

*М.Ю. Сидорова (МГУ имени М.В. Ломоносова, Россия)  
M. Yu. Sidorova (Moscow State University, Russia)*

## **«Братья Карамазовы» Достоевского и «Карамазовы» Константина Богомолова: насколько открыта структура?**

### **Dostoevsky's 'The Brothers Karamazov' vs Konstantin Bogomolov's 'Karamazovy': How Open Is the Structure?**

Лгущий

самому себе и собственную ложь свою слушающий до того доходит, что уж никакой правды ни в себе, ни кругом не различает, а стало быть входит в неуважение и к себе и к другим. Не уважая же никого, перестает любить, а чтобы, не имея любви, занять себя и развлечь, предается страстям и грубым сладостям, и доходит совсем до скотства в пороках своих, а все от беспрерывной лжи и людям и себе самому.

Ф.М. Достоевский

“Братья Карамазовы” Достоевского – один из тех текстов русской литературы, которые можно назвать сакральными. Однако этот роман считается слишком объемным и сложным, чтобы включать его в школьную программу. В результате “Карамазовы” в русской культуре имеют статус вершинного произведения, которое все знают, но мало кто читал (аналогично “Пиковой даме” Пушкина). Гораздо большая аудитория знакома с “Карамазовыми” посредством послетекстов – экранизаций и сценических версий<sup>1</sup>.

Разумеется, каждый послетекст “Карамазовых”, как кинематографический, так и театральный, является предметом дискуссий зрителей, критиков и специалистов. Основной претензией в случае негативной рецензии служит, как правило: «Это не Достоевский», что опять же свидетельствует о культовом статусе текста. Весьма характерно мнение литературоведа Л. Сараскиной, высказанное уже после просмотра второй части нового сериала-экранизации в “Российской газете” <http://www.rg.ru/2009/06/01/kino.html>: «Если это смотрит человек, который читал “Карамазовых” (хотелось бы верить, что таких большинство, но, боюсь, их исчезающее меньшинство), он начинает сравнивать книгу с фильмом и понимает, в чем суть. Те, кто не читал, мало что поймут. Мне показалось, что у авторов фильма не

---

<sup>1</sup> По доступным источникам их общую историю можно представить следующим образом. В 1910 фильм по “Карамазовым” снял режиссер А. Талдыкин (Форестье Л.П. «Великий немой»: воспоминания кинооператора. М.: Госкиноиздат, 1945, стр. 70, 76, 78), в 1915 году первую известную экранизацию сделал Виктор Туржанский - <http://www.fedordostoevsky.ru/spectacles/films/Karamazovs1915> Даже в то время, когда статус Достоевского в СССР был далеко неоднозначен, трехсерийный фильм (1969 – 1970)<sup>1</sup>, работу над которым начинал в качестве режиссера знаменитый Иван Пырьев, а заканчивали после смерти Пырьева Кирилл Лавров и Михаил Ульянов, исполнившие в этом фильме роли, имел огромную по тем временам аудиторию и номинировался в 1969 на “Оскар” как лучший иностранный фильм. В 1958 году “Карамазовых” экранизировал Роберт Брукс (с Юлом Бруннером в роли Дмитрия) <http://www.imdb.com/title/tt0051435/>. Имеются две немецкие экранные адаптации «Карамазовых» (1918 и 1931) и итальянская (1947) <http://www.tcm.com/tcmdb/title/640/The-Brothers-Karamazov/notes.html>. В 2008 г. российский режиссер Юрий Мороз снял многосерийную телевизионную версию “Карамазовых” (показ по ТВ – 2009 г.). В том же году появилась оригинальная версия чешского режиссера Петра Зеленки (<http://www.imdb.com/title/tt1080716/>) и начались съемки фильма D.J. Caruso (кинокомпания «Парамаунт») <http://www.theonion.com/articles/film-adaptation-of-the-brothers-karamazov-ends-whe,2787/>

было стремления погрузиться в глубь проблем Достоевского, они скользят по событийной поверхности романа....

