

ОЛЬГА БАРАШ
(Москва)

**ЭМИГРАНТ И УЗНИК ОБ ЭМИГРАЦИИ И ТЮРЬМЕ
(ЭМИГРАНТЫ СЛАВОМИРА МРОЖЕКА И МРАМОРА
ИОСИФА БРОДСКОГО)**

An Emigrant and a Prisoner on Emigration and Prison (*Emigrants* by S. Mrozek and *Marble* by J. Brodsky)

The article deals with two plays: *Emigrants* by S. Mrozek and *Marble* by J. Brodsky the themes of which (emigration in the first cast and prison in the second) correspond to the personal experience of the authors. Doth authors alienate themselves from their experience putting the range of problems of their plays on the general humanistic level. Also we show the evident influence of the Polish playwright on Brodsky as the author of *Marble*.

Keywords: drama, personal experience, S. Mrozek, J. Brodsky, intertext

В конце XX и особенно в XXI веке понятие «художественной правды», достаточно расплывчатое, несмотря на то что весьма занимало литераторов – поборников реализма предыдущей эпохи, практически утратило актуальность. Работы М. Бахтина и его последователей о полифоническом романе, а в особенности постмодернистские концепции «смерти автора» подготовили реципиента художественного текста к принятию положения современной эпистемологии вымысла:

...эффект его правдоподобия объясняется характером внутренних связей текста, контекста и экстрадискурсивных особенностей. Такая установка убеждает лишний раз в том, что фикциональный дискурс непосредственно «не принадлежит» ни действительности, ни миру идей (Шилков 2002, 621).

Подобное отношение у некоторых авторов прослеживается не только к художественной, но и к документальной литературе. В 1929

году члены творческого объединения ЛЕФ объявили: «Мы – против литературы вымысла, именуемой беспристрастной, мы – за примат литературы факта». А в 2014 польский драматург Я. Гловацкий в книге *Пришедиш, или как я писал сценарий о Лехе Валенсе для Анджея Вайды* (посвященный реальным фактам), предлагает «набравшись наглости, придумать какую-нибудь правдоподобную небылицу, которая может оказаться любопытнее и правдивее, чем так называемая официальная правда» (Гловацкий 2014, б/с). Тем не менее, если автор не дает понять, что читатель будет иметь дело с вымыслом, последний интуитивно станет искать в прочитанном соотносительность с реальностью и судить текст по параметрам «истинности – ложности». Этим, кстати, грешат не только «профаны», но и специалисты – филологи, нередко принимающие за чистую монету беллетризованные псевдомемуары; на это порой провоцируют сами авторы, давая своим произведениям такие названия, как *Мемуарные виньетки* (А. Жолковский) или *Сама жизнь* (Н. Трауберг).

Может это касаться и художественных произведений, так или иначе соотносящихся с известными читателю фактами реальной биографии автора.

Польский писатель Славомир Мрожек из своих 83 лет жизни порядка 50 лет провел вне Польши – вначале как живущий за границей писатель с польским паспортом, затем (после 1968 года) – как политический эмигрант, лишенный гражданства и возможности вернуться на родину. Неудивительно, что его настоящей потребностью стало исследование и художественное осмысление состояния эмиграции. Этому состоянию посвящена пьеса *Эмигранты*, написанная в 1974 году.

Критики усмотрели в этой пьесе сочетание мрачного натурализма в стиле *На дне* Горького с элементами театра абсурда в духе Беккетта – то есть «квинтэссенцию жизненной правды» в синтезе с предельным ее «искажением» (*reductio ad absurdum*); вспомним, что поборники реализма в искусстве прямо называли театр абсурда ложью, «бредом, представленным в бредовых образах».

