



Прикладная культурология

Юрьев А.А.

«Преступление и наказание» на сцене Александринского театра

Аннотация. Статья о спектакле Александринского театра «Преступление и наказание» по роману Ф. М. Достоевского, поставленном венгерским режиссером Аттилой Виднянским. По мнению автора, постановка является прорывом в освоении сегодняшней российской сценой творчества Достоевского, открывающим перед ней новые перспективы.

Ключевые слова: Преступление и наказание, Достоевский, Виднянский, Александринский театр

Никогда еще петербургская сцена не знала такого обилия спектаклей по Достоевскому. Конечно, о Достоевском не забывали и десять, и двадцать, и тридцать лет назад, но нынешний всплеск интереса к нему, пожалуй, беспрецедентен. Хотелось бы думать, что мы имеем дело с отражением важного сдвига в общественном сознании, а не всего лишь с результатом случайных комбинаций чьих-то чисто личных предпочтений, намерений и амбиций. Но это, увы, не совсем так, хотя объективных внетеатральных оснований для такого предположения предостаточно.

Очевидно, что постсоветское российское общество до сих пор остается расколотым и дезориентированным. Если задуматься об исторических аналогиях, то мысль о сходстве с пореформенной Россией, Россией эпохи Достоевского, напрашивается сама собой. Те же вопиющие социальные контрасты, обесценивающие как «государственническую» риторику власти, так и «либеральную» риторику ее квазиоппонентов; та же разъедающая общественный организм атомизация, устанавливающая господство примитивного социал-дарвинизма; та же утрата ценностных ориентиров, грозящая стране культурно-цивилизационным крахом. «Мы переживаем самую смутную, самую неудобную, самую переходную, самую роковую минуту, может быть, из всей истории русского народа» [1], — писал Достоевский в «Дневнике писателя» за 1873 год. Теперь, в канун столетия русской революции, которая подвела черту под *той* эпохой, мы вправе повторить слова Достоевского, обратив их к нашему времени.

«Куда ж нам плыть?» – «нам» не как скопищу борющихся за выживание индивидов, сбитых государством в рыночные корпорации, а как народу, желающему сохранить в современном хаотичном «глобализированном» мире свою тысячелетнюю духовную идентичность. И сохранилась ли она, эта идентичность? А если да – сохраняема ли далее?

До недавнего времени эти и подобные им вопросы всерьез занимали лишь тех, кого принято называть «остатками позднесоветской интеллигенции». Теперь – далеко не только.

Но волнуют ли эти вопросы современную российскую сцену? К сожалению, почти никак, и проза Достоевского используется ею с совсем иными целями. Поэтому не стоит удивляться, что заметных художественных прорывов в выявлении связей проблематики Достоевского с важнейшими болевыми узлами сегодняшней российской жизни отечественная режиссура пока не демонстрирует. И не видит, что в изменившихся условиях «проклятые вопросы» Достоевского нисколько не устарели. Правда, формулировать их приходится заново и по-новому. Как там сказано у одного философа? «Мудрость говорила бы одно и то же во все времена, если бы ей не приходилось интерпретировать единую истину на языках разных веков» [2].

В таком контексте спектакль, поставленный в Александринском театре венгром Аттилой Виднянским, выглядит обнадеживающим исключением и оказывается на редкость актуальным. Причем не только для России. Если сравнить его с другими прочтениями романов «великого пятикнижия», предложенными петербургской сценой в последние годы, то трудно не заметить, что позицию режиссера выгодно отличает отказ от игры на понижение – будь то давно «обкатанное» театром редуцирование прозы Достоевского до содержания детективно-мелодраматического триллера либо «эпатажные» фантазии «по мотивам», за коими не скрывается, как правило, ничего, кроме банального подросткового нигилизма или столь же инфантильного бегства за вчерашней интеллектуальной модой. Виднянскому, для которого важен императив сохранения европейской (а стало быть, и русской) культурной идентичности, определяемой в первую очередь христианством, не грозит сомнительный комплимент, подобный тому, который заслужила Евгения Сафонова за своих «Братьев» в театре «Приют Комедианта»: «Начиная спектакль с попытки установить коммуникацию с текстом «Карамазовых», в финале Сафонова приходит к выводу о невозможности всякого с ним контакта» [3]. Режиссер не склонен к порядку всем надоевшему «деконструктивистскому» шарлатанству; он движется в обратном направлении – не рвет связи между нашей современностью и художественным миром Достоевского, а заново устанавливает их. Причем сопрягая это намерение с трудно решаемой сегодня «сверхзадачей» – перебрасыванием мостов от современного «профанного» театра к религиозному театру Средневековья. Замах, согласитесь, впечатляющий, требующий убедительного *контрапунктического* переплетения «языков разных веков». Результат оказался интересным, хотя художественно противоречивым и слишком трудным для восприятия зрителем, неподготовленным для такого рода экспериментов.

