



Прикладная культурология

**Кокшенева К.А.**

### **Без креста. Достоевский на современной сцене.**

#### ***Изъятие христианской проблематики в творчестве Ф.М. Достоевского как проблема цензурирования классического текста***

**Аннотация.** В статье проанализированы базовые принципы понимания произведений Достоевского на современной сцене, в том числе исследовано в качестве главной проблемы – сценическое прочтение классика вне религиозного (христианского) контекста.

**Ключевые слова:** современный театр, интерпретация, режиссура, классика, традиция, свобода, искусство в России, театральная критика.

#### **Достоевский – опыт прочтения. XX век.**

Проза Ф.М. Достоевского уже давно стала «театральным жанром» - в 1910 году в Московском Художественном театре ставят «Братьев Карамазовых» именно как роман и тем самым открывают Достоевскому дорогу на театральную сцену. Теперь уже и театр открыл присутствие драматического начала (драматической наполненности, драматизации реального жизненного начала) в творчестве писателя. Да, собственно и сам герой Достоевского Дмитрий Карамазов, говорит: «Какие страшные трагедии устраивает с людьми реализм!» [Достоевский. Братья Карамазовы <http://ilibrary.ru/text/1199/p.48/index.html>]. Задолго до научных открытий М.М. Бахтина о «диалогичности» романов писателя, театр понял и показал на сцене особые возможности искусства диалога в творчестве Ф.М. Достоевского, несмотря на то, что принято полагать неизбежным сопротивление романной формы сцене.

Одна из задач русского (советского театра) XX века как раз и состояла в том, чтобы при обращении к романам писателя «по возможности полнее воспроизвести сюжетные линии, язык произведения» [Достоевский и театр 1983: 417].

У нас нет возможности говорить о большой сценической истории «Театра Достоевского», как и обо всей полноте идей Достоевского, среди которых театр в каждое время выбирает то, что скорее характеризует театральное «сегодня» и восприятие идей Достоевского современниками. Так, К. Рудницкий в статье «Приключение идей» (Ф.М. Достоевский на московской сцене конца 70-х-начала 80-х годов) подчеркивает, что, например постановки «Петербургских сновидений» Ю. Завадским 1969 года (по роману «Преступление и наказание») и «Брата Алеши» А. Эфроса 1972 г. отличало некоторое «романтическое воодушевление»: «Сквозь непроглядную тьму заблудших душ, запутавшихся судеб и трагически надломленных биографий пробивался луч веры в добро. После взаимных терзаний, горячечно запальчивых диалогов и надрывных монологов происходило замирение. Из дисгармонии приоткрывался выход в гармонию, из хаоса возникал порядок. В конце спектакля Завадского клубящуюся мглу **прорезали контуры огромного распятия**: оно возвышалось над миром как обещание спасения. В конце спектакля Эфроса юный Алеша Карамазов, поднимая вверх твердо напряженную руку, обращал прямо в публику свой призыв к честности и доброте» [Достоевский и театр 1983: 426] (Здесь и далее – выделено мной – К.К.).

Однако новое театральное десятилетие принесло на сцену иные акценты в постановках по романам Ф.М.Достоевского. В спектаклях Валерия Фокина «И пойду, и пойду» («Современник», 1978), Юрия Любимова «Преступление и наказание» (Театр на Таганке, 1979), Павла Хомского «Братья Карамазовы» (Театр имени Моссовета, 1980) критик отмечает уже большую «жесткость и даже «жестокость». Не было в них завершающей, разрешающей и гармонизирующей интонации, «напротив, действие завершается, но проблема остается распахнутой»: «Игра идет злая, сухая, без романтического пыла и блеска. Оговорюсь, впрочем, что в спектакле П. Хомского сквозит порой склонность к романтическим контрастам и гордой патетике. Но как раз эти приемы, казалось бы, сценически беспримысленные, бьющие наверняка, в яблочко, теперь проскакивают мимо цели. Романтические краски с сегодняшним восприятием Достоевского странным образом не совпадают. **Они гасят напряжение мысли Достоевского, притупляют ее нож.** [Там же 1983: 427]. Филологи много раньше театральные режиссеры увидели, что у Достоевского «героиней была идея» (эта мысль прозвучала в работе Б.М.Энгельгардта «Идеологический роман Достоевского» 1924 года). Он же писал еще до выхода знаменитой книги Бахтина о Достоевском (1929 г.): «Принципом чисто художественной ориентировки героя в окружающем является та или иная форма его идеологического отношения к миру» [Энгельгардт 1924: 90].

Данные исследователи (Переверзев, Энгельгардт, Бахтин) говорили то, что много позже стало существенно и для театра: Достоевский не бытовой автор, он выталкивает своего героя из быта в пространство напряженного и катастрофического переживания мира; его персонажи живут не просто в «петербургском углу», но сам «угол» есть не жизненное и не «биографическое время», но «кризисное время» (Бахтин). Бахтин будто описывал театральное пространство, когда говорил, что для Достоевского важны не «комнаты», а «порог, прихожая, коридор, площадка, лестница, ступени ее, открытые на лестницу двери, ворота дворов», то есть «пространство входа и выхода». Но павильоны-комнаты (замкнутое с четырех сторон пространство); кабинеты и спальни, гостиные и столовые, нужные Гончарову, Толстому и Тургеневу – Достоевскому совсем не нужны [Бахтин

1979: 199]. Конечно, тут есть некий нажим исследователя – он, естественно помнит, и про дом Карамазовых или дом Рогожина, про келью старца Зосимы, и прочие «интерьеры» романов Достоевского, но ему было важно подчеркнуть: перед нами **предельное пространство**. Как в «Преступлении и наказании», например, – поскольку перед нами вообще уникальное эпико-трагическое сочинение; перед нами огромные массы противоборствующих идей, носителями которых являются герои Достоевского; перед нами катастрофические сшибки характеров, втянутых в фантастический динамизм мысли писателя. Но, конечно, лишать **плоти саму жизнь** – такой задачи Достоевский не ставил (он «не боится никаких трущоб и никакой жизненной грязи», сопрягая их с «предельным выражением мирового зла, разврата, низости и пошлости») [Бахтин 1979: 132].

