

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 1 (17).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 1 (17), 2022.

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

Научная статья / Research Article

УДК 821.161.1.0

ББК 83.3(2=411.2)+85.334

<https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-1-158-166>



© 2022. Татьяна Магарил-Ильяева

*Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук,
Москва, Россия*

«Сон смешного человека» в современных театральных постановках

© 2022. Tatiana G. Magaril-Il'iaeva

A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia

“The Dream of a Ridiculous Man” in Contemporary Theatrical Productions

Информация об авторе: Татьяна Георгиевна Магарил-Ильяева, научный сотрудник научно-исследовательского центра «Ф.М. Достоевский и мировая культура», Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия.

<https://orcid.org/0000-0001-7521-1898>

E-mail: vutka@yandex.ru

Аннотация: в статье рассматриваются три моноспектакля по мотивам фантастического рассказа Ф.М. Достоевского «Сон смешного человека», идущие в настоящее время на итальянской и российской сценах (постановка миланского театра OUT OFF, в главной роли — Марио Сала, премьера состоялась 2019 году; постановка театра «У Никитских ворот», режиссер и исполнитель главной роли — Николай Рингбург, спектакль 2021 года; постановка театра «Мастерская Петра Фоменко», режиссер и исполнитель главной роли — Федор Малышев, спектакль идет на сцене с 2015 года). Особое внимание в работе уделяется анализу сценических решений, использованных в эпизоде, в котором герой описывает новую землю и ее последующее грехопадение, таким образом, выявляются увиденные создателями спектаклей коренные причины отпадения человека от рая. В статье также рассматривается то, как постановщики поняли и воплотили на сцене идею «смешного», так как уяснение и интерпретация

данного понятия оказались важными этапами в процессе создания всех трех спектаклей. В работе используются фрагменты интервью, взятых у исполнителей роли «смешного человека» сотрудниками журнала «Достоевский и мировая культура. Филологический журнал».

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский, «Сон смешного человека», театральная постановка, сценическая интерпретация текста.

Для цитирования: Магарил-Ильяева Т.Г. «Сон смешного человека» в современных театральных постановках // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 1 (17). С. 158–166. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-1-158-166>

Information about the author: Tatiana G. Magaril-Il'iaeva, Associate Researcher, Centre “Dostoevsky and World Culture”, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.

<https://orcid.org/0000-0001-7521-1898>

E-mail: vutka@yandex.ru

Abstract: The article is dedicated to three solo performances based on Fyodor Dostoevsky's fantastic story “The Dream of a Ridiculous Man”, currently running on Italian and Russian stages (the first show is produced by OUT-OFF Theatre in Milan, Italy, starring Mario Sala, and premiered in 2019; the second by the Nikitsky Gate Theatre, directed by and starring Nikolay Ringburg, premiered in 2021; the third by Piotr Fomenko Workshop Theatre, directed by and starring Fyodor Malyshev, premiered in 2015). Particular attention is given to the analysis of staging solutions used in the hero's description of the new land and its subsequent fall, thus identifying the reasons noticed by the creators of the shows for man's forsaking of paradise. The article also examines how the producers understood and expressed the idea of “ridiculous” as the comprehension and interpretation of this concept turned out to be an important step in the realization of all three shows. The article employs fragments of the interviews taken by members of the Editorial Department of the journal *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*.

Keywords: F.M. Dostoevsky, “The Dream of a Ridiculous Man”, theatrical production, stage interpretation of texts.

For citation: Magaril-Il'iaeva, T.G. “The Dream of a Ridiculous Man” in Contemporary Theatrical Productions.” *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 1 (17), 2022, pp. 158–166. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-1-158-166>

«Сон смешного человека» — одно из немногих художественных произведений, входящих в состав «Дневника писателя» 1877 года. В период создания своих величайших романов Достоевский пишет совсем небольшой по объему текст, однако оказывается, что «на очень-очень маленьком пространстве обозначены практически все основные огромные темы позднего Достоевского. В каком-то

смысле это его манифест, текст, где под страшным давлением сжато все, о чем пространно повествуется в других текстах» [Касаткина, 2019, с. 18].