Мне кажется, Митя Карамазов получился персонажем не Достоевского, а Куприна. Красивый, белокурый, буйный. Алеша и вовсе - благостный, статичный и... никакой. Актер просто не знает, как ему играть Алешу, этого "раннего человеколюбца". То ли надо сделать какое-то особенно постное лицо, то ли смотреть на мир честными глазами, то ли постоянно ходить согбенным? Наверное, это очень трудно - играть доброго инока, христоролюбивого юношу с "карамазовщиной" в душе...

Об Иване и Смердякове... Тут произошла поразительная вещь. Их диалог запоминается. Но это герои не Достоевского, а Гоголя. Оба выглядят отъявленными шулерами и прекрасно понимают друг друга. Оба хотят смерти папеньки от руки Митеньки, то есть чтобы "один гад съел другую гадину, обоим туда и дорога!". Но ведь у Достоевского Иван гораздо позже осознает, что подсознательно хотел убийства отца. Когда же он говорил со Смердяковым, этого чувства у него не было, вернее, он не осознавал его. Пока проблематика Ивана, все его мучения сняты, на поверхности циничный умысел. Иван во второй серии - явный негодяй. Но и проблематика Смердякова снята. Ведь он - исковерканный несчастный больной человек, забитый, затюканный с детства, ненавидимый и не признаваемый братьями. А здесь гладкий, крепкий, успешный проходимец. В общем, сошлись два красивых подлеца "в беспредельности". Сцена получилась эффектная, но не "карамазовская".

Наконец, папенька Федор Павлович. Я разглядела игру актера только во второй серии. Актеру не хватает, как ни странно, полета, безудержа. В фильме он заземлен, а в романе он лишь внешне заземлен, но внутренне-то он летает! Ибо он - поэт сладострастия, гений распутства. А здесь мы видим стареющего практикующего развратника, который хочет еще двадцать лет "на мужской линии состоять"».

Принципиально иную реакцию вызвала у того же известного специалиста по Достоевскому «фантазия» Константина Богомолова «Карамазовы» в МХТ. [http://infoculture.rsl.ru/NIKLib/althome/news/KVM\\_archive/articles/2014/01/2014-01\\_r\\_kvms5.pdf](http://infoculture.rsl.ru/NIKLib/althome/news/KVM_archive/articles/2014/01/2014-01_r_kvms5.pdf) В ней, по мнению Сараскиной, реализована истинная режиссерская свобода, позволяющая договорить «за автора романа то, на что тот только указал или на что только намекнул». Федор Павлович тут «ярок и зажигателен», Богомолов, «умный и чуткий режиссер», идет по стопам писателя, «дерзает», «подтверждает диагноз», поставленный Достоевским обществу. Получается, что «не-Достоевский» бывает правильный и неправильный. Что же называется сейчас «чутко и умно договорить за автора романа»?

Зосиму и Смердякова играет один актер, о неслучайности этого предупреждает бегущая строка на табло поверх сцены. В этой строке то и дело появляется поясняющий текст, либо кустарно под Достоевского стилизованный, либо откровенно заимствованный из современных порнографических романов, либо просто делириумный (*Алеша остановился и стал думать про жида. По небу летел ворон с ларцом в клюве. В ларце... смерть жидовская...*) В качестве музыкального оформления выступают то низкопробный поп-шлягер «Я люблю тебя Дима, это так необходимо...» (под него появляется в кресле-каталке Лиза), то песня Высоцкого, льющаяся из магнитофона, который держит Митя, поджидающий для разговора Алешу, то еще что-то настолько же неуместное. «Отца убивать» Митя, которого почему-то в тексте на табло кличут «Митенькой», отправляется под песню «Родительский дом». Апофеоз – нарочито немзыкально исполняемая в конце спектакля Федором Карамазовым «Я люблю тебя, жизнь».

В начале второго действия Карамазов-старший отдыхает в солярии (product placement спонсоров, которого на сцене не меньше, чем Достоевского, взять хотя бы

показ крупным планом на двух экранах, смонтированных по бокам сцены, сковороды - Смердяков на кухне, предоставленной спонсором, жарит яичницу). О смерти старца Зосимы сообщают в стилистике современных телевизионных новостей два сидящих на сцене ведущих совместно с корреспондентом «на месте событий». Между Катериной Ивановной и Грушенькой крупным планом на экранах разыгрывается откровенная лесбийская сцена с поцелуями и не только. Алешу играет женщина – актриса Роза Хайруллина.

