

**ИДЕИ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО В КОНТЕКСТЕ ДРАМЫ
АБСУРДА: «ПАРАДОКСЫ ПРЕСТУПЛЕНИЯ, ИЛИ
ОДИНОКИЕ ВСАДНИКИ АПОКАЛИПСИСА» КЛИМА**

Современная литература апеллирует к антропологической философской системе Ф. Достоевского на уровнях прозаического, драматического и поэтического слова. Пьеса Клима «Парадоксы преступления, или Одинокое всадники Апокалипсиса», выпущенная издательством «Корова-книги» под эмблемой «Поставить!» (2008), — это опыт нетрадиционного, авангардного прочтения эсхатологической концепции русского классика. Эклектизм заглавия и композиционного рисунка сценического произведения Клима строится на каркасе романа Ф. Достоевского «*Преступление и наказание*» и сборника рассказов Честертона «*Парадоксы мистера Понда*». Следуя эстетическому коду драмы абсурда, Клим сознательно упрощает действие пьесы, сокращая ряд персонажей и диапазон трансляции эпизодов прасою до аскетизма: в «Парадоксах преступления» идентифицируются целостные образы лишь 6 из более чем 50 персонажей «Преступления и наказания» (фигуры Заметова, Раскольников, Свидригайлова, а также Сонечки и супружеской пары Мармеладовых). Кроме того, структурная однозначность сюжета нивелируется очевидной заменой канонической экспозиции, задающей пространственно-временные ориентиры и портретные характеристики героев, на немногочисленные авторские ремарки с оттенком *вероятностной* модальности: «*возможно, что Заметова играет актриса, играющая Девушку*» [4, с. 101], «*возможно, это совсем другая Девушка*» [4, с. 160]. Общее количество персонажей «Парадоксов преступления» условно, однако абсолютно все герои пьесы — не абстрагированные от контекста заимствования фигуры, с большей или меньшей интенсивностью аккумулирующие и трансформирующие в себе ген модели Ф. Достоевского или Честертон.

В целом, описание внешнего плана персонажей Клима факультативно, хотя универсальные характеристики действующих лиц пробуждают у читателя чувственное приятие героев: Мужчина рекомендуется «красивым» [4, с. 91], Девушка — «молодой» [4, с. 75]. Да и само фигурирование безымянных героев, различаемых друг от друга благодаря номинации по заведомо подчеркнутому либо заведомо утрированному гендерному признаку (Мужчина — Девушка — Человек), призвано обнажить рафинированную рефлексию героев, преломляемую автором приоритетно сквозь призму сексуальности / асексуальности.

Психологизм внутреннего развития личности изображается в «новой драме» Клима и посредством экзистенциальной спрессованности хронотопа. Эволюция действия в «Парадоксах преступления» сегментирована по изолированным блокам, в каждом из которых вскрывается трагизм феномена «пограничного состояния». Герои буквально заброшены в конкретные, фрагментарно очерченные ситуации произведений Ф. Достоевского или Честертон. Пытаясь преодолеть гнетущую покинутость собственного бытия и постиг-

нуть сакральную свободу Первоначала, персонажи Клима переписывают реальность праосновы в режиме «здесь и сейчас». В результате перед имманентно присутствующим зрителем моделируется бесконечно возрождающееся из глубин подсознания героев гибридное тело Текста. Рецептивное прочтение «Преступления и наказания» дешифруется на каждом из трех уровней композиционной матрицы драмы Клима. Однако если в первом блоке пьесы фигура Раскольникова упоминается вскользь, не влияя на автономное течение интерпретации рассказа Честертон «Когда доктора соглашаются», то второй и третий уровни аттестуют действительность через дискурсы Раскольникова и Мармеладова соответственно.

1. Дискурс Раскольникова

Совершение убийства, внутренняя самоказнь Раскольникова и публичное покаяние репрезентируются Климом в форме театральной постановки, непосредственными актерами которой выступают герои пьесы «Парадоксы преступления». Роль Родиона Романовича исполняет Мужчина, фигуру Заметова олицетворяет персонаж Честертон капитан Гэхеген, именуемый, по Климу, Инспектором. Базовым же эпизодом, в котором истолковывается генезис преступления, становится диалог убийцы и письмоводителя в трактире «Хрустальный дворец». В целом, творческая вариация современного русского драматурга расширяет пафос сюжетной линии Раскольникова, демонтируя трагичность экзистенциального понятия «одиночество». Прежде всего, герой Клина мечется в томительном бессилии от неспособности проникнуться гармонией Абсолюта. Неприкаянность бытия вне христианских ориентиров вскрывается на страницах «Парадоксов преступления» не в затворническом неспешном вызревании теории, разрешающей проливать «кровь по совести» [2, с. 249], а посредством громогласного безудержного вопрошания убийцы о прямой сопричастности к содеянному им насилию. «*Верите?*», «*Не верите?*» — будто в молитвенном упоении повторяет Раскольников письмоводителю *одни и те же реплики в течение 53 раз*. Для сопоставления: Ф. Достоевский подобные вопросы в тождественном эпизоде романа вводит *не более 5 раз*. Такая гиперболизация обеспечивает Климу авторское раскрытие философии истока преступления: Родиону Романовичу жизненно необходимо, чтобы хоть кто-нибудь уверовал в *Истину* его согрешения, предоставив таким шагом возможность не столько искупить вину за убийство, сколько — в первую очередь — залечить рану пустоты, от которой «у него (Раскольникова. — *О. П.*) душа болела» [4, с. 96].

