

populated cell, to a punishment cell for a solitary imprisonment or to the extension to the archipelago in wide range of Soviet prisons and concentration camps and this is reflected in the mind of a prisoner. External chronotop is changed to internal chronotop due to human self-consciousness, wherever a person may be physically.

Key words: totalitarianism, chronotop, prison illusions, M. Narokov, U. Samchuk, O. Solzhenitsyn.



kkc

Ю. Ю. Полякова

ЧЕХОВСКИЕ АЛЛЮЗИИ В ДРАМАТУРГИИ С. МРОЖЕКА (ПЬЕСА «ТАНГО» И ОСОБЕННОСТИ ЕЕ СЦЕНИЧЕСКОЙ ИН- ТЕРПРЕТАЦИИ)

Для человека конца XX – начала XXI веков абсурд стал почти обычной средой существования, обусловленной кризисом различных сторон нашей жизни. Поэтому на театральных сценах постсоветского пространства (в частности, в Украине) продолжается освоение драматургии неоавангардистского театра второй половины XX века (С. Мрожека, В. Гавела и др.), которая стремилась сделать театр аналогом жизни. Драматурги реконструируют действительность, меняя местами «настоящее» и «ненастоящее», мир оказывается на грани разумного и безумного, явного и мнимого. При этом повседневная жизнь вносит свои неизбежные коррективы и в ту взаимосвязь комического и трагического, которая лежит в основе пьес «театра абсурда» жанровой однозначности, превращая их в трагикомедии и трагифарсы. На Западе, начиная с 60-х годов, последовательно вырабатывались определенные традиции сценической интерпретации пьес театра абсурда, в частности, произведений польского драматурга Славомира Мрожека. При этом польские литературоведы и театроведы уже давно и плодотворно занимаются изучением различных аспектов драматургии Мрожека [9; 10; 11]. Освоение наследия польского драматурга в России и в Украине до сих пор ограничивается рецензиями на спектакли и статьями общего характера [1; 4; 5]. Задача данной статьи – анализ влияния творчества А. П. Чехова на драматургию Мрожека (и, в частности, пьесы «Танго») и выявление их общих черт, способствующих удачному сценическому воплощению пьес Мрожека.

Эти влияния Чехова обусловлены, в первую очередь, тем, что, как из-

populated cell, to a punishment cell for a solitary imprisonment or to the extension to the archipelago in wide range of Soviet prisons and concentration camps and this is reflected in the mind of a prisoner. External chronotop is changed to internal chronotop due to human self-consciousness, wherever a person may be physically.

Key words: totalitarianism, chronotop, prison illusions, M. Narokov, U. Samchuk, O. Solzhenitsyn.



kkc

Ю. Ю. Полякова

ЧЕХОВСКИЕ АЛЛЮЗИИ В ДРАМАТУРГИИ С. МРОЖЕКА (ПЬЕСА «ТАНГО» И ОСОБЕННОСТИ ЕЕ СЦЕНИЧЕСКОЙ ИН- ТЕРПРЕТАЦИИ)

Для человека конца XX – начала XXI веков абсурд стал почти обыденной средой существования, обусловленной кризисом различных сторон нашей жизни. Поэтому на театральных сценах постсоветского пространства (в частности, в Украине) продолжается освоение драматургии неоавангардистского театра второй половины XX века (С. Мрожека, В. Гавела и др.), которая стремилась сделать театр аналогом жизни. Драматурги реконструируют действительность, меняя местами «настоящее» и «ненастоящее», мир оказывается на грани разумного и безумного, явного и мнимого. При этом повседневная жизнь вносит свои неизбежные коррективы и в ту взаимосвязь комического и трагического, которая лишает пьесы «театра абсурда» жанровой однозначности, превращая их в трагикомедии и трагифарсы. На Западе, начиная с 60-х годов, последовательно вырабатывались определенные традиции сценической интерпретации пьес театра абсурда, в частности, произведений польского драматурга Славомира Мрожека. При этом польские литературоведы и театроведы уже давно и плодотворно занимаются изучением различных аспектов драматургии Мрожека [9; 10; 11]. Освоение наследия польского драматурга в России и в Украине до сих пор ограничивается рецензиями на спектакли и статьями общего характера [1; 4; 5]. Задача данной статьи – анализ влияния творчества А. П. Чехова на драматургию Мрожека (и, в частности, пьесы «Танго») и выявление их общих черт, способствующих удачному сценическому воплощению пьес Мрожека.

Эти влияние Чехова обусловлено, в первую очередь, тем, что, как и

вестно, театр абсурда имел предшественников и в лице русских авторов, числе которых не только Хармс и Введенский, но и Чехов, которого многие исследователи считают предтечей Беккета [6]. Основой отечественного театра абсурда, по сути, является именно Чехов – с его обилием пауз, полунамеками, подтекстом, «подводными течениями», неумением героев слышать друг друга и *qui pro quo*. Иосиф Райхельгауз, художественный руководитель театра «Школа современной пьесы», сказал в одном интервью, что Чехов «открыл совершенно новый технологический способ драматургической записи и последующей ее расшифровки режиссерами». «До Чехова не нужна была режиссура: персонаж одно и то же чувствовал, думал, делал и об этом же говорил. А после Чехова персонаж начал чувствовать одно, думать другое, делать третье, говорить четвертое. Поэтому Чехов родил режиссуру как профессию и определил драматургию всего XX века и, как теперь понятно, XXI века» [3].

