

ВАРШАВСКАЯ ПРЕМЬЕРА *ИДИОТА* КАК ПУТЬ ОСМЫСЛЕНИЯ РОМАНА ФЕДОРА М. ДОСТОЕВСКОГО

SIARHEI PADSASONNY

Uniwersytet Warszawski
Wydział Lingwistyki Stosowanej
Instytut Lingwistyki Stosowanej
ul. Dobra 55, 00-312 Warszawa, Polska
e-mail: s.padsasonny@uw.edu.pl
(nadesłano 4.07.2017; zaakceptowano 7.09.2017)

Abstract

Warsaw premiere of *The Idiot* as a way to comprehend F. M. Dostoevsky's novel

The article gives an assessment of the premiere (February 11, 2017) of the eponymous play based on the novel *The Idiot* by F.M. Dostoevsky in the National Theater (Teatr Narodowy) in Warsaw directed by Pavel Miskiewicz (Paweł Miśkiewicz). The philosophical content of the play is analysed, with the *Apocalypse* as its leading motif. Attention is drawn to the role of the reflectivity as a connecting element for building the categories of double and doppelgänger. Reflection is made not only about the problem of saving beauty, but also about saving the whole world through beauty, goodness, Orthodoxy, Russia. The problem of understanding the image of Prince Myshkin, being a combination of the holy and the ridiculous, is unfolded, however there is no answer about his identity: he might be Christ, a false prophet or, perhaps, the devil himself.

Key words

Play, double, doppelgänger, reflectivity, binary opposition, Apocalypse, time.

Резюме

В статье дается оценка премьеры (11 февраля 2017 г.) одноименного спектакля по роману *Идиот* Федора М. Достоевского в Национальном театре (Teatr Narodowy) в Варшаве в режиссуре Павла Мицкевича (Paweł Miśkiewicz). Анализируется философское содержание спектакля, ведущим смысловым мотивом которого становится *Апокалипсис*. Обращается внимание на роль зеркальности как связующего элемента для выстраивания категорий двойника и двойничества. Осмысливается постановка вопроса не только о спасении красоты, но и всего мира через красоту-добро, православие, Россию. Рассматривается проблема прочтения образа князя Мышкина, который сочетает в себе святое и смешное; однако нет ответа на вопрос, кто он: Христос, лжепророк или, может быть, сам дьявол.

Ключевые слова

Спектакль, двойник, двойничество, зеркальность, бинарная оппозиция, Апокалипсис, время.

В Польше первый перевод романа *Идиот* Федора М. Достоевского, сделанный Хеленой Гротовской (Helena Grotowska), появился в Кракове в 1909 году, это привело к широкой известности данного произведения в стране, на что указывают комментаторы *Полного собрания сочинений*¹ писателя (впрочем, они называют девичью фамилию переводчицы: «Г. де Кампо-Шипио» (итал. Scipio del Campo)). Позже польские режиссеры обращались к роману *Идиот* неоднократно. Например, через всё творчество Анджея Вайды (Andrzej Wajda) проходит как данный роман, так и иные тексты писателя. Однако особенный интерес наблюдается к постановке пьесы именно по роману *Идиот*: театральные репетиции спектакля проходили еще в 1975 году, но не завершились премьерой в Варшаве в Малом театре (Teatr Mały) – сцене Национального театра (Teatr Narodowy); успешная постановка появилась позже в Старом театре (Stary Teatr) в Кракове – пьеса «Настасья Филипповна» (польск. *Nastazja Filipowna* – 1977 г.). Постановке по мотивам романа *Идиот* предшествовали 27 предпремьерных показов-репетиций, на которые зрители могли купить билеты и следить за тем, как достигается финальный результат. Перед зрителем предстали только два актера, игравшие Мышкина и Рогожина, а последняя глава романа Достоевского подверглась импровизации. Театральный критик Барбара Остерлофф (Barbara Osterloff) заметила:

«Признаю, что наиболее увлекательной для меня в краковской постановке стала проверка или же подтверждение театральных возможностей, которые открываются

¹ Здесь и далее цитаты из данного издания приводятся по: Ф. М. Достоевский. *Полное собрание сочинений*. Т. IX. Ленинград: Наука, 1972–1990, с. 423 – с указанием тома (римскими цифрами) и страницы (арабскими цифрами).

в адаптации *Идиота* Вайды. Тем более что актеры, от которых зависит ответ на вопрос, „где Настасья Филипповна?“, могут здесь сделать очень много» (здесь и далее пер. мой – С.П.)².

Но Вайда не был удовлетворен результатом до конца, он искал новых решений. К постановке романа Достоевского мэтр вернулся на японской сцене с местными актерами в 1989 году. Режиссер мастерски использует методики театра кабуки, при помощи которых ищет новые пути изображения. Сам Вайда замечал:

«Многие годы меня мучила мысль, а позже и уверенность, что существует некое лучшее сценическое решение *Идиота*. Помог случай. Когда в 1981 году я посещал Киото, там шла постановка *Дамы с камелиями*. Так я познакомился с Тамасабуру Бандо, одним из величайших японских исполнителей женских ролей»³.

Актер исполнит роль Мышкина и Настасьи Филипповны также и в последующей киноверсии (*Настасья* (польск. *Nastasja* – 1994 г.)), в которой женское и мужское станут нераздельным единством, а философия Достоевского наполнится новыми смыслами двойничества.

