



И. Лаппо

Россия в зеркале современной польской драматур- гии

Россия не только как место действия пьесы, но как основная ее тема, как метафора пространства, где в последнем столетии вершилась судьба человечества¹, где история неотделима от любви, появлялась в польской драматургии неоднократно. Персонаж с русской фамилией на польской сцене имеет долгую традицию и разные – в зависимости от историческо-политической конъюнктуры – коннотации. Но, как метко заметил один из польских критиков, «мы редко отдаем себе отчет в том, что присутствие на наших сценах персонажей из-за восточной границы в большей степени было обусловлено притяжением, нежели ненавистью к культуре многолетнего оккупанта»².

У Мицкевича и Словацкого³ светские львы и львицы варшавских и петербургских салонов – это, прежде всего, представители страны, которая их собственный край лишила независимости, низведя до уровня одной из российских губерний. Это чиновничья братия не самого высокого пошиба, но даже самые черные характеры среди русских все же несравненно «белее» персонажей, которые представляют поляков-предателей, обрусевших на службе у москалей⁴. Традицию романтиков подхватывает литература «Młodej Polski»: Станислав Выспяньский⁵ и Тадеуш Митиньский⁶ пишут портреты своих русских персонажей, основная художественная задача которых создать необходимый фон для исторических экскурсов драматургов, в том же интеллектуальном и эмоциональном ключе. Иначе дело обстоит с Виткевичем. Ирина Всеволодовна из пьесы «Сапожники» – это уже другой уровень художественного переосмысления. Виткевич со своим таинственным пребыванием в революционно-декадентском Петербурге вводит в пьесу русскую княжну на правах экзотичности и крайнего декаданта. Аристократический стиль княжны Ирины Всеволодовны родом из бульварного романа густо приправлен вульгаризмами *a' la russe*. Взбалмошная русская аристократка, гетера в стиле Екатерины II, стано-

вится в этой пьесе своеобразным суррогатом экзотичности, элементы которой присутствуют практически во всех пьесах Виткевича и являются значимой чертой художественного стиля этого автора⁷. Попойки и драки *a' la manie're russe*, которые завершают целый ряд виткевичевских пьес⁸, несомненно, выводятся из петербургского опыта автора, но даже сама франкоязычная формула свидетельствует о стремлении ввести в ткань пьесы скорее «чуждый», нежели «русский» элемент.

К значимым фигурам российской жизни не раз обращаются польские драматурги и в XX веке. Однако эти фигуры, будучи зачастую только темой, не становятся персонажами. Ярослав Ивашкевич пишет пьесу «Маскарад» о Пушкине без Пушкина, Славомир Мрожек «Портрет» о Сталине без Сталина и только Вацлав Грубиньский в комедии «Ленин» позволяет выйти своему герою на подмостки, за что, впрочем, должен был позднее «держать ответ» перед НКВД. Как пишет польский критик, «в народной Польше неоднократно о наших делах проще было разговаривать, придевав их в русские костюмы»⁹.

Совершенно иные цели преследуют в своих пьесах, так не похожих по форме и так их идентичных в выводах, Славомир Мрожек и Януш Гловацкий. Характерно, что почти одновременно два крупных польских писателя в поисках драматургического материала обратились к российской действительности. Не мудрствуя лукаво, польские авторы замахиваются на попытку диагноза современного российского общества. Оптику обоих драматургов определяют две вещи – Чехов и информация, которую они черпали из зарубежной прессы. Если источник информации объясняется стечением обстоятельств (оба писали свои пьесы, пребывая в эмиграции), то Чехов отнюдь не случайность.

«Любовь в Крыму» Славомира Мрожека наполнена, под завязку насыщена Чеховым: прямые реминисценции, закамуфлированные и явные цитаты, позаимствованные персонажи. Выглянув в окно один из героев видит отправляющихся на вокзал сестер Прозоровых. Выбрались-таки в Москву! Купец Чельцов получает телеграмму от своего сообщника Лопухина с известием, что Раневская продает вишневый сад; в имение Раневской, надеясь получить должность гувернантки, направляется потерпевшая любовное фиаско Лили; мафиози со странно знакомым именем Петя распознает в вышедшем из лагеря поэте Иване Захедринском давнего знакомого («Дядя Ваня!» – восклицает он, обрадовавшись).