На русскую и украинскую сцену этот автор пришел только в 80-е годы, в период перестройки, и его путь к сердцу зрителя был непростым. В СССР произведения диссидента Мрожека, выступившего в 1968 году в парижской газете «Le Monde» с протестом против ввода войск в Чехословакию, были внесены в «черный список». Когда в 80-е пьесы «В открытом море», «Кароль», «Танго», «Стриптиз», «Портрет» появились на советской сцене, они стали восприниматься в значительной степени как политическая сатира, направленная против коммунистического режима. И, разумеется, тексты Мрожека дают повод трактовать их именно так. Как отмечала Ольга Галахова, «однако по прошествии времени выясняется, что такое прочтение сужает содержание его драматургии. Не те только политические режимы являются предметом его рефлексии. Одиозно нелепы у него и либералы, и консерваторы, и анархисты, и коммунисты, и те, кто смотрят как на идеал на Польшу до Советов...» [2]. Беспристрастный и отстраненный от политических реалий взгляд не только обнаруживает критическое отношение Мрожека к интеллигенции в целом и к ее роли в историческом процессе, но и находит в его пьесах перекличку с драматургией Чехова, еще в начале прошлого века нелестно отзывавшегося об ответственности интеллектуальной элиты за происхождение России.

Тематическая перекличка двух авторов приводит к тому, что идеология и содержание пьес Мрожека невольно экстраполируется на нашу действительность и прочитывается с помощью наших семантических кодов. Драматургия, приходя на постсоветскую сцену, невольно испытывает влияние национальной (в особенности – русской) театральной традиции. Добавим, что особенности сценической интерпретации пьес связаны не только с особенностями режиссерского мышления, но и с особенностями зрительского восприятия, которое тоже имеет свои традиции. Из э

утверждения неизбежно следует другое: для постсоветской сцены и зрителя восприятие театра абсурда так или иначе происходит через Чехова, первым открывшего для нас абсурдность отдельных сторон человеческого существования, в частности, абсурдность жизненных установок русской интеллигенции. Поэтому, как правило, любой спектакль по Ионеско, Беккету, Мрожеку имеет успех у русского (и шире – русскоязычного, русскомыслящего) зрителя постольку, поскольку его удастся соотнести с Чеховым. Об этом свидетельствуют и некоторые рецензии – например, отзыв Ларисы Юсиповой на спектакль Романа Казака по пьесе Мрожека «Любовь в Крыму» во МХАТе им. А. П. Чехова [8].

Влияние Чехова на создание и воплощение пьес польского драматурга Славомира Мрожека связано не только с тем, что каждая нация имеет свои семантические коды, понятные зрителю и помогающие ему понять происходящее на сцене, но и с тем, что многие намеченные русским классиком темы получили развитие и оформление в пьесах польского драматурга. Это проявилось, в частности, при постановках пьесы Славомира Мрожека «Танго» (1964), ставших определенным этапом в освоении его драматургии.

В польском литературоведении бытуют сравнения пьесы «Танго» не только с произведениями отечественных драматургов («Свадьбой» С. И. Виткация, «Браком» В. Гомбровича), но и с мировой классикой, находя у главного героя Артура черты сходства с Гамлетом и даже с Антигоной [11, s. 110, 112]. Мы полагаем, что в случае Мрожека идет речь не только о трагической перекличке, но и об откровенной стилизации персонажей под всемирно известных литературных героев. Но, по мнению Анны Бужинской, этот прием был присущ и драматургии Чехова: «Второстепенные персонажи у Чехова обладают чисто комическим, водевильным характером, они участвуют главным образом в системе репрезентации, в то время как главные участвуют одновременно в репрезентативной и презентативной системе – трагической. Они одновременно являются и характерами, и масками. Ярче всего это проявляется в оригинальной метатеатральности – не только в виде театра в театре («Чайка»), или того, что в качестве героев выступают актеры, но также в стилизации (зачастую в автокреациях, выраженных, впрочем, *expressis verbis*) персонажей под литературных героев (утрированный гамлетизм Пьеро-Треплева, более критически выраженный гамлетизм Иванова и донжуанизм Платонова, «трагические» притязания Войницкого)» (пер. с пол. Ольги Журавлевой) [10, s. 96–97]. Сто лет спустя герои Чехова сами стали знаковыми персонажами мировой драматургии, объектом стилизации для многих драматургов, в том числе для Мрожека. Но в данной статье речь пойдет скорее не о перенесении основополагающих черт чеховских героев на героев пьес польского автора, а о развитии чеховских сюжет-

ных линий и образов в драматургии Мрожека.

