режиссер.

Заметим, что на столь небольшой **выборке**, как наша (четыре фильма, созданные режиссерами разных школ и направлений, в разные эпохи и в разных странах), невозможно в принципе делать какие-то масштабные выводы о культурных изменениях в рецепции Наполеона в мировом кинематографе. Речь здесь пока идет исключительно об описании сугубо авторских решений конкретной проблемы, поэтому представленная работа нисколько не претендует на что-либо большее (для чего необходимо провести еще целый ряд изысканий подобного рода, чтобы элементарно накопить соответствующий материал для последующего адекватного осмысления, которое, конечно, никогда не допускает суждений, что, к примеру, конкретный портрет Наполеона в фильме известного режиссера — это просто неважно какой портрет Наполеона и т. д.).

Также сразу поясним, что мы не проводим, как это делает ряд других исследователей, четкую разграничительную черту между экранизациями и фильмами по мотивам романа, полагая подобные разделительные спекуляции вводящими в заблуждение, ибо любая, самая строгая и внимательная к тексту литературного первоисточника киноадаптация неизбежно является произведением иного вида искусства, созданным по мотивам книги для перенесения содержащихся в ней образов и идей на экран, и у экранизаций есть как свои естественные художественные добавления, так и неизбежные потери, сокращения. Большим лукавством является говорить о сколь-либо полном соответствии фильма книге, поскольку ни один живой актер не может учесть все черты персонажа, которого он играет, и никакая команда декораторов и художников по костюмам не способна воссоздать без зазоров и изъянов все черты быта, запечатленные в произведениях, созданных в иные исторические эпохи.

Всего киноадаптаций (далее мы будем для удобства называть их экранизациями) «Преступления и наказания» разными режиссерами создано

уже более сорока³, но мы, опять же, ограничились рассмотрением лишь четырех из них, которые посчитали наиболее репрезентативными для изучения интересующей нас проблемы. Это фильмы «Преступление и наказание» (*Crime and Punishment*, 1935) американского режиссера австрийского происхождения Джозефа фон Штернберга, «Преступление и наказание» (*Crime et Châtiment*, 1956) французского режиссера Жоржа Лампена, «Преступление и наказание» (*Crime and Punishment*, 1998) американского режиссера Джозефа Сарджента и «Преступление и наказание» (2024) российского режиссера Владимира Мирзоева.

«ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» (1935) ДЖ. ФОН ШТЕРНБЕРГА

В фильме «Преступление и наказание» Дж. фон Штернберга образ Наполеона появляется уже на пятой минуте в виде копии портрета императора французов, висящей на стене в комнате Родерика (так в фильме переименовано имя «Родион») Раскольникова (его играет Петер Лорре). Режиссер мог выбрать множество вариантов известных картин для этой символической детали, отсутствующей в тексте романа Достоевского, но остановился на «Наполеоне в Фонтенбло, 31 марта 1814» (1845) Поля Делароша (1797–1856). На этой картине Наполеон изображен за несколько дней до своего первого вынужденного отречения, состоявшегося через неделю, 6 апреля 1814 года. Деларош показал изможденного императора, узнавшего о падении своей столицы и о крахе всей кампании. Вот как этот момент описывает историк Н.А. Троицкий: «В ночь с 30 на 31 марта Наполеон, загнав лошадей, прибыл в Фонтенбло и здесь узнал: Париж капитулировал! Это значило, что его блистательная, победоносная кампания 1814 года... проиграна. Той ночью Наполеон пережил одно из сильнейших за всю его жизнь потрясений» (Троицкий, 2020, т. 2, с. 318–319).

Таким образом, уже в самом начале истории Раскольникова зритель видит за главным героем портрет Наполеона поверженного, хотя, как мы знаем, и не навсегда, поскольку через год, в марте 1815 года, он снова

³ К.Э. Разлогов предполагает, что такое огромное количество экранизаций именно этого произведения Достоевского объясняется тем, что «на фоне массовой культуры оно воспринимается не как философское размышление о грехе и наказании, а как нормальная детективная история с замыслом убийства, убийством, его раскрытием и отношениями между преступником и полицией, чем-то напоминающая современные популярные детективы <...>» (Разлогов, 2021, с. 124).

вернулся к власти во Франции на период т.н. Ста дней. Про свою предпоследнюю военную кампанию 1814 года сам Наполеон говорил: «Я нашел свои сапоги итальянской кампании» (Тарле, 1957–1962, т. 7, с. 319), имея в виду свои молниеносные победы 1796 года, одержанные в условиях полунищенского состояния вверенной ему тогда Итальянской армии, многие солдаты в которой не имели даже надлежащей обуви. О том, что из себя представляла эта наспех собранная революционная армия, красноречиво пишет Е.В. Тарле: «Не успел Бонапарт приехать, как ему донесли, что один батальон накануне отказался исполнить приказ о переходе в другой указанный ему район, потому что ни у кого не было сапог. Развал в материальном быту этой заброшенной и забытой армии сопровождался упадком дисциплины. Солдаты не только подозревали, но и воочию видели повальное воровство, от которого они так страдали. Бонапарту предстояло труднейшее дело: не только одеть, обусть, дисциплинировать свое войско, но сделать это на ходу, уже во время самого похода, в промежутках между сражениями» (Тарле, 1957–1962, т. 7, с. 45). Штернберг обыгрывает эту ситуацию, показывая (за несколько секунд до появления в кадре портрета Наполеона) Раскольникова, который затыкает дыру в своем прохудившемся левом ботинке скомканной газетой, в которой опубликована его статья, названная Порфирием Петровичем «О преступлении». Напомним, что именно в связи с этой статьей имя Наполеона впервые появляется в романе Достоевского, когда герой излагает ее основные положения в разговоре со следователем Порфирием, ставя императора французов в ряд великих законодателей и установителей человечества, которые «все до единого были преступники», а в большинстве своем и «особенно страшные кровопроливцы» (Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 200).

Если у Достоевского имя Наполеона впервые произносится в середине романа (в четвертой главе третьей части), то в фильме Штернберга на Наполеона, как на вдохновителя идеи главного героя, указывается уже во второй сцене, причем картина Делароша должна напоминать одновременно и о поражении императора, и о той его кампании, в которой он повторил свой первый успех, не только обув и прославив, но и существенно обогатив свою армию. Также заметим, что во второй трети XIX века изображения Наполеона в Фонтенбло часто украшали разные дома в Петербурге и Москве (Михайлов, 1910, с. 629–630), так что это, помимо прочего, еще и точно подмеченная культурная черта жизни в России эпохи Достоевского.

