

ЖАНРОВОЕ РАЗНООБРАЗИЕ НА НАЦИОНАЛЬНОЙ СЦЕНЕ

Оригинальная статья / Original paper
<https://doi.org/10.22378/he.2024-9-2.276-294>

Мольер на татарской сцене

Е.Н. Шевченко

*Институт языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова
Академии наук Республики Татарстан
Казань, Российская Федерация
elenachev@inbox.ru*

Резюме. В процессе формирования татарской национальной драматургии и становления татарского театра немалую роль сыграла русская и зарубежная классика. К западной драматургии татарский театр обращался с первых лет своего существования. Из обширного мирового драматургического наследия особенно востребованными оказались пьесы Шекспира, Шиллера и Мольера. По числу обращений в этой триаде великих Мольер находится на третьем месте, но не уступал английскому и немецкому драматургам по своей значимости для развития татарской театральной культуры. Мольер стоял у её истоков, его пьесы ставились уже в трёх дореволюционных труппах «Сайяр», «Нур» и «Ширкат». Французский драматург в значительной степени повлиял на формирование комедийной жанровой линии молодого татарского театра. Пьесы Мольера не сходят с его афиш вплоть до наших дней. В статье рассматривается рецепция драматургии Мольера татарским театром на различных этапах его развития.

Ключевые слова: татарский театр, Мольер, французская драматургия, комедия, сценическая интерпретация.

Для цитирования: Шевченко Е.Н. Мольер на татарской сцене. *Историческая этнология*. 2024. Т. 9. № 2. С. 276–294. <https://doi.org/10.22378/he.2024-9-2.276-294>

Moliere on the Tatar stage

E.N. Shevchenko

*G. Ibragimov Institute of Language, Literature and Art
of the Tatarstan Academy of Sciences
Kazan, Russian Federation
elenachev@inbox.ru*

Abstract. In the process of the formation of the Tatar national dramatic art and the formation of the Tatar theatre, Russian and foreign classics played a significant role. The Tatar theatre turned to Western drama from the first years of its existence. Of the vast world dramatic heritage, the plays of Shakespeare, Schiller and Moliere have proven to be in particular demand. In terms of the number of appeals in this triad of the greats, Moliere is in third place, however, he is not inferior to the English and German playwrights in terms of importance for the development of the Tatar theatrical culture. Moliere stood at its origins; his plays were staged in three pre-revolutionary troupes “Sayar”, “Nur” and “Shirkat”. The French playwright made a significant influence on the formation of the comedy genre line of the young Tatar theatre. Moliere's plays remain on his posters to this day. The article examines the reception of Moliere's dramaturgy by the Tatar theatre at various stages of its development.

Keywords: Tatar theatre, Molière, French drama, comedy, stage interpretation.

For citation: Shevchenko E.N. (2024) Moliere on the Tatar stage. *Istoricheskaya etnologiya* [Historical Ethnology]. Vol. 9. No. 2: 276–294. <https://doi.org/10.22378/he.2024-9-2.276-294> (In Russ.)

Татарские театры Казани и других городов Республики Татарстан ориентированы, в первую очередь, на национальную драматургию. Это вполне понятно и закономерно. За всю историю Татарского государственного академического театра им. Г. Камала лишь 8% его репертуара приходилось на зарубежную пьесу. Тем не менее, значимость обращения к мировой драматургии для татарской сцены отмечают все исследователи, занимающиеся её историей. Известный театровед И.И. Илялова пишет: «Мировая драматургия всегда значилась в репертуаре татарских театров. В ней режиссёры, актёры находили ответы на жгучие вопросы современности, касающиеся отдельного человека, его природы и общества в целом. Мировая классика была и прекрасной школой режиссёрского и актёрского мастерства» (Илялова, 2016: 149).

Театровед А.Р. Салихова отмечает, что до революции зарубежная драматургия выполняла в отношении татарского театра, прежде всего, просветительскую задачу, в советскую эпоху – идеологическую. В наше время автор выделяет два подхода: либо выявление в классическом материале общечеловеческого начала, либо, напротив, его «осовременивание», прочтение с точки зрения насущных проблем дня сегодняшнего (Салихова, 2016: 273). В афишу татарских театров в разное время, помимо Шекспира, Шиллера и Мольера, входили пьесы

Бомарше, Лабиша, Гольдони, Гоцци, Лопе де Веги, Кальдерона, Ибсена, Лорки, Вольфа, Брехта, Пристли, Мюллера, Мрожека, Фоссе и др.

Освоение драматургии Мольера стало важной страницей истории татарского театра. В зависимости от характера эпохи, индивидуальности режиссёра и особенностей труппы, демонстрировались различные подходы, создавались разные сценические интерпретации. Целью настоящей статьи является изучение рецепции наследия великого французского комедиографа татарским театром и исследование характера взаимодействия татарской и французской сценической традиций на примере спектаклей казанских театров.

