

Содержание

<i>Алёна Карась. Я — это Другие</i>	5
<i>Олег Лоевский. Предисловие</i>	19
<i>Мацей Виктор. Вместо вступления</i>	25
<i>Мацей Войтышко. Рождение Фридриха Демута</i> <i>(перевод Л. Бухова)</i>	27
<i>Магдалена Драб. Слабые (перевод Д. Вирена)</i>	95
<i>Войцех Земильский. [Маленький рассказ]</i> <i>(перевод М. Алексеевой)</i>	141
<i>Мацей Ковалевский. Мисс ВИЧ (перевод Д. Вирена)</i>	161
<i>Марек Котерский. День психа (перевод А. Векшиной)</i>	205
<i>Дорота Масловская. Другие люди (перевод А. Крижевского)</i>	301
<i>Аманита Мускария. Суп наш насущный</i> <i>(перевод Д. Вирена)</i>	421
<i>Артур Палыга. В лучах (перевод А. Векшиной)</i>	469
<i>Тадеуш Слободзянек. История Иакова.</i> <i>Трагедия в XXX эпизодах (перевод И. Адельгейм)</i>	505
<i>Марта Соколовская. Рейкьявик '74</i> <i>(перевод Л. Творковской)</i>	571
<i>Анджей Стасюк. Темный лес</i> <i>(Восток — это Восток...)</i> <i>(перевод Ю. Лоттина)</i>	603
<i>Войцех Томчик. Нюрнберг</i> <i>(перевод И. Адельгейм, Н. Халезина)</i>	663
<i>Войцех Фаруга. Невесомость (перевод П. Юстовой)</i>	733
Об авторах	766

Алёна Карась

Я — это Другие

Первое, что бросается в глаза в этих тринадцати текстах, то, что их сюжеты, будучи предельно польскими, необычайно резонируют с российской реальностью. И все же перед нами совершенно иной способ видеть, слышать и писать о мире. Бесстрашный, более резкий и разнообразный в экспериментировании с языком. Как бы современно ни выражали себя авторы некоторых пьес, во всех чувствуется связь с интеллектуальной, философической, метафизической традицией польской литературы. Здесь есть антиутопии, «великие импровизации» на материале документальных историй, рассказы от первого лица, конвенциональные мелодрамы и интеллектуальные рефлексии, заново осмысляющие трагические страницы прошлого. Есть даже хип-хоп-поэма. Кажется, что именно изобретательность наряду с бесстрашием могут стать самым важным вызовом для театральных людей России, когда они прочтут новую антологию польских пьес первой четверти XXI века.

Вот хотя бы пьеса «Суп наш насущный» Аманиты Мускарии. Перед нами — довольно обычная польская семья. Во-первых, невозможное у нас название, данное по-английски («Daily Soap»). Название, предложенное переводчиком, прекрасно отражает его диковинность для русского уха. В нем — скрытая толика печального юмора по поводу давно утраченного смысла, того, что вьелось в повседневность, слилось с ней до неразличимости. Но английское название и вовсе бы не прочиталось. Надо увидеть и открыть ужас того, как «хлеб насущный» превращается в «суп», разжижение мозгов. Поиздеваться

через едва различимое сострадание, приобщить к переживанию плотной и склизкой трагедии повседневности. Автор предлагает взгляд на польскую семью (читай — польское общество) как на некий болезненный палимпсест, в котором один слой травмы покрывает другой. Молчание старших о выпавшем из окна брате становится для сестры триггером непонятной тревоги. Это выглядит почти пародией на сегодняшнюю сусальную и безнадежную травматизированность общества. Дочь пытается дознать, что случилось с ее братом, а бабушка с Альцгеймером рассказывает о муже, в одночасье умершем после войны. Деменция бабушки требует постоянного контроля и сама становится источником неисчислимых, скрытых и явных, семейных катастроф. Сцены, в которых фамильные травмы проступают ночью, как сюрреалистические сны, помогают увидеть и почувствовать изнаночный мир, пропитанный кошмаром повседневности. Чем только не напичкана эта изнанка! Призраки, «диббуки» — давние фетиши польской культуры — живут здесь на правах повседневных кошмаров, рядом с супом и холодильником, набитым всякой всячиной, рядом с мыльными операми и кроссвордами, тупым препирательством, спазмами одиночества и боли. Маразм бабушки и непроговоренное, «кривое горе» (по удачному выражению Александра Эткинда) погружают эту семью в страшный бульон лжи.

Совсем иначе говорит о прошлом Войцех Земильский в своем «Маленьком рассказе». Его текст и перформанс стали настоящим открытием программы «Польский театр в Москве» в 2011 г. С шести лет живший в Америке, юность Земильский провел в Португалии и внезапно вернулся на родину осенью 2006 г. Именно тогда Институт национальной памяти опубликовал документы, свидетельствующие о том, что его дедушка, граф Дзедушицкий, почти 20 лет был агентом польской госбезопасности.