Первые рецензенты спектакля высказались против него, сочтя аморфной, даже бессмысленной всю выстроенную Виднянским театрално-драматургическую конструкцию.

«...Это какой-то режиссерский симулякр: вроде все движется и строится именно режиссером, а в сухом остатке – никакого режиссерского высказывания, а только “образы” и “актеры Александринского театра в ролях Достоевского» (Марина Дмитриевская) [4].

«Все дело в том, что сказано, продекламировано, пробормотано, спето, станцовано, выкрикнуто было предостаточно, но никакой идеи, даже скромной, режиссеру внятно сформулировать так и не удалось» (Лилия Шитенбург) [5].

Согласиться не могу. Идея есть, причем достаточно самостоятельная, не позволяющая упрекать спектакль в иллюстративности по отношению к роману. Режиссер высказался не только определенно, но даже с избыточной категоричностью... Впрочем, на этом пока остановлюсь, чтобы мысль режиссера, взятая вне образно-смыслового строя спектакля, не показалась читателю чересчур плоской и прямолинейной. Вместе с тем признаю частичную правоту предъявленных критикой претензий. Массивный, громоздкий, длящийся пять с половиной часов спектакль перегружен подробностями, не всегда складывающимися в единое целое. *«Форма есть деспотизм внутренней идеи, не дающий материю разбежаться. Разрывая узы этого естественного деспотизма, явление гибнет»* [6]. Выходя из театра, невольно вспоминаешь это определение Константина Леонтьева – едва ли не лучшее из всех, какие когда-либо давались понятию формы. Увы, приходится признать: режиссерской мысли не хватило «деспотизма» на все пять с половиной часов, из-за чего сценическая «материя» то там, то здесь «разбегается», подчас ставя всю постановку на грань распада. Обилие чисто эпических монологов не всегда оправдано, поскольку не все они работают на мысль режиссера (стремление по максимуму загрузить спектакль романским текстом, «эпизируя» его на манер средневековых мистерий, сыграло с Виднянским злую шутку). Некоторые сцены оказываются просто лишними (особенно – не прибавляющий смыслов, а только рвущий и без того непрочную стилевую и жанровую ткань спектакля «интерактив» в начале второго действия, когда под аккомпанемент поющих и пританцовывающих на авансцене девиц из массовки Виталий Коваленко, играющий роль Порфирия, разгуливает по освещенному залу с большим бутафорским топором и, ёрничая, предлагает подержать его в руках то одному, то другому зрителю). В итоге получилось так, что одного просмотра слишком мало для «считывания» логики режиссерской мысли. Только заранее зная финальную сцену, можно разглядеть подготовившее ее «сквозное действие», то там, то здесь «пробуксовывающее».

Хронотоп спектакля резко отличается от хронотопа романа. Здесь нет никаких примет Петербурга XIX века, с которым неразрывно связаны в нашем восприятии события «Преступления и наказания». Впрочем, здесь нет и примет какого-либо другого конкретного города. Ясно одно – перед нами предельно обобщенная картина той реальности, пленниками которой являемся все мы. Герои Достоевского жили в пограничье между миром традиционным и миром современным.