Описание того, что происходит на сцене в третьем акте, находится за пределами выразительных возможностей научного доклада и приводится далее по восторженной рецензии с интернет-сайта «Воздух»: «Под «Я люблю тебя до слез» Александра Серова имитируют грубое гомосексуальное соитие кубриковские возмутители спокойствия из «Заводного апельсина». Минуту спустя артист в скоморошьем наряде будет задорно поигрывать ягодицами под «Калинку-малинку», а Грушенька в малахитовом кокошнике раздвинет ноги лежащему Алеше Карамазову и увидит там божественный свет. Митя попытается занять денег в Скотском банке, пока корреспондент Скотского ТВ в футболке с надписью «Православие или смерть!» будет вести репортаж из провонявшего трупами Скотопригоньевска. На сцене — симметричные хоромы с кожаными диванами, трон в виде носорога, похожей на ресепшен барной стойкой и выдвигающимися из стен плазменными экранами. Над сценой — громадная вытянутая панель для видеопроекции. На экранах — титры с комментариями ко всему происходящему, видео и прямая трансляция крупных планов. Богомол, выражаясь словами Достоевского, «острит со всею возможной нецензурностью»: пьяная госпожа Хохлакова пристально вглядывается в область ширинки милицейских брюк усатого следователя, в то время как по-лукасовски уходящие в перспективу титры сообщают: «Он снял галстук и приблизился к ней, глядя ей прямо в глаза. При его приближении ее потайной бутон стал распускаться, ноздри затрепетали...» <http://vozduh.afisha.ru/art/ya-obeshchayu-vam-ad-kak-konstantin-bogomolov-stavil-karamazovyh/>. Последняя фраза – из эротического романа Зары Деверо «Шелковые пути». Все это демонстрируется залу, состоящему на 80% из людей, не читавших ни одной страницы «Братьев Карамазовых» и воспринимающих «бегущую строку» как текст Достоевского. Эффект достигается потрясающий: после фразы Ивана «Она и моя мать была» зал весело хохочет.

Пакостность внешнего антуража служит еще и маскировкой для более тонких искажений текста Достоевского, таких, например, как превращение утверждения Алеша «Это бунт» интонационно в вопрос с последующим ответом Ивана: «Может быть». Напомню, как у Достоевского:

- *Это бунт, - тихо и потупившись проговорил Алеша.*

- *Бунт? Я бы не хотел от тебя такого слова, - проникновенно сказал Иван. -*

*Можно ли жить бунтом, а я хочу жить. Скажи мне сам прямо, я зову тебя - отвечай: представь, что это ты сам возводишь здание судьбы человеческой с целью в финале осчастливить людей, дать им, наконец, мир и покой, но для этого необходимо и неминуемо предстояло бы замучить всего лишь одно только крохотное созданище, вот того самого ребеночка, бывшего себя кулачком в грудь, и на неотомщенных слезках его основать это здание, согласился ли бы ты быть архитектором на этих условиях, скажи и не лги!*

Перечисленные «особенности» постановки Богомолова заставляют нас задуматься о границах «открытой структуры» (У. Эко) литературного произведения, а также над тем, почему деконструкция стилистики, сюжета и системы персонажей первичного прозаического текста превращается у Богомолова не в конструкцию цельной

сценической версии, а в конгломерат обломков (что, впрочем, ускользает от внимания «наивного зрителя», не знакомого с оригиналом).

W. Booth в книге «The Rhetoric of Fiction» выделил три типа ценностей, которые интересуют реципиента в произведениях художественной литературы и могут быть предметом «технического манипулирования» со стороны писателя (иначе – три типа читательского интереса к литературному тексту).

1) «Intellectual or cognitive: we have, or can be made to have, strong intellectual curiosity about “the facts”, the true interpretation, the true reasons, the true origins, the true motives, or the truth about life itself... Even in so-called plotless works we are pulled forward by a desire to discover the truth about the world of the book» (эту мотивацию к чтению можно назвать сюжетной).