До того внук представлял себе историю семьи совершенно иначе. Рассказывая португальской возлюбленной об истории Польши, он ясно осознал, что больше не хочет иметь с этим ничего общего: «Не хочешь ни Второй мировой войны, ни Первой, ни коммунизма, ни краха коммунизма... Не хочешь холокоста, не хочешь пакта молотова-риббентропа, не хочешь солидарности, не хочешь. Ни ноябрьского, ни январского и вообще никаких восстаний вместе взятых. Не хочешь ничего знать о том, как и когда возникал кто-то, кем ты не являешься. История, которой ты не являешься».

Земильский обращается к себе (к себе ли только?) на «ты» — как к Другому, и мы понимаем, что означает для него катастрофа семьи, правда о деде, — крах фиктивной идентичности. Казавшаяся навязанной история страны в одно мгновение превращается в интимную, вселяется в судьбу и как бы в само тело рассказчика, чей любимый дедушка-аристократ, прошедший три концлагеря, оказывается доносчиком. Для семьи начинается ад, а через два года, в атмосфере общественного остракизма, дедушка умирает. Попыткой разобраться во всем происходящем, прежде всего в своих чувствах, и является «Маленький рассказ». «Что ты знаешь? Что ты узнал? Что познал? Достаточно ли, что ты познаешь самого себя?» Построенный, на первый взгляд, как исповедь, он отражает гораздо более сложную нарративную стратегию.

Пытаясь понять, где начало тому переживанию или состоянию, в которое он был ввергнут, Земильский придумывает сложную систему репрезентации. Прежде всего это апории Людвиг Витгенштейна (в перформансе они возникают на экране через компьютер): «[#471. Так трудно найти начало. Или лучше: трудно начать с начала. И больше не пытаться вернуться назад». Витгенштейн делает рассказ не столько философским, сколько странным,

то есть заставляющим смотреть на ситуацию героя с непривычной перспективы. Сходную функцию приобретает и сюжет про тело, про взгляды того или иного современного хореографа. Например, мы читаем рецензии на спектакль Ксавье Ле Руа: «...утрату идентичности он превращает в предмет дискуссии, исследуя точку, в которой пересекаются „Обладать“ телом и „Быть“ телом. Как показать утрату контроля? Тело словно перестает быть носителем информации и становится расчлененной вещью, которая постоянно меняется в зависимости от угла зрения. Кажется, что у тела Ксавье Ле Руа есть туловище, но нет головы. Это, разумеется, иллюзия: именно голова движет этим существом будь то на сцене или в уме».

Рассказчик и герой пьесы Земильского осмысляет саму ситуацию перемены участи. Он проводит нас через меланхолию утраты, безнадежности и в конце концов — обретения любви. В какой-то момент он почти кричит (хотя вся интонация «Рассказа» — сдержанно отстраненная): «То, что важно, оказывается не для кино, оно не взрывается, не блестит, а происходит незаметно, какая жалость, происходящее размывается в банальности. Ты восхищаешься молодчиками из ИПН [Институт национальной памяти. — А. К.], которые даже такое могут подать красочно. Дело во лжи или в невежестве?»

Вот еще что объединяет некоторые пьесы из этого сборника: в них «происходящее размывается в банальности» и вызывает к постоянной работе мысли. Незначительность, повседневность взламывается и препарируется с помощью самых разных жанровых и интеллектуальных стратегий, чтобы высветить опасную в своей неразличимости «банальность зла». Помню, как в одной из рецензий на показ «Маленького рассказа» в Москве прозвучала мысль, что у нас, возможно, никто бы не заметил такого короткого (в 50 минут длиной) моноспектакля, а в Польше

он стал частью большой дискуссии о люстрации, праве на гнев, боль и переживании страшной истории поколением постпамяти.

Читая эти пьесы подряд, видишь, насколько сильно они пронизаны чувством неиссякаемой связи с болезненным прошлым.