В фильме Штернберга портрет Наполеона появляется и на четырнадцатой минуте, в сцене совместного посещения каморки Раскольникова его матерью, сестрой и Петром Лужиным (у режиссера эта сцена также

предшествует убийству процентщицы). Зрителю показывают главного героя, лежащего на диване прямо под портретом императора. Но вскоре выясняется, что в его комнате есть изображение еще одного знаменитого деятеля Нового времени — это висящий на другой стене портрет немецкого композитора Людвиг ван Бетховена (1770–1827), выполненный в 1876 году немецким художником Карлом Йегером (1833–1887). В этой сцене жених Дуни (сестры Раскольникова), Лужин, подходит к портрету Бетховена и начинает пикироваться с Родионом, вставшим под портретом Наполеона. Это еще одна выдуманная режиссером символическая деталь, отсутствующая в тексте Достоевского, хотя мы знаем, что сам писатель чрезвычайно высоко ценил музыку немецкого композитора (Борисова, 2008) и даже сблизил обе фигуры (Бетховена и Наполеона) в образе престарелого князя К. в комической повести «Дядюшкин сон» (1859), который признается, что «за границей с Бетховеном был знаком» (Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 343), а во сне «Наполеона Бона-парте видел» (Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 365). В этой сцене может подспудно обыгрываться и амбивалентное отношение Раскольникова к фигуре Наполеона, которая его одновременно притягивает и отвращает, как и Бетховена. Согласно легенде, основанной на мемуарном свидетельстве Ф. Риса, немецкий композитор, поначалу также подпавший под наполеоновское обаяние и даже решивший посвятить первому консулу Французской республики свою симфонию «Бонапарт», узнав, что тот стал императором, немедленно переименовал ее в «Героическую симфонию», якобы заметив при этом: «Так значит, это всего лишь заурядный человек! Теперь он станет попирать ногами все человеческие права, будет слушать лишь голос своего честолюбия, захочет возвыситься над всеми прочими и превратится в тирана!» (Фоконье, 2014, с. 98–99) (о более сложном отношении Бетховена к Наполеону см. также: (Бетховен, 2011–2013, т. 1, с. 32–34)). Два портрета вновь поочередно показываются крупным планом перед самым совершением героем убийства, но после того, как он возвращается, убив «старуху» (в фильме ростовщица совсем не выглядит старой), крупным планом демонстрируется уже лишь один портрет Наполеона в Фонтенбло. Заметим, что в качестве контраста с комнатой Раскольникова, где висят портреты великих людей, квартира ростовщицы увешана православными иконами, из которых самой заметной является икона Христа (а в жилище Сони Мармеладовой висит икона Богородицы).

В фильме Штернберга Раскольников при первой встрече с инспектором Порфирием, когда речь заходит об обсуждении теории героя о двух типах людей, называет в качестве примера тех, кому «кровь по совести разрешается», только одно имя — Наполеона (в романе Достоевского им в этом контексте упоминаются также Кеплер, Ньютон, Ликург, Солон и Магомет).

Порфирий же иронично заявляет, что, наверное, и процентщицу убил один из такого рода «неординарных типов», упомянутых в статье Раскольниковва, вот только вряд ли он при этом является Наполеоном. Далее Порфирий продолжает шутить, что всем было бы проще, если бы неординарные люди имели особые внешние приметы, чтобы их было проще опознать — например, походили бы внешне на того же Наполеона. В романе писателя таких слов в точности нет⁴, но режиссер здесь затрагивает еще одну известную как в литературе (например, в «Пиковой даме» А.С. Пушкина, «Мертвых душах» Н.В. Гоголя и пр.), так и в истории практику поиска внешнего сходства тех или иных героев и деятелей с императором французов (об этом см.: (Гуминский, 2002), (Подосокорский, 2022а, с. 81–82)). К тому же, как метко отмечает Эниса Успенская, «коренастый и лысоватый Питер Лорре» и сам «больше и по внешности, и по жестам напоминает раскольниковского идейного alter ego — Наполеона» (Успенская, 2022, с. 109).

Кроме того, в первую встречу с Раскольниковым Порфирий говорит, что будь преступник опытнее, он бы отыскал тысячу пятьсот рублей, которые были зашиты процентщицей в матрас. В оригинальном тексте «Преступления и наказания» место хранения денег совсем иное⁵, причем о нем говорит не Порфирий, а Разумихин: «Помилуй, да он и препятствий-то, может быть, не предвидел! А как дело ведет? — берет десяти-двадцатирублевые вещи, набивает ими карман, роется в бабьей укладке, в тряпье, — а в комод, в верхнем ящике, в шкатулке, одних чистых денег на полторы тысячи нашли, кроме билетов! И ограбить-то не умел, только и сумел, что убить!» (Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 117). По всей видимости, в данном случае Штернберг делает отсылку к другому произведению Достоевского, раннему рассказу

⁴ У Достоевского Порфирий говорит о необходимости различать два разряда, не упоминая при этом Наполеона: «Благодарю-с. Но вот что скажите: чем же бы отличить этих необыкновенных-то от обыкновенных? При рождении, что ль, знаки такие есть? Я в том смысле, что тут надо бы поболее точности, так сказать, более наружной определенности: извините во мне естественное беспокойство практического и благонамеренного человека, но нельзя ли тут одежду, например, особую завести, носить что-нибудь, клеймы там, что ли, какие?.. Потому, согласитесь, если произойдет путаница и один из одного разряда вообразит, что он принадлежит к другому разряду, и начнет “устранять все препятствия”, как вы весьма счастливо выразились, так ведь тут...» (Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 201).

⁵ Можно было бы предположить, что виновником замены шкатулки на матрас является один из тогдашних переводчиков «Преступления и наказания» на английский язык, но, к примеру, перевод Констанс Гарнетт (впервые вышедший в 1914 году и с тех пор много раз переиздававшийся) в этом месте относительно точен: «Suppose him to have been inexperienced, and it's clear that it was only a chance that saved him — and chance may do anything. Why, he did not foresee obstacles, perhaps! And how did he set to work? He took jewels worth ten or twenty roubles, stuffing his pockets with them, ransacked the old woman's trunks, her rags — and they found fifteen hundred roubles, besides notes, in a box in the top drawer of the chest! He did not know how to rob; he could only murder» (Dostoevsky, 1914, p.139).

«Господин Прохарчин» (1846), герой которого копил деньги в тюфяке, и при этом его сравнивали с Наполеоном (о наполеоновском мифе в этом рассказе см.: (Подосокорский, 2025, с. 286–297)).

Изменено у Штернберга и орудие убийства: Раскольников убивает ростовщицу не топором, как в романе, а кочергой. В целом ряде литературных текстов о Наполеоне XIX века фигурирует кочерга, но обычно кочергой, как раз наоборот, пытались защититься от императора французов и его воинства. Например, в историческом романе М.Н. Загоскина «Рославлев, или Русские в 1812 году» (1831) Зарецкой замечает относительно народного ополчения, что в нем будут «летучие отряды из крестьянских баб, с ухватами и кочергами» (Загоскин, 1987, т. 1, с. 450). Здесь же кочергой «вооружается» новоявленный «Наполеон», и это, как и в случае с матрасом, набитым деньгами, относится к многочисленным случаям, которые можно назвать своего рода «перевертышами» привычных сюжетов⁶.