В этой статье, посвященной теме воплощения фантастического рассказа Достоевского на современной театральной сцене, я бы хотела сосредоточиться на том, как, какими средствами, помимо произносимого актерами текста, представляется зрителю история грехопадения двойника Земли, и какие смыслы раскрывают (или порождают) выбранные постановщиками средства. Для анализа я обратилась к трем пьесам, представляющим собой моноспектакли. 1. Постановка миланского театра OUT OFF, премьера которой состоялась в 2019 году. В главной роли Марио Сала. 2. Спектакль 2021 года «Сон смешного человека». Режиссер и исполнитель главной роли Николай Рингбург. Постановка театра «У Никитских ворот». 3. «Смешной человек» — постановка Федора Малышева, он же исполнитель главной роли, спектакль идет на сцене «Мастерская Петра Фоменко» с 2015 года. Во всех трех спектаклях в выбранной мной сцене использованы очень интересные и яркие приемы, демонстрирующие не проговоренные, но очень важные идеи исходного текста и его постановщиков. Однако я также буду кратко говорить и о каждой постановке в целом, чтобы данная сцена не повисла в воздухе, а также хочу обратить внимание на то, как по-разному понимается и воплощается тема смешного в каждом спектакле.

Миланский театр OUT OFF

Исполнитель главной роли в интервью, данном Катерине Корбелла в начале 2021 года, отмечает, что при создании образа главного героя для него особенно важно было показать, что в произведении есть два понятия «смешного»: до познания Истины и после. Смех над героем после фантастического сна — это, по мнению Марио, смех нашего мира над проповедником утопии, как над юродивым. Смех до принятия Истины — символ исторгнутости героя из мира. Осознание, что ему все *все равно* — это ощущение героя в крайней точке постепенного вытеснения его из жизни смеющимися, после этой точки возможно только самоубийство как завершение выхода из жизни. Примечательно, что из описания этих двух выделенных Марио вариантов смеха, видно, что меняется здесь не качество смеха, а самоощущение героя. Пока смешной человек пребывал в мире без знания Истины, смех вызывал в нем злость и тоску, он не мог

разделить его со смеющимися, ведь тогда ему необходимо было бы признаться, что он действительно смешон и знает об этом. После же познания Истины герой добровольно разрушает выстраиваемую долгие годы стену между собой и всеми и разделяет смех со смеющимися: «Но теперь уж я не сержусь, теперь они все мне милы, и даже когда они смеются надо мной — и тогда чем-то даже особенно милы. Я бы сам смеялся с ними, — не то что над собой, а их любя, если б мне не было так грустно, на них глядя» [Достоевский, 1972–1990, т. 25, с. 104]. Эта перемена отношения к внешнему смеху прекрасно показана в спектакле. После познания Истины способность героя быть смешным перестает быть его врожденным проклятием («Я всегда был смешон, и знаю это, может быть, с самого моего рождения» [Достоевский, 1972–1990, т. 25, с. 104]), а становится инструментом проповеди. Если этот мир говорит на языке смеющихся и осмеиваемых, то он будет говорить на его языке. Вот слова самого Марио: «Текст спектакля в основном очень близок к тексту Достоевского, почти буквально, однако в самом начале мы добавили одну деталь. Мой персонаж говорит: “Хотите, чтобы я был смешным? Я сделаю себя смешным ради вас”» [Корбелла, 2021, с. 237]. После этой фразы Марио наряжается в клоуна — красит нос в красный цвет и надевает нелепую шляпу. Таким образом, в начале спектакля герой как бы идет на поводу у публики, надевая понятную ей маску, ставя ее в позицию осмеивающих. После завершения рассказа, в последней сцене герой снимает клоунский костюм и уходит со сцены возвещать Истину дальше. Эту перемену образа можно интерпретировать, как визуализацию изменившейся зрительской оптики. Получив от героя «прививку» Истины, то есть, услышав его историю, зритель оказывается готов или способен увидеть истинный облик героя, а не его клоунскую маску.

