

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 2 (18).

Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 2 (18), 2022.

Научная статья / Research Article

УДК 821.16.1.0

ББК 83.3(2=411.2)

<https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-2-192-226>

<https://elibrary.ru/QGNYJV>

This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)



© 2022. Людмила Сараскина

Государственный институт искусствознания, Москва, Россия

«Преступление и наказание» в зарубежных киноверсиях: трансформации хронотопа

© 2022. *Liudmila I. Saraskina*

State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

Dostoevsky's *Crime and Punishment* on Foreign Screens: Transformations of the Chronotope

Информация об авторе: Людмила Ивановна Сараскина, доктор филологических наук, главный научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Козицкий пер., д. 5, 125009 г. Москва, Россия.

<https://orcid.org/0000-0003-4844-4930>

E-mail: l.saraskina@gmail.com

Аннотация: В статье рассмотрены единственная сохранившаяся немая и двенадцать звуковых зарубежных экранизаций и адаптаций романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание», созданных кинематографистами Европы, Азии, Северной и Южной Америк, а также Австралии — в форматах «буквально», «по мотивам», «по ассоциации с» или «с отсылкой на» — в период с 1923 по 2016 годы. Анализируются принципиальные подходы кинематографистов к работе с литературными первоисточниками, а также творческие ресурсы доминирующего режиссерского императива («Я так вижу») при переводе с языка книги на язык кино.

Содержание и качество киноадаптаций «Преступления и наказания» исследуются в статье с точки зрения трансформаций хронотопа. В какое время и куда переносится действие романа или оно остается в своем историческом времени и на своем географическом месте? Что происходит с сюжетом, образа-

ми героев и смыслом романа в случае переноса его действия в иную культурную среду и/или в иное историческое время? Как трактуется проблема эпилога романа, то есть перспектива обновления и возрождения Раскольникова в построманное время?

Судьба Раскольникова, как показывает панорама экранизаций, до сих пор «болит» мировому кинематографу. Слишком вписался герой романа в истекшее столетие, слишком рифмуется он с трагической судьбой века.

Ключевые слова. Достоевский, «Преступление и наказание», зарубежный кинематограф, трансформации хронотопа, панорама экранизаций, режиссерские решения, эпилог, построманная судьба героя.

Для цитирования: Сараскина Л.И. «Преступление и наказание» в зарубежных киноверсиях: трансформации хронотопа // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 2 (18). С. 192–226. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-2-192-226>

Information about the author: Liudmila I. Saraskina, DSc in Philology, Leading Researcher, State Institute for Art Studies, Kozitskii Lane 5, 125009 Moscow, Russia.

<https://orcid.org/0000-0003-4844-4930>

E-mail: l.saraskina@gmail.com

Abstract: The paper analyses the only preserved foreign silent screen version and twelve foreign sound film versions and adaptations of Dostoevsky's novel *Crime and Punishment*, produced in Europe, Asia, both Americas, and Australia from 1923 to 2016 — and defined as “faithful”, “based on”, “associated with”, “with reference to” etc. Specific objects of the analysis are the basic attitudes of cinema makers towards literary sources (originals) and the artistic potentials of the common motto of film directors: “This is how I see it”, applied to the process of translating a book into a film. The contents and quality of various screen versions of *Crime and Punishment* are here explored from the point of view of the transformations of the chronotope. To what time and place is the plot of the novel transferred, when it does not remain in its original ones? What happens with the plot, the characters, and the meaning of the novel, if the events are transferred to another cultural milieu and/or to another historical period? How is the novel's epilogue (the perspective of Raskolnikov's renewal and rebirth in the time after the novel) interpreted? An analysis of the screen versions shows that the fate of Raskolnikov remains a painful moment for the cinema worldwide: the central character of the novel is too deeply connected with the last century, he rhymes too much with its tragic fate.

Keywords: Dostoevsky, *Crime and Punishment*, foreign cinema, transformations of the chronotope, overview of cinema versions, film directors' decisions, epilogue, fate of the character after the novel.

For citation: Saraskina, L.I. “Dostoevsky's *Crime and Punishment* on Foreign Screens: Transformations of the Chronotope.” *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 2 (18), 2022, pp. 192–226. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-2-192-226>

«Что могут знать о кино эти писатели, которые являются, максимум, современниками дагерротипа?»

Аки Каурисмяки (в интервью Петеру фон Багу)

Хотелось бы начать с небольшого предисловия об отношении к кинематографу, который для меня пусть и не важнейшее из искусств, но во всяком случае искусство любимое. Особенную и, надеюсь, простительную слабость я как филолог и киноман испытываю к экранизациям, которые часто доставляют любому зрителю впечатления, увы, не только благодарные, но и болезненные, а порой — сокрушительные.

Кинематограф — он тоже читатель, с равными для всех книголюбцев библиотечными правами. Но это еще и такой особенный, супервнимательный читатель, который разглядывает текст с лупой в руке и вгрызается в детали. Часто, однако, он читает книгу не столько для собственных впечатлений или самообразования, сколько для будущего «дела». Это опытный интерпретатор (рискну назвать его в том числе и манипулятором), который имеет целью «показать» книгу согласно своему разумению. От него в полной мере зависит, будет ли это разумение созвучно идеям автора книги, или оно будет им противопоставлено, а может, и просто проигнорировано.

Фраза «я так вижу» — категорический императив любого кинорежиссера, его идеология, его кредо. Невозможно не учитывать режиссерскую способность подчинять литературный первоисточник прихотливому видению, тем более, что кино порой оказывает гораздо более значительное влияние на аудиторию, чем книга, которая подверглась экранному освоению.

У любого режиссера-экранизатора есть две равнозначные миссии — «переводчика» и «интерпретатора»: ему приходится решать художественную задачу «переложения» языка, стиля и образов литературного текста на язык кино, и вместе с тем объяснять зрителю суть первоисточника. В полной мере обе задачи вместе вряд ли выполнимы. Как пишет отечественный культуролог, «даже в пределах самого искусства духовное наполнение произведений одного вида не допускает точного и полного “перевода”, “перекодирования”, “переложения” на язык других видов» [Каган, 1972, с. 275].

Кинематограф часто называют дерзким, даже безрассудным видом искусства — и экранизациям в этом смысле принадлежит пальма первенства. Степень риска многократно возрастает, когда

речь идет об экранизации «чужого» литературного материала, то есть о попытке приспособить это «чужое» к «родным» реалиям. Неудивительно, как часто в зарубежных экранизациях русской классики литературные персонажи и связанные с ними события изымаются из родной почвы и пересаживаются в иную языковую, историческую, географическую и культурную среду. При этом могут быть изменены время и место действия, имена и статус героев, даже сам смысл их существования на экране. Попробуем разобраться в потерях и обретениях подобных изменений.

I

Обсуждение киноадаптаций романа «Преступление и наказание» важно с точки зрения многих принципиальных вопросов — тем более, что о судьбе Раскольникова мировой кинематограф задумывался с первых лет своего существования. Какие страны за эти сто двадцать лет проявили интерес к роману? Куда и в какое время переносилось действие романа или оно оставалось в своем историческом времени и на своем месте (то есть в Петербурге 1860-х годов?) Менялся ли сюжет картины в случае переноса действия в XX или в XXI век и, если менялся, то как именно он соотносился с современностью? Менялись ли имена героев и другие реалии картины в случае ее экранизации не в России, а в других странах? Каковы были мотивы и обстоятельства преступления героя? Как решался вопрос с эпилогом романа, то есть с перспективой обновления и возрождения Раскольникова в связи с возникшим сердечным чувством между ним и Соней Мармеладовой?

Предварительно замечу: очень часто мировой кинематограф обращается с русской классикой как угодно свободно. Приведу всего один пример: в 1927 году Голливуд выпустил немой полнометражный черно-белый фильм «Любовь» («LOVE») по мотивам романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина» (реж. Эдмунд Гулдинг) с шведско-американской актрисой Гретой Гарбо в роли Анны. Помимо чрезвычайных сюжетных вольностей, сокращений и подмены контекста, авторы картины «принудили» умереть своей смертью А.А. Каренина, «не позволили» Анне иметь дочь от Вронского, «избавили» ее от пристрастия к опиуму и «не пустили» под поезд.

То есть, были созданы два разных финала — счастливая развязка с воссоединением овдовевшей Анны и Вронского, предусмотренная кинокомпанией «Metro-Goldwyn-Mayer» (MGM) для проката в США, и трагическая развязка для проката в Европе. Для

американской версии был создан специальный сюжетный поворот: три года Вронский разыскивает Анну, но нигде ее не находит. Однажды, увидев в газете объявление о победе кадета Сережи Каренина в спортивных соревнованиях, Вронский берет отпуск и едет к месту учебы подростка; встретившись с ним, спрашивает об Анне. «Она приходит ко мне каждый день с тех пор, как умер отец», — отвечает кадет. В этот момент открывается дверь и появляется Анна. Восторг в глазах троих. Объятия. Счастливый конец, см.: [Сараскина, 2018, с. 356–360.].

Подавляющее большинство экранизаций «Преступления и наказания», снятых за столетие в форматах «буквально», «по мотивам», «по ассоциации с», «с отсылкой на» режиссерами России, Европы, Азии и обеих Америк, при всех художественных различиях, сошлись в одном: судьба Раскольникова до сих пор «болит» кинематографу, и вылечить от этой болезни в обозримое время вряд ли удастся. Слишком вписался герой в истекшее столетие, слишком рифмуется он с трагической судьбой века. Двадцать четыре экранизации «Преступления и наказания» — десять немых и четырнадцать звуковых — прямое тому доказательство.

