

Primljeno: 20. 05.2021.
Prihvaćeno: 30. 05.2021.

Enisa Uspenski¹
Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

POČECI ADAPTACIJA ROMANA DOSTOJEVSKOG U FILMU I POZORIŠTU

UDC 791.632:792.026:821.161.1-31
COBISS.SR-ID 41515529
[https://doi.org/
10.18485/fdu_zr.2021.39.4](https://doi.org/10.18485/fdu_zr.2021.39.4)

Apstrakt

U članku se postavlja pitanje „filmičnosti” proze Dostojevskog, kao i različitih oblika njenih ekranizacija i filmskih adaptacija. Problematizuje se kategorizacija izvorne građe koju čine dugometražni, kratkometražni igrani, dokumentarni i crtani filmovi, kao i televizijske serije. Ističe se značaj pozorišnih predstava Moskovskog hudožestvenog teatra u režiji Vladimira Nemirovič-Dančenka Braća Karamazovi i Nikolaj Stavrogin, kao i predstave pariskog Teatra umetnosti Braća Karamazovi u dramatisaciji i režiji Žaka Kopoa i Žana Krujea. Govori se o uticaju ovih predstava na evoluciju pozorišno-filmskih transformacija proze Dostojevskog, od žanrovskih, kriminalističko-ljubavnih melodrama do složenih filozofskih predstava i autorskih filmova. Daje se pregled filmskih adaptacija, kritičkih osvrti, kao i teorijskih analiza dela F. M. Dostojevskog u vreme nemog filma.

Ključne reči

Dostojevski, „filmičnost”, pozorišne adaptacije, film, nemi film

Fjodor Dostojevski (Фёдор Михайлович Достоевский) nesumnjivo je najprevođeniji ruski prozni pisac na jezik filmske i pozorišne umetnosti. Ipak, neuporedivo je veći broj pozorišnih adaptacija kao i ozbiljnih radova koji se bave ovom problematikom, ali ne postoje studije koje bi makar približno na svetskom nivou odredile obim tog materijala. S druge strane u poslednje vreme ima sve više istraživača, teoretičara knjževnosti i filma koji se bave temom filmskih transformacija proze Dostojevskog. Uglavnom se svi slažu u pretpostavci da postoji više od dve stotine filmova, dugometražnih i kratkometražnih, igranih i animiranih, kao i televizijskih serija snimljenih po romanima i

¹ enisa.uspenski@gmail.com

priponetkama Dostojevskog, tzv. ekranizacija i, najverovatnije, još isto toliko raznih adaptacija, više ili manje bliskih narativu ili ideji književnog izvora.

Mi ćemo u ovom članku staviti akcenat na film i pokušati da predstavimo problematiku filmizacije Dostojevskog, u njenom kvalitetu i kvantitetu, da je sagledamo u svetlu nastajanja, kroz nemi film, kao i u vezi sa najznačajnijim dramaturzijama s kraja XIX i početka XX veka.

Pre nego što se pristupi problemu „Dostojevski i film”, trebalo bi stvoriti sliku o obimu i kvalitetu materijala, što nimalo nije lak zadatak. Nije jednostavno sastaviti tačnu filmografiju tih dela, s jedne strane što je u nekim ostvarenjima sadržaj Dostojevskog skriven, vidljiv tek u podtekstu, a s druge strane, što broj tih filmova neprestano raste. Razloga zašto je Dostojevski zanimljiv filmskim stvaraocima ima više, ali je svakako na prvom mestu jedinstvena poetika Dostojevskog, na čiju su „filmčnost” ukazivali i ukazuju mnogi njegovi proučavaoci i poznavaoци. Tako je već Sergej Ejzenštejn (Сергей Михайлович Эйзенштейн) u svojoj knjizi *Metod, 1. Grundproblem* pisao o filmčnosti Dostojevskog i nužnosti režisera da uče od ovog pisca (Эйзенштейн 2002: 221). „Filmsku” osobinu Dostojevskog ističu i drugi proučavaoci njegovog dela, kao što su Leonid Grosman (Леонид Гросман), Alfred Bem, Vladimir Toporov (Владимир Николаевич Топоров), Jurij Lotman (Юрий Михайлович Лотман).

Dostojevski je, po našem mišljenju, najviše doprineo razvoju filma svojom unikatnom polifonijskom strukturom. Prvi je među piscima uspeo da u „jednoj umetničkoj tvorevini spoji filozofske ispovesti s kriminalnim radnjama, da uključi religioznu dramu u fabulu bulevarske priče, da prođe kroz sve peripetije avanturističkog pripovedanja i otkrije novu misteriju”. Tim se on usprotivio „iskonskim tradicijama estetike, koja zahteva podudarnost između materijala i njegove obrade – zahteva jedinstvo, u svakom slučaju, istorodnost i bliskost konstruktivnih elemenata date umetničke tvorevine. Dostojevski spaja suprotnosti”. Organskim spojem realnog i fantastičnog, unutrašnjeg i spoljašnjeg, trenutnog i večnog, prošlosti i budućnosti „baca odlučan izazov kanonu teorije umetnosti” (Бахтин 2002: 20). Upravo su tehničke mogućnosti kamere omogućile posmatranje predmeta iz različitih uglova, više planova, montažnih figura, rasvetljavanja tzv. „unutrašnjeg čoveka”, „unutrašnje strane” predmeta (Тынянов 1977: 324–328), sagledavanje sadašnjosti kroz prošlost i budućnost. S druge strane, za film su već na početku bili privlačni njegovi uzbudljivi sižei, sastavljeni od događaja i naglih zaokreta toka radnje,

koji se dešavaju iznenada, „odjednom” (вдруг), monolozi i dijalozi u kojima se gubi svevideće oko nedijagetičkog naratora.