Чеховские мотивы в драмах Мрожека критики находят обычно в таких произведениях польского драматурга, как «Смерть поручика», «Горбун», «Летний день», «Контракт» [11, s. 97]. Самой «чеховской» считается поздняя пьеса «Любовь в Крыму», в которой персонажи пьес упоминаются в подчеркнуто пародийном ключе. Об этом пишет в своей статье Ирина Лаппо: «Не мудрствуя лукаво, польские авторы замахиваются на попытку диагноза современного российского общества. Оптику обоих драматургов (Мрожека и Гловацкого – Ю. П.) определяет две вещи – Чехов и информация, которую они черпали из зарубежной прессы. <...> Объяснить наличие в гремучей мрожековской смеси чеховского элемента пытался Ян Блонский. В монографии «*Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*», предлагая скрупулёзный анализ интертекстуальных связей Мрожека с Чеховым, он обнажает цели и средства, при помощи которых драматург вызывает дух писателя «настолько русского, что уж было некуда» [5]. Поставленная в середине 90-х годов XX века во МХАТ пьеса «Любовь в Крыму» вызвала и у публики откровенно чеховские иллюзии: «Первый акт иногда кажется парафразом чеховской драматургии, за чем угадывается и русская классическая традиция, и контуры европейского театра абсурда. Смысл происходящего – лишь в игре со смыслом, но смотрится это почти как триллер: интеллектуальный стиль, всегда отличавший актерскую команду Козака, здесь более чем уместен. Упоминание о сестрах Прозоровых, собравшихся, наконец, в Москву, но, впрочем, и не уехавших, или телеграмма «Раневская оставляет имущество, переезжает в город. Выезжай тотчас. Ермолай Алексеевич Лопухин», польской постановке воспринимавшиеся скорее как пародия, здесь – по-другому. Раневская, Прозоровы, Вершинин для этих актеров – не чужие, это их собственный мир, и сколько ни подвергай его критическому размышлению, он чужим не станет. «Метафизическое ощущение» русской культуры, которое для Мрожека есть предмет то ли пародии, то ли зависти, для актеров органично. Как, впрочем, и европейский литературный ландшафт, которому принадлежат и чеховские герои, и персонажи «Любовь в Крыму». <...> Роман Козак не просто играет в игру, предложенную пьесой – он играет в традицию, воспроизводя то сложную мхатовскую игру, когда актеры долго-долго, как давно уже не было на московской сцене, держат паузу («тихий ангел пролетел»), то таировскую пластику, когда актриса в светло-бежевом платье достает из сумочки оранжевый апельсин и замирает...» [8]. Но, при этом, как интересно, несмотря на удачную режиссуру и блестящую актерскую игру, интереса у русской публики постановка этой пьесы: спектакль после 16 представлений [7]. В отличие от ранней пьесы Мрожека «Смерть поручика», которая до сих пор находит своего зрителя. Отчасти это

ных линий и образов в драматургии Мрожека.

Чеховские мотивы в драмах Мрожека критики находят обычно в таких произведениях польского драматурга, как «Смерть поручика», «Горбун», «Летний день», «Контракт» [11, s. 97]. Самой «чеховской» считается поздняя пьеса «Любовь в Крыму», в которой персонажи пьес упоминаются в подчеркнуто пародийном ключе. Об этом пишет в своей статье Ирина Лаппо: «Не мудрствуя лукаво, польские авторы замахиваются на попытку диагноза современного российского общества. Оптику обоих драматургов (Мрожека и Гловацкого – Ю. П.) определяет две вещи – Чехов и информация, которую они черпали из зарубежной прессы. <...> Объяснить наличие в гремучей мрожековской смеси чеховского элемента пытался Ян Блонский. В монографии «Wszystkie sztuki Slawomira Mrożka», предлагая скрупулёзный анализ интертекстуальных связей Мрожека с Чеховым, он обнажает цели и средства, при помощи которых драматург вызывает дух писателя «настолько русского, что уж больше некуда» [5]. Поставленная в середине 90-х годов XX века во МХАТ пьеса «Любовь в Крыму» вызвала и у публики откровенно чеховские иллюзии: «Первый акт иногда кажется парафразом чеховской драматургии, за чем угадывается и русская классическая традиция, и контуры европейского театра абсурда. Смысл происходящего – лишь в игре со смыслами, но смотрится это почти как триллер: интеллектуальный стиль, всегда отличавший актерскую команду Козака, здесь более чем уместен. Упоминание о сестрах Прозоровых, собравшихся, наконец, в Москву, но так, впрочем, и не уехавших, или телеграмма «Раневская оставляет имени и переезжает в город. Выезжай тотчас. Ермолай Алексеевич Лопухин», – в польской постановке воспринимавшиеся скорее как пародия, здесь звучат по-другому. Раневская, Прозоровы, Вершинин для этих актеров – часть их собственного мира, и сколько ни подвергай его критическому переосмыслению, он чужим не станет. «Метафизическое ощущение» русские, которое для Мрожека есть предмет то ли пародии, то ли зависти, для актеров органично. Как, впрочем, и европейский литературный ландшафт, которому принадлежат и чеховские герои, и персонажи «Любви в Крыму». <...> Роман Козак не просто играет в игру, предложенную Мрожеком – он играет в традицию, воспроизводя то сложный мхатовский ритм, когда актеры долго-долго, как давно уже не было на московской сцене, держат паузу («тихий ангел пролетел»), то таировскую пластическую, когда актриса в светло-бежевом платье достает из сумочки большой оранжевый апельсин и замирает...» [8]. Но, при этом, как известно, несмотря на удачную режиссуру и блестящую актерскую игру, наибольший интерес у русской публики постановка этой пьесы: спектакль был снят после 16 представлений [7]. В отличие от ранней пьесы Мрожека «Его», которая до сих пор находит своего зрителя. Отчасти это связано

именно с отсутствием в ней конкретных быстро устаревающих реалий. Зато проблематика пьесы, по мнению С. Бэлзы, не утрачивает своей актуальности: «Как часто бывает у Мрожека, в «Танго» сплетено в тугой узел много сложных проблем, включая роль и место интеллигенции в современном мире, ее духовный конформизм, выступающий иногда под маской бунта» [1, с. 11].