В третью встречу с Раскольниковым, состоявшуюся в камерке последнего, инспектор полиции Порфирий сходу заявляет, что ожидал увидеть в его жилище портрет Наполеона, но, тут же увидев и другой портрет (Бетховена), замечает, что они образуют странную пару, после чего вспоминает об уже приведенной нами легенде с изначальным посвящением «Героической симфонии» Бонапарту и с последующим ее переименованием. Сказав это, Порфирий прямо обращается к хозяину камерки, говоря, что ему интересно — ощутит ли и тот когда-нибудь подобное разочарование в Наполеоне?

Во время четвертой встречи Раскольникова с Порфирием в кабинете последнего (в романе Достоевского, в отличие от фильма, между ними происходит всего три разговора) почему-то крупным планом показан портрет Виктора Эммануила I, короля Сардинского королевства и герцога Савойского в 1802–1821 годах, материковая часть страны которого при Наполеоне I была оккупирована Францией. При пятой беседе преступника и инспектора последний снова поминает Наполеона, говоря, что Раскольников не обладает такой силой воли и равнодушием к проявленной несправедливости по отношению к другим людям.

⁶ К числу таких сюжетных «перевертышей» относится и сцена в рамках второй беседы Раскольникова с Порфирием, когда Раскольников говорит, что пришел заявить о своих часах, заложенных процентщице, а Порфирий делает удивленный вид, замечая, что тот — первый, кто добровольно пришел сообщить о своем закладе, и сравнивает его с отважным Наполеоном. В романе все ровно наоборот: «А почти все закладчики теперь уж известны, так что вы только одни и не изволили пожаловать, — ответил Порфирий с чуть приметным оттенком насмешливости» (Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 194).

«ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» (1956) Ж. ЛАМПЕНА

В фильме «Преступление и наказание» французского режиссера Жоржа Лампена, родившегося и выросшего в Санкт-Петербурге⁷, образ Наполеона впервые появляется на 42-й минуте, в сцене, когда Рене Брюнель (французский вариант Родиона Раскольникова в исполнении Робера Оссейна) просыпается в своей комнате после совершенного накануне убийства ростовщицы и смотрит на себя в большой осколок зеркала, рядом с которым стоит статуэтка с Бонапартом, сидящим на вздыбленном коне. Здесь, в отличие от фильма Штернберга, поначалу показан Наполеон-триумфатор, напоминающий о картине Жака-Луи Давида «Бонапарт на перевале Сен-Бернар» (1801), написанной художником в прославление героического перехода Резервной армии французов под предводительством Наполеона через Альпы во время Второй итальянской кампании 1800 года. В романе Достоевского Раскольников, в числе прочего, упоминает этот эпизод наполеоновской биографии, когда говорит Соне:

Штука в том: я задал себе один раз такой вопрос: что если бы, например, на моем месте случился Наполеон и не было бы у него, чтобы карьеру начать, ни Тулона, ни Египта, **ни перехода через Монблан**⁸, а была бы вместо всех этих красивых и монументальных вещей просто-запросто одна какая-нибудь смешная старушонка, регистраторша, которую еще вдобавок надо убить, чтоб из сундука у ней деньги стащить (для карьеры-то, понимаешь?), ну, так решился ли бы он на это, если бы другого выхода не было? Не покоробился ли бы оттого, что это уж слишком не монументально и... и грешно? Ну, так я тебе говорю, что на этом «вопросе» я промучился ужасно долго, так что ужасно стыдно мне стало, когда я наконец догадался (вдруг как-то), что не только его не покоробило бы, но даже и в голову бы ему не пришло, что это не монументально... и даже не понял бы он совсем: чего тут коробиться? И уж если бы только не было ему другой дороги, то задушил бы так, что и пикнуть бы не дал, без всякой задумчивости!.. Ну и я... вышел из задумчивости... задушил... по примеру авторитета... И это точь-в-точь так и было! (Достоевский 1972–1990, т. 6, с. 319).

Как видим, Лампен отчасти развивает те изменения деталей сюжета, которые ранее были использованы в фильме Штернберга. Например, у него

⁷ До выпуска фильма по роману «Преступление и наказание» Лампен успел сыграть старшего брата Наполеона в фильме Абея Ганса «Наполеон» (Napoléon, 1927) и выпустить собственную экранизацию романа Достоевского «Идиот» (L'Idiot, 1946).

⁸ В приводимых цитатах выделение обычным курсивом принадлежит автору цитаты, выделение полужирным — автору настоящей статьи.

также говорится о том, что большая часть денег старухи («десять миллионов») была спрятана под матрасом, хотя в оригинальном тексте романа это не так. А на 55-й минуте, когда комиссар Галле (вариант следователя Порфирия Петровича) в исполнении Жана Габена (двумя годами ранее актер исполнил роль маршала Ланна в картине «Наполеон» (*Napoléon*, 1954) Сашá Гитри) приходит для осмотра в комнату студента Брюнеля, зрителю показывают также и висящий на стене портрет Наполеона в зените его могущества⁹. Этот портрет является копией гравюры Робера Лефевра «Наполеон Великий, император французов и король Италии», созданной примерно в период 1805–1808 годов. Остановившийся перед портретом Галле патетически замечает, что сегодня, когда в фаворе спорт, кино и альпинисты, редкий молодой человек уделяет внимание Наполеону и восхищается им. Это подчеркивает большую историческую дистанцию (в девяносто лет), пролегающую между фильмом Лампена и романом Достоевского, ибо в последнем Порфирий Петрович говорит Раскольникову прямо противоположное: «Ну, полноте, кто ж у нас на Руси себя Наполеоном теперь не считает?» (Достоевский 1972–1990, т. 6, с. 204). Галле также заявляет, что Наполеон презирал чужую жизнь, и что на его совести около пяти миллионов убийств, и спрашивает Брюнеля: не находит ли тот, что это много для одного человека? И не удивляет ли его, что простым преступлением занимается полиция, а целой серией тягчайших преступлений — история? Затем Галле проходит по комнате мимо того самого осколка зеркала, и зритель видит, что показанная в одной из предыдущих сцен статуэтка Бонапарта-триумфатора там уже больше не стоит! Внезапное исчезновение статуэтки как будто является своего рода ответом на речь комиссара.

В свое последнее посещение комнаты Брюнеля Галле вновь вспоминает о знаменитом имени, говоря, что Брюнель стал агрессивен, как его кумир в битве при Риволи¹⁰, хотя обычно напоминает ему Наполеона при Ватерлоо. В романе Достоевского Раскольников действительно вспоминает о последнем проигранном сражении императора французов и вообще часто делает акцент на его неудачах:

«Нет, те люди не так сделаны; настоящий властелин, кому все разрешается, громит Тулон, делает резню в Париже, забывает армию в Египте, тратит полмиллиона людей в московском походе и отделы-

⁹ О портрете Наполеона как «символе успеха в достижении цели» в этом фильме (но не о статуэтке!) пишет и Л.И. Сараскина, не конкретизируя, впрочем, какой именно портрет висит в комнате героя, хотя это имеет важное значение (Сараскина, 2022, с. 203).

