

Андрей Ранчин

# Испытатель классики

О ФИЛЬМЕ ВЛАДИМИРА МИРЗОЕВА  
«ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»

DOI: 10.53953/08696365\_2025\_196\_6\_277

Andrey Ranchin

Testing the Classics. On Vladimir Mirzoev's Film *Crime and Punishment*

**Андрей Ранчин**

МГУ им. Ломоносова, профессор; доктор  
филологических наук  
aranchin@mail.ru.

**Andrey Ranchin**

Lomonosov Moscow State University, professor;  
DrSci in Philology  
aranchin@mail.ru.

...в роще своих страстей  
я иду с топором.

*Иосиф Бродский*

Новый десятисерийный фильм Владимира Мирзоева «Преступление и наказание» (2024) по сценарию Александры Жановой и Анастасии Мирзоевой не был обделен вниманием зрителей и удостоился многочисленных разборов ютуб-блогеров, впрочем, почти исключительно резко негативных. Едва ли не главным обвинением было искажение содержания романа. Отступления от текста Достоевского в фильме действительно радикальные. В доме Порфирия Петровича происходят оргии, участниками одной из которых становятся Раскольников и Разумихин. Соня спит с Раскольниковым. Свидригайлов убивает Заметова, который, подозревая Родиона, следит за ним. Раскольников в конце фильма стреляется на лестнице полицейского участка — мотива начавшегося воскрешения героя в фильме нет.

Однако в первом кадре заставки фамилия Достоевского отсутствует. Полина Парс справедливо заметила, что «Преступление и наказание» Мирзоева ни в коей мере не экранизация романа<sup>1</sup>. Фильм Мирзоева не является и простым переносом, трансплантацией событий и персонажей Достоевского в Петербург наших дней. Это скорее демонстрация невозможности такого переноса. Фильм Мирзоева не проходит ни по разряду модернизирующей экранизации, ни по ведомству кинопародии. «Простой» перенос героев и событий из далекого прошлого в наши дни режиссер уже сделал раньше — фильм «Борис Годунов» по трагедии А.С. Пушкина с сохранением исходного, почти исключительно стихотворного текста. Литературный критик Павел Басинский, оценивший новую мирзоевскую работу негативно, нашел изъян в том, что органичное пе-

1 См.: Парс П. Во что они превратили «Преступление и наказание»? Сериал по роману Достоевского. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=T1LZysug3Tw>.

ренесение героев и сюжета из романа не состоялось — фильм воспринимается именно как экранизация, при этом «достоевское», укорененное в реалиях полуторавековой давности, все равно выпирает, выламывается из современности<sup>2</sup>. Но диссонанс между исходным, романским, и новым, фильмовым контекстами, несомненно, входил в замысел режиссера.

Мирзоев, как можно предположить, хотел проделать своеобразный художественный эксперимент, показать, какими окажутся герои Достоевского в нашем времени. Это мир, где Бога нет: несколько странно, «самозванцем» выглядит отпевающий Мармеладова священник, не находящий для безутешной Катерины ничего, кроме дежурных и бездушных слов. Раскольников во сне тщетно карабкается на холм, на гребне которого колышутся, корячатся белые резиновые фигуры: холм и эти куклы — горько-ироничная пародия на Рай с ангелами. Икона рублевской Троицы на стене у Сони выглядит не более чем деталью обстановки — как иконки на торпеде у таксиста, что вез Свидригайлова. И покаяние в духе народной религиозности перед Матерью-землей здесь невозможно: целовать герою достается не грязную, не живую землю, а пол в подземном переходе. «Достоевский» Родион делал это с наслаждением, а нелепый на сторонний взгляд поступок был замечен и вызывал естественную реакцию у публики, пусть преимущественно и презрительную. Родион Мирзоева-Янковского повторяет этот поступок, но с отчаянием. Причем как раз кричит то, о чем умолчал «настоящий» Раскольников: «Я убил!» И никто из проходящих мимо его попросту не замечает: для прохожих он, бросающийся в крик, — буквально пустое место. «Я одинок, как последний глаз / у идущего к слепым человека», — не случайно эти строки Маяковского звучат в фильме. Как единственный глаз — как единственный глаз...

Чужеродность этого мира христианству особенно очевидна в случае с мальчиком Миколкой<sup>3</sup>. Миколка хочет пострадать, чтобы искупить собственные грехи, взяв на себя чужой. Это пример мученичества особого рода, восходящего в русской религиозности к подвигу братьев-князей Бориса и Глеба, — вольной жертве в подражание Христу<sup>4</sup>. В сериале же образ Миколки оказался смазан, желание пострадать во искупление грехов — мотивировка, в мирзоевском художественном мире невозможная, и остается абсолютно непонятным, почему он решает признаться в несовершенном злодеянии.

