

УДК 82–2(438)

UDC 82–2(438)

## ФЕНОМЕН ПАМЯТИ О ВОЙНЕ КАК СМЫСЛООБРАЗУЮЩИЙ В СОВРЕМЕННОЙ ПОЛЬСКОЙ ДРАМАТУРГИИ

## PHENOMENON OF MEMORY ABOUT WAR AS A SENSE-CREATING ONE IN THE MODERN POLISH DRAMA

**Ф. В. Дробеня,**

*кандидат филологических наук, доцент  
кафедры литературно-художественной  
критики факультета журналистики БГУ*

**F. Drobenya,**

*PhD in Philology, Associate Professor of the  
Department of Literary-Artistic Critic,  
Faculty of Journalism, BSU*

Поступила в редакцию 09.04.20.

Received on 09.04.20.

В статье рассматриваются направления развития польской драматургии начала XXI в. Авторы анализируемых текстов пытаются описать новую реальность, отмеченную глубоким кризисом ценностей (последствия сталинского тоталитаризма, трагедия Второй мировой войны, холокост, кризис семьи и расслоение общества, проблемы маргиналов и людей асоциального поведения и т. д.).

*Ключевые слова:* польская драма, постдрама, монологичность, демифологизация исторического прошлого, историческая память, Вторая мировая война.

The article considers the directions of development of Polish drama of the beginning of the XXI century. The authors of the analyzed texts are trying to describe the new reality marked with deep crisis of values (consequences of Stalin regime, the tragedy of the World War II, holocaust, family crisis, stratification of society, problems of marginal people and asocial deviants, etc.).

*Keywords:* Polish drama, post-drama, monological, demythologization of historical past, historical memory, World War II.

Так исторически сложилось, что в XIX–XX вв. драматургия в Польше, не побоимся этого утверждения, выполняла особую миссию в обществе. Именно она становится важным ресурсом для осознания ментального кода в определении поляками своей самоидентичности. На постсоветском пространстве, как и в целом в Европе, достаточно хорошо известно творчество Адама Мицкевича и Юлиуша Словацкого, Витольда Гомбровича и Славомира Мрожека. Однако имена современных польских драматургов не так хорошо известны. Между тем драматурги Польши на современном этапе успешно показывают мир во всем его противоречии и неоднозначности. Произведения молодых драматургов рисуют портрет польского общества в начале XXI в.. Оно отмечено экономическим кризисом, господством интернета и СМИ, распадом родственных и национальных связей. Однако современность заставляет людей помнить о прошлом, со всем его светлым и мрачным, и все-таки с надеждой смотреть в будущее.

В контексте белорусско-польских культурных связей польская драматургия также остается во многом неосвоенным пространством – «терра инкогнита». Возникает парадоксальная во многом ситуация. В Польше хорошо знают современную белорусскую драматургию, издадут антологии с научными комментариями к текстам белорусских драматургов. Составитель Андрей Москвин – доктор филологических наук, доцент Варшавского университета. Издано уже восемь сборников [1], а в самой Беларуси явление современной польской драмы практически не изучено. Подобная ситуация сложилась и в соседней России, которая, впрочем, может поставить себе в заслугу издание «Антологии современной польской драматургии» в 2-х томах («Новое литературное обозрение», 2010, 2015 гг.). Тем не менее, театровед П. Руднев называет именно польскую драматургию «законодательницей и первооткрывательницей театральных и общественных идей» [2]. Именно поэтому тема «мы и польская драматургия» выглядит весьма актуально. В нашем исследовании мы определили экзистенци-

альную тему (проблему личного выбора) как одну из определяющих в современной польской драматургии.

Конец XX в. принес в театр новые темы, новых героев и авторов. Общественные и политические перемены происходили так стремительно, что драматурги едва успевали за ними. Это необходимость отобразить и наследие сталинского тоталитаризма, и трагедию Второй мировой войны, а также холокост, кризис семьи и расслоение общества, проблемы маргиналов и людей с девиантным, асоциальным поведением и т. д.

