

Р. В. Зиновьева

**МЕТАФОРА ВОЙНЫ В ПЬЕСЕ ПОЛЬСКОГО ДРАМАТУРГА
ЕЖИ ШАНЯВСКОГО «ДВА ТЕАТРА» СКВОЗЬ ПРИЗМУ
ПОЛЬСКОЙ И РУССКОЙ ТЕАТРАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ
(на примере постановки Эрвина Аксера в БДТ, 1969)**

Балтийское высшее военно-морское училище им. адмирала Ф. Ф. Ушакова,
Калининград, Россия

Поступила в редакцию 02.03.2026 г.

Принята к публикации 13.06.2026 г.

doi: 10.5922/vestnikpsy-2026-3-7

65

Для цитирования: *Зиновьева Р. В. Метафора войны в пьесе польского драматурга Ежи Шанявского «Два театра» сквозь призму польской и русской театральных традиций (на примере постановки Эрвина Аксера в БДТ, 1969) // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Сер.: Филология, педагогика, психология. 2026. №3. С. 65 — 74. doi: 10.5922/vestnikpsy-2026-3-7.*

Польский драматург Ежи Шанявский является одним из представителей польского антифашистского движения Сопротивления, переживших Вторую мировую войну и отразивших ее в своем творчестве сквозь призму трагедии целого поколения. Рассматривается наиболее известная его пьеса «Два театра», в которой не только ведется полемика по поводу жанрового своеобразия современной драматургии, но и метафорически точно передана трагедия отдельной личности на фоне разрушительной войны. В 1969 г. в Большом драматическом театре им. М. Горького состоялась премьера этой пьесы, поставленной приглашенным из Польши режиссером Эрвином Аксером. Главные роли сыграли Сергей Юрский и Олег Басилашвили. В статье поднимается проблема восприятия советской публикой пьесы Ежи Шанявского в контексте национальной специфики двух театральных традиций: польской и русской. Сделан вывод о метафорическом образе войны, ставшей в пьесе центральным локусом переосмысления трагической истории польского народа, и о специфичности осмысления трагедии целого поколения в польском национальном сознании.

Ключевые слова: Ежи Шанявский, Эрвин Аксер, «Два театра», война, польский театр, русский театр

В рамках фестиваля польских пьес на советской сцене в Большом драматическом театре им. М. Горького 6 декабря 1969 г. приглашенным из Польши режиссером Эрвином Аксером была поставлена комедия польского драматурга Ежи Шанявского «Два театра» («Dwa Teatry», 1945). Актер Сергей Юрский, сыгравший в этом спектакле главную роль вместе с Олегом Басилашвили, Натальей Теняковой, в своей книге признавался, что актерам было весьма трудно играть в этой пьесе в силу специфики польской проблематики и своеобразной польской художественности, «далекой от эстетики и приемов игры русского театра»



[6, с. 35]. В целом спектакль был воспринят советской публикой довольно «прохладно» [Там же], однако все же получил диплом фестиваля, а Сергей Юрский был награжден специальной актерской премией.

Важно отметить, что военная тематика польской пьесы объединяла культуры обеих стран, переживших мучительные бедствия Второй мировой войны и имеющих близкий героический опыт сопротивления фашизму. Трагические переживания войны и оккупации, а также их последствия не только легли тяжелым бременем на судьбу польского драматурга и других деятелей искусства, которые непосредственно принимали участие как в польской, так и в русской постановках, но и стали предметом рефлексии нескольких поколений художников, выступавших за переосмысление культурно-исторического наследия и пересмотр всей системы ценностей. Это делает пьесу Ежи Шанявского актуальной и сейчас, а ее театральную постановку — действием увлекательным и важным для новых поколений зрителей с точки зрения ее художественной и исторической ценности.