2) «Qualitative: we have, or we can be made to have, a strong desire to see any pattern or form completed, or to experience a further development of qualities of any kind “(«стилистическая» мотивация к чтению: читатель хочет, чтобы данное стилистическое качество текста продолжалось).

3) «Practical: we have, or we can be made to have, a strong desire for the success or failure of those we love or hate, admire or detest; or we can be made to hope for or fear a change in the quality of a character» (персонажная мотивация).

Для того чтобы произведение было прочитано, писатель должен создать эти мотивации для читателя. Читатель в процессе чтения их удовлетворяет и, благодаря этому, продолжает читать, не откладывает книгу на середине.

Эти три типа «ценностей» (мотиваций) можно применить для определения границ «открытости» художественной структуры. Послетекст, находящийся в пределах корпуса художественных текстов (инсценировка или экранизация, но не рецензия), чтобы продолжать носить название и имя автора исходного текста и пребывать в круге его интерпретаций, должен создавать те же мотивации и удовлетворять их таким же образом, что и исходный текст.

Далее мы покажем, что в своей инсценировке Богомолов уничтожает все три типа ценностей, заложенных автором в «Братьях Карамазовых», и подменяет их собственными, в результате лишая роман Достоевского того, что делает его одним из самых гуманистических и интереснейших произведений мировой литературы, и вместо ощущения просветленности создавая у читателя, то есть зрителя, ощущение глубочайшей, бесконечной даже не мерзости, а мерзостности.

Начать стоит с персонажной мотивации, с персонажа, которого сам Достоевский называет главным - Алеши: *Может быть кто из читателей подумает, что мой молодой человек был болезненный, экстазная, бедно развитая натура, бледный мечтатель, чахлый и испитой человек. Напротив, Алеша был в то время статный, краснощекий, со светлым взором, пышущий здоровьем девятнадцатилетний подросток. Он был в то время даже очень красив собою, строен, средне-высокого роста, темно-рус, с правильным, хотя несколько удлиненным овалом лица, с блестящими темно-серыми широко расставленными глазами, весьма задумчивый и по-видимому весьма спокойный. Скажут, может быть, что красные щеки не мешают ни фанатизму, ни мистицизму; а мне так кажется, что Алеша был даже больше чем кто-нибудь реалистом...* И ни в коей мере не болезненно-чахлой, седой и коротко стриженной татарской (в православном монастыре!) женщиной. Читать «Карамазовых», представляя себе Алешу «бледным мечтателем» с ампутированным рассудком и склонностью к суициду, как это сделано у Богомолова, невозможно. Алеша - главный герой, при этом главный не столько в диктумном плане (как герой действующий, герой событийной линии), а в модусном (как герой наблюдающий, оценивающий, переживающий, носитель точки зрения). Алеша у Достоевского не спрашивает, а констатирует: «Это бунт».

У Богомолова происходит подмена главного героя, и это уже не «Карамазовы». Вспомним, что пишет М.М. Бахтин в своей классической работе о полифонии Достоевского: «Герой интересует Достоевского как особая точка зрения на мир и на себя самого, как смысловая и оценивающая позиция человека по отношению к себе самому и по отношению к окружающей действительности. Достоевскому важно не то, чем его герой является в мире, а прежде всего то, чем является для героя мир и чем является он сам для себя самого» (М.М. Бахтин, «Проблемы поэтики Достоевского»). Таким образом, подмена пышущего здоровьем девятнадцатилетнего «реалиста» Алеши седой, «болезненной и чахлой» татарской женщиной – это не просто замена «действующего лица», это замена главного субъекта рефлексии.

Подчеркнутое объединение Зосимы и Смердякова одним актером тоже очевидно искажает «смысловую и оценивающую позицию» этих субъектов, подменяя ее «смысловой и оценивающей позицией» постановщика (автора интерпретации) и разрушая тем самым полифонию Достоевского. Карнавальность превращается в марионеточность. Герой, получивший у Достоевского право на свою точку зрения и свое слово, независимое от автора, у Богомолова возвращается на ниточки «кукловода». Полифонизм умирает, а вместе с ним и «Карамазовы».