Немые экранизации романа (из них шесть русских, две американские, одна итальянская) не сохранились, сведения о них крайне скудны. Первым, кто поставил фильм по этому роману, был русский режиссер Василий Михайлович Гончаров, один из пионеров российского кинематографа. О его «Преступлении и наказании» (1909) известно только то, что такой немой черно-белый фильм существовал. Как сообщают «Очерки истории кино», он шел неполные восемь минут [Лебедев, 1965]. Пять картин носили название литературного оригинала, другие назывались: «Рассказ Мармеладова» (1913), «Родион Раскольников» (1919), «Раскольников, обитатель чердака» (1910-е годы).

Русских звуковых экранизаций романа, как это ни покажется странным, было создано за столетие всего две — советская лента Льва Кулиджанова (1969) и российский мини-сериал из восьми частей Дмитрия Светозарова (2007); в роли Раскольникова, выступили, соответственно, Георгий Тараторкин и Владимир Кошевой. Место и время действия — Петербург Достоевского. Все зарубежные картины, их одиннадцать, за исключением двух, осовременены.

Хронотоп большинства экранизаций был задан первой звуковой картиной австрийского режиссера Джозефа фон Штернберга

«Crime and Punishment» (1935), которая начиналась титром: «Эта история могла произойти в любое время и в любом месте, везде, где человеческие сердца наполнены любовью и ненавистью, состраданием и страхом» [«Преступление и наказание», 1935]¹.

Ключевыми словами выступили здесь *время и место* — события фильма, вынесенные из Петербурга и из времени русского романа, перенесены на американскую почву. Картина не уточняет, где именно и когда именно происходит действие. Реалии фильма, начиная с имен персонажей, адаптированы к восприятию американского зрителя, так что Родион стал Родериком, Дуня — Тоней (Антонией); Лужин — Лушиным, Свидригайлов — Гриловым, Порфирий Петрович — капитаном Порфирием.

Надо сказать, что картина фон Штернберга, как и французский фильм (1956), а также финский (1983), американский (1998), британский (2002), совместный (Россия, США, Польша, 2002), австралийский (2016) сохранили авторское название. В остальных случаях — это «Потрясение» (США, 1988), «Нина» (Бразилия, 2004), «Матч-пойнт» (Британия, 2005), «Студент» (Казахстан, 2012).

Анализируя время и место большинства западных картин, можно увидеть эффект присвоения сюжета русского романа его экранизаторами, что как раз и отвечает концепции фон Штернберга.

Сценарий фильма значительно упрощен. Отсутствуют Лизавета, Мармеладов, Катерина Ивановна и другие второстепенные лица. И это тоже распространенная тенденция в кинопеределках романа — не отягощать преступление Раскольникова двойным убийством, но и не смягчать образ убийцы благородной помощью семейству Мармеладовых. Соня, красивая молодая девица, здесь вовсе не проститутка, не дочь нищего пьяницы отца, а всего только вертихвостка, как презрительно зовет ее старуха-процентщица.

Сюжетная редукция — сокращение, усечение, облегчение, сведение сложного к простому — позволяет картине избавиться от множества боковых линий и персонажей романа, упростить отношения главных героев до пунктира. Орудием убийства выбран не топор — это было бы слишком по-русски — а каминная кочерга, взятая у привратника. Подойдя сзади, Родерик (арт. Петер Лорре) ударяет старуху по голове, и та падает замертво. Муки совести Родерика не терзают; сирота Соня с ангельским личиком (арт. Мэриэн Марш)

¹ Все цитаты из фильмов здесь и далее приводятся по указанным интернет-версиям.

признается Родерику в любви, а любовь такой девушки стоит дорого. Родерик и Соня идут вместе к Порфирию (арт. Эдвард Арнольд), и просветленные глаза преступника, глядящего куда-то вдаль, должны как будто проиллюстрировать фразу из романа: «Их воскресила любовь, сердце одного заключало бесконечные источники жизни для сердца другого» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 421].

Все легко, незамысловато, без затей. Даже издатель, опубликовавший статью Родерика, жаждет продолжить сотрудничество с автором и выплачивает ему огромный по меркам времени гонорар. Вскоре Родерик щеголяет в новых, с иголочки, костюмах и шляпах. Случилась не «кровь по совести», а мелкое правонарушение.

Современный зритель резонно замечает: «Йозеф фон Штернберг вынужден был снять “Преступление и наказание” по контракту. Режиссер сам прекрасно понимал, что снял халтуру, которая мало имеет отношения к роману Ф.М. Достоевского. Эта экспрессионистская экранизация с гипертрофированными лестницами и резкими тенями, возможно, и сгинула бы в неизвестности, если бы не одно обстоятельство. Этим обстоятельством стала выдающаяся игра Петера Лорре, играющего Раскольникова» [Baron_wolf, 2011].

Английский писатель и сотрудник британской разведки Грэм Грин, чьи многочисленные романы были десятки раз экранизированы,

весьма низко оценил работу австрийца, отметив, что, несмотря на прекрасную игру Петера Лорре, киноверсия оказалась «слишком вульгарной» — в отличие от оригинальной русской истории «религиозного и несчастного ума» [Greene, 1980, p. 60–61].

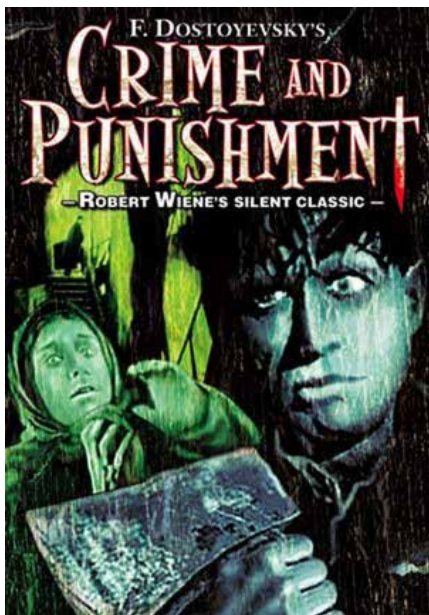


Илл. 1. Сцена из фильма
Йозефа фон Штернберга
«Преступление и наказание». 1935.

Fig. 1. Scene from the movie
Crime and Punishment
by Josef von Sternberg, 1935.

Нужно заметить, что перемена места и времени совсем не обязательно влечет за собой искажение смысла и духа произведения. Достаточно вспомнить «Идиота» («Hakuchi», 1951) Акиры Курасава или «Белые ночи» («Le notti bianche», 1957) Лукино Висконти: в первом — действие происходит на острове Хоккайдо зимой 1945 года, во втором — речь идет об итальянском Ливорно середины XX века. Кажется, это лучшие экранизации Достоевского. Перемена места и времени в этих картинах усилила основные акценты произведений, прояснила прежде затемненное и непроявленное.

Отдельно следует сказать о немой картине «Раскольников» (1923), созданной основоположником немецкого экспрессионизма режиссером Робертом Вине. Она была снята в той же стилистике, что и его знаменитый фильм «Кабинет доктора Калигари» (1920) — первый в истории кинематографа опыт, где экран запечатлел измененное сознание героя. Можно понять режиссера, который вслед за убийцами-сомнамбулами взялся за русского героя с его метаниями и размахиванием топором. Место действия «Раскольникова» — «кафкианское» пространство Петербурга: изломанные линии, кривые углы, гротескные декорации, искаженные пропорции. Такой город с его зловещей атмосферой не мог не породить героя с надорванной психикой. В результате эксперимента Роберта Вине экранизация романа Достоевского превратилась в фильм ужасов в исполнении мхатовских актеров — Григория Хмары (Раскольников), Аллы Тарасовой (Дуня), Михаила Тарханова (Мармеладов), Марии Крыжановской (Соня), Андрея Жилинского (Разумихин), Марии Германовой (Катерина Ивановна), Павла Павлова (Порфирий Петрович), Иван Брсенев (мещанин).



Илл. 2. Афиша картины Роберта Вине
«Раскольников». 1923.

Fig. 2. Poster for the drama film
Raskolnikow by Robert Wiene. 1923.

Из биографии Роберта Вине известно, что замысел картины возник у него под впечатлением от спектакля МХАТ во время гастролей театра в Германии. Потому Вине и пригласил в свой фильм мхатовцев — так в «Раскольникове» соединились традиции русской реалистической актерской игры с изобразительной стилистикой немецкого экспрессионизма.

Покосившийся, кривой дом № 15, в котором живет Раскольников; скособочившиеся люди и их уродливые гримасы; тьма, едва прорезаемая лунным светом или чахлыми фонарями — в этом мире, где царствует и правит зло, нет надежды на спасение. В таких декорациях (худож. Андрей Андреев) герой обречен на интеллектуальную истерику, душевный хаос, моральную деградацию. Общую картину упадка дополняют выразительные титры: «Со вчерашнего дня бедному студенту есть не давали», «Он ничего не делает, целыми днями лежит на диване» и т.п.