К. Рудницкий подчеркивает, что еще до конца 60-х годов XX века «... прикосновения режиссерской руки к грязи и мерзости оставались короткими, беглыми, вкрапления «трущобного натурализма» вносились в ткань спектакля малыми, точно отмеренными порциями. Они возникали ради контраста к высоким помыслам и духовным борениям героев. Грязное призвано было оттенить побуждения чистые. Мерзкое указывалось, дабы отчетливее проступили черты благородные, низменное прилежно служило возвышенному» [Достоевский и театр 1983: 430]. Соня в спектакле Завадского была «просветленной», несмотря на то, что у нее был «желтый билет» и она занималась проституцией. На первый взгляд, кажется, что советский театр 60-х был жестко цензурирован по части сценической «грязи» и прочих «неприличий». Но у нас есть основания считать, что это не так. Вряд ли Эфрос и Завадский из страха оставляли в Достоевском чистоту. Тем более, что тот же критик дальше говорит о возникшем совсем ином духе в театре 70-х-80-х годов: «Если сегодня театры не боятся подобной «грязи», то объясняется это, прежде всего, возросшим и обострившимся интересом к прозе Достоевского как к прозе по преимуществу идеологической. Готовность безоглядно пройти вместе с великим автором сквозь все коллизии, которые претерпевает в его романах идея, заставляет режиссеров забывать о брезгливости и громко, в полный голос говорить о том, что прежде робко замалчивалось или торопливо – чем быстрее, тем лучше, – упоминалось. ...В этой новой театральной ситуации «трущобный натурализм» уже не вводится в спектакль гомеопатическими дозами. Он подчас захватывает спектакль полностью, целиком. Тут-то и выясняется, что на угрюмом низменном фоне «приключения идей» обретают максимальную ярость и ясность, выступают с необходимой Достоевскому агрессивностью» [Там же: 430]

Данное утверждение К.Рудницкого представляется сколь точно отражающим театральную тенденцию (движение к «трущобному натурализму»), как и видится категорически спорным в той своей части, когда критик полагает, что «угрюмый низменный фон» позволяет максимально (предельно) раскрыть мир идей Достоевского, приписав ему и «агрессивность». Если же посмотреть на современный театр и его понимание Достоевского, то он, безусловно, в своем «трущобном натурализме» ушел еще дальше – никаких сценических средств для него «не жалко». Но если критик К. Рудницкий говорит о «подцензурном» советском театре, и выделяет в нем эту тенденцию, а мы будем говорить о бесцензурном современном театре, и тоже увидим в нем ту же тенденцию, – значит, есть нечто «типическое» в понимании Достоевского и оно не связано с «современностью», «злостью дня» и «духом времени». Но тогда с чем же?

Попытаемся и на этот вопрос найти ответ.

### **Достоевский – отказ от прочтения. XXI век.**

Достоевский никогда не покидает современной сцены. В прошлом сезоне (2015-2016) это были премьеры спектаклей: «Смешной человек» (Мастерская Петра Фоменко, реж. Федор Малышев); «По дороге...»/ *Русские сны по Ф. Достоевскому* (МТЮЗ, реж. К. Гинкас); «Князь» (Театре имени Ленинского комсомола, реж. К. Богомолов); «Братья Карамазовы» (Новый драматический театр, реж. Л. Эренбург). В афише всех спектаклей заметны «жанровые уточнения» и часто – смена названия произведения классика: «Смешной человек» – *концертданеконцерт, пробы и ошибки*; «По дороге...» - «*русские сны*» по произведению «Преступление и наказание»; «Князь» – «*опыт прочтения романа Достоевского “Идиот”*»; и только Л. Эренбург в дипломном спектакле своих студентов не изменил названия, и не стал придумывать «новый жанр».

Итак, современные режиссеры нам предлагают «опыт прочтения», «сны», «концерт». И ту я вижу не только неизбежное «бессилие» сцены перед огромными романскими пространствами Ф.М. Достоевского (попробуй, не упусти ни одной линии в «Братьях Карамазовых» или в «Преступлении и наказании!»), но скорее установку современного театра на «интерпретационную дуэль» с автором. В любом случае, **я полагаю, что современное режиссерское сознание характеризует «опыт прочтения», но не «опыт понимания».** Вряд ли можно оспорить, что оба этих усилия имеют разные цели и разные «внутренние задания».

Самое первое и существенное мое наблюдение: все названные спектакли составляют по отношению к «опыту понимания» эстетическую и интеллектуальную оппозицию. «Опыт непонимания» тут принципиален, и совершенно не связан с проблемой перевода литературного повествовательного языка на театральный сценический язык.

Безусловно, все режиссеры, обратившиеся к Достоевскому, знают о том, что анализу, истолкованию, исследованию его произведений посвящены десятки трудов филологов, философов, театральных критиков и театроведов. Некоторые из них, как К. Гинкас, много раз на протяжении нескольких десятков лет обращались к творчеству писателя. Следовательно, они имели возможность узнать, что **«Творчество Достоевского религиозно, национально, художественно: он любил Христа, любил Россию, имел поэтический дар»** [Авдеевко Е.А. 2014: 204]. Достоевский прямо (и не раз) свидетельствовал о своей вере: «Мы в семействе нашем знали Евангелие чуть не с первого детства» (Достоевский 1980: 21: 134); «Не как мальчик же я верую во Христа и Его исповедую, а через **большое горнило сомнений моя осанна** прошла...» [Достоевский 1984: 27: 86]; «Русский народ весь в Православии и в идее его. Более в нём и у него ничего нет – да и не надо, потому что Православие всё. Православие есть Церковь, а Церковь – увенчание здания и уже навеки. < ...> Кто не понимает Православия – тот никогда и ничего не поймёт в народе. Мало того: тот не может и любить русского народа, а будет любить его лишь таким, каким бы желал его видеть» (Достоевский 1984: 27: 64).

**Все четыре спектакля**, поставленные на нашей сцене в сезоне 2015-2016, **«изымают» из Достоевского** его религиозность и национальную природу произведений. В советское время такой подход был неизбежен: интернационализм сбивал национальный фокус (в Достоевском акцентировали «всемирную отзывчивость»), а обязательный атеизм – полное исключение христианских мотивов. Собственно понимание Достоевского адекватное по задачам творчеству Достоевского – это очень короткий исторический промежуток (со второй половины XIX – начала XX-го века и отдельные и малочисленные современные исследования И.А.Ильина, Е.А.Авдеенко, М.М. Дунаева). Но, стоит признать, что творчество Достоевского всегда вызвало полярные оценки. Попытки (символические намеки) на христианскую природу романов писателя мы видели даже в советское время – например, в «Преступлении и наказании» 1969 года («В конце спектакля Завадского клубящаяся мгла **прорезали контуры огромного распятия**: оно возвышалось над миром как обещание спасения»), но совершенно не видим сегодня.