Тема эмиграции, достаточно традиционная для польской эмигрантской литературы начиная с XIX века, решается у Мрожека как, цитируя Мицкевича, «*długie posne rodaków rozmowy*». Однако персонажи и обстановка не соответствуют традиции, в которой тема

лишения родины нередко сопряжена с неким патриотическим пафосом. Напомним содержание пьесы. Время действия предновогодний вечер и новогодняя ночь. Двое эмигрантов живут в убогой комнате в подвале (страна, откуда они и страна где они, не указывается). Один из них – АА – политический эмигрант (интеллигент-писатель) второй, ХХ – «экономический». На протяжении всей пьесы они ссорятся по пустякам, мирятся, даже дерутся, снова мирятся... Несовместимость персонажей выражается в каждой мелочи. Наконец ссоры перерастают-таки в разговор о рабстве и свободе (некоторые критики усматривают здесь влияние книги *Порабощенный разум* Ч. Милоша) и каждый совершает свой «поступок»: ХХ рвет заработанные деньги, а АА – листки рукописи. Далее ХХ после неудачной попытки повеситься засыпает сном праведника, а АА плачет, лежа в постели. Пафос последних сцен снимается, в частности, тем, что персонажи нетрезвы.

Однако не вызывает сомнений социальный пафос пьесы: речь идет о ползучей меркантильности рабочего класса (не забудем, что речь идет о периоде «народных демократий» в Восточной Европе) и пустопорожней трескотни и самонадеянности интеллигенции; об убожестве, царящем в родной стране; о невозможности представителей разных классов договориться друг с другом. Мрожек дал портрет эмиграции второй половины XX века – казалось бы, реалистический. Поборники «художественной правды» должны быть довольны, несмотря на элементы абсурда, пронизывающую пьесу («Наша жизнь, как и мой театр, абсурдна, смешна, ничтожна и несчастна» - писал Э. Ионеско). «В сознании среднестатистического поляка именно благодаря Мрожеку сплелись в единое, неразрывное целое театр абсурда и абсурд житейский, в чем смиренно признается и сам автор: «Понятие абсурда пошло в народ и, соответственно опошлившись, там и осталось» – отмечает И. Лаппо (Лаппо 2008). *Эмигранты* прочно вошли в репертуар польских театров, хотя, в силу достаточно локальной проблематики, конечно, не имели такого резонанса в мире, как пьесы С. Беккетта или Э. Ионеско. Однако существует по меньшей мере одна пьеса, написанная как представляется, под прямым влиянием *Эмигрантов*: это *Мрамор* И. Бродского (выходца из Восточной Европы, как и Мрожек), написанная в 1982 году. Пьеса эта восхитила некоторых польских

режиссеров, в частности, Богдана Тошу, который поставил ее в Катовицах в 1993 году и написал о ней: «Dialog Publiusza i Tulliusza nawiązywał do ogromnej tradycji Sokratesa i Platona, Don Kichota i Sancho Pansy, Don Juana i Sganarella, aż po *Emigrantów* Mrożka» (Tosza 1993, 37). Бродский, эмигрант с 1972 года, посвятил свою пьесу не эмиграции, а другому пережитому им самим травматическому опыту – тюремному заключению. Казалось бы, читатели и зрители должны были бы ожидать от пьесы Бродского некоего преломления событий, пережитых им самим в тюрьме и ссылке. Однако поэт, как известно, не любил касаться этой темы ни в стихах, ни в интервью, а то, что он говорил, порой приводило в недоумение его знакомых. Так, Л. Штерн вспоминает его ответ на вопрос интервьюера Майкла Скаммеля о ссылке: «Вы знаете, я думаю, это даже пошло мне на пользу, потому что те два года, которые я провел в деревне – самое лучшее, по моему, время моей жизни». Штерн в данном случае не имела «оснований сомневаться в правдивости его слов; но вот положительный отзыв о пребывании в психиатрической больнице в телеинтервью возмутил ее: «Весь Запад на ушах стоит, что инакомыслящих в психушках держат. [...] А ты, живой свидетель, говоришь: „Ничего страшного, кормят хорошо и народ интересный!»» По словам Штерн, они поссорились, хотя Бродский убеждал, что описывал только свой опыт, т.е. говорил правду (Штерн 2001, 121-122). Далекая от идиллической картина психбольницы дана Бродским в поэме *Горбунов и Горчаков* и отдельных стихотворениях; тюремная же тема присутствует в цикле стихотворений *Камерная музыка* начала 60-х, а также в цикле *Post Aetatum Nostram* 1970 года.