Методология исследования включает в себя литературоведческие и театроведческие методы и подходы – историко-культурный, биографический, сравнительно-сопоставительный, семиотический.

Французская драматургия представлена в истории татарских театров следующими именами: Мольер, Бомарше, Лабиш, Золя, Ануй, Бриё, Камолетти. Первой французской пьесой на татарской сцене стали «Испорченные» Эжена Бриё, поставленная в 1909 г. труппой «Сайяр». Примечательно, что выбор пал не на французскую классику, а на произведение современного автора. Э.Бриё (1858–1932) был французским журналистом и драматургом, работавшим в жанре комедии и тенденциозной драмы. Его пьесы были в те годы чрезвычайно популярны как во Франции, так и в других странах. Дважды, в 1959 и 2003 гг., театр им. Г. Камала обращался к комедии Эмиля Золя «Наследники Рабурдена», в которой тот стремился продолжить комедийно-фарсовую традицию Аристофана, Шекспира и Мольера. Два театра проявили интерес к знаменитой комедии Пьера Бомарше «Безумный день, или Женитьба Фигаро» – ТГАТ им. Г. Камала (1970) и Татарский театр драмы и комедии им. К.Тинчурина (1995). Лишь однажды в ТГАТ им. Г. Камала увидела подмостки пьеса «Станция Шамбодэ» короля водевилей Эжена Лабиша (1995). По одному разу были поставлены пьесы драматургов XX в. – трагедия «Антигона» Жана Ануй в Альметьевском татарском драматическом театре (1980) и «Ох, уж эта Анна» Марка Камолетти в Буинском драматическом театре (2014).

Обращает на себя внимание тот факт, что, не считая «Антигоны» Ж. Ануй, французская драматургия в репертуаре татарских театров представлена исключительно комедиями. Эта тенденция неслучайна. Именно французская классическая комедия, наряду с собственной народной смеховой культурой, стала источником формирования этого жанра в татарском театре. Особая роль здесь принадлежит Мольеру. Его фарсы и «высокие» комедии с мастерски закрученной интригой, яркими характерами, буффонадой и сочным, выразительным языком оказались близки татарскому театру, которому была соприродна стихия комического. До сих пор комедия, наряду с мелодрамой, является излюбленным жанром татарского зрителя.

Ещё в дореволюционный период в репертуар труппы «Сайяр» входили две пьесы Мольера – «Скупой» (1914) и «Лекарь поневоле» (1916). Последний вер-

нётся на татарскую сцену лишь сто лет спустя – в 2017 г. он появится в афише Альметьевского татарского драматического театра.

Следует отметить важный факт: путь зарубежной драматургии на татарскую сцену был, как правило, не прямым, а «окольным». Так, перенос текстов пьес на татарский язык чаще всего осуществлялся с русских переводов. «Порой знакомство с западноевропейской культурой, – пишет искусствовед Р.Р. Султанова, – шло через посредничество родственных (тюркоязычных) народов» (Султанова, 2019: 60). Большую роль в этом процессе сыграл турецкий театр. Как отмечает А.Р. Салихова, «турецкий театр формировался под сильнейшим влиянием французского, и основу его репертуара поначалу составляли переработки произведений зарубежных авторов (особенно Мольера). Таким образом, – делает вывод автор, – татарский театр, хоть и опосредованно, но имеет в своей родословной французские корни» (Салихова, 2016: 288).

В этой связи показателен следующий курьёзный случай: Г. Камал впервые познакомился с творчеством Мольера в Турции, посмотрев в 1912 г. переделку его комедии «Скупой» под названием «Пенти Хамит». Вернувшись из Стамбула, он перевёл эту пьесу на татарский язык, будучи уверенным в том, что речь идёт о произведении турецкого автора Теодора Касапа. Соответственно на татарской сцене комедию играли в декорациях, изображающих Стамбул, и в турецких костюмах с татарскими элементами (Султанова, 2019: 60).

Самой популярной пьесой драматурга на татарской сцене стал «Тартюф». К ней трижды обращался театр Г. Камала (1936, 1978, 2010) и один раз Казанский татарский ТЮЗ им. Г. Кариева (2001). Три раза татарские театры включали в свой репертуар комедию «Жорж Данден»: театр Г. Камала (1951), театр К. Тинчурина (1958), Альметьевский татарский драматический театр (2001). Дважды сцену увидела комедия «Плутни Скапена»: в театре Г. Камала (1924) и театре К. Тинчурина (1936), и по одному разу – «Господин де Пурсоньяк» (1999) в театре К. Тинчурина, «Дон Жуан» (2016) в театре Г. Камала и «Мещанин во дворянстве» (2019) в Атинском татарском драматическом театре им. Г. Тукая.