Razume se, odnos prema Dostojevskom u filmskoj umetnosti nije bio statičan, evoluirao je u skladu s razvojem novih čitanja iz ugla različitih sfera humanistike: bogoslovije, filozofije, psihologije, nauke o književnosti, antropologije itd. Snažan uticaj na recepciju Dostojevskog i potpuni zaokret u odnosu na pozitivističku kritiku XIX veka izvršili su ruski religiozni mislioci i bogoslovi. Autori kao što su Nikolaj Berđajev (Николай Александрович Бердяев), Dmitrij Mereškovski (Дмитрий Сергеевич Мережковский), Lav Šestov (Лев Исаакович Шестов), Nikolaj Loski (Николай Онуфриевич Лосский), Vjačeslav Ivanov (Вячеслав Иванович Иванов), nasuprot Nikolaju Mihajlovskom (Николай Константинович Михайловский) koji je Dostojevskog nazvao „surovim talentom” – čitaocima XX veka razotkrili su drugačijeg pisca – pisca novog pogleda na svet. Postoje dokazi da je gospodar misli XX veka, Fridrih Niče (Friedrich Wilhelm Nietzsche), crpeo svoje ideje o natčoveku iz romana Dostojevskog (Lavrin 1969: 161). Kao što je i, ništa manje revolucionaran u oblasti ljudskog duha, Zigmund Frojd (Sigmund Freud) takođe imao dodirne tačke s Dostojevskim, otkrivši novu stranicu u teoriji psihoanalize 1928. esejem *Dostojevski i oceubistvo* (*Dostojewski und die Vatermordung*)². Književna teorija Mihaila Bahtina (Михаил Михайлович Бахтин) o polifonijsko-karnevalskoj strukturi romana Dostojevskog imala je uticaj u raznim disciplinama humanistike. Takođe su i egzistencijalizam Albera Kamija (Albert Camus) (Kami 1965: 415–416) i Žan Pol Sartra (Jean-Paul Sartre) (Sartr 1965: 416–419) uticali na mnogobrojna potonja tumačenja i interpretacije Dostojevskog, sve do najnovijih postmodernističkih transformacija u delima kraja XX i početka XXI veka. S druge strane, na filmske adaptacije Dostojevskog (kao i uopšte klasične književnosti) uticala je sama filmska umetnost i to na dva načina. Prvi se tiče međusobnog uticaja različitih filmova nastalih na osnovu jednog književnog dela, romana ili pripovetke. Tako su neki filmovi poput Kurosavinog *Idiota* ili *Raskoljnikova* Roberta Vinea ostavili više traga i imali veći uticaj na potonje adaptacije ovih dela od nekih drugih, manje primećenih. A drugi način se odnosi na tehnološko-umetnički razvoj izražajnih mogućnosti filmskog jezika.

Jedno od prvih pitanja koje se nameće prilikom pristupa obimnom korpusu filmskih dela nastalih „po Dostojevskom” – jeste princip njihove klasifika-

2 „Dostojevski i oceubistvo” (nem. *Dostojewski und die Vatermordung*) – članak Zigmunda Frojda, napisan kao predgovor za školsko izdanje *Braće Karamazov* 1928, u kojem on razmatra stvaralaštvo Dostojevskog iz ugla psihoanalize.

cije koji može biti različit. Najjednostavnije je podeliti ih po istorijskim periodima, kao što su: nemi film (od 1906. do 20-ih), međuratni (1925–1941), posleratni (1946. do sredine šezdesetih), druga polovina XX veka (do sredine 90-ih) i period na razmeđu vekova (od 90-ih do naših dana). Drugi princip bi mogao biti podela po delima Dostojevskog, pa tako imamo korpus filmskih adaptacija *Zločina i kazne*, *Idiota*, *Braće Karamazov*, *Zlih duhova*, *Kockara*, *Belih noći*, *Krotke* i *Dvojnika*, dok su druga dela manje zastupljena. Zanimljivo je, na primer, da iz ciklusa velikog „petoknjižja” samo roman *Mladić* nije imao više od jedne filmske adaptacije, premda je o njoj razmišljao i Andrej Tarkovski³ (Андрей Арсеньевич Тарковский). Klasifikacija se može napraviti i prema geografsko-jezičkoj pripadnosti, pa se tako može govoriti o nemačkom, francuskom, italijanskom, američkom, japanskom, latinoameričkom, poljskom, češkom, kao i sovjetsko-ruskom filmskom Dostojevskom. To ne znači da sličnih adaptacija nije bilo u drugim zemljama. Na primer, kod nas, u jugoslovenskom i srpskom filmu,⁴ postoje zanimljiva ostvarenja tog tipa, ali ona nisu toliko vidljiva u svetскоj kinematografiji. Takođe se može govoriti i o specifičnom filmskom Dostojevskom u obradi velikih reditelja, kao što su Robert Bresson (Robert Bresson), Akiro Kurosova (Akira Kurosawa), Lukino Viskonti (Luchino Visconti di Modrone), Vudi Alen (Heywood Woody Allen), Andžej Vajda (Andrzej Witold Wajda), koji su se ruskom piscu vraćali i po nekoliko puta. Isto tako se može govoriti i o Dostojevskom kod velikih autora koji nisu snimili nijedno delo po Dostojevskom, ali su ostavili nezavršene projekte na tu temu, kao što je to slučaj s Andrejom Tarkovskim, ili o autorima kod kojih je Dostojevski inkorporiran u podtekstu dela, kao na primer kod Federika Felinija (Federico Fellini) ili Ingmara Bergmana (Ernst Ingmar Bergman). Najzad, možda najmerodavniji princip klasifikacije predstavlja obrazac po tipu transformacije književnog materijala. U tom smislu filmovi se mogu klasifikovati metodom gradacije, od najbližih do najudaljenijih u odnosu na izvorni tekst. Najbliži književnom tekstu su filmovi u kojima se teži bukvalnom „prenosu” književnog dela na filmsko platno, premda, to doslovce nikad nije moguće, pošto se radi o različitim znakovnim sistemima (Лотман, 1973: 25–58). Ovakva ekranizacija podrazumeva očuvanje fabule, sižejnih linija, motivske strukture, rekonstrukciju vremena, prostora, enterijera, eksterijera, zvukova, gestikulacije i kostima koji su ili opisani u tekstu ili odgovaraju epohi nastanka dela, a takođe i izbor glumaca, koji odgovaraju opisima njihovih književnih portreta. Ovog metoda se najčešće

3 Тарковский А. *Мартиролог. Дневники* (07. 09. 1970).

