

творчества. В легенде на протяжении почти всего текста звучит ритмизированная проза, что не характерно для фольклора. Использование в прозе ритма не новый прием для фольклора, но чаще он представлен в виде сказочного зачина или отдельных вкраплений и не используется на протяжении всего произведения.

Таким образом, на данный момент нельзя установить, первична ли легенда о Твардовском в соотношении с легендой о Фаусте, однако невозможно не согласиться с фактом влияния разных литературных источников, в том числе трагедии Гете, на формирование польской народной легенды.

### Примечания

- <sup>1</sup> *Wójcicki K.W.* Klechdy, starożytne podania i powieści ludu polskiego i Rusi. Warszawa, 1837. S. 38.
- <sup>2</sup> *Brodziński K.* O Twardowskim i Fauście // Pamiętnik Warszawski. Warszawa, 1822. T. 1. S. 154–162.
- <sup>3</sup> *Maślanka J.* Polska folklorystyka romantyczna. Wrocław, 1984. S. 63.
- <sup>4</sup> *Krzyżanowski J.* Polska bajka ludowa w układzie systematycznym. T. 2. Wrocław, Warszawa, Kraków, 1963. S. 228–230.

DOI: 10.31168/2619-0869.2021.3.14

## Игровой дискурс и место традиции в пьесе С. Мрожека «Мученичество Петра Охея»

*Регина Владимировна Зиновьева,*

Балтийский федеральный университет имени И. Канта,  
Калининград, Российская Федерация; e-mail: regina46@list.ru

*Ключевые слова:* Мрожек, игра, традиция, театр абсурда, мифология

## **Playing Discourse and the Place of Tradition in S. Mrożek's Play "The Martyrdom of Peter Ohey"**

*Regina V. Zinoveva,*

Immanuel Kant Baltic Federal University,  
Kaliningrad, Russian Federation; e-mail: regina46@list.ru

*Keywords:* Mrożek, game, tradition, the theater of absurd, mythology

Проблема традиции заняла особое место в литературоведении послевоенной эпохи, когда наметился пересмотр старых господствующих моделей общественного порядка. Исчезновение социальной и культурной памяти, утрата исторического сознания, деконструкция традиции — всё это стало предметом рефлексии писателей и драматургов. Театр абсурда, для которого характерна модификация классических канонов построения драматургического произведения, являет собой один из примеров эксперимента с традиционной формой. Переосмысление традиции в польском театре абсурда, возникшем в контексте последствий Второй мировой войны и установления в Восточной Европе коммунистической власти, включало в себя принцип игры с культурно-историческими смыслами и аллегориями.

Отношение польского представителя драмы абсурда Славомира Мрожека (1930–2013) к традиции можно обозначить как «антитрадиционализм», то есть отвержение национальных мифов, формой выражения которого является ироническая игра с традицией и пародия на классические произведения.

Ранние пьесы Славомира Мрожека показывают негативное влияние официальной идеологии на культурную и литературную традицию. О специфическом стиле Мрожека, который стремится продемонстрировать всю разнородность современного дискурса, пишет М. Пивиньска: «Мрожек ис-

пользует аллюзии, цитаты, пишет стихами Фредро, Мицкевича, Выспяньского, в сентиментальном, позитивистском, модернистском стилях и прибегает к сотням литературных жанров для отображения насущных проблем. [...] Современность в драмах Мрожека не имеет собственного языка, собственной политики и собственного лица. В ее арсенале только анахронические маски ушедшей традиции, в основном “пророческой”. Поскольку эти маски коннотативно окрашены, они конституируют социальную мифологию, которая начинает управлять современностью. Пропасть между реальной действительностью и ее выражением заполняет устаревший и потрепанный “архив абсурда”. Традиция — точнее традиции — становятся призраками<sup>1</sup>.