В картине много нарочитого, театрального: мимика актеров утрирована, подведенные черной тушью глаза расширены, жесты аффектированы и избыточны. Раскольников, которому по роману 23 года, в картине выглядит значительно старше: изможден, лицо изрезано глубокими морщинами (Георгию Хмаре в момент съемок было уже за сорок). Одна из самых впечатляющих сцен фильма — сон Раскольникова, в котором он в бешенстве раз за разом ударяет старуху-процентщицу топором по голове, но топор ее не берет; она нагло хохочет, уродливое лицо двоится, множится, и вот старух уже пять и больше, все они хохочут, все безобразны и непобедимы. Выбежав от хохочущей старухи (сон все еще длится), он с ужасом видит, что окружен злобной толпой, в него тычут пальцами, уличают в убийстве.

Тотальное поражение Раскольникова показано и в сценах с Порфирием Петровичем — подследственный, которого следователь сажает в центр полукруглого окна, оказывается будто в сотканной для него паутине, и выпутаться из нее шансов нет. Но желания признаться в содеянном тоже нет.

Сцены со Свидригайловым, Лужиным, Разумихиным и даже с Соней предельно сокращены; Раскольников один творит вселенную картины.

В финале — Соня со скорбным лицом стоит напротив здания полиции, куда на ватных ногах входит Раскольников и тут же выходит; однако, увидев Соню, возвращается и выдавливает из

себя признание: «Это я... убил тогда старуху-чиновницу и сестру ее Лизавету топором и ограбил». У него дрожат губы, голова клонится набок, он вот-вот упадет в обморок, с огромным усилием поднимает правую руку и крестится. Символический жест должен был, по-видимому, заменить эпилог. Сценой в полицейском участке фильм и заканчивается. Раскаяние и обновление героя-убийцы оставлены на усмотрение зрителя.

На форуме «Кинопоиск» картина Роберта Вине сопровождается анонсом: «Кто-то из экспрессионистских поэтов сказал, что искусство экспрессионистов — это в первую очередь искусство экспрессивного жеста. Но что может быть экспрессивнее, чем взмах топора “раба божьего” Родиона Раскольникова?» [«Раскольников»]. Можно к этому добавить, что Роберт Вине тонко чувствовал, каково для эстетики русского романа и характера русского героя значение русского Петербурга: взмах топора рифмуется с изломанными линиями домов и улиц, с атмосферой деформированной жизни и тяжелым климатом фантастического города.



Илл. 3. Кадр из фильма Роберта Вине «Раскольников».

Fig. 3. Shot from the drama film *Raskolnikov* by Robert Wiene.

Поразительно, сколь созвучна с немецким немым фильмом британская двухсерийная звуковая картина режиссера Джулиана Джаррольда с актером Джоном Симмом (2002). После убийства его преследуют кошмары, будто снова и снова он убивает Алену Ивановну. Он попытается оправдаться, мол, убил злое и вредное насекомое

и виноват только в своей трусости — не вынес даже первого шага. Он ни разу не вспомнит тот момент, когда пришлось убить и Лизавету, некстати пришедшую с тюком тряпья; умоляющим взглядом попросит она пощады и в отчаянии поднимет юбки, предлагая себя в надежде откупиться от убийцы. Не пощадил.

Актер сумел показать гибельный азарт убийцы, уже почуявшего кровь. Он научится хитрить, изворачиваться, замечать следы. Узнав, что Свидригайлов застрелился, раздраженно скажет Соне: «Зачем признаваться после его смерти? Не нужен мне больше твой крест!». Под давлением Порфирия, обещавшим смягчить наказание, если будет явка с повинной, кричит: «Не надо мне вашей сбавки». Как далеко это от сожаления в содеянном, от жалости к жертвам...

Однако в картине есть Эпилог. Болотистая местность, лесоповал. Заключение таскают тяжелые бревна, ступая по щиколотку в воде. Уродливые лица, лохмотья на плечах, беззвучная пантомима. Соня и Родион сидят рядом у воды и беседуют. Всё в их жизни может повернуться и так, и эдак. Без гарантий, без страховки, без скороспелых «обновлений». Открытый, честный финал.



Илл. 4. Кадр из фильма Джулиана Джаррольда «Преступление и наказание» (Великобритания, 2002).

Fig. 4. Shot from the movie *Crime & Punishment* by Julian Jarrold (Great Britain, 2002).

Спустя тридцать три года после фильма Роберта Вине вышла французская звуковая полнометражная экранизация режиссера Жоржа Лампена «по мотивам» [«Преступление и наказание», 1956]. Действие перенесено во Францию конца 1940-х годов, все действующие лица картины — французы. В главных ролях заняты: Рене Брюнель (Родион Раскольников) — Робер Оссейн, Лили Марселин (Соня Мармеладова) — восемнадцатилетняя Марина Влади, комиссар Галле (Порфирий Петрович) — Жан Габен. Петр Лужин соединен с Аркадием Свидригайловым — персонажа по имени Антуан Монестье, пожилого хозяина антикварной лавки и плотоядного любителя молоденьких девушек, сыграл Бернар Блие.

Рене Брюнель, парижский студент, мало напоминает бедняка Раскольникова². Француз добротен одет: классическое английское пальто (дафл-кот) с капюшоном и накладными застежками по моде времени, черные кожаные перчатки (испачкав их кровью, он завернет опасную улику в бумагу и выбросит в Сену), темный твидовый пиджак в мелкую клетку с водолазкой, стильная стрижка. Да и комната его вовсе не похожа на гроб, подобно каморке Раскольникова: у Рене вполне приличное помещение, с широкой кроватью, чистым постельным бельем и легким светлым покрывалом, с тумбочкой, комодом, шкафом, письменным столом, а на нем тетради и книги; на окне белая тюлевая занавеска, по стенам — книжные полки, шкафчики с посудой и разнообразной утварью, раковина-умывальник, фотографии матери и сестры в рамочке на столе и портрет Наполеона на стене — символ успеха в достижении цели.

Брюнель отказывается от предложения приятеля, Жана Фарго (Размихин, арт. Жерар Блен), тоже студента, который раздобыл выгодную подработку — перевод английского детектива. Брюнелю грезится, что есть *другое, настоящее дело — убийство*. Но убийство, возражает Фарго, — это палка о двух концах, Рене непреклонен: *в Париже полно богатых и одиноких старух, а горбатиться над переводом не хочется*. «Очнись», — советует ему приятель, — просто посмотри

² Раскольников «был до того худо одет, что иной, даже и привычный человек, посовестился бы днем выходить в таких лохмотьях на улицу. <...> Трудно было более опуститься и обнеряшиться; но Раскольникову это было даже приятно в его теперешнем состоянии духа» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 6, 25]. Каморка Раскольникова была крошечной клетушкой, в шесть шагов длиной и до того низкой, «что чуть-чуть высокому человеку становилось в ней жутко, и все казалось, что вот-вот стукнешься головой о потолок» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 25].

на фотографию матери и сестры». Но французский Раскольников уже успел сочинить статью о праве на убийство.

Выкидной нож (а не топор) с длинным лезвием Рене держит обернутым в салфетку под матрацем. Крупным планом показана жертва Рене. Мадам Орвэ (арт. Габриэль Фонтан), одетая со старомодным шиком, живет в нарядно меблированной квартире, куда и явился Брюнель с закладом. Мадам пытается открыть туго перевязанную коробочку и недоверчиво спрашивает, не украл ли студент золотой крестик, который приносил прежде. Юноша уверяет: студенты не воры, они изучают римское, гражданское, общественное право. И в ту же минуту вынимает из кармана нож, раскрывшийся лезвием вперед, и направляет его на мадам. Та заслоняет рукой лоб, но Рене, видя ее открывшийся от ужаса рот, вонзает нож по самую рукоятку. Зрелище смертельного ранения показано скупно — виден только ручеек темной крови на полу. Худые ноги мадам торчат из-под скатерти; убийца содрал ее со стола, чтобы накрыть тело. Беременной сестры у мадам нет, так что убивать вторую жертву Рене не пришлось.

Опытный сыщик месье Галле, успевший прочесть статью в парижском журнале и узнать, кто ее автор, полон догадок — и они становятся почти уверенностью, когда Брюнель приходит к мадам Орвэ, дергает дверной звонок, осматривается, спускается в квартиру этажом ниже, где прятался в день убийства. Здесь его и настигает комиссар: речь пойдет о пресловутой статье.

«— Автор делит людей на две группы; цель толпы, огромного числа людей — подчиняться. Зато гениальных людей, избранных, не касаются никакие законы.

— Это я написал.

— Я знаю, поэтому рад нашей встрече. Мне очень хотелось бы знать, какие законы наш гений может игнорировать.

— Его миссия — восстать против законов, чтобы создать новые. Многие великие навязывали свои законы, чтобы пролилась кровь.

— А как распознать гениальность?..»

На этот вопрос у Брюнеля ответа нет.

Брюнелю не по себе, он жаждет выговориться, объяснить кому-нибудь «поступок». Он открывает тайну проститутке Лили Марселин — та каждую ночь стоит на набережной в ожидании клиентов, последняя на линии, порой простаивает зря всю ночь. Лили готова выслушать студента. В его путаных объяснениях много

справедливого: «Убил старуху одним ударом, при этом убил себя... Бог покинул меня... Сделал это из малодушия. Как все, мог бы продолжать учебу, но из-за лени захотел вдруг всего и сразу... Мог бы сказать, что хотел спасти сестру, которую люблю, но это тоже ложь. Я убивал ее по очень ясным причинам, неопровержимым, но теперь я не знаю... Убил старуху, но не знаю, почему... Для преступления нужны двое — кто убивает и кто погибает... Но я буду бороться, буду отрицать... я выпутаюсь».