Ежи Шанявский (1886—1970) сам оказался жертвой немецкой депортационной политики, в результате которой он был выселен из родного дома в Зегжинке. Также он участвовал в польском антифашистском движении и был свидетелем жестокого и самого кровопролитного восстания в Варшаве 1944 г. Будучи представителем поколения, активно участвовавшего в сопротивлении немецкому захватчику и испытавшего на себе все ужасы оккупации Польши нацистской армией, драматург сумел легкими набросками и штрихами, системой ярких образов и символов, подобно художнику-импрессионисту, представить ужасающе точную метафору войны.

Центральное место в пьесе Шанявского отведено театру «Малое зеркало», многозначное название которого звучит явной отсылкой к шекспировскому представлению о театре как отражении действительности. Все события в пьесе разворачиваются в двух временных промежутках: до начала Второй мировой войны и уже после ее окончания. Несмотря на то что пьеса состоит из трех актов, рассматривать ее следует именно в такой сюжетной последовательности. Война является некой символической границей, пролегающей между прошлым и будущим, отделяющей их друг от друга, словно настоящая бездна.

Директор театра «Малое зеркало» до войны всецело служит несколько упрощенному представлению о реализме, отрицающему человеческие переживания и относящему их к области бессознательного. Он отдает распоряжение поставить две пьесы, «Мать» и «Наводнение», показывающие, как человек ради собственных интересов и спасения способен пожертвовать всем, в том числе близкими людьми. Шанявский рассуждает здесь об инстинкте самосохранения и о праве сильно-го вершить суд жизни, возможно, отсылая к гитлеровской идее превосходства. Герои этих пьес не испытывают ни мук совести, ни особых переживаний по отношению к тем, кто согласно эволюционному детерминизму должен или уйти, или умереть. В одноактной пьесе «Мать»



героиня ради сохранения брака своей беременной дочери выгоняет из дома бывшую возлюбленную своего зятя, молодого лесника. В пьесе «Наводнение» сын бросает на произвол судьбы погибающего от стихийного бедствия старика-отца для того, чтобы сохранить жизнь своим жене и ребенку, руководствуясь принципом приоритетного спасения. Эти сюжеты представляют собой доведенные до абсурда ситуации из жизни. На вопрос, что составляет главную идею этих пьес, риторически отвечает литературовед Стефан Флуковский: «Неужели эти две маленькие пьесы являются отражением людского существования на земле и его трагических постулатов, навязанных человеку? Разве мы являемся теми, кто только борется за жизнь и земные потребности?» [8, s. 278].

По ходу пьесы главный герой, Директор театра, решая вопрос о постановке двух этих пьес и размышляя о будущем репертуаре своего театра, встречается с людьми, чьи взгляды на искусство кардинально отличаются от его собственных. К нему приходят режиссеры, предлагающие сюжеты о взорванном городе, в которых присутствуют образы погибших людей и идущих на войну детей. Директор категорически отказывается от подобных «безжанровых» постановок, поскольку сама идея надвигающегося бедствия вызывает у него лишь чувство недоумения.

Однако в самой пьесе Шанявского в свойственной ему импрессионистической манере все же то и дело всплывают повторяющиеся многогранные образы «взорванного города» («miasto wysadzone w powietrze» [16, s. 21]), «города в руинах» («miasto leży w gruzach» [16, s. 18]), являющиеся аллегорией трагического конца прежней жизни. Создается впечатление, что катастрофа неизбежна, произойдет она в сентябре 1939 г. и обернется настоящей «гибелью для европейской цивилизации» («zagłada cywilizacji europejskiej» [16, s. 18]). Это явная аллюзия нападения на Польшу гитлеровской Германии. Образ «мертвой очаровательной невесты, лежащей под развалинами» («śmierć pod gruzami jego narzeczonej, uroczej dziewczyny» [16, s. 18]) города, символизирует утрату надежды на настоящее и будущее. Наиболее полно трагизм представленной катастрофы войны показывает картина идущих на войну детей, обреченных на смерть. Ежи Шанявский называет это шествие «Детским крестовым походом» («Krucjata dziecięca») [16, s. 23]: «Идут, идут дети, как это было много веков назад, только на бумажных шлемах у них польские знаки, в очах своих несут какую-то тоску, какое-то желание к действию, но они не знают, что идут на гибель» [16, s. 23] — так представляет драматург польский народ, точнее, свое поколение, решившееся на отчаянную жертву во имя свободы родной страны. Интересно, что Шанявский с помощью такой яркой аллюзии сравнивает польское восстание 1944 г. с крестовым походом детей 1212 г., закончившимся плачевно. Все эти трагические образы составляют объемное и многогранное метафорическое высказывание о войне не только от лица целого народа, но и от лица отдельного человека, главного героя пьесы — Директора театра «Малое зеркало», судьба которого является отражением судьбы своего поколения.