Творчество великого комедиографа оказало влияние и на татарскую драматургию. Так, обнаруживается определённое родство между поэтикой Мольера и комедиями Галиасгара Камала. Гаяз Исхаки в 1923 г. пишет пьесу «Жан Баевич» по мотивам комедии Мольера «Мещанин во дворянстве». Писатель переносит сюжет и конфликт пьесы на татарскую почву, при этом он опирается на комедийные традиции французского классицизма, в частности, использует фарсовые приёмы. Эта комедия в театральном сезоне 2023/2024 гг. вновь увидела сцену – она была поставлена в театре К. Тинчурина режиссёром Ильнуром Гарифуллиным.

Остановимся на наиболее показательных для татарского театра спектаклях по пьесам Мольера. В 1936 г. русский режиссёр Григорий Хавис поставил на сцене театра Г. Камала самую знаменитую комедию драматурга «Тартюф» (1664). История этой мольеровской пьесы была весьма драматичной. В первой

редакции под названием «Тартюф, или Лицемер» заглавный герой носил духовный сан. Втёршись в доверие к состоятельному Оргону и околдовав его высокопарными речами и напускной набожностью, Тартюф добился неограниченного влияния на душу своего «друга», преследуя, однако, отнюдь не благие цели – жениться на дочери Оргона, завладеть его женой и всем имуществом. Пьеса вызвала грандиозный скандал. Церковь усмотрела в ней едкую сатиру на духовенство и потребовала её запрета. Мольер вынужден был переписать пьесу, назвав её «Обманщик» и сделав своего героя светским человеком, что, впрочем, не спасло комедию от очередного запрета. Зато она обрела огромную силу сатирического обобщения (Хомайко, 2012: 346). Имя Тартюфа стало нарицательным, отныне означая лицемерие и ханжество. В этом проявился гений Мольера: рисуя своих персонажей «с натуры», черпая материал из французской действительности XVII в., он создаёт при этом универсальные человеческие характеры, выходящие за границы эпохи и конкретной национальной культуры. Поэтому его «Тартюф» органично существует на самых разных сценах мира, в том числе, и на татарской. Сегодня «Тартюф» идёт в третьей редакции под названием «Тартюф, или Обманщик».

Вернёмся к постановке 1936 г. Это было время идеологизации искусства и установления системы тотального контроля над художественным творчеством. Как отмечает исследователь татарского театра М.Г. Арсланов, тем самым была перекрыта альтернативная соцреализму линия развития национальной режиссуры, которая отныне, отказавшись от всяких экспериментов и поисков новых путей, примерно до середины пятидесятих годов развивалась по принципам театра прямых жизненных соответствий, – естественно, нормативность сужала творчество татарских режиссёров (Арсланов, 1996: 36). Театровед и театральный критик Н.Р. Игламов считает период с 1936 по 1945 гг. самым тяжёлым для национальной режиссуры, поскольку ведущие мастера уходили в тень либо погибали в застенках НКВД, а в лидеры постановочного процесса выходили молодые, не имеющие серьёзного опыта выпускники театральных вузов (Игламов, 2009: 205). Н.Р. Игламов отмечает немаловажный факт работы в татарском театре этого периода русских режиссёров – Г. Хависа, Ю. Фрида, Н. Великанова, Б. Фердинандова, Е. Амантова, В. Бебутова. Именно Г.В. Хавис стал первым режиссёром, поставившим «Тартюфа» на татарской сцене. Ученик В.Мейерхольда, Г.Хавис большое внимание уделял форме, придавая огромное значение технической оснащённости сцены, свету, музыке, вводя их в «ткань» театрального текста (Игламов, 2009: 206). М.Г. Арсланов подчёркивает роль внешнего оформления и костюмов, придававших спектаклю особый эстетический эффект (Арсланов, 1992: 262). В заглавной роли блистал выдающийся актёр Мухтар Мутинов, за плечами которого уже были такие герои мировой драматургии как Отелло, Гамлет и Карл Моор. Ему «Тартюф», по-видимому, в первую очередь и был обязан своим успехом. Травля, развернувшаяся против Г.Хависа на фоне тогдашней борьбы с формализмом, вынудила режиссёра покинуть Казань. После его отъезда спектакль еще какое-то время шёл на сцене театра, но довольно

скоро был снят с репертуара. В следующий раз «Тартюф» вернётся на татарскую сцену через сорок с лишним лет.