Схожий сюжет, вывернутый наизнанку, предложил известный в Польше драматург Войцех Томчик. Это совсем иной подход к переработке болезненного прошлого, будь то Холокост или эпоха коммунистической Польши. Вместо не всегда прозрачных решений, богатых сложными аллюзиями, которыми оперирует Земильский, в этой пьесе использована емкая, но ясная аналогия. В самом названии «Нюрнберг» (2005) — неприкрытое требование наказания, сходного с процессом над руководством нацистской Германии. Речь идет о тех, кто служил коммунистическому режиму, вольно или невольно уничтожая семьи, карьеры, а порой и сами жизни людей. Журналистка, пришедшая взять интервью у офицера военной контрразведки в отставке, сталкивается со встречным предложением полковника: он хочет рассказать Ханке свою биографию, которая страшно переплелась с жизнью и смертью ее отца. Он жаждет наказания, жаждет, чтобы его судили и таким образом высказали отношение к палачам коммунистического режима, если не ко всем, то хотя бы к одному из них. Структура пьесы основана на почти детективном напряжении и остроте нравственной коллизии. Признания полковника заставляют Ханку буквально леденеть. И чем больше тот говорит о прошлом, тем очевиднее его связь с настоящим. Неосужденные преступления (а в случае отца Ханки речь идет о политическом убийстве) порождают замкнутый круг политического и гражданского равнодушия. Именно это толкает полковника на столь экстраординарное решение. В финале пьесы происходит

новое преступление, новое убийство. Правда, рассказанная бывшим палачом, страшит спецслужбы уже нового, посткоммунистического государства.

Тадеуш Слободзянек в «Истории Иакова. Трагедии в XXX эпизодах» продолжает не только огромную традицию польской рефлексии о Холокосте, но и собственные взаимоотношения с этой едва ли не самой болезненной темой национального самосознания. После пьесы «Наш класс», ставшей хитом и поставленной во многих странах, в том числе в нашей, он едва ли не приватизировал театральный дискурс о судьбе евреев во время Второй мировой войны. Основанная на документальных свидетельствах, эта пьеса тем не менее жестко встроена в традицию мелодраматического повествования. Сострадающая судьбы убитых евреев, читатели и зрители «Нашего класса» переживают состояние катарсиса, то есть очистительного освобождения от боли. В отличие от легендарного спектакля Тадеуша Кантора «Умерший класс» (1975), где осознание исчезновения целого народа возникало тем более страшно, чем более внезапно, «Наш класс» назидателен и патетичен от начала до конца. Там уроки истории кажутся не столько заданными, сколько уже переработанными и решенными. Об этом самоутешительном эффекте пьесы Слободзянека стоит помнить, беря ее в руки. Впрочем, среди нескольких спектаклей, уже поставленных по этой пьесе в России, есть не только сентиментальные, но и очень жесткие интерпретации.

Пьеса «История Иакова» тоже предлагает ситуацию узнавания, когда из прошлого приходят новые и шокирующие свидетельства. Это еще один популярный сюжет, связанный с судьбой евреев в послевоенной Польше: многие выжившие в Катастрофе были усыновлены польскими семьями или сменили имена, фамилии, национальность, подверглись вынужденной ассимиляции.

Герой и одновременно рассказчик становится ксендзом, но постепенно узнает, что он не поляк, а еврей, усыновленный польской семьей. Путешествие Мартина-Иакова на историческую родину через множество разочарований и потерь, наконец, символический финал, где герой, сбежав из кибуца, стоит на распутье, автор определяет как «трагедию». Правильно было бы сказать — мелодрама. Ведь, несмотря на ужасы, в жизни случается много хорошего, а мучительные испытания — неизбежный удел человеческий. Слободзянек намеренно уходит от интеллектуальных провокаций и сложных конструкций, заставляющих мучительно искать свою позицию, свой ответ на болезненные вызовы прошлого.

И все же даже в таком популистском формате эта пьеса говорит о важных и болезненных сюжетах современного польского общества. Напряженный диалог с реальностью отличает, пожалуй, все представленные в антологии тексты.

Но, пожалуй, самый яркий и вдохновляющий опыт такого диалога предлагает хорошо известный в России автор Дорота Масловская в новой пьесе «Другие люди», которая была представлена в форме читки на фестивале NET. В сущности, это не столько пьеса, сколько «текст или хип-хоп-поэма», как квалифицирует ее сам автор. В ней ритмизованная нарративная структура, испытывая напряжение реальности, срывается в драматический диалог и вновь возвращается к синкопам и лихорадочным ритмам хип-хоп-поэзии. Что касается названия, Дорота Масловская сказала, что это едва ли не самая популярная идиома в сегодняшней Польше — все проблемы коммуникации легко объясняются фразой: «Это другой человек». Исследуя обыденную простоту подобной реакции, блестяще имитируя реальный поток коммуникации, эта сленговая, подраненная, ущемленная речь превращается

в судорожную и захватывающую поэзию города. Наркотики, социальное неравенство, одиночество, фантомы героического прошлого, разрывающие мозг и испещряющие татуировками тело, разочарованность в системе перерезлого капитализма, украинцы-гастарбайтеры, ксанакс, который спасает героиню от нелюбви... Варшава, ее топонимика, ее голоса, звуки микроволновки, телефона — все аukaется через поэзию языка, во всем слышна болезненная акустика мегаполиса.