¹⁰ Битва при Риволи — одно из блестяще выигранных генералом Бонапартом сражений в период Первой итальянской кампании 1796–1797 годов, ставшее символом наполеоновской славы, она произошла 14–15 января 1797 года.

вается каламбуром в Вильне; и ему же, по смерти, ставят кумиры, — а стало быть, и все разрешается. Нет, на таких людях, видно, не тело, а бронза!»

Одна внезапная посторонняя мысль вдруг почти рассмешила его:

«Наполеон, пирамиды, Ватерлоо — и тощая гаденькая регистраторша, старушонка, процентщица, с красною укладкою под кроватью, — ну каково это переварить хоть бы Порфирию Петровичу!.. Где ж им переварить!.. Эстетика помешает: полезет ли, дескать, Наполеон под кровать к “старушонке”! Эх, дрянь!..» (Достоевский 1972–1990, т. 6, с. 211).

Галле же, обвинив Брюнеля в совершенном убийстве, замечает: «Риволи, Аустерлиц, Ваграм, но все закончилось Святой Еленой...» (32-я минута второго часа). На этот раз он перечисляет те вехи биографии Наполеона, которые в романе не упоминаются, как бы предлагая свой альтернативный вариант восхождения и низвержения великого человека, переключаясь с раскольниковским, но не тождественный ему.

«ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» (1998) ДЖ. САРДЖЕНТА

Американский фильм Джозефа Сарджента «Преступление и наказание» начинается с псевдоисторической сцены покушения на императора Всероссийского Александра II и студенческой демонстрации 1856 года с участием Роди (Rodya) Раскольников (в романе Достоевского время основного действия отнесено к 1865 году (Тихомиров, 2024, с. 55–56), а первое покушение на Александра II состоялось в 1866 году). На допросе задержанный в числе других участников уличного возмущения Раскольников (его играет Патрик Демпси) начинает экзальтированно высказывать свои политические взгляды и признается, что не верит в анархию и власть толпы, а верит в то, что есть люди, которые рождены для великих дел, такие как Наполеон, Цезарь или Мухаммед¹¹. На вопрос допрашивающего чина, не считает ли и он себя Наполеоном или антихристом, герой гордо отвечает, что его судьба — помогать бедным и страждущим. На 30-й минуте Раскольников приходит

¹¹ В романе Достоевского имя Цезаря прямо нигде не упоминается, хотя основное действие произведения происходит в июле (месяце, посвященном Юлию Цезарю), а книгой, по поводу которой Раскольников пишет свою статью о двух разрядах людей, по мнению ряда исследователей, является «История Юлия Цезаря» Наполеона III (Тихомиров, 2024, с. 289–290).

в полицейскую контору по повестке о неуплате долга за комнату, и там его видит и узнает Порфирий (его играет Бен Кингсли), запомнивший яркого студента по допросу в связи с покушением на царя. Следователь протягивает Раскольникову руку и называет его студентом (хотя тот был исключен из университета после первого допроса), анархистом (притом, что сам герой не считает себя сторонником идей анархизма) и новым Наполеоном. Видимо, под впечатлением от этого Родя вскоре видит кошмар: ему мерещится, что все, включая жильцов дома и Порфирия, смеются над ним, снится зарубленная топором старуха, и в этом наваждении некие полицейские спрашивают его в лоб: «Это вы ее убили? Как Наполеон?!» В романе Достоевского герой видит немало снов, но ни в одном из них Наполеон не упоминается, так что это можно счесть оригинальным художественным решением создателей картины.

Будто в насмешку над своими предшественниками (Штернбергом и Лампенюм) Сарджент «украшает» стену комнаты своего Раскольникова не портретом Наполеона, а афишкой выступления популярной в начале XX века исполнительницы русских и «цыганских» романсов Анастасии Вяльцевой (1871–1913), родившейся спустя несколько лет после выхода романа Достоевского. Этот очевидный временной сдвиг может объясняться как общей китчевостью картины (отметим, что в начале фильма, к примеру, декорации, изображающие Успенский собор в Москве, выдаются зрителю за храм Петербурга, а в конце — показанная каторга 1860-х годов в Сибири больше напоминает сталинский ГУЛАГ), так и стремлением подчеркнуть общую сюрреалистичность и вневременное содержание происходящего.

Излагая Порфирию суть своей теории (50-я минута) о праве на преступление, Раскольников поясняет, что есть великие люди, над которыми закон не властен и которым приходится преступать закон в благородных целях, и что таковым был Наполеон. По его противоречивым и сбивчивым словам, с одной стороны, без таких людей Новый Иерусалим будет не построить, а с другой, исключительный человек, по его мнению, и не нуждается в спасении. Если не считать это просто предельно скомканным и искаженным диалогом между ним и Порфирием, то здесь актуализируется миф о Наполеоне как Спасителе и пророке, в котором некоторые национальные и религиозные группы XIX века видели нового мессию (подробнее об этом см.: (Подосокорский, 2022б, с. 114–130)).

В сцене признания Соне в содеянном убийстве Раскольников вновь вспоминает о Наполеоне (12-я минута второго часа), говоря, что убил старуху не из-за денег, а потому что хотел изменить мир, сделать его лучше, избавив от зла, и что великие люди, как Наполеон, совершают грехи, чтобы

очистить мир. По его признанию, он хотел быть похожим на Наполеона, стать Наполеоном, но из-за пришедшей не вовремя Лизаветы все пошло не так. А в следующую встречу с Соней Родя заявляет (28-я минута второго часа), что готов признаться в убийстве и понести наказание не потому, что раскаивается, а потому что он не тот человек, за кого себя выдает (то есть не Наполеон), и что Алена Ивановна — его преступление, а ее сестра Лизавета — его грех.

«ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» (2024) В.В. МИРЗОЕВА

Новейший российский сериал В.В. Мирзоева «Преступление и наказание», действие которого, как и в фильме Лампена, перенесено в современность, почти начинается с упоминания Наполеона. Во второй сцене первой серии, которая разворачивается в супермаркете, некто (Тень или черт¹²) советует Раскольникову (его играет Иван Янковский), как незаметно от охраны выпить кефир, не заплатив за него, и после этого назидательно заявляет: «Наполеон и Магомет в одном лице! А что раздавлен бедностью, кефир крадет, так это поправимо» (5-я минута первой серии). «Я Наполеоном себя не считаю», — отвечает Раскольников. «Да ладно, кто ж у нас на Руси себя Наполеоном не считает», — парирует черт. Здесь в усеченном виде воспроизводится обмен репликами между Раскольниковым и следователем Порфирием Петровичем в романе Достоевского:

— Позвольте вам заметить, — отвечал он сухо, — что Магометом иль Наполеоном я себя не считаю... ни кем бы то ни было из подобных лиц, следственно, и не могу, не быв ими, дать вам удовлетворительного объяснения о том, как бы я поступил.