В этом мире на место Бога притягает сам герой, как бы пытаясь, подобно падшим ангелам Книги Бытия, свергнуть Творца и занять его место. Эти стремления обнажены в двух снах Раскольникова, точных аналогов которых в книге нет. В первом герой пытается воскресить Алену Ивановну (у Достоевского он, напротив, тщится ее вновь убить), во втором — прямо выступает в роли Христа, воскрешая умершего Лазаря, сказание о котором ему перед тем прочитала Соня. (В романе сцена чтения имеется, а такого сна нет.)

- 
- 2 Басинский П. Почему у Мирзоева получился «Борис Годунов» и не вышло с «Преступлением и наказанием» // Российская газета. 2024, 3 ноября. URL: <https://rg.ru/2024/11/03/dostoevskij-meshaet.html>.
- 3 См. о роли образа Миколки в романе: Тихомиров Б.Н. «Лазарь! гряди вон». Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении: Книга-комментарий. СПб.: Серебряный век, 2005. С. 361–362.
- 4 См. о Борисе и Глебе как о выразителях и символах этого типа мученичества: Топоров В.Н. Святость и святые в русской духовной культуре. М.: Гнозис; Школа «Языки русской культуры», 1995. Т. I: Первый век христианства на Руси. С. 413–600.

Зато вездесущ и до неприличия реален Чорт<sup>5</sup>... Бога нет, и потому все позволено. Мир мирзоевского «Преступления и наказания» — это мир, где нет различения этой и иной реальностей. Поэтому и призраки наподобие утопленной служанки Мари, подносящей коктейль невозмутимой хозяйке и как ни в чем не бывало качающейся со свидригайловскими детьми на качелях, не удивляют.

Некоторые герои фильма не просто непохожи на героев романа — они отчасти персонажам Достоевского противоположны. Примеры: превращение Марфы Петровны в инфернальную даму-вамп, дьявольскую искусствительницу, «освобождающую» мужа от брачного контракта и провоцирующую его на убийство; метаморфоза Дунечки, ставшей по воле режиссера «наглой хабалкой»<sup>6</sup>; трансформация нигилиста Лебезятникова в приверженца столь же модной ныне, как некогда нигилизм, русской религиозной идеи. Какие времена — такие нравы. Режиссер форсирует пороки, грехи персонажей в сравнении с их прототипами: Лужин не просто омерзителен, он еще и сексуальный извращенец, Свидригайлов не возможно причастен к двум убийствам (лакея и жены), а точно отправил двоих (жену и Заметова) в мир иной. В романе лишь сказано, что Лизавета ходила вечно беременная («Лизавета поминутно была беременна»<sup>7</sup>) — в фильме Раскольников убивает сводную сестру старухи, уже бывшую на сносях. Это мир, от которого тошнит. И вот утопленнице Аграфенушку, три надцатилетнюю дочку раскольниковской квартирной хозяйки, в кошмаре Раскольникова действительно тошнит. Кровью.

О tempora, o mores! — хочется воскликнуть вослед римскому оратору Цицерону. Но лучше удержаться: примитивное морализаторство Владимиру Мирзоеву несвойственно, мало того — оно становится в сериале предметом иронии. Так, охранник, которым стал полицейский Достоевского, позванный Родионом, чтобы защитить пьяную девочку от преследователя, выносит осуждающий вердикт: «Разврат. Раньше такого не было» — и эти слова звучат комически именно на фоне романа: как раз в точности такое же было еще полтораста лет назад.

Персонажи даже более противоречивы, чем прототипы: неприязнь «достоевской» Марфы Петровны к Дунечке продиктована безосновательной ревностью, а отношение ее же в исполнении Юлии Снигирь — до конца необъяснимо: едкая гремучая смесь ревности, эротического влечения и презрительно-унижающего самодурства. Почему мирзоевская Дуня подавляет страсть к Свидригайлову — не вполне ясно. Зачем сериалный Аркадий Иванович душит Заметова, подглядевшего, где Раскольников прячет найденные у старухи за клады, да еще и похищает из заметовского кармана единственную уже найденную улику? Делает «доброе дело» для Родиона, раскаиваясь так, как может — на свой лад?<sup>8</sup> Рассчитывает попробовать еще раз шантажировать Дуню — на сей раз этой уликой, найденной полицейским в комнате Родиона? (Вряд

5 В титрах фильма имя персонажа дано именно в старой орфографии: Чорт.

6 Выражение одного из филологов «Бомонда». См.: Преступление и Наказание: Анализ. Спекуляция. Фрустрация. [Beaumont.extra] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=h8IX-dOD8o>.

7 Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: В 15 т. / Сост. Т.И. Орнатская и Г.М. Фридлендер. Л.: Наука, Ленингр. отделение. Т. 5: Преступление и наказание, 1989. С. 65.

8 Так считает Полина Парс; см.: Парс П. Во что они превратили «Преступление и наказание»? Сериал по роману Достоевского.