4 Kod nas je Dostojevski najviše uticao na Živojina Pavlovića, koji je po motivima njegovih dela snimio dva filma (o ovome će više biti reči u drugom delu rada).

pridrđavaju televizijske serije čije snimanje su otpočeli Italijani, *Idiotom* i *Braćom Karamazov*, a nastavili Francuzi, Englezi i Amerikanci, da bi pravu „poplavu” doživeli u postsovjetskoj Rusiji. Drugi stepen transformacije bio bi ekranizacija „po analogiji”, gde se, najčešće, radnja romana prenosi u drugu zemlju i drugu epohu, dok su sve ostale komponente manje ili više nepromenjene, a film ostaje, da tako kažemo, „potčinjen” diktatu književnog teksta. Klasičan primer ovakvog pristupa predstavlja *Idiot* (1951) Akira Kurosava. Treći oblik bi bio transformacija „po motivima” književnog teksta, u ovom slučaju „po motivima” dela Dostojevskog. Takvim pristupom autor javno ukazuje na poreklo svoje inspiracije, zadržava neke znakove koji nedvosmisleno upućuju na knjiženi izvor, ali pravi nezavisno delo u formalnom i idejnom smislu. Takvi su „novotalasni” filmovi snimljeni po motivima romana *Dvojnik: Partner* (*Partner*, 1968) Bernarda Bertolućija (Bernardo Bertolucci) i *Neprijatelj* Živojina Pavlovića, takođe i *Kineskinja* (*La Chinoise*, 1967) Žan Lika Godara (Jean-Luc Godard), bazirana na motivima romana *Zli dusi*. Drugu varijantu ovog modela predstavljaju filmovi u kojima se ne pominje da su snimljeni „po motivima” Dostojevskog, odnosno ti motivi nisu direktni, ali su prepoznatljivi za pažljive čitaoce. Prema terminologiji Jurija Tinjanova (Юрий Николаевич Тынъянов), autor filma se u ovom slučaju koristi ili „stilizacijom”, nadovezujući se na Dostojevskog, ili „parodizacijom” (Тынъянов 1977: 198–226), preinačavajući i poigravajući se sa izvornim tekstom. Prvoj grupi pripada, recimo Viskontijev film *Roko i njegova braća* (*Rocco e i suoi fratelli*, 1960). Bresonov *Džeparoš* (*Pickpocket*, 1959) dok u drugu grupu ulazi većina filmova Vudija Alena (Heywood Woody Allen): *Ljubav i smrt*, *Iracionalni čovek*, *Ponoć u Parizu*, *Kasandrina mašta*, *Završni udarac* (*Love and Death*, 1975; *Irrational Man* 2015; *Midnight in Paris*, 2011; *Cassandra’s Dream*, 2007; *Match Point*, 2005). Na još većoj udaljenosti od književnog izvora su filmovi u kojima se književno delo prepoznaje samo u pojedinačnim citatima, reminiscencijama ili aluzijama inkorporiranim u novo tkivo filma. Najbolji primer ovakvog odnosa s tekstem Dostojevskog predstavljaju filmovi Andreja Tarkovskog *Ogledalo* (*Зеркало*, 1974), *Stalker* (*Сталкер*, 1979), *Nostalgija* (*Ностальгия* 1983). Najzad, u pojedinim filmovima nema direktnih citata iz Dostojevskog, ali mu najviše odgovaraju po svojoj ideji. Tako, Tatjana Kasatkina (Татьяна Касаткина) upravo u tom svetlu analizira filmove Larsa fon Trira (Lars von Trier): *Dogvil* (*Dogville*, 2003) i *Kroz talase* (*Breaking the Waves*, 1996), zastupajući mišljenje suprotno većini kritičara, koji estetsku vrednost filma snimljenog po književnom delu „mere” stepenom sličnosti sa izvornim tekstom. Potvrdu svoje hipoteze ova autorka pronalazi i kod samog Dostojevskog, koji je prema dramatisacijama svojih dela imao sasvim

određen stav. Odgovarajući na pismo V. D. Obolenske (В. Д. Оболенская) u vezi s njenim predlogom da se roman *Zločin i kazna* (Преступление и наказание, 1866) pretoči u dramu, on piše sledeće:

Što se tiče Vaše namere da izvučete iz mog romana dramu, ja se, naravno, sasvim s tim slažem, moje je pravilo, da nikad ne smetam takvim namerama, ali ne mogu da ne primetim, da su takvi pokušaji uglavnom bili bezuspešni, u krajnjem slučaju nisu u potpunosti uspevali.

Umetnost nosi u sebi takvu tajnu, prema kojoj epska forma nikada neće moći da pronađe svoj ekvivalent u dramskoj formi. Ja čak verujem da za različite forme umetnosti postoje i odgovarajući nizovi poetskih misli, tako da jedna misao nikada ne može biti izražena u drugoj formi, koja njoj ne odgovara.

Drugo je, ako Vi možete da preradite i promenite roman, sačuvavši za dramu samo jednu epizodu, ili da uzmete prvobitnu misao, i potpuno izmenite siže? (Достоевский 1976: 225).

Prema ovome što je rekao Dostojevski, i pozorišna i filmska umetnička forma bi takođe trebalo da imaju ekvivalentnu misao, koja samo njome može biti izražena. U tom smislu nisu mogući bilo kakvi pokušaji „prevođenja” književnog teksta na pozorišni ili filmski jezik, ali je, po Dostojevskom, moguće nešto drugo, a to je „prenos” neke glavne, osnovne misli ili „jedine istine” (isto.).

Donedavno tema „film i Dostojevski” nije bila predmet šireg interesovanja naučnika, ali u poslednje vreme njome se mnogi bave, odbranjeni su brojni master radovi i doktorati, napisan je veliki broj naučnih radova. Mi ćemo nastojati, uzevši u obzir dosadašnja istraživanja, da u najširem svetlu predstavimo obim i estetiku filmskih dela snimljenih po delima Dostojevskog, od početka, odnosno nastanka filma pa do naših dana.

Dostojevski u pozorištu na kraju XIX i početku XX veka

Početak ekranizacija romana Dostojevskog podudara se s nastankom filmske umetnosti, kao i sa njihovim prvim dramatisacijama i pozorišnim izvedbama. No, dok je pozorište bilo u usponu u pogledu umetničkog izraza i traganja za novim formama, film je bio tek jeftina zabava za široke narodne mase. Tako da se filmske i pozorišne adaptacije klasičnih književnih dela ne mogu meriti ni po ozbiljnosti, ni po dubini interpretativnog postupka.