Уже после войны или, как называет это время Михал Спрусинский, в «эпоху исполнившегося апокалипсиса»¹ [13, s. 298], мы видим совершенно другого Директора театра, человека, чья жизнь превратилась в руины, — современного Иова, для которого бывшая концепция реализма утратила свою актуальность. Место театра реалистического занимает «Театр сновидений», вскрывающий, как нарыв, тайные человеческие чувства и переживания, оперирующий символическими образами, аллегориями и метафорами. «Чувства, скрытые под спудом, закрытые на семь замков и спрятанные за семью печатями, спрятанные нарочно либо забытые, заросшие травой, покрытые мшистым камнем — мы это сможем разыскать, раздобыть и показать» [16, s. 66], — говорит о «Театре сновидений» антагонист главного героя, Второй Директор (Drugi Dyrektor). Как обвинительный приговор звучат его слова в адрес художественного оппонента: «Ты стыдился многих вещей. Принадлежал к тем, кто капюшоном закрывает свое лицо, чтобы не видеть слез, потрясений и тоски... Но мы — снимаем маски... Ты лгал! Ты хотел ложью закрыть потрясение. Но мы снимаем маски» [16, s. 69]. Неслучайно в третьем акте две ранее упоминавшиеся пьесы, «Мать» и «Наводнение», получают свое продолжение. Легкими поэтичными штрихами показаны чувства и переживания главных героев малых драм. Тоска по бывшей возлюбленной не дает покоя ни леснику, постоянно возвращающемуся к воспоминаниям о прошлой жизни, ни его жене, вынужденной мириться с чувствами мужа и пребывать в постоянной печали. В «Наводнении» сын каждую ночь испытывает угрызения совести из-за своего решения оставить отца на погибель. Таким образом, пьеса Шанявского, которая стала, как отмечает Кристина Старчевская, «подытоживанием всего его драматического наследия» [15, s. 315], не только репрезентирует страшную метафору войны, но и дает программное изложение взгляда драматурга на предназначение театра и искусства в целом.

Сам Шанявский, говоря о своей комедии, не делит театр на два разных направления — реалистическое и воображаемое, а скорее вводит «единую концепцию театра, где оба этих фактора есть диалектические представления одного и того же явления» [14, s. 95]. «...Мой реализм не заканчивается там, где кончаются конкретные факты, доступные чувствам. Одно из другого проистекает и одно за другое цепляется, оба Директора правы, и о безоговорочной победе кого-либо из них не может быть и речи», — пишет польский драматург [14, s. 95]. Театр Шанявского будоражит, вызывает к потаенным чувствам, входит в область психологических подтекстов и намеков. Прослеживается в нем и фиксация неуловимого настроения, которая фоном проходит через всю пьесу, и, конечно, особого рода лиризм, воплощающийся в легком при-

¹ Польский литературовед Михал Спрусинский заимствует этот термин у литературного критика Ежи Квятковского, который в своем эссе «Potop i posąg» («Потоп и статуя»), посвященном творчеству поэтов военного поколения, именует Кшиштофа Камиля Бачиньского и Тадеуша Гайцы «поэтами исполнившегося апокалипса» («poetami Apokalipsy spełnionej») [10, s. 83].