Отметим, что в постсоветский период театр уже перестал выполнять в польском обществе свою особую протестную сверхзадачу. По словам исследователя Р. Павловского, до конца 1980-х гг. он «создавал независимое пространство в обществе, лишенном свободы» [3, с. 7]. В 2000-е гг. польский театр весьма активно поднимает социальные проблемы и открывает ранее табуированные темы (наркомания, проституция, СПИД, проблемы людей с нетрадиционной ориентацией, сцены насилия и суицида, подростковая преступность) в стилистике неореализма, при открытости для экспериментов, с использованием приемов «новой драмы».

Выделим особенности польской драматургии на современном этапе.

1. Эклектика современного культурного сознания (в том числе и сознания зрителя) привела к тому, что в современной польской драме наблюдается разнообразие тем (как традиционных, так и современных), а также своеобразие их раскрытия на сцене. Меняется поэтика: появляется новый герой (и антигерой) современной драмы, композиционные приемы, тяготение к жанровым и стилевым экспериментам. Все это позволяет говорить о складывании новой традиции (посттрадиции) в современной польской драматургии.

2. Польский театр представляет собой герметичное явление. Проблематика исторического прошлого и современной жизни актуализируются через ментальный код памяти, национальный образ мира. Это касается отношения ко Второй мировой войне, вопросам веры, гендерной теме и т. п.

3. Появление новых авторов и новых произведений в начале XXI в. выявило «две главные стратегические линии в драматургии» [3, с. 19]. Первая – неореалистическая – близка к реалистической литературе, стремится к реалистическому отображению жизни, используя документы, печатные материалы, поднимает острые темы, которые ранее литературу не интересовали. Второе направление – постдраматическая драма. Характеризуется фрагментарностью текста, эпизоды в ней зачастую намеренно собраны хаотично и нелогично, она не стремится к пересказу законченной истории. Для постдрамы закономерно отсутствие запретных тем и запрещенных действий, свободная речь героев, преобладание монологов, отсутствие ремарок.

4. Кардинально меняется язык и стиль пьес, построение диалогов, преобладание повествования-рассказа над действием, монологичность. Активно используется разговорный, буднично-бытовой язык. Это язык жесткий, циничный, местами переходящий в ненормативную лексику, показывающий, что у героев нет подходящих слов, чтобы передать возникшие эмоции: удивление, возбуждение, страх, одобрение, иронию, ненависть и даже симпатию. Также присутствует интertext как в интерпретации классических, так и маскультурных сюжетов, в цитировании текстов популярной культуры и СМИ. Растет интерес к текстам-римейкам.

5. Современная польская драматургия выводит на сцену самых разных героев – от бывших участников Варшавского восстания и Второй мировой войны до современных гастарбайтеров, религиозных пенсионеров и маргинальной молодежи, от криминальных элементов до «потерянной» интеллигенции.

6. Условность происходящего на сцене является важной составляющей современной польской драмы (монологи и апарте, полиморфность места, драматургическая трактовка времени, использование хора) [4, с. 395–396]. Также возможен вариант особой метафизической наполненности пьесы, когда главным героем или одним из них становится дух умершего («У нас все хорошо Д. Масловской, «Реинкарнация» П. Ровицкого). Возникает мифологема *заданности, предопределенности человеческой судьбы* и возможность ее разрешения самим героем в экзистенциальном ключе – выбора свободного, однако зачастую трагического.

7. Обратной стороной обращения к мифу становится демифологизация исторического прошлого, его непеременимое влияние на настоящее не в государственном масштабе, но судьбе конкретного человека, подчиненного воле обстоятельств. И здесь концептуальную роль (не только в документальном театре) играет соотношение художественного вымысла и факта как открытия, озвучивание новой правды, активное использование архивных документов («Сцена факта», «Малое повествование»), или их имитация – мокьюментари (к примеру, «Письма с восточного фронта» в «Trash story» М. Фертач).

В 2000-е гг. код памяти войны играет определяющую роль для национальной самоидентификации. Можно сказать, что в типологии героев современной польской драмы один из распространенных типов – это герой как частное лицо, «маленький человек», для которого характерен страх перед своим историческим прошлым, «болезнь» исторической памяти, где война становится одним из главных поводов. Здесь главной становится оппозиция «частное» – «общественное»

и возможность для героя собственной личной правды. После масштабной мифологии «жертв истории» и утраченного великого государства польская драматургия обратила внимание на преломление судьбы обычного человека, частного лица, которого затянуло помимо его воли в круговорот истории.