На основе постановки Вайды в 2013 году состоялась очередная премьера спектакля *Настасья Филипповна* (польск. *Nastasja Filipowna*), который до сегодняшнего дня (2017 г.) идет уже в адаптации Анджея Домалика (Andrzej Domalik) в варшавском Театре имени Стефана Ярача «Атенеум» (Teatr im. Stefana Jaracza Ateneum). Режиссер в интервью заметил:

«Проще всего было бы сказать, что в начале было слово, но это неправда. В начале были актеры. Я подумал, что если судьба свела меня с Мартином Дорочинским (Marcin Dorociński) и Гжегожем Даменцким (Grzegorz Damiński), которые играют у нас в труппе, то будет очень интересно увидеть их вместе на сцене. С этого всё и началось»⁴.

В спектакле также, как и в задумке Вайды, только два актера, которые играют Мышкина и Рогожина; это последняя встреча героев романа, которые ведут напряженный диалог о вере, Боге, бытии и красоте, а главная героиня уже мертва,

² B. Osterloff. *Gdzie jest Nastasja Filipowna? 27 prób Andrzeja Wajdy (I)*. «Teatr». № 5. 6 marca 1977. [Online] <<http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/66457/gdzie-jest-nastasja-filipowna-27-prob-andrzeja-wajdy-i>> (27.02.2017). См. оригинал: „Przyznaję się, że najbardziej ekscytujące w krakowskim przedsięwzięciu jest dla mnie sprawdzenie czy też potwierdzenie możliwości teatralnych, jakie niesie adaptacja *Idioty* Wajdy. Tym bardziej, że aktorzy, od których zależy odpowiedź na pytanie: „gdzie jest Nastasja Filipowna?” – wiele mogą tu zdziałać”.

³ Fiodor Dostojewski, *Nastasja Filipowna, według pomysłu Andrzeja Wajdy, na motywach Idioty*. Warszawa: Ateneum, Teatr im. Stefana Jaracza w Warszawie, 2013 [program spektaklu]. См. оригинал в программе к спектаклю: „Przez lata dręczył mnie niepokój, a później pewność, że istnieje jakieś lepsze rozwiązanie scenicznej wersji *Idioty*. Z pomocą przyszedł mi przypadek. Kiedy w 1981 roku odwiedziłem Kioto, grano tam *Damę Kameliową*. Tak poznałem Tamasaбуру Bando, jednego z największych japońskich odtwórców ról kobiecych”.

⁴ Там же, см. оригинал: „Najłatwiej byłoby powiedzieć, że na początku było słowo, ale to nieprawda. Na początku byli aktorzy. Pomyślałem, że skoro los zdarzył, że mamy w zespole Marcina Dorocińskiego i Grzegorza Damińskiego, będzie to bardzo ciekawe zobaczyć ich razem na scenie. Od tego to się zaczęło”.

находится в соседней комнате. Настасья Филипповна, имя которой вынесено в название пьесы, так и не появляется на сцене, но зритель в каждой фразе и жесте чувствует, что она рядом, а эмоции достигают кульминации именно благодаря эффекту отсутствия. Существенным отличием от постановки Вайды является четкое следование установкам режиссера, а не игровая импровизация. Короткий спектакль (75 мин.) держит зрителя в абсолютном напряжении и оказывает ошеломляющее воздействие.

В 2000 году была еще одна постановка в Театре Розмаитости (Teatr Rozmaitości) в режиссуре Николая Варянова (Mikołaj Warianow) – это псевдоним Гжегожа Яжины (Grzegorz Jarzyna). В роли князя Мышкина выступил Цезарий Косиński (Cezary Kosiński). Спектакль

«...должен был стать историей человека, который находится в поиске простоты и бескорыстия в прагматическом мире Петербурга. В спектакле используются звуки чечетки, музыка Павла Мыкетына (Paweł Mykietyn), мультипликация Петра Думалы (Piotr Dumala)»⁵.

А в 2014 году в театре «Сохо» (Teatr Soho) появилась постановка «Идиот» в режиссуре Игоря Гожковского (Igor Gorzkowski). На сцене четыре персонажа: Мышкин, Рогожин, Настасья и Аглая. Интересным моментом является то, что роль Мышкина исполняет актриса Агата Бузек (Agata Buzek), будто оживляя традицию театра кабуки, которую ранее использовал Анджей Вайда.

«В белом костюме, без макияжа она напоминает британскую актрису Тильду Суинтон (Tilda Swinton). В исполнении Бузек персонаж лишен категории пола, и весь его мир – это мир духовный»⁶.

11 февраля 2017 года состоялась очередная премьера одноименного спектакля по роману «Идиот» в Национальном театре (Teatr Narodowy) в Варшаве в режиссуре Павла Мицкевича (Paweł Miśkiewicz). Следует отметить, что на сцене Национального театра пьесу по данному роману ставят впервые, а обращаются к творчеству Достоевского только лишь в третий раз: перед этим дважды были поставлены *Братья Карамазовы* в режиссуре Адама Ханушкевича (Adam Hanuszkiewicz), а также *Анны и Ежи Красовских* (Hanna i Jerzy Krasowscy).

На этот раз на суд зрителю было представлено полномасштабное действие, в котором участвуют 15 актеров, а продолжительность спектакля – 3 часа 40 минут (с одним антрактом). Первое действие представляет собой объективный взгляд на героя (Мышкина) романа Достоевского, оно сближено в сюжетно-композиционном смысле с текстом произведения, когда герои один за другим на вечере у Настасьи Филипповны рассказывают о самом ужасном поступке в своей жизни. А вот второе действие – это субъективный взгляд на мир

⁵ I. Szymańska. *Zajrzyć do głowy księcia Myszkina*. „Gazeta Wyborcza”. „Co jest grane 24”. Warszawa, nr 34, wydanie z dnia 10/02/2017, SCENA, s. 24. См. оригинал: „...miał być historią człowieka poszukującego prostoty i bezinteresowności w pragmatycznym świecie Petersburga. W spektaklu wykorzystano dźwięki ze stepu, muzykę Pawła Mykietyna, animację Piotra Dumala”.