Проживавший на тот момент в Мексике маститый польский драматург со статусом классика у себя на родине и действительно мировой известностью берется за приготовление взрывоопасной смеси из русской истории, литературы и действительности, приправляет её Шекспиром и закупоривает свой гремучий коктейль в бутылку с этикеткой «Чехов». Объяснить наличие в гремучей мрожековской смеси чеховского элемента пы-

тался Ян Блонский. В монографии «Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka», предлагая скрупулёзный анализ интертекстуальных связей Мрожека с Чеховым, он обнажает цели и средства, при помощи которых драматург вызывает дух писателя «настолько русского, что уж больше некуда»¹⁰. Оперировав литературной фикцией, Мрожек получает право манипуляции возрастом своих героев¹¹.

Юзеф Келера в статье «Czy Rosja jest światem?» обращает внимание на то, что у Чехова Мрожек позаимствовал «только эскиз ситуации, определенный климат и тип отношений между героями, но расписал все это собственной, легко узнаваемой идиомой»¹². Галина Стэфан формулирует ту же мысль еще конкретней: «...исходным материалом для Мрожека не является Чехов, но легенда Чехова»¹³. Впрочем, сам Мрожек подтверждает этот вывод: «Не в подражании здесь дело. Это не подражание чеховской форме. Я действительно хотел быть с о з в у ч н ы м Чехову»¹⁴.

Пьеса «Четвертая сестра» Гловацкого – это прямая перифраза чеховских «Трех сестер», проживающих на этот раз в современной Москве и стремящихся (сестры Прозоровы непременно должны стремиться, как непременно должно выстрелить ружьё) теперь в Америку.

Как нам представляется, воспринимаемая сквозь призму чеховской драматургии Россия – это не случайное стечение обстоятельств, но закономерность. Достаточно обратиться к польской рецепции Чехова, чтобы понять механизм действия обеих пьес. На польской сцене Чехов застревает в социологическом вакууме: русское дворянство не переводится польской шляхтой; статус Раневской, определяемый как *dziedziczka* (дословно наследница), размывается в одну большую неопределенность; русское купечество не имеет прямых соответствий в польской социальной структуре; различные статусы мужика и барина не позволяют переводчикам (в том числе и театральным, т.е. режиссерам, которые, создавая спектакль, линейный текст посредством интерсемиотического перевода переносят в иную знаковую систему, вернее, ряд систем) выстроить стройную иерархическую социальную структуру. И на сцене польских театров выходят Лопухин, Епиходов и студент Петя в идентичных костюмах и с еще более идентичной речевой характеристикой, т.е. просто русские. Так же, как его персонажи, сам Чехов становится символом русскости. Постмодернистический подход к тексту как структуре открытой, тоже, вероятно, в немалой степени побуждает писателей попробовать сил в конфронтации с Чеховым¹⁵.

Пьесам Мрожека и Гловацкого присущи общие черты и мотивы, источником которых часто является слабое знакомство обоих авторов с российскими реалиями¹⁶.

Известный польский русист Анджей Дравич свою статью о «Любви в Крыму» озаглавил емко: «Как лучше всего не понять России». Критик

подводит невеселый итог: «Россия представляется нам странным монстром. На этот образ усиленно работает все: политика, публицистика, информация, искусство, литература»¹⁷. Констатируя факт, что главным строительным материалом пьесы является стереотип, Дравич, как русофил, не может примириться с таким положением вещей, но как литературовед, он признает: «Любовь»... это растянутая во времени перифраза, а восприятие перифразы требует, чтобы она перекликалась с образцами, закрепленными в сознании»¹⁸. Стало быть, обращение Мрожека и Гловацкого к стереотипам неслучайно и в высшей степени объяснимо и правомерно. К тому же препарированный таким образом драматургический материал позволяет достичь комического эффекта.