ли — между ними уже все решено.) Обеспечивает с помощью этого убийства чистоту эксперимента: проверяет, признается ли Раскольников в преступлении, покончит ли с собой?.. Противоречивость героев — одна из кардинальных черт поэтики Достоевского, но у него она яснее, понятнее, представляет собой борьбу света и мрака. Мирзоев лишь усиливает, гиперболизирует такую двойственность, конструируя своих персонажей. Одно из ее внешних проявлений — реплика Свидригайлова, обращенная к Дуне: соблазнитель говорит о ее дьявольски-ангельской красоте. Причем в фильме же эта противоречивость предстает скорее не как психологическая раздвоенность, а как диссонанс. Другое дело, что этот принцип распространялся автором книги лишь на нескольких персонажей (Раскольников, Свидригайлов, отчасти Мармеладов, Катерина Ивановна, Лебезятников).

Из-за переосмыслиния романых характеров возникает острый, иногда режущий диссонанс между действующими лицами фильма и их сюжетными ролями. Так, мучительно переживаемая мирзоевским Раскольниковым (здесь в полном соответствии с романом) жертва Дуни оказывается как будто бы фикцией: Авдотья Романовна принимает предложение Лужина не для того, чтобы обеспечить брата.

Поведение мирзоевского Раскольникова, местами более чем эксцентричное, как будто бы свидетельствует о безумии. С упоением маньяка и диким криком он кромсаet топором уже мертвую старуху, впадая в раж от вида крови. (На фоне сцены убийства процентщицы особенно страшно выглядит второе преступление — убийство Лизаветы, — совершающееся тихо, словно бы с любовью и жалостью. Ее герой Ивана Янковского не бьет топором, а душит, как бы погружая в сон.) Это безумие скорее символической, чем психиатрической природы: герой фильма в этот момент словно превращается в дикаря. В эпизодах, которые проще всего посчитать снами Родиона, это освобождение от цивилизации обозначено как обнаженность, отказ от одежды: Раскольников здесь то голый полусидит или танцует на столе, то, также обнаженный, оказывается в клетке с дубиной. К тому же эта кровожадность несколько пародийна — в духе Квентина Тарантино. Плюс здесь прослеживается еще и аллюзия на серию недавних питерских убийств с «расчлененкой», самым известным из которых было преступление доцента-реконструктора Соколова. Драга, вычерпывающая из реки ил, — финальный эпизод фильма. Выглядит он строго реалистично, на его фоне все, бывшее прежде, предстает нереальным. Но реальность еще более страшна, чем бред и сны: ведь драга может поднять с речного дна не только труп Свидригайлова, но и фрагменты тела аспирантки, расчлененной доцентом Соколовым. И еще много что. Кстати, одним из образцов для Раскольникова был Наполеон, а Соколов в реконструкции Бородинского сражения участвовал именно в роли французского императора.

Менее приемлемой выглядит на первый взгляд другая психологическая черта мирзоевского героя: он слаб. Раскольников романный — несомненно, сильная личность, и это его свойство прекрасно воплотил Георгий Тараторкин в экранизации Льва Кулиджанова (1969). Однако это расхождение, очевидно, появилось не из-за неудачной игры Ивана Янковского, а в полном соответствии с замыслом сценаристов и режиссера. В экспозиции фильма Родион сидит на мраморном льве у дома Лобанова-Ростовского и лежит у ног каменного зверя на постаменте. Это, конечно, отсылка к пушкинскому «Медному всаднику», герой которого «На звере мраморном верхом, / Без шляпы, руки сжав крес-

том, / Сидел недвижный, страшно бледный»<sup>9</sup>. А ведь пушкинский Евгений не сильная личность, он один из первых «маленьких людей» в русской литературе. Мирзоев и сценаристы делают Родиона тоже «маленьким человеком».

Зато двойничество, характерное для поэтики романа, в фильме передано, причем даже с нажимом. Раскольников душит Лизавету в том числе и потому, что Свидригайлов раньше топил жену, держа ее за шею, а потом задушит Заметова. Топор Раскольникова оказывается фантастическим образом под полой, а затем в руках у Свидригайлова. И сериальный Родион, и Аркадий Иванович кончают жизнь самоубийством — стреляются. Романная реплика мужа Марфы Петровны, брошенная Родиону — «мы одного поля ягоды»<sup>10</sup>, — воплощена визуально: оба едят клубнику.

Замечательно акцентирован мотив двойничества как дурной парности, выявляющий абсурдность и безликость существования: сначала в образах двух карлиц, в которых превращена романная супружеская чета, посредничавшая между Лизаветой и покупателями, затем — в образах неотличимых друг от друга двух девочек в белых платьицах, предлагающих проходящему мимо Родиону конфеты, а потом радостно кричащих ему: «Убийца! Убийца!»