косновении к миру и эскизном его запечатлении. Все это можно увидеть в творчестве Чехова. То, как описывает Кароль Ижиковский стиль Шанявского, определенно отсылает нас к чеховской традиции: «Шанявский выслеживает вещи укрытые, приближается к ним таким образом, чтобы их не спугнуть, не навредить; осторожно, нежно, отгадывая, где нужно, не договаривая, где необходимо» [9, s. 301].

Помимо Чехова на творчество польского драматурга явно повлияла философия художника и драматурга Станислава Игнация Виткевича с его концепцией нового театра, приглашающего зрителя в мир «сновидений» [17, s. 40]. Отсюда, скорее всего, и название второго театра в пьесе Шанявского — «Театр сновидений». С. И. Виткевич предлагал отказаться от традиционных театральных схем, от причинно-следственных связей в действии и психологизма. В новой драме не обязательно было придерживаться логической соотнесенности речи героев с их действиями; допускалось невероятное перемещение героев в пространстве, гротескное изображение персонажей и ситуаций. В контексте специфики польской литературы Виткевич подвергал острой критике идею мессианства в польском искусстве, связанную с «метафизической интерпретацией поражений» [17, s. 44], которые претерпел польский народ начиная с XIX столетия. Шанявский придерживается подобной же идеи, однако не столь радикально и с определенной долей иронии.

В третьем акте своей пьесы Шанявский противопоставляет реализму совершенно иной мир, который является не чем иным, как местом воспоминаний и сновидений, юдолью тоски по умершим близким. Директор театра, оказавшись во сне, вопрошает удивленно: «Здесь те, кто меня любил? Здесь те, кого я любил?» [16, s. 67]. В этой связи «Театр сновидений» Шанявского представляет собой пространство мифа как конструктивной силы польского народа. С одной стороны, польский драматург воздаст хвалу славным героям варшавского восстания и не отрицает их героической жертвы во имя свободы своей страны, однако, с другой стороны, он не может оставаться в стороне от критической оценки исторических событий, окончившихся катастрофическим поражением. Сцена, описывающая «Детский крестовый поход», которая упоминалась ранее, становится определенно не только страшным апофеозом польского восстания в годы войны, но и одновременно аллегорией романтической бессмысленной жертвенности и бесплодного геройства польского народа.

Неслучайно в текст пьесы введена цитата из 4-й главы поэмы Адама Мицкевича «Конрад Валленрод», представляющей собой, в свою очередь, одно из тех польских романтических произведений, которые закрепили в польском культурном пространстве миф о мессианском предназначении Польши. Ссылаясь в своей пьесе на произведение польской классики, Шанявский создает гротескный образ нового языческого жреца, Вайделота, соединяя его с образом погибшего во время восстания скрипача, который, воскреснув в новом «Театре сновидений», играет на скрипке и призывает к бессмысленному бою. «Грудь у



него была пробита, и скрипка вся раздроблена, — описывает скрипача Директор «Театра сновидений». — В моем театре, однако, продолжает играть, возможно, хочет подтвердить, что “песня... песня сохранится”» [16, s. 67]¹.

Воссоздание в «Театре сновидений» мифологических образов своего народа для Шанявского становится актом переосмысления трагического прошлого Польши, а также предметом иронической игры, свидетельствующей о желании обрести художественную свободу и выйти за рамки сложившихся литературных схем. Примером такой игры служит категоричная позиция Директора «Малого зеркала», который в образах «маленьких солдатиков с польскими знаками на шлемах» усматривает анахронизм и старается их отогнать от себя, но тщетно. «Хватит! Не хочу их. Прогнать тех, кто идет на неравный бой с врагом! Снова то же самое! Постоянно это повторяется. <...> Оружие плохое, смешное и неравное. А ведь я их осуждал. Это легкомыслие, глупость, сумасшествие!» [16, s. 61] — заявляет польский драматург от лица своего героя, и в этом пассаже звучит укор в адрес участников варшавского восстания.