Тема историчности отдельного человека из общности людей как пути к смерти продолжается в сцене описания рая и его грехопадения. В спектакле очень необычно решен вопрос с организацией сценического пространства. Зрители сидят на сцене, по двум ее сторонам, в то время как посередине происходит действие. При описании рая Марио начинает подсаживаться к зрителям и вступать в диалог с ними. Вот как он сам говорит об этом: «<...> на сцене мы все были очень близки друг другу, например, когда я рассказывал о новой земле, я иногда садился среди зрителей. Это выглядело, как будто они случайно встретили человека в поезде, и он им рассказывает о своем

путешествии в какую-то экзотическую страну. Когда я рассказывал о развращении той земли, о моей вине, я убегал в пустой партер, который вдруг заливался светом. Я перемещался туда, откуда человек обычно наблюдает происходящее в театре. Это — место человека как зрителя: таким образом, аудитория узнавала себя во мне, потому что партер — пространство, принадлежащее ей, и зритель чувствует, что он тоже соучастник в развращении» [Корбелла, 2021, с. 236]. Однако хочется отметить, что данное сценическое решение открывает гораздо более дальнюю перспективу, чем озвучил Марио. Садясь к зрителям, вызывая их на ответные реакции, Марио стирает грань между актером и зрителем. Они образуют общий круг, наглядно иллюстрируя рассказ о прекрасных людях — зрители сами становятся этими людьми. Но когда рассказ переходит к описанию грехопадения, герой уходит от них в пустующий зрительный зал, тем самым порождая разделение, которое погружает недавних участников действия в безмолвную неподвижность, а его окунает в одиночество. Конечно, Марио говорит об этом приеме, как об идее того, чтобы зритель узнал себя в этом одиноком человеке, сидящем там, где должны были быть они, на их местах, однако история Достоевского, воплощенная в этой постановке, уже перенесла публику в принципиально иное пространство, на сцену, туда, где творится священнодействие, где нет зрителей — есть только участники. Оказавшись в этой позиции участника, зритель может на собственном опыте ощутить, как уход даже одного человека приводит к распадению живого круга. Резюмируя, можно сказать, что в этом спектакле очень точно показано преобразующее действие истории об Истине — своим рассказом герой преобразует реальность, открывая зрителю доступ как к настоящему себе, без клоунской маски, так и к истинной природе каждого пришедшего и услышавшего его слова жителя райской земли.

Театр у Никитских ворот

В этой постановке довольно интересно показана идея «смешного» в главном герое. Актер, поначалу рассказывающий на сцене страшную и грустную историю тотального одиночества, стремится сделать ее смешной. Он расставляет интонационные акценты таким образом, что зритель невольно начинает смеяться. Публика на собственном опыте убеждается, что что бы ни сделал этот человек — это будет смешно. Однако к концу спектакля это впечатление рассеивается, игра переходит в действительно трагический регистр.

Примечательно, что в постановке использовано довольно много «говорящего» реквизита. В ходе повествования герой зажигает и гасит свечу, чиркает спичками, которые представляются то символом звездочки, то жизни или души человека. Рассказывая о появившейся на новой земле науке как инструменте познания истины, он достает яблоко, в которое потом с гневом будет воткнут нож. Таких примеров можно привести много, и все они походят скорее на иллюстрацию текста, нежели на средства его дополнения и раскрытия не проговорённых впрямую идей. Однако когда дело доходит до истории рая и его грехопадения, эта ситуация принципиально меняется — замысел начинает проявляться пластически, дополняя и нагружая смыслами читаемый актером текст. В процессе описания новой земли, ее жителей, того как они общались друг с другом и окружающей их природой, герой начинает рисовать мелом на стенах дерева, их плоды, животных и самих людей. Перед зрителем буквально вырастает, проступает сквозь стены райский мир, а герой оказывается не просто рассказчиком, но творцом этого мира. Когда же рассказ переходит к описанию грехопадения, герой хватается тряпку и начинает стирать, созданные им картины рая. В процессе своей неистовой работы на задней стене он постепенно выводит слово «Страдание». Ведь история грехопадения новой земли — это история того как изначальная всеобщая любовь облеклась в страдание, без которого теперь ее и помыслить нельзя: «Наконец эти люди устали в бессмысленном труде, и на их лицах появилось страдание, и эти люди провозгласили, что страдание есть красота, ибо в страдании лишь мысль. Они воспели страдание в песнях своих. Я ходил между ними, ломая руки, и плакал над ними, но любил их, может быть, еще больше, чем прежде, когда на лицах их еще не было страдания и когда они были невинны и столь прекрасны» [Достоевский, 1972–1990, т. 25, с. 117]. В конце своего рассказа герой приписывает к слову «страдание» приставку «со» и на этом покидает зал. Эта надпись, видимо, указывает на то, что герой полагает невозможным избавить человечество от страдания, ведь, «как устроить рай он не знает», однако теперь может в полной мере разделить страдания с жителями нашей земли. Посредством же сострадания страдающий мир превращается в рай.