Вообще же герои мирзоевского «Преступления и наказания» (прежде всего, Родион) не столько характеры, сколько некие эмблемы-маски. В этом они похоже больше не на героев Достоевского, а, например, на персонажей «Петербург» Андрея Белого — романа, пронизанного реминисценциями из «Преступления и наказания». (Или — если оставаться в границах киноискусства — на действующих лиц в фильмах Питера Гринуэя.) Сериальные Раскольниковы и Порфирий Петрович вправду надевают на себя маску — личину Мефистофеля, причем главный герой именно в ней произносит монолог полуисповедального рода перед матерью и сестрой.

Как пояснил режиссер в одном из интервью, «мы находимся в условном пространстве, причем дважды условном. Во-первых, это вечная Россия. Во-вторых, это психodelическое пространство — пространство тотального сновидения. <...> Пожалуй, речь идет о нашем коллективном сновидении»<sup>11</sup>. Так что именование фильма недоброжелателями «сюром» вполне адекватно — но только если не приклеивать его как ярлык-стигмат, а употреблять как термин. Замечательно показаны интерьеры, на которых задние планы превращаются из фотографически точных киноизображений в своего рода импрессионистические картины с цветовыми пятнами и мазками. Сюрреалистически прекрасен в фильме Петербург. Да, он не похож на задыхающийся от летней жары и вони город Достоевского — на новый Вавилон, словно материализовавшийся из горячечного бреда Раскольникова. Но город Мирзоева, показанный то в решущем глаза желтом свете фонарей (аналог желтого цвета в романе, полного символического смысла<sup>12</sup>), то в блеклом, сером тоне дня, тоже фантастичен.

<sup>9</sup> Пушкин <А.С.> Полное собрание сочинений: В 16 т. Т. 5: Поэмы, 1825–1833 / Ред. С.М. Бонди, Н.В. Измайлов, Б.М. Эйхенбаум, Д.П. Якубович; Общ. ред. С.М. Бонди. М.; Л.: Издательство АН СССР, 1948. С. 141.

<sup>10</sup> Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 5. С. 273.

<sup>11</sup> Мирзоев В. «Это не игра в прятки с моей стороны» // Коммерсант-Weekend. 2024. 18 октября. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/7216099>.

<sup>12</sup> См.: Соловьев С.М. Колорит произведений Достоевского // Достоевский и русские писатели: Традиции. Новаторство. Мастерство: Сб. статей / Сост. В.Я. Кирпотин. М.: Советский писатель, 1971. С. 439–441.

А также дан в коричневом цвете сепии, как на старых фотографиях, причем предстает перевернутым отражением себя самого, повисшим крышами вниз в бесцветном небе. Напрашивается вопрос, мучивший героя другой книги Достоевского — «Подросток» и памятный, несомненно, режиссеру и сценаристам: «...а почем знать, может быть, все это чай-нибудь сон, и ни одного-то человека здесь нет настоящего, истинного, ни одного поступка действительного? Кто-нибудь вдруг проснется, кому это все грезится, — и все вдруг исчезнет»<sup>13</sup>.

Интересны и выразительны в фильме визуальные метафоры, буквально реализующие мотивы и сравнения из романа. Комната Родиона, как написал Достоевский, похожа на шкаф — в фильме полуоголый Раскольников действительно прячется в шкаф и вещает из него. В книге подчеркивается бездомность Родиона — в сериале табличка с названием улицы и номером дома висит внутри комнаты героя. В романе Порфирий Петрович загоняет убийцу в угол в переносном, идиоматическом смысле — у Мирзоева последняя беседа преступника и следователя разворачивается на крыше дома, но время от времени два участника психологической дуэли оказываются сидящими, почти зажатыми между темных стен с грубой фактурой — едва ли не в тюремной камере: некуда человеку дальше идти... Болезненное, стесненное сознание затравленного Раскольникова как бы раскрывается вовне...

Стремлением режиссера представить коллективное бессознательное современной культуры можно объяснить изобилие реминисценций из фильмов, из живописи и поэзии XX века. Иван Янковский в одном интервью рассказал: «В нашем трейлере есть кадр, когда мой персонаж, Родион, кричит на мосту. Это, конечно, привет Мунку, его замечательной работе «Крик». Мы сняли эту сцену одной из первых»<sup>14</sup>.

Переклички эти отчасти ироничны, как и эпизод, когда Родион проходит мимо вывески отеля «Гоголь», — отсылка к еще одному из создателей Петербургского текста. (Кстати, этот реальный отель, существование которого в кадре выглядит почти сюрреалистично, расположен в районе бывшего Сенного рынка — то есть там, где и разворачивается действие большинства романских сцен<sup>15</sup>.) Или такая деталь, как книга Достоевского на полке у процентщицы: фильм на основе романа «Преступление и наказание» как бы обнажает свою структуру, заголяется, предъявляя зрителям собственный литературный источник. Выразителен пример иронии, возникающей при трансплантации сюжета Достоевского в антураж наших дней: презрительная реплика Раскольникова охраннику в супермаркете: «Ты вошь, а я студент юридического факультета». Или имя-отчество писца в кабинете Порфирия — Александр Сергеевич. Все это, конечно, следы, отпечатки постмодерна. Тем не менее сериал в целом нельзя назвать постмодернистским: он и не totally ироничен, и не всецело цитатен: черты постмодерна — это скорее не способ изображения, а предмет — свойства отстраненно поданной современной культуры. Это словно роман

13 Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 8: Вечный муж. Подросток, 1990. С. 270.