Одна из ранних пьес Мрожека «Мученичество Петра Охея»\* (*Męczelnictwo Piotra Ohey'a*, 1959) развивает тему культурной обусловленности поведения человека, вынужденного поддаться манипуляциям власти и общества и добровольно пасть их жертвой. Х. Стефан верно называет эти пьесы «параболами порабощения» (*parabole zniewolenia*)<sup>2</sup>. Исследователь также подчеркивает принадлежность текста пьесы популярному в Польше жанру эстрадно-сатирического театра (*kabaret*)<sup>3</sup>. «Эстрадно-сатирический театр (“кабарет”), — поясняет Я. Блоньски, — создает своего рода шифр для посвященных и стремится не столько поразить зрителя, сколько втянуть его в интеллектуальную игру»<sup>4</sup>. Поскольку такие юмористические сценки аллюзивно нагружены и представляют собой сплав актуальных для данного общества дискурсов, от зрителя требуется большой запас знаний в области политики, культуры и литературы.

Действие пьесы завязано вокруг внезапного появления в ванной комнате Петра Охея тигра, образ которого необходим Мрожеку для анализа актуальных проблем своего времени и оценки роли его воздействия на общественные и семейные отношения в пьесе. Все герои драмы вовлечены в своего рода «игру», действия которой определены функ-

---

\* Перевод В. Бурича, М. Павловой.

циями, выполняемыми ими в обществе. Чиновник официальным тоном информирует семью о том, что в их ванной «поселился страшный тигр-людоед»<sup>5</sup>. Появляются также сборщик налогов, ученый с целью изучения повадок «туалетного» тигра, директор цирка, готовящий представление в доме Петра Охея, учитель с экскурсией для детей и, наконец, представитель министерства иностранных дел, который организовывает для гостящего в стране махараджи охоту на тигра в качестве развлечения. Все они, приходя в дом главного героя, приносят собственные декорации, устанавливают их рядом с собой, разыгрывают свои роли и вместе с тем используют свойственные для их рода деятельности клишированные выражения.

Иллюзия, в которую верят герои, нужна им для того, чтобы спрятаться от безумствующего вокруг них абсурда социальной действительности. Единственным, кто понимает нелепость всего происходящего, является Пётр Охей, который, однако, не в состоянии оказать сопротивление нависшей над ним катастрофы и становится жертвой бюрократического давления. Главного героя вынуждают идти к тигру ради спасения человечества от якобы неминуемой беды.

Тем самым смысл пьесы выходит далеко за пределы глубоко политической драмы. Как утверждает Х. Стефан, Мржек здесь обращается к романтической мартирологии<sup>6</sup>, где один человек посвящает свою жизнь ради спасения всего народа. Неслучайно «миф» существования тигра рождается в семье Петра Охея. Семья, в которой происходит крушение родственных связей, порождает социальную катастрофу. Старший сын Охея упоминает о наличии тигра в ванной комнате, а его младший сын, Ясь, дает этому подтверждение: «Я его видел. Он сидел в ванне, и у него были такие большие усы»<sup>7</sup>. На протяжении всей пьесы маленький Ясь, переодетый в «ксендза Кордецкого»<sup>8</sup> — защитника священной для поляков Ченстоховы во время польско-шведской войны 1655 г. и героя романа Г. Сенкевича «Потоп», играет в историческую игру «Оборона Ченстоховы» и сражается с выдуманным противником. «На шведа, на шведа!»<sup>9</sup> — зву-

чит боевой клич младшего сына. Таким образом, именно дети порождают абсурд и заводят механизм мифотворческой деятельности, к которой присоединяются остальные действующие лица, олицетворяющие общественные институты.

Именно жена Петра уговаривает его стать идеальной приманкой для тигра, взывая к его чувству гордости и чести: «Лучше один раз пойти, нежели потом стыдиться всю жизнь»<sup>10</sup>. Это парафраз высказывания испанской революционерки Долорес Ибаррури, процитированного в свое время в книге Альбера Камю «Бунтующий человек»: «Лучше умереть стоя, чем жить на коленях»<sup>11</sup>, которое придает драме философское звучание и обращает нас к проблеме человеческого существования. Стефан видит сходство этой цитаты с высказыванием князя Юзефа Понятовского «Лучше умереть, чем жить бесславно»<sup>12</sup> перед битвой под Лейпцигом 19 октября 1813 г. Мрожек играет со ставшими классическими цитатами, переиначивает их с целью подчеркнуть свое негативное отношение к романтической традиции, культивировавшейся в Польше столетиями.