Лили решительно возражает. «Ты потерял свою жизнь, Рене... Мы умерли еще при жизни». Она напоминает ему историю, слышанную в детстве, как Лазарь лежал в могиле и как пришел Иисус. «У каждого своя вера, — отвечает Рене. — Не хочу страдать из-за твоих идей».

Нет сомнения, что Рене и в самом деле мучит совесть. Но очевидно, что совесть его молчит в связи с мадам Орвэ. «Крыса, — говорит о ней Брюнель комиссару полиции, впервые встретив того в кафе по соседству. — Вчера жила, а сегодня сдохла». Ничего не шевельнулось в душе Рене, когда молодой маляр после многочасового допроса признался в убийстве, которого не совершал, и теперь сидит в тюрьме. Брюнель обрадовался, когда Лили принесла ему пять тысяч долларов (крупная сумма по тем временам), которые подарил ей Лужин-Свидригайлов перед тем как застрелиться: теперь, полагает Рене, они с Лили могут ехать в Швейцарию и начать новую жизнь. Деньги — это и есть та удача, которой так не хватало Брюнелю: он хочет жить в полную силу. Он обещает Лили, что не будет мешать ее вере в Лазаря и Иисуса: если она не хочет ехать с ним, он уедет один, ибо Бог ничего хорошего для него не сделал.

Правда, два соображения останавливают его. Первое Брюнель услышал от Лужина-Свидригайлова: «Угрызения совести — для тех, кто потерпел крах». Брюнель сознает, что тоже потерпел крах — десять миллионов франков мадам Орвэ так и остались лежать под матрацем. Он понимает, что вел себя как дилетант, человек из толпы, а не как избранник судьбы. Второе соображение он слышит от Лили: «Ты можешь уехать, но куда ты денешь старуху?.. Выбирай между мной и старухой».

Он выбирает Лили, хотя об убитой мадам не думает вовсе. Брюнель приходит к комиссару Галле и сознается, что убил он, а не маляр, и показывает главную улику — отцовские часы, заклад, которые забрал у мадам Орвэ, когда пришел к ней во второй раз. На него

надевают наручники, сажают в тюремную машину, вслед смотрит Лили, счастливо крестится и роняет две крупные слезинки (глицериновые, как замечают зрители, см.: [Рецензия, «Похвала...»]). Жалкая и едва заметная улыбка тронула губы Рене.

Картина освобождена от романного эпилога. Вопрос — воскресит ли Рене и Лили их любовь и будет ли им дарована новая жизнь — остается без ответа.



Илл. 5. Афиша фильма Жоржа Лампена «Преступление и наказание». 1956.

Fig. 5. Poster for the movie *Crime and Punishment* by Georges Lampen. 1956.

Картина, благодаря яркой игре Жана Габена, получилась не столько экранизацией романа Достоевского, сколько полицейским боевиком. К тому же съемочная группа, начиная с режиссера и заканчивая гримерами и костюмерами, осовременившая и офранцузившая Раскольникову, показала, как благополучен герой, вроде бы задавленный бедностью, как хороша и свежа проститутка Лили, как прилична старуха-процентщица, как солиден полицейский комиссар, как удобно жилье студента.

Пресловутые «десять отличий» между романом и фильмом найти легко — в России все совсем не так благообразно, как во Франции. Бедность *по-русски* имеет мало общего с бедностью *по-французски*, равно как и почерк, мотивы и обстоятельства убийства. Смещены почти все акценты, девальвированы и сюжет, и декор.

Кстати, замечу: кино, в том числе отечественное, не слишком заботится о портретном сходстве романских и киношных персонажей. Так, роль Порфирия Петровича, важнейшую в романе, кинематограф отдает актерам, исходя из принципа их известности. В картине Льва Кулиджанова это Иннокентий Смокутуновский, в телесериале Дмитрия Светозарова это Андрей Панин, в картине Жоржа Лампена это Жан Габен, ключевая фигура французского кино. Актеру здесь 52 года, но напомним портрет Порфирия Петровича: «Это был человек лет тридцати пяти, росту пониже среднего, полный и даже с брюшком, выбритый, без усов и без бакенбард, с плотно выстриженными волосами на большой круглой голове, как-то особенно выпукло закругленной на затылке. Пухлое, круглое и немного курносое лицо его было цвета больного, темно-желтого, но довольно бодрое и даже насмешливое» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 192].

Порфирий Петрович остается, кажется, самой большой загадкой романа. Почему столь молод, этот, так сказать, «совершенно поконченный» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 352] человек, этот коротышка с брюшком? Почему автору романа важно было подчеркнуть его белесые ресницы, его приземистую бабью фигуру? Почему кинематограф всегда показывает совершенно другого Порфирия?

2

Самые досадные трансформации «Преступления и наказания» все же связаны с трактовкой образа Раскольникова. Герой фильма



Илл. 6. Жан Габен в роли
Порфирия Петровича.

Fig. 6. Jean Gabin as Profiry
Petrovich.

финского режиссера Аки Каурисмяки, поставленного по мотивам романа [«Преступление и наказание», 1983], по имени Антти Рахикайнен (арт. Маркку Тоикка), высокий светловолосый юноша, одетый, как и все вокруг, в джинсы и замшевую куртку, живет в неопрятной съемной комнате столичного Хельсинки в начале 1980-х. Прежде он учился в университете на юридическом факультете, но после гибели своей невесты в автокатастрофе оставил учебу и работает в разделочном цехе на бойне — ежедневно ворочает и кромсает огромные туши, созерцает тонны сырого мяса и костей, а также литры крови, к зрелищу которой стал уже совершенно безразличен. С тем же безразличием он идет к некоему бизнесмену — позже окажется, что тот был виновником аварии, в которой погибла невеста, — и расстреливает его из пистолета. На лице юноши не дрогнул ни один мускул, он только растер между пальцев, будто попробовал наощупь, кровь с груди убитого. Никаких заявлений не сделал, видимых эмоций не испытал, статей не писал, теорий насчет убийства по убеждению не вынашивал.

Акт мести за погибшую невесту не сопровождается у Рахикайнена даже малой рефлексией: он лишь снял дорогие часы с руки убитого, вынул из его пиджака бумажник и сдал украденное в камеру

хранения. Случайная девушка Ева (арт. Айно Сеппо) — она пришла помочь бизнесмену по хозяйству — тоже ведет себя странно: в полицию не сообщает, к убийце чувствует симпатию и уговаривает его совершить явку с повинной. Сыщики, заподозрившие студента в преступлении, задают ему коварные вопросы, и он, теряя самообладание, решает донести на себя в полицию.

Финские Раскольников, Соня, Порфирий Петрович, Свидригайлов и все остальные *копии* не то что не дотягивают до оригиналов, но не будь у картины ее названия, скорее всего не были бы вообще опознаны таковыми. Но есть все же в картине нечто, что позволяет считать ее хотя и слишком вольной, почти условной, но при этом интересной интерпретацией романа Достоевского.

...Тюрьма. Получивший срок финский убийца вызван из своей камеры на свидание: к нему пришла та самая девушка, свидетель убийства. Их диалог через барьер решеток знаменателен.

«— Зачем ты пришла?

— Сказать тебе, что буду ждать.

— Восемь лет? Будешь ждать меня восемь лет? Я тебе признаюсь: неважно, кого я убил. Я убил вошь, и сам стал тварью дрожащей... Я хотел убить принцип, а не человека... Изоляция меня не пугает. Знаешь, почему? Потому что я всегда был один. Знаешь, что это значит? То, что я не хочу, чтобы ты меня ждала. Уходи и живи своей жизнью. Мы все рано или поздно умрем. А рая после этого не будет. Что-то другое, но не рай.

— Что ты такое говоришь?

— Пауки, или еще кто-нибудь. Откуда мне знать...»

Заклученный зовет охранника и просит увести его прочь от девушки. Он идет по длинному коридору к своей камере.

Так был прочитан эпилог романа, таков прогноз будущего для героя-убийцы: вместо раскаяния — самоутверждение; вместо воскрешения любовью — декларация одиночества; вместо надежды на спасение — торжество пауков...

Финский историк кино Петер фон Баг в одном из интервью спросил у Кауризмаки: «Когда адаптируешь роман для кино, становишься вровень с самыми великими именами мировой литературы. Тебя не пугает никакая трудность. По-видимому, ты провел столько времени в их романическом мире, что можешь вести с ними диалог, не чувствуя себя ни выше, ни ниже, даже не чувствуя долга “иллюстрировать” их с соответствующим уважением?» [Баг П. фон, 1984].

Кауриσμαки ответил: «Я бы не занялся профессией, которая предполагает боязнь Шекспира или кого-то другого. Тогда стоило бы сразу покончить с собой. Лучше немедленно лишиться их иллюзий. Что могут знать о кино эти писатели, которые являются, максимум, современниками дагерротипа? Мне приходится без стеснения исправлять их фразы, чтобы сделать их более гладкими. Сделав это, можно снова упасть на колени...» [Баг П. фон, 1984].

Здесь выражено базовое убеждение, символ веры почти любого кинорежиссера, когда он думает о книге, из которой собирается делать кино. Сняв свое, режиссеры падают на колени крайне редко и ничуть не боятся Шекспира.

