

## ФЕНОМЕН ПОЛЬСКОЙ ДРАМЫ В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ

В статье рассматриваются актуальные проблемы современного театра и драматургии, в частности достижения польской драмы в последнее десятилетие. Особое внимание уделяется художественной проблематике. На примере пьесы М. Модзелевского «Коронация» ставится проблема перевода драматургического текста на сценический язык.

**Ключевые слова:** польская драма, русский театр, сценическое пространство, театральный язык.

Ряд политических и социальных катастроф, которые пережили Европа и Россия в последнее двадцатилетие: развал Советского Союза, крушение коммунистического менталитета, образование Евросоюза, финансовые и прочие кризисы – все это не могло не сказаться на сознании современного человека. В том числе все эти процессы отразились в невероятном прорыве польской драматургии в европейском театральном пространстве, которая сегодня вызывает особый интерес и у российского театра.

Так, в частности, с 8 по 12 ноября 2010 г. на базе Екатеринбургского ТЮЗа проходил семинар по польской драматургии с театрализованными читками и круглыми столами. 8 и 9 марта 2011 г. Фестиваль «Золотая маска» и институт Адама Мицкевича осуществили проект «Польская драма в белом» на базе театра «Школа драматического искусства». Последние премьеры польских пьес, которые прошли в нашей стране: «Коронация» М. Модзелевского (реж. И. Лысов, Авторская лаборатория «Школа драматического искусства», г. Москва); «Тестостерон» А. Сарамоновича (реж. М. Морсков, Театр им. А.С. Пушкина, г. Москва), «Тирамису» И. Овсянко (реж. Р. Шапорин, Театр драмы, г. Омск); «Тестостерон» А. Сарамоновича (реж. О. Гетце, ТЮЗ, Екатеринбург), «Тирамису» И. Овсянко (реж. И. Яцко, Школа драматического искусства, г. Москва). Особо отмечу, что весной 2012 г. в Самаре состоялось две премьеры, поставленные по пьесам современных польских драматургов: И. Овсянко «Тирамису» (театр «Город») и М. Модзелевского «Коронация» (учебная сцена СГАКИ).

Тот факт, что польская драма оказалась чрезвычайно привлекательной для российских режиссеров, отчасти обусловлен не только кризисом современной отечественной драмы, но и близостью менталитета, схожестью проблем и оригинальностью театрального языка [1]. Между нашими странами много общего. Родственные славянские корни, близость культурно-мифологических идеограмм сделали русский и польский театры постоянными объектами для взаимообмена и постоянного сближения [2]. В кризисе польского театра в начале 90-х можно усмотреть параллель с процессами, которые происходили в российском театре. В то время как польские театры пустовали, театры в России тоже переживали не самые лучшие времена. Причины этого кризиса общеизвестны: даже самые яркие театральные зрелища выглядели тускло и невыразительно на фоне грандиозных политических «спектаклей» с настоящими бро-

---

\* © Рябова О.В., 2012

Рябова Ол Владимировна (mail@smgaki.ru), кафедра театральной режиссуры Самарской государственной академии культуры и искусств, 443010, Российская Федерация, г. Самара, ул. Фрунзе, 167.

нетранспортерами и живой толпой, отчаянно защищавшей здание правительства. И почти десятилетнее молчание было вызвано растерянностью интеллигенции, охваченной экзистенциальным страхом перед лицом радикальных преобразований, происходивших в наших странах.

Но уже в конце 90-х появляется новое поколение молодых польских драматургов, которые пришли в литературу из других профессий. Пьесы начинают писать инженеры, журналисты, врачи, архитекторы. Вот несколько имен молодых драматургов, появившихся в польской литературе в начале нового тысячелетия: Иоанна Овсянко, Михал Вальчак, Марек Модзелевский, Томаш Ман, Дана Лукасинская, Магда Фертач, Павел Саля, Кшиштоф Бизё, Павел Демирский, Павел Юрек, Пшемислав Войцешек, Марек Прухневский, Анджей Сарамонович, Дорота Масловская, Анджей Стасюк [3]. По всей стране организуются театральные фестивали и лаборатории, проводятся мастер-классы и конкурсы. В 2003 г. в Варшаве открывается Лаборатория драмы, выпускаются сборники пьес, проходят закрытые и открытые показы. Но самое главное, польский театр вырывается не только за пределы театральных зданий, взрывая консервативные формы, но и за пределы национальных границ.