Подмена *those we love or hate, admire or detest* идет у Богомолова еще дальше, осуществляется еще изощреннее. В диалоге Ивана и Алеши Ивану передаются некоторые слова, принадлежащие у Достоевского Алеше: то, что является в романе характеристикой Ивана с точки зрения младшего брата, в инсценировке представляется как самохарактеристика Ивана. Искажается диалог сознаний, о чем речь дальше.

От персонажей обратимся к сюжету. Дело даже не в том, что покидающие зал зрители остаются в убеждении, что Митю-таки повесили, а Алеша и Лиза кончили жизнь самоубийством, бросившись с крыши дома. Одна из самых великих сюжетных схем в мировой литературе – и думать над ней можно бесконечно долго: две «передачи денег» между Катериной Ивановной и Митей. Сцена с четырьмя с половиной тысячами, данная к тому же не в авторском описании, а в рассказе самого Мити – шедевр модусной многослойности: *Видишь, я бы конечно все потерял, она бы убежала, но зато inferнально, мстительно вышло бы, всего остального стоило бы. Был бы потом всю жизнь от раскаяния, но только чтобы теперь эту штучку отмочить! Веришь ли, никогда этого у меня ни с какой не бывало, ни с единой женщиной, чтобы в такую минуту я на нее глядел с ненавистью, - и вот крест кладу: я на эту глядел тогда секунды три или пять со страшную ненавистью, - с той самой ненавистью, от которой до любви, до безумнейшей любви - один волосок!* Здесь даже не два Мити – тот, который, себя перебарывая, отпускает К.И. нетронутой и с деньгами, и тот, который об этом рассказывает Алеше, а двадцать два – потому что каждую секунду человек имеет возможность быть скотом или человеком, делает свой выбор, а потом имеет еще миллион возможностей об этом жалеть, придумывать себе причины, поводы, оправдания и осуждения и по-разному об этом рассказывать. А мыслящий человек – он каждый раз, возвращаясь памятью к «тонкому» моменту своей жизни, начинает еще рефлексировать: а не красуюсь ли я? А искренен ли я был тогда? А искренен ли я сейчас, в тысяча первый раз перемалывая и переосмысливая сделанное или не сделанное? *Ну, так я теперь не во сне лечу. И не боюсь, и ты не бойся. То есть боюсь, но мне сладко. То есть не сладко, а восторг... Ну да черт, все равно, что бы ни было.*

Без «первых» денег между К.И. и Митей бессмысленно толковать о «вторых» - растраченных на Грушеньку трех тысячах. И бессмысленно обсуждать любовную линию, извилистую и самопересекающую. К.И. и Митя оба, увы, «мыслящие

тростники», но на свою беду – еще и сильно чувствующие. Если бы не могли любить или мыслить – все было бы проще. Однако любят, да еще как, но мысли проклятые мешают, гордость, стремление до себя докопаться. В тот момент, когда Митя отдает «за просто так» деньги на спасение отца К.И., он не просто благородный поступок «супротив воли» совершает – он зачеркивает для себя и для нее все возможности совместного будущего. К.И. горда, и любое чувство с ее стороны и ею, и Митей обречено теперь восприниматься как благодарность. А они оба хотят любви. Они – не Иван. Это только один из примеров того, как уничтожается сюжетная ценность «Братьев Карамазовых», когда подменяются и искажаются “the facts”, the true interpretation, the true reasons, the true origins, the true motives, ради которых мы читаем книгу. Вырезая из ткани романа упоминание о «первых» деньгах, любой интерпретатор (режиссер) лишает себя этим самым права писать на афише фамилии Достоевский и «Карамазовы». Богомолов. «Ивановы». Или «Петровы». Вопрос только, наберут ли полный зал эти две фамилии. Сомнительно с прагматической точки зрения. Поэтому пишется *Достоевский. «Карамазовы»*. Сомнительно с моральной точки зрения.