Мастерская Петра Фоменко

Спектакль Федора Малышева отличается от двух других постановок сильным сокращением текста и созданной в нем самобытной

атмосферой. Если в двух других постановках, несмотря на заверения авторов о намерении создать образ, не привязанный к конкретным историческим реалиям, все же в их героях с легкостью узнается странноватый горожанин, живущий в небогатой обстановке маленькой квартирке, то Малышеву действительно удалось вырвать героя из всякой конкретики: его герой — существо в созданном на сцене пространстве, не сводимом ни к какому реальному пространству нашего мира. На сцене, помимо героя, присутствует живой оркестр, и с создаваемой им музыкой актер сосуществует как с живым организмом: беседует, спорит, вопрошает и т.д. Свет в спектакле очень контрастен и активен, он тоже полноценный участник действия, а не создатель акцентов. Благодаря соработничеству человека, музыки и света как равноправных участников спектакля создается очень плотное целостное высказывание, доходящее до зрителя не по отдельным каналам восприятия, но как полноценная альтернативная реальность.

Вот что говорит об идее своего спектакля режиссер: «Мне очень понравилась там одна из этих мыслей, казалось бы, примитивных, что герой очень много искал и замечал несправедливости по отношению к себе в жизни, а потом до него дошло, что вся мерзость была в нем» [Магарил-Ильяева, 2019, с. 225], «<...> Неважно, есть Бог или нет, неважно, гадит тебе кто-то или нет, но ты должен идти и побеждать всю мерзость в себе <...> “Сон” — исповедь и проповедь одновременно. Я подумал, что этот человек, который так открывается, он почти как голый. Мне представился такой образ, что голый человек на площади, на Арбате с мегафоном говорит: “Ребята, я всё понял”. У меня вдруг сложился образ от текста, от энергетики текста. Человек душу рвет на площади, люди проходят, кто-то жрет, кто-то в магазине в очереди стоит. А он такой: “Понимаете...”. И от этого появился трагизм» [Магарил-Ильяева, 2019, с. 231].

Увиденный еще на этапе создания спектакля образ главного героя очень интересно раскрывается в сцене описания рая и его последующего грехопадения. Перед зрителем предстает небольшая черная сцена, у дальней стены которой расположена лестница, состоящая из параллелепипедов, верхний пролет ее представляет собой небольшую платформу. Действие всего спектакля разворачивается перед этой конструкцией. Однако после окончания полета к новой Земле зал на долгое время погружается в темноту. Когда затянувшаяся темнота начинает нервировать зрителей, включается один софит, высвечивающий круг на платформе, и в этом круге сидит наш герой абсолютно

голый. Представ в своем самом естественном виде, он начинает описывать рай. Важно еще раз отметить, что в первой части спектакля одежда и манера героя вести себя не сводимы к какой-то однозначной характеристике, они вневременны и вне типов. По мере продвижения рассказа о рае герой начинает одеваться, и одевается он в щегольский костюм-тройку. К моменту перехода рассказа к тому, как он развратил жителей новой земли, перед зрителем предстает франт, небрежно рассказывающий о последствиях своего развращения, в его жестах прослеживается что-то гибкое, змеиное, можно подумать, что это грехи прорастают из него, как лианы.