Među prvim upamćenim pozorišnim postavkama Dostojevskog u Rusiji treba pomenuti *Tomu*, Konstantina Stanislavskog (Константин Сергеевич Станиславский) iz 1891, predstavu rađenu po noveli *Selo Stepančikovo i njegovi žitelji* (*Село Степанчиково и его обитатели*, 1859). Režisera je ovo delo zaokupljalo još od 1888. godine, kada je dozvolu za rad dobio od piščeve udovice, ali je državna cenzura sprečila realizaciju. Za realizaciju svoje zamisli bilo mu je potrebno da promeni i naslov i sadržinu komada. No iako je komad nazvan *Toma* (*Фома*, 1891), glavni lik u njemu nije satirični licemer Toma Opiskin, već dobri čikica Rostanev (Kostanev), kojeg je igrao sam Stanislavski. Po oceni kritike došlo je do potpunog stapanja s likom, a po priznanju samog Stanislavskog, on je „sa zadovoljstvom osetio šta znači postati lik, 'uhvatiti dušu uloge'”. No postavka *Tome* nije publici otkrila samo novog glumca, već i novog režisera. U suštini, ovde je

Stanislavski među prvima pronašao način kako da manir klasičnog romana prenese na scenu, otkrivajući nove forme epskog dramatismata. [...] Psihologizam atmosfere, karakteristika čoveka data kroz stvari, kroz prirodu, koja ga okružuje, očovečenje svakog detalja koji dopire u vidno polje gledaoca, beskrajno širenje scenskog prostora – sve te odlike pozorišnog narativa nisu se desile ni odjednom, a ni slučajno (Строева 1983: 267–289).

Uprkos mnogim negativnim prognozama, među kojima je prednjačio kritičar Osip Dimov (Осип Дымов), prema kojem romani Dostojevskog „od svih ruskih klasika predstavljaju najnepodesniji materijal za scensku preradu” (Сокурова 1983: 222; Дымов 1901: 131), Stanislavski je otvorio put njihovom pozorišnom životu. Može se reći da je na razmeđu XIX i XX veka Dostojevski skoro hipnotički privlačio pozorišne umetnike, koji su u velikom piscu osetili „svog” autora. Nekoliko godina posle *Tome*, na ruskoj sceni se pojavljuju predstave rađene i po velikim romanima Dostojevskog. U imperatorskim pozorištima igra se *Idiot* (*Идиот*, 1868), u pozorištu Književno-umetničkog društva *Zločin i kazna* (*Преступление и наказание*, 1866), a zatim i *Braća Karamazovi* (*Братья Карамазовы*, 1880). Naporedo s predstavama pojavljuju se i kritički članci i teoretske rasprave o teatralnosti romana Dostojevskog, koja se i dalje dovodi u pitanje. No, ni kritičari ni publika nisu osporili izvanrednu pozorišnu interpretaciju glumca Pavla Orljeneva (Павел Николаевич Орленев) u liku Dimitrija Karamazova, koja je u izvesnom smislu bila uvod za epohalnu mhatovsku inscenaciju *Braće Karamazova* (Сокурова 1983: 217–221).

Predstava rađena prema odlomcima iz romana *Braće Karamazov* u režiji Vasilij Luškog (Василий Васильевич Лужский) i Vladimira Nemirovič-Dančenka, (Владимир Иванович Немирович-Данченко) premijerno izvedena 12. i 13. oktobra 1910. godine u Moskovskom hudožestvenom teatru doživela je ogroman uspeh, u Rusiji i van njenih granica. Kako je, posle premijere, Nemirovič-Dančenko pisao Stanislavskom, suština je bila u tome što se teatar pronašao u novom i važnom kvalitetu „prevazilaženju samog sebe”: režiser je prestao da ratuje s romanom (i romansijerom), prestao je da „prerađuje” roman (i romansijera), on je ukazao poverenje romanu, stvorivši jednu potpuno novu formu literarnog pozorišta. „Svet” scenske varijante *Braće Karamazov* bio je neverovatno veliki. Svi idejni slojevi romana bili su ovako ili onako izraženi, predstavljeni su svi sistemi likova. Vreme radnje na sceni Moskovskog hudožestvenog teatra dobilo je „romanesknu” dužinu: predstava je imala 21 scenu i igrala se u dva dana. Dostojevski je, sa psihološkom dubinom svojih likova, bio idealan autor za Moskovski hudožestveni teatar, koji je tražio put „od realizma spoljašnjeg ka realizmu unutrašnjem”. Kasnije će kritičari ovu postavku *Braće Karamazov* nazvati „najglumačijom” od svih mhatovskih ostvarenja, upravo zato što je Dostojevski kroz svoje likove – koji nisu statični već poseduju razvojnu liniju ponašanja – pružio mogućnost glumcima da se oslobode manirizma i uslovnosti, da osete mogućnost svoga rasta. Po sećanjima Stanislavskog, čuvena glumica Eleonora Duze (Eleonora Duse) posle gledanja predstave izjavila je kako „nije videla ništa slično ovome, da to nije teatar, već crkva” (Якушина 1983: 240–266).

Nemirovič-Dančenko je uspeo da razotkrije Dostojevskog kao velikog dramatičara i tragičara, tražeći ideju dela u radnji, u ponašanju i crtama karaktera likova, a ne u njihovim pojedinačnim, apstraktnim i međusobno sukobljenim idejama.

Scenski uspeh *Braće Karamazov* osokolio je Nemirovič-Dančenka da nastavi sa inscenacijama Dostojevskog, i njegov sledeći poduhvat – adaptacija *Zlih duha* (*Бесы*, 1872) – nije bio ništa manje složen i zahtevan od prethodnog. Radeći na komadu, koji je je dobio ime po glavnom junaku romana, *Nikolaj Stavrogin* (*Николай Ставругин*, 1913), Nemirovič-Dančenko je bio uveren, da će, ako uspe da predstavi stihiju svih tih peripetija, opsednutost „besovima”, unutrašnjih, ne samo spoljašnjih – ispasti izvanredna predstava (Немирович-Данченко 1913: 10).

Međutim, pripreme za predstavu započete 1913, prošle su u znaku žestoke polemike s Maksimom Gorkim (Алексей Максимович Пешков – Максим

Горький), koji je tada bio „duboko ubeđen, da će propoved sa scene bolesnih ideja Dostojevskog samo još više rastrojiti ionako nezdrave nerve društva”. On je nazivao Dostojevskog „zlim duhom našeg vremena” koji je uspeo da predstavi „dve bolesti – sadističku surovost u sve razočaranog nihilizma i... mazohizam ugnjetenog bića, uplašenog, sposobnog da se naslađuje svojim patnjama”. U *Zlim dusima* Gorki je video samo „ruski sadizam”, „pamflet vremensko-političkog karaktera” i „tamne mrlje štetne mržnje prema čoveku”. Fjodora Karamazova je smatrao „glavnim junakom” pisca, tvrdeći da je i „Dostojevski, sam veliki mučitelj i čovek bolesne savesti” (Горький 1913: 4).