14 Вышел трейлер второй части «Преступления и наказания» с Иваном Янковским в роли Родиона Раскольникова // Собака.ру. 2024. 25 ноября. URL: <https://www.sobaka.ru/entertainment/cinema/187019>.

15 Гоголь, к слову, присутствует в сериале еще и фрагментом своего звучащего текста: сокрушенный Лужин рассказывает Чорту о своем трудном детстве словами из отцовского наставления маленькому Павлуше Чичикову.

Достоевского, увиденный взглядом зрителя сериалов, не совпадающим с видением режиссера, а показанным со стороны — как объект наблюдения.

Мирзоев и сценаристы фильма хотели прежде всего не играть с «Преступлением и наказанием» Достоевского, а представить некий инвариантный мир писателя, словно переведенный на заведомо неадекватный художественный язык современности — отсюда заимствования из «Бесов» и «Братьев Карамазовых», скрещение «настоящего» Раскольникова с Иваном Карамазовым и Кирилловым, появление Чорта и самоубийство главного героя. Соня, читающая детям Капернаурова рассказ «Мальчик у Христа на елке», — отсылка нисколько не ироническая. И совсем не смешно звучит в исполнении обезумевшей Катерины Ивановны песенка «Таракан попал в стакан, полный мукоедства...» на слова капитана Лебядкина. А рядом — образы и мотивы Тарантино, Линча, Балабанова. И вовсе не иронически воспринимаются почти в самом конце фильма строки из «Разговора с небожителем» Бродского:

...боль — не нарушенье правил:  
страданье есть  
способность тел,  
и человек есть испытатель боли.  
Но то ли свой ему неведом, то ли  
ее предел.

Фильм наводнен символами и символическими мотивами, словно всплывающими из глубин культурной памяти и подсознания. Замечательна сцена с Раскольниковым и Чортом в лодке: черная вода, в которой лодка почти теряется, на дальнем плане — не замечаемый ни Чортом, ни Родионом пожар. Чорт-Харон и умершая душа Родиона в водах Стикса — символика, подкрепляемая такой деталью, как гранат, которым инфернальный собеседник угощает Раскольникова. Фрукт, конечно, напоминает о гранате — плоде смерти, зерна которого владыка царства мертвых Аид принудил съесть жену Персефону, тем самым заставив вернуться в его обитель<sup>16</sup>. Лилии, запах которых вызывает аллергию у Марфы Петровны, — знак чистоты, католический символ Богоматери, невыносимый для нечистых душою. Реплика Свидригайловой, провеврающейся, насколько хорошо вытерты перила в доме и заявляющей протереть их от грязи не только сверху, но и снизу, «изнутри» — очиститься от внутренней, но уже метафорической грязи не суждено ни ей, ни ее супругу. Топор — один из ключевых образов в романе, словно живущий собственной жизнью<sup>17</sup>, — всплывает в целом ряде сцен: и как реальное орудие убийства, и как материализованный метафизический знак зла: когда Свидригайлов вынимает его из под полы и втыкает в стену в квартире Мармеладовых, это «умышленный», «фантастический» топор, а не обычный инструмент; но в стене он держится крепко. А когда завороженная девочка — дочь Катерины Ивановны касается этого топора, поглаживая его (зло притягательно!), тот словно превращается

<sup>16</sup> На символику граната указала Полина Парс; см.: Парс П. Во что они превратили «Преступление и наказание»? Сериал по роману Достоевского.

<sup>17</sup> Ср. о символике топора: Белов С.В. Неслучайные слова и детали в «Преступлении и наказании» // Русская речь. 1975. № 1. С. 37–38; Карасев Л.В. О символах Достоевского // Вопросы философии. 1994. № 10. С. 92–94.

опять в реальный предмет. В снах героя всплывают отражениями архетипа — иконы Богоматери с Младенцем — воскресшая и родившая Лизавета с новорожденным ребенком и Пульхерия Александровна с маленьkim Родей на руках. Белый голубь, которого сажает в клетку Родион, символизирует и утешенную свободу, и плененную душу героя, и отчуждение от добра и света (голубь как олицетворение Святого Духа).

Таким образом режиссер воссоздает выразительную особенность романа Достоевского — насыщенность символическими деталями и перекличками. Как заметил А.Б. Криницын, в этом произведении писателя «кардиально вырастает роль микросимволов: лексических доминант, психологических мотивов и символических деталей, из которых выделяется ткань “внутреннего сюжета” души. Именно на материале “Преступления и наказания” их выявление и исследования особенно часты и плодотворны»<sup>18</sup>.