Некоторые установки советской культуры («нравственное отношение к классике», например) позволяли театрам зачерпнуть в Достоевском много больше, чем делает это современный театр. Довольно точно описывает Я. Билинкис эти типичные подходы советской эстетики, говоря об одном из лучших спектаклей по роману Достоевского «Идиот» Г.А. Товстоногова с И. Смоктуновским в главной роли: «В показанном Г. А. Товстоноговым..., в 1958 году, на сцене Большого драматического театра имени М. Горького «Идиоте» – установка на максимальную приближенность разворачиваемого действия к внутреннему движению инсценируемого произведения провозглашалась, декларировалась в самом спектакле, – именно в этом был, по-видимому, главный смысл воссоздания перед зрителем кипопроекции страниц старого, времен Достоевского, издания романа.

Выступая в печати вскоре после выпуска «Идиота», режиссёр рассказал о том, как перенималась, усваивалась спектаклем в процессе его создания от произведения Достоевского «беспрерывность действия < ... > совершенно необходимая в композиции этого романа». Само тело спектакля, таким образом, динамически формировалось здесь из живой материи романа.

Однако «Идиот» 1958 года был рассчитан и на известное противоборство с книгой. Не допустив из романа на сцену «новую молодежь», оставив без внимания мучительность вопросов, терзающих душу обреченного на смерть Ипполита, спектаклю стремились придать призывность, «высветлить» в Мышкине прежде всего **самоотверженную отданность цели**, с которой он пришел к людям.

<...> Смоктуновский ни в коей мере не играл пример и образец, не звал за собой, не отстаивал ответов и решений. <...> И с новой силой и по-новому подтверждалась глубочайшая оправданность того виденья человека, какое ввел в «Идиоте» Достоевский: ведь спустя почти столетие оно для Смоктуновского оказалось *своим*. [Достоевский и театр 1983: 417-418] (Здесь и далее выделено мной. – К.К.) Критики отмечали в Мышкине-Смоктуновском безупречную сдержанность, его странные интонации, его тип говорения – все казалось идущим «от сердца» и очень «достоевским»: «... Смоктуновский как раз редко, поразительнейше нес в Мышкине всей плотью своей – в

каждом движении, жесте, в интонации – **миссию всеобщего спасения**. Линия здесь протягивалась, как ни странно это может показаться тем, кто спектакля не видел, именно так, прямо: от манеры глядеть глаза в глаза, или даже открывать дверь прикосновением, а не ударом, не толчком – к неизбежному, **непреходящему чувству собственной ответственности своей за всё человечество**. А затем, после Мышкина, Смоктуновский сыграл в Достоевском и нечто совсем другое, противоположное – Порфирия Петровича в кинофильме Л. Кулиджанова» [Там же 1983: 425].

Нет никакого сомнения, что тема Достоевского Князя-Христа совершенно «не вычитывалась» советскими режиссерами из романа: *«самоотверженная отданность цели»* вполне корреспондировалась с «отданностью цели» советского человека (и тоже – самоотверженной), а «миссия всеобщего спасения» коррелировалась с «миссией» коммунистического мировоззрения, которое было избавительным для трудящихся всего мира (критик прямо указывает на *«все человечество»*).

Князь Мышкин хотел «спасения мира красотой», только красоту, конечно, сам автор понимал так, как и почитаемый им святитель Тихон Задонский: «Христос есть красота для человека» [Иоанн Маслов, 1996: 432]. Впрочем, и земная красота (Настасья Филипповны или Аглаи) – тоже есть сила, причем необоримая, с ней можно «мир перевернуть». Только зачем? О соединенности красоты с добротой князь знает: «Ах, кабы добра! Всё было бы спасено!» (говорит он о натуре Настасьи Филипповны). Земная красота – «скоромимоходящая», и положительно-прекрасный человек князь Мышкин это знает точно. А для Достоевского такой Мышкин – сострадательный, ребенок душой, смиренный и невинный, чистый и не гордый по натуре выведен Достоевским с целью дерзкой. Осуществить в романе, в земном бытии, идеал красоты обоженного человека князя-Христа. Впрочем, даже те исследователи, которые с вниманием и сочувствием относились к Достоевскому, критически оценивали эту его идею в романе «Идиот». Константин Леонтьев видел в Мышкине вообще измену христианству, то есть его моральный идеализм с его точки зрения как раз вредил вере. Его поддерживал и Лосский: «Образ Мышкина чрезвычайно привлекателен; он вызывает сочувствие и сострадание, но от идеала человека он весьма далёк. Ему не хватает той силы духа, которая необходима, чтобы управлять своею душевною и телесною жизнью и руководить другими людьми, нуждающимися в помощи. На чужие страдания он может откликнуться лишь своим страданием и не может стать организующим центром, ведущим себя и других сообща к бодрой жизни, наполненной положительным содержанием» [Лосский 1953: 188]. Так называемые «религиозные философы», многие из которых – бывшие марксисты – как и в данном случае Лосский, держались при всем при том позитивизма, а вот Леонтьеву явно не доставало пассионарности веры в героя Достоевского.

Не удивительно, но позиция Лосского перекликалась с тем, что приносили в Достоевского деятели советского театра, наполнявшие Достоевского «положительным содержанием».

Если советский эстетизм (соцреализм) боролся с традицией и тем самым невольно ее актуализировал, то современный посттеатр (постмодернизм) **не борется с традицией. Он к ней равнодушен. Он ее не замечает. Её для него попросту нет.** А уж что говорить о вере в Бога современных художников, если Достоевский более полутора веков тому назад констатировал: «Вера в Бога в личностях пала». Безусловно, если режиссер не живет в христианской традиции – она для него в лучшем случае «книжная» – то полнота (художественная в том числе) Достоевского априори недоступна ему.

Что же ему в таком случае доступно?

Доступна **замена, подмена, отмена, искажение**: он подменит собой, своим «прочтением» мир героев Достоевского; он отменит в нем то, что сам не может вместить (христианство); он заменит художественную и смысловую реальность Достоевского на то, чего в ней нет. Так поступил К. Богомолов, подменив Достоевского своим «хотением».