По замыслу режиссера Эрвина Аксера, пьеса «Два театра» в БДТ тяготела к жанру комедии, обозначенному самим Шанявским, тогда как другие ее сценические версии, например спектакль Эдмунда Верчиньского в Катовице, были ближе к жанру трагедии. Именно этот ключевой фактор сыграл немаловажную роль в восприятии советским зрителем пьесы, являющейся, несмотря на общечеловеческий взгляд на задачу искусства, специфически польской, поднимающей проблемы именно польского народа. Входя в область бессознательного, изобретая «Театр сновидений», Шанявский не только заявляет о горькой правде прошедшей войны, но и, атакуя национальный политический романтизм, вполне определенно показывает воплощение абсолютного зла.

Чеслав Милош, рассуждая о проблеме зла в польской и русской литературе, видит ее истоки в разнице осмысления религиозных доминант в этих культурах, а именно в различной роли двух великих праздников — Рождества и Пасхи. Он усматривает в этом разные способы восприятия мира. Для польского сознания рождение невинного младенца во имя спасения всего человечества имеет с точки зрения аксиологии наибольший вес, тогда как русское сознание приоритет отдает воскресению человека, поправшего смерть. В связи с этим польская литература, по мнению Милоша, предстает «немного детской, она пытается доказать, что мир в своей основе добр...» [12].

С учетом сказанного вполне предсказуемым было прохладное отношение советской публики к постановке этого «чисто польского» произведения. И причину такого восприятия следует видеть в различном понимании задач, которые ставит перед собой театр в России и в Польше, и различном месте театра как такового в культуре и обществе

¹ Закавыченные в цитируемом фрагменте слова и представляют собой отсылку к поэме Мицкевича — фразе «Pieśń ujdzie cało...» [11, s. 27] — «Но песня уцелеет...» (пер. В. Бенедиктова [5, с. 48]).



обоих народов. Ирина Лаппо, сопоставляя русскую и польскую театральные традиции, заявляет о «политическом характере» [4, с. 60] не только польского театра, но и польской литературы в целом, что связано прежде всего с давней историей борьбы польского народа за независимость и сохранение национального самосознания. В русском же театре преобладает в основном этико-эстетическая проблематика и сосредоточенность на социально-психологических мотивах произведения. С точки зрения выбора художественных средств изображения польский театр всегда воспринимался как более новаторский и экспериментальный, непривычный русскому зрителю, предпочитающему традиционные формы изобразительности. «Они создают произведения дерзкие, неудобные, провокационные, шокирующие, хлесткие. Зачастую с весьма определенным элементом скандальности, — пишет российский театровед А. А. Вислов. — Не найдешь... в лучших польских спектаклях только той всепоглощающей и всерастворяющей ягодной благостности, окутывающей... по большому счету все географическое пространство российского театра» [2]. Безусловно, нельзя не согласиться с утверждениями российских исследователей, однако проблема специфики польского театра видится нам несколько глубже.

Дариуш Косиньский, исследуя в своей объемной монографии «Польский театр. Истории» («Teatra polskie. Historie», 2010) польские театральные традиции, пишет о том, что «польская культура имеет особую предрасположенность к драме и представлению, что подтверждается как тем, каким образом происходят исторические события, в каких формах по преимуществу практикуется политика или проявляется религиозность, так и тем, какое значение имеют собственно представления и какова их специфика» [3, с. 22]. Одним из столпов, на которых помимо католицизма и мессианизма зиждется польская театральная культура, является, согласно утверждению Косиньского, нонконформизм, подразумевающий возвеличивание идеи бунта, скандальность и нарушение социальных норм. Театр, по мнению Косиньского, включает в себя не только сценические представления, но и социальные практики, а также различные драматические и зрелищные формы организации жизни общества. Косиньский в контексте наиболее значимых общественно-политических событий Польши усматривает борьбу двух культурных нарративов, формирующих польскую национальную идентичность: традиционного национального нарратива, чьи сторонники опираются на романтический миф о мученической жертве и концепцию мессианизма, и идеи секуляризации и «свободно интерпретируемых ситуативных рамок, включающих практически бесконечное количество личных выборов» [3, с. 216]. «Первая Польша отсылала к религиозным и ритуальным образцам, обращалась к драматургии культа умерших... — пишет Д. Косиньский. — ...Вторая Польша обращалась к стратегиям шутовства и хэппенинга, создавая ярмарочное субверсивное кабаре» [3, с. 216].