Нам кажется, что в рассматриваемых пьесах селекция интертекстов и реалий происходила путем самых поверхностных ассоциаций типа: «Птица? Воробей! Поэт? Пушкин! Россия? Матрешка, Чехов, водка!» Это позволяет сделать определенные выводы. Если писатель, взяв за исходный драматургический материал современную Россию, выбирает из огромной русской литературы, истории и культуры определенные партии текста, определенные фигуры и исторические лица, то тем самым он как бы сигнализирует, что именно эти фрагменты являются носителями особого семантического напряжения. Однако ни Мрожека, ни Гловацкого проблема выбора явно не беспокоит.

Может, Славомир Мрожек и располагает глубокими и всесторонними знаниями на тему России (значительное количество ошибок в «Любви в Крыму», например, уменьшительно-ласкательное Алеша от Александр, позволяет подозревать, что это не так), однако вовсе не стремится эти знания проявить. Выстраивая «русскость» своей пьесы, он использует ее наиболее стереотипные знаки: самовар и церковь, Тамбов и Тула (названия городов, закрепленные в фразеологизмах), Ленин и «Аврора», «Ямщик не гони лошадей» и водка как лекарство от всех болезней, а также непере译имый (и, собственно говоря, перевода не требующий) русский мат. В данном контексте появляется вопрос: почему русская действительность представлена так плоско, так поверхностно? Писателя такого ранга, как Мрожек, трудно заподозрить в неумении пользоваться таким опасным, но благодарным материалом, каким является стереотип, однако плохое знание исходного материала могло проявиться именно таким образом. Как известно, стереотипы не являются ни адекватными, ни достоверными носителями информации о тех, кого касаются. Тем не менее о своих создателях и пользователях они могут рассказать несравненно больше¹⁹. *Nosce te ipsum.*

Знаменательны реалии, служащие обоим писателям для воспроизведения российской действительности: *калашников, мафия, водка.*

В «Любви в Крыму» добрый Челцов протягивает Захедринскому поллитровку, которая должна скрасить ожидание героя. В третьем акте герои неустанно подкрепляются коктейлем «пятьдесят на пятьдесят» (спирт с кока-колой), чистым спиртом Петя брезгует, потому как «теперь у нас Европа». У Гловацкого никто ничем не брезгует, каждая пауза заполняется звоном стаканов, пьют все (сестры, бабушка, генерал, политик и мафиози) и всё (и чистую, и Джони Вокера, если попадетя). Пьесу открывает сцена, которая в общем-то определяет всю густо насыщенную алкогольными парами атмосферу «Четвертой сестры»:

«Бабушка (наливает в два стакана). Ну, за тех, кто на войне.

<...>

Быстро выпивают, и Бабушка опять наполняет стаканы.

Бабушка. Между первым и вторым пуля не пролетит.

Выпивают».

Оба драматурга замечают и старательно подчеркивают стремление современных россиян попасть в Америку, которая вырастает до ранга земли обетованной и представляется единым спасением от хаоса современной России. Примечательно, что расчетно-денежной единицей в обеих пьесах являются доллары²⁰. Мрожековский корабль «Левиафан», которого с нетерпением ждут уцелевшие в заварухе истории герои, должен забрать их в Америку. Стон-мольба трех сестер Гловацкого «В Америку!», как когда-то «В Москву!», становится рефреном и основной пружиной действия пьесы.

Американская тема тесно связана с темой проституции, которая, если верить пьесам польских драматургов, является единственным занятием русских в Америке²¹. На корабле, которого ожидают герои Мрожека, перевозится в Америку дефицитный товар.

«Петя. <...> А там проститутки всегда были в дефиците. Ну, вот мы их от нас и экспортируем в Америку.

Захедринский. Кто экспортирует?

Петя. Мы совместное предприятие. <...> Работаю монопольно. Гриша взял на себя икру, Миша – нефть, а я – половой бизнес»²².