Называя спектакль другим, чем роман, именем – «Князь», режиссер демонстрирует определенное филологическое знание: именно таким было название романа в замысле. Но Достоевский несколько раз пишет в черновиках «Князь Христос», что как раз отбрасывается режиссером. У него Князь – «медитативный», «из театра сновидений», технику которого использует режиссер в работе с актером, но этот князь не верит во Христа. Режиссер сосредоточен не просто на красоте (женской), но на красоте «падшего ребенка». Модная тема педофилии насильственно приписывается Достоевскому, и совершается это с помощью приема подмены. Знание одного явления – «слезы ребенка» у писателя – редуцируется на современную проблему педофилии (как «актуальнейшую»). «Я защищаю мир от детей», – говорит Фердыщенко, превращенный в спектакле в полицейского.

Вывих. Сдвиг. Неправильность. Изнанка.

Именно это констатирует театр (артисты и режиссер). Констатирует обреченно и уныло. Впрочем, иначе и не могло быть. Без Христа. Правда, критика полагает, что именно так режиссер притянул к мейерхольдовской традиции – традиции ставить «всего Достоевского» сразу. Критики увидели «многослойную философскую сагу» там, где «приглашаются на казнь» не только герои Достоевского, но и зрители.

(Шендерова 2015: <https://www.buro247.ru/culture/theatre/priglasenie-na-knyaz-putevoditel-po-novomu-spekta.html>)

Прибегает режиссер и к **простейшей актуализации и «социализации»** как главному способу «разборки» со сложными темами Достоевского. Был князь Мышкин – стал Тьмышкин. Река Мойка (ну да, там Пушкин жил и умирал) станет Помойкой. Кому нынче интересны страдания без патологии? Режиссер полагает, что никому, а потому поступает примерно так же, как революционная матросня, ворвавшаяся в царский Зимний дворец в 1917 году, – гадившая в фарфоровые вазы, на портянки разрывающая парчовые шторы. «Князь идет пописать в воду», «Его моча чиста, как слеза ребенка», – такие титры появляются на экране. (В современном театре экран

и видеопроекции или бегущая строка есть практически в каждом спектакле). Вот и «слезу ребенка» вспомнили...

Страдающую Настасью Филиппову Богомолов превращает в **не** страдающую девочку Настю, – девочку развратную, вовлеченную в круг педофилов, которые ее передают друг другу (то под видом «свадьбы», то под видом «удочерения», а она совершенно отчетливо сознает, что они с ней делают, и называет это соответствующими словами). В педофилов превращены ВСЕ герои – и они, конечно, «осовременены» самым вульгарным бытовым образом. Госчиновником стал Епанчин, Тоцкий - депутатом Ашенбахом, Рогожин генералом вооруженных сил РФ, да и сам Князь, который не «Идиот», а Тьмышкин, тоже не прочь попользоваться девочкой... Из романа выдраны только те страницы, которые пригодны для этой цели – для набора педофильских «картинок».

К Достоевскому вся эта ролевая имитация (сладострастники, растлители детей и дети растленные) не имеет ни малейшего отношения. Как-то нечистоплотно к Федору Михайловичу пристегивать нынешние «дрянь и грязь» – педофилию, властных развратников, борьбу гомосексуалистов за присутствие на современной сцене и в современной культуре. (Ода гомосексуальному типу педофилии в спектакле тоже есть – это рассказ о страсти «депутата» к мальчику Тадзио из «Смерти в Венеции» Т.Манна; это – самое эмоционально-богатое место спектакля, вызвавшее одобрительные аплодисменты нескольких зрителей, испытавших, очевидно, специфическое «эстетическое наслаждение»). Добавление рассказа о мальчике Илюше Снегиреве (из «Братьев Карамазовых») в сущности, продлит тему насилия: мальчик отправлен умирать в хоспис, настроения в котором среди умирающих детей вполне бодро-пионерские (они говорят, что «умирают, ничего не совершив» и звучит все это весьма двусмысленно).

В общем «опыт прочтения» классика режиссером Богомоловым убедил только в одном – все дело в том, КТО читает классика и с какой целью. Силиконовое, так сказать, прочтение без каких-либо художественных затрат, интересно только тем, кто находится в рабстве «нового театра». Ну и еще, пожалуй, модной буржуазной публике, которая морщила лбы (если это мужчина) и капризно вздергивала носики (если это женщина) повторяя при этом, что как-то тут «все непросто». Собственно такая публика Достоевского не читала, и отличить его от не-Достоевского не сможет никогда, а потому удовлетворится чем угодно, если это спектакль от «брендового» режиссера. «Бренды» же производятся «за углом» – «в подвале» критического цеха.

#### **«По моему хотенью...»**

Спектакль Камы Гинкаса «По дороге...»/ Русские сны по Ф. Достоевскому в Московском ТЮЗе – безусловно, один из тех немногих, где сохраняется серьезный (без посмодернистского ерничанья) взгляд на писателя. Но перед нами собственно сцены из «Преступления и наказания», сгруппированные режиссером вокруг двух лиц – Раскольникова и Свидригайлова. И нет никакого сомнения, что именно Свидригайлов тут главный герой. Режиссер акцентирует это и выбором артистов: Свидригайлова играет известный и опытный артист Игорь Гордин. Раскольникова – молодой Эльдар Камулин.



В таком смысловом переносе проблемы с «преступления и наказания» на «человеческое подполье» тоже слышится «голос времени». Критик называет преступление Раскольникова «мальчишеским идейным убийством» и с пониманием относится к выдвиганию в спектакле Свидригайлова – «одного из самых сложных убийц Достоевского» [Егошина: <http://moscowtyz.ru/olga-egoshina-pogovorim-o-strannostya>].