Особенно интересны в фильме символы непрозрачные, не вполне ясные. Почему в начальной сцене перед Раскольниковым по улице чинно идет, мяукая, кот? Первое воплощение Чорта? Но кот не черный, а черный с белым. Тоже «двойник» Раскольникова, одинокий и гуляющий сам по себе? Отчего в усадьбе Свидригailовых слуги носят какие-то стеклянные шары, похожие на пузыри? Это знаки эфемерности, внутренней пустоты хозяев? Или хрустальные сферы — воплощения гармонии, совершенства бытия, недостижимого в реальности? Расхаживающие по бару-трактиру гуси, которых начинает гонять Родион, — они нужны только для выявления абсурдности бытия? (Абсурд в квадрате. На одну нелепость — присутствие гусей в баре, не замечаемое никем из посетителей, накладывается другая: когда Родион начинает их гонять, кто-то из завсегдатаев бранит его и останавливает.) Или это олицетворение безликости, ничтожества всех тех людей, кого Раскольников называет «тварью дрожащей», некие «вши» — только в перьях, с крыльями и побольше телом? В «Братьях Карамазовых» людей массы, людей толпы Иван Карамазов называет «гусями»<sup>19</sup>. Но вместе с тем гуси — жертвы, обреченные на убой, — могут быть реминисценцией из другого фрагмента «Братьев Карамазовых» — из рассказа Коли Красоткина о жестокой шутке, на которую он подначил глупого парня<sup>20</sup>.

А может здесь скрывается и отсылка к некрасовскому «Утру», описывающему безотрадную картину петербургской повседневной жизни: «Гонят стадо гусей на убой». (Между прочим, стихотворение Некрасова, как и сюжет фильма Мирзоева, заканчивается самоубийством.)

Замысел режиссера очень интересен, оригинален и смел. И все же его воплощение оказалось неудачным — хотя и не в том примитивном смысле, как считают критики-хейтеры. В сериале можно найти мелкие «ляпсы» — следы невнимательной синхронизации картинки и звука: Раскольников говорит охраннику, что любитель клубнички «делает вид, что в телефон плятится», когда тот смотрит на них, скрестив руки в наполеоновской позе, и никакого те-

18 Криницын А.Б. Сюжетология романов Ф.М. Достоевского. Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук. М., 2016. С. 375.

19 Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 9: Братья Карамазовы, 1991. С. 294.

20 Там же Т. 10: Братья Карамазовы. Незаконченные повествовательные произведения. Стихотворения и стихотворные наброски. С. 44.

лефона в руке у него нет. (Можно, впрочем, объяснить реплику взвинченностью главного героя, не вполне адекватно видящего происходящее вокруг.) Порфирий Петрович извиняется перед квартирной хозяйкой, что бесцеремонно ходит по ее комнате — но в этот момент следователь как раз неподвижно стоит перед Пашенькиным шкафом, рассматривая стоящие там вещи. Сложнее с репликой того же Порфирия, брошенной Раскольникову: «Не душно ли вам, не растворить ли окошечко?» Окно в кабинете в этот момент распахнуто (его моют), и такое несоответствие видеоряда и ряда словесного никак не может быть случайным. Что это — один из знаков абсурдности происходящего или намеренная издевка следователя? Бог весть. Мелкий, хотя весьма неприятный изъян — отсутствие унификации в произнесении фамилии полицейского письмоводителя Заметова: актеры называют его то Заметовым, то Замётовым. Но это частности. Серьезнее обстоит дело с проваленной линией Порфирия Петровича. Порфирий Петрович — фигура в романе в высшей мере значимая<sup>21</sup>. Мирзоевский следователь, организующий оргии в собственном доме, где тусуется Чорт, — персонаж с несомненным инфернальным ореолом. Приписывание Порфирию причастности к дьявольщине, по-видимому, связано с более общей трактовкой насилия и его инструментов. (Полиция — один из них, хотя в фильме ни Порфирий Петрович, ни Заметов, ни Порох ничего предосудительного не творят.) Однако же эта связь с дьявольским началом в сюжете фильма дальше никак не обыгрывается, а Порфирий Петрович оказывается фигурой довольно блеклой и серой.

Но и это не главное. Главное — в сериале не разграничены условно реальный мир, в котором действуют Раскольниковы и другие персонажи, и мир откровенных сновидений и кошмаров<sup>22</sup>. Само по себе размывание границ между ними было бы органичным и отчасти даже соответствующим поэтике Достоевского: так, кошмар, в котором лежащему в горячке Родиону мерещится, что пришли из полиции и бьют квартирную хозяйку, поначалу воспринимается уже вынырнувшим из бреда героем романа как жуткая явь; а Свидригайлов проваливается из одного кошмара в другой, долго кажущийся ему действительностью. Но в сериале границы между сновидениями-кошмарами и реальностью не размыты, а часто отброшены. Из-за этого условная как-бы-действительность не становится абсурднее. Для придания ей черт абсурда достаточно упомянутых двойничества и гусей в трактире или появления невозмутимого негра-рыболова в сцене самоубийства Свидригайлова.