Гжегож Яжина, поставивший спектакль по этой пьесе в театре «ТР Варшава», визуализируя текст, населил сцену множеством экранов и мультимедийных потоков. Но кажется, что в варианте читки, сделанной в Москве Войцехом Урбаньским, музыкальное многоголосие пьесы в переводе Алексея Крижевского возникало едва ли не ярче. Камиль и Ивона — два главных голоса в этом тексте — живут точно на разных планетах, и в точке их пересечения возникает тоскливый и болезненный спазм, сбой коммуникации, вожделение, похожее на любовь, но ведущее только к смерти. Каждый из них — Другой не только по отношению друг к другу, но и к самому себе. Их речь (как и все остальное) представляет собой ошметки масс-медиа, рекламы и пропагандистских клише.

Масловская как никто в польской литературе умеет распознавать идиолекты и превращать их в язык. А мы получаем уникальную возможность за два часа прорваться к самому сердцу польской современности, где отрывка капитализма звучит примерно так, смешно и страшно: «За его зарплату пусть не поляки копошатся, а украинцы-психопаты». Ксенофобия возникает в тексте как одно из зеркал Другого, но суть именно в том, что все иные зеркала тоже погружены в отчуждающую магму языка.

Еще один ксенофобный сюжет предстает перед нами в пьесе известного польского прозаика и драматурга Ан-

джея Стасюка «Темный лес». Если представить все произведения из этой антологии как один сплошной «польский текст», то антиутопия Стасюка — как бы сиквел, продолжение пьесы Масловской. Все происходит в скором будущем, где неработающие жители Польши давно и привычно живут за счет выходцев с Востока. Причем украинцы и белорусы, которые рубят лес, сами уже готовятся перейти в состояние «трутней», а свою позицию рабов отдать китайцам. Сочетание абсурдности, фантазмагии, юмора и ужаса вызвало острый интерес к этой пьесе со стороны МДТ — Театра Европы. Ее поставил ученик Льва Додина Сергей Щипицын в 2012 г.

Другие тексты тоже оказались на сцене еще до выхода книги. В Калининграде прошла лаборатория «Соседи», в рамках которой российские режиссеры подготовили четыре эскиза.

В небольшой эскизной зарисовке режиссера Елены Невежиной по пьесе Войцеха Фаруги «Невесомость» речь идет о советских космонавтах, запертых на год в лабораторных условиях космического корабля для проверки возможностей полета на Марс. События середины 1960-х гг. с их риторикой и «коллективной чувственностью», как назвал бы это философ Игорь Чубаров, становятся полигоном для испытания человечности. Невежина с небольшой группой актеров поверх пьесы создала тонкий, сложный диалог в психоделическом духе. Юмор, короткий росчерк парадоксального стиля — и вот мы видим, как вера в космическое будущее тонет в депрессивном и несовершенном мирке человеческой души, заполненном самыми тривиальными заботами. Неожиданно в эскизе и последовавшей за ним дискуссии проступили очертания наших дней: ведь невесомость и есть состояние современного человечества, опасно зависшего над бездной, между прошлым и будущим, утратившего

энтузиазм коллективной утопии и провалившегося в постисторическую меланхолию.

Режиссер Филипп Гуревич выбрал для показа пьесу Марека Котерского «День психа». Трагикомедия о школьном учителе литературы, переживающем кризис среднего возраста, написана в 2000 г. и в Польше давно разошлась на цитаты, прежде всего благодаря юмору и филологической изобретательности. Автор просит внимательно следовать 13-стопнику, силабо-тонической метрике, характерной для фольклора, а также русской литературы рубежа XVII–XVIII вв. (Симеон Полоцкий и др.):

О, братья-полонисты, сестры-полонистки!
Сто тридцать было нас на первом курсе.
Мы думали, что ухватили за хвост удачу;
что мы попали в Школу Поэтов! Где там,
пять лет, вся молодость в библиотеках...
А дальше — бедность... разочарование...
Потом отчаянье и старость... старость париев...
И повсеместное презрение властей —
от диктатуры и до демократии — которые нас,
бумагомарак, не ставят ни во что.
Ну почему любая власть нас презирает...
Что красная, что белая — для них мы мусор.