Движущая сила сюжета пьесы «Танго» – конфликт между тремя поколениями интеллигенции (детьми, отцами, внуками), обусловленный различным отношением к прогрессу и интеллигенции как движущей силе прогресса. Старшее поколение (ровесники Чехова) Евгения и ее брат Евгений давно устранились от жизненных проблем, предпочитая существовать в герметичном и захламленном мире своего дома и подменяя любую деятельность карточной игрой. Второе поколение – Элеонора и ее муж Стомил – проповедует ниспровержение культурных идеалов прошлого, средство которого – мелкий индивидуальный бунт, а символ – раскрепощенная эротика танго. Их сын Артур, обучающийся на трех факультетах, хочет заменить нигилизм эпохи «отцов» чем-то иным, созидательным, поступательным и стабильным. Он видит спасение человечества сначала в возвращении к традициям, а затем – в смерти как символе незбылемости бытия. Именно страх смерти – замечательная, надежная основа всеобщей покорности, а значит – успешного воплощения любых идей. Эта идея тут же находит верного адепта в лице лакея Эдика. И гибель нового Гамлета – Артура – происходит у Мрожека вполне в духе XX века – от рук «пролетария». При этом амбивалентность, присущая героям пьес Мрожека, позволяет режиссерам и критикам трактовать образ Артура как в отрицательном, так и в положительном ключе, как это делает, в частности, Святослав Бэлза: «Отсутствие системы ценностей делает невозможным нормальное функционирование как отдельных личностей, так и общества в целом. Попытку противостоять распаду эпохи, освободиться от вседозволенности и восстановить прежний порядок предпринимает 25-летний Артур. Но он терпит поражение, осознав, что не форма спасет мир, а идея» [1, с. 11].

Если рассматривать абсурдистские построения Мрожека в свете человеческой и творческой несостоятельности персонажей, можно заметить, что Мрожек словно бы углубляет положения, намеченные Чеховым в начале XX века, и дает в развитии судьбы его героев. Так, в нелепых режиссерских потугах Стомила угадываются искания Константина Треплева (его спектакль о конце жизни на Земле авторской иронией Мрожека преобразуется в спектакль Стомила о сотворении мира с марионетками Адама и Евы). При этом Треплев Чехова словно бы распадается на Артура и Стомила, показывая два пути развития этого персонажа – трагический, оканчивающийся гибелью, и комический, ведущий к полному вы-

рождению. Артур своими гневными и безудержными монологами минает нам и вечного студента Петю Трофимова из «Вишневого сада» чьи тирады вызвали скепсис еще в начале XX века. Радостно и активный идею о страхе смерти как двигателе прогресса, Эдик, случайно превращающийся в господина, напоминает своей наглой уверенностью в собственной правоте и безнаказанности лакея Яшу из «Вишневого сада». Чехов, брезгливо обрисовывая Яшу, полагал, что бояться смерти прежде всего Лопухина, готового безжалостно вырубать вишневые деревья и выкорчевывать сентиментальное прошлое (кстати, напомним, что и выкорчевывание духовного прошлого – смысл жизни «бунтаря» Стомил, сумеется, в начале XX века Чехову и в голову не могло прийти, что страшное – это грядущий тандем Яши и Пети Трофимова, воплотивший у Мрожека в недолгом союзе Эдика и Артура. И не случайно именно Эдиком изменяют своим возлюбленным и Эльвира, отдающая предпочтение грубой и откровенной силе, и Аля, избранница Артура, которая чувствует себя лишь тезисом в его умственных построениях.

Словесный бунт Артура оказывается бессмысленным и бесплодным. И в этом некоторые критики, в частности, Ольга Галахова, усматривают сходство с Чеховым: «Чехов верил в прогресс, в который, кажется, не верил Мрожек. Чехов полагал, что каждый должен сначала выжать раба из себя, чтобы стать свободным, Мрожека же не успокаивала такая, пусть и необходимая, фаза личного самоусовершенствования...» Попытка героев придать своим действиям некое теоретическое обоснование есть не что иное, как сокрытие беспомощности, жалкая попытка обнаружить смысл в том, в чем смысла нет...» [2].

Поколение «дедов» (Евгения и ее брат Евгений) у Мрожека со временем успело разувериться в новых идеях и пережить две мировые войны. Неудивительно, что оно старается приспособиться к существующим условиям и боится любых перемен. Евгения – состарившаяся и смирившаяся со своей участью барыня, безумие которой сохраняет определенную логику – логику личного сопротивления, при известном усилии воображения может восприниматься как постаревшая Раневская или давно ушедшая со сцены Аркадина. Торжество их женской, эгоистической сущности и у Чехова кажется наименее абсурдным и наиболее объяснимым. Поэтому для замкнувшейся в своем «карточном домике» Евгении возвращение к здравому смыслу – не механическое возвращение к прежнему миропорядку, а обнажение простых человеческих чувств. Она женщина, уходящая в смерть, и поэтому остро предчувствующая очередную катастрофу.