<sup>21</sup> При этом трактовки персонажа исследователями разнятся от акцента на светлом начале его личности, пробужденном рефлексией по поводу Раскольникова и его преступления (*Карякин Ю.Ф. Человек в человеке: Образ пристава следственных дел из «Преступления и наказания» // Вопросы литературы. 1971. № 7. С. 73–97*) до подчеркивания его двойничества с главным героем (*Бицилли П.М. К вопросу о внутренней форме романа Достоевского // Бицилли П.М. Избранные труды по филологии / Сост., подгот. текстов и comment. В.П. Вомперского, И.В. Анненковой. М.: Наследие, 1996. С. 495*) и демонических черт (*Криницын А.Б. Сюжетология романов Ф.М. Достоевского. С. 378*).

<sup>22</sup> В самых общих чертах на это указывали, например, Полина Парс («Во что они превратили «Преступление и наказание»?», авторы подкаста «Правого полушария Интроверта» Андрей и Аня (выпуск № 172. Сериял «Преступление и наказание» — хороший или плохой фанфик?) и Литбез — преподавательница литературы в школе, автор ролика «Сериал «Преступление и наказание». Лучшая экранизация Достоевского?» URL: [https://www.youtube.com/watch?v=iU\\_amb3gaCo](https://www.youtube.com/watch?v=iU_amb3gaCo)).

При этом в сериале немало вполне правдоподобных сцен, вызывающих сопереживание, вчувствование в души героев. Особенно выразительны эпизоды с участием Катерины Ивановны Мармеладовой, которую прекрасно играет Виктория Толстоганова, и фрагмент с теряющей рассудок матерью Родиона, замечательно представленной Юлией Марченко.

С этим как бы квазиреалистическим пластом отчетливо диссонируют условные кадры и целые эпизоды: Раскольников и Соня, проходящие мимо помещения с висящими тушами (вид с тушами повторяется в фильме дважды), Лазарь, обедающий в кабинете у Порфирия, и многие другие. «Сделанность», искусственность этих фрагментов, их неорганичность в контексте фильма особенно очевидны и неприятны, когда в кадре соединяются, сополагаются две символические картины. Так происходит, например, в сцене с попыткой воскрешения Лазаря Родионом: фоновыми фигурами здесь оказываются Пульхерия Александровна с мальчиком — маленьkim Родей<sup>23</sup> (явная аллюзия на Богоматерь с Младенцем), и Дуня, причем сама эта сцена следует за другим «символическим» кадром — упомянутым проходом Раскольникова и Сони мимо помещения с подвешенными на крюках освежеванными тушами. Перенасыщенность еще и в том, что рядом с Пульхерией Александровной оказывается Лизавета с бутылками живой и мертвой воды.

Впрочем, иногда, когда границы между условной явью — событиями, которые могли бы произойти на самом деле — и фантасмагорией/сном/бредом словно исчезают, тогда эти фантасмагории выглядят естественными. Таковы приход героя на место преступления, в квартиру Алены Ивановны, где внезапно оказываются и словно воскресшая процентница, и вселившиеся гастарбайтеры из Средней Азии. И посещение блошиного рынка, на котором Родион оказывается, преследуя Миколку: герой как бы переходит из современного петербургского мира в пространство иного света, о чем свидетельствует и цветовая гамма эпизода, и присутствие прежде выловленной Раскольниковым из канала девушки-самоубийцы, заявляющей своему спасителю, что все равно сведет счеты с жизнью.

Неорганичными выглядят своеобразные короткие монтажные вставки-врезки, воспринимающиеся не то как остановленные видения героя, не то как авторские (режиссерские) отступления. Хронометраж их занимает буквально считанные секунды и выбивается из основного ритма, присущего киноарретиву. Символические картинки нередко следуют одна за другой, целой серией-нарезкой, а некоторые из них или их детали навязчиво повторяются в фильме. Это кадры с собаками, с Раскольниковым и белой лошадью во дворе-колодце, с обнаженным Родионом, танцующим на столе или играющим в мяч — маленький земной шар, виды с живописно разбросанными после оргии телами. Этакий монтажный винегрет...

Сама по себе символика в некоторых фрагментах выбрана удачно и исполнена глубокого смысла. Например, образы белой лошади и бегущего за ней главного героя. Лошадь здесь, конечно, соотносится с апокалиптическим Конем Бледным (Откр. 6: 1–2) и привносит в фильм эсхатологические мотивы.

---

<sup>23</sup> Ребенок превращается в игрушечного медвежонка, что символизирует амбивалентную природу и мира, представленного в фильме, и его ключевых символов: плюшевый медвежонок — знак пошлости: такого же медвежонка дарит Свидригайлова своей невесте — юной блогерше.