В этой пьесе отразилось нечто существенное не только для польского самосознания рубежа тысячелетий. По сути (как и в половине представленных здесь пьес) действие представляет собой рассказ, населенный множеством персонажей: мать, психотерапевт, массажистка-китаянка, женщина-полицейский, бывшая жена... Всплывая в инфантильном сознании гуманитария, эти образы вместе со стихами Адама Мицкевича и музыкой Шопена становятся обыденным шумом, сливаются с наставлениями матери, к которой герой вернулся после короткого и неудачного брака. Мягкая, аморфная природа персонажа, ироничного

и фрустрированного варшавского интеллигента, прекрасно сыгранного в фильме Марка Котерского Марекон Кондратом, в калининградском эскизе тоже удалась. Трагикомическая природа человека 1990-х, зависшего между временами, на удивление точно оказалась расслышана молодым актером совсем другой эпохи. Перемешав сарказм с меланхолией, российский режиссер также отправляет сюжет в своего рода невесомость, хотя намного более вязкую, плотную, переполненную вещами и предметами. Невесомость как зависание в пустоте...

Кирилл Сбитнев показал очень подробный эскиз пьесы «Суп наш насущный» Аманиты Мускарии, о которой уже говорилось выше. В нем повседневная жизнь большой семьи, переданная через процесс методичного поглощения пищи и телевизионного мыла, приобретает очертания гротескные и символические. Три поколения, включая бабушку с Альцгеймером, ежедневно садятся за стол, едят, беседуют, ругаются и смотрят сериал «Счастье». Само название пьесы отсылает к термину daily soap — мыльная опера. Все это только камуфлирует страшную семейную травму — смерть ребенка, случившуюся много лет назад. Между сюрреализмом и гипернатурализмом, исполненная фрустраций и маленьких ежедневных пыток, свершается жизнь этих людей. Мать-лунатичка время от времени кусает себе руку до боли, дочь уезжает, чтобы голоданием обновить клетки (а может, сделать аборт)... Режиссер сгущает этот трагикомический ад, чтобы в финале отец прокричал, наконец, правду о смерти ребенка. И в дом возвращается радость. Так небольшой, но ярко придуманный эскиз обретает значение серьезного высказывания о сегодняшнем мире и истории, о политике молчания и терапевтической силе правды.

Во многом о том же размышляет и молодой режиссер Александр Плотников в своем эскизе по пьесе Марты

Соколовской «Рейкьявик '74». Пьеса написана в 2016 г. по следам реального преступления сорокалетней давности, совершенного в Исландии. Но в соответствии с новыми фактами, о которых узнала Марта, текст был изменен. Он вообще принципиально открыт к новой реальности. Так, персонажи носят имена польских актеров, вместе с которыми сочинялась пьеса. А в предуведомлении драматург предлагает всем другим актерам пользоваться своими именами, делиться, когда необходимо, собственными историями и личным опытом.

Сюжет основан на убийстве двух молодых мужчин, пропавших без вести в одном и том же районе и так и не найденных. Следствие не предъявило никаких доказательств, но в загадочном преступлении обвинили, основываясь исключительно на косвенных уликах и признательных показаниях, шесть человек. В октябре 2018 года Верховный суд Исландии оправдал пятерых из них.

Бесстрашно, как будто ставя уже готовый спектакль, Плотников соединяет несколько уровней «правды», находя для них интересный художественный язык. Три потока свидетельств сливаются в сложно устроенный рассказ о так и не раскрытом преступлении. Как сказано в пьесе, о преступлении не известно ничего, есть только пустота, припорошенная снегом. Калининградские актеры, называющие себя то именами польских коллег, то собственными, то именами исландских персонажей, открывают перед нами пасьянс странных фактов. Через три года следствия Сайвара Цесельски, его девушку Эртлу и их друзей приговаривают к самым крупным в истории Исландии срокам за жестокие убийства и соучастие в них.

Калининградские актеры фантазируют вместе с режиссером и драматургом, и публику затягивает как в воронку в этот страшный исландский сюжет, ставший национальным мифом и национальной травмой. Бывший

рейкьявикский полицейский Гисли Гудьонссон, написавший об этом книгу, назвал все происшедшее синдромом недоверия памяти — *memory distrust syndrome*, что означает глубокие сомнения в верности собственных воспоминаний. Аберрация памяти и самооговоры у этих молодых людей середины 1970-х случились после длительных допросов. К тому же ребята принимали ЛСД. Дело шло к развязке. Чтобы ее ускорить, Министерство внутренних дел пригласило иностранного консультанта. Им оказался Карл Шутц, работавший в германской полиции времен Третьего рейха и «прославившийся» в 1975 г. в деле RAF (*Rote Armee Fraction*, леворадикальная террористическая организация, действовавшая в ФРГ в 1968–1998 гг.). Именно он вел многочасовые садистские допросы, направленные на то, чтобы свести все к одной непротиворечивой версии. Все это мы узнаем постепенно — от следователя, интервьюера, автора, с экрана — из кинокадров, где актеры играют своих исландских персонажей, или из фрагментов документального фильма, посвященного этому загадочному и страшному делу.