Кроме того, обретение надежды на перерождение невозможно у Клина без гармонии мужского и женского начала. Единение душ и тел — это преодоление себя в другом, слияние разновекторных одиночеств ради совместного перешагивания через состояние покинутости. «Он (мужчина. — *О. П.*) Небо / Которое не бывает без Земли / А Земля это его женщина», — поясняет драматург [4, с. 137]. Спасение для Раскольникова заключается в Соне, а потому «он в женщину и лезет как в колодец / Звезды хочет увидеть» [4, с. 136].

В сущности, психологическая агония пострадавшего сознания преступника раскрывается на страницах пьесы Клина благодаря общей особен-

ности, диктуемой изложением эпоса средствами образной палитры драмы, а именно: трансформация «двуголосого» слова первоисточника, сочетающего в себе речь героя и *авторский комментарий*, перевоплощается в «чужое», «неавторское», без каких-либо связующих элементов слово персонажа (по терминологии М. Бахтина). К примеру, современная ткань сценического полотна сохраняет излюбленный русским классиком символ «аршина пространства». Достоевский передает мысли героя прямой речью с вкраплением собственного пояснения: «Где это, — *подумал Раскольников, идя далее*, — где это я читал, как один приговоренный к смерти <...> говорит или думает, что если бы пришлось ему жить где-нибудь на высоте, <...> стоя на аршине пространства, <...>, — то лучше так жить, чем сейчас умирать!» [2, с. 151]. Клим оформляет подобное рассуждение Раскольникова в виде реплики, не прерванной ремаркой уточнения: «А я где-то читал / О чем думает приговоренный к смерти / <...> Что если бы пришлось ему жить на высокой скале / <...> То лучше оставаться так стоять на аршине пространства всю жизнь / <...> чем сейчас умирать» [4, с. 107]. Как видим, собственно авторская речь при передаче драматического действия и психологизма его мизансцен вспомогательна, а в истолковании Клим и вовсе может отсутствовать (зачастую герои попросту врываются в текст без предварительного сообщения читателям об их участии в акте).

Интересно, что Заметов в прочтении Клим остается безучастным к признаниям Раскольникова. Он прагматично взвешивает тяжесть услышанного покаяния: «Видите ли он (Раскольников. — *О.П.*) чистосердечно признался / Да *зачем* мне его чистосердечное признание / Что я с ним делать-то буду» [4, с. 126]. Таким образом, русский драматург выводит экзистенциальную категорию ответственности за рамки христианской философии всемилосердия, постулируемой Ф. Достоевским.

Кроме того, автор пьесы практически полностью дистанцирует Раскольникова от соприсутствия в одной сценической плоскости с остальными героями «Парадокси преступлений». Упоминания о фигуре Родиона Романовича звучат из уст персонажей преимущественно в 3-ем лице (монологи Сонечки и Свидригайлова). Обращаясь к художественному приему «изымания» героя из контекста, Клим и средствами композиционной выразительности подчеркивает шестивие сознания Раскольникова навстречу собственному Апокалипсису. Однако, как и в оригинальном варианте, личность преступника подвластна духовному исцелению, что обозримо в рассмотрении параллели Раскольников — Свидригайлов. Рефлексия о мироздании «вроде деревенской бани, <...>, а по всем углам пауки, и *вот и вся вечность*» [2, с. 272], заменяется двойником Раскольникова на религиозное действо как порочный церемониал: «Пойдешь в храм покаяться / <...> А поп с черного хода прости господи / <...> да к приставу / Вот и все покаяние *вот и вся вера*» [4, с. 127]. Налицо отрыв Свидригайлова от христианского световосприятия и, следовательно, причина его самоубийства: герой уничтожает Христа в себе, тогда как Раскольников сохраняет нравственную заповедь о том, что «надеяться можно только на Бога» [4, с. 191], а значит, и импульс самооценки жизни.

Итак, осваивая «идею человеческого величия», проносимую Достоевским сквозь свое творчество и основанную, по замечанию Т. Касаткиной, «на теоцентрической модели мира» [3, с. 168], Клим закрепляет тезис откола от всеединства бытия через «<...> Спор / Человека с Богом / О праве человека / <...> на творчество» [4, с. 150]. Иными словами, концентрация героя на собственном эго становится первопричиной душевного Апокалипсиса личности и забвения Универсума.