«Тартюф» 1978 г. создавался в совершенно иных исторических условиях. Решения XX съезда партии, разоблачение культа личности Сталина и системы тоталитаризма, формирование критического отношения к перегибам советского прошлого привели к либерализации в области политической, социальной и культурной жизни страны во второй половине XX столетия. Это повлияло и на татарское режиссёрское искусство, которое, как отмечает М.А. Арсланов, со второй половины пятидесятих годов вступило в новый этап своего развития, который характеризуется, прежде всего, обновлением художественного творчества (Арсланов, 2002: 9). В татарский театр приходят молодые, талантливые режиссёры, среди которых выделяется Празат Исанбет. В 1978 г. он создаёт собственную версию «Тартюфа». Однако видный театровед Р.М. Игламов, ценивший Исанбета как личность яркую, творчески многостороннюю, отмечает, что этот спектакль был совершенно традиционным. Говоря о загадочности и неуловимости режиссёрской профессии, о прихотливой логике движения эстетической мысли Исанбета, он подчёркивает важнейшее и неизменное качество его режиссуры – серьёзную педагогическую работу с актёрами (Игламов, 2007: 51–52). Эту мысль развивает Н.Р. Игламов. По его мнению, постановка Исанбета, не отличаясь обилием оригинальных режиссёрских ходов, была создана в лучших традициях школы психологического реализма и иллюстрировала известный афоризм «режиссёр умирает в актёре» (Игламов: 2009: 206). В «Тартюфе» участвовал сильный актёрский состав: Оргон – Г.Шамуков, Клеант – Ф. Кульбарисов, Дорина – А. Галиева, Марианна – З. Зарипова. Но, как и в спектакле 1936 г., главной удачей стала роль Тартюфа. Её мастерски исполнил Ренат Тазетдинов, создавший яркий неподражаемый образ обаятельного злодея.

В третий раз театр Г.Камала обращается к комедии «Тартюф» в 2010 г. Работа над постановкой пришлась на счастливое для российского театра постперестроечное время открытых границ, творческой свободы, отсутствия цензуры, когда стали возможны любые художественные поиски и эксперименты.

Спектакль стал результатом договорённости о совместном францужско-татарском театральном проекте, достигнутой на Авиньонском фестивале 2007 г. между главным режиссёром ТГАТ им. Г. Камала Фаридом Бикчантаевым и Генеральным комиссаром Года «Франция – Россия 2010» Николя Шибоеффом. Для постановки ведущий актёр театра Г.Камала и литератор Ильдус Ахметзянов сделали новый перевод комедии. В отличие от распространённой практики переноса текста пьес на татарский язык с русских литературных переводов, здесь И.Ахметзянов опирался на русский подстрочник французского оригинала, благодаря чему ему удалось максимально точно передать особенности первоисточника. Спектакль был поставлен Николя Струве – французским режиссёром русского происхождения. Он резко отличался от постановки П.Исанбета 1978 г. Как отмечает А.Р. Салихова, в нём «было больше пародийности, эстетической разноголосицы, стилевой эклектики» (Салихова, 2016: 294). Француз-

ский режиссёр предложил осовремененную версию «Тартюфа». Главный герой в исполнении Фаниса Зиганшина своим обликом и способностью подчинять себе людей явно напоминал Григория Распутина. У кого-то он вызывал ассоциацию с главой секты, гипнотически воздействующим на своих жертв и парализующим их волю (Салихова, 2016: 293). Так режиссёр перекинул мостик между смутным временем начала XX в. и лихими девяностыми и нулевыми годами в России с их бумом эзотерики и мистики. Спектакль пронизан и другими отсылками к современности. Например, в финале разоблачённого Тартюфа приходят арестовывать два милиционера и генерал, напоминающий Пиночета.



ТГАТ им. Г. Камала. «Тартюф» (2010, реж. Н.Струве).
Слева направо: Эльвира – Г. Минакова, Тартюф – Ф.Зиганшин.

Особенностью спектакля стал подчеркнутый французский колорит, создаваемый музыкой, минималистической сценографией Бернара Мишеля и общей атмосферой изящества, эротики, лёгкого юмора (Салихова, 2016: 293).

Помимо Тартюфа-Зиганшина, спектакль содержит целый ряд удачных актёрских работ. Это на удивление моложавый Оргон в исполнении Искандера Хайруллина; комический образ госпожи Пернель, матери Оргона, созданный Халимом Заляловым; обаятельная и непосредственная Люция Хамитова в роли служанки Дорины; свежо и ярко решённый образ Эльмиры, жены Оргона, в трактовке молодой актрисы Гузели Минаковой; озорная парочка юных влюблённых – Валер и Марианна в исполнении Алмаза Гараева и Ляйсан Файзуллиной.



ТГАТ им. Г.Камала. «Тартюф» (2010, реж. Н.Струве). Сцена ареста Тартюфа.



ТГАТ им. Г. Камала. «Тартюф» (2010, реж. Н.Струве).
Слева направо: госпожа Пернель – Х. Залялов, Эльвира – Г. Минакова.