У Гловацкого золотой дождь из Америки решает личные проблемы всех героинь, хэппи-энду не дает совершиться лишь рождение младенца²³ со светлым именем Надежда, который автоматной очередью из раздобытого неизвестно где (в утробе матери?) «калашникова» как *deux ex machina* приканчивает все собравшееся на сцене общество. В последней сцене чудом уцелевшая во всеобщей резне Бабушка²⁴ лихо рекламирует пуленепробиваемый жилет. И здесь тоже наблюдается удивительное

сходство мотивов. В фарсовом финале «Четвертой сестры», контрастирующем с тональностью пьес Мрожека, Гловацкий оперирует тем же понятием Надежды с большой буквы. В «Любви в Крыму» чеховская поэтика первого акта сменяется во втором брехтовским отчуждением, чтобы в конце в круговороте персонажей-призраков зазвучать с удвоенной силой. Появление Татьяны сулит надежду, надежду в самом абстрактном, чистом смысле этого слова, надежду без шанса на осуществление, т.е. понимаемую как ценность саму по себе.

Ружье как символ того, что ничего не происходит, но все может случиться, как суррогат «Авроры» и, наконец, как тот самый чеховский пресловутый реквизит-символ, который, если уж появился, то должен выстрелить, в определенном смысле организует структуру первого акта пьесы Мрожека, чтобы вернуться в третьем (как возвращается корабль²⁵) в виде серии автоматных выстрелов за сценой (мафиозные разборки).

Чеховское ружье будоражит воображение польских писателей. В последнем произведении Густава Херлинга-Грудзинского «Белая ночь любви» с многозначительным подтитлом «Театральная повесть» ему уделяется немало внимания²⁶.

Лукаш Клебан – главный герой повести Грудзинского – предстает перед нами как мировой славы режиссер на пенсии, работавший в лондонском театре «Чайка» («The Sea-Gull») и который сделал карьеру в основном благодаря своим инсценировкам Чехова. Театр отметил его своим клеймом еще в детстве – истерическая и непредсказуемая мать Лукаша была русской актрисой. Покидая мужа и сына для и во имя театра, она оставляет последнему полное собрание сочинений Чехова с мелодраматическим посланием: «Люби Антона Павловича...». Чехов как бы заменяет Лукашу мать и определяет его судьбу. Херлинг-Грудзинский руками своего героя «поправляет» Чехова²⁷, направляя свой бунт против легендарного ружья. Комментируя свою повесть, Грудзинский говорил: «Чехов был очень мудрым человеком, но как писатель совершил нонсенс, вешая на сцене это пресловутое ружье, которое словно *deus ex machina* закрывает его произведения. Жизнь не такая! Конечно, если кто-то хочет однозначно закончить историю трех сестер или Иванова, то ему нужно для этого ружье, но это глупость. В жизни все совершенно по-другому. Чехов здесь меня разочаровал как писатель экзистенции, поскольку уступил драматургическим правилам и условностям, согласно которым пьеса должна заканчиваться кульминацией. И таким концом стало для него пресловутое ружье»²⁸.

Размышления Грудзинского, как кажется, близки Гловацкому. Перефразированная, а точнее, просто спародированная чеховская структура (пресловутый выстрел в конце) в «Четвертой сестре» несомненно позво-

ляет говорить о некоторой общности восприятия польскими писателями драматургии Чехова. В отличие от Лукаша Клебана Гловацкий не поправляет Чехова, но доводит формулу до конца, используя известный прием «ad absurdum».