Конформист Евгений напоминает одновременно старика-доктора Чеховых из «Трех сестер», профессора в «Дяде Ване» и Тригорина в «Чайке» своей ленивой готовностью быть ведомым. Но если у Чехова они

рождению. Артур своими гневными и безудержными монологами напоминает нам и вечного студента Петю Трофимова из «Вишневого сада», чьи тирады вызывали скепсис еще в начале XX века. Радостно подхвативший идею о страхе смерти как двигателе прогресса, Эдик, слуга, быстро превращающийся в господина, напоминает своей наглой уверенностью в собственной правоте и безнаказанности лакея Яшу из «Вишневого сада». Чехов, брезгливо обрисовывая Яшу, полагал, что бояться следует прежде всего Лопухина, готового безжалостно вырубать вишневые сады и выкорчевывать сентиментальное прошлое (кстати, напомним, что выкорчевывание духовного прошлого – смысл жизни «бунтаря» Стомила). Разумеется, в начале XX века Чехову и в голову не могло прийти, что самое страшное – это грядущий тандем Яши и Пети Трофимова, воплотившийся у Мрожека в недолгом союзе Эдика и Артура. И не случайно именно Эдиком изменяют своим возлюбленным и Эльвира, отдающая предпочтение грубой и откровенной силе, и Аля, избранница Артура, которая чувствует себя лишь тезисом в его умственных построениях.

Словесный бунт Артура оказывается бессмысленным и беспощадным. И в этом некоторые критики, в частности, Ольга Галахова, так же усматривают сходство с Чеховым: «Чехов верил в прогресс, в который, кажется, не верил Мрожек. Чехов полагал, что каждый должен сначала выдавить раба из себя, чтобы стать свободным, Мрожека же не успокаивала такая, пусть и необходимая, фаза личного самоусовершенствования <...> Попытка героев придать своим действиям некое теоретическое обоснование есть не что иное, как сокрытие беспомощности, жалкая попытка обнаружить смысл в том, в чем смысла нет...» [2].

Поколение «дедов» (Евгения и ее брат Евгений) у Мрожека со временем успело разувериться в новых идеях и пережить две мировые войны. Неудивительно, что оно старается приспособиться к существующим условиям и боится любых перемен. Евгения – состарившаяся и смиренная со своей участью барыня, безумие которой сохраняет определенную логику – логику личного сопротивления, при известном усилии воображения может восприниматься как постаревшая Раневская или давно ушедшая со сцены Аркадина. Торжество их женской, эгоистической сущности и у Чехова кажется наименее абсурдным и наиболее объяснимым. Поэтому для замкнувшейся в своем «карточном домике» Евгении возвращение к здравому смыслу – не механическое возвращение к прежнему миропорядку, а обнажение простых человеческих чувств. Она женщина, уходящая в смерть, и поэтому остро предчувствующая очередную катастрофу.

Конформист Евгений напоминает одновременно старика-доктора Чибутыкина из «Трех сестер», профессора в «Дяде Ване» и Тригорина в «Чайке» своей ленивой готовностью быть ведомым. Но если у Чехова

олицетворяют пассивное зло, то завершающая метафора Мрожека – мужское танго, в котором Эдик ведет Евгения, – может рассматриваться как еще одна попытка развенчания активной деятельности интеллигенции. Танцевальный дуэт Евгения и Эдика показывают, что жесткие рамки танго вполне годятся (как арматура) для новой диктатуры.

Эта идея становится основой режиссерского замысла Степана Пасечника, в 2015 г. поставившего «Танго» на сцене Харьковского драматического театра им. Т. Г. Шевченко. Тщательно выверенному ансамблю трех поколений актеров удалось наполнить парадоксальные монологи Мрожека живым человеческим содержанием, отчаянием непонимания и горечью обид. Зрителей покоряет бескомпромиссный и горячий темперамент исполнителя роли Артура Евгения Моргуна. Ему удается подавать лозунги-идеи своего героя так, что нам понятно его отчаяние и отвращение, его любовь к Але, роль которой Екатерина Матвееенко играет, тонко балансируя между возвышенным и земным, между отчаянием и вызовом. Карикатурные образы Стомила и Элеоноры Валерий Брылев и Татьяна Петровская подают с точно выверенной иронией. Ирония чувствуется в отношении всех актеров к своим персонажам, но при этом в игре Агнессы Дзвонарчук переход Евгения от карточных фокусов в духе Шарлотты к осознанию собственного одиночества и близкой смерти выглядит трогательно-органичным. Дядя Евгений в исполнении Владимира Маляра беспринципен без аффекта, как и самоуверенный мерзавец Эдик, которого Роман Жиров обрисовывает точно и сдержанно. Их танго в финале спектакля лучше всяких слов говорит о еще одном поражении интеллигенции, предрекаемом в начале XX века пьесами Чехова.

На примере этой постановки мы еще раз убеждаемся в том, что успешная интерпретация драматургии Мрожека зависит как от четко выраженной режиссерской идеи, так и от умения использовать чеховские аллюзии и апеллировать с их помощью к зрительскому самосознанию. Как заметила в своей статье Ирина Лаппо: «Русский театр искал и находил у Мрожека то богатство знаний о жизни, которые нельзя свести к абстрактным схемам и общим правилам, а история русских постановок позволяет увидеть новые, не использованные польским театром возможности интерпретации, которые таят в себе пьесы Мрожека» [4]. И ключом к этим удачным постановкам может послужить драматургия Чехова.

Список использованной литературы

1. Бэлза, С. "Сальто-мортале Славомира Мрожека." Мрожек, Славомир. *Хочу быть лошадей: сатирич. рассказы и пьесы*. Пер. с пол. Москва: Молодая гвардия, 1990. 5-12.
2. Галахова, О. "Славомир Мрожек: «Я состою из двух элементов: это воображение – и ничто»." Web. 30 May 2015. <<http://forum30.ru/slavomir-mrozhek-ja-sostoju-iz-dvuh-ehlementov-eh-to-voobrazhenie-i-nichto>>.