⁶ Там же, см. оригинал: „W białym garniturze, bez makijażu, przypomina Tildę Swinton. Stworzyła postać, która jest poza płciami, a całym jej światem jest świat duchowy”.

через эпилептическое сознание героя. Режиссер соединяет динамичную, стремительно развивающуюся часть с метафизическим анализом бытия, воспринимаемого сквозь призму болезни. Спектакль наполнен глубоким философским содержанием, центральным смысловым мотивом которого становится Апокалипсис. Именно чтением текста *Откровения* Иоанна Богослова из уст актера, который играет Лебедева, и начинается пьеса. В романе герой признается князю Мышкину, что чтением Апокалипсиса и его толкованием пытался успокоить эмоциональность и надрывность Настасьи Филипповны:

«Я же в толковании Апокалипсиса силен и толкую пятнадцатый год. Согласилась со мной, что мы при третьем коне, вороном, и при всаднике, имеющем меру в руке своей, так как все в нынешний век на мере и на договоре, и все люди своего только права и ищут: „мера пшеницы за динарий и три меры ячменя за динарий“... да еще дух свободный, и сердце чистое, и тело здоровое, и все дары божии при этом хотят сохранить. Но на едином праве не сохраняют, и за сим последует конь бледный и тот, коему имя Смерть, а за ним уже ад...»⁷.

Герой даже утвердительно принимает тот факт, что его называют «профессором антихриста». Позже о пятнадцатилетнем толковании Апокалипсиса Лебедев повторяет информацию и Аглае Епанчиной, которая просит его объяснить данный текст. Однако генерал Иволгин тут же всё это называет «шарлатанством»⁸. В данной характеристике, а также дальнейшей попытке толкования Апокалипсиса Лебедевым звучит указание писателя на поверхностное понимание книги Библии героем, слишком дословное социально-бытовое прочтение. На этот факт также указывали комментаторы *Полного собрания сочинений* Достоевского, которые отметили, что толкование Апокалипсиса отразило отклик «на идейную борьбу эпохи», представленную в споре-переписке Александра И. Герцена и Владимира С. Печерина в 1853 году:

«В своих письмах к Герцену Печерин, признавая, что буржуазное общество несет с собой „тиранство“ материальной цивилизации и падение духовной жизни, делал отсюда вывод, что спасением для человечества является не наука, а религия. В противоположность Печерину, стоявшему в своей критике буржуазной цивилизации на романтической точке зрения, Герцен доказывал, что наука, техника, промышленность, создаваемые буржуазным обществом, являются величайшими прогрессивными рычагами общественного развития...»⁹.

Именно цивилизационный аспект толкования накладывается у Лебедева на понимание «звезды „попынь“» (Откр. 8, 10–11), которая ничто иное для героя, как «сеть железных дорог, раскинувшаяся по Европе»¹⁰. За этим символом цивилизационного развития Лебедев и усматривает губительность для человеческого бытия:

⁷ Ф.М. Достоевский... Т. VIII, с. 167–168.

⁸ Там же. Т. VIII, с. 202.

⁹ Там же. Т. IX, с. 393.

¹⁰ Там же. Т. VIII, с. 254; с. 309–310.

«Собственно одни железные дороги не замутят источников жизни, а всё это в целом-с проклято, всё это настроение ваших последних веков, в его общем целом, научном и практическом, может быть, и действительно проклято-с»¹¹.

Утраченная духовность становится причиной конечности мира, о чем с горечью восклицает Лизавета Прокофьевна: «... так уж и впрямь последние времена пришли»¹². А это указание непосредственно связано с текстом *Откровения*: «времени уже не будет» (Откр. 10, 6), «время близко» (Откр. 1, 3; 22, 10). Эту цитату повторяет и Ипполит, который намеревается прочесть свою исповедь и совершить самоубийство:

«Завтра „времени больше не будет“ <...> А помните, князь, кто провозгласил, что „времени больше не будет“? Это провозглашает огромный и могучий ангел в Апокалипсисе»¹³.

Через весь роман проходит мотив апокалиптического конца, через который автор ведет читателя к неминуемой катастрофе, а вместе с тем подчеркивает, что судный день настал для всех героев. Но князь Мышкин не задумывался Достоевским как гневный Христос Апокалипсиса, о чем автор писал из Женевы еще 31 декабря 1867 года (12 января 1868) Аполлону Н. Майкову:

«Давно уже мучила меня одна мысль, но я боялся из нее сделать роман, потому что мысль слишком трудная и я к ней не приготовлен, хотя мысль вполне соблазнительная и я люблю ее. Идея эта – *изобразить вполне прекрасного человека*»¹⁴.

Позже в подготовительных материалах писатель трижды замечает на полях: «Князь Христос»¹⁵. И сам главный герой открыто говорит в романе, что он не является судьей, а поэтому оказывается несколько размытым в апокалиптическом настроении произведения. А вестником Апокалипсиса становится шарлатан Лебедев, который в спектакле Павла Мицкевича обретает совершенно иные черты характера. Критик Ян Боньча-Шабловски (Jan Bończa-Szabłowski) заметил:

«Мариуш Бенуа (Mariusz Benoit) – это замечательный Лебедев, комбинатор и пройдоха, который одновременно вызывает восхищение как толкователь Апокалипсиса»¹⁶.