Сразу обратим внимание, что Вторая мировая война представлена как главное событие коллективной памяти не только для поляков. Если в 1990-е гг. ревизия исторической правды часто переходила из одной крайности в другую, то здесь обозначается проблема того, что данный факт состоялся в истории Польши, а интерпретировать его можно по-разному. Наступил период именно риторических вопросов, актуальных для мультикультурной модели польского общества: кто в годы войны принес большее зло – немцы или русские, как ставится «еврейский вопрос» (тема ответственности поляков в еврейских погромах), являются ли поляки только «жертвами войны», какова роль Армии Краёвой в освобождении страны, поднимается проблема, так называемых Западных территорий. Все сказанное нашло отражение в документальном спектакле «Трасфер!» Я. Кляты, и пьесе «Наш класс» Я. Слободзянека. В первом дискуссионная тема – выселенные немцы и поляки, во втором – поляки и евреи (тема еврейских погромов и геноцида). Отметим также пьесу-римейк «Да здравствует война» П. Демирского, в которой происходит развенчание героического мифа соцреализма в сериале «Четыре танкиста и собака». В произведении присутствуют явные элементы постмодернистской эстетики, смешивается высокое и низкое, массовое и элитарное. А откровенно пародийные и brutальные сцены перемежаются с эпизодами, которые приближены к жестокому реализму, сценами насилия.

Второй вариант – это переосмысление концепта войны как главного события, кода памяти в рамках одной семьи, утрата связей и необратимые разрывы между поколениями. Так, в произведении Д. Масловской «У нас все хорошо» в 1944 г. представлены четыре поколения женщин – прабабушка, бабушка, мать и внучка. Каждый живет обособленно, своей жизнью, у каждого свое понимание ценностей и потребительских запросов. В пьесе два плана – прошлое как память о войне (главном событии в жизни семьи, поскольку в Варшаве был разрушен дом и погибла большая часть семьи) и безрадостное настоящее (нищета, давление общества потребления, инвалидность бабушки). На первый план выходит мифологема утраченного дома и попытка его обретения, представление истории нации как истории семьи в контексте нескольких поколений.

Война в пьесе становится архетипом, поскольку даже неосознанно героини к ней возвращаются, проживая свою жизнь как «круг вечных возвращений». Подтверждение этому – финальная сцена, которая наполнена особым символизмом. Бабушка, пережившая войну, и внучка – дитя Интернета, не осознающая свои национальные и родовые корни, переносится в 1944 г. на руины своего варшавского дома. Именно девочка пытается собрать части тел своих погибших близких, хотя в реальности изменить прошлое, оживить мертвое, убитое войной, невозможно.

Военный синдром, утрата памяти приводит к утрате семьи как объединения людей близких не только по

крови, но и единомышленников и сторонников. Так, в пьесе Эльжбеты Хованец «Гардения» (2008) рассказывается про судьбу четырех поколений женщин: прабабушки, которая принимала участие во Второй мировой войне, воспитывала дочь одна, но, стремясь убежать от послевоенных проблем, стала алкоголичкой; бабушки, которая не получила никакого образования, как могла лечила дочь-инвалида, воспитывала криками и побоями, потому что по-другому не могла, да и не хотела; дочери, которая хочет своего ребенка-девочку, мечтает сделать для нее то, что не сделала ни прабабушка, ни бабушка, ни собственная мать для своих детей (но семьи у нее нет, хотя отец ее дочери живет вместе, пьет и бьет и ее, и дочь). Исповеди каждой из этих женщин в свои 33 года это рассказ о себе, о своих несчастьях и трудностях. Это трагически самодостаточный мир, где никому больше нет места. Это исповеди женщин «без имени», потому что автор не дает им имен, а только присваивает номера: женщина I, II, III, IV. Объединяет их только цветок гардения, который стоит на столе у каждой из них.

Третий вариант – это не столько описание событий, действий, сколько рефлексия героя как утрата или обретение собственного «я». На первый план выступают личная память героя, его ответственность и раскаяние за содеянное, исповедь принимает форму монолога (Вильквист «Ночь Гельвера», М. Сикорская-Мицук «Бургомистр» и «Чемодан», П. Ровицкий «Реинкарнация»).