Еще красноречивее в этом смысле американский психологический триллер режиссеров Тревиса Престона и Джеффа Кана «Потрясение» («Astonished», 1988), снятый в жанре «ассоциации» с романом «Преступление и наказание» и в формате «отсылки» к его героине Соне Мармеладовой (Достоевский упомянут в титрах картины как «консультант по сюжету»). Некто Соня Иванова эмигрировала из Европы и живет в Нью-Йорке с гангстером-сутенером. Увидев, как ее сожитель избивает одну из проституток, она убивает его ножом, а заодно и случайную свидетельницу. Полиция, узнав о преступлении, добивается от Сони признания, но та ловко уворачивается от допросов и, не испытывая ни раскаяния, ни сожаления, бежит из США в Бразилию с местным певцом и счастливо живет с ним в Рио-де-Жанейро. Героиня (арт. Лилиана Коморовска) удачно воплощает намерение романного Свидригайлова помочь сбежать Раскольникову за границу и избежать наказания.

Спустя десятилетие вышел еще один телевизионный художественный американский фильм режиссера Джозефа Сарджента; в титрах соавтором сценариста Дэвида Стивенса был назван и Федор Достоевский [«Преступление и наказание», 1998]. Картина строится как полицейский эксперимент следователя Порфирия Петровича (арт. Бен Кингсли) над студентом-бунтарем Родионом Раскольниковым (арт. Патрик Демпси).

...ПРОЛОГ. Санкт-Петербург, 1856 год. Из православного собора выходит Александр II в парадном мундире с супругой; их приветствует восторженный народ. В толпе суетится некая личность в картузе и с револьвером. Как только царская чета садится в карету, раздается выстрел — падает конный офицер свиты, царь и царица пригнулись, стрелявшего скрутили полицейские. Рядом

проходит митинг студентов с плакатами «Долой самодержавие», слышны выкрики: «Система должна умереть!». Конные казаки в черных черкесках хватают зачинщиков, и митинг разогнан. Студента в картузе — им оказывается Родион Раскольников — тащат в полицию.

Дело не в том, что в 1856 году, когда короновался Александр II, на него не совершалось покушений. И даже не в том, что студента, стрелявшего в царя и ранившего офицера свиты, после беглого допроса в полиции отпускают с незначительным поражением в правах. И не в том, что улицы киношного Петербурга застроены, помимо церквей, дощатыми сараями, вокруг которых толпятся попрошайки и проститутки, калеки и юродивые; на каждом шагу — столы с самоварами, пьяный люд распевает песни под балалайку, а разудалый Дмитрий Разумихин (арт. Эдди Марсан) танцует на улице нечто вроде гопака. Все это, по-видимому, должно символизировать русский мир. Даже Соня (арт. Жюли Дельпи) показана уличной женщиной, которой вполне нравится ее ремесло, так что когда к ней приходит Раскольников поговорить «по душам», она без лишних слов раздевается. При этом молится на латинский манер, пьет водку большими глотками и щедро потчует гостя: «Если бы моя жизнь сложилась по-другому, и я не была бы шлюхой, я могла бы полюбить вас. Вы нежный и добрый».

Фильм полон подмен и искажений — фактов истории, законов Российской империи, уголовного права, характеров персонажей. Студент-бунтарь начинает с того, чем у Достоевского он, быть может, закончил свое поприще — сначала стреляет в царя, а только потом, отпущенный на свободу, доказывает свою состоятельность убийством процентщицы и ее сестры.

Вопросы следователя в полицейском участке и ответы студента в равной степени фальшивы и нелепы.

«— Скажите нам, Родион Романович, во что же вы верите?

— Я верю, что есть люди, которые рождены для великих дел, как Наполеон, Цезарь или Мухаммед.

— И вы один из них? Как Наполеон или Антихрист?

— Моя судьба помогать бедным, больным и страждущим. Я сделаю для них больше, чем общество. Я не верю в анархию, во власть толпы. У нас должен быть лидер, сильный человек.

— Как вы?

— Может, и я. Вы не знаете, что я могу, на что я способен».

Все это время сквозь решетки за допросом наблюдает чин, на которого возложена роль решать судьбы бунтарей-одиночек, Порфирий Петрович. «У студента блестящая академическая успеваемость, — задумчиво произносит чин. — Возможно, он еще посмеется последним. Отпустите его!»

Позднее, беседа с несостоявшимся царевубийцей, Порфирий Петрович спрашивает: «Может ли преступник быть спасен?» — и тот отвечает: *«Исключительный человек не нуждается в спасении»*. Этой краугольной мысли Раскольников держится до конца. Он способен на признание в убийстве, но не способен на раскаяние: «Я не жалею о содеянном и не позволю чувству вины взять верх». На каторге больного Раскольникова выведут вместе со всеми заключенными на построение для пасхальной службы, и тюремный священник простит всем каторжникам все их грехи. Раскольникову «предписано» раскаяние на фоне коллективного пасхального настроения.

Эпилог — едва ли не самая фальшивая нота американской картины. На форуме «КиноНавигатор» зафиксирован крайне неместный отклик о ней: «Это очередная постыдная и дешевая западная поделка, слепленная из стереотипов, дремучего невежества и поверхностно понятой русской классики. Джозеф Сарджент решил, видимо, просветить и поразить невзыскательную публику, огорошив ее, как топором в темя, своим “Преступлением и наказанием”. Фильм представляет собой краткий пересказ фабулы романа и страдает теми же проблемами, что и все краткие пересказы, — он сух, прямолинеен, безыдеен и груб; еще и сдобрен такой убийственной дозой самой развесистой клюквы, что просмотр превращается в нравственную пытку» [Рецензия].

3

Совместный проект США, России и Польши израильского режиссера Менахема Голана [«Преступление и наказание», 2002] переносит действие из середины XIX века в конец 80-х — начало 90-х XX столетия. Вместо июльского Петербурга перед зрителем вырастает постперестроечная заснеженная Москва — виды Кремля, сталинские высотки, мавзолей Ленина со сменами военного караула, показанные наряду с грязными коммуналками, убогим бытом и нищим населением.

Раскольников (арт. Криспин Гловер), бывший студент юридического факультета Московского университета, страдающий от нищеты и социальной несправедливости, вынашивает план истребления старухи-процентщицы. Ныне его кумир уже не Наполеон, а Фридрих Ницше, чей портрет в рамке висит на стене обшарпанной съемной комнаты. За год до настоящих событий юноша написал статью «Высшее существо» и опубликовал ее в «Вестнике Московского университета».

Студент Разумихин (арт. Мэтт Сервитто) воспринимает идею Родиона об «особенных людях», имеющих право на убийство, как рифму к строкам песни «Германия превыше всего» — символу нацистской идеологии Третьего рейха, известному с момента прихода Гитлера к власти. «Übermensch» (сверхчеловек), — произносит Разумихин ключевое слово, кивая на портрет Ницше. «Претенциозное эссе, — скажет о статье Раскольникова следователь Порфирий Петрович, именуемый здесь полковником Министерства внутренних дел П.П. Ивановым (арт. Джон Хёрт). — Юноша напрашивается на неприятности».

Соня, пышноволосяя блондинка очень легкого поведения (арт. Эвитель Дикер) вовсе не тяготится своим занятием; ее клиенты — серьезные люди из мира бизнеса и криминала. «Приходится как-то выживать», — объясняет она Раскольникову.

В одной из московских бань (Сандуны?) собираются крупные чины МВД: сидят в парилке, плещутся в бассейне, курят, выпивают, солидно беседуют. Сюда приглашаются и Раскольников с Разумихиным — им тоже нравится в бане. Вторая беседа (их три, как в романе) происходит в милицеской конторе под портретом Ленина. На третьей встрече полковник объявляет Раскольникову, что знает, кто убийца старухи-процентщицы и сестры ее Лизаветы: «Вы убийца! Вы и только вы».

Полковник приводит подозреваемого к Кремлевской стене, настаивает на чистосердечном признании. «Не пренебрегайте жизнью. Вы молоды, у вас все впереди. Если признаетесь, получите мало, обещаю. Признаетесь — освободитесь от своего личного ада».

Речь идет не о раскаянии, а только о признании.

Они останавливаются у одного из захоронений. «Вы знаете, кто здесь лежит? — полковник указывает на бюст Сталина. — Его деяния в миллион раз хуже ваших. Он так и никогда не раскаялся, не принял наказания, не обрел новую жизнь и искупление. А вам повезло.

Посмотрите вокруг: Бог был изгнан отсюда более чем на 70 лет. Человек, здесь похороненный, ненавидел Бога. Он не давал своему народу прийти к Богу за милостью или прощением. *Первый шаг на пути к прощению — отдать себя во власть правосудия...* Принятие наказания сделает из вас сверхчеловека. Уметь принять себя — это и есть быть сверхчеловеком...».

Иными словами, есть злодеи, масштаб деяний которых поражает воображение и не идет ни в какое сравнение с тем, что совершил Раскольников. Такие злодеи — персонажи мировой истории. Радикально осовременивая список Раскольникова, полковник включает в него Сталина, памятник которому установлен в некрополе. Масштабные преступления прославляют преступника, а микроскопические — позорят.

Раскольникова сдается. Суд решает, что преступление совершено в приступе умопомешательства, и приговаривает к «семи годам на вольном поселении с трудовыми работами». То есть, много мягче, чем в романе. Камера показывает, как полковник передает судье плотный красный конверт с «подарком».

Судьбу Раскольникова, оказывается, решает взятка!

В Эпilogue фильма звучит закадровый голос: «Раскольникову было двадцать девять лет, когда его выпустили из тюрьмы. Как видим, жизнь дает шанс даже самым отъявленным преступникам. В Библии сказано, что тот, кто расплатился за свои грехи, чище того, кто не грешил вовсе». Фильм легко освобождает Раскольникова от настоящей расплаты, остановившись на этапе первого шага. Ссылка на Библию повисает.