«Сложный убийца» в сценической интерпретации сразу **обозначен** – через гибель жены (Раскольников прямо утверждает: «Это ж вы ее убили!»); через убийство дворового человека и четырнадцатилетнюю девочку-самоубийцу, оскорбленную им, Свидригайловым. Режиссер сталкивает в драматическом диалоге, собственно двух убийц – Раскольников в спектакле выведен на сцену уже после убийства старухи и Лизаветы (но, к сожалению, артист не смог сыграть это состояние «после убийства», а потому он изначально проигрывает «диалог» Свидригайлову). Гинкас отказался от полноты идей Достоевского, отказался от главных смысловых магистралей романа, выведя на сцену сладострастника самого «высокого пошиба», то есть предельно-разнузданного. Интересно, что эта тема «конфликта характеров» у Достоевского привлекала всерьез критиков и театр позднесоветского периода. Содержательна и типична мысль К.Рудницкого: «Неожиданность царствует безраздельно. Неожиданность излома ситуации, неожиданность внезапного – с непредвиденной стороны, каким-то шальным боковым лучом – высвечивания уже известного факта, а главное, главное – неожиданность **разбега, выверта и прыжка мысли**, то претендующей на вселенский, всечеловеческий масштаб, то растекающейся по тонким капиллярам вроде бы совсем ничтожных, но пакостных, ядовитых мыслишек. Вся эта **фуриозная толчея неожиданностей антагонистична стабильности и не терпит никакой цельности. Самая целостность человеческой личности ставится под вопрос.** Традиционно прочное ядро «характера» расщепляется. <....> В новых постановках Достоевского акцент переносится с людей на идеи, происходит сдвиг из сферы замкнуто психологической в сферу открыто идеологическую. **Речь идет не о переживаниях человека, а о судьбах человечества – это ведь единственно интересный для Достоевского аспект.** Сказанное не означает, будто психологизм отменяется или теряет цену. Напротив, он в большой цене, котируется высоко. Но правда психологии не самоцель, вообще не цель. Углубленность в психологию необходима постольку, поскольку она помогает понять приключения идеи, ведущей героев па дыбу беспощадного самоанализа. «Уюта нет, покоя нет», руки у камина согреть некогда, огонь камина, если уж есть камин, никакого умиротворения не сулит (вспомните камин у Настасьи Филипповны!). Повторяю, игра ведется сухо и зло, нервозно и жестоко. [Рудницкий 1983: 432].

Не случайно я выделила у К. Рудницкого такие мысли, как «судьбы человечества» и «отсутствие целостности в личности». (Сравните с другим исследованием, примерно того же времени: «Дело в том, что в поэтике Достоевского цельность личности - тяжелая болезнь, симптомом которой является художественная неубедительность образа» [Вайль, Генис 1991: 162].

Марксистская материалистическая философия и эстетика не могли видеть, что теория, сочиненная Раскольниковым, парадоксально близка теории и практике социалистов (и социализма): люди

делятся на разряды – «первый разряд всегда – господин настоящего, второй разряд – господин будущего». Люди будущего «имеют дар или талант сказать в среде своей *новое слово*» (курсив Достоевского) и для своей идеи, для будущего, для всего человечества могут разрешить себе "кровь по совести"... Библиист и филолог-классик Е.А.Авдеенко говорит: «Когда возникает идея, что наступает царство *новой правды* (после Христа – *новой*), то на русской почве (Достоевский был *почвенником*) эта идея попадает в сферу утопии, а у нас, где утопия, там – "все позволено". Утопист на русской почве – чума. Отдать свое существование за идею, за надежду, даже за фантазию – это подстерегающая русских ошибка сердца» [Авдеенко, Московцева 2014:190].

Мы видим два сущностно-разных подхода к идеям и ценностям Достоевского – у К. Рудницкого и Е. Авдеенко.

Казалось бы, в наше время именно теория Раскольникова «деления людей на два разряда» просто вопиет о себе. Но почему эта теория вообще стала возможной – ведь она явна стала следствием другой мысли Достоевского?! Верно. Источник в том, что «Если Бога нет, то все позволено». И понимать это стоит буквально – **позволено буквально все**. И массовые расстрелы, и массовые убийства, и любые иные зверства людей.

В современном театре эти идеи писателя не интересны, потому как Достоевского не умеют читать.

Я в своих рассуждениях о Достоевском без Креста буду опираться на труды Е.А.Авдеенко, полагая именно его образцовым исследователем творчества Достоевского.

Попытаемся вычленить у Е.А.Авдеенко систему доказательств актуальности «теории Раскольникова» для нынешнего дня.

Итак, если все позволено без Бога, значит, мы можем развернуть это утверждение и посмотреть на него с другой стороны: «Можно ли быть нравственным без веры в Бога, существует ли автономная (и независимая от религии) этика?» [Авдеенко 2014: 275].

В России, мы видим, увы, сегодня тоже «все позволено». Особенно все позволено было в наши 90-е годы, когда наличие «крыши» на любом уровне совершенно освобождало от закона. Если судья берет взятки и вертит законом как дышлом, и при этом все об этом информированы, то можно продолжить и мыслью Раскольникова: «Доведите до последствий, и выйдет, что людей можно резать».

С другой стороны «деление людей на два разряда» тоже очевидно в нашей жизни (незначительная часть богатых олигархов владеет основными природными ресурсами страны, например). И одна часть людей (первый разряд) «дозволяет своей совести» распоряжаться по своему усмотрению жизнью других людей (второго разряда): «Тем, кто не нужен для первого разряда – можно дать умереть» (слова Раскольникова).

Авдеенко подчеркивает, что для людей «первого разряда» нет понятия «народ». И они не могут вразумиться, потому как, говоря словами пророка – «они едят народ мой, как едят хлеб». Их совесть покойна – они говорят, что «на Руси так было всегда». Например, «всегда воровали из казны».

Но, говорит Авдеенко, замысел Достоевского тем и вечен, тем и огромен, что он обнаруживает в человеке некое особенное «русское чувство». Что это за «чувство» такое? Удаль, вольница? Доблесть и бесстрашие? Достоевский называет другое – это «странная *способность* поворотить против своей подлости и... «*страдание принять*»[Авдеенко 2014: 276]. То есть у русских людей есть «некая особая надежда». От русских можно ждать такого неожиданного поворота (перемены в себе), а от «первого разряда», живущего в России и не ставшего русским – этого поворота ждать не стоит.

Достоевский изучает человека русского, а не некий мировой продукт – всечеловечество: он видит, что в нем «что-то... предшествует покаянию и предваряет совесть, какое-то (какое?) “русское чувство”... В этом – весь замысел романа Достоевского «Преступление и наказание» и его смысловое ядро: нравственное начало в человеке лежит глубже, чем совесть. Одно известно точно: где есть русское чувство, там нет деления на разряды, а где нет деления на разряды, там – народ» [Авдеенко 2014: 278]. Печально, но это «деление на разряды» коснулось и нашей Церкви (св. Иоанн Кронштадский отмечал главный порок последних времен: «Равнодушие предстоятелей церкви к поглощению истины неправдой»). Таким образом, идея Раскольникова, которая критикам кажется «юношеским максимализмом» и простым «идейным убийством» на самом деле гораздо глубже, как, несомненно и актуальнее: нет деления на разряды – есть народ русский, есть Божий народ.