Većina kritičara i stručnjaka visoko je ocenila komad *Nikolaj Stavrogin*, mada su uočili i njegove protivrečnosti. Predstava je odista opipavala bolnu tačku savremenosti, ukazivala na pretnju ultra levih, avanturističkih, ekstremnih tendencija u političkom životu Rusije, ali postavljajući ta pitanja na njih nije davala odgovore („Горький и Художественный театр”).

Inscenacije Dostojevskog u Moskovskom hudožestvenom teatru imale su snažan odjek u ruskoj kulturi kako sa stanovišta pozorišne umetnosti, tako i sa stanovišta „popularizacije” Dostojevskog. Za Rusijom nije zaostajao ni Zapad, pa se prve inscenacije *Zločina i kazne* pojavljuju već osamdesetih-devedesetih godina XIX veka, u Francuskoj (1888), Nemačkoj (1890), Italiji (1894), Španiji (1901), SAD (1907), Poljskoj (1909), Engleskoj (1910) i tako dalje. Izbor zapadnih autora nije slučajno najpre pao na roman *Zločin i kazna*, jer se on, zahvaljujući svojoj detektivskoj priči, lako može smestiti u formu „kriminalističke melodrame” – omiljeni žanr široke publike. I do današnjeg dana *Zločin i kazna* nalazi ce na vrhu scenski obrađivanih romana Dostojevskog, ali se te prve postavke znatno razlikuju od savremenih. Zapravo u toj razlici se „kao u kapi vode može sagledati evolucija evropskih predstava o Dostojevskom, koja se odvijala proteklih stotinak godina”. Već početkom devetstotih pojedini evropski autori napustili su mišljenje o Dostojevskom kao o tvorcu „melodramatičnih priča sa slovenskim prizvukom” i počeli su otkrivati u njemu dubine ogromnih razmera, „jednake Šekspiru i Danteu” (Бушьева 1983: 463–492).

Ovde najpre mislimo na Žaka Копоа (Jacques Copeau) i Žana Крујеа (Jean Croué)⁵ i njihovu pozorišnu adaptaciju romana *Braća Karamazovi*, čija premijera je bila 1911. u Parizu na sceni Teatra umetnosti. Ovom postavkom francuska publika upoznala je Dostojevskog i kao pisca bogotražitelja, koji je

5 Jacques Copeau, Jean Croué (Достојевски: *Браћа Карамазови*, драма у пет чинова. Написао Жак Копо и Жан Крује (sic!). Предео Димитрије Фргунић, Крагујевац 1912.)

umeo da uvuče gledaoca u vikor moralnih dilema „unutrašnji dualizam, složene i tragične borbe suprotstavljenih osećanja” (Orlova 2019: 97, Гительман 1978: 59). Predstava se smatra pravim „remek delom scenskog izvođenja Dostojevskog” (Бушужева 1983: 471), igrana je u mnogim evropskim gradovima sve do četrdesetih godina prošlog veka. Kopo se nije trudio da u celini sačuva roman, već ga je „prekrojio u skladu sa svojim shvatanjima principa inscenacije” (Orlova 2019: 98). Ipak, „prilično se udaljivši od Dostojevskog on je ’ignorisao’ samo fabularnu liniju, ali je podrobno akcentovao moralne, filozofske smislove romana. [...] I u tom pogledu maksimalno se približio zamisli pisca, istakavši temu čovekove tragične zavisnosti od satanskog u njemu samom. Ovde su došle do izražaja, u to vreme, moderne ideje Anrija Bergsona (Henri Bergson), o večnoj borbi dobra i zla, kao dva glavna jezgra čovekove duše (Orlova 2019: 99). Glavni junak je Smerdjakov, oko kojeg kruži zlo, u kojem on i gine ne izdržavši satanski pritisak na dušu. Ovom predstavom Dostojevski je nesumnjivo pomogao Novom francuskom teatru da osmisli filozofske probleme u svoj punoći dramske napetosti scenskog konflikta.

Tako su romani Dostojevskog prošavši kratku evoluciju od redukovanih melodramskih, kriminalističko-ljubavnih drama do složenih tragedija, zagospodarili pozorišnim scenama širom sveta, naporedo sa Šekspirom (William Shakespeare) i Geteom (Johann Wolfgang von Goethe).

Nemi film

Prve filmske adaptacije Dostojevskog odvijale su se pod uticajem pozorišta, i u formalnom i idejnom smislu, s tim što se ovde melodramski žanr zadržao znatno duže. U Rusiji je već 1909. snimljen film *Zločin i kazna* režisera Vasilija Gončarova (Василий Михайлович Гончаров). Sledeće godine, 1910. pojavio se *Idiot* Petra Čardinjina (Петр Иванович Чардынин). Režiser Ivan Vronski (Иван Петрович Вронский) piše scenario za novi film po romanu *Zločin i kazna*, i predstavlja svoju „kinoilustraciju” ovog romana 1913. Režiser Josif Sojfer (Иосиф Адамович Сойфер) snimio je *Ponižene i uvređene* (Униженные и оскорбленные, 1861) – 1914. Proslavljeni sovjetski režiser Jakov Protazanov (Яков Александрович Протазанов) snima svoj prvi film 1915, po romanu *Zli dusi*, koji će (najverovatnije) po ugledu na pozorišnu adaptaciju Nemirovič-Dančenka nazvati – *Nikolaj Stavrogin*. Iste godine snimljena je i prva ekranizacija *Braće Karamazov*, u režiji Viktora Tružanskog (Виктор Тружанский). Petar Čardinjin se ponovo obraća Dostojevskom 1916, ekranizacijom *Gazdarice* (Хозяйка, 1847). Prvu filmsku

Krotku (Кроткая, 1876) snima O. Rahmanova (O. Рахманова), 1919. godine (Коган 1973: 299–412).

Od svih ovih filmova sačuvan je samo Čardinjinov *Idiot*, dok se o ostalima može suditi jedino po šturim novinskim tekstovima i arhivskim materijalima, poput plakata i programa. Na osnovu toga, ali i drugih nemih filmova iz tog vremena, izvodimo zaključak da je ovde reč „teatralizaciji” filma, kao što će, nešto kasnije, doći i do „filmizacije” pozorišta. Tako *Zločin i kazna* Ivana Vronskog i doslovce predstavlja kombinaciju pozorišta i filma, gde se materijalistički, realni život igra na sceni, a svet snova i fantazije prikazuje na filmu. Ovo se može smatrati zakonomernim postupkom za žanr kabaretske predstave u kojoj se mešaju forme pozorišta i filma – žanr koji je dobio naziv „kinodrama”. Glavna uloga je dodeljena Pavlu Orljenevu, koji se, kao što smo već rekli, proslavio u pozorištu ulogom Dimitrija Karamazova (Нинов 1983: 201).