Не вдаваясь в историю вопроса, следует отметить, что такой прорыв польской драмы не мог возникнуть на пустом месте. Конечно, ее пробуждение было подготовлено мощными традициями, о которых нельзя не упомянуть. Нельзя не вспомнить Витольда Гомбровича, Славомира Мрожека, Тадеуша Кантора и, разумеется, непревзойденного кумира театрального мира XX века – Ежи Гротовского [4; 5]. Однако в прошлом веке польские театр и драма формировались скорее из сопротивления среде, из желания сохранить независимость и обрести свободу в далеко не свободной стране [6; 7; 8]. Сегодняшние причины, породившие новую польскую драму, обусловлены скорее общеевропейским кризисом культуры, проблемами не столько политического характера, сколько проблемами самого человека и кризиса его внутреннего мира. В частности, одной из тенденций, характеризующих развитие европейской драматургии эпохи постмодерна и неореализма, является использование драмы как инструмента психотерапии. В разные эпохи театр сравнивали с храмом, музеем, трибуной... Сегодня востребован театр, помогающий человеку врачевать социальные и психологические болезни. И польские драматурги почувствовали это раньше других.

Современная польская драма необычайно привлекательна. Хлесткая, живая, брутальная, с болезненным и подчас даже патологическим восприятием мира и вместе с тем невероятно притягательным театральным языком. Эмоциональность как черта польской драмы связана с позицией драматурга, очень часто он является не сторонним наблюдателем, а непосредственным участником событий. Именно поэтому в пьесах много автобиографических событий, а излюбленной драматургической формой для поляков станет монолог. Поражает то, с какой смелостью и дерзостью молодые драматурги выносят на сценические подмостки вопросы, о которых не только в театре, но даже близкие люди боятся поговорить друг с другом, им мешают комплексы и психологические барьеры. Театр превращается в кабинет психотерапевта, поэтому здесь нет запретных, табуированных тем, здесь нет места фальши, скорее, наоборот – все гиперреально, здесь нет места сентиментальности, все предельно жестко. Как на приеме у врача. Нет смысла скрывать от врача симптомы вашего заболевания, ведь тогда он не сможет поставить правильный диагноз и прописать лечение!

Ирония, черный юмор, цитирование, жанровая эклектика, полученные в наследство от эпохи постмодерна, присутствуют наряду с техникой создания документальной драмы *verbatim*. Встречается ненормативная лексика и молодежный сленг, но они являются скорее художественным элементом текста, грубой краской, дополняющей точный, почти фотографический портрет действительности.

Пьесы молодых польских драматургов отражают жизнь молодого человека в условиях новой реальности. Одна из центральных тем — воинствующий феминизм на фоне прогрессирующего мужского инфантилизма. И это уже не безобидные шутки по поводу нетрадиционной ориентации и свободной любви! На фоне призывов ко всеобщей толерантности излюбленная тема постмодернистов о стирании границ между полами уже, пожалуй, грозит экологической катастрофой вселенского масштаба: спасти необходимо Человека от самого Человека. Перед нами разворачиваются страшные картины разрушения человеческой природы. Мужчины приобретают женоподобный облик... Женщина перестает быть женщиной...