2. Дискурс Мармеладова

Тематика одиночества развивается Климом в демонтированной на основе «Преступления и наказания» сцене поминок титулярного советника Мармеладова. Выдержанное в стилистике драмы абсурда, траурное действие пестрит парадоксами. Во-первых, скорбные проводы, выразителем которых является вдова Мармеладова, резко обрывают предыдущую мизансцену. Герои Честертон вовлекаются в иррациональный мир алогичных обращений Катерины Ивановны к условным персонажам, разделяющим обряд тризны по усопшему. Во-вторых, сам почивший «вынужден присутствовать на похоронах» [4, с. 174]. Подобно Достоевскому, насыщающему фабулу «Преступления и наказания» призраками старухи-процентщицы, Марфы Петровны и Мармеладова, Клим расщепляет образ титулярного советника надвое. В результате перед читателем пьесы возникает условный Человек, который при жизни «отзывался на фамилию Мармеладов», потому что «работал Мармеладовым» [4, с. 175–176].

Именно фигура Человека, освобожденная по уходу из земного бытия от родового наименования, произносит собственную эпитафию. Оратор в прямолинейной форме озвучивает мысли, при жизни намертво скованные страхом его угнетенной души. Взгляды Достоевского буквально поставлены в сцене похорон «Парадоксов преступления» с ног на голову. Так, мягко поданная в романе русского классика мысль Мармеладова о том, что «надобно же, чтоб у всякого человека было хоть одно такое место, где бы и его пожалели» [2, с. 17], хлестко противопоставляется обличительному утверждению призрака на страницах пьесы современного драматурга: «Не был я счастлив / Это она (Катерина Ивановна. — *О.П.*) меня до могилы-то довела / И на том свете ложью своей покоя не дает <...>» [4, с. 189]. Истинно эпикурейское, всеобъемлющее удовольствие слышится и в энергичной речи Человека о церемониале питания: «<...> Водочку вначале / А огурчик-то потом / <...> Только понюхайте и в сторонку / <...> А потом рукавчиком / А если <...> в трактир намерены / То огурчик в газетку / И в карман» [4, с. 182–183]. У Мармеладова же в «Преступлении и наказании», напротив, тональность монолога скорбная, беспросветная. «Пью, ибо сугубо страдать хочу!» — признается герой [2, с. 17]. Наконец, персонаж Клим без тени смятения просит задать Катерине Ивановне вопрос «насчет рогов» [4, с. 187], беспокоящий в первоисточнике Свидригайлова. Точная цитата из реплики Лебезятникова составляет ответ вдовы: умерший был «в силах оторваться от предрассудков» [2, с. 356]. Как видим, драматург подвергает децентрации исходный образ Мармеладова, раскалывая его на две модальности и закрепляя за ирреальным Чело-

веком функцию глашатая подсознания титулярного советника. Принцип деконструкции, выраженный диаметрально противоположенным призраком исходной фигуре пра-текста, становится основополагающим. А перегруппировка реплик «Преступления и наказания», посвященных сфере интимных отношений, расширяет портретный план Мармеладова в «Парадоксах преступления».

Интересна общность рассмотренных дискурсов: основа каждого из них таит преступление (убийство в случае с Раскольниковым, кражу возможности «пить <...> / Водку с соленым огурцом» [4, с. 178] в ситуации с призраком Мармеладова). Данная композиционная метаморфоза придает «Парадоксам преступления» внутреннее единство структуры.

Кстати, грамматическая организация пьесы Клима характеризуется полным нивелированием знаков препинания. Энергия мысли выражается диалогической речью, которая зачастую перерастает в ряд объемных монологов, напоминающих «поток сознания» персонажей.

Таким образом, Клим в драме «Парадоксы преступления» наследует традицию Ф. Достоевского как автора романа «Преступление и наказание». Вместе с тем «текст — это фетиш; неправомерно подвергать его однозначному прочтению, ибо свести текст к какому-то единому смыслу — значит <...> совершить кастрирующий акт», — уточняет Р. Барт в книге «S/Z» [1, с. 242]. А значит, подвергая рецепции философские взгляды русского романиста (в том числе и христианский аспект его мировоззрения) с позиций экзистенциализма, художник сценического письма достраивает психологический портрет заброшенного в бытие героя, вписывая собственный вариант деконструктивного прочтения классики в современную культуру.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. S/Z / Пер. с фр. Г.К. Косикова и В.П. Мурат; Под ред. Г.К. Косикова. — 3-е изд. — М., 2009.
2. Достоевский Ф.М. Собр. соч.: в 15 т.. — Л., 1988. — 5 т.
3. Касаткина Т. Философские и политические взгляды Достоевского // Достоевский и мировая культура: Альманах / Под ред. К.А. Степанян. — М., 1997. — №8 — С. 167–178.
4. Клим Парадоксы преступления, или Одинокие всадники Апокалипсиса // Парфюмер и др. инсценированные персонажи. — М., 2008.