Первая пьеса восходит к античной мифологии, мифу о Мееде, становится его зеркальным отражением. Когда в дом ломаются фашисты, главная героиня убивает психически нездорового молодого человека Гельвера, а затем обращается к Богу с плачем-упреком. Убийство здесь становится спасением для Гельвера от еще более страшных мучений, выбор женщины предрешен самой войной и во многом носит судьбоносный характер.

В пьесе «Чемодан» на первый план выходят оппозиции «внутреннее» – «внешнее», «мужское» – «женское», «отцовское» – «материнское».

Прежде всего, это пьеса о Судьбе. Три женщины, современные Парки, неумолимо ведут Франсуа Жако (сами того не осознавая) по пути его главного жизненного Предназначения – к встрече с отцом, погибшим в Освенциме: мать, которая порвала единственную фотографию отца, жена, отправившая его в Музей Катастрофы и экскурсовод, показавшая ему чемодан отца.

Трагедия человечества становится глубоко личной катастрофой и одновременно освобождением экзистенции, души героя. Лишенный визуального образа отца, Жако обретает его двойника и возможность диалога с погибшим в газовой камере отцом через много лет. Чемодан – символ поколения, раздавленного войной, лишенного дома. Герой задается вопросом: «Может ли в чемодане уместиться весь мир?». Раскрыв чемодан, герой восстанавливает невидимую родовую связь между поколениями (ведь у него даже фамилия другая). Отцовская просьба «дыши» – это преодоление деструктивного начала войны, ее необратимой энтропии и распада. Все может вернуться, но лишь на короткий миг. Отец воссоединяется с сыном. В финале Жако вновь обретает свое настоящее «я»: «Меня зовут Франсуа Пантофельник».

Главный герой пьесы П. Ровицкого «Реинкарнация» (2008) Пытель (от его фамилии Пытляревский) вместе с друзьями детства Шкварай и Ясным (как видим, тоже прозвища) еще совсем недавно занимались криминальными делами. Отметим, что Пытель в этом окружении пользовался авторитетом и уважением, потому что был хитрым, смелым и успешным. Сейчас он хочет радикально изменить свою жизнь: у него есть невеста, на которой он хочет жениться, планирует купить надел земли, на котором хочет построить магазин по продаже подержанных автомобилей. И все эти кардинальные перемены ему нужны, как он говорит своей невесте, чтобы дети могли гордиться тем, что отец богатый и уважаемый в обществе человек.

Планы Пытеля стать законопослушным членом общества не воплотились в жизнь, потому что, как считают друзья, он стал психически больным – слышит какой-то внутренний плач, кто-то говорит его голосом, да еще и на непонятном языке. Сначала это как будто не приносит больших сложностей, но Пытель – так зовут его друзья – пробует найти объяснение тому, что с ним происходит. Так в произведении появляется образ-символ диббука, персонажа еврейской мифологии – духа дьявола, который вселяется в живого человека, говорит его голосом, подталкивает к каким-то несвойственным для него поступкам.

Автор переосмысливает сюжет и образ духа, предлагая нам, можно сказать, современную версию «Диббука» Симона Ан-скога, мистической драмы (1914 г.), написанной на идише, о духе умершей невесты, вселяющемся в тело возлюбленного [5, с. 15].

Однако в душе Пытляревского поселяется дух ребенка, маленькой еврейской девочки. Она зовет мать, поет детскую считалочку на идиш, которую может понять только приглашенный учитель-еврей. Драматург пробует найти выход из этого неудобного для героя положения: он направляет его за помощью к врачу-психотерапевту, потом к служителю костела, хотя сам Пытель не является глубоко религиозным человеком.

Жизнь главного героя радикально меняется. Он расспрашивает здешних жителей и узнает, что на земле, которую он купил, когда-то жила еврейская семья с девочкой Ханной, во время войны они пробовали укрыться и спастись, но кто-то из соседей-поляков их выдал, и по приказу эсэсовцев семью закопали живыми в лесу. Для Пытляревского это история стала еще более впечатляющей и страшной потому, что в ней принимал непосредственное участие его дед, очень им любимый и авторитетный человек. Именно с ним, дедом, связаны радостные и светлые воспоминания детства.