В пьесах исследуются разные «фобии», разные формы страхов. Страх потерять работу, страх перед первым сексуальным опытом, страх одиночества, страх перед возможностью проявить ответственность за совершаемый поступок. Мотив инфантильности, незрелости молодых людей характерен для героев пьес Михала Вальчака [3]. Взрослые персонажи его пьесы «Песочница» постоянно возвращаются в реальную детскую песочницу. За этим тоже скрываются страх, попытка спрятаться, уйти от проблем, нежелание расставаться с детством. Песочница — странное место. С одной стороны, оно у всех на виду и обычно находится в центре детской площадки, с другой стороны, оно отгорожено, то есть скрыто от чужих глаз. И это возвращение сродни обряду посвящения, своего рода инициация. Обряд посвящения — «вхождения» во взрослую жизнь — весьма болезненный. Проходя этапы инициации, герои постигают все сложности жизни, проходят этапы от зарождения любви до ее утраты.

По сравнению с литературной традицией, герои польской драмы значительно помолодели. В классической литературе конца XIX века исследовался «кризис среднего возраста» человека на этапе старения. Это были герои, которым за 40... Они вступали в фазу трагического отрезвления, когда понимали, что жизнь прожита, но ничего, по сути, еще не сделано. Кризис героя польской драмы основан на разочарованиях в прежней системе ценностей. Он молод, ему всего лишь 20–30 лет, но он уже заражен трагической болезнью века — депрессией. Он испытывает искреннее желание выговориться. Но при этом не может преодолеть психологического барьера и открыться близкому человеку. Потому что разговор, к сожалению, не является общением. Он как раз подчеркивает разобщенность, отгороженность персонажей друг от друга. Полная девальвация языка демонстрируется в пьесе М. Модзелевского «Коронация»: жена настойчиво требует от мужа, чтобы он с ней поговорил, но, когда он наконец соглашается, выясняется, что говорить ей не о чем. Эта ситуация красноречиво отражает кризис семьи в современном обществе. Люди живут под одной крышей, но не могут разговаривать друг с другом, кричат друг на друга, обманывают, изменяют. В этой пьесе четыре семьи, но ни одна из них не счастлива.

Портрет героя нового времени своеобразен. Внешняя благополучная оболочка вполне может не соответствовать его неблагополучной внутренней сути. Прежде всего это молодой человек, испытывающий чувство душевного разлада, дисгармонии, переживающий внутренний надлом. Однако наряду с чувством трагического одиночества и депрессией в нем отчетливо пробуждаются черты облика романтического героя, бунтаря-одиночки, циничного нигилиста, отчаянно пытающегося выжить в современном мире.

Портрет главного героя пьесы Марека Модзелевского «Коронация» можно было бы назвать портретом «среднестатистического гражданина страны». Избалованный в детстве ребенок, которого родители считали «самым красивым в мире», в школе был всегда номер один, хорошо учился, лучше всех пел в церковном хоре, подавал надежды. И все вроде бы сложилось благополучно в его жизни и карьере: пошел по стопам отца, окончил медицинский институт, стал врачом, женился на девушке, с которой

встречался пять лет. Однако внешнее благополучие, вызывающее зависть окружающих, оказывается призрачным: удачная карьера закончилась ненавистной работой на «скорой помощи», семейный брак оказался бесплодным – у пары не только нет детей, но и нет ни физической, ни духовной близости и вообще никакого взаимопонимания. Детские обиды на отца за то, что тот никогда не воспринимал его всерьез, обернулись серьезными психологическими комплексами, заставляющими героя постоянно самоутверждаться в беспорядочном сексе, в конфликтах с родными и друзьями.