И точно так же, как и в романе, ощущение конца, неминуемой катастрофы не покидает зрителя на протяжении всего спектакля.

Сложные для слухового восприятия монологи и диалоги героев, нелинейная композиция, обрывочность действия и сюжета постановки, вплетение ряда других текстов самого Федора М. Достоевского (*Униженные и оскорбленные*, *За-*

¹¹ Там же. Т. VIII, с. 310.

¹² Там же. Т. VIII, с. 237.

¹³ Там же. Т. VIII, с. 318–319.

¹⁴ Там же. Т. XXVIII (2), с. 240–241.

¹⁵ Там же. Т. IX, с. 246; с. 249; с. 253.

¹⁶ J. Bończa-Szabłowski. *Dostojewski w grze jak Big Brother*. „Rzeczpospolita”. „Kultura”. 16 lutego 2017. См. оригинал: „Mariusz Benoit to świetny Lebieziew, kombinator i krętaacz, który jednocześnie budzi podziw jako tłumacz Apokalipsy”.

писки из подполья, Игрок, Бесы, Подросток, Братья Карамазовы) и Николая А. Бердяева (*Смысл истории, Истоки и смысл русского коммунизма*), Николая Ф. Федорова (*Философия общего дела*) делают постановку интеллектуально перегруженной. Она раскрывает многие смыслы только лишь для действительно подготовленного зрителя. Достаточно серьезно поставлен вопрос не только о спасении красоты, но и всего мира через красоту-добро, православие, Россию. А это уже широкий выход за пределы одного текста писателя через пересечение этико-эстетических категорий.

На каждом уровне режиссер использует ход, который подчеркивает бинарные оппозиции в понимании действительности (субъект/объект, актер/зритель, истина/ложность и т.п.). Мир спектакля вообще не имеет единого смыслового посыла. Зритель при этом становится живым соучастником происходящего на сцене и в романе. Даже технически, чтобы попасть в зал, необходимо пройти через сцену, на которой уже стоят декорации, а также находятся актеры еще до начала спектакля, но уже играя свои роли без слов. Зрители в небольшом зале, первые ряды которого буквально стоят на сцене, невольно участвуют в игре актеров и присутствуют на вечере у Настасьи Филипповны. Более того, весь задний план сцены обставлен огромной стеной зеркал, в которых отражаются и актеры, и зрители. Актер Павел Томашевски (Paweł Tomaszewski), исполняющий роль Мышкина, заметил в одном из интервью:

«Большое значение здесь имеет пространство, которое из-за использования огромного количества зеркал становится навязчивым, от него болят глаза, чувствуется усталость. Это реальность героя, неприспособленного к этому миру, мужская версия *Алисы в стране чудес*»¹⁷.

На важность зеркала (зеркальности) в романе *Идиот* обратила внимание исследовательница Елена Г. Новикова в монографии «*Nous serons avec le Christ*». Роман Ф.М. Достоевского «*Идиот*»¹⁸, отметив, что ранее к этой проблеме уже обращались, например, Михаил М. Бахтин и Юрий М. Лотман. Литературовед подчеркнула следующее:

«...Двойничество, двоение, парность, зеркальность – это именно то, что активно обсуждает современная гуманитарная наука в связи с визуальностью, использованной в других видах искусства, т.е. связанной именно с принципом „переведения из одного плана изображения в другой”»¹⁹.

А вот Юрий М. Лотман заметил, что «литературным адекватом мотива зеркала является тема двойника»²⁰. И данный момент особенно важен в концепции

¹⁷ I. Szymańska. *Zajrzeć do głowy księcia Myszkina*. „Gazeta Wyborcza”. „Co jest grane 24”. Warszawa, nr 34, wydanie z dnia 10/02/2017, SCENA, s. 24. См. оригинал: „Dużą rolę odegra tu przestrzeń: przez wykorzystanie wielu luster staje się inwazyjna, bolą od niej oczy, czuć zmęczenie. To jest rzeczywistość nieprzystosowanego do świata bohatera, męska wersja *Alicji w krainie czarów*”.

¹⁸ Е.Г. Новикова. «*Nous serons avec le Christ*». Роман Ф.М. Достоевского «*Идиот*». Томск: Издательство Томского университета, 2016, 244 с.

¹⁹ Там же, с. 42.

²⁰ Ю.М. Лотман. *Избранные статьи: в 3 т.* Т. I. Таллин: Александра, 1992, с. 157.

анализируемого нами спектакля. Зеркало в таком случае является техническим решением для изображения двойничества в пространстве актерско-зрительского мира. Именно с помощью зеркала происходит попытка увидеть себя, вплетенного в мир пьесы и романа, и даже – не только посмотреть на себя со стороны, но и заглянуть внутрь себя, своего второго, раздвоенного «Я», отыскать собственного двойника. Владимир К. Кантор в монографии *Любовь к двойнику. Миф и реальность русской культуры* писал следующее:

«Человек, выходящий, но не вышедший из безличной мифологической структуры, остающийся еще внутри мифологического сознания, не в состоянии найти свою определенность, устойчивость своего бытия. На этой неустойчивости и паразитирует двойник. Двойник прорывается к сути человека, пытается подменить ее, а порой и подменяет. Он существует, строго говоря, в волнах мифологического бытия. Именно такое балансирование на грани мифа и рации вводит в личностную культуру нового времени тему двойничества, актуализирует ее»²¹.