¹² В титрах роль Бориса Хвошнянского обозначена как Тень, но Раскольников говорит о нем почти теми же словами, что Иван Карамазов о явившемся ему черте в романе «Братья Карамазовы»: «Ты — ложь, ты — моя болезнь, ты — сон, ты — призрак, ты — галлюцинация» (6-я минута первой серии). Ср.: «Ни одной минуты не принимаю тебя за реальную правду, — как-то яростно даже вскричал Иван. — Ты ложь, ты болезнь моя, ты призрак. Я только не знаю, чем тебя истребить, и вижу, что некоторое время надобно проработать. Ты моя галлюцинация. Ты воплощение меня самого, только одной, впрочем, моей стороны... моих мыслей и чувств, только самых гадких и глупых. С этой стороны ты мог бы быть даже мне любопытен, если бы только мне было время с тобой возиться...» (Достоевский, 1972–1990, т. 15, с. 72). Позднее Раскольников и прямо называет Тень «чертом» (6-я минута первой серии).

— Ну, полноте, кто ж у нас на Руси себя Наполеоном теперь не считает? — с страшною фамильярностью произнес вдруг Порфирий. Даже в интонации его голоса было на этот раз нечто уж особенно ясное (Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 204).

Историко-культурное сращение «Наполеон — Магомет», которое воспроизводится в сериале Мирзоева вслед за романом Достоевского, отнюдь не является оригинальным измышлением Раскольниковца, но пронизывает многие труды первой половины XIX века (подробнее об этом см.: (Подоскорский, 2022б, с. 92–114)).

Затем о Наполеоне снова вспоминает черт сразу после убийства Раскольниковым Алены Ивановны и Лизаветы. Родион, стоя над телами убитых, говорит Тени: «А это не я — это все ты!» На что Тень (черт) отвечает: «Э, нет, брат, уволь! Это все ты, ты, господин Наполеон, Каин¹³ и Манфред» (6-я минута третьей серии). Здесь Наполеон поставлен в один ряд с героями поэм Байрона, который и сам признавался, что, «подобно Наполеону, <...> всегда чувствовал большое презрение к женщинам <...>» (Моруа, 1986, с. 141). Еще Д.С. Мережковский отмечал, что «<...> в Манфреде, и в Раскольникове есть нечто мировое, вечное, связанное с основами человеческой природы и вследствие этого повторяющееся в самых различных обстановках» (Мережковский, 2007, с. 184). Раскольниковско-байроническое отношение к простым людям обыгрывается и в поэме Венедикта Ерофеева «Москва — Петушки»: «Брось считать, что ты выше других... что мы мелкая сошка, а ты Каин и Манфред...» (Ерофеев, 2001, с. 29). Заметим, что в интервью Константину Шавловскому, посвященном рассматриваемому сериалу, Владимир Мирзоев пояснил: «Актуального исторического фона в нашем сериале нет. Скорее мы находимся на территории “вечной России”»¹⁴.

Еще одним добавлением к оригинальному сюжету являются слова Разумихина, обращенные к Раскольникову, что во время бреда тот поминал Наполеона: «Ты, может, боишься секрет какой выболтать? Ну, так ты не волнуйся. Про графиню ничего не говорил... <...> Да шучу-шучу я. А вот о Наполеоне было, да. А еще носком своим очень интересовался» (43-я и 44-я минуты четвертой серии). Ср.: «Эк ведь наладит! Уж не за секрет ли какой боишься? Не беспокойся: о графине ничего не было сказано. А вот о бульдоге каком-то, да о сержках, да о цепочках каких-то, да о Крестовском

¹³ О байроновском «Каине» как прецедентном тексте для наполеоновской теории Раскольникова недавно писала Т.А. Касаткина (Касаткина, 2025, с. 40–43).

¹⁴ «Это не игра в прятки с моей стороны». Владимир Мирзоев о своем «Преступлении и наказании». (2024). Коммерсантъ Weekend, (35). URL: <https://www.kommersant.ru/doc/7216099> (07.06.2025).

острове, да о дворнике каком-то, да о Никодиме Фомиче, да об Илье Петровиче, надзирателя помощнике, много было говорено. Да кроме того, собственным вашим носком очень даже интересоваться изволили, очень! Жалобились: подайте, дескать, да и только» (Достоевский 1972–1990, т. 6, с. 98). Очевидно, здесь режиссером усилена отсылка к «Пиковой даме» А.С. Пушкина, а конкретно к образу Германна — с «профилем Наполеона, а душой Мефистофеля» (Пушкин, 1950–1951, т. 6, с. 343). Недаром позднее и черт (Тень) Раскольникова, как Мефистофель в «Фаусте» И. В. Гёте, предстает в образе «пса» (10-я минута пятой серии).

Диалоги студента, глядящего в Наполеоны, и привязавшегося к нему черта, могут отсылать и к прозаическому наброску И.С. Тургенева «Похождения подпоручика Бубнова», написанному в 1842 году и впервые опубликованному в 1916 году. В этом небольшом произведении, жанр которого сам автор определил как «роман», посвятив его «ныне недоучившемуся студенту» Алексею Александровичу Бакунину, рассказывается о встрече подпоручика Бубнова, блуждающего по улицам «уездного городка Ч. . . .» и размышляющего о том, «что бы он стал делать, если бы он был Наполеоном?» (Тургенев, 1978–2018, т. 1, с. 404), и черта, который стремится убедить Бубнова относительно себя, что он — не белая горячка, а именно черт. В конце истории тургеневского героя сообщается, что «он никогда не мог забыть своего знакомства с чертом и часто поговаривал:

— Если б я был Наполеоном, уничтожил бы я всех чертей!» (Тургенев, 1978–2018, т. 1, с. 412).