Пьеса Мрожека заинтересовала российский театр. «Любовь в Крыму» во МХАТе поставил Роман Козак²⁹. «Наверное, только русские могут действительно понять и оценить мою пьесу», – признался в одном из интервью С. Мрожек³⁰. От русского театра ожидали окончательной интерпретации пьесы «на ее территории». Тем более, что восприятие «Любви в Крыму» в Польше было очень неоднозначным. Двум премьерам – краковской и варшавской – сопутствовали шумные дискуссии в прессе и не всегда положительные рецензии³¹. Публичность, как известно, голосует ногами и, несмотря на недовольство критики, оба представления пользовались успехом у публики. В зрительном зале то и дело раздавался громкий смех, и трудно говорить о лучшем комплименте для комедии. Беспокоить может только причина всеобщей веселости. Смех преимущественно венчал реплики, содержащие русский мат. На польских спектаклях «Любви в Крыму» и «Четвертой сестры» складывалось впечатление, что публика смеялась над русскими. Если бы со сцены раздалась знаменитая фраза: «Над кем смеетесь, господа? – над собой смеетесь», – публика восприняла бы ее как гнусную инсинуацию. Однако у Мрожека и Гловацкого, хоть место действия определено как Россия, зачастую используются именно польские реалии, на что в случае драматургии Мрожека сразу же обратила внимание русская критика. В Польше никому не пришло в голову увидеть в «Любви в Крыму» собственный портрет.

Подводя итоги, хотелось бы подчеркнуть, что несмотря на всё вышесказанное, в намерения польских авторов не входило ни осмеяние, ни карикатуризация русской действительности. Можно только пожалеть, что взгляд со стороны, который мог быть ценен и который манил новыми перспективами, позволял, отрешившись от суеты, спокойно и с определенной дистанции (большое видится на расстоянии) посмотреть на российские дела, увы, не состоялся. Вместо «взгляда со стороны» получился равнодушный взгляд п о с т о р о н н е г о.

¹ По словам Эдгара Морина, «история Советского Союза является самым большим опытом и самым важным вопросом человечества» (цит. по: Kapuściński R. Imperium. Warszawa, 2000. S. 6.)

² Buchwald D. Rusofilia? // Dialog. №10. 1999. S. 127.

³ Słowacki J. Kordian. Fantazy.

⁴ Самым ярким примером была тут пара антогонистов: бывший суворовец капитан Рыков и сделавший карьеру на царской службе полковник Плут из «Пана Тадеуша» Адама Мицкевича.

⁵ *Wyspiański St. Noc listopadowa.*

⁶ *Miciński T. Termopile polskie.*

⁷ Например: тропики в пьесе «Mister Price, czyli Bzik tropikalny», красная пустыня в «Metafizyce dwugłowego cielenia».

⁸ Ср. финальную сцену пьесы «Wariat i zakonnica»: «Возникает так называемая «общая рукопашная схватка a' la manie'ge russe», напоминающая т.н. «самосуд».

⁹ *Buchwald D. Rusofilia? Dialog. №10. 1999. S. 127.*

¹⁰ *Błoński J. Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka. Kraków. 1995. S. 262.*

¹¹ «Мрожек Чеховым освобождает Любовь... от (чеховского же) реализма! Таким образом, писатель решил такую вот элементарную трудность: о России у него свидетельствует любовь, но любовь длится несколько лет, ну пусть несколько десятков!...Россия же – целые века. Проблему автор решил удивительно просто: биологическое время приспособил к историческому» (Ib., s. 264.)

¹² *Kelera J. Czy Rosja jest światem? Dialog. 1994. № 9. S. 105.*

¹³ *Stephan H. Mrożek. Kraków, 1996. S. 227.*

¹⁴ О «Любви в Крыму» со Славомиром Мрожеком разговаривал Юзеф Опальский (Teatr. 1994. №4. S. 10.)

¹⁵ Хотя «Чайка» Б. Акунина это немного другая история, однако манипуляции русского автора, как кажется, свидетельствуют о «постмодернистском и деконструктивистском духе времени».

¹⁶ Обе пьесы были написаны не только далеко от России (одна – в Мексике, другая – в США), но и в значительном отдалении от Польши.

¹⁷ *Drawicz A. Jak najlepiej nie zrozumieć Rosji. Dialog. 1993. №12. S. 116.*

¹⁸ Ib. S. 116.