(В романе они тоже есть, но выражены в другом месте и иначе — посредством сна Родиона на каторге, в котором он видит идеи-трихины, заразившие человечество.) От несчастной лошадки из сна Родиона в сериале остались шрамы на крупье.

Но способ включения символики часто ломает ритм фильма и порой превращает образы в плакатно-плоские и примитивные аллегории и метафоры. Примеры тому — кроме уже названных кадров с Раскольниковым, играющим в мяч — земной шар, — Чорт, нависающий над городом, или кошмарное видение, преследующее Раскольникова: мужчина со свиной головой, избивающий женщину — мать главного героя (навязчивый образ, трактующий трагедию Родиона в психоаналитическом ключе).

Такая же навязчивость присуща и некоторым деталям, относящимся к условно реальному плану действия. Платье Дуни в двух сценах — в ресторане во время обеда с женихом Лужиным и в галерее Гостиного двора при беседе с Разумихиным — превращается из синего в красное и обратно — зримый, однако слишком грубый знак взволнованности. Вспоминается галичевское: «А как увидела меня — вся стала красная», «А Парамонова, как вышла — стала синяя». Но если это продуманная (ироническая) аллюзия, то совершенство неуместная. Неоднократно встречающаяся в разных местах города надпись «Зачем?» начинает мозолить глаза — право же, хватило бы одного раза.

Неестественно выглядит беседа с сидящим в ванне сокурсником Маратом и его приятелем. Диалог восходит к «Бесам», Марат соотносится с Николаем Ставрогиным, а его товарищ, снабжающий Родиона пистолетом, — с Петром Верховенским. Но и визуально (сходство с персонажем картины Жака Луи Давида), и именем Марат напоминает радикального лидера Французской революции. Смысловую функцию эпизода расшифровать как раз нетрудно: революция, оправдывающая насилие, страшна; Марат и ему подобные разбудили декабристов, из-за тех проснулся Ленин, и пошло-поехало... Убийство, совершенное Раскольниковым, словно встраивается в этот ряд: не случайно сценаристы вселили его в квартиру на улице Декабристов, где в горячечном бреду ему привиделся Ленин. Однако смысл получается слишком плоский, и для его выражения можно было бы и не тревожить давно упокоившегося «Друга народа».

Наряду со слишком простой, «плакатной» образностью встречаются в мирзоевском сериале и символы, символические детали противоположного рода — совершенно непрозрачные и неясные. Лазарь за обеденным столом в квартире следователя, привлекающий особенное внимание Раскольникова, пытливо взглядающийся в старика: его образ нужен, чтобы приперчить фильм еще более острым абсурдом? Или чтобы указать, что перед нами не реальность, а бред — не то Раскольникова, не то Петербурга и всех нас заодно? Либо же это реальный человек, потом во сне-кошмаре Родиона «обернувшийся» персонажем библейского сказания? Варьирующийся, выющийся сквозь фильм мотив разрисовывания (боди-живописец, наносящий краски на обнаженное тело девицы на даче у Порфирия; разбросанные раскрашенные женские тела; Свирдигайлов, делающий макияж Соне; его красящаяся невеста; детские руки, воющие кистями с красной краской по платью, которое носила умершая Катерина Ивановна) — его синтаксическая, композиционная роль отчетлива, но смысловое наполнение ускользает. (Краска в этих сценах не всегда означает кровь — она не везде красная.) Знак сцепления всего и вся в этом мире, знак утраты естественности, первозданности?..

Выстроить нарратив как отражение коллективного сна-бреда современной культуры и ее бессознательного, одновременно сохранив основные фабульные вехи романа и воспроизведя индивидуальные сны героя Достоевского, — задача для кинематографа почти непосильная. Для ее хотя бы частичного решения, вероятно, требовалось сохранить единство, устойчивость ритма действия и чередования кадров, провести сквозь его ткань повторяющиеся мотивы, образы, приемы, но не назойливо, с соблюдением дистанции между ними, с мягким акцентированием границ между обрамляющим повествованием — коллективным сновидением современного сознания — и бредом героя, при соблюдении постепенного перехода от одного плана к другому, без резких монтажных швов. Задача почти непосильная, требующая гениальной виртуозности. Не вышло. Иногда, впрочем, у Владимира Мирзоева это получается, и получается почти искусно — например, в случае с архетипическими образами матери и ребенка, в роли которых предстают то Лизавета с новорожденным сыном, то Пульхерия Александровна с маленьkim Родей. (Почти — потому что одна из сцен, как уже было сказано, буквально наспигована и другими символами, выглядящими излишними.)

Но в искусстве частичный провал иногда ценнее легкой удачи, потому что дерзость замысла может быть важнее результата — ибо открывает новые пути и возможности. Замечательная неудача может быть интереснее бесспорного успеха. Так, фильм Романа Полански «Тэсс», прекрасная экранизация романа Т. Харди, не создает оригинальный киноязык, а в «Преступлении и наказание» Мирзоева его элементы имеются. «Авантюра не удалась. За попытку — спасибо!»