Сквозь разные режимы рассказа протекает само время, волнуя своей непостижимой и мерцающей тайной. В спектакле так же мало определенного, как в самой истории. Мягкий, совсем не брутальный Сайвар, кажется, умер в тюрьме или вскоре после освобождения. Чуть постаревшая, но не потерявшая прекрасный хиппейский облик Эртла продолжает задавать себе вопросы без ответов, в том числе о собственном предательстве.

Но бессмысленный ужас случившегося оказывается пронизан любовью. В самом финале, развернув вместо судейского стола огромный матрац, режиссер дарит бывшим возлюбленным неожиданную и потрясающую по красоте сцену. Живая и мертвый, уничтоженные модой на ЛСД, исландской судебной системой 1970-х, страшным

призраком Третьего рейха, они лежат, обнявшись, засыпаемые снегом или пеплом своей загубленной жизни... Так заканчивается этот удивительный спектакль, ставший настоящим подарком русско-польской лаборатории «Соседи» в Калининграде. Кажется, что он легко мог бы войти в репертуар любого из российских театров. Кстати, летом 2021 г. состоялась российская премьера этой пьесы в Красноярском театре драмы в постановке того же режиссера.

Несмотря на близость тем, волнующих российских и польских драматургов, не могу себе вообразить в русской драме ничего подобного тому, что представлено в этом сборнике. Почему? Скорей всего — из укоренившейся в нашей культуре привычки надеяться на лучшее... Некая презумпция победы, презумпция надежды висит в воздухе русского сознания, редко впускающего в себя абсурдистский космос пустоты, безнадежности, предельные парадоксальность или сарказм. Опыт иного видения мира необычайно важен для русской сцены, и польский взгляд всегда был существенной частью этого опыта. Но именно в последние годы Россия и Польша резко притормозили свои обменные программы, бурно развивавшиеся в первой половине 2010-х гг. (стоит упомянуть хотя бы проект 2011 г. «Польский театр в Москве»). После амбициозных столичных проектов режиссерская лаборатория на Балтике, как и другие подобные ей, могли бы показаться слишком маленьким театральным событием. Но это не так. Проникновение в миропонимание соседей через новые тексты о театре, спонтанное обретение знания о Другом через эмоцию и образ — это ли не лучшее, что может дать театр?

Олег Лоевский

Предисловие

Еще недавно появление антологии современной польской пьесы на прилавках книжных магазинов означало чуть ли не новый виток в жизни российского театра. Но, как известно, времена меняются, и современная польская драматургия уже внесла свой вклад в нашу театральную жизнь. Скорость распространения информации и ее стремительные метаморфозы еще раз доказывают: все значимое должно быть зафиксировано «на бумаге». И это правильно, хоть и дань ушедшему XX веку. До публикации многие из этих драм были представлены в театральных лабораториях, читках, специальных акциях. Прошли премьеры. Есть уже и критические статьи, и анализ текстов в рамках исследования творческого пути того или иного драматурга. То есть эти пьесы уже живут своей жизнью: отдельной от авторов, переводчиков и даже Польского института в Москве, который инициировал данное издание.

В списке авторов настоящей антологии есть ряд имен, которые в контексте российского театра уже обрели в глазах зрителя некоторые устоявшиеся черты, темы, определенный мировоззренческий вектор. К ним относится Анджей Стасюк. Его пьеса «Ночь» и ставилась, и не раз участвовала в читках, работе лабораторий и семинаров. На мой взгляд, это очень польскоцентричный автор, однако общее прошлое наших стран, схожая деформация нравственных понятий дают возможность через Польшу понять Россию. Наверное, еще и поэтому его пьеса «Темный лес (Восток — это Восток...)» еще в 2012 году вошла в репертуар одного из ведущих театров России — МДТ — Театра Европы (Санкт-Петербург). Анджей Стасюк пишет

антиутопию, т. е. пытается заглянуть в будущее — сороковые-пятидесятые годы XXI века, но обнаруживает там проступающие повсюду черты прошлого. Причем прошлого во многом закольцованного, то есть бесконечно повторяющегося: не слишком отличающиеся от поляков, но батрачащие на них и обязанные носить накладные усы, словно желтые звезды, представители некоего «восточного» (читай — худшего) пространства, периодически звучащий «Интернационал», а главное — глубинное равнодушие к ближнему. И, конечно же, часто встречающийся знак будущего — китайцы, которые быстро и безучастно решают проблемы других. Европе угрожает сама Европа, а китайцы — неминуемый Фортинбрас.