Персонажи спектакля – потомки тех, кто давно перешагнул этот рубеж. Их мир – распахнутое во все стороны огромное холодное черное пространство, заполненное хаотично громоздящимися стенами и балками из белого пластика. Это мир, утративший все признаки единства, мир, в котором все мертво, все разрушено, все разъято на части, в буквальном смысле *разрублено* – и потому так странно сходны между собой вертикально ополовиненные большие белые пластиковые стулья и так же вертикально разъятая на части огромная белая (тоже пластиковая) лошадь из сна Раскольникова. Вся эта сюрреалистическая «архитектура», выстроенная сценографами Марией и Алексеем Трегубовыми, – как будто последствие ударов гигантского белого топора, который является на сцене в начале и в конце спектакля. Видимо, Бога в самом деле нет и никогда не было, а есть лишь этот холодный мир и равнодушный ко всему топор, который в какой-то момент (видимо, не очень давний) обрушился на вселенную непонятно почему.

В этом мире люди *бесприютны*. Все на виду у всех, укрыться почти негде (своеобразная инверсия симультанности как одного из формообразующих принципов средневековых религиозных действий). И у Раскольникова нет той похожей на гроб «крошечной клетушки, шагов в шесть длиной», куда поселил его в своем романе писатель. Зато есть укромное место для убийства – ненадолго появляющаяся на сцене комната старухи-процентщицы. Как тут не воспользоваться случаем?

Перед совершением рокового шага герой Достоевского долго мучается, рефлексивирует, страшится задуманного. Раскольников, сыгранный Александром Паламишевым предельно сухо и максимально сдержанно, вне предлагаемого романом сложного психологического портрета, душевной тонкостью и глубиной не обладает, сомнений не испытывает. Да и после убийства не впадает в лихорадку, сохраняя самообладание. Этот современный молодой человек – дитя своей эпохи, сохранившей лишь слабую память о традиционной морали. Он привык к существованию в мире, где царят страдание и насилие. Он плоть от плоти этого мира, другого он не знает. Насилие он воспринимает как естественную повседневную норму, считая, что победителем, «право имеющим» и обладающим достаточной силой, чтобы возвыситься над «тварью дрожащей», может быть лишь тот, кто способен довести насилие до крайнего предела – до убийства. Убить – все равно что раздавить помидор или разбить арбуз (что и проделывает Раскольников перед убийством). Вся «теория» к тому и сводится, остальное – казуистика, давно утратившая оригинальность. А что еще делать? Не носиться же с опровергнутой ходом истории гуманистической иллюзией прогресса, олицетворенной улыбкой Юрия Гагарина на разумихинской футболке. Всё просто и ясно, никаких сантиментов.

Режиссер строит свой спектакль по принципу *«вызов/ответ»*. Вызов – предлагаемые современностью обстоятельства, блокирующие все возможности трагического (и тем более – мистериального) катарсиса. Ответ – в поисках выхода из тупика, которые могут, как показывает финал, увенчаться успехом. Проблема, однако, в том, что режиссер, пожалуй, слишком

рационалистично, не без некоторого схематизма, пролагает для героя путь к спасительному выходу.

Холодность, в которой не без оснований упрекнула критика спектакль, обусловлена заметным пренебрежением режиссера живой и полнокровной актерской эмоцией. Картина мучительных человеческих страданий, разворачиваемая перед нами на протяжении пяти с половиной часов, странным образом мало трогает и мало волнует. Крик, вызванный отчаянием, остается только громким звуком, метания по сцене – всего лишь чисто внешней физической динамикой. В значительной мере эта особенность спектакля, крайне затрудняющая его непосредственное восприятие, обусловлена не только опасением его создателя скатиться в мелодраму, но и важной составляющей режиссерской концепции. – У Виднянского страдающие жертвы не так уж неповинны в своих страданиях. Потому что почти все они являются и палачами (исключение одно – Соня Мармеладова). Доведенные до крайней униженности, они самоутверждаются за счет других. И чем глубже унижение, тем сильнее жажда выместить свою обиду на ближнем, *властвовать* над ним. Логика, надо признать, не противоречащая Достоевскому, а вполне согласующаяся с его беспощадным психологическим анализом. Но у Достоевского к ней всё не сводится, человек у него слишком «широк», чтобы поместиться в эту логику без остатка, и сострадание к несовершенному человеку – один из столпов, на которых держится художественный мир русского писателя. Виднянский куда менее щедр на сострадание, слишком, пожалуй, отстранен и сдержан. Порой даже может возникнуть подозрение, что он поддерживает озвученную Лебезятниковым максиму: «Сострадание в наше время даже наукой запрещено» (и, кстати сказать, Лебезятников в исполнении молодого актера Ивана Ефремова сохраняет верность этому тезису, даже разоблачая «благотворительность» Лужина, ибо решается на это разоблачение не из добрых чувств к Соне, а скорее из жажды насладиться унижением своего чванливого визави). Раскольников, который зорко следит за всеми событиями, происходящими с другими персонажами, режиссер проводит не через опыт сострадания (этот путь для героя закрыт до финальной сцены), а через осознание того, что *каждый*, кто категорично настаивает на своем праве, может в любую минуту оказаться униженной и беззащитной жертвой – какой бы силой и уверенностью в себе он не обладал. Только это и может вызвать у современного героя сомнения в незыблемости «теории».