...Бразильскую драму режиссера Эйтора Далия «Нина» [«Нина», 2004] называют вольной экранизацией «Преступления и наказания» в готическом стиле. Молодой художнице-графику (арт. Гута Штрессер), которая подрабатывает официанткой в закуской одного из бедных кварталов Рио-де-Жанейро, по ночам снятся и мерещатся уродливые лица, окровавленные ножи и топоры. Свои фантазии она превращает в комиксы, постепенно теряя ощущение реальности. Нина не чурается вечеринок с наркотиками, крепкими напитками и одноразовыми связями. Мир груб и несправедлив, старуха Элалия (арт. Мириан Муниз), у которой Нина снимает комнату, грозит выгнать несчастную на улицу за неуплату. Мрачная комната, гнетущая атмосфера приводят девушку к мысли об убийстве мерзкой старухи.

Кошмарные видения одолевают Нину столь сильно, что путаются с реальностью. Ей чудится, будто она и в самом деле надела на голову Элалии полиэтиленовый пакет и сцепила его руками у горла старухи, пока та не задохнулась. Но поскольку мертвое тело издает хрипы, Нине чудится, что она еще и приложилась к нему топором.

На каком-то этапе фильм, как и ее героиня, настолько теряет связь с реальностью, что вводит и зрителя в заблуждение: девушка бежит от полиции, соседей, соглядатаев, полагая, что она убийца. Но вот пожилой доктор, много лет лечивший Элалию, сообщает полиции, что причина ее смерти — сердечная недостаточность, заболевание, которым пациентка страдала давно. Тогда-то и становится ясно, что Нина повредила рассудком.

В Прологе картины звучит монолог: «У меня есть теория, что люди делятся на две категории — обычные и необычные. Обычные люди всегда правильные, они живут в смирении, и их это устраивает. Необычные всегда создают что-то новое и разрушают старые законы и догматы. Первые принимают жизнь, какая она есть, вторые — меняют этот мир. Иногда они идут на убийство».

Слышен упрощенный пересказ статьи Раскольников. Но какое отношение «теория» из фильма имеет к его героине, которая, кроме мрачных граффити и комиксов в альбоме ничего нового не создает, старых законов не нарушает, мир не меняет и на убийство не идет, ибо давно невменяема и убийство ей только чудится, совершенно неясно. Какие счета можно предъявить наркоманке, живущей во мраке клинического безумия? Нина не подвластна ни правосудию, ни моральному кодексу, ни религиозной догме. Сколько бы аллюзий из романа Достоевского ни использовать (а здесь есть и девушка-сумасбродка, и ее подруги-проститутки, и мерзкая старуха, и ножи с топорами, и лошадка, над которой с хохотом издеваются богатые господа, дергая ее за поводья, привязанные к шее, ногам, хвосту), к проблематике «Преступления и наказания» картина имеет весьма слабое отношение.

4

Нетрудно видеть, как сюжетные коллизии «Преступления и наказания» берутся напрокат даже очень известными режиссерами, которым и без Достоевского хватает славы и признания. Тем не менее любая ассоциация со знаменитым романом обещает придать

новое качество кинофильму, присвоить ему нечто вроде премиального бонуса.

Американо-британский драматический триллер обладателя четырех «Оскаров» режиссера Вуди Аллена [«Матч-пойнт», 2005] открывается закадровым голосом главного героя, бывшего теннисиста Кристофера Уилтона (арт. Джонатан Рис-Майерс), а ныне тренера по теннису в спортивном клубе для английской аристократии. «Человек, сказавший “лучше быть везучим, чем хорошим”, зрит в корень жизни. Люди бояться признаться, как много в их жизни зависит от везения... В матче бывают моменты, когда мяч касается верха сетки и через доли секунды он упадет или вперед, или назад. Если повезет, он упадет вперед, и ты выигрываешь. А может, нет — и ты проигрываешь».

«Матч-пойнт» — это теннисный термин, означающий положение игрока, когда до победы ему не хватает одного мяча. Бедный парень из Ирландии, приехавший в Лондон на поиски лучшей жизни, «хочет что-нибудь сделать со своей жизнью, что-нибудь особенное, внести вклад». Он познакомится с семейством влиятельных людей, подружится с сыном и дочерью хозяина дома и вскоре женится на девушке: родители, видя, как сильно их дочь Хлоя (арт. Эмили Мортимер) влюблена, одобряют брак и начнут двигать зятя по карьерной лестнице.

Везение — вот краеугольный камень картины; философия и практика жизни ее персонажей. Размеренная, благополучная жизнь Криса протекает на фоне прекрасной музыки и замечательных книг — он читает «Преступление и наказание» в популярной серии «Penguin Classics», листает «Кембриджский справочник по Достоевскому».

И все же при чем тут Достоевский? «Преступление и наказание» — роман совсем не о способах достижения успеха, не о везении, не о карьерных героях.

Дело, однако, в том, что всем и всегда везти не может. Везение одних часто происходит за счет невезения других: мячик в игре всего один и падает он только на одну сторону. Криса Уилтона сразила роковая страсть, и не к кому-то со стороны, а к невесте брата. Нола (арт. Скарлетт Йохансон) — начинающая актриса, и ей хронически *не везет*, особенно, когда она поймет, что беременна от женатого любовника, который не намерен рушить ради нее свою семью и карьеру.

Крису кажется, что он задумал идеальное убийство: нужно проникнуть с охотничьим ружьем тестя в квартиру Нолы и убить ее пожилую соседку, затем разбросать по комнате вещи, похитить деньги, драгоценности и лекарства, чтобы все выглядело, как ограбление, дожждаться Нолы и выстрелить в нее: убийство девушки должно указать на расправу со случайным свидетелем. Крис останется незамеченным и выбросит похищенные вещи в реку. Но и тут ему будет сопутствовать везение: обручальное кольцо убитой соседки с ее именем, ударившись о перила ограждения, упадет не в воду, а останется лежать на набережной: кольцо подберет наркоман, которого вскоре застрелят в бандитской разборке и в кармане которого оно будет найдено.

Полицейские следователи хотя и подозревают Криса (Нола, оказывается, вела дневник и писала об их свиданиях), не слишком усердствуют: не узнали, что Нола была беременна, не установили, что отец будущего ребенка — Крис Уилтон, не опросили соседей и подруг Нолы, не провели обыск в доме Криса и его тестя (там бы и было найдено искомое ружье). Кольцо стало тем самым мячиком, который упал вперед и закрыл убийцу от правосудия.

Что это: сценарный провал или решение режиссера не пустить полицию по следу преступника и дать ему уйти от возмездия? Но ведь в этой картине режиссер и сценарист выступают в одном лице...

Преступление свершилось. Если не считать слов о мячике, герой решает свои проблемы просто, без «теории»: ружье и два патрона. Главное — удача. Полиция сбита с толку. Порфирия Петровича, настойчивого, неподкупного, проницательного, среди ищек не оказалось. Свалив двойное (на самом деле тройное!) убийство на наркомана, следователи успокоились: дело будет считаться раскрытым.

Зачем в начале своего поприща Крис Уилтон читает «Преступление и наказание»? Чтобы научиться у русского героя выбирать женщину и судьбу? Чтобы узнать способ, как бороться с житейскими неприятностями? Чтобы усвоить урок Раскольникова?

Нельзя сказать, что Крис, совершив убийство страстно любимой и беременной от него женщины, остался совсем безучастным и спокойным. Он и плакал, и мучился, и страдал — короткое время. Однажды во сне ему явились жертвы, и он сказал им: «Никогда не знаешь, кто твой близкий человек, пока не наступит кризис. Хочешь запихнуть вину подальше под ковер и жить, как будто ничего не случилось. Приходится. Иначе она тебя сгубит... Было бы уместно, чтобы



Илл. 7. Обложка фильма «Матч-пойнт». 2005.

Fig. 7. Cover for the film *Match Point*. 2005.

меня арестовали и наказали. Было бы хотя бы малое подтверждение существования справедливости. Малая доля надежды на существование смысла».

Его не арестуют и не накажут...

Поразительно циничный разговор убийцы с призраками жертв — это что-то вроде его внутреннего монолога. Здесь нет ничего личного — одна житейская необходимость. Убийца, которому всегда везет, уходит и от правосудия, и от терзаний совести, не говоря уже о раскаянии. В финале — герой и его идеология предстают во всей своей наготе. Испытает ли когда-нибудь убийца муки

совести, превратится ли когда-нибудь его жизнь в нравственный ад, — все это остается за кадром. Мяч висит над сеткой и пока не перевалился назад.

Приведу один из весьма типичных интернет-откликов. «Фильм “Матч-пойнт” — это современная интерпретация романа Достоевского “Преступление и наказание”, что понятно с первых кадров. Финал же у них с Достоевским абсолютно противоположный. Думаешь — так-так, сейчас угадаю, чем закончится, а нет! До последнего верила, что он НЕ сделает ЭТО с ней, но... Финал обескураживает, видимо, это и есть задумка режиссера. Герой просто отвратителен и омерзителен, за маской добропорядочного симпатичного молодого человека скрывается что-то хуже любого чудовища. Холодность и расчет. Только у Достоевского — раскаяние и муки совести, у Аллена же — чистое везение» [Juliya3, 2017].