Сходство главного героя Мрожека с Конрадом из поэмы Мицкевича «Дзяды» обусловлено подобным пониманием концепции бунта. Идею самоотречения, придающей значение бунту, мы находим также у героя Томаша Юдыма в романе С. Жеромского «Бездомные». Однако персонаж польского абсурдиста далеко не тот герой, который готов совершать подвиги. Создавая образ Петра Охея, Мрожек опровергает в своей пьесе романтическую традицию, придавая ей оттенок иронии, порой даже сарказма и превращает трагедию в фарс.

Трагикомичным главного героя делают также аллюзии к мученической смерти апостола Петра. Мрожек неслучайно отсылает нас к образу христианского святого с целью подчеркнуть карикатурность образа собственного персонажа. Деконструируя метарассказ об апостоле, накладывая его на современные реалии, Мрожек иронизирует над «мучениями» Охея, чтобы подчеркнуть нелепость изображаемого действия. Главный герой Мрожека, отстаивающий в предсмертных

муках свое человеческое достоинство со свойственным ему романтическим пафосом, хотя и с долей присущей автору иронии восклицает: «Наука и политика, искусство и власть пожали друг другу руки. Они пролезли в мой дом... Я уйду, чтобы удовлетворить требования государственного порядка, соответствовать претензиям современной науки, искусства и власти — и таким образом больше не ощущать на себе их господства... Эпоха мне не благоприятствует. Что ж... не буду раболепно добиваться ее расположения. Подайте мне мой халат»<sup>13</sup>.

В этой связи интересна фигура старого охотника, чье русское происхождение, с одной стороны, свидетельствует, по словам А. Беднарчика, о «неустанном присутствии России в атмосфере дома Охея, представляющего собой микроскопическую модель Польши»<sup>14</sup>, с другой — являет собой духовную связь с трагическим прошлым Польши. Неслучайно Пётр Охей называет старого охотника «отче» (*ojcze*<sup>15</sup>), а тот его зовет в степь (*chodź, pójdziem w step*<sup>16</sup>). Образ духовного отца символизирует пораженческую линию истории Польши, связан с мотивом страданий польского народа и бесплодного бунта.

Таким образом, в пьесе «Мученичество Петра Охея» Мрожек показал механизм разрушительного воздействия традиции, конституирующей социальную мифологию, на институт семьи и на личное пространство главного героя. Играя священными текстами, классическими цитатами и образами, переиначивая и высмеивая их, Мрожек демонстрирует тщетность бунта и бесплотность страданий польского народа. Ниспровергая национальные мифы, тем самым он порывает с романтическим пафосом польской литературы.

## Примечания

<sup>1</sup> *Piwińska M.* Przed “Kartoteką” i “Tangiem” // *Dialog*. 1967. № 11. S. 91. Здесь и далее, если не указано специально, перевод с польского Р.В. Зиновьевой.

<sup>2</sup> *Stephan H.* Mrozek. Kraków, 1996. S. 113.

<sup>3</sup> *Ibid.* S. 114.

<sup>4</sup> *Błoński J.* *Zmiana warty*. Warszawa, 1961. S. 148.

- <sup>5</sup> *Mrożek S.* Wybór dramatów. Kraków, 1963. S. 9.
- <sup>6</sup> *Stephan H.* Mrożek. S. 114.
- <sup>7</sup> *Mrożek S.* Wybór dramatów. S. 9.
- <sup>8</sup> Ibid. S. 7.
- <sup>9</sup> Ibid.
- <sup>10</sup> Ibid. S. 26.
- <sup>11</sup> *Камю А.* Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. М., 1999. С. 128.
- <sup>12</sup> *Stephan H.* Mrożek. S. 116.
- <sup>13</sup> *Mrożek S.* Wybór dramatów. S. 26.
- <sup>14</sup> *Bednarczyk A.J.* Mrożek and the Form Theory Revised // The Polish Review. 1987. N 1. S. 84.
- <sup>15</sup> *Mrożek S.* Wybór dramatów. S. 21.
- <sup>16</sup> Ibid. S. 28.