Двойственность очерчена Достоевским уже на первых страницах романа. Встречаются Мышкин и Рогожин, которые всматриваются друг в друга, как в зеркало, и возникает вопрос: кто же является оригиналом, а кто двойником – «черномазый» или «белокурый»? Они одногодки, оба получают наследство, до этого Рогожин был также беден: «Пять недель назад я вот, как и вы, – обратился он к князю, – с одним узелком от родителя во Псков убег, к тетке...»²². Но есть и разительное отличие: Мышкин будто чужд русской культуре, одет «не по-русски», другое дело – Рогожин. Но в то же время последний говорит о Мышкине: «таких, как ты, бог любит»²³. А вот князь о Рогожине замечает, что «в нем много страсти, и даже какой-то больной страсти»²⁴. Герой очень хорошо понимает сущность своего двойника уже в начале романа, осознает, что Рогожин вполне может зарезать Настасью Филипповну, хорошо видит Мышкин и характеры других персонажей, проникает в их тайные мысли, подсознание, прочитывает заветные мечты и желания. Также он предчувствует и предугадывает, что о нем думают окружающие, что для них он выглядит подозрительно. При этом герой позволяет себя обманывать, совершать проступки, дает ложную надежду, говорит Келлеру о двойных мыслях: «Две мысли вместе сошлись, это очень часто случается. Со мной беспрерывно»²⁵. А это не дает возможности однозначного понимания образа. Возвращаясь к тексту Апокалипсиса, в данном контексте следует привести слова об Ангеле Лаодикийской церкви: «Но как ты тепл, а не горяч и не холоден, то извергну тебя из уст Моих» (Откр. 3, 16). Это та характеристика, которая делает главного героя романа также неоднозначным для восприятия, что отражается в литературной критике произведения. Так, Николай О. Лосский утверждал:

²¹ В.К. Кантор. *Любовь к двойнику. Миф и реальность русской культуры: очерки*. Москва: Научно-политическая книга, 2013, с. 265.

²² Ф.М. Достоевский... Т. VIII, с. 10.

²³ Там же. Т. VIII, с. 14.

²⁴ Там же. Т. VIII, с. 28.

²⁵ Там же. Т. VIII, с. 258.

«Образ Мышкина чрезвычайно привлекателен; он вызывает сочувствие и сострадание, но от идеала человека он весьма далек. Ему не хватает той силы духа, которая необходима, чтобы своею душевною и телесною жизнью и руководить людьми, нуждающимися в помощи. На чужие страдания он может откликнуться лишь своими страданиями и не может стать организующим центром, ведущим себя и других к бодрой жизни, наполненной положительным содержанием»²⁶.

И эту неудачу понимал и сам Достоевский, который писал 8 (20) марта 1869 года из Флоренции Софье А. Ивановой: «А насчет недостатков я совершенно и со всеми согласен; а главное, до того злюсь на себя за недостатки, что хочу сам на себя написать критику»²⁷.

И в спектакле Мышкин является совмещением святого и смешного, также нет ответа, кто он – Христос, лжепророк или, может быть, сам дьявол. Даже актер, который его играет, получает двойственные роли: «Имеет в себе невинность, но также и несогласие играть по правилам. Вероятно, поэтому режиссеры дают ему роли либо святых, либо бунтарей»²⁸. Афиша к спектаклю также весьма своеобразна: Мышкин изображен на ней в свадебном кокошнике с фатой. Снова возвращается гендерное единство в герое с указанием на цельную двойственность. А в программе к спектаклю размещена фотография Виссариона (Сергея А. Торопа) – основателя и главы секты «Церковь последнего завета», который называет себя «Словом Божиим», «Христом»²⁹. В данном случае дается прямое указание на двойника, подмену настоящего Христа неким лжепророком в образе князя Мышкина. В этой же программе к спектаклю приводятся слова о. Хенрика Папроцкого: «Монофонический мир злых духов, проявляющийся в полифонической структуре романа Достоевского, знает образ инквизитора-добродетеля и лжеспасителя Мышкина, а также тех, которые предстают открытыми врагами Христа»³⁰. Х. Папроцкий является автором работы, раскрывающей мир личности, в которой борются сила и слабость (лев и мышь). Книга так и называется *Лев и мышь, или Тайна человека. Эссе о героях Достоевского* (польск. *Lew i mysz czyli tajemnica człowieka. Esej o bohaterach Dostojewskiego*)³¹. Папроцкий

²⁶ Н.О. Лосский. *Достоевский и его христианское миропонимание*. [В:] Н.О. Лосский. *Бог и мировое зло*. Москва, 1994, с. 188.

²⁷ Ф.М. Достоевский... Т. XXIX (1), с. 24.

²⁸ I. Szymańska. *Zajrzeć do głowy księcia Myszkina*. „Gazeta Wyborcza”. „Co jest grane 24?”. Warszawa, nr 34, wydanie z dnia 10/02/2017, SCENA, s. 24. См. оригинал: „Ma w sobie niewinność, ale też niezgodę na zasrane reguły. Pewnie dlatego reżyserzy obsadzają go w roli świętych i buntowników”.

²⁹ См. подробнее: [Online:] <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%BF_%D0%A1%D0%B5%D1%80%D0%B3%D0%B5%D0%B9_%D0%90%D0%BD%D0%B0%D1%82%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87> (19.05.2017).

³⁰ Ks. H. Paprocki. *Być zbawicielem fałszywym...* [В:] *Idiota. Fiodor Dostojewski*. Warszawa: Teatr Narodowy, 2017, s. 19 [program spektaklu]. См. оригинал: „Homofoniczny świat złych duchów przejawiający się w polifonicznej strukturze powieści Dostojewskiego zna postać inkwizytora-dobroczyńcy i fałszywego zbawcy Myszkina, i tych, którzy wprost mienią się wrogami Chrystusa”.