«Лизавета! Соня! – шепчет в полубреду Раскольников Достоевского. – Бедные, кроткие, с глазами кроткими... Милые!..». Трудно представить себе что-либо подобное в сознании Раскольникова-Паламишева. Соня для него – не поддающаяся никакому рациональному объяснению загадка, и по отношению к ней он чувствует изумление и растерянность. Между тем Соня в исполнении Анны Блиновой – единственный персонаж спектакля, излучающий (правда, лишь с конца первого действия) мощное душевное тепло. Внешне невзрачная, она поначалу мало приметна и выделяется из толпы «черных ватников» лишь тем, что выйдя на авансцену в исподнем белом белье, устало, неумело и стыдливо выставляет обнаженную ногу (видно, наглым манерам уличной проститутки научиться так и не смогла). Но чтение ею истории о воскрешении Лазаря – эта сцена подводит итог первому акту – неожиданный эмоциональный взрыв, особенно сильно

поражающий после долго царившего на сцене холода. Одета во все черное, даже не взяв в руки книгу и глядя в темное пространство зала, молодая актриса произносит евангельский текст слегка дрожащим грудным голосом, очень просто, без пафоса, без слезливо сентиментальных интонаций и с такой предельно сосредоточенной, искренней, непоколебимо твердой уверенностью в чуде, что сопротивляться духовной силе ее героини, кажется, невозможно. Но нет – Раскольников отвечает ей во втором акте тем, что выйдя на авансцену, длинным гвоздем приколачивает Новый Завет к дощатому полу...

Силой, более эффективно воздействующей на Раскольникова, обладает Порфирий Петрович. Виталий Коваленко почти целиком строит роль на одной краске, извлеченной из далеко не единственной в романе автохарактеристики персонажа: «буффон-с». Он надсадно паясничает, развязно фиглярствует, откровенно издеваясь над своей потенциальной жертвой; а после реплики «Кто ж у нас на Руси себя Наполеоном теперь не считает?» долго заливается, указывая на Раскольникова, эксцентричным, раскатистым, демонстративно вызывающим, похожим на громкий петушиный крик хохотом, не оставляющим ни малейших сомнений в том, что убийца ему уже известен. Красная шапка на голове Порфирия начинает восприниматься как шутовской и одновременно палаческий убор, и жертва уже не может не понять, что она в ловушке. Не удивительно, что хохот Порфирия получает продолжение в последующем видении Раскольникова – над ним смеются уже сама убитая старуха-процентщица и народная толпа, как будто продолжая начатую следователем казнь разоблачения.