Трудно представить, что за лёгкостью и изяществом стояли мучительные, часто прерываемые репетиции, омрачённые непониманием между режиссёром и актёрами. Н.Р. Игламов объясняет это тем, что, будучи опытным актёром, в режиссуре Николая Струве на тот момент делал свои первые шаги. Важной причиной возникших разногласий критик считает и разницу в режиссёрских под-

ходах: актёрам не хватало подробного разбора пьесы, определения идеи спектакля, чёткой постановки задач, то есть того, чем знаменита и сильна отечественная режиссура (Игламов, 2019б: 79–80).

Однако в итоге участники репетиционного процесса пришли к пониманию, и спектакль не только состоялся, но и стал достойной совместной работой французского режиссёра и татарских артистов. Но несмотря на безупречно выдержанный жанр, динамику, лёгкость, задор и удачные актёрские работы, спектакль имел не очень счастливую судьбу и быстро сошёл с афиши. Здесь мы сталкиваемся с важной проблемой – особенностями зрительского восприятия в национальном театре. Зритель, воспитанный на близкой ему национальной драматургии, на традициях родного татарского театра, ожидающий увидеть на сцене «свой мир», порой оказывается невосприимчив к «чужому» и уж тем более к разного рода новшествам и экспериментам. Поэтому обращение к зарубежной драматургии для татарского театра всегда сопряжено с риском и является определённым вызовом. Эстетические различия, чужеродность сценического материала и консервативная реакция зрителей не раз являлись причиной непродолжительной жизни спектаклей по западноевропейской классике и современной пьесе. Эта участь постигла и последнего «Тартюфа». Зато для труппы он стал ценным опытом приобщения к высокой классике, работы с представителем французской режиссёрской школы, освоения новых принципов игры.

Яркой страницей истории мольеровских постановок на татарской сцене стал «Господин де Пурсоньяк» (1999/2000) режиссёра Рашида Загидуллина в театре К. Тинчурина. До Загидуллина этот театр к зарубежной драматургии обращался крайне редко. Вернувшись в 1993 г. в Казань после учёбы в Московском театральном институте им. Б.В. Щукина, полный энтузиазма и новых идей, он обогатил репертуар театра, который возглавил в качестве главного режиссёра, пьесами Шекспира, Мольера, Бомарше, Брехта, Лорки, Мрожека.

«Господин де Пурсоньяк» относится к группе комедий-балетов – жанру, специально разработанному Мольером. Вынужденный участвовать в развлечениях королевского двора, он создаёт пьесы, органически сочетающие драматическое действие и танцы. Это «Докучные (1661), «Сицилиец, или Любовь-живописец» (1667), «Господин де Пурсоньяк» (1669), «Мещанин во дворянстве» (1670) и «Мнимый больной» (1673).

Пьеса «Господин де Пурсоньяк» была написана Мольером по заказу короля Людовика XIV для исполнения во время праздников. В основу её легла комедия «Несчастья Пульчинеллы» из репертуара итальянской комедии дель арте, которую драматург высоко ценил и элементы которой использовал в своих пьесах. Музыка к комедии написал известный композитор Ж.-Б. Люлли. Пролог и все три акта содержали балетные номера. Пьеса представляет собой историю влюблённых – Эраста и Юлии, которые с помощью хитрых выдумок и остроумных проделок пытаются избавиться от господина де Пурсоньяка, лиможского дворянина, за которого отец Юлии хочет выдать свою дочь. В этом им помогает верный наперсник Сбригани.



Театр драмы и комедии им. К.Тинчурина. «Господин де Пурсоньяк»
(1999, реж. Р.Загидуллин). Сцена из спектакля.



Театр драмы и комедии им. К.Тинчурина. «Господин де Пурсоньяк»
(1999, реж. Р.Загидуллин). Сцена из спектакля.

На выбор Р.Загидуллина, очевидно, повлияла его любовь к музыке, танцам, песням, к жанру мюзикла и театральности как таковой. В его режиссёрском языке присутствует ярко выраженное игровое начало. Р.Загидуллин создал новаторский спектакль, «совершенно небывалое доселе шутовское, карнавальное, ярко зрелищное представление. <...> Всё пело, плясало, двигалось, создавая ощущение непрестанно крутящейся карусели» (Илялова, 2002: 158). Воображение зрителей поражали безудержная фантазия постановщиков, причудливые костюмы и декорации, бешеный ритм, озорная актёрская импровизация. И.И. Илялова отметила игру Эдуарда Утяганова, музыкального, пластичного молодого актёра в роли вездесущего Сбригани. Особенно удачным оказался ей образ самого Пурсоньяка в исполнении Зуфара Харисова: нелепый человечек в рыжем одеянии, в таком же рыжем парике, под которым скрывается лысина, вытаращенные глаза на глупейшем лице (Илялова, 2002: 158). Зуфар Харисов – автор перевода пьесы на татарский язык.