Еще один значимый для современной русской сцены польский автор — разумеется, Дорота Масловская. «Двое бедных румын, говорящих по-польски» — это сотни сцен и сотни счастливых актеров в ролях Парха и Джины. Пьеса «У нас все хорошо», поставленная в театрах Москвы, Перми, Саратова, — блестящий анализ того, что произошло с людьми, не просто потерявшими на постсоветском пространстве, но потерявшими свой голос, страну, национальность. Хип-хоп-пьеса «Другие люди» отчасти продолжает темы «У нас все хорошо». Только теперь герои Масловской — не те, кто живет в переходный момент истории, а люди, проживающие в «упорядоченном» мире: «Серые лица, люди без мечты и без желаний даже / Праздники, праздники и после праздников распродажи / Столько у них мечтаний, сколько экран покажет / Праздники, праздники и после праздников распродажи». Новые ритуалы и новые заклинания определяют эту новую жизнь, состоящую из кредитов и адюльтеров, 30% — фитнес, 70% — диета. Эскиз-читка этой пьесы с большим успехом прошла в Москве в рамках ведущего европейского театрального фестиваля NET.

Появление на российской сцене нового имени — Тадеуша Слободзянека с пьесой «Наш класс» — можно сравнить с эффектом разорвавшейся бомбы. Как ни странно — а может, и совсем не странно, — но в российской драматургии не нашла отражение такая болезненная тема XX века, как Холокост. Были пьесы, связанные с погромами — дореволюционной еврейской бедой, но Холокост, не без участия государственной идеологии, как бы растворился в катастрофе Второй мировой войны. «Наш класс» заставил современного зрителя заглянуть в глаза этой трагедии. И не в привычном ракурсе «нацизм/евреи», а в самом житейском: ты и другие.

«История Иакова. Трагедия в XXX эпизодах» лишь на первый взгляд разрабатывает похожую тему. Однако история католического ксендза, который узнает, что он еврей, спасенный польской семьей во время войны, и которому предстоит непростой выбор, становится поводом для серьезного размышления о том, что государство, национальность, вероисповедание — лабиринт, из которого нет выхода.

Особое место в антологии занимает пьеса «День психа» Марека Котерского. На русском ютубе одноименный фильм набрал 324 112 просмотров и 1 700 лайков. Чаще всего среди 276 комментариев — помимо «фильм — супер» — встречается: «я живу так же». Вот наиболее типичная реплика: «Замечательно! Смущает лишь одно — откуда такая осведомленность обо мне?» Простой человек в большом городе. Современный человек с его страхами. Одиночество среди толпы. А главное: жизнь прожита как не своя. Все эти проблемы не просто актуальны, они толкаются и кричат, вызывают и требуют обратить на себя внимание и предпринять какие-то шаги. Но в итоге помогают только беруши.

Пять из тринадцати пьес, представленных в антологии, так или иначе работают с документом. И это тоже —

ощутимая тенденция времени, попытка поймать неизбежно ускользающую реальность. Нарратив вымысла часто оказывается бессилён перед «голой» жизнью, и авторы заходят на территорию фактов и готовых сюжетов, пытаясь обыграть реальность на ее же поле. Но чистый док, который так уверенно заявил о себе в начале века, вскоре попадает в тот же «капкан художественности», и даже самые актуальные и шокирующие истории на практике воспринимаются как выдумка.

Марта Соколовская в пьесе «Рейкьявик '74» решает эту проблему при помощи изящного удвоения реальности. Документальная история шести исландских хиппи, которые полжизни отсидели в тюрьме за не совершенное ими убийство, монтируется с репликами актеров, обсуждающими это дело и попутно выясняющими отношения между собой. Реальный текст полицейского допроса перемежается импровизационным, вымышленным — и это создает второй слой действительности, над которым Соколовская надстраивает еще и третий, мифологический: арестанты вдруг начинают говорить языком исландского эпоса. Весь этот монтаж реального/выдуманного, важного/неважного, актуального/неактуального создает атмосферу, из которой на зрителя выступает реальность, как она есть. В наиболее острые моменты мы прикасаемся к неразбавленной, стопроцентной действительности и оказываемся лицом к лицу с подлинным чувством и подлинной болью.

Схожим образом работает Артур Палыга, автор пьесы, посвященной Марии Склодовской-Кюри. Он оставляет два смысловых поля: биографию Кюри и ее внутренний лирический монолог. Как известно, Мария Кюри открыла феномен радиоактивности и в честь своей родины назвала новый элемент полонием. Драматург производит словно бы обратную операцию: в пьесе не Польша становится полонием, но полоний — Польшей. И вся известная нам

история XX века отыгрывается через метафору радиоактивности и распада.