Тем не менее, образ Порфирия Петровича не сводится в спектакле к гротескной буффонаде. В романе он сложен, многомерен и таит в себе едва ли вполне разрешимую загадку. Виднянский и Коваленко разгадывают ее, отталкиваясь от слов Разумихина о Порфирии, звучащих в одном из эпизодов первого акта (они произносятся бегло, будто в проброс, но оказываются далее ключом к пониманию скрытой сути персонажа): «Прошлого года уверил нас для чего-то, что в монахи идет: два месяца стоял на своем!». Когда Порфирий является перед Раскольниковым с намерением напрямую предложить саморазоблачение, он возникает в темном стенном проеме облаченным в черную католическую монашескую сутану. Что это? Фиглярство, уже доводимое до какого-то кощунственного inferнального карнавала? Может быть, очередной мираж Раскольникова? Но в спектакле миражи и реальность так прочно сплавлены, так похожи друг на друга, что различить их трудно, пожалуй, невозможно. Да и в поведении Порфирия уже не заметить никаких следов прежней «буффонады». Разговор с преступником он проводит без малейшего нажима, предельно просто и с неподдельно доброжелательным спокойствием. Как многоопытный пастырь, знающий темные закоулки человеческих душ. И вдруг становится ясно, почему Порфирий прежде назвал себя «человеком законченным», акцентируя в последнем слове его приставку и очерчивая руками в воздухе какие-то узкие границы. Границы самого себя, точнее – выбранной им когда-то социальной роли, в которую уже не вмещается его внутреннее «я», изменившееся под грузом печального жизненного опыта – опыта много чего насмотревшегося следователя. Теперь натужное фиглярство отброшено, и появляется усталый от нелегкой ноши человек, хотя бы ненадолго берущий на себя другую миссию – миссию отшельника и наставника. И когда

Порфирий отдирает клещами от пола Новый Завет и протягивает его Раскольникову, веришь, что это не просто очередная уловка расчетливого актера-сыщика и не иезуитское *captatio benevolentiae*, а чистосердечное предложение ближнему принять единственный якорь спасения. Когда же он называет себя в этой сцене «человеком *локонченным*» (с другой уже приставкой), то в самой его интонации чувствуется сожаление: миссия подходит к концу, желанная роль сыграна. А ведь *всерьез* хотел уйти в монахи, хотел... Да *не смог*. Решимости не хватило. А может быть, веры...

В спектакле меж тем есть еще один «фигляр» – Свидригайлов (Дмитрий Лысенков). Но фиглярство его не показное, а затаенное, внешне сдержанное. Действительно страшное. Фиглярство перед собственной пустотой (этакий сниженный, измельченный вариант Николая Ставрогина). В романе Свидригайлов – дородный осанистый барин лет пятидесяти, с широким, скулистым, довольно приятным лицом и глазами, смотрящими холодно, пристально и вдумчиво; здесь – хлипкий вытянутый хлыщ в клетчатом пальто, совсем ненамного старше Раскольникова, с лицом, почти всегда напоминающим неподвижную маску, и тусклым, совсем не вдумчивым и не пристальным, а почти всегда осовелым взглядом. Чувствуется, что ни в какие моральные принципы – не говоря уж о высоких душевных порывах («Шиллер-то, Шиллер!») – он не верит так же, как и любой сегодняшний скептик. И когда он с насмешливым равнодушием бросает *этой* Раскольникову: «Стало быть, под дверью нельзя подслушивать, а старушек можно топором лущить?», публика подчиняется неотразимости его циничной правоты.

Уже в самом начале спектакля режиссер представляет этого персонажа как «двойника» героя: Раскольников, появляясь на сцене слева, держит опущенной правой рукой топор; Свидригайлов – флегматично прогуливается среди толпы справа с положенным на плечо охотничьим ружьем. В самом факте двойничества никакого режиссерского открытия, разумеется, нет. В романе, как известно, развернута многофигурная система двойников героя, и Свидригайлов – только один из них. Но Виднянский неспроста старается выделить из этой сложной системы пару «Раскольников/Свидригайлов», лишь внешне обозначив ее в начале и максимально концентрируясь на ней к концу спектакля.

Тема палача, являющегося одновременно и жертвой, доводится в линии Свидригайлова до предельного усиления. Кажется, в прежних инсценировках романа не обращалось особого внимания на то, что этот «черту преступивший» любитель несовершеннолетних девочек – *изрок*. Ставший жертвой своей уже покойной супруги Марфы Петровны, которая спасла его, проигравшего немислимую сумму, от долговой тюрьмы выкупом в «тридцать тысяч сребренников», а потом после венчания увезла его в деревню. «И заметьте, всю-то жизнь документ против меня, на чужое имя, в этих тридцати тысячах держала, так что задумай я в чем-нибудь взбунтоваться, – тотчас же в капкан! И сделала бы!».