«Два театра» Шанявского в определенной степени можно рассматривать как художественную и интеллектуальную площадку, на кото-



рой развернулся спор на тему национальной самоидентификации — так называемой польскости. Романтический миф об особом, жертвенном пути польского народа, связанном с особенностями национальной психологии, с комплексом жертвы, в пьесе подвергся разоблачению. Особо явственно чувствовались фатализм и трагизм событий Второй мировой войны. Именно театр стал для поляков своеобразным способом осмысления этой трагедии. Это подтверждают и слова К. Богомолова, рассуждающего о польском театральном искусстве в целом: «Театр Польши многими в России воспринимается прямо-таки как образец современного театра. <...> Поляки — очень ироничные... Но при этом они очень серьезные люди, несущие трагедию в душе. И театр становится для них способом осмысления этой трагедии. Хулиганство в их театре не может носить бессмысленный характер. Это не может быть просто дурачество» [1]. Русский же театр, по словам театрального критика Наталии Якубовой, наоборот, тяготеет к эскапизму, «который видится спасительным побегом. Мы приходим в театр и находим в нем убежище от реальности» [7]. Сама идея атаки на миф в русском сознании является недопустимой, поскольку это посягательство на прошлое, которому в идейном пространстве России отводится роль сакрального.

Таким образом, пьеса Ежи Шанявского, написанная после окончания Второй мировой войны и поставленная Эрвином Аксером в 1969 г. в БДТ им. М. Горького, высветила наиболее важную для обоих народов тему войны. Война, представленная метафорически — в образах «разрушенного города», «погибшей возлюбленной» и маленьких солдат, идущих на смерть, — стала трагедией военного поколения, к которому принадлежал сам Шанявский. Для польского зрителя пьеса «Два театра» явилась пространством переосмысления трагического прошлого и местом разоблачения романтического мифа о героической жертвенности и бесплодном героизме польского народа, обернувшихся катастрофой. Русскому зрителю, отнесшемуся довольно прохладно к этой пьесе, была чужда польская проблематика жертвы, не говоря уже о том, что экспериментальность и новаторство в «Театре сновидений» Шанявского, возможно, даже вызвали шок у публики. Тем не менее, как писал Сергей Юрский, «зритель, даже не принимающий спектакля, смотрел его внимательно и уважительно, потому что ощущалось: то, что происходит, не случайный набор, а отобранное, осознанное — театр» [6, с. 36]. Самая знаменитая пьеса польского драматурга заслуживает изучения и дальнейших попыток постановки на российской сцене, поскольку это произведение выходит за рамки сугубо национальной проблематики и затрагивает тему предназначения театра и искусства в целом.

Список литературы

1. Богомолов К. Ю. Перестаньте играть! URL: <https://culture.pl/ru/article/konstantin-bogomolov-perestante-igrat> (дата обращения: 01.03.2026).
2. Вислов А. А. Почему русский театр не польский // Литературная газета. 2009. № 23 (6227). URL: <https://lgz.ru/article/N23-6227---2009-06-03/Poch%D0%B5mu-russkiy-t%D0%B5atr-n%D0%B5-polyskiy9026/> (дата обращения: 01.03.2026).