³¹ H. Paprocki. *Lew i mysz czyli tajemnica człowieka. Esej o bohaterach Dostojewskiego*. Białystok: Bractwo Młodzieży Prawosławnej, 1997, 110 s.

утверждает, что Мышкин «...представляет христианство без Христа, трактует христианский идеал в отрыве от Личности <...> является лжеспасителем»³². Двойственность Мышкина становится причиной, по которой и актер, сыгравший героя на варшавской сцене, говорит о «неудачной попытке автора». Изображение добра для Павла Томашевского является сложным, так как оно не включает никакой тайны, слишком очевидно в своих результатах. Однако актер заметил:

«...доброта не должна означать слабости. Думая, что Мышкин – это Христос, мы забываем о нашей склонности смотреть на Христа, как бы сказал польский драматург Павел Демирски (Paweł Demirski), как на „Господина с радужными лучами, который простит“, или, по словам сегодняшних политиков, как на жаждущего почестей властелина, который хотел бы воссесть на троне Польши. Мы смотрим на него, как на сильного, мужественного, критичного человека, радикального типа, который был рядом с преступниками, проститутками, смело подставлял вторую щеку»³³.

Двойственность сценического образа, связь с Апокалипсисом подводят к идее, что перед нами, скорее, не Христос, а лишь его копия, двойник – Антихрист, что, однако, не совсем вписывается в полифоническую поэтику Достоевского. В этом снова двойственность силы и слабости литературного образа, ибо, по замечанию Владимира К. Кантора, «отличие Антихриста от Христа одно: Христос миром не принят, он трагичен, а Антихрист принят»³⁴. В таком контексте Мышкин перестает быть двойником, он, как и Христос Апокалипсиса, может сказать: «Се стою у двери и стучу: если кто услышит голос Мой и отворит дверь, войду к нему и буду вечерять с ним, и он со Мною» (Откр. 3, 20). Также Мышкин пребывает под дверью у Рогожина, который слышит, но не открывает, именно за дверью совершается убийство Настасьи Филипповны; эта граница будто бы непроходима для героев романа именно тогда, когда это имеет определяющее значение. Мышкин и Рогожин сходятся по одну сторону двери, когда уже совершен страшный грех. Но и здесь даруется надежда, которая дана в Апокалипсисе только для обитателей нового града Иерусалима: «И отрет Бог всякую слезу из очей их, и смерти не будет уже; ни плача, ни вопля, ни болезни уже не будет, ибо прежнее прошло» (Откр. 21, 4). Также и Мышкин гладит убийцу «дрожащею рукой по его волосам и щекам, как бы лаская и унимая его»³⁵.

³² Там же, s. 78. См. оригинал: „reprezentuje chrześcijaństwo bez Chrystusa, pojmuje ideał chrześcijański w oderwaniu od Osoby»; «jest zbawicielem fałszywym».

³³ I. Szymańska. *Zajrzeć do głowy księcia Myszkina*. „Gazeta Wyborcza”. „Co jest grane 24”. Warszawa, nr 34, wydanie z dnia 10/02/2017, SCENA, s. 24. См. оригинал: „...dobroć nie musi oznaczać słabości. – Myśląc, że Myszkina to Chrystus, zapominamy o naszym przyzwyczajeniu, w którym, jakby powiedział Paweł Demirski, Chrystus to „Pan z tęczowymi promieniami, który wybaczy”, czy, jak mówią dziś politycy, żądny zaszczytów władca, który chciałby zasiadać na tronie Polski. Patrzymy na niego jak na silnego, męskiego, krytycznego człowieka, radykalnego gościa, który przebywał z przestępcami, prostytutkami, odważnie nadstawiał drugi policzek».

³⁴ В.К. Кантор. *Любовь к двойнику. Миф и реальность русской культуры: очерки*. Москва: Научно-политическая книга, 2013, с. 279.

³⁵ Ф.М. Достоевский... Т. VIII, с. 507.

А перед этим герои снова, как и в начале романа, сидят на стульях друг напротив друга, всматриваясь друг в друга, как в зеркало³⁶ (что использовали в своих постановках Анджей Вайда и Анджей Домалик), позже вместе пребывают в беспомощности³⁷. Но изображение на сцене такой двойственности, на которой основывается всё христианство, оказалось не просто сложной задачей.

«Идея создать персонаж, который одновременно является воплощением Христа и Антихриста, не была до конца реализована. Сказать, что Мышкин – это Христос, недостаточно, хотя он и производит жесты Христа. В свою очередь, воспринять его как Антихриста – это уже слишком, хотя он и подвигает других на поступки, за которые не желает брать ответственности и кажется совсем ни в чем не виноватым»³⁸,

– утверждает актер, который играет Мышкина. Герой спектакля получился достаточно нечетким, размытым, особенно теряется на фоне других сценических персонажей: будь то статный красавец Матеуш Русин (Mateusz Rusin), играющий Рогожина и воплощающий само напряжение, или Виктория Городецкая (Wiktoria Gorodeckaja), которая как Настасья Филипповна изображает всплеск эмоций, а в кульминациях переходит с польского языка на русский, что должно подчеркивать накал ее внутреннего состояния. И она также раздвоена – гордая страдальца – отражается частью себя в своем двойнике – Аглае. Это о последней Мышкин говорит: «Красоту трудно судить; я еще не приготовился. Красота – загадка»³⁹; и тут же добавляет, что она «почти как Настасья Филипповна, хотя лицо совсем другое». В романе создается множество копий, двойников через вырисовывание ряда образов, а также через экфрасисы, которыми насыщено произведение. Автор выстраивает целые зеркальные коридоры, как во время сцены гадания, когда появляется галерея различных отражений человеческой сути. О подобном типе зеркальности художественного пространства романа Достоевского писала и американская исследовательница Ксана Бланк (Ksana Blank) в монографии *Dostoevsky's Dialectics and the Problem of Sin*⁴⁰. Точно такой же эффект создан при помощи сценографии в спектакле. Множество лиц, своих и чужих, открываются перед зрителем. Некоторые покрыты условными масками двойничества. В романе Ганя Иволгин замечает, что и Мышкин носит «маску»⁴¹, а далее мы узнаем, что и Настасья Филипповна «смеялась и маскировалась веселостью»⁴². Герои Достоевского полифоничны, с множеством двойни-

³⁶ Там же. Т. VIII, с. 502; с. 503.