Театр драмы и комедии им. К.Тинчурина. «Господин де Пурсоньяк» (1999, реж. Р.Загидуллин). Сцена из спектакля.



Театр драмы и комедии им. К.Тинчурина. «Господин де Пурсоньяк» (1999, реж. Р.Загидуллин). Рашид Загидуллин с участниками спектакля.

Для труппы это был бесценный опыт приобщения к мировому театру и освоения новых форм актёрского существования. Но эта работа Рашида Загидуллина и его команды в очередной раз выявила проблему зрительского восприятия в национальном театре. Спектакль имел большой успех у молодёжной аудитории, а вот зрители старшего поколения отнеслись к нему скептически. Возвращённые преимущественно на бытовых пьесах и соответственно имевшие определённый горизонт ожидания, они крайне настороженно отнеслись к непривычной эстетике. И перед режиссёром встала трудно разрешимая проблема: как совместить желание и потребность экспериментального освоения традиций и современных новаций мирового театра с сохранением «своего» зрителя и необходимостью удовлетворить его эстетические запросы (Мировая классика..., 2018: 75). Эта проблема не теряет актуальности и по сей день.

Выдающимся событием и исключительно удачным примером рецепции зарубежной драматургии татарским театром стал «Дон Жуан» Мольера, поставленный в театре Камала его главным режиссёром Фаридом Бикчантаевым в театральном сезоне 2015/2016 гг. «Дон Жуан» стоит особняком среди «высоких» комедий Мольера, в первую очередь, в силу неоднозначности образа главного героя. Делая первый шаг в сторону от эстетики классицизма, драматург нарушает одно из важных его правил – «закон господствующей страсти» и создаёт характер сложный и противоречивый. Отсюда бесчисленное количество интерпретаций, которые пережила эта самая загадочная из пьес Мольера.

Ф.Бикчантаев предложил собственную авторскую версию, создав сложносочинённый, многослойный интеллектуальный спектакль.

«Дон Жуан» Ф. Бикчантаева стал итогом многолетних раздумий, долгого диалога режиссёра с Мольером. Ещё в 1980-е годы, будучи студентом, он сделал эскиз по этой пьесе, а в 1995 г. собирался ставить её в театре Г. Камала. Но что-то тогда не сложилось. В театральном сезоне 2001/2002 гг. он поставил «Дон Жуана» на сцене русского ТЮЗа. Этот спектакль, при ярких режиссёрских находках, удачных актёрских работах и прочих достоинствах, всё-таки был еще своего рода «пробой пера», первым шагом режиссёра на пути к решающей встрече с героем Мольера. Она состоялась 15 лет спустя на сцене родного театра Г.Камала. Это была уже цельная, концептуальная режиссёрская работа. На татарский язык пьесу перевёл актёр, поэт и переводчик Халим Залаялов.



ТГАТ им. Г.Камала. «Дон Жуан» (2016, реж. Ф.Бикчантаев). Дон Жуан – Р.Бариев.

Обращаясь к Мольеру на пике своей режиссёрской зрелости, Фарид Бикчантаев стремился раскрыть, в первую очередь, философскую проблематику пьесы, осмыслить характер сложного, мятежного сознания героя, причины его неординарных поступков, вызывающих праведный гнев обывателей. Эта задача потребовала разрушения иллюзии, определённой дистанции, взгляда со стороны. Отсюда некая отрешённость в игре Радика Бариева, исполнителя роли Дон Жуана. Он не столько вживается в образ своего героя, сколько «показывает» его, стремясь понять суть его личности и природу его протеста. Такая техника актёрской игры отсылает к знаменитому «эффекту очуждения» Бертольта Брех-

та, направленному на критическую оценку происходящего на сцене (Шевченко, 2023: 32).

Кто он, этот загадочный Дон Жуан? Циничный развратник, коварный соблазнитель, лишний человек, человек без свойств, посторонний, жертва дурной наследственности, вконец усталый, разочарованный в жизни человек с «чеховским геном»? Так по-разному восприняли камаловского Дон Жуана критики, посмотревшие спектакль. Каждый из них по-своему прав, но ни одна из этих характеристик не является исчерпывающей. В этом проявляется важнейшее свойство как созданного Бикчантаевым образа Дон Жуана, так и спектакля в целом – его амбивалентность, многозначность, несведение к единственно правильному ответу. Современный театр не преподносит готовых решений, а приглашает публику к совместному размышлению, к диалогу, сотворчеству, в ходе которого в сознании каждого зрителя рождается свой спектакль.



ТГАТ им. Г.Камала. «Дон Жуан» (2016, реж. Ф.Бикчантаев).
Слева направо: Эльвира – Л.Хамитова, Дон Жуан – Р. Бариев, Гусман – Х.Залялов.