Даже когда герой говорит о своем желании распятия, он продолжает быть в образе франта. И это очень интересно. Важно отметить, что это единственная постановка, в которой сохранена цитата о распятии («Я умолял их, чтоб они распяли меня на кресте, я учил их, как сделать крест» [Достоевский, 1972–1990, т. 25, с. 117]). Вот, что говорит об этом автор спектакля: «<...> мне кажется, что это его гордость. Он говорит: “Вы представляете, а я их полюбил, когда им стало плохо, я говорю, распинайте меня на кресте, пожалуйста, распните”. Он захотел такой же славы. Нет. Его не распяли. Вот если б его распяли, то всё было бы гораздо легче. А теперь иди и живи с этим сном, понимаешь? С тем, что человек виновен в несправедливости этого мира, а не кто-то там сверху. <...> Там же какая идея: что разврат присущ человеку, что человек изначально страшное существо. <...> Само присутствие в рае человека, нашего сегодняшнего, приведет к грехопадению. Я, знаешь, про что играю, что не важно, ЧТО он пойдет проповедовать, а важно, что он ПОЙДЕТ. Там есть текст, который мне очень нравится: “Пусть это никогда не сбудется и не бывать раю, я это понимаю”. То есть человек говорит: “Я понимаю, что всё, что я делаю бессмысленно, потому что никто меня не услышит, никто меня не поймет, да мало того, даже если поймут, то рая не будет и, возможно, его даже там и нет, но я буду делать всё для возвращения рая, не зная, к чему это приведет”. Вот что важнее, чем аллюзии на Христа и история грехопадения» [Магарил-Ильяева, 2019, с. 226–227].

Голый человек на площади — это тот, кто смог осознать собственную мерзость и совлечь с себя все, что ее прикрывает. Это полное принятие ответственности за происходящее в мире. При этом голым оказывается и человек, находящийся в раю. Таким образом Мальшев соединяет два образа и две идеи. Принятие ответствен-

ности за падение мира оказывается точкой соприкосновения с собственной непорочной природой.

Текст Достоевского оказался изобильным источником смысловых линий, готовых стать податливым материалом для воплощения на сцене. Включив в себя важнейшие темы всего творческого пути писателя, этот рассказ дает возможность воплотиться в пластических образах бесконечному числу вариантов их разворачивания и осмысления.

Список литературы

1. Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
2. Касаткина, 2021 — *Касаткина Т.А.* «Сон смешного человека»: личность как рычаг преобразования мира // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 2(6). С. 16–44.
3. Корбелла, 2021 — *Корбелла К.* «Литература нужна для жизни»: разговор об итальянской видеопостановке «Сна смешного человека» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2021. № 1 (13). С. 232–243.
4. Магарил-Ильяева, 2019 — *Магарил-Ильяева Т.Г.* Интервью с актером и режиссером театра «Мастерская П. Фоменко» Федором Малышевым // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 1 (5). С. 222–239.

References

1. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh* [Complete Works: in 30 vols]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)
2. Kasatkina, T.A. “‘Son smeshnogo cheloveka’: lichnost’ kak rychag preobrazheniia mira” [“The Dream of a Ridiculous Man’: Personality as the Instrument of Transfiguration of the World”]. *Dostoevskii i mirovaia kul’tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 2 (6), 2019, pp. 16–44. (In Russ.)
3. Korbella, K. “‘Literatura nuzhna dlia zhizni’: razgovor ob ital’ianskoi videopostanovke ‘Sna smeshnogo cheloveka’” [“We Need Literature to Live’: Discussing the Italian Video Production of ‘The Dream of a Ridiculous Man’”]. *Dostoevskii i mirovaia kul’tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 1 (13), 2021, pp. 232–243. (In Russ.)
4. Magaril-Il’iaeva, T.G. “Interv’iu s akterom i rezhisserom teatra ‘Masterskaia P. Fomenko’ Fedorom Malyshevym” [“Interview with Fyodor Malyshev, Actor and Director at Pyotr Fomenko Workshop Theatre”]. *Dostoevskii i mirovaia kul’tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 1 (5), 2019, pp. 222–239. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию: 30.11.2021
Одобрена после рецензирования: 15.01.2022
Принята к публикации: 21.01.2022
Дата публикации: 25.03.2022

The article was submitted: 30 Nov. 2021
Approved after reviewing: 15 Jan. 2022
Accepted for publication: 21 Jan. 2022
Date of publication: 25 Mar. 2022