Отклики на картину Вуди Аллена, размещенные на отечественных интернет-ресурсах, дают богатое представление о состоянии умов — особенно тех кинозрителей, кто разделяет приоритеты удачи и везения.

В 2012 году кинокомпания «Казахфильм» выпустила драму режиссера Дарежана Омирбаева «Студент», основанную, как сказано в анонсах и в титрах, на романе «Преступление и наказание» [«Студент», 2012]. Сценарий режиссер писал сам и снимал так, как хотел, и то, что хотел.

Действие картины перенесено в современный Казахстан. Герой, студент философского факультета алма-атинского университета (арт. Нурлан Байтасов), арендует подвальную комнату на окраине города, страдает от безденежья, острой тоски и одиночества, ходит по улицам с остановившимся взглядом, вжав голову в плечи. Несправедливость повсеместно торжествует; злоба полыхает в сердцах людей; все блага мира на стороне сильных и богатых; бедных и слабых «просят не беспокоиться».

«Что плохого, что у нас в Казахстане появились миллионеры, миллиардеры, олигархи? — вещает на лекции преподавательница университета. — Мы должны гордиться этим и не завидовать. Каждый из нас должен стремиться стать успешным. Современный капитализм дает нам все возможности. В современном мире побеждает тот, кто сильнее, кто выдержит конкуренцию и будет зарабатывать деньги. А слабые — они постепенно исчезнут. Таковы законы природы — сильный поедает слабого. Семьдесят лет мы строили социализм, ходили, взявшись за руки. Пришло время каждому понять, что к счастью приходят не толпой, как бараны. Каждый к нему приходит один, без сопровождения».

Один из студентов ошеломленно спрашивает: «Но если конкуренция — основа жизни, то если довести эту мысль до логического конца, то возможно и убить конкурента. Я прав?»

Ответа нет. Постепенно у Студента созревает желание «что-то сделать». Он обменивает у барыги дедовский военный орден на пистолет и идет мстить хозяину продуктовой лавки — за то, что тот не отпускает беднякам товар в долг. Купив буханку хлеба, юноша убивает продавца, а также случайного покупателя, закрывается изнутри и забирает из кассы деньги.

«Поступок», однако, не приносит облегчения. Студента тянет на место преступления, некий бомж берет вину на себя, появляются мать

и сестра. Студент не выдерживает тяжести «поступка» и признается «Соне». «Хотел проверить, способен ли я на настоящий поступок, или я только трус и болтун, как большинство людей... Вы меня не выдадите? У меня, кроме вас, в городе, никого нет». Понуждаемый «Соней», Студент идет в полицию и доносит на себя. В колонии его навещает «Соня», ее младшая сестра читает вслух эпилог романа в переводе на казахский язык. Но эпилог — про русского студента, а не про казахского.

Канва русского романа воспроизведена до подробностей [Сараскина, 2018]. Правда, обошлось без топора и без Порфирия Петровича. Как и Раскольников, Студент страдает только оттого, что его «поступок» осложнен «сантиментами»: он понял, что не герой, а слабак и ничтожество. Претензия на авторскую интерпретацию романа Достоевского оправдалась по части деталей места и времени, но мотивы, образ действия героя остались приблизительными. Может быть, поэтому режиссер и не рискнул назвать картину, снятую по мотивам романа, «родным» именем.

...Присоединиться к клубу почитателей «Преступления и наказания» в 2016 году решил режиссер (он же сценарист) из Мельбурна Эндрю О'Кифф, предпослав своей картине, снятой на австралийской киностудии «Apocalypse Films», выразительный эпиграф: «Не рассудок, так бес!». Анонс уточнял, что фильм — о настоящем времени и «воссоздает классический роман Достоевского в антиутопическом обществе, в котором образование становится новой валютой».

Место действия — университетский кампус где-то на Западе, среди вечного лета, Новый год там празднуют в окружении пышной зелени. Герой — «Родя Раскольников, студент PhD», аспирант, по бедности вышедший в академический отпуск (арт. Ли Мэйсон). Начальные титры вводят в курс дела: «В городе, где университеты сами определяют стоимость обучения, высшее образование стоит больше, чем дома. Недоступное и элитное, высшее образование стало неосуществимо для большинства молодежи. Их семьи оказались в долгах, и они потеряли надежду на будущее».

На кампусе процветает ростовщичество. Некто Алекс, тяжелый наркоман, берет в заклад вещи, и Родя приносит ему компьютер — единственное, что у него есть; на беду, Алекс предлагает ничтожную сумму. Понимая, что его грабят, юноша берется действовать — ведь так всегда поступал Наполеон. Из подсобки выкрадывает топор, прячет под летнее пальто и, как только ростовщик замешкался,

наносит два удара орудием мести — Алексу и его подруге. Две лужи крови, два бездыханных тела.

Далее разворачиваются сцены из романа, приспособленные к реалиям кампуса: есть и профессор Порфирий, и девица легкого поведения Соня Мармелад, и мать Роди, и садовник, и маляр. Не пропущен, кажется, ни один из важных сюжетных узлов романа. Австралийская картина стала щедрой данью уважения русскому роману, доверилась его автору, вникла в психологию его героев. Ей не помешало ни осовременивание, ни перенос действия на другой континент. В финале — лицо Роди с трудно различимым намеком на духовное просветление. Раскаяние — по умолчанию.

5

«Случай Раскольникова», как показали и австралийская, и казахская экранизации, может произойти везде и во всякое время. Но вот всякий ли студент, когда он беден и угнетен, решит взяться за топор или нож? Каждый ли приверженец Наполеона запишется в убийцы? А переступив черту, сможет ли осознать всю тяжесть содеянного и раскаяться?

Глагол «каяться», общеславянского распространения, имеющий индоевропейские корни, в возвратной форме приобрел смысл «осуждать себя», «сожалеть о содеянном», «сознавать вину». Слова «КАяться» и «КАзнить себя» имеют общее древнее происхождение. Казнит ли себя Раскольников за содеянное, как всем сердцем хотел того автор романа?

«Русский вестник» еще не закончил печатание глав «Преступления и наказания», как в апреле 1866 года Дмитрий Каракозов, отчисленный, как и Раскольников, из университета за неуплату, стрелял в царя Александра II: московский студент полагал, что убийство императора может послужить толчком к пробуждению народа. Признав убийство законным средством достижения политических и социальных изменений, Каракозов, «однокашник» Раскольникова, открыл эпоху терроризма в России.

В конце 1870-х по России прокатилась кровавая волна: все тогдашние убийства — губернаторов, чиновников, офицеров, жандармов — осуществлялись «по совести», согласно убеждениям. В истории остались имена убийц, которых позже объявили героями; особенных почестей заслужили цареубийцы — и те, кто только

покушался, и те, кто добился «результата». Провидческий гений Достоевского предсказал появление людей, из которых «всякий думал, что в нем в одном и заключается истина» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 420]. Кажется, что сон о трихинах, которые поразили человечество, приснился не Раскольникову, а Достоевскому. Никаких свидений о раскаянии, сожалении, чувстве вины таких, как Каракозов, Каляев, Желябов, Кибальчич, история не сохранила — они стояли перед судом и/или шли на казнь с гордо поднятой головой, имели сторонников и последователей. Стать убийцей и террористом оказалось наиболее быстрым и громким способом войти в историю. «На всех парах через болото» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 316], — проповедовал Петр Верховенский, идеолог и практик этого занятия.

Кинематограф не поверил в раскаяние убийцы. Не только западные, но и российские экранизации спутали факт признания убийцы и факт его раскаяния. В картине Льва Кулиджанова столь значимый для романа эпилог опущен. Дмитрий Светозаров забраковал финал «Преступления и наказания» за краткость. «Эпилог, — утверждали авторы сериала, — написан другим слогом, видно, что это было сделано впопыхах. Достоевский же писал на заказ, и, видимо, срок подходил к концу. Иначе как объяснить эпилог на нескольких страничках для такого большого романа» [Сигле, 2007]. «В сериале никакого раскаяния Раскольников не испытывает, — вторил рецензент. — А если и испытывает, то это остается за кадром. <...> Ведь и книга — о том, что нет готовых схем праведности, нет больше готовых истин и нет раскаяния — таким, каким его у нас представляют в дешевом духовном кино: упал человек и раскаялся. Шиш. <...> “Раскаяние” Раскольникова, такое однозначное и привычное нам, — не более чем выдумка советского литературоведения. Так было проще, чем признать всю сложность, всю запутанность человека — о чем, в сущности, весь Достоевский» [Архангельский, 2007].

Быть может, кинематограф в своих сомнениях опирается еще и на тот факт, что Достоевский, обещавший новую историю, где Раскольникова и Соню воскресит любовь, в последующие пятнадцать лет своей жизни не создал образы таких великих грешников, которые бы всё себе простили, обновились и возродились. Через три года после выхода в свет «Преступления и наказания» Достоевский начал писать роман «Бесы», где проблема «крови по совести» обрела совсем другие масштабы. В 1869 году русский нигилист Сергей

Нечаев, младший ровесник Раскольникова, опубликовал «Катехизис революционера», устав созданной им нелегальной организации «Народная расправа». Впервые в русской истории была сформулирована программа террора как залог светлого будущего человечества.

Будто что-то подобное носилось в воздухе, когда Достоевский сочинял историю о Раскольнике. Как в его теории, так и в теории Нечаева, люди делятся на разряды, и высший разряд — это разрушители, цель которых — наискорейшее разрушение государства. Разрушитель не должен жалеть тех, кто стоит у него на пути: «Он не революционер, если ему чего-нибудь жаль в этом мире» [Нечаев, 1869].