3. Косинский Д. Польский театр. Истории. М., 2018.
4. Лаппо И. Польский мастер парадокса на русских сценах // Новая Польша. 2008. №3 (95). С. 55–62.
5. Мицкевич А. Конрад Валленрод. Гражина / пер. В. Бенедиктова. СПб., 1863.
6. Юрский С. Ю. Кто держит паузу. 2-е изд., доп. М., 1989.
7. Якубова Н. О. Мифы надо держать на виду. Польский и русский театр: история, память, забвение // Искусство кино. 2011. №7. URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2011/07/n7-article13> (дата обращения: 01.03.2026).
8. Flukowski S. Dwa teatry jednej rzeczywistości // Jerzy Szaniawski / red. J. Jakubowska. Warszawa, 1980. S. 273–280.
9. Irzykowski K. Jerzy Milczący // Jerzy Szaniawski / red. J. Jakubowska. Warszawa, 1980. S. 301–305.
10. Kwiatkowski J. Potop i posąg. O poezji Krzysztofa Baczyńskiego // Magia poezji. O poetach polskich XX wieku. Kraków, 1995. S. 83–84.
11. Mickiewicz A. Konrad Wallenrod. Gdańsk, 2000.
12. Miłosz Cz. Diagnoza nieostateczna. URL: <https://www.tygodnikpowszechny.pl/diagnoza-nieostateczna-128660> (дата обращения: 01.03.2026).
13. Sprusiński M. Szaniawskiego teatr toleracji // Jerzy Szaniawski / red. J. Jakubowska. Warszawa, 1980. S. 296–300.
14. Starczewska K. Posłowie. Dwa teatry na tle sporów literackich lat 1945–1947 // Szaniawski J. Dwa teatry. Kraków, 1974. S. 86–96.
15. Starczewska K. Technika dramatów Szaniawskiego // Z problemów literatury polskiej XX wieku: Literatura międzywojenna. T. II. Warszawa, 1965. S. 297–316.
16. Szaniawski J. Dwa teatry. Wydawnictwo literackie. Kraków, 1974.
17. Witkiewicz S. I. Teatr i inne pisma o teatrze. Warszawa, 1995.

Об авторе

Регина Владимировна Зиновьева — канд. филол. наук, доц., Балтийское высшее военно-морское училище им. адмирала Ф. Ф. Ушакова, Россия.

E-mail: regina46@list.ru

R. V. Zinoveva

THE METAPHOR OF WAR IN JERZY SZANIAWSKI'S PLAY "TWO THEATRES" IN THE CONTEXT OF POLISH AND RUSSIAN THEATRICAL TRADITIONS (a case study of Erwin Axer's 1969 production at the Bolshoi Drama Theatre)

Baltic Higher Naval College named after Admiral F.F. Ushakov, Kaliningrad, Russia

Received 02 March 2026

Accepted 13 June 2026

doi: 10.5922/vestnikpsy-2026-3-7

To cite this article: Zinoveva R. V. 2026, The metaphor of war in Jerzy Szaniawski's play "Two Theaters" in the context of Polish and Russian theatrical traditions (a case study of Erwin Axer's 1969 production in the Bolshoi Drama Theatre), *Vestnik of Immanuel Kant Baltic Federal University. Series: Philology, Pedagogy, Psychology*, №3. P. 65–74. doi: 10.5922/vestnikpsy-2026-3-7.



The Polish playwright Jerzy Szaniawski is one of the representatives of the Polish anti-fascist Resistance movement who survived the Second World War and reflected it in his works through the prism of the tragedy of an entire generation. The article examines his most renowned play "Two Theatres," which not only engages in a debate concerning the genre-specific features of contemporary drama but also metaphorically conveys the tragedy of an individual against the background of devastating war. In 1969, the premiere of this play, staged by the Polish guest director Erwin Axer, took place at the M. Gorky Bolshoi Drama Theatre. The leading roles were performed by Sergei Yursky and Oleg Basilashvili. The article addresses the issue of the Soviet audience's reception of Jerzy Szaniawski's play in the context of the national specificities of two theatrical traditions: Polish and Russian. The study concludes that the metaphorical image of war became the central locus in the play for reinterpreting the tragic history of the Polish people, and that the understanding of the tragedy of an entire generation possesses specific features within Polish national consciousness.

Keywords: Jerzy Szaniawski, Erwin Axer, "Two Theatres," war, Polish theater, Russian theater

The author

Dr Regina V. Zinoveva, associate professor, Baltic Higher Naval College named after F.F. Ushakov, Russia.

E-mail: regina46@list.ru