«Братья Карамазовы», как уже сказано, квинтэссенция гуманизма и человечности. «Своеобразие Достоевского не в том, что он монологически провозглашал ценность личности (это делали до него и другие), а в том, что он умел ее объективно – художественно увидеть и показать как другую, чужую личность, не делая ее лирической, не сливая с ней своего голоса и в то же время не низводя ее до опредмеченной психической действительности» (М.М. Бахтин). Гуманизм Достоевского непобедим и трагичен, потому что он существует несмотря ни на что. Почти каждый из персонажей криком кричит «Я не хочу, я не могу быть гуманным! Мне трудно! Мне это не выгодно!» А приходится. Кричи, мучайся, метайся, а будь. А сколько у тебя (и чем ты умнее, тем больше) моральных лазеек и лазеечек, таких притягательных и таких (чем ты умнее, тем легче) логично объяснимых и оправдываемых... Как не воспользоваться? “С одной стороны нельзя не признаться, а с другой – нельзя не сознаться!” (цитата из «Дневника либерала в Петербурге» М.Е. Салтыкова-Щедрина) И где граница между подлецом и школьным фанфароном с “неразрешимую глубиной мыслей”?

И вот тут начинается главный вопрос Достоевского: есть ли Там некто или нечто, на что можно ориентироваться, некий изначальный или человеком вымышленный абсолют – маяк в тумане морали? «Нет», – говорит Иван Карамазов. Это *бунт*. Но *Можно ли жить бунтом, а я хочу жить*.

Роман Достоевского о многих «вопреки», заложенных в человеческой сущности, утеря которых или хотя бы способности думать о которых равнозначна утере этой сущности. «Там, где видели одну мысль, он умел найти и нащупать две мысли, раздвоение; там, где видели одно качество, он вскрывал в нем наличность и другого, противоположного качества. Все, что казалось простым, в его мире стало сложным и многосоставным. В каждом голосе он умел слышать два спорящих голоса, в каждом выражении – надлом и готовность тотчас же перейти в другое, противоположное выражение; в каждом жесте он улавливал уверенность и неуверенность одновременно; он воспринимал глубокую двусмысленность и многосмысленность каждого явления» (М.М. Бахтин). Вспомним хотя бы: «В реалисте вера не от чуда рождается, а чудо от веры» или «... Я работница за плату, я требую тотчас же платы, то есть похвалы себе и платы за любовь любовью. Иначе я никого не способна любить!»

Достоевский – мастер не только внутреннего, но и внешнего диалога. «Все в романах Достоевского сходится к диалогу, к диалогическому противостоянию как к своему центру. Все – средство, диалог – цель. Один голос ничего не кончает и ничего не

разрешает. Два голоса – минимум жизни, минимум бытия» (М.М. Бахтин). И ремарки, и авторский текст в диалогах, во-первых, необыкновенно сценичны и пластичны – зрительный образ рисуется моментально. Во-вторых, невероятный подбор слов у Достоевского – так показать многослойность человеческой природы, одновременное присутствие в каждом из нас искреннего и показного, невозможность совпадения внутренней точки зрения (самого человека) и внешней (наблюдателя) мало кто умеет в мировой литературе:

*Она была в припадке самого искреннего самобичевания и, кончив, с вызывающе решимостью поглядела на старца.*

*- Так и не поцеловала ручку! Так и не поцеловала, так и убежала! - выкрикивал он в болезненном каком-то восторге, - в наглом восторге можно бы тоже сказать, если бы восторг этот не был столь безыскусствен.*

Уже первая сцена приветствия в келье у Зосимы усыпана разного рода деталями, с помощью которых автор, не докучая читателю своими оценками и интерпретациями, заставляет его наблюдать, подмечать и думать. *Старец, которого уже ожидали, тотчас показался из своей спальни при явлении Карамазовых... Отец Паусий - человек больной, хотя и не старый, но очень, как говорили про него, ученый... Вся церемония произошла весьма серьезно, вовсе не как вседневный обряд какой-нибудь, а почти с каким-то чувством.* Миусов восемь строчек думает, как ему приличествует поздороваться.