Именно это обстоятельство проливает свет на отношения Свидригайлова с сестрой Раскольникова. Любви тут нет. *Этой* Свидригайлов любить не способен органически. И даже

животное сладострастие не играет в отношениях с Авдотьей Романовной столь уж важной и определяющей роли. Есть *азарт игрока*, жаждущего подчинить своей воле сильную женщину – словно воскресшую в *этой* Дунечке прежнюю его тираншу Марфу Петровну – причем подчинить, не прибегая к слишком примитивной для такого случая физической силе и чрезмерно грубому шантажу. В сцене ментальной «дуэли» с этой гордой и неприступной девушкой Свидригайлов меняется столь же разительно, как Порфирий – в сцене своего последнего разговора с Раскольниковым. Речь, движения актера становятся другими, начиная излучать энергию какого-то даже не человеческого, а отвратительного змеиного существа. Встречая резкий отпор, он мечется, извивается, темп речи заметно ускорен, в глазах появляется раньше начисто отсутствовавший блеск – ясно, что здесь Свидригайлов играет ва-банк, и от исхода этой игры зависит его физическое существование.

Дуня, какой ее представляет Василиса Алексеева с первого своего появления на сцене, могла бы стать достойной соперницей Марфы Петровны и в любой момент заняла бы ее место, если бы только того захотела. Прямая осанка, уверенные движения, взгляд такой же прямой и холодный, как умеренно энергичная твердая речь. Чувствуется, что решение принести себя «в жертву» ради «милого Роды» – средство унижить мать и брата своим «благородством». О таких говорят – «смирение паче гордыни». Вот только Лужин ей отвратителен больше Свидригайлова и – коли уж выдался случай – она предпочитает прямодушно доверчивого и влюбленного в нее Разумихина (о котором так и хочется прошептать: «ох, бедолага...»).

Участь Свидригайлова предрешена. И лишь после «дуэли» сестры со Свидригайловым Раскольников решает на прежде неприемлемый для него шаг.

Финальная сцена решается режиссером как обратное зеркальное отражение начала. На сей раз – с мизансценой, не только синхронизирующей последние события спектакля, но и недвусмысленно уже отсылающей к средневековому принципу симультанности (вместе с хорошо известной старинному театру символикой «правого» и «левого», незадействованной в начале). Слева – катающийся по полу, корчащийся, как бес от своего бессилия, Свидригайлов, натужно пытающийся покончить с собой. Справа – Раскольников и Соня, а еще правее – группа тех самых «черных ватников», что раньше пели, пританцовывали, смеялись, глазели, как любопытные посторонние зрители, на громкие скандалы, теперь же – замерли. А в глубине сцены, за спинами облаченной в черное Сони и Раскольникова, возникает, как угроза, тот самый гигантский белый топор, что уже появлялся на сцене в начале спектакля...

Раскольников надевает на себя нательный крест, затем – черный ватник, берет из рук Сони Новый Завет. И когда раздается громкий выстрел, сопровождаемый огненным всполохом из пистолетного дула, и тело мертвого Свидригайлова застывает на полу, Раскольников выходит на авансцену и тихо, просто, с какой-то едва заметной *детской* робостью бормочет после непродолжительной паузы, посреди воцарившейся в театре тишины: «Это я убил...».

Так финал представления, оспаривая его начало и «рифмуясь» с финалом первого акта, порождает катарсический эффект. Спектакль завершается как модернизированный миракль. Чудо произошло: Лазарь воскрес, а современному Савлу дается шанс обратиться к Павлу. Правда, этому Савлу придется, прежде чем дойти до Дамаска, осилить долгий путь: научиться не только элементарным традиционным истинам, но и Истине. Начиная почти с нуля – как *младенцу*, впервые вставшему на ноги и пока не умеющему ходить. Научиться, в том числе, и состраданию – не к какой-то абстрактной «твари дрожащей», а к самому убогому и, кажется, безнадежному ближнему, даже вот к этим ничтожным, опустившимся, «гордыми людьми» презируемыми «ватникам» – потомкам тех самых «серых зипунов», которых решительно брал под защиту Достоевский в своей поздней публицистике.