³⁷ Там же. Т. VIII, с. 507.

³⁸ J. Cieślak. *Chrystus czy Antychryst*. „Rzeczpospolita”. „Kultura”. 09 lutego 2017. См. оригинал: „Pomysł na postać, która jest zarazem wcieleniem Chrystusa i Antychrysta, nie został zrealizowany do końca. Powiedzieć, że Myszkin jest Chrystusem, to za mało, choć wykonuje chrystusowe gesty. Z kolei uznać go za Antychrysta to zbyt wiele, choć deleguje inne postaci do czynów, za które nie chce brać odpowiedzialności i pozornie nie jest obciążony winą”.

³⁹ Ф.М. Достоевский... Т. VIII, с. 66.

⁴⁰ См. подробнее: K. Blank. *Dostoevsky's Dialectics and the Problem of Sin*. Evanston, Illinois: Northwestern University, 2010, с. 69–79.

⁴¹ Там же. Т. VIII, с. 75.

⁴² Там же. Т. VIII, с. 87.

ков, которые разбросаны по всему пространству даже не только одного произведения, но целой художественной системы писателя. Например, двойственное начало Мышкина было скрыто автором более глубоко, но в подготовительных материалах, как замечают комментаторы «Полного собрания сочинений», что особенно значимо в обсуждаемом контексте, «в Идиоте первой редакции проглядывали черты Ставрогина»⁴³. Безусловно, в процессе работы над романом образ модифицировался, претерпел изменения и правки, но некоторые элементы подпольного героя неизменно остаются и в нем.

Актер, которого мы видим на сцене в роли Рогожина, имеет особую связь с творчеством Достоевского, так как ранее уже сыграл Дмитрия Карамазова в постановке *Братьев Карамазовых*, а также Ипполита в *Идиоте*. И сам режиссер спектакля играл Алешу в *Братьях Карамазовых* Кристиана Лупы. Для зрителя все эти детали имеют особое значение, так как позволяют поверить в то, что происходит на сцене, проникнуть в состояние персонажей. Русина-Рогожина критики даже именовали неким экспертом от русской души. Сам актер в одном из интервью с улыбкой отвечает на это замечание:

«Спрашиваешь о „русской душе“, а я сказал бы шире – о душе славянской, которую отличает глубокая чувственность, некое хулиганство и порывистость, скрытые страсти. Мы, поляки, темпераментный народ, и нам недалеко до русской души. Достоевский умеет всё это выискивать, умеет говорить с собственной совестью. Здесь и насыщенность, и мрачность, и колорит, ведь именно таким является человек – не до конца хороший и не до конца плохой. Вся наша жизнь – это постоянный поиск»⁴⁴.

Зритель участвует в этом поиске вместе с актерами, пытаясь уловить все тайные ходы режиссерского замысла. Но часто недоумевают от монологов Мышкина, как и в романе, не до конца их понимает общество в доме Епанчиных, когда ведутся рассуждения о России и Западе, православии и католицизме, вере и атеизме. А такое стирание границ между сценической реальностью и действительностью позволяет говорить о сегодняшних медиаприемах в театральной постановке и игре актеров:

«В спектакле она выглядит как современное реалити-шоу, хотя и в историческом костюме. Названный участник гордится тем, что публично может признаться в том, о чем иные предпочли бы забыть. Чувствует, что становится героем, о котором услышат все»⁴⁵.

⁴³ Там же. Т. IX, с. 345.

⁴⁴ J. Bończa-Szabłowski. *Talent. Otwartość. Skromność*. „Rzeczpospolita”. „Kultura”. „Życie Dolnego Śląska”. 24 lutego 2017. См. оригинал: „Pytasz o „rosyjską duszę”, a ja powiedziałbym szerzej o dusze słowiańskiej, którą charakteryzuje głęboka uczuciowość, pewne rozwirowanie, porывczość, skrywane namiętności. Jako Polacy jesteśmy temperamentnym narodem i blisko nam do rosyjskiej duszy. Dostojewski potrafił to rozgrzebywać, potrafił rozmawiać z własnym sumieniem. To jest gęste, mroczne, soczyste, bo taki jest człowiek. Ani do końca dobry, ani do końca zły. Całe nasze życie to przecież ciągle poszukiwanie”.

⁴⁵ J. Bończa-Szabłowski. *Dostojewski w grze jak Big Brother*. „Rzeczpospolita”. „Kultura”. 16 lutego 2017. См. оригинал: „W spektaklu wygląda ona jak współczesne reality show, choć w historycznym kostiumie. Wyznaczony uczestnik jest dumny, że może publicznie wyznać to, o czym inni woleliby zapomnieć. Czuje, że staje się bohaterem, o którym będzie głośno”.