Психологическая травма, полученная в раннем детстве, отражается на кризисе сознания молодого человека. В пьесе это выражено в раздвоении личности. В тексте появляется персонаж по имени Король, своего рода alter-ego героя, его внутренний голос. (Драматургический прием оставляет пространство для актерских поисков: Король постоянно на сцене, но его не видят и не слышат действующие лица, только зрители!) Зато благодаря Королю личность главного героя приобретает двойственность и объем. Поскольку герой находится в конфликте прежде всего с самим собой, противостояние Короля и Мацека, а именно так зовут героя, воспринимается как параллельная драматическая коллизия. Внешнее сквозное действие конфликта строится как история ухода благополучного семьянина от жены, постепенное разрушение семьи, расставание с любимой, крушение идеалов и, наконец, равнодушный циничный отказ спасти отца, приведший к его гибели. Развитие внутренних драматических коллизий строится в противоположном направлении: герой постепенно примиряется со своим внутренним «я». И если в начале пьесы мы видим яростное противостояние в репликах дуэта (на каждую реплику «да» внутренний голос отвечает «нет»), то ближе к концу оно сменяется постепенным сближением. Реплики все чаще и чаще начинают совпадать, герой начинает все больше и больше прислушиваться к Королю, то есть к самому себе. Разрушая сложившийся стереотип того, каким его привыкли и хотят видеть окружающие, герой обретает себя, становится самим собой. Это превращение пострашнее нарисованного Кафкой. Из инфантильного, мягкотелого, интеллигентного человека, не способного совершать самостоятельные поступки и брать ответственность на себя, он превращается в жесткого, циничного, агрессивного, но вместе с тем самодостаточного и уверенного. Пьеса, которая начинается как комедия, заканчивается трагической сценой. Финальное событие пьесы (смерть отца) монтируется с последней репликой Короля: «Все королевство твое!» Сразу всплывает в памяти: «Король умер! Да здравствует Король!» Шокирующий смысловой и эмоциональный акцент драматурга – физическая смерть отца – оборачивается моральной смертью героя. Король умер. Однако, несмотря на явно выраженную трагическую тональность, финал выглядит достаточно жизнеутверждающе и оптимистично. За смертью Короля рождение нового героя. Хочется верить, что его дальнейшая жизнь будет более гармоничной, чем предыдущая, ведь для того, чтобы быть счастливым, нужно как минимум жить в гармонии с собой. Бунт главного героя завершается его победой. Пусть даже такой ценой, но он побеждает, и эта отчаянная борьба за выживание, стремление отстоять свое «я», его желание быть услышанным, быть таким, каким хочешь, и, наконец, желание просто быть счастливым вызывает уважение и сочувствие и возможность разобраться в причинах, породивших подобную ситуацию.

Мы коснулись лишь некоторых художественных особенностей текста польской драмы. Но поскольку любая пьеса – это прежде всего произведение, созданное для театра, имеет смысл остановиться на некоторых вопросах сценической интерпретации. Интерес к данной теме был вызван личным участием автора в постановке учебного спектакля на режиссерском отделении Самарской академии культуры и искусств по пьесе Марека Модзелевского «Коронация» в качестве режиссера. Премьера состоя-

лась в апреле 2012 г. Поскольку это был учебный спектакль, предполагающий решение определенных методических и педагогических задач, в рамках статьи нет возможности осветить все проблемы, которые возникали в процессе работы над спектаклем. Остановимся лишь на одной: проблеме решения сценического пространства.

В первую очередь мы уничтожили традиционную дихотомию сцены и зала, разделив зрительское пространство на четыре сектора. Между ними были расположены четыре сценические площадки, и пятая находилась в центре. Действие развивалось параллельно на 2–3 площадках, в центре, и за зрительскими секторами. Подобное решение сценического пространства позволило не только входить в непосредственный контакт со зрителями, делая их уже не просто наблюдателями, свидетелями, а активными участниками происходящих событий. Работать в условиях «крупного плана», в непосредственной близости от зрителя всегда сложно. Требуется максимальная сосредоточенность и органичность, поскольку любые даже малейшие «выходы» из роли будут мгновенно замечены публикой. С одной стороны, это усложнило работу исполнителей, ведь теперь им приходилось ориентироваться не на плоскостное (горизонтальное) решение, а на панорамное построение мизансцен. С другой стороны, это добавило дополнительные возможности для исследования разных способов существования актера в одном спектакле. Так, например, были фрагменты, когда актеры существовали среди публики, игнорируя ее присутствие, используя так называемый принцип «четвертой стены». А в отдельных моментах актеры, наоборот, вызывали зрительскую реакцию, не только обращая отдельные реплики непосредственно к зрителям, вступая в диалог, но даже более того, провоцируя зрителя на активное действие, участие в спектакле. Например, предлагая подержать какой-то реквизит или уступить место и т. д. Еще одно условие было поставлено перед исполнителями. Актеры, не занятые в сцене, не покидали сценической площадки и все время находились позади зрителей в роли наблюдающих за происходящим, но при этом не выходили из роли.