3. Да здравствует «тара-ра-бумбия»!: Актеры и режиссеры – о секретах драматургии Антона Павловича Чехова. Web. 30 May 2015. <<http://www.teatral-online.ru/news/1997/>>.

4. Лаппо, И. "Польский мастер парадокса на русских сценах." *Новая Польша* 3 (2008). Web. 30 May 2015. <<http://www.nowpol.ru/index.php?id=943>>.

5. Лаппо, И. "Россия в зеркале современной польской драматургии." *Балтийский филологический курьер* 2 (2003). Web. 30 May 2015. <<http://journals.kantiana.ru/journals/courier/1556/4480/>>.

6. Эрде, А. Мелихово. Доктор Чехов. Артишок и артишоки. Web. 30 May 2015. <http://samlib.ru/e/erde_a_1/melichovo.shtml>.

7. "Этот неуловимый Мрожек: Интервью Е. Богопольской со Славоміром Мрожеком." *Русская мысль* 24–30 ноября 1994: 14.

8. Юсипова, Л. "Поставив Мрожека, во МХАТе отлично сыграли Чехова." *Коммерсантъ* 54. 23 марта 1995. Web. 30 May 2015. <<http://www.kommersant.ru/doc/105105>>.

9. Błoński, J. *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1995.

10. Burzyńska, A. R. "Teatr konsekwencji?: Czechow – Różewicz Mrozek." *Czechow 100 lat później*. Red. W. Szczukin, D. Kosiński. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2005. 95-104.

11. Cegiela, S. *Tango Sławomira Mrożka: Opazowanie lektury*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2009.

Полякова Ю. Ю. Чеховські алюзії у драматургії С. Мрожека (п'єса «Танго» й особливості її сценічної інтерпретації).

На Заході, починаючи з 60-х ХХст. років, існують певні традиції сценічної інтерпретації п'єс Славоміра Мрожека. Освоєння спадщини польського драматурга в Росії та в Україні до сих пір обмежується рецензіями на вистави і статтями загального характеру. Задача даної статті – аналіз впливу творчості А. П. Чехова на драматургію Мрожека (зокрема на п'єсу «Танго») і вияв їх спільних рис, які сприяють вдалому сценічному трактуванню п'єси Мрожека.

Ключові слова: А. Чехов, С. Мрожек, драматургія, театр абсурду, алюзії, режисерський задум.

Poliakova Yu. Yu. Chekhovian Allusions in S. Mrozek's Dramatic Works (*The Tango* and Peculiarities of its Stage Interpretation).

Starting with the 1960s, certain traditions have been worked out in the West as to stage interpretations of the plays by Sławomir Mrozek. As far as Russia and Ukraine are concerned, the analysis of the Polish dramatist's works is usually confined here to critical reviews of particular stage productions.

3. Да здравствует «тара-ра-бумбия»!: Актеры и режиссеры – о секретах драматургии Антона Павловича Чехова. Web. 30 May 2015. <<http://www.teatral-online.ru/news/1997/>>.

4. Лаппо, И. "Польский мастер парадокса на русских сценах." *Новая Польша* 3 (2008). Web. 30 May 2015. <<http://www.novopol.ru/index.php?id=943>>.

5. Лаппо, И. "Россия в зеркале современной польской драматургии." *Балтийский филологический курьер* 2 (2003). Web. 30 May 2015. <<http://journals.kantiana.ru/journals/courier/1556/4480/>>.

6. Эрде, А. Мелихово. Доктор Чехов. Артишок и артишоки. Web. 30 May 2015. <http://samlib.ru/e/erde_a_l/melichovo.shtml>.

7. "Этот неуловимый Мрожек: Интервью Е. Богопольской со Славомиром Мрожеком." *Русская мысль* 24–30 ноября 1994: 14.

8. Юсипова, Л. "Поставив Мрожека, во МХАТе отлично сыграли Чехова." *Коммерсантъ* 54. 23 марта 1995. Web. 30 May 2015. <<http://www.kommersant.ru/doc/105105>>.

9. Błoński, J. *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1995.

10. Burzyńska, A. R. "Teatr konsekwencji?: Czechow – Różewicz Mrozek." *Czechow 100 lat później*. Red. W. Szczukin, D. Kosiński. Kraków, 2005. 95-104.

11. Cegiela, S. *Tango Sławomira Mrożka: Opazowanie lektur*. Katowice, 2009.

Полякова Ю. Ю. Чеховські алюзії у драматургії С. Мрожека (п'єса «Танго» й особливості її сценічної інтерпретації).

На Заході, починаючи з 60-х ХХст. років, існують певні традиції сценічної інтерпретації п'єс Славоміра Мрожека. Освоєння спадщини польського драматурга в Росії та в Україні до сих пір обмежується рецензіями на вистави і статтями загального характеру. Задача даної статті – аналіз впливу творчості А. П. Чехова на драматургію Мрожека (зокрема на п'єсу «Танго») і вияв їх спільних рис, які сприяють вдалому сценічному втіленню п'єс Мрожека.

Ключові слова: А. Чехов, С. Мрожек, драматургія, театр абсурду, алюзії, режисерський задум.