Нет возможности подробно говорить о романе, придется сразу дать ответ: **нравственность национальна**; источник нравственного в человеке равен источнику жизни, а источник жизни – в Боге. Однако, в определенные моменты жизни человек «бездны веры и неверия может созерцать в один момент». Раскольников говорит Порфирию, что «Верит в Новый Иерусалим» (и это так), и говорит Свидригайлову, что «не верю в будущую жизнь» (а значит и в Бога) – и это тоже правда. Заметим, что сострадательный и добрый человек Раскольников, тащит на себе огромную тяжкую идею; он стал в какой-то момент **по убеждению и принципу** – безумен и убийца.

Конечно, Свидригайлов, идет дальше Раскольникова. Так, режиссер К.Гинкас о нем пишет: «Свидригайлова не поймешь. Он всё время то ли шутит, то ли говорит серьёзно. То ли страдает, то ли юродствует. То ли сходит с ума, то ли прикидывается. Он – шулер, но врёт редко. Он – убийца, но доказать это невозможно. Он – соблазнитель малолетних, но отчаянно любит Дуню. Свидригайлов – философ. Он, как и все герои Достоевского, жаждет правды и справедливости. Он не согласен жить, если нет и как-то не предвидится эта справедливость. Это русские сны. Русские сны по Ф. Достоевскому» [Гинкас: <http://moscowtyz.ru/po-doroge-vpremera>].

И все же, ...не совсем так.

Свидригайлов как раз уже решился предпринять «вояж», «поездку в Америку» – то есть самоубийство. Если Раскольников «созерцает две бездны одновременно», то Свидригайлов несет в себе последнюю, окончательную степень безумия (он много лет несет последствия своих преступлений), и в отличие от Раскольникова (который весь роман пытается осознать преступление), Свидригайлов уже довольно и окончательно все осознал. Результат такого осознания – **«комната с пауками» (вечность), «другие миры»** (является к нему покойная Марфа Петровна) **и тотальная «скука»**. Но проблема в том, что самоубийство – это «крайний бунт человека против Бога». Бунт же Свидригайлова – мистический. Он не отвергает вечности, но она у него будет с «грязнотцей», «скучной»: «Так и надо», он бы «нарочно и непременно» именно такую вечность и сотворил. Он не хочет иной вечности! Аркадий Иванович Свидригайлов, бунтуя против Бога, **согласен терпеть пакостную вечность**, а Марфа Петровна (им умученная жена, но и ему же являющаяся и велящая ему умереть, а потому они у Авдеенко – «соучастники смерти один для другого») в этом браке добывала (и добыла!) **право пострадать даже и до смерти**.

К сожалению, доказательством того, что театр не прочитал со всей глубиной Достоевского, стало отсутствие на сцене Марфа Петровны. Или Сони – идейного антагониста Свидригайловых.

Да, оба героя спектакля (и романа Достоевского) – это «герои бунта», и оба – убийцы. Театр тут ставит точку, будто не замечая, что итог их жизни принципиально разный. И существенная мысль Достоевского, что «бесконечное одиночество Раскольникова может быть побеждено, поглощено только таким же бесконечным «ненасытимым состраданием» [Авдеенко 2014: 255], – эта мысль Достоевского в спектакле блистательно отсутствует.

Спектакль, напомню, называется «По дороге...». «...Главное действующее лицо – Свидригайлов. Это он всё рвётся куда-то. Может, в Америку, а может быть совсем не туда. Во всяком случае, он и Раскольникову предлагает отправиться туда. Куда «туда»?» [К.Гинкас <http://moscowtyz.ru/po-doroge-vremena>]. Гинкас не дает ответа, а «вояж в Америку» понимаем как-то буквально, обозначая это движение как «дорогу...». На самом-то деле, как было показано выше, речь идет о «дороге в иной мир». «Вот это мгновение перед смертью Гинкасу, похоже, в театре интересней всего, – пишет О. Егошина. – Смерть как преступление. Смерть как наказание. Смерть как искупление и примирение. Смерть как конечный пункт изрядно надоевшего пути» [Егошина: <http://moscowtyz.ru/olga-egoshina-pogovorim-o-strannostiya>]. Так читает Достоевского в театре современная критика: не понимая существа. Но каков театр – такова и критика.

К спасительной (религиозной) силе сострадания и страдания современный театр глух. И еще – он слеп для мысли, что «преступление и есть наказание до его совершения», потому решиться на преступление (раздражить в себе решимость, хотение) – это уже выход из себя, это уже состояние мучения. Именно во сне Раскольников увидел (стал зрячим) свое преступление как вселенскую катастрофу. Во сне он увидел ту «ошибку сердца», о которой говорилось выше. Сознание героя «расширилось на народ» и он увидел, какой страшной будет катастрофа, если весь народ тоже совершит подобную «ошибку сердца» (а он ее совершит в 1917 году). Тут и рухнула его теория

разрядов. Тут и увидел он, как «перед всеми виновен». Это был сон-весь, сон-видение. И только теперь стал открыт путь героя к раскаянию-покаянию. Так был открыт путь к милости Божией.

Пока теория не рухнула, совесть Раскольникова была покойна. И на каторгу он шел совершенно ни в чём не раскаиваясь. В «Сне смешного человека» ведь та же мысль – («я пред всеми виноват», «я разрушил весь мир», или как сказал старец Зосима – все виноваты пред всеми, каждый – перед каждым). Современный театр этой религиозной логики не понимает. Сон Раскольникова был невозможен до Боговоплощения. До Христа такой сон был невозможен.

+++++

Достоевский глубоко изучил проблему «утробы» в человеке – «утроба, живот, жизнь»... Есть такое начало в человеке и в мироздании – жизнь [Авдеенко 2014: 271], и оно никогда не обманывает, но и не менее глубоко он заглянул в сознание человека, которое «обманывает».