Со всей очевидностью можно утверждать, пожалуй, только то, что Дон Жуан Радика Бариева одинок. Одна из ключевых сцен спектакля – герой, в задумчивости сидящий посреди пустой сцены в окружении струящегося по прозрачным стенам мольеровского текста, с которым он ведёт незримый диалог. Он словно знает наперёд, что должно случиться, а потому внешние события – соперничество за его любовь крестьянок Шарлотты и Матюрины, спасение Дона Карлоса, встречи с отцом, появление Эльвиры находятся как-бы на периферии его сознания. Его взгляд устремлён в недоступные другим глубины. В оди-

ночестве Дон Жуана проявилась судьба незаурядной личности, бросившей вызов обществу: «Обладая абсолютным слухом на фальшь, он не приемлет ни рутины, в которую со временем обращается страсть, ни показной отцовской любви, ни ретивого благочестия» (Шевченко, 2023: 33). Потому образы Эльвиры (Люция Хамитова) и Дона Луиса, отца героя (Ильтазар Мухаматгалиев), сатирически снижены. Дон Луис с пафосом читает наставления беспутному сыну, при этом он изрядно пьян, подтягивает сползающие штаны, а из его кармана торчит помятый бюстгальтер. Обольщённая и покинутая Дон Жауном Эльвира неожиданно появляется с нимбом над головой и игрушечными ангельскими крылышками, при этом сильно напоминая «Шоколадницу» Лиотара. Раскаившаяся и просветлённая грешница, она с комическим рвением намывает полы в доме своего соблазнителя. Они не могут вызвать в герое никаких иных чувств, кроме равнодушного презрения и скуки. Исключение Дон Жуан делает только для своего верного слуги Сганареля (Искандер Хайруллин), наивного и плутоватого, но искренне верящего в Бога и нравственный закон. Но его простодушное морализаторство не в состоянии противостоять острому критическому уму Дон Жуана и его жёсткой математической логике, в прах разбивающей расхожие истины и этические догмы.



ТГАТ им. Г.Камала. «Дон Жуан» (2016, реж. Ф.Бикчантаев).
Слева направо: Сганарель – И. Хайруллин, Дон Жуан – Р.Бариев.

Взгляд Ф. Бикчантаева на события пьесы – это взгляд человека XXI в., знакомого с исторической реальностью прошедших эпох и кризисом гуманистических ценностей. Мысль о связи режиссёрского высказывания с современностью разделяет Н.Р. Игламов, предполагая, что вся постановка Бикчантаева – это спор с Мольером и его временем с позиций сегодняшнего дня. Как считает критик, это объяснило бы эклектику спектакля и анахронизмы в костюмах и реквизите, отсылающие как к эпохе Мольера, так и ко дню сегодняшнему (Игламов, 2019а: 200).

Современное мышление постановщиков проявилось и в стильной сценографии, одновременно лаконичной и выразительной (художник – Сергей Скоморохов, художник по свету – Евгений Ганзбург). Сцена представляет собой огромное пустое пространство с обнажёнными колосниками, прожекторами, видеокамерами и прочим техническим оснащением. По периметру расположены прозрачные стены, на которые проецируются картины моря, леса, неба, разрушенного города. В спектакле всецело царит театральная условность.

Неординарность режиссёрского решения, философская глубина, выразительная условная сценография, подчёркнутая театральность, виртуозное воплощение комической линии пьесы, мощный актёрский ансамбль делают этот спектакль одновременно содержательным и зрелищным. В нём режиссёру удалось выработать универсальный театральный язык, понятный всякому думающему зрителю, независимо от его национальной принадлежности. Неудивительно, что он до сих пор с успехом идёт на сцене театра Г.Камала.

* * *

На обсуждение выносится вопрос, уже затронутый в ходе анализа сценической судьбы комедий Мольера на татарской сцене: каким образом возможно совместить необходимый для всякого живого театра поиск новых форм, стремление к эксперименту и обновлению художественного языка, освоение лучших традиций мировой драматургии и театра с необходимостью сохранить «своего» зрителя, отвечать запросам традиционной публики национального театра. Обсуждение данного вопроса могло бы послужить отправной точкой для дальнейшего исследования характера интеграции татарского театра в мировой театральный процесс и возможностей соединения в его художественной практике национальных и западных театральных традиций.

Жан-Батист Мольер относится к числу самых востребованных западноевропейских драматургов в татарском театре. А по степени влияния, какое он оказал на татарское театральное искусство, ему среди классиков мировой драматургии, пожалуй, нет равных. Это влияние простиралось как на национальную драматургию, так и на сценическую практику. Комедийные традиции французского классицизма, достигшие своей вершины в творчестве Мольера, оказались близки игровой природе татарского театра и стали важным фактором формирования жанра комедии на иной национальной почве. Особое значение они имели на этапе становления молодого татарского театра.