Раскольников страдает не от того, что ему жаль жертву, а от того, что он ошибся в себе. *Те* люди, кто сделан из *бронзы*, те, кто уничтожит грань между революционными принципами и бытовой уголовщиной, те, кто подменит мораль христианина уставом нигилиста-разрушителя, появятся уже при жизни Достоевского.

Поддастся ли Раскольников влиянию «Катехизиса революционера» или избежит пагубного «жениевского» искушения — вот центральный вопрос послекаторжного будущего Родиона Романовича.

Кинематограф, искусство XX века, первым узнал ответ на этот вопрос.

Список литературы

1. Архангельский, 2007 — *Архангельский А.* Упал-раскаялся // Огонек. 2007. № 48. 26 ноября — 2 декабря.
2. Баг П. фон, 1984 — *Баг П. фон.* Аки Каурисмяки. Преступление и наказание. URL: <https://aki-kaurismaki.ru/pfb/prest.htm> (дата обращения 16.04.2022).
3. Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
4. Каган, 1972 — *Каган М.С.* Морфология искусства. Л.: Искусство, 1972. 440 с.
5. Лебедев, 1965 — *Лебедев Н.А.* Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918–1934 годы. Изд. 2-е. М.: Искусство, 1965. URL: http://www.bookol.ru/spravochnaya-literatura_main/iskusstvo_i_dizayn/171706/fulltext.htm (дата обращения 12.04.2022).
6. Нечаев, 1869 — *Нечаев С.Г.* Катехизис революционера. Женева: Тип. Л. Чернецкого, 1869. URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Article/nech_kateh.php (дата обращения 19.04.2022).
7. «Раскольников» — «Раскольников», Кинопоиск. URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/222478/> (дата обращения 10.04.2022).
8. Рецензия, «Похвала...» — [Рецензия]. Похвала и четверть разочарования. URL: <http://www.kinopoisk.ru/film/158905/ord/date/> (дата обращения 13.04.2022).
9. Рецензия — Рецензия. URL: <https://kinonavigator.ru/films/203435> (дата обращения: 15.04.2022).
10. Сараскина, 2018 — *Сараскина Л.И.* Литературная классика в соблазне экранизаций. Столетие перевоплощений. М.: Прогресс-Традиция, 2018. 584 с.
11. Сигле, 2007 — *Сигле А.* Достоевский не киношный писатель. URL: <http://www.vz.ru/culture/2007/12/3/129014.html> (дата обращения 19.04.2022).
12. Baron_wolf, 2011 — *Baron_wolf.* «Crime and Punishment». Достоевский в руках Йозефа фон Штернберга. URL: <https://baron-wolf.livejournal.com/161787.html> (дата обращения 12.04.2022).
13. Greene, 1980 — *Greene G.* The Pleasure-Dome: The Collected Film Criticism, 1935–40 / ed. by Taylor, John Russell. Oxford [Oxfordshire]; New York: Oxford University Press. 1980. 284 p.
14. Juliya3, 2017 — *Juliya3.* Вуди vs Федор. URL: <https://irecommend.ru/content/vudi-vs-fedor> (дата обращения 17.04.2022).

Список видеозаписей

1. «Матч-пойнт», 2005 — «Матч-пойнт». Фильм. Режиссёр — Вуди Аллен. США, Великобритания. 2005.
2. «Нина», 2004 — «Нина». Фильм. Режиссёр — Эйтор Далия. Бразилия. 2004.
3. «Раскольников», 1923 — «Раскольников». Фильм. Режиссёр — Роберт Вине. Германия. 1923.
4. «Преступление и наказание», 1935 — «Преступление и наказание». Фильм. Режиссёр — Джозеф фон Штернберг. США. 1935.
5. «Преступление и наказание», 1998 — «Преступление и наказание». Фильм. Режиссёр — Джозеф Сарджент. США. 1998.

6. «Преступление и наказание», 2002 — «Преступление и наказание». Фильм. Режиссёр — Менахем Голан. США, Польша, Россия. 2002.
7. «Преступление и наказание», 1983 — «Преступление и наказание». Фильм. Режиссёр — Аки Кауриσμαки. Финляндия. 1983.
8. «Преступление и наказание», 1956 — «Преступление и наказание». Фильм. Режиссёр — Жорж Лампен. Франция. 1956.
9. «Студент», 2012 — «Студент». Фильм. Режиссёр — Дарежан Омирбаев. Казахстан. 2012.

References

1. Arkhangel'skii, A. "Upal — raskaiasia" ["Fell Down and Repented"]. *Ogonek*, no. 48, 26 Nov.–2 Dec. 2007. (In Russ.)
2. Bag, P. fon. "Aki Kaurismiaki. Prestuplenie i nakazanie" ["Aki Kaurismaki. *Crime and Punishment*"]. *ari-kaurismaki.ru*. URL: <https://aki-kaurismaki.ru/pfb/prest.htm> Accessed 16 Apr. 2022. (In Russ.)
3. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh* [Complete Works: in 30 vols]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)
4. Kagan, M.S. *Morfologija iskusstva* [Morphology of Art]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1972. 440 p. (In Russ.)
5. Lebedev, N.A. *Ocherki istorii kino SSSR. Nemoe kino: 1918–1934 gody*. [Essays on the History of Cinema in USSR. Silent Cinema: 1918–1934]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1965. URL: http://www.bookol.ru/spravochnaya_literatura_main/iskusstvo_i_dizayn/171706/fulltext.htm Accessed 12 Apr. 2022. (In Russ.)
6. Nechaev, S.G. *Katekhizis revoliutsionera* [The Catechism of a Revolutionary]. Geneve, Tip. L. Chernetskogo Publ., 1869. URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Article/nech_kateh.php Accessed 19 Apr. 2022. (In Russ.)
7. "Raskol'nikov" ["Raskolnikov"]. *kinopoisk*. URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/222478/> Accessed 10 Apr. 2022. (In Russ.)
8. "Retsenziia. Pokhvala i chetvert' razocharovaniia" ["Review. A Praise and One Fourth of Disappointment"]. *kinopoisk*, 28 June 2011. URL: <http://www.kinopoisk.ru/film/158905/ord/date/> Accessed 13 Apr. 2022. (In Russ.)
9. "Retsenziia" ["A Review"]. *kinonavigator.ru*, 07 Apr. 2013. URL: <https://kinonavigator.ru/films/203435> Accessed 15 Apr. 2022. (In Russ.)
10. Saraskina, L.I. *Literaturnaia klassika v soblazne ekranizatsii. Stoletie perevoploshchenii* [Literary Classics and the Temptation of Screen Versions. A Hundred Years of Reincarnations]. Moscow, Progress-Traditsiia Publ., 2014. 584 p. (In Russ.)
11. Sigle, A. "Dostoevskii ne kinoshnyi pisatel'" ["Dostoevsky is not a Writer for Cinema"]. *vz.ru*, 3 Dec. 2007. URL: <http://www.vz.ru/culture/2007/12/3/129014.html> Accessed 19 Apr. 2022. (In Russ.)
12. Baron_wolf. "Crime and Punishment. Dostoevskii v rukah Iozefa fon Shternberga" ["Crime and Punishment. Dostoevsky in the Hands of Jozef von Sternberg"]. *baron-wolf.livejournal*, 29 Nov. 2011. URL: <https://baron-wolf.livejournal.com/161787.html> Accessed 12 Apr. 2022. (In Russ.)

13. Greene, Graham. *The Pleasure-Dome: The Collected Film Criticism, 1935–40*. Ed. by Taylor, John Russell. Oxford [Oxfordshire]; New York, Oxford University Press, 1980. 284 p. (In English)

14. Juliya3. “Vudi vs Fedor” [“Woody vs Fyodor”]. *irecommend.ru*, 6 Mar. 2017. URL: <https://irecommend.ru/content/vudi-vs-fedor> Accessed 17 Apr. 2022. (In Russ.)

Reference list of video entries

1. *Match-point* [*Match Point*]. Directed by Woody Allen, USA, Great Britain, 2005.
2. *Nina* [*Nina*]. Directed by Heitor Dhalia, Brazil, 2004. (In Russ.)
3. *Raskol'nikov* [Raskolnikow]. Directed by Robert Wiene, Germany, 1923. (In Russ.)
4. *Prestuplenie i nakazanie* [*Crime and Punishment*]. Directed by Josef von Sternberg, USA, 1935. (In Russ.)
5. *Prestuplenie i nakazanie* [*Crime and Punishment*]. Directed by Joseph Sargent, USA, 1998. (In Russ.)
6. *Prestuplenie i nakazanie* [*Crime and Punishment*]. Directed by Menahem Golan, USA; Poland; Russia, 2002. (In Russ.)
7. *Prestuplenie i nakazanie* [*Crime and Punishment*]. Directed by Aki Kaurismäki, Finland, 1983. (In Russ.)
8. *Prestuplenie i nakazanie* [*Crime and Punishment*]. Directed by Georges Lampin, France, 1956. (In Russ.)
9. *Student* [*A Student*]. Directed by Darezhan Omirbaev, Kazakhstan, 2012. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию: 29.04.2022

Одобрена после рецензирования: 05.05.2022

Принята к публикации: 06.05.2022

Дата публикации: 25.06.2022

The article was submitted: 29 Apr. 2022

Approved after reviewing: 05 May 2022

Accepted for publication: 06 May 2022

Date of publication: 25 June 2022