Во время спектаклей удалось сделать еще одно интересное открытие. Благодаря такому решению площадки зрители становились участниками двух параллельно разыгрываемых спектаклей. Одно действие разыгрывали актеры. Другое «действие» происходило в зрительном зале. Поскольку свет в зрительном зале практически не переключался и зрительские сектора были освещены, то зритель уже функционировал как часть зрелища. Учитывая то, что зрители каждый раз реагировали по-разному, а в спектакле было много провокаций, то невозможно было заранее просчитать их реакцию, поэтому актерам приходилось приспосабливаться и, конечно, импровизировать. Так неожиданно решенное пространство помогло в поисках импровизационного самочувствия. Зрители не только сами смотрели спектакль, но еще и наблюдали за реакцией других зрителей.

В качестве художественного образа был выбран образ операционной. Станки и ширмы были обтянуты белой тканью и прозрачным целлофаном, часть актеров были одеты в белые халаты. Чтобы зрители ощутили себя в роли медиков, присутствующих на операции, при входе им выдавали бахилы, а на протяжении всего спектакля над сценой горела лампа с тревожной красной надписью: «Не входить! Идет операция».

Студенты, исполнявшие роли, и зрители, обсуждавшие после спектакля увиденное, сошлись в одном мнении: эта драматургия не предназначена для того, чтобы развлекать или увеселять публику. Она рассчитана на зрителя с подлинными духовными запросами, пытающегося с помощью спектакля проанализировать самого себя, погрузиться в поиск правды о самом себе и своей миссии в этом мире. И если расценивать такой эффект как психотерапевтический, то тогда и правда спектакль можно было бы сравнить с операцией, только с операцией на душах и сознании зрителей.

**Библиографический список**

1. Драматургия Польши. XX век. М.: Новое дело, 2004. 653 с.
2. Хорев В.А. Имагология и изучение русско-польских литературных связей // Поляки и русские в глазах друг друга / отв. ред. В.А. Хорев. М.: Индрик, 2000. С. 22–32.
3. Антология современной польской драматургии / пер. с польск., предисл. Р. Павловского. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 772 с.
4. Березкин В.И. Польский театр художника: Кантор, Шайна, Мондзик. М.: Аграф, 2004. 384 с.
5. Гротовский Ежи. К Бедному театру / пер. с англ. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2009. 304 с.
6. Сравнительное литературоведение и русско-польские литературные связи в XX в. М.: Наука, 1989. 208 с.
7. Марек Залеский. Польская литература – какая она сегодня? / пер. Вадима Волобуева // Иностранная литература. 2006. № 8. С. 204–216.
8. Цыбенко Е.З. Из истории польско-русских литературных связей XIX–XX вв. М.: Изд-во МГУ, 1978. 280 с.

*O.V. Ryabova\**

**THE PHENOMENON OF POLISH DRAMA  
IN CONTEMPORARY THEATRE**

The article deals with topical problems of contemporary theatre and dramatic art and the achievements of Polish drama over the last decade in particular. Special attention is paid to the artistic problems. The problem of drama text translation into stage language is illustrated with the help of the play «Coronation» by M. Modzelevskiy.

**Key words:** Polish drama, Russian theatre, stage space, theatrical language.

---

\* *Ryabova Olga Vladimirovna* (mail@smrgaki.ru), the Dept. of Theater Stage Direction, Samara State Academy of Culture and Arts, Samara, 443010, Russian Federation.