Именно в последнем цикле уже содержатся зачатки замысла *Мрамора* - сам образ тюрьмы как высокой башни, в которой люди сидят пожизненно не за преступления, а потому что на них пал некий статистический выбор. Подробное описание башни (правда, отличающееся от текста пьесы), содержится в черновом наброске, сделанном еще в Союзе, который приводит в своей книге *Веселый спутник* Рада Аллой; по ее словам, именно она прислала ему забытый им черновик. Сам же Бродский утверждал, что нашел некий набросок в доме своих лондонских друзей, а после написал пьесу, которую называл то вариацией на темы Платона, то записью своих

разговоров с другом, Г. Шмаковым. О Мрожеке в связи с ней он не упоминал, напротив, в интервью польскому режиссеру Мариушу Орскому сказал, что не знает, откуда идеи и архетипы пьесы. Так что упоминание Б. Тошей *Эмигрантов* можно было бы воспринять как один из сходных между собой сюжетов, перечисление которых можно и продолжать.

Во всем ряду упомянутых Б. Тошей произведений имеет место действительно архетипическая пара - «мудрец и хам», по выражению Я. Блонского, а в терминах театральных амплуа – резонер и простак. Однако пристальное рассмотрение двух текстов показывает, что здесь содержится нечто большее, чем простое общее место.

Краткое содержание *Мрамора* таково: «римлянин» и «варвар» (действие происходит в условной Римской империи, перенесенной в далекое будущее), сидят в тюрьме пожизненно не за преступление, а потому что попали в тот самый «процент» заключенных. Они ссорятся, мирятся, разговаривают на конкретные и отвлеченные темы. Спорят о том, возможен ли побег. Римлянин Туллий выигрывает спор (ставкой служит снотворное), бежит и возвращается. Получив снотворное, он засыпает на 17 часов. Варвар Публий в отчаянии – ему не с кем разговаривать.

Помимо сюжетной схемы в тексте имеются совпадения. Обе пьесы начинаются с авторских ремарок – это описание квартиры у Мрожека и камеры у Бродского. Квартира – что подчеркивается – находится в подвале; камера – с точностью но наоборот - на высоте не менее 500 м. В квартире «окон нет», в камере, напротив, «Окно - либо круглое, как иллюминатор, либо – с закругленными углами, как экран».

«Вдоль правой и левой стен – ближе к авансцене - две железные кровати» (Мрожек) – «По обе стороны ствола - альковы Публия и Туллия» (Бродский) (ствол – это проходящая посреди камеры труба, средство сообщения с внешним миром, соотносящаяся с трубами на стенах квартиры АА и ХХ, через которые они слышат все, что происходит в доме – «по средней стене проходят канализационные трубы различной толщины»).

«На кровати слева лежит небритый мужчина в халате. Его ноги в носках обращены к залу. Он худощав, лет тридцати-сорока.

Редковатые волосы, очки в темной оправе. Читает книгу» (Мрожек, описание АА).

«Туллий – лет на 10 старше Публия, сухощавый, поджарый, скорее блондин. В момент поднятия занавеса лежит в ванне, из которой поднимается пар, читает и курит» (Бродский, описание Туллия).

XX – «Мужчина крепкого сложения, коренастый, с грубыми руками и грубым чисто выбритым лицом»; Публий же – «мужчина лет тридцати – тридцати пяти, полный, лысеющий».

Первый «выговор» в обеих пьесах «простак» получает от «резонера» за неграмотность: XX – за то, что произносит «Jezdem» вместо «jestem», Публий за то, что не помнит поэта, которого пытается цитировать. В следующей XX выпрашивает у АА сигареты, Публий у Туллия – пирожное; оба «злоупотребляют» оказанной любезностью.

Это лишь несколько примеров показывающие сходство поведения АА и Туллия, и XX и Публия. Кстати, стоит обратить внимание на имена героев: у Мрожека «резонер» назван по первой букве алфавита, простак – по букве, обозначающей неизвестную величину. Римское имя «Туллий» означает «воспитывающий», «Публий» – «публичный, народный».