В сцене обсуждения статьи Раскольникова «О преступлении» в сериале Мирзоева пара ученых Кеплер и Ньютон, которая упоминается в романе, оказывается заменена парой Эйнштейн и Ньютон (27-я минута шестой серии), а о Наполеоне Родион говорит, лишь отрицая обвинение Порфирия в том, что, дескать, наверное, и он сам, как автор статьи, разумеется, причисляет себя к людям необыкновенным, имеющим право на преступление. «Я ж Наполеоном себя не считаю, не так ли?» — робко спрашивает Раскольников у сидящего рядом черта (29-я минута шестой серии), и Тень, которая с самого начала определила его как Наполеона, в этот раз многозначительно кивает в ответ. То, что эти слова обманчивы, выясняется в ходе позднейшего разговора Раскольникова с Соней в постели, когда на ее вопрос: зачем он убил Алену Ивановну, — он поясняет: «Хотел Наполеоном быть, понимаешь?» (7-я минута девятой серии). После этого Родион и Соня оказываются в ином пространстве, похожем на подвальное помещение, где некий мясник отрезает куски от двух повешенных на крюках туш животных, и Раскольников продолжает разъяснять мотивацию своего преступления: «Я задал себе

вопрос: а что, если бы на моем месте случился Наполеон, и не было бы у него для начала карьеры ни Тулона, ни Египта, а была бы только одна маленькая, ничтожная смешная старушонка. Решился бы он на это? на убийство? <...> Он даже не понял бы, в чем тут сомневаться. Он придушил бы и пикнуть бы не дал. Вот и я Соня, по примеру авторитета — смешно тебе?» (9-я минута девятой серии). Это почти дословное, но сильно сокращенное воспроизведение реплики героя в романе Достоевского, и примечательно, что Мирзоев посчитал ее, действительно, одной из ключевых, раз перенес в сериал.

В финале сериала Раскольников убивает самого себя, как «вошь», и таким образом Мирзоев отвергает путь медленного и мучительного преобразования героя в этой жизни, в этой стране и на этой планете, представленный Достоевским. Впрочем, в сериале после самоубийства героя звучит «Песенка студента» в переводе Льва Гинзбурга («Во французской стороне, / На чужой планете / Предстоит учиться мне / В университете...»), намекающая, что для самоубийцы возможна другая жизнь в ином измерении, в которой он наконец сможет чему-то доучиться.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Рассмотренные выше четыре экранизации романа «Преступление и наказание» по-разному трансформируют оригинальный сюжет Достоевского, его идейный замысел и место в нем наполеоновского мифа, однако все они по-своему передают то колоссальное значение, которое образ Наполеона играет в судьбе Родиона Раскольникова. И если в фильмах Штернберга и Лампена акцент сделан на символических вещах-деталях (портрет, статуэтка), актуализирующих в памяти эрудированного зрителя разные этапные события наполеоновской биографии, то в фильме Сарджента и особенно в сериале Мирзоева — на существенном изменении всего исторического и литературного контекста, гораздо более сюрреалистического и условного.

Реализованное нами исследование лишь открывает тему изучения наполеоновского мифа в экранизациях произведений Достоевского. Предложенный аналитический вектор может быть расширен и дополнен за счет подробного рассмотрения других киноадаптаций, но даже этот материал позволяет увидеть, что без обращений к Наполеону режиссеры и сценаристы вряд ли могут передать весь масштаб произошедшей с героем трагедии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бетховен, Л. ван. (2011–2013). *Письма* (2-е изд.): в 4 т. Москва: Музыка.
2. Борисова, И.В., Жаткин, Д.Н. (2008). Немецкая музыкальная классика в творческом осмыслении Ф.М. Достоевского. *Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика*, (2), 5–10. <https://www.elibrary.ru/jqpoj1>
3. Булавина, М.О. (2024). «Преступление и наказание» в немом кино: П. Вегенер, Х. Галеен, И. Штернберг. *Libri Magistri*, (4), 72–81. <https://www.elibrary.ru/alfnwp>
4. Гуминский, В.М. (2002). Гоголь, Александр I и Наполеон. *Наш современник*, (3), 216–232. <https://www.elibrary.ru/twzsuz>
5. Достоевский, Ф.М. (1972–1990). *Полное собрание сочинений*: в 30 т. Ленинград: Наука.
6. Ерофеев, В. (2001). *Москва — Петушки*. Москва: Вагриус.
7. Загоскин, М.Н. (1987). *Сочинения*: в 2 т. Москва: Художественная литература.
8. Касаткина, Т.А. (2023). «Мы будем — лица...» Аналитико-синтетическое чтение произведений Достоевского. Москва: ИМЛИ РАН.
9. Касаткина, Т.А. (2025). О дрожащей твари в «Преступлении и наказании». *Достоевский и мировая культура. Филологический журнал*, (1), 28–45. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-1-28-45>, <https://www.elibrary.ru/qkpsuy>
10. Круглов, Р.Г. (2015). Интерпретация художественного мира Ф.М. Достоевского в фильме Р. Вине «Раскольников». *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение*, (2), 34–44. <https://www.elibrary.ru/tzucrb>
11. Мережковский, Д.С. (2007). *Вечные спутники: Портреты из всемирной литературы*. Санкт-Петербург: Наука. <https://www.elibrary.ru/qttqswn>
12. Михайлов, А.М. (1910). Как насаждалась французская культура в России. *Исторический вестник. Историко-литературный журнал*, СХХII, 614–635. <https://runivers.ru/bookreader/book485283/#page/670/mode/1up>
13. Михайлова, М.В. (2019). Особенности рецепции творчества Ф.М. Достоевского в европейском кинематографе первой трети XX века (на примере немецкого и итальянского кинематографа). *Язык и текст*, 6 (4), 26–33. <https://doi.org/10.17759/langt.2019060404>, <https://www.elibrary.ru/juthda>
14. Моруа, А. (1986). Байрон. Минск: Полымя.
15. Отева, К.Н. (2017). О влиянии романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» на кинематограф Азии (Китай, Филиппины). *Известия Волгоградского государственного педагогического университета*, (9), 126–130. <https://www.elibrary.ru/zjtcfj>

16. Подосокорский, Н.Н. (2022а). «Наполеоновский» Петербург и его отражение в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание». *Достоевский и мировая культура. Филологический журнал*, (4), 71–135. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-4-71-135>, <https://www.elibrary.ru/zjklgz>
17. Подосокорский, Н.Н. (2022б). Религиозный аспект наполеоновского мифа в романе «Преступление и наказание»: Образ «Наполеона-пророка» и мистические секты русских раскольников-почитателей Наполеона. *Достоевский и мировая культура. Филологический журнал*, (2), 89–143. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-2-89-143>, <https://www.elibrary.ru/ylygcm>
18. Подосокорский, Н.Н. (2023). Наполеон-Солнце в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание». *Достоевский и мировая культура. Филологический журнал*, (2), 57–105. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-2-57-105>, <https://www.elibrary.ru/kuldvt>
19. Подосокорский, Н.Н. (2024). От Ликурга до Наполеона: Великие законодатели человечества в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание». *Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение*, (2), 153–174. <https://doi.org/10.31249/lit/2024.02.11>, <https://www.elibrary.ru/ekeggy>
20. Подосокорский, Н.Н. (2025). История в творчестве Ф.М. Достоевского: Как исторические реалии создают в художественных произведениях дополнительный сюжет. *Авторские теории творчества*. Москва: ИМЛИ РАН, 273–391.
21. Пушкин, А.С. (1950–1951). *Полное собрание сочинений*: в 10 т. Москва; Ленинград: Издательство Академии наук СССР.
22. Разлогов, К.Э. (2021). Европейские экранизации произведений Ф.М. Достоевского. *Философические письма. Русско-европейский диалог*, 4 (2), 122–136. <https://doi.org/10.17323/2658-5413-2021-4-2-122-136>, <https://www.elibrary.ru/lfmppc>
23. Сараскина, Л.И. (2022). «Преступление и наказание» в зарубежных кино-версиях: Трансформации хронотопа. *Достоевский и мировая культура. Филологический журнал*, (2), 192–226. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-2-192-226>, <https://www.elibrary.ru/wbhuh>
24. Тарле, Е.В. (1957–1962). *Сочинения*: в 12 т. Москва: Издательство АН СССР.
25. Тихомиров, Б.Н. (2024). «Лазарь! гряди вон»: Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении (3-е изд., испр. и доп.). Санкт-Петербург: Серебряный век.
26. Троицкий, Н.А. (2020). *Наполеон Великий*: в 2 т. Москва: Политическая энциклопедия.
27. Тургенев, И.С. (1978–1986). *Полное собрание сочинений и писем*: в 30 т. (2-е изд., испр. и доп.). Москва: Наука.