Особый прием Достоевского, когда герой у него «проговаривается». *Видите: я так люблю человечество, что, верите ли, мечтаю иногда бросить все, все, что имею, оставить Lise и идти в сестры милосердия. Я закрываю глаза, думаю и мечтаю, и в эти минуты я чувствую в себе непреодолимую силу.* Так любит человечество, что готова оставить дочь-инвалида. Или переход в знаменитом монологе Ивана про клейкие, распускающиеся весной листочки: *... дорог иной подвиг человеческий, в который давно уже может быть перестал и верить, а все-таки по старой памяти чтить его сердцем. Вот тебе уху принесли, кушай на здоровье. Уха славная, хорошо готовят.*

Весь роман Достоевского и каждая человеческая душа в нем – это сражение. Сражение человека с самим собой и за другого человека – будь то Митина любовь к Грушеньке или Иваново «Ты мне дорог, я тебя упустить не хочу и не уступлю твоему Зосиме». Иван хочет быть с Алешей искренним, но врет, постоянно забирается, даже в мелочах. *- А я как раз в отдельной комнате, ступай на крыльцо, я сбегу навстречу...* – зазывает он Алешу, которому нельзя, зайти в трактир. И что же дальше? *Чрез минуту Алеша сидел рядом с братом. Иван был один и обедал. Находился Иван однако не в отдельной комнате. Это было только место у окна, отгороженное ширмами, но сидевших за ширмами все-таки не могли видеть посторонние. Комната эта была входная, первая, с буфетом у боковой стены. По ней поминутно шмыгали половые.* Такое предварение искреннего, нараспашку разговора о крестьянских детях, о Боге, о справедливости. Этим Иван отличается от Мити: *... Я сейчас-то, рассказывая обо всех борьбах, немножко размазал, чтобы себя похвалить.*

У Достоевского, что чрезвычайно важно, между братьями в трактире происходит диалог, в котором Алеша подает значимые реплики. У Богомолова эта сцена превращена в монолог Ивана, которому передан даже Алешин текст. В самих словах Ивана сделаны не просто купюры, а существенно искажающие их смысл перестановки. Так, у Достоевского после знаменитого пассажа о «клейких весенних листочках» (*Клейкие весенние листочки, голубое небо люблю я, вот что! Тут не ум, не логика, тут нутром, тут чревом любишь, первые свои молодые силы любишь...*) Иван спрашивает: «Понимаешь ты что-нибудь в моей ахинее, Алешка, аль нет?», - на что

Алеша отвечает: «Слишком понимаю, Иван: нутром и чревом хочется любить, - прекрасно ты это сказал, и рад я ужасно за то, что тебе так жить хочется... Я думаю, что все должны прежде всего на свете жизнь полюбить». В постановке Богомолова вопрос про ахирию задается после рассказов о мучениях крепостных детей.

Чрезвычайно интересен у Достоевского баланс между «именно так» и «а если...», между *убежден* и *сомневаюсь*. Благодаря этому, речи персонажей даже о самом высоком лишены пафоса и догмы, не замкнуты на себя, читателю их хочется унести с собой и додумывать: *Перенести я притом не могу, что иной, высший даже сердцем человек и с умом высоким, начинает с идеала Мадонны, а кончает идеалом Содомским. Еще страшнее кто уже с идеалом Содомским в душе не отрицает и идеала Мадонны, и горит от него сердце его, и воистину, воистину горит, как и в юные беспорочные годы.* Таким образом, субъект-читатель присоединяется к полифонии Достоевского как равноправный носитель точки зрения.

Все стилистические мотивации, о которых мы говорили выше, в спектакле Богомолова тоже разрушены. Мы наблюдаем развитие не тех стилистических качеств, которые развиваются в романе Достоевского.

Спектакль Богомолова – парадокс. С одной стороны, он призван продемонстрировать раскрепощенное отношение к классике. С другой – режиссер, в отличие от Достоевского, выступает как диктатор, ставя зрителей в отношение не просто не свободное – «кандальное» по отношению к тому, что происходит на сцене. Даже не пытайся что-то свое подумать или привнести, стать полноправным субъектом сознания там, где царит сознание режиссера, который все разжует, красиво упакует и скормит аудитории так, что ей останется только проглотить. Это гораздо проще, чем думать над Достоевским. «Напился Митенька пьян и отца пошел убивать» - текст на табло над сценой все вам объяснит и не позволит лишний раз задуматься о сложности человеческих мотиваций.