Poliakova Yu. Yu. Chekhovian Allusions in S. Mrozek's Dramatic Works (*The Tango* and Peculiarities of its Stage Interpretation).

Starting with the 1960s, certain traditions have been worked out in the West as to stage interpretations of the plays by Sławomir Mrozek. As far as Russia and Ukraine are concerned, the analysis of the Polish dramatist's works is usually confined here to critical reviews of particular stage productions and

to some general articles. The purpose of this article is to analyze Anton Chekhov's influence on the works created by Mrozek, specifically, on the play *The Tango*, so that we might identify their common features that facilitate successful stage productions of plays by Mrozek. Chekhov's influence was mainly caused by the fact that he is generally considered to be one of prominent forerunners of the absurdist theater – with his abundance of pauses, slightest hints and subtle implications. When Mrozek's plays first appeared on Soviet stage during Gorbachev's period, they were mostly regarded to be anti-communist political satire. Yet, with the progress of time, it became obvious that such a view is hardly adequate, because the substance of his plays covers, in fact, much wider topics. Keeping reasonable distance from actual politics, we can see in Mrozek's plays his critical treatment of intelligentsia as such and its role in history as well as certain parallels with plays by Anton Chekhov. The latter declared, in the early 1900s, that intellectual elite is utterly responsible for the life-style of contemporary Russia. Parallels in subject matter of the two authors' plays cause inevitable application of Mrozek's ideas to modern reality. That permits us to interpret his plays with the help of modern semantic keys. One should remember that Russian and Ukrainian spectators perceive the absurdist theater through Chekhov, who was the first playwright to reveal absurdity of some aspects of human life. Many of the themes, just outlined by the Russian dramatist, were further developed in the plays by Mrozek. *Love in the Crimea*, one of his last political plays, is generally considered the most "Chekhovian" one due to many references to characters of Chekhov's plays, with stressed irony and obvious parody. Yet, there are Chekhovian motifs also in *The Tango*, which illustrates the significance of intelligentsia in modern world, spiritual conformism of intellectuals, inter-generational conflict. One of successful implementations of these themes belongs to director Stepan Pasichnyk, who produced *The Tango* on the stage of the T. Shevchenko Drama Theater in Kharkiv in 2015. He carefully selected and adjusted the ensemble of actors of three generations, who managed to fill Mrozek's paradoxical dialogues with vivid human emotions and sense. This was a good example of Mrozek's dramaturgy apt interpretation, based on fine and clear concept of stage director and on his ability to masterly use Chekhovian allusions, thus appealing to conscious spectators.

Key words: Anton Chekhov, Slawomir Mrozek, dramaturgy, Absurdist Theater, allusions, stage director's concept.

ISSN 2311-262X

КРЕМЕНЕЦЬКІ КОМПАРАТИВНІ СТУДІЇ

ВИПУСК V

ТОМ 1

Кременецькі компаративні студії : [науковий часопис / ред.: Чик Д. Ч., Пасічник О. В.]. – Хмельницький : ФОП Цюпак А. А., 2015. – Вип. V. – Т. 1. – 304 с.

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

Чик Д. Ч., к. філол. н., доцент, докторант кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури Бердянського державного педагогічного університету (головний редактор, науковий редактор);

Пасічник О. В., к. філол. н., доцент кафедри української мови та літератури Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка (заступник головного редактора, відповідальний редактор);

Шульган А. І., д. гуманітарних н., старший науковий співробітник Обласного літературно-меморіального музею Юліуша Словацького в місті Кременець;

Воронцова Н. Г., к. філол. н., доцент, завідувач кафедри англійської філології Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка;

Семегин Т. С., к. філол. н., доцент кафедри англійської філології Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка;

Сафіюк О. В., к. філол. н., старший викладач кафедри англійської філології Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка;

Чик О. І., к. філол. н., доцент кафедри німецької філології Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка;

Цьмух О. П., асистент кафедри англійської філології Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту ім. Тараса Шевченка;

Шайковський О. В., лаборант мультимедійного центру вивчення англійської мови Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка.

РЕДАКЦІЙНА РАДА

Волков А. Р., д. філол. н., професор (м. Чернівці, Україна);

Гайжюнас С., д. гуманітарних н., старший науковий співробітник (Інститут литовської літератури і фольклору, Литовська республіка);

Зарва В. А., д. філол. н., професор кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури, ректор (Бердянський державний педагогічний університет, Україна);

Зимомря І. М., д. філол. н., професор, завідувач кафедри теорії та практики перекладу (Ужгородський національний університет, Україна);

Куца О. П., д. філол. н., професор кафедри теорії і методики української та світової літератури (Тернопільський національний педагогічний університет ім. Володимира Гнатюка, Україна);

Лімбацький І. В., д. філол. н., професор, завідувач кафедри прикладної лінгвістики (Черкаський державний технологічний університет, Україна);

Нарівська В. Д., д. філол. н., професор кафедри зарубіжної літератури (Дніпропетровський національний університет ім. Олеся Гончара, Україна);

Пахсарьян Н. Т., д. філол. н., професор кафедри історії зарубіжної літератури (Московський державний університет ім. М. В. Ломоносова, Російська Федерація);

Шалагінов Б. Б., д. філол. н., професор кафедри літературознавства (Національний університет «Києво-Могилянська академія», Україна).