Саму историю с духом еврейской девочки и поиском первопричины того, что происходит с Пытелем, жители поселка, «местечка» воспринимают по-разному. Обычные жители объявляют его умалишенным и угрожают отправить на лечение; друзья-соратники по бывшим делам беспокоятся о своем бизнесе, открытии магазина, их мало интересуют сдвиги в душе Пытляревского; невеста, то ли в шутку, то ли вполне серьезно предлагает «усыновить» дух убитой девочки; кто-то в качестве откупного предлагает поставить памятник на участке и заказать поминальную мессу; но большая часть людей считает, что нельзя жить прошлым, каким бы тяжелым и кровавым оно ни было, лучше не стремиться докопаться до правды, не

искать виноватых, а списать все на войну с ее страшной «философией» выживания.

Финал пьесы размыт, его можно считать открытым. Под руководством учителя, врача и ксендза копаются яма, чтобы символически похоронить «прошлое» войны, но тут появляется один из бывших друзей и целится в главного героя.

Как мы видим, автор через душевную трансформацию, перерождение героя переосмысливает историческое прошлое страны, нации, народа, который пережил трагедию всемирного масштаба – трагедию Второй мировой войны. Прошло три четверти века, но события этой войны не забываются. Они подробно эху постоянно отзываются и пересмысливаются людьми уже в XXI в. Некоторые события этой войны

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Nowa dramaturgia białoruska / wybór, redakcja i wstęp: Andriej Moskwin ; Wydział Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego, Katedra Studiów Interkulturowych Europy Środkowo-Wschodniej. – Warszawa : SOWA, 2011. – 254 с.
2. Руднев, П. Болевой стимул [Электронный ресурс] / П. Руднев. – Режим доступа: [http://www.ng.ru/ng\\_exlibris/2010-04-29/7\\_stimul.html](http://www.ng.ru/ng_exlibris/2010-04-29/7_stimul.html). – Дата доступа: 09.03.2020.
3. Павловский, Р. Краткая история польской революции (в драматургии) / Р. Павловский // Антология современной польской драматургии ; пер. с пол. / предисл. Р. Павловского. – М., 2010. – С. 7–32.
4. Пави, П. Словарь театра / П. Пави ; пер. с франц. – М. : Прогресс, 1991. – 504 с.
5. Павловский, Р. Введение / Р. Павловский // Антология современной польской драматургии ; пер. с пол. / предисл. Р. Павловского. – М., 2015. – С. 5–24.

долгое время замалчивались (польский антисемитизм, участие поляков в Холокосте во время войны), другим, наоборот, придавали чрезмерное значение (причины и итоги Варшавского восстания августа 1944 г., когда погибло больше 200 тысяч мирных жителей).

Код памяти является одним из определяющих в современной польской драматургии. Война в рамках «высокой» драмы сыграла судьбоносную роль для нескольких поколений поляков. Именно в раскрытии исторической правды о войне документальными или художественными средствами на сцене прослеживается одна из главных стратегий и общественно-политических, и личностных на пути к самоидентификации польского народа в XXI в.

#### REFERENCES

1. Nowa dramaturgia białoruska / wybór, redakcja i wstęp: Andriej Moskwin ; Wydział Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego, Katedra Studiów Interkulturowych Europy Środkowo-Wschodniej. – Warszawa : SOWA, 2011. – 254 с.
2. Rudnev, P. Bolevoj stimuł [Elektronnyj resurs] / P. Rudnev. – Rezhim dostupa: [http://www.ng.ru/ng\\_exlibris/2010-04-29/7\\_stimul.html](http://www.ng.ru/ng_exlibris/2010-04-29/7_stimul.html). – Data dostupa: 09.03.2020.
3. Pavlovskij, R. Kratkaja istorija pol'skoj revoljucii (v dramaturgii) / R. Pavlovskij // Antologija sovremennoj pol'skoj dramaturgii ; per. s pol. / predisl. R. Pavlovskogo. – M., 2010. – S. 7–32.
4. Pavi, P. Slovar' teatra / P. Pavi ; per. s franc. – M. : Progress, 1991. – 504 s.
5. Pavlovskij, R. Vedenie / R. Pavlovskij // Antologija sovremennoj pol'skoj dramaturgii ; per. s pol. / predisl. R. Pavlovskogo. – M., 2015. – S. 5–24.