28. Успенская, Э.М. (2022). Актуализация эпилога романа «Преступление и наказание» в кинематографических трансформациях. *Достоевский и мировая культура. Филологический журнал*, (3), 101–132. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-3-101-132>, <https://www.elibrary.ru/faxbzm>
29. Федорова, Е.А. (2020). Киноадаптации романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» на уроках литературы. *Ученые записки Новгородского государственного университета*, (3), 27. [https://doi.org/10.34680/2411-7951.2020.3\(28\).27](https://doi.org/10.34680/2411-7951.2020.3(28).27), <https://www.elibrary.ru/eakxqb>
30. Фоконье, Б. (2014). *Бетховен*. Москва: Молодая гвардия; Палимпсест.
31. Arslantepe, M., & Önal, E. (2024). Raskolnikov as a transformed character: Aki Kaurismäki's adaptation of "Crime and Punishment" (1983). *Galactica Media: Journal of Media Studies*, 6 (2), 66–95. <https://doi.org/10.46539/gmd.v6i2.455>
32. Dostoevsky, F. (1914). *Crime & punishment*. (C. Garnett, Trans.). London: William Heinemann.
33. Kern, E. (2016). *Napoléon: Deux cents ans de légende*. Paris: SOTECA.
34. Pagé, S. (2013). *Le mythe napoléonien: de Las Cases à Victor Hugo*. Paris: CNRS Éditions.
35. Romanska, M. (2023). Andrzej Wajda's adaptation of Crime and Punishment, 2023. *The Mercurian: A Theatrical Translation Review*, 9 (4), 94–144.

REFERENCES

1. Arslantepe, M., & Önal, E. (2024). Raskolnikov as a transformed character: Aki Kaurismäki's adaptation of "Crime and Punishment" (1983). *Galactica Media: Journal of Media Studies*, 6 (2), 66–95. <https://doi.org/10.46539/gmd.v6i2.455>
2. Borisova, I.V., & Zhatkin, D.N. (2008). Nemetskaya muzykal'naya klassika v tvorcheskom osmyslenii F.M. Dostoevskogo [German classical music in F. Dostoyevskiy's creative perception]. *RUDN Journal of Studies in Literature and Journalism*, (2), 5–10. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/jqpoj1>
3. Bulavina, M.O. (2024). "Prestuplenie i nakazanie" v nemom kino: P. Vegener, Kh. Galeen, I. Shternberg [Crime and Punishment in silent films: P. Wegener, H. Galeen, I. Sternberg]. *Libri Magistri*, (4), 72–81. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/alfnwp>
4. Dostoevsky, F. (1914). *Crime & punishment*. (C. Garnett, Trans.). London: William Heinemann.
5. Dostoevsky, F. M. (1972–1990). *Polnoe sobranie sochineniy* [Complete works]. Leningrad: Nauka. (In Russ.)

6. Erofeev, V. (2001). *Moskva — Petushki* [Moscow—Petushki]. Moscow: Vargius. (In Russ.)
7. Fauconnier, B. (2014). *Betkhoven* [Beethoven] (E.V. Kolodochkina, Trans.). Moscow: Molodaya gvardiya; Palimpsest. (In Russ.)
8. Fedorova, E.A. (2020). Kinoadaptatsii romana F.M. Dostoevskogo “Prestuplenie i nakazanie” na urokakh literatury [Film adaptations of F.M.Dostoevskiy’s novel “Crime and Punishment” in literature classes]. *Uchenye Zapiski Novgorodskogo Gosudarstvennogo Universiteta*, (3), 27. (In Russ.) [https://doi.org/10.34680/2411-7951.2020.3\(28\).27](https://doi.org/10.34680/2411-7951.2020.3(28).27), <https://www.elibrary.ru/eakxqb>
9. Guminskiy, V.M. (2002). Gogol', Aleksandr I i Napoleon [Gogol, Alexander I, and Napoleon]. *Nash Sovremennik*, (3), 216–232. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/twzsuz>
10. Kasatkina, T.A. (2023). “My budem—litsa...” *Analitiko-sinteticheskoe chtenie proizvedeniy Dostoevskogo* [“We will be faces/persons...” An analytical-synthetic reading of Dostoevsky’s works]. Moscow: Gorky Institute of World Literature, RAS. (In Russ.)
11. Kasatkina, T.A. (2025). O drozhashchey tvori v “Prestuplenii i nakazanii” [About the trembling creature in Crime and Punishment]. *Dostoevsky and World Culture. Philological Journal*, (1), 28–45. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-1-28-45>, <https://www.elibrary.ru/qkpsyq>
12. Kern, E. (2016). *Napoléon: Deux cents ans de légende*. Paris: SOTECA.
13. Kruglov, R.G. (2015). Interpretatsiya khudozhestvennogo mira F.M. Dostoevskogo v fil'me R. Vine “Raskol'nikov” [Interpretation of Dostoevsky’s artistic world in Robert Wiene’s film Raskolnikov]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo Universiteta, Iskusstvovedenie*, (2), 34–44. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/tzucrb>
14. Maurois, A. (1986). *Bayron* [Byron] (M. Bogoslovskaya, Trans.). Minsk: Polymya. (In Russ.)
15. Merezhkovsky D.S. (2007). *Vechnye sputniki: Portrety iz vseмирnoy literatury* [Eternal companions: Portraits from world literature]. Saint Petersburg: Nauka. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/qtqswm>
16. Mikhailov, A.M. (1910). Kak nasazhdalas' frantsuzskaya kul'tura v Rossii [How French culture was implanted in Russia]. *Istoricheskiy vestnik: Istoriko-literaturnyy zhurnal, CXXII*, 614–635. (In Russ.) <https://runivers.ru/bookreader/book485283/#page/670/mode/1up>
17. Mikhaylova, M.V. (2019). Osobennosti retseptsii tvorchestva F.M. Dostoevskogo v evropeyskom kinematografe pervoy trety XX veka (na primere nemetskogo i ital'yanskogo kinematografa) [The peculiarities of the reception of the literary works of F.M. Dostoevsky in the European cinematography of the 1st third of the XXth century (on the example of the German and Italian cinematography)]. *Yazyk i Tekst*, 6 (4), 26–33. (In Russ.) <https://doi.org/10.17759/langt.2019060404>, <https://www.elibrary.ru/juthda>