Современный театр этого не чувствует: «Как всегда у Богомолова, классические сюжетные линии пронизывает масскульт – и голос Валентины Толкуновой вовсе не случайно призывает посмотреть, из чего сделаны наши мальчишки и наши девчонки. Режиссер – с жестокостью ребенка, отрывающего голову у куклы, – разламывает стереотипы и хочет докопаться до того, что же там спрятано внутри. Отсюда фарсовая сцена смерти Илюшечки из «Карамазовых» и придуманные монологи обитателей детского хосписа, виртуозно сыгранные Виктором Вержбицким. Хоспис — это вообще, по-моему, самая сильная сцена. Вот вроде стеб, абсурд, а потом крик: «Не смейтесь! Не будьте жестоки!» — и Фердыщенко, он же сотрудник детской комнаты милиции, бросает в камин детские рубашечки и штанишки, а в углу сцены из трубы идет дым. Достоевскому бы понравилось» [Агишева <https://snob.ru/selected/entry/107239>]. Оставим на совести критика уверенность, что Достоевскому это бы «понравилось» – особенно фарсовая сцена смерти Илюшечки.

Современный театр видит Достоевского исключительно «без Креста». Для самого Достоевского религиозное равнодушие было невозможно, тема «падения веры в личностях» и страдания от такого падения была им выстрадана лично. У Достоевского художественная (эстетическая) и религиозная правдивость соединились в крепчайший сплав. «Традиция» непонимания Достоевского, увы, касается тотально любого типа сценического мышления (будь то «фантастический реализм с музыкой» как в Мастерской Фоменко или «психологический» спектакль как в **петербургском НДТ, где в «Братьях Карамазовых» «сладострастие до воспаления доведено»** у всех героев, – без исключения). Причем, именно спектакль НДТ довольно агрессивно и настойчиво поддерживает ту линию непонимания, которую можно встретить, например, у Гениса и Вайля. «Не был ли Христос преступником?» – спрашивали они и отвечали утвердительно. (Ведь давая новый закон, он тем самым нарушал древний, а «важнейшую для Достоевского тему Христа-преступника» авторы связывают с образами Ставрогина и братьев Карамазовых) [Вайль, Генис 1991: 165].

Не Крест, а столб размещен в центре сценического пространства в спектакле Нового драматического театра. Тут и «позорный столб» читается, к которому «приводили преступника», и у которого сам Достоевский получил милостливейшую замену смертной казни на каторгу; но более настойчивы иные ассоциации. В финале спектакля все четыре брата и папенька Карамазов расположатся вокруг него обнаженные, будто в стрип-клубе (столб как фаллический символ обыгрывался в спектакле и прежде).

Важно то, что Алеша (в одежде послушника) в точь также одержим и сладострастен, как и все в этом семействе (и нет разницы между сладострастьем мысли Ивана и преступной сладострастностью Смердякова, включенного режиссером в круг семьи). «Жажда удовольствия», – констатирует критик простейшую мысль, – в Алеше «оказывается сильнее и перекрывает все его духовные стремления и порывы»; «он – не праведник и не чистая душа, а такой же, как его братья» [Короткевич <http://teatroveda.net/soprotivlenie/1>].

Хоть и будут «мучить бесы» Алешу (он взбирается от них на столб), хоть и будет говорить Иван о вере в Бога, спектакль так и тянет в сторону «магнит физиологии», с его кульминацией – отцеубийством. Подобное убивает подобное. (Интимные сцены Мити и Катерины Ивановны, Алеши и Грушеньки; появление Грушеньки со спущенными чулками, чувственность которой играет как наглая и безмерная; эпилептические «припадки» героев – тоже приметы спектакля).

В финале спектакля в НДТ на сцене стоит один стул, и на него, будто в детской игре (кто первый займет) дети Карамазова садятся со словами «Креста хочу!». Нет, не правда. Не верим. Весь спектакль пылал молодостью и страстью. Весь спектакль сопровождали утрированные фарсовые сцены (и в них были втянуты все герои). Чертовщинки в человеке тут много больше, чем самосознания героями самих себя. А потому Крест тут невозможен...

**Современный театр отказался от диалога с Достоевским.** Ему важно «свое хотенье»: для кого-то «у русской литературы закончился срок годности», для других – «русская классика – это новая идеология». Хотеть можно вопреки всему (и это Достоевский лучше других показал в своих произведениях) – вопреки явному смыслу и законам природы; «хотенье» может привести как к диалогу с Достоевским, так и, напротив, к отказу от него. «Упадок диалога» как отказ от сложности – так определила бы я главную тенденцию в «театре Достоевского» во втором десятилетии XXI века.

Таким образом, проблема «цензурирования» классического текста не связана с каким-либо внешним ограничением свобод современных режиссеров и театров. «Цензурирование» Достоевского (иначе говоря, – интерпретация его произведений, или, как сейчас принято полагать, – современный театр вообще **внеинтерпретационный**) связано с **установкой режиссеров на непонимание произведения**. Вместе с тем, она обусловлена и тем сценическим языком, которым владеет конкретный режиссер; с общей культурной-философской проблематикой нашего времени, в котором «вера в Бога в личностях пала», где под «личностью» мы понимаем преобладающий тип современного художника. Современный философ Н.П. Ильин в главном своем труде «Трагедия русской философии» решительно отстаивает «значение человеческой личности». Вместе с тем, о

современных механизмах, в том числе и культурных, «воздействия на сознание» он говорит так: «Из русской философии XIX века мною вынесено твердое убеждение в том, что любой обман начинается с самообмана. Всегда верят в то, во что уже заранее настроены поверить, что **созвучно уровню самосознания, достигнутому тем или иным человеком**. А уровень этот далеко не всегда высок. Как подчеркивал Петр Астафьев, немалая часть людей, называющих себя «личностью», представляет личность совершенно неадекватно, в виде физической особи. Говорят «личность», а подразумевают, строго говоря, вещь. И готовы допустить, чтобы с ними обращались, как с вещью. «Человек-вещь» (по выражению Виктора Несмелова) фактически отрекается от основных «параметров» личности: самостоятельного мышления, свободного (и разумного) самоопределения. Он внутренне согласен на то, чтобы им манипулировали» [Ильин <http://moloko.ruspole.info/node/889>].

К сожалению, современный театр, так жестко реагирующий на другие мнения (идушие в разрез с принятыми установками в кругу «профессионалов»), заставляет нас говорить именно цензурировании Достоевского как о внутренней проблеме театра, в котором самостоятельного личностного мышления крайне недостаточно, если в область «самостоятельного» включить и фундаментальный гуманитарный принцип – понимания.