Перед зрителем изображение именно внутреннего драматизма, которому служит каждая деталь. Например, Настасья Филипповна в ярости сбрасывает со стола гору фарфоровой посуды, которая стоит на сцене всё представление, а зритель ожидает, когда она с грохотом разлетится по сцене. В этом можно увидеть параллель с разбитой вазой Мышкиным в романе, когда Аглая предупреждает, герой остерегается этого подсознательно и, наконец, совершает⁴⁶, что также указывает на двойственность сознания. Некий ключевой предмет используется автором для этого регулярно: например, нож, который писатель упоминает на протяжении развития сюжета, пока он не станет орудием убийства. Также Ипполит говорит Мышкину: «Однако ж я замечаю, что вы все третируете меня как... фарфоровую чашку...»⁴⁷. Эти же чашки, множество чашек, разбиваются Настасьей Филипповной в спектакле. На данную реплику Ипполита в романе Мышкин произносит одну из ключевых фраз всего произведения: «Пройдите мимо нас и простите нам наше счастье»⁴⁸. Пытаются остановить перед разрушительным жестом в спектакле и Настасью Филипповну. Но и в герое, и в героине слишком много обиды и совсем нет сочувствия к миру. Хотя в Апокалипсисе именно тем, кто страдал, дана возможность стать «перед престолом Бога» в белых одеждах: «...это те, кто пришли от великой скорби; они омыли одежды свои и убелили одежды свои Кровию Агнца. За это они пребывают ныне перед престолом Бога и служат ему день и ночь в храме Его, и Сидящий на престоле будет обитать в них» (Откр. 7, 14–15). Но это всё оживает через христианское миропонимание, которое не всегда удается открыть в героях романа. И в таком сценическом напряжении, интеллектуальной полемике на фоне колоритных героев-актеров будто нет Мышкина, он будто исчезает:

«Поэтому во второй части спектакля дискуссия на тему ценностей, поиска спасения в вере, попытки сохранения в себе хотя бы частички человечности утомляет. Как глашатай этих истин Мышкин не обладает той внутренней силой, которая показала бы, что он провозглашает те ценности, в которые сам верит»⁴⁹.

И именно таким становится вердикт театральных критиков по отношению к главному герою постановки Павла Мицкевича. Очередная попытка перенести Достоевского на сцену не стала великой удачей, а сценический герой, как и романный, несколько разочаровывает. Хотя, если целью изображения считать раздвоение характера, художественного образа, а вместе с тем и попытку заглянуть в раздвоенное сознание зрителя, то в этом смысле режиссер достиг грандиозных результатов. А перед литературной критикой открылся еще один путь осмысления такого сложного и далеко неоднозначного литературного персонажа, как князь Мышкин.

⁴⁶ Ф.М. Достоевский... Т. VIII, с.435; с. 436; 454.

⁴⁷ Там же. Т. VIII, с. 433.

⁴⁸ Там же.

⁴⁹ Там же, см. оригинал: „Dlatego w drugiej części spektaklu dyskusja na temat wartości, szukania ratunku w wierze, próby ocalenia w sobie choć cząstki człowieczeństwa nuży. Jako głosiciel tych prawd Myszkina nie ma wewnętrznej siły, która pokazałaby, że głosi tezy, w które sam wierzy”.

Литература

- Достоевский Ф.М. *Полное собрание сочинений*. В 30 томах. Ленинград: Наука, 1972–1990.
- Кантор В.К. *Любовь к двойнику. Миф и реальность русской культуры: очерки*. Москва: Научно-политическая книга, 2013.
- Лотман Ю.М. *Избранные статьи: в 3 т.* Т. I. Таллин: Александра, 1992.
- Новикова Е.Г. «*Nous serons avec le Christ*». Роман Ф.М. Достоевского «Идиот». Томск: Издательство Томского университета, 2016.
- Лосский Н.О. *Достоевский и его христианское миропонимание*. [В:] Н.О. Лосский. *Бог и мировое зло*. Москва: Издательство «Республика», 1994.
- Blank K. *Dostoevsky's Dialectics and the Problem of Sin*. Evanston, Illinois: Northwestern University, 2010.
- Bończa-Szabłowski J. *Dostojewski w grze jak Big Brother*. „Rzeczpospolita”. „Kultura”, 16 lutego 2017.
- Bończa-Szabłowski J. *Talent. Otwartość. Skromność*. „Rzeczpospolita”. „Kultura”. „Życie Dolnego Śląska”, 24 lutego 2017.
- Cieślak J. *Chrystus czy Antychryst*. „Rzeczpospolita”. „Kultura”, 9 lutego 2017.
- Fiodor Dostojewski, Nastasja Filipowna, według pomysłu Andrzeja Wajdy, na motywach Idioty*. Warszawa: Ateneum, Teatr im. Stefana Jaracza w Warszawie, 2013 [program spektaklu].
- Osterloff B. *Gdzie jest Nastasja Filipowna? 27 prób Andrzeja Wajdy (I)*. «Teatr». № 5, 6 marca 1977. [Online:] <<http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/66457/gdzie-jest-nastasja-filipowna-27-prob-andrzeja-wajdy-i>> (27.02.2017).
- Szymańska I. *Zajrzeć do głowy księcia Myszkina*. „Gazeta Wyborcza”. „Co jest grane 24”. Warszawa, nr 34, wydanie z dnia 10/02/2017, SCENA, s. 24.
- Paprocki H. *Lew i mysz czyli tajemnica człowieka. Esej o bohaterach Dostojewskiego*. Białystok: Bractwo Młodzieży Prawosławnej w Polsce, 1997.
- Ks. Paprocki H. *Być zbawicielem fałszywym... [B:] Idiota. Fiodor Dostojewski*. Warszawa: Teatr Narodowy, 2017 [program spektaklu].