Пьесы «Невесомость», «Нюрнберг», «Рождение Фридриха Демута» также обращаются к документальным сюжетам, косвенно связанным с Польшей или Советским Союзом. Вообще, складывается ощущение, что авторы с самых разных сторон пытаются «вскрыть» историю своей страны. Парадный вход завален обломками, и приходится искать какой-то черный ход, потайной лаз. Чтобы вступить во взаимодействие с прошлым и избежать при этом шаблонов и готовых ответов, надо постараться зайти в него с неожиданной стороны.

Драматургические тексты мгновенно переводятся на разные языки, и все возможности для проникновения их на зарубежную сцену открыты. Однако при этом — парадоксально — очень затруднены: потоки информации перебивают друг друга. В России один из самых действенных способов знакомства театра с новыми пьесами — театральная лаборатория. В конце 2020 года в Калининграде в Трансграничной польско-российской режиссерской лаборатории «Соседи» участвовали четыре пьесы антологии. Четыре режиссера в течение пяти дней работали над текстами, и в результате четыре эскиза, представленные на театральной сцене, стали предметом дискуссии для зрителей и критиков.

Авторы этих пьес пока не очень известны в России, но Лаборатория уже дала толчок для знакомства. Обсуждение эскизов после показа подтвердило правильность выбора пьес, продемонстрировало общность культурных кодов и совпадение многих болевых точек в сегодняшнем состоянии наших стран. Благодаря этой Лаборатории уже состоялась премьера пьесы «Рейкьявик '74» на сцене Красноярского театра юного зрителя (режиссер Александр Плотников).

Новая антология современной польской пьесы несет в себе огромный энергетический заряд. Авторы бесстрашно бросаются в мучительные поиски смыслов и ответов на животрепещущие вопросы. Будущее, которого так долго ждали, наступило, но оказалось совсем не тем, о котором мечталось. Пожалуй, будет кстати вспомнить литературный термин пятидесятых: «Angry young men» — «Рассерженные молодые люди». Авторы порой не молоды, да и не рассержены — они в ярости. Реальность не оставляет им выбора. Она требует от них участия и рефлексии. И польские авторы, каждый на своей территории, отважно постигают эту реальность.

Мацей Виктор

Вместо вступления

Повествование творит мир. Именно рассказанные истории придают реальности смысл и упорядочивают ее. Нашу реальность формирует не только то, что, но и то, как мы рассказываем и кому позволяем говорить, а также то, встраиваем ли мы свою историю в слаженное звучание хора или, быть может, выбираем иную роль, повествуя о мире на свой лад. Бесконечный танец больших и малых историй, наперебой заявляющих о себе, — это причудливый процесс творчества, в котором мы ежедневно участвуем и как слушатели, и как рассказчики.

Поэтому очередной том антологии польской драматургии, которую вы, дорогие читатели, держите в руках, призван развить направление, заданное предыдущими изданиями, наметившими карту современной польской драматургии с ее материками, островами и вершинами. Теперь мы предлагаем продолжить работу над этой картой, поскольку на территории, которую она охватывает, все еще остается множество удивительных, достойных изучения мест. Мы открываем и расширяем для вас область польской драматургии, вводя как совсем новые имена, так и уже известные в Польше, но еще не узнанные в России. К числу драматургов, с которыми успел познакомиться российский зритель и читатель — таких, как Масловская, Слободзянек или Войтышко, — добавляются новые фигуры, представляющие различные направления, исследующие другие пространства, ищущие способы раздвинуть рамки того, о чем мы говорим, и изменить перспективу, с которой смотрим на то, что считали само собой разумеющимся.

В этой антологии вы найдете истории, рассказанные с женской точки зрения. Разговоры о прошлом и попытки свести счеты с (пост)коммунистической системой власти — как того, кто служил ее винтиком, так и потомка человека, обвиненного в сотрудничестве с органами госбезопасности. Голоса тех, кто не выиграл в результате смены строя. Демифологизацию широко известных фигур и историй, пародию на архетипы Матери-польки или учителя польской литературы, сеющего разумное, доброе, вечное там, где оно никому не нужно.

Эти тексты были созданы в разное время, но их объединяет процесс рефлексии над прошлым и настоящим. Одной из важнейших черт театральной жизни Польши является в последние годы стремление проработать историю — на национальном, социальном или личном уровне. Театр способен сыграть здесь аутотерапевтическую роль, ведь именно он идеально подходит для визуализации наших (как тех, кто творит спектакль, так и тех, кто его смотрит) страхов, мечтаний и фантомов.

Обращение в пьесах к неудобным темам, выявление условностей, традиций и стереотипов, определяющих наши позиции, повествование с неожиданной точки зрения — все это было трудным, но плодотворным процессом, открывшим новые территории для создателей спектаклей, а следовательно, и для зрителей. Ключом же к преобразованиям стали драматургические тексты — неизменный фундамент театральной жизни.