18. Oteva, K.N. (2017). O vliyaniy romana F.M. Dostoevskogo “Prestuplenie i nakazanie” na kinematograf Azii (Kitay, Filippiny) [Considering the influence of the novel “Crime and Punishment” by F. Dostoevsky on the cinematography of Asia (China, Philippines)]. *Izvestiya Volgogradskogo Gosudarstvennogo Pedagogicheskogo Universiteta*, (9), 126–130. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/zjctcf>
19. Pagé, S. (2013). *Le mythe napoléonien: de Las Cases à Victor Hugo*. Paris: CNRS Éditions.
20. Podosokorsky, N.N. (2022a). “Napoleonovskiy” Peterburg i ego otrazhenie v romane F.M. Dostoevskogo “Prestuplenie i nakazanie” [“Napoleonic” Petersburg and its reflection in Dostoevsky’s novel Crime and Punishment]. *Dostoevsky and World Culture. Philological Journal*, (4), 71–135. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-4-71-135>, <https://www.elibrary.ru/zjklgz>
21. Podosokorsky, N.N. (2022b). Religioznyy aspekt napoleonovskogo mifa v romane “Prestuplenie i nakazanie”: Obraz “Napoleona-proroka” i misticheskie sekty russkikh raskol’nikov-pochitateley Napoleona [The religious element of the myth of Napoleon in the novel Crime and Punishment: The image of “Napoleon-prophet” and the mystic sects of Russian schismatics, worshippers of Napoleon]. *Dostoevsky and World Culture. Philological Journal*, (2), 89–143. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-2-89-143>, <https://www.elibrary.ru/lylgcm>
22. Podosokorsky, N.N. (2023). Napoleon-Solntse v romane F.M. Dostoevskogo “Prestuplenie i nakazanie” [Napoleon-Sun in Dostoevsky’s novel Crime and Punishment]. *Dostoevsky and World Culture. Philological Journal*, (2), 57–105. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-2-57-105>, <https://www.elibrary.ru/kuldvz>
23. Podosokorsky, N.N. (2024). Ot Likurga do Napoleona: Velikie zakonodateli chelovechestva v romane F.M. Dostoevskogo “Prestuplenie i nakazanie” [From Lycurgus to Napoleon: The great legislators of mankind in F.M. Dostoevsky’s novel Crime and Punishment]. *Sotsial’nye i Gumanitarnye Nauki. Otechestvennaya i Zarubezhnaya Literatura. Seriya 7: Literaturovedenie*, (2), 153–174. (In Russ.) <https://doi.org/10.31249/lit/2024.02.11>, <https://www.elibrary.ru/ekegy>
24. Podosokorsky, N.N. (2025). Istoriya v tvorchestve F.M. Dostoevskogo: Kak istoricheskie realii sozdayut v khudozhestvennykh proizvedeniyakh dopolnitel’nyy syuzhet [History in Dostoevsky’s works: How historical realities create an additional plot in literary works]. In T.A. Kasatkina (Ed.), *Avtorskie teorii tvorchestva* [Authorial theories of art] (pp. 273–391). Moscow: Gorky Institute of World Literature, RAS. (In Russ.)
25. Pushkin, A.S. (1950–1951). *Polnoe sobranie sochineniy* [Complete works]. Leningrad: Izdatel’stvo Akademii nauk SSSR. (In Russ.)
26. Razlogov, K.E. (2021). Evropeyskie ekranizatsii proizvedeniy F.M. Dostoevskogo [European screen adaptations of F.M. Dostoevsky novels]. *Philosophical Letters. Russian and European Dialogue*, 4 (2), 122–136. (In Russ.) <https://doi.org/10.17323/2658-5413-2021-4-2-122-136>, <https://www.elibrary.ru/lfmpcc>

27. Romanska, M. (2023). Andrzej Wajda's adaptation of Crime and Punishment, 2023. *The Mercurian: A Theatrical Translation Review*, 9 (4), 94–144.
28. Saraskina, L.I. (2022). "Prestuplenie i nakazanie" v zarubezhnykh kinoversiyakh: Transformatsii khronotopa [Dostoevsky's Crime and Punishment on foreign screens: Transformations of the chronotope]. *Dostoevsky and World Culture. Philological Journal*, (2), 192–226. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-2-192-226>, <https://www.elibrary.ru/wbhuh>
29. Tarle, E.V. (1957–1962). *Sochineniya* [Works]. Moscow: AN SSSR. (In Russ.)
30. Tikhomirov, B.N. (2024). "Lazar'! gryadi von": Roman F.M. Dostoevskogo "Prestuplenie i nakazanie" v sovremennom prochtenii [Lazarus! Come Out": A contemporary reading of Dostoevsky's novel Crime and Punishment]. Saint Petersburg: Serebryanyy vek. (In Russ.)
31. Troitsky, N.A. (2020). *Napoleon Velikiy* [Napoleon the Great]. Moscow: Politicheskaya entsiklopediya. (In Russ.)
32. Turgenev, I.S. (1978–1986). *Polnoe sobranie sochineniy i pisem* [Complete works and letters]. Moscow: Nauka. (In Russ.)
33. Uspenskaya, E.M. (2022). Aktualizatsiya epiloga romana "Prestuplenie i nakazanie" v kinematograficheskikh transformatsiyakh [Actualization of the epilogue of the novel Crime and Punishment in cinematic transformations]. *Dostoevsky and World Culture. Philological Journal*, (3), 101–132. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-3-101-132>, <https://www.elibrary.ru/faxbzm>
34. van Beethoven, L. (2011–2013). *Pis'ma* [Letters]. Moscow: Muzyka. (In Russ.)
35. Zagoskin, M. N. (1987). *Sochineniya* [Works]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura. (In Russ.)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

НИКОЛАЙ НИКОЛАЕВИЧ ПОДОСОКОРСКИЙ

кандидат филологических наук, старший научный сотрудник,

Институт мировой литературы им. А.М. Горького

Российской академии наук

121069, Россия, Москва, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1

ResearcherID: AAC-6485-2021

ORCID: 0000-0001-6310-1579

e-mail: n.podosokorskiy@gmail.com

ABOUT THE AUTHOR

NIKOLAI N. PODOSOKORSKY

Cand. Sci. (Philology), Senior Research Fellow,
Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences,
25As1, Povarskaya, Moscow 121069, Russia

ResearcherID: AAC-6485-2021

ORCID: 0000-0001-6310-1579

e-mail: n.podosokorskiy@gmail.com