РЕЦЕНЗЕНТИ

Девдюк І. В., к. філол. н., доцент кафедри світової літератури і порівняльного літературознавства (ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», Україна);

Гура Н. П., к. філол. н., доцент кафедри теорії та практики перекладу (Запорізький національний технічний університет, Україна).

Адреса редакції: пров. Ліцейний, 1, каб. 55, м. Кременець, Тернопільська область, Україна, 47003.

Сайт часопису: www.kremenets-comparative-studies.webnode.com.ua

E-mail: comparative_studies@ukr.net

Рекомендовано до друку вченою радою гуманітарного факультету Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка (протокол № 2 від 28.10.2015 р.).

© Автори статей, текст, 2015

© Ольга Цьмух, світлина на обкладинці, 2014

© Тетяна Ропот, графіка, 2014

© CiteFactor, логотип, 2015



АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО ПОРІВНЯЛЬНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА



Абдуллабекова Г. Г.

«ЗЕНД АВЕСТА» В ИССЛЕДОВАНИЯХ ПОЛЬСКИХ УЧЕНЫХ ... 7

Азизалиева Б. Г.

СИНТЕЗ ВОСТОЧНОЙ И ЗАПАДНОЙ КУЛЬТУР КАК ОСНОВНОЕ
НАПРАВЛЕНИЕ В ТВОРЧЕСТВЕ АРАБСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ-
ЭМИГРАНТОВ 15

Балаева С. В.

ДЖАКОМО ЛЕОПАРДИ И ЭПОХА МОДЕРНА (НА ПРИМЕРЕ
АВСТРИЙСКОЙ ПОЭЗИИ) 22

Бедрик В. П.

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА РЕЦЕПЦІЯ КУРЙОЗНОЇ ПОЕЗІЇ 32

Бельский А. И.

ЛИЧНОСТЬ И ПОЭЗИЯ ПАВЛА ТЫЧИНЫ: ПРОБЛЕМА РЕЦЕП-
ЦИИ В БЕЛАРУСИ, ТИПОЛОГИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ 41

Белінська І. Д.

«ПІСНІ НЕВИННОСТІ ТА ДОСВІДУ» ВІЛЬЯМА БЛЕЙКА У
КРИТИЧНІЙ РЕЦЕПЦІЇ (В КОНТЕКСТІ КОНЦЕПТУ ПРИРОДИ) 49

Бронських С. В.

ПРОДОВЖЕННЯ ЯК ФОРМА ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ
ТРАДИЦІЙНОГО СЮЖЕТНО-ОБРАЗНОГО МАТЕРІАЛУ (НА
ПРИКЛАДІ РОМАНУ В. РУЧИНСЬКОГО «ПОВЕРНЕННЯ ВОЛАНДА
АБО НОВА ДИЯВОЛАДА» ТА РОМАНУ В. КУЛІКОВА «ПЕРШИЙ ІЗ
ПЕРШИХ АБО ДОРОГА З ЛИСОЇ ГОРИ») 58

Довіна М. С.

ЖОВТНЕВА РЕВОЛЮЦІЯ В РАДЯНСЬКІЙ ТА
ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АСПЕКТ 66

Назаренко Н. И., Рыба И. И. АВТОРСКОЕ ВИДЕНИЕ ЕВРОПЕЙСКИХ ХАРАКТЕРОВ В РО- МАНИСТИКЕ Г. ДЖЕЙМСА	165
Пасічник О. В., Сафіюк О. В. ВІЗИЙНИЙ СВІТ СМЕРТНИКІВ І ПЕРЕСИЛЬНИХ	175
Полякова Ю. Ю. ЧЕХОВСКИЕ АЛЛЮЗИИ В ДРАМАТУРГИИ С. МРОЖЕКА (ПЬЕ- СА «ТАНГО» И ОСОБЕННОСТИ ЕЕ СЦЕНИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТА- ЦИИ)	185
Романцова Б. М. ОБРАЗ ФЛАНЕРА У ЗБІРКАХ «СПОГЛЯДАННЯ» ФРАНЦА КАФ- КИ ТА «ДУБЛІНЦІ» ДЖЕЙМСА ДЖОЙСА	194
Савченко З. В. ФІЛОСОФСЬКІ ТВОРИ ПРИТЧОВОГО СПРЯМУВАННЯ У СВІТОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ ХХ СТОЛІТТЯ: ДО ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО ПРОЧИТАННЯ	204
Селігей В. В. ТРАНСКУЛЬТУРНА СЕМАНТИКА РОМАНУ ЧЖУ ТЯНЬВЕНЬ «ЧАКЛУНКА КАЖЕ»	213
Томбулатова І. І. «БОЖЕСТВЕННА КОМЕДІЯ»: ВЕРСІЯ УКРАЇНСЬКОГО ФУТУ- РИСТА	221
Чик Д. Ч. ВІДЬМА У МІСТІ, В СЕЛІ, НА ГОРІ ТА В НЕБІ: ТИПОЛОГІЯ ВІ- ДЬОМСТВА В УКРАЇНСЬКІЙ І АНГЛІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТ.	230
Чик О. І. ЖІНКА ЯК ТЕКСТ І ОБРАЗ В УКРАЇНСЬКОМУ ТА НІМЕЦЬКО- МОВНОМУ РОМАНІ ВИХОВАННЯ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТ. .	244
Bondos Katarzyna ELEMENTY KOMPARATYSTYKI W PRELEKCJACH WIN- CENTEGO POLA	256