При всем своем вынужденном рационализме и холоде, несмотря на мощное сопротивление *всех* «предлагаемых обстоятельств», спектакль, наконец, приходит к точке, в которой смыкается с христианско-гуманистической традицией русской литературы. Режиссер, пользуясь огромным резервуаром средств не одного лишь сегодняшнего театра, указывает, вслед за русским классиком, на дилемму, от разрешения которой зависит не только судьба отдельного, как сказал бы Киркегор, «единичного», но и судьба всего современного европейского – в том числе и нашего – «постхристианского» общества: *или* самоуничтожение, *или* дающее шанс на жизнь восстановление христианской идентичности. Третьего не дано.

Режиссер, однако, не учел одного обстоятельства: важнейшие для него смыслы считываются лишь религиозно ориентированным сознанием, обладающим, кроме всего прочего, достаточным историческим (в том числе историко-театральным) кругозором. Между тем современная публика – как массовая, так и «элитарная» – слишком разнородна, чтобы «современная мистерия», в которой, пускай, и учтены трудности, связанные с возможностью достучаться до сегодняшнего иррелигиозного сознания, смогла стать мистерией без кавычек. Мистерия все же предполагает *изначальное* религиозно-мировоззренческое единство сцены и публики. А в наше время таковое невозможно. Кроме того, жанровая пестрота и рыхлость театрально-драматургической формы этого непомерно длинного спектакля (как будто «отзеркаливающие» длину, рыхлость драматургической формы и, условно говоря, «полижанровость» средневековой мистерии, создававшейся отнюдь не по аристотелевским законам) могут дать материал для иных, диаметрально противоположных истолкований [7].

Но все равно попытка приблизиться к Истине, наводя мосты между разными эпохами и пользуясь «языками разных веков» одновременно, интересна и отнюдь не бесперспективна. Будем надеяться на продолжение.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. в 30 т. Л.: Наука, 1980. Т. 21. С. 57 – 58.

[2] *Лосев А. Ф.* Имя. Избранные работы, переводы, беседы, исследования, архивные материалы / Под ред. А. А. Тахо-Годи. СПб.: Алетейя, 1997. С. 520.

[3] *Ренанский Д.* Dostoyevsky-trip // COLTA. 08.12.2014. URL: <http://www.colta.ru/articles/theatre/5618>

[4] *Вольгуст Е., Дмитриевская М.* Полифонический гул. Диалог о премьере // Петербургский театральный журнал. Блог. 16.09.2016. URL: <http://ptj.spb.ru/blog/polifonicheskij-gul-dialog-opremere/>

[5] Шитенбург Л. Бал у Капернаумовых // COLTA. 15.09.2016. URL: <http://www.colta.ru/articles/theatre/12425>

[6] *Леонтьев К. Н.* Полн. собр. соч. и писем в 12 т. СПб.: Владимир Даль, 2005. Т. 7, кн. 1. С. 383.

[7] Например, см.: *Скорород Н.* Евангелие от топора // // Петербургский театральный журнал. 2016, № 4 (86). С. 16 – 20.

© Юрьев А.А., 2017.

Статья поступила в редакцию 10.04.2017.

Юрьев Андрей Алексеевич,

кандидат искусствоведения, профессор,

Российский государственный институт сценических искусств (Санкт-Петербург),

e-mail: andr_ibsen@mail.ru

Yuriev A.

Crime and Punishment on the Alexandrinsky Stage

Abstract. Review on the Alexandrinsky theatre production Crime and Punishment after Dostoevsky's novel, staged by the Hungarian director Attila Vidnyánszky. The author states that the performance opens new vistas and may be treated as a breakthrough of contemporary Russian stage in dealing with Dostoevsky's works.

Key words: Crime and Punishment, Dostoevsky, Vidnyánszky, Alexandrinsky theatre

Yuriev Andrey Alekseevich,

PhD in Arts, professor,

Russian State Institute of Performing Arts (St. Petersburg).