Čardinjinov *Idiot* takođe predstavlja kombinaciju filmskog i teatarskog principa. Na filmski „limijerevski” način, koji se oslanja na fotografsko prikazivanje okolnog sveta, snimljena je prva scena. Ona predstavlja krupni plan voza u punoj brzini. U formalnom smislu ova slika se može čitati kao reminiscencija na kadrove braće, Ogista i Luja Limijer (Auguste and Louis Lumière) *Ulazak voza u stanicu* (*L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*), iz 1895. U značenjskom smislu može se čitati u vezi sa simbolikom Pelen zvezde⁶, koju u romanu *Idiot*, tumač Apokalipse, Liputin povezuje s mrežom železnica kojom je u drugoj polovini XIX veka prekrivena čitava Evropa. Zanimljivo je da većina potonjih filmskih interpretacija *Idiota*, iz druge polovine XX veka, uključuje sliku voza na početku filma. Pozorišnom kanonu odgovara devet „kinematografskih scena” u naratološkom stilu Žorža Melijesa (Marie-Georges-Jean Méliès), gde su titlovi ekvivalent zavesi, a epizode smeni dekoracija. Kako piše Neja Zorkaja (Нея Марковна Зоркая), „ključne scene romana”, „klimakterični momenti radnje uspešno su nanizani na osnovicu sižea” (Зоркая, 2006: 39). Iza prikaza voza sledi 2. scena – kupe u kojem se upoznaju Miškin i Rogožin, 3. – dom generala Japančina, dolazak Nastasije Filipovne, svađa između Miškina i Ganje Ivolgina, Ganja šamara Miškina; 4. – Nastasja Filipovna baca pare u vatru, Ganja pada u nesvest, Nastasija Filipovna odlazi s Rogožinom; 5. – Miškin posećuje Rogožina i susreće se sa slikom Hansa Holbajna Mlađeg (Hans Holbein der Jüngere) *Hristos u gro-*

6 „I pade s neba velika zvezda, koja goraše kao sveća, i pade na trećinu reka i na izvore i zvezdi beše ime Pelen i trećina voda postala pelen, i mnogi ljudi pomreše od voda, jer behu gorke” (Otk. 8: 10–11).

bu (*Christ in the Tomb*, 1521–22); 6. – Rogožin pokušava da ubije Miškina, ali ga samo ranjava, 7. – prezdaveli Miškin šeta s Aglajom obalom Neve, 8. – Nastasija Filipovna napušta Rogožina na venčanju i beži s Miškinom; 9. – Rogožin sreće Miškina i poziva ga u svoj dom, 10. – Rogožin pokazuje Miškinu mrtvu Nastasiju Filipovnu, oni sede na podu i oplakuju je. U svim slučajevima razotkriva se savesna namera da se „uči” i „podražava” originalu (Зоркая, 2006: 40). Naravno, kako piše Nadežda Orlova (Надежда Хаджимерзановна Орлова), u vreme dok se pojam žanra filma još uvek nalazio u povelju ove prve ekranizacije koje su se prezentovale kao „drame” danas mogu samo da izazovu osmeh (Орлова 2019: 68). Formalna zavisnost tih scena od pozorišne vizuelno-prostorne percepcije odredilo je i snimanje iz jedne tačke, odnosno nepomične kamere koja je obuhvatala jedan, poput scene-kutije, zatvoren prostor. U idejnom smislu, po navedenim scenama, vidimo da je autor bio ambiciozniji, i da film nije sveo samo na melodramsku priču o ljubavnom četvorouglu, (Miškin–Nastasija–Aglaja–Rogožin) već i da mu je, ne zanemarujući temu Hrista, dao i filozofsko-religijski smisao.

Roman *Idiot* je privlačio temom *nezaštićene, posrnule žene*, koja je bila jedna od omiljenih u vreme nemog filma. Srećemo je i kod Evgenija Bauera (Евгений Францевич Бауэр)⁷ u filmu iz 1915, *Dete velikog grada* (Дитя большого города). Ovaj film nije rađen, konkretno, ni po jednom romanu Dostojevskog, ali sadrži niz citata iz njegovih dela (*Poniženi i uvređeni, Idiot, Krotka, Zločin i kazna*) koji su prelomljeni kroz simboliku poezije „srebrnog veka” (naročito je vidljiv uticaj Aleksandra Bloka). Novina, u odnosu na Čardinjinovog *Idiota*, je kamera koja se kreće, dočaravajući izvanokadrovski prostor i zadirući u psihologiju likova.

Dostojevski zauzima značajno mesto na početku razvoja filmske umetnosti u svojoj domovini, ali odmah po dolasku boljševika na vlast, taj proces je naglo prekinut, tako će, primera radi, nova verzija *Idiota* u Rusiji biti snimljena tek nakon pedeset godina. Za razliku od toga, u zemljama Zapadne Evrope interesovanje za Dostojevskog se ne smanjuje, već – raste, čemu svakako doprinose i brojne pozorišne i filmske transformacije.

Pažnju zapadnih filmadžija, najpre privlači roman *Idiot*, melodramskom kriminalističko-ljubavnom pričom kao i glasovitim imenom pisca. Tako će se, već 1919. u Italiji, u režiji Salvatora Aversana (Salvatore Aversano), pojaviti

7 O ovom filmu u kontekstu veze s Dostojevskim, opširnije videti u: *Russian and Soviet Film Adaptations of Literature 1900–2001*. Edited by Stephen Hutchings and Anet Vernitskaya (e-knjiga).

film *Idiot (L'idiot)* a odmah sledeće godine (1920) film pod nazivom *Knez Idiot (Il principe Idiota)* snima Euđenio Peređo (Eugenio Perego).

Filmovi nisu sačuvani, ali se na osnovu novinskih članaka može zaključiti da su to bili filmovi u o *femme fatale*, što potvrđuje i sačuvani plakat filma *Knez Idiot*. Ovde je prikazana žena u belom okružena muškarcima u crnim odelima.

Moguće je, da su ove dve italijanske filmske verzije *Idiota* inspirisale i nemačke režisere L. Pika (L. Pike) i Karla Fjorliha (Carl Froelich) da po istom romanu, 1921. snime filmove *Idiot (Idiot)* i *Neverne duše (Irrrende Seelen)*.