¹⁹ Исследования национальных стереотипов, проведенные Ежи Бартминьским в группе польских и немецких студентов, содержат один интересный нюанс. Насколько для немцев все славянские народы сливаются в общеславянский стереотип, одним из элементов которого является количество выпитого, настолько для поляков очевидна разница между чехами, к примеру, и русскими, хотя едва ли не самой яркой чертой национального русского характера является большая выносливость по отношению к алкоголю. – Ср. *Бартминьский Е. Этноцентризм стереотипа: Польские и немецкие студенты о своих соседях // Славяноведение. 1997. №1.*

²⁰ У Гловацкого 300 долларов становятся постоянной таксой, именно столько стоит вынос покойника, аборт, ночь с проституткой и памятник на могилу.

²¹ Справедливости ради следует, однако, упомянуть, что в «Любви в Крыму» неотесанная купчиха в первом акте, «заведующая» музеем Ленина – во втором, Матрёна Васильевна Челцова в третьем акте едет в Америку преподавать в университете философию или литературу (в зависимости от того, за что лучше заплатят).

²² *Мрожек С.* Любовь в Крыму / Пер. Л. Бухова // Иностранная литература. 1994. №10. С. 223.

²³ Гротесковый образ младенца, который физически уничтожает «старый мир», напрямую перекликается с подобным персонажем в «Счастливом происшествии» Мрожека.

²⁴ При переводе на русский язык следовало бы поставить ударение на предпоследнем слове – Бабúшка, что не только соответствовало бы и польскому произношению (в оригинале этот персонаж выступает под именем BABUSZKA, по-польски было бы BABCIA), но точно указывало бы на генотип персонажа.

²⁵ В пьесе Мрожека финал остается открытым – ожидание корабля, который увезет всех в Америку, продолжается. При этом Мрожек искусно вводит структуру круга: в первом акте герои тоже наблюдают за появившимся на горизонте кораблем, неподвижность которого позволяет им завязать полную силлогизмов дискуссию на тему славянской души.

²⁶ *Herling-Grudziński G.* Biała noc miłości. Opowieść teatralna, Czytelnik, Warszawa, 1999.

²⁷ Например, в постановке «Трех сестер» Лукаш убирает поединок барона Тузенбаха со штабс-капитаном Солевым, защищая, таким образом, настоящую чеховскую драматичность от револьверных развязок.

²⁸ *Nie wieszajcie strzelby na ścianie, rozmowa G. Herlinga-Grudzińskiego z W. Boleckim.* Dialog. 2000. №6. S. 149.

²⁹ Спектакль был снят после 16 представлений, что в театральных кругах и не означает полного провала, но опасно с ним соседствует. В переводе Леонарда Бухова исчезли некоторые семантические поля, несущие существенные для восприятия этой пьесы данные. Наиболее значительным и интересным интертекстом был созданный Мрожеком польско-русский волапюк, уродливость которого «звучит комично», но облегчает понимание текста, поскольку, как пишет сам Мрожек, «не всякий [поляк] знает русский, но всякий считает, что знает». Но как перевести русский на русский? Результаты этой непереводаемости оказались для восприятия пьесы решающими. В очищенной от русицизмов и вульгаризмов «Любви в Крыму» неожиданно сильно зазвучали чеховские ноты и подчинили себе всю пьесу. Ехидный комментарий театрального рецензента звучал: «Поставив Мрожека, во МХАТе отлично сыграли Чехова (Коммерсант DAYLI. 1995. 25 марта).

³⁰ Этот неуловимый Мрожек: Интервью Е. Богопольской со Славомиром Мрожеком // Русская мысль. 1994. 24 – 30 ноября. С. 14.

³¹ «Варшавская премьера, в которой Эрвин Аксер с согласия автора несколько сократил текст, в общем, удалась. В Кракове, где пьесу поставил режиссер младшего поколения, педантично интерпретирующий текст согласно желаниям автора, пьеса была признана правильной, но представление было принято холодно» (*Stephan H. Mrozek.* Op. cit. S. 232).