#### ЛИТЕРАТУРА

- [1] *Авдеенко Е.А., Московцева Н.И.* Сон Раскольникова: русская революция». Н.И.Московцева: «Преступление и наказание»: каинова печать и русская революция. М., 2014.
- [2] *Абрамович Н.Я.* Христос Достоевского. М., 1914. - URL: <http://relig-library.pstu.ru/modules.php?name=867> (дата обращения: 12.06.2016).
- [3] *Агишева Н.* Князь тьмы на сцене «Ленкома». Сноб. - URL: <https://snob.ru/selected/entry/107239> (дата обращения: 04.11.2016).
- [4] *Альтман М.С.* Достоевский. По вехам имен. Саратов, 1975.
- [5] *Алпатова И.* Девочка и смерть. Театр. 20.04.2016. - URL: <http://oteatre.info/devochka-i-smert/> (дата обращения: 08.05.2016).
- [6] *Анненский И.* Критическая проза //Анненский. Избранное. М., 1987.
- [7] *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979.
- [8] *Бердяев Н.* Мирозерцание Достоевского // Николай Бердяев. Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. М., 1994.
- [9] *Вайль П., Генис А.* «Родная речь». Уроки изящной словесности. М. 1991.

- [10] *Волынский А.Л.* Достоевский. СПб., 1906.
- [11] *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. в 30 т. Л., 1972-1990. Т. 27. - URL <http://fantlab.ru/series1675> (дата обращения: 13.12.2016).
- [12] Достоевский и театр. – Л., 1983.
- [13] Ф.М. Достоевский в русской критике. М., 1956.
- [14] *Дунаев М.М.* Православие и русская литература. Т. 2, ч. III. – URL: <http://www.klex.ru/id6> (дата обращения: 03.11.2016).
- [15] *Егоров Б.Ф.* Петрашевцы. Л., 1998.
- [16] *Егошина О.* Поговорим о странностях убийства / Новые известия. 23.11.2015. - URL: <http://moscowtyz.ru/olga-egoshina-pogovorim-o-strannostya> (дата обращения: 11.09.2016).
- [17] *Иванов Вяч.* Достоевский и роман-трагедия // Вячеслав Иванов. Родное и вселенское. М., 1994.
- [18] *Ильин Н.П.* «Расцвет русской литературы неотделим от взлета национальной философии». - URL: <http://moloko.ruspole.info/node/889> (дата обращения: 14.12.2016).
- [19] *Иоанн (Маслов),* схиархимандрит. Симфония по творениям святителя Тихона Задонского. М., 1996.
- [20] *Зеньковский В.В.* «Почвенники». Аполлон Григорьев, Н.Н.Страхов. Ф.М.Достоевский // Зеньковский В.В. История русской философии: В 2 т. Т. 1. Ч. 2.
- [21] *Карякин Ю.Ф.* Самообман Раскольникова. М., 1976.
- [22] *Касаткина Т.А.* Характерология Достоевского. М., 1996.
- [23] *Кирпотин В.Я.* Разочарование и крушение Родиона Раскольникова. М., 1986.
- [24] *Кожин В.* «Преступление и наказание» Достоевского//Три шедевра русской классики. М., 1971.
- [25] *Короткевич Е.* Сладострастие до воспаления. - URL: <http://teatroveda.net/soprotivlenie/1> (дата обращения: 14.12.2016).
- [26] Летопись жизни и творчества Ф. М. Достоевского: В 3 т. СПб., 1993-1995.
- [27] *Лосский Н.О.* Достоевский и его христианское миропонимание//Бог и мировое зло. М., 1994.
- [28] *Лосский Н.О.* Достоевский и его христианское миропонимание. Нью-Йорк, 1953.



- [29] *Львов К.* Проблема личности у Достоевского («Преступление и наказание»). М., 1918.
- [30] *Мережковский Д.Л.* Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М., 1995.
- [31] *Миллер О.* Русские писатели после Гоголя: В 2т. СПб.; М., 1906.
- [32] *Миркина З.* Истина и ее двойники. М., 1993.
- [33] *Мейер Г.А.* Свет в ночи: о «Преступлении и наказании». Опыт медленного чтения. Франкфурт-на-Майне, 1967.
- [34] *Мочульский К.* Гоголь. Соловьев. Достоевский. М., 1995.
- [35] Неизданный Достоевский. Из записной тетради. 1864-65 гг. М., 1971. (С 248 – Вера в Бога в личностях пала!)
- [36] О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881-1931 годов. М., 1990.
- [37] *Померанц Г.* Открытость бездне. Встречи с Достоевским. М., 1990.
- [38] *Розанов В. В.* Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. Опыт критического комментария // Несовместимые контрасты жития. М., 1990.
- [39] *Рудницкий К.* Приключения идей: Ф.М.Достоевский на московской сцене конца 70-х - начала 80-х. / Достоевский и театр. – Л., 1983.
- [40] Русские эмигранты о Достоевском. СПб., 1994.
- [41] *Соловьев Вл.* Три речи в память Достоевского// Соч. В 2 т. Т 2.
- [42] *Шендерова А.* 2015. - URL:<https://www.buro247.ru/culture/theatre/priglasenie-na-knyaz-putevoditel-ro-novomu-spekta.html> (дата обращения: 12.07.2016).
- [43] *Шкловский В Б.* Достоевский //Собр. соч.: В 3 т. М., 1974, Т. 3.
- [44] *Штейнберг А.Б.* Система свободы Достоевского. Париж, 1980.
- [45] *Энгельгардт В.М.* Идеологический роман Достоевского / Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы. М.; Л., 1924.

***Кокшенева Капитолина Антоновна,***

кандидат искусствоведения, доктор филологических наук,  
руководитель Центра наследования русской культуры Российского научно-исследовательского  
института культурного и природного наследия имени Д.С. Лихачёва (Москва),  
e-mail: omega125@yandex.ru

***Koksheneva K.***

**Without the Cross. Dostoevsky as performed on the modern stage.  
Elimination of Christianity context in F.Dostoevsky's works  
as classic texts censoring issue**

**Abstract.** In this article the basic principles of Dostoevsky's works interpretation on the modern stage are analyzed, in particular - as the central question - the stage interpretation of the classic devoid of religion (Christianity) context is investigated.

**Key words:** modern theatre, interpretation, stage direction, classics, tradition, freedom, art in Russia, theatre criticism.

***Koksheneva Kapitalina Antonovna,***

D. in Philology,  
Russian Scientific Research Institute for Cultural and Natural Heritage  
named after D.Likhachev (Moscow).