Итак, «Братья Карамазовы» – это высокогуманистическая книга о тех препятствиях, которые стоят на пути истинной человечности. Созидательная, антиразрушительная книга. А отрицать проще, чем созидать. И безопаснее для себя, как ни парадоксально. Этот путь притягателен для режиссера-филолога Богомолова, концептуально уничтожающего в БК именно этот гуманистический смысл и превращающего вышнее в мерзость, преддверие рая – в ад (как и обещал режиссер в одном из предпремьерных интервью).

В заключение стоит отметить, что значение обсуждаемого культурного феномена не ограничивается его функционированием в качестве послетекста Достоевского. Спектакль Богомолова породил целый ряд собственных послетекстов – рецензий и отзывов, причем если о самом спектакле можно говорить как о предвестии культурной катастрофы, то многие рецензии на этот спектакль в СМИ – это уже культурная катастрофа. Подборку ссылок можно посмотреть на сайте МХТ: <http://www.mxat.ru/performance/main-stage/karamazovy/> «Кажется, еще ни один спектакль Богомолова не был до такой степени серьезным, вдумчивым, внимательным по отношению к тексту — и в конечном счете таким страшным», - пишет популярное Интернет-издание газета.ру

[http://www.gazeta.ru/culture/2013/11/29/a\\_5775849.shtml](http://www.gazeta.ru/culture/2013/11/29/a_5775849.shtml) Согласиться здесь, учитывая все сказанное выше, можно только с последним. Страшнее богомоловского послетекста только послепослетексты, выходящие из-под пера российской «культурной» журналистики, - тексты, откровенно ориентированные на подмену понятий и борьбу с инакомыслием: «Что же до жести иного рода (садомазо, гендерные перевертыши, некрофилия, гомосексуальность всякая нехорошая), она подана у Богомолова столь отстраненно, столь иронично и столь, я бы сказала, целомудренно, что может смутить лишь те неокрепшие души отечественных



пуритан, которым показалось бы порнографией даже ярмарочное представление о Петрушке»

[http://www.colta.ru/articles/theatre/1359?fb\\_action\\_ids=10201031586451906&fb\\_action\\_types=og.recommends&fb\\_source=other\\_multitouch](http://www.colta.ru/articles/theatre/1359?fb_action_ids=10201031586451906&fb_action_types=og.recommends&fb_source=other_multitouch)

То, что авторы большинства хвалебных рецензий не читали полностью «Братьев Карамазовых» и – по моему глубокому убеждению – пребывают в искренней уверенности, что, да, и Митю повесили, и Алеша самоубился, их не извиняет.

Уже упомянутый «Воздух» доходит в своем восторге по поводу интерпретации Богомолова до анекдотичности: «Филолог по образованию, Богомолов наверняка не один раз прочел «Проблемы поэтики Достоевского» знаменитого теоретика культуры Михаила Бахтина — и «Карамазовы» существуют абсолютно в русле его идей, независимо от того, хотел ли Богомолов как-то их брать за основу... (Мы только что видели, что произошло абсолютно противоположное: полифония Достоевского уничтожена, карнавальность превращена в марионеточность – М.С.) ...Богомолов делает образцовый режиссерский разбор «Братьев Карамазовых», идеально прорабатывая все линии и психологические нюансы, работая над интонациями актеров: они звучат с нетеатральной простотой, но при этом наполняются эмоциональной силой и предельно сконцентрированным смыслом.

**Именно тем, что заложен у Достоевского, но повернутым в нужную Богомолову сторону... (жирный шрифт наш – М.С.)»**

Такая десакрализация классического произведения может работать только в условиях, характеризующихся русской пословицей «Слышал звон, да не знает, где он», то есть когда а) масса реципиентов знает о существовании произведения и его высоком культурном статусе, но б) не знакома с его содержанием и в) доверяет инсценировке и экранизации как способам визуализации вербального текста. В результате нарушается «закон бытия человеческого», сформулированный самим Достоевским: "Весь закон бытия человеческого лишь в том, чтобы человек всегда мог преклониться пред безмерно великим. Если лишить людей безмерно великого, то не станут они жить и умрут в отчаянии" .