U drugom, poznatijem, glavni lik nije naslovni junak romana već Nastasija Filipovna, u izvođenju Dankinje, Aste Nilsen (Asta Nielsen), prve profesionalne filmske glumice. Prema kratkom sinopsisu, možemo videti da se film nije u celosti pridržavao teksta romana, već da je on poslužio kao baza. Nastasija Filipovna je prevarena žena. Rogožin uzalud pokušava da je osvoji, ona je zaljubljena u Miškina, koji će je na kraju ostaviti i oženiti se sa drugom, mlađom i bogatijom. Na osnovu analize sačuvanih kadrova (fotograma), možemo (prema uputstvima Barta), doneti sud o delovima koji označavaju (u odnosu na film) transcendentni smisao (Барт 2004: 224). Na dvema fotografijama Nastasija Filipovna je prikazana u venčanici. Na jednoj s podignutim velom, pred ogledalom, kao u nekom modnom salonu, dok na drugoj stoji uspravno pred mladoženjom (Miškin ili Rogožin), vidno fasciniranim njenom lepotom. Nastasija se i u romanu pojavljuje u raskošnoj beloj venčanici, i kao Miškinova, i kao Rogožinova „mlada”, što svakako ima veze s dubljim simbolističkim slojevima ovog dela. Na drugim fotografijama Nastasiju vidimo u svećanim „čarlston haljinama”, na jednoj od blještavog satena, na drugoj od tamnog pliša. Po kroju ovi kostimi odgovaraju modi 20-ih godina, dok u značenjskom smislu ne odstupaju od romana gde se u više navrata daje opis njenog skupocenog, ali elegantnog kostima. Na obema fotografijama muški likovi pozama otkrivaju potčinjenost i zavisnost od dominantne ženske figure. Nekoliko fotografija ukazuju na ključne scene romana: rođendanska zabava, bolest Ipolita, susret kod Ganje, Nastasija (u raskošnoj bundi) na vratima Rogožinove kuće, vrata iznad kojih stoji Holbajnova slika *Mrtvi Hrist*. Sve ovo skupa ukazuje na jasnu nameru režisera da, iako je izmenio fabulu romana, što dublje zađe u suštinu romana i predstavi ga na više planova, sižejnom, idejnom, metafizičkom (*Cinema en Theater*).

No, za film nije bila privlačna samo tema Nastasije Filipovne (zbog mogućnosti da se kroz njen lik publici u punom sjaju predstavi filmska diva), on se veoma rano zainteresovao i za druge romane, a među prvima je bio *Kockar* (*Изрок*, 1866), po kojem će nemački režiser Rudolf Bibrach (Rudolf Biebrach) 1919. snimiti film *Kugla koja se vrti* (*Die rollende Kugel*).

Prema istraživanjima, koja je sprovedla Marija Mihajlova (Мария Михайлова), Nemci su među prvima snimili i film po romanu *Braća Karamazovi* – (*Die Brüder Karamasoff*) 1920–1921. u režiji Karla Frojlaha. Ulogu Dimitrija Karamazova, odigrao je Emil Janings (Emil Jannings) prvi nemački glumac koji je dobio Oskara. Kako piše Mihajlova, kritika je film ocenila kao „umetnički” (*künstlerisch*), istakavši da on odiše neprekidnom duhovnom napetošću i da je roman *Braća Karamazovi* delo koje stoji rame uz rame s Homerom, *Hamletom*, *Faustom* i drugim književnim čudima koji predstavljaju duhovnu riznicu zapadnog čoveka. Prema mišljenju kritičara, režiser filma je uspeo da preformuliše epiku reči u epiku kadra, a glumac Janings je izvanredno obavio svoj zadatak, uspevši da saopšti gledaocu, ono što je Dostojevski želeo da saopšti čitaocu. On je pred očima publike maksimalno duboko proživio tragediju glavnog junaka (Михайлова 2019: 27).

Ipak, najznačajniji u umetničkom smislu iz ovog perioda je film Roberta Vinea (Robert Wiene), snimljen po romanu *Zločin i kazna*, pod naslovom *Raskoljnikov* (*Raskolnikow*), 1923. Režiser filma se smatra rodonačelnikom nemačkog filmskog ekspresionizma koji je tu slavu zaslužio filmom *Kabinet doktora Kaligarija* (*Das Kabinett des Doktor Caligari*) iz 1920. Ajzenštajn (Сергей Михайлович Эйзенштейн) je nazvao ovaj film „varvarskim praznikom samouništenja zdravog ljudskog načela u umetnosti, u zajedničkoj grobnici normalnih filmskih načela, u okviru istorije neme radnje, asortimanom oslikanih platana, molovanih dekoracija, nacrtanih ulica, neprirodnih izlomljenih linija i postupaka, čudovišnih himera” (Эйзенштейн 1968: 135). Slične stvari srećemo i u filmu *Raskoljnikov*, samo se ovde, za razliku od *Doktora Kaligarija*, ekspresionistički postupak preplicе s realističkim scenama. Tu je strmo izlomljeno stepenište, ugaoni sobičak, nakošene fasade, što odgovara opisima i simboličkim eksterijera i enterijera romana *Zločin i kazna*. Ali, realizmu filma mnogo je doprinela gluma članova Moskovskog hudožestvenog teatra, na čelu sa četrdesetogodišnjim Georgijom Hmarom (Григорий Михайлович Хмара, Gregori ili Gregory Chmara), u naslovnoj ulozi. Sve skupa je dalo poseban pečat nove umetnosti, kojom se dobro dočarava atmosfera romana Dostojevskog.

Filmska transformacija *Zločina i kazne* započeta Vineovim filmom otvorila je i značajnu stranicu raznovrsnim tumačenjima Epiloga romana, a samim time i njegove osnovne ideje. Mihail Bahtin (Михаил Михайлович Бахтин) je, u studiji *Problemi poetike Dostojevskog* (*Проблемы поэтики Достоевского*) izneo tvrdnju da je finale romana isforsirano (najverovatnije cenzurom), a da je njegova stvarna struktura dijaloگیčna, te tako u njemu odsustvuje dominacija jedne istine. Ruski bogotražitelji su ipak verovali da je Dostojevski bio rukovođен hrišćanskim idejama, verom u pokajanje i preobražaj, što u svom tumačenju prihvata i Rober Vine, kratkom ali upečatljivom završnom scenom koja aludira na vaskrsenje: lice Raskoljnikova obasjava svetlost odozdo ka naviše.