Пара эмигрантов и пара заключенных ведут беседы на одни и те же темы, порой одними и теми же словами. «Невинной жертвой клерикализма» называет АА XX; Публий же Туллия – попросту «клерикалом» («Все клерикалы – варвары»). «Вечно ты пристаешь. Чего я тебе сделал?» – защищается от нападок XX. «Чего ты лаешься все время?» – не отстает от него Публий. XX и Публий не прочь вспомнить прошлое, семью, тогда как АА и Туллий определенно от прошлого дистанцируются.

В разговорах АА и XX заходит речь о тюрьме – «такой, где тебе живется относительно неплохо. Даже, может, лучше, чем на свободе. Где ты досыта ешь и где тебе не бывает холодно» (АА). Именно в такой тюрьме сидят Туллий и Публий.

Тема доноса также не обойдена вниманием. «Раздумываю, например, смог ли бы ты меня денунцировать. Представь, что мы сидим в тюрьме и я предлагаю план побега или ликвидации тюрьмы», говорит АА, а потом шантажирует XX: «а что если я на тебя напишу донос?».

Публий таки доносит на сбежавшего Туллия, а впоследствии считает доносчиком его, спрашивая: «на кого ты работаешь?».

Общая для двух пьес и тема самоубийства. Публий то и дело говорит о самоубийстве, но Туллий возражает: «Самоубийство не выход, а слово “выход”, на стенке написанное». В чем, кстати, расходится с АА, афоризм которого звучит так: «Самоубийство – это святое право свободного человека, последнее утверждение свободы» (ХХ между тем делает попытку повеситься).

«Почему, думаешь, я тут с тобой сижу?» – вопрошает АА и получает ответ: «Хочешь со мной поболтать. С кем тебе еще болтать, кроме меня?». А Публий – в ужасе от отсутствия Туллия: «с кем же я буду разговаривать?».

Можно продолжать, можно не продолжать. В какую область мы попали: заимствований и влияний или совпадений?

Еще раз напомним: пьеса написана летом 1982 года. В декабре 1981 в Польше введено военное положение. В январе Бродский публикует в газете „Новый американец” статью *Что произошло в Польше*. В феврале участвует в митинге профсоюзов и левой интеллигенции в нью-йоркской ратуше, посвященном событиям в Польше. Переводит пять стихотворений Чеслава Милоша. Подписывает коллективное письмо *Нобелевскому комитету в Осло* в поддержку кандидатуры Л. Валенсы на нобелевскую премию мира. Общается с польскими эмигрантами, в том числе с Б. Торунчик, с которой познакомился весной. Так что не удивительно, что именно в это время в фокус его внимания попал и Мрожек, давно ему известный и любимый, и послужил «канвой» для написания собственной пьесы о времени, власти империи и свободе. Именно об этом, а не о тюремном опыте, и сказана правда в *Мраморе* – а главная идея пьесы высказанная им в упомянутом выше интервью М. Орскому, в том, «что человеческий разум способен идти дальше, развиваться... . Простой факт, что персонажи могут разговаривать, показывает, что и ты можешь говорить – в любых условиях, в самых неблагоприятных обстоятельствах. Что всегда существует какая-то возможность придать смысл миру» (Orski 1990, 25).

ЛИТЕРАТУРА:

- Гловацкий Януш: *Пришеди, или как я писал сценарий о Лехе Валенсе для Анджея Вайды*, «Новые книги из Польши» № 57, 2014.
- Orski Mariusz J.: *Spotkanie z Brodskim*, «Znak» 1990, nr 12, s. 16-25.
- Tosza Elżbieta: *Stan serca: trzy dni z Josifem Brodskim*. Katowice 1993.
- Лаппо Ирина: *Славомир Мржеж на российских сценах*, «Иностранная литература» 2008, №6. Электронный ресурс. Доступ с экрана: http://magazines.russ.ru/inostran/2008/6/la9.html#_ftnref3. Последнее вхождение 11.12.2015.
- Шилков Юрий: *О природе функционального дискурса*, в: *Я (А. Слинин) и мы*. Серия «Мыслители». Вып.10. К 70-летию профессора Я. А. Слинина. Санкт-Петербург 2002, сс. 606-627.
- Штерн Людмила: *Бродский: Ося, Иосиф, Joseph*. Москва 2001.