Film Roberta Vinea možemo smatrati začetnikom filmskog metateksta *Zločina i kazne* koji kroz razne oblike ne prestaje da se uvećava i transformiše i do današnjih dana.

Zaključci

Utvdili smo da proza Dostojevskog poseduje osobine „filmičnosti” na koju su ukazivali kako proučavaoci filma, tako i proučavaoci književnosti. Filmski materijal je u istorijskom smislu solidno predstavljen u štampanim i internet-publikacijama, mada u analitičkom i teorijskom smislu još uvek čeka svoje istraživače. Zaključili smo da su na film značajno uticale pozorišne adaptacije romana, koje su u početku žanrovski bile određene sižeom kriminalističko-ljubavnih priča, ali su već u prvoj deceniji XX veka prerasle u složene, dramaturški i scenski transformisane, tragedije. Za razliku od pozorišta, u „filmu Dostojevskog” melodramski žanr se zadržao znatno duže, upravljajući njegovim formalno strukturnim i idejnim planovima. Ipak, već od prvih adaptacija u nemim filmovima uočavamo tendenciju ovladavanja polifonijskom strukturom romana Dostojevskog, što će, na kraju, rezultirati i pomeranjem izražajnih mogućnosti i same filmske umetnosti.

Literatura

- Барт Р. (2004) *Camera Lucida*. Москва: Ad Marginem, стр. 224.
- Бахтин, М. (2002) *Проблемы поэтики Достоевского*, Собрание сочинений, том 6. Москва.
- Бушеува С. (1983) „Достоевский на зарубежной сцене” (*Обзор*), *Достоевский и театр*, Ленинград: „Искусство”, стр. 463–492.

- Cinema en Theater, no. 12, 1921, доступно на: <https://silentsplease.wordpress.com/2017/04/06/dutch-film-magazines/> [Приступљено: 12. 2. 2021]
- Горький, М. О. (1913) „Карамазовщине” (письмо в редакцию), Русское слово, 22 сентября 1913.
- „Горький и Художественный театр”, *Голос Москвы*, 25 сентября 1913. г.
- Достоевский, Ф. М. *Бесы* (1974) Полное собрание сочинений в тридцати томах, том 10, Ленинград: Наука.
- Достоевский, Ф. М. (1986) *Письмо В. Д. Оболенской от 20 января 1872 г.* Полное собрание сочинений в тридцати томах: публицистика и письма. Т. 29: письма 1869-1874. Ленинград: Наука, стр. 225.
- Дымов, О. (1901) „Братья Карамазовы”, *Театр и искусство*, № 6, стр. 131.
- Зоркая, Н. М. (2006) *История советского кино*. Санкт-Петербург.
- Kami, A. (1965) „Egzistencijalnu romansiraj”, *Dostojevski F. Izbor iz dela*, Beograd, str. 415–416.
- Коган, Г. Ф. Окульская Л. Д., Григорьева А. Л., Фридлиндер Г. М., Примечания, Ф. М. Достоевский (1973) *Полное собрание сочинений в 30 томах*, Ленинград: Наука, Т. 7, стр. 299–412.
- Круглов, Р. (2016) „Кинематограф Ф. М. Достоевского”, *Аурора* 2016, № 1.
- Lavrin, A Note of Dostojevsky and Nietzsche (1969) “The Russian Review”, V. 28, N 2.
- Лотман, М. (1973) *Семиотика кино и проблемы киноэстетики*, Таллин.
- Михайлова, М. В. (2019) „Особенности рецепции творчества Ф. М. Достоевского в европейском кинематографе первой трети XX века (на примере немецкого и итальянского фильма)”, *Язык и текст*, том 6, № 4, стр. 24–31.
- Немирович-Данченко, Вл. И. (1913) „Актеры и Достоевский” (Беседы с Вл. И. Немировичем-Данченко), *Рампа жизни*, 6. октября 1913.
- Нинов, А. (1983) „Рождение театра Достоевского” *Достоевский и театр*, Ленинград: „Искусство”, 1983, стр. 172–214.
- Орлова, Н. Х. (2017) „Достоевский во французском кино к началу традиции” ПРАЭНМА, 4 (14), стр. 90–104.
- *Первые в кино*, доступно на: <http://cinemafirst.ru/peterburgskaya-noch-1934> [Приступљено: 3. 2. 2021].
- Sartar, Ž. P. (1965) „Nepredvidene strasti i postupci”, *Dostojevski F. Izbor iz dela*, Beograd, str. 416–419.

- Сокурова, О. (1983) „Уроки первых постановок *Братья Карамазовы*”, *Достоевский и театр*, Ленинград: „Искусство”. стр. 214–239.
- Строева, М. (1983) „Станиславский в работе над Достоевским”, *Достоевский и театр*, Ленинград: „Искусство”, 1983, стр. 267–289.
- Тынянов, Ю. (1977) *Поэтика.. История литературы. Кино*, Москва: Наука, стр. 324–328.
- Якушина, В. (1983) *Искусство Художественного театра и Достоевский („Братья Карамазова” 1910)*, *Достоевский и театр*, Ленинград: „Искусство”, стр. 240–266.
- Эйзенштейн, С. (1968) *Избранные произведения в 6-ти томах*, Москва, т.5.
- Эйзенштейн, С. (2002) *Metod 1. Grundproblem*, Москва: Эйзенштейн-центр.

Enisa Uspenski
Faculty of Dramatic Arts, Belgrade

EARLY ADAPTATIONS OF DOSTOEVSKY'S NOVELS IN FILM AND THEATRE

Abstract

This text addresses the question of the “cinematic potential” of Dostoevsky’s prose and elucidates various forms of adapting Dostoevsky’s works for stage and screen. Also, it problematizes the categorisation of the source material, including feature, short feature, and documentary films, cartoons, and television series. The importance of the stage adaptation of The Brothers Karamazov and Nikolai Stavrogin at the Moscow Art Theatre under the direction of Vladimir Nemirovich-Danchenko, and the production of the Frères Karamazov written and directed by Jacques Copeau and Jean Croué, at the Théâtre du Vieux-Colombier in Paris are stressed. The article examines the influence of these plays on the evolution of theatrical and cinematic transpositions of Dostoevsky’s prose from genre crime/romance melodramas to complex philosophical plays and arthouse films. An overview of cinematic adaptations, critical reviews, as well as theoretical analyses of Dostoevsky’s works in the silent film era are provided.

Key words

Dostoevsky, “cinematic potential”, theatrical adaptations, film, silent film