Татарский театр в разные периоды своего существования обращался как к самым известным комедиям Мольера («Тартюф», «Дон Жуан», «Мещанин во дворянстве», «Скупой», «Лекарь поневоле», «Плутни Скапена»), так и к его пьесам, нечасто появляющимся на подмостках мирового театра («Жорж Данден», «Господин де Пурсоньяк»). Тексты комедий, как правило, переносились на татарский язык опосредованно – через русские или турецкие переводы.

Характер рецепции был тесно связан со временем обращения, художественными вкусами режиссёров, актёрскими индивидуальностями. Так, постановка «Тартюфа» 1936 г. учеником Мейерхольда Григорием Хависом стала по сути «лебединой песней» альтернативной соцреализму режиссёрской линии в татарском театре. На фоне борьбы с формализмом Г. Хавис подвергся как давлению извне, так и ожесточённой травле со стороны сил внутри театра и вынужден был покинуть Казань. В 1978 г. Празат Исанбет, выпускник национальной студии ГИТИСа, ученик О.Пыжовой и Н.Горчакова, близкий к школе МХАТ, ставит «Тартюфа» в традициях психологического реализма. И в первой, и во второй постановках проявились традиции сильной татарской актёрской школы – в заглавной роли выступили блистательные артисты Мухтар Мути́н и Ренат Тазетдинов, которым спектакли были в первую очередь обязаны своим успехом.

«Господин де Пурсоньяк» Рашида Загидуллина 1999 г. в театре К.Тинчурина, «Тартюф» Николая Струве 2010 г. и «Дон Жуан» Фариды Бикчантаева 2016 г. в театре Г.Камала созданы в постперестроечный период открытых границ, активного взаимообмена между российским и европейским театром. Это было неподцензурное время творческой свободы, экспериментов и художественного поиска в самых разных направлениях. Рашид Загидуллин создал новаторский для татарского театра спектакль в жанре буффонадной комедии с яркой карнавальской эстетикой. Николай Струве поставил осовремененного «Тартюфа» в традициях лёгкого французского юмора, весёлой игры и изящной иронии. Фарид Бикчантаев создал глубокое философское произведение, перекинув мостик в день сегодняшний, при этом его «Дон Жуан» отличается стильной современной формой, тонкой иронией и яркой театральностью.

Обращение к наследию Мольера стало прекрасной школой мастерства для татарских актёров и режиссёров, ценной практикой приобщения татарского театра к французской театральной культуре, освоения новых форм и способов существования и важнейшим опытом взаимодействия с западноевропейской сценической традицией.

Конфликт интересов

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Conflict of interests

The author declares no relevant conflict of interests.

ЛИТЕРАТУРА

- Арсланов М.Г. Татарское режиссёрское искусство (1906–1941). Казань: Тат. кн. изд., 1992.
- Арсланов М.Г. Татарское режиссёрское искусство (1941–1956). Казань: Тат. кн. изд., 1996.
- Арсланов М.Г. Татарское режиссёрское искусство (1957–1990). Казань: Фикер, 2002.
- Игламов Н.Р. Дон Жуан // Татарский государственный академический театр имени Галиасгара Камала. Сто десять лет. В трёх томах. Том 3. Казань: Заман, 2019а. С. 197–203.
- Игламов Н.Р. Тартюф // Татарский государственный академический театр имени Галиасгара Камала. Сто лет. В двух томах. Том 1. Спектакли. Казань: Заман, 2009. С. 205–206.
- Игламов Н.Р. Тартюф (2010). Татарский государственный академический театр имени Галиасгара Камала. Сто десять лет. В трёх томах. Том 3. Казань: Заман, 2019б. С. 79–80.
- Игламов Р.М. Творчество Празата Исанбета // Испытание временем. Казань: Отечество, 2007. С. 47–53.
- Илялова И.И. Современное звучание мировой классики на татарской сцене // *Tatarica*. 2016. №1 (6). С. 137–162.
- Илялова И.И. Театр имени Тинчурина. Казань: Идел-Пресс, 2002.
- Салихова А.Р. Особенности формирования и развития татарского сценического искусства. Казань: ИЯЛИ, 2016.
- Мировая классика на провинциальной сцене: русские и татарские театры Казани за два столетия / О.О. Несмелова, В.Б. Шамина, Е.Н. Шевченко и др. Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2018.
- Султанова Р.Р. Сценография татарского театра: основные этапы и закономерности развития (XX – начало XXI вв.). Казань: ИД «Казанская недвижимость», 2019.
- Хомайко Ю.Н. Театр французского классицизма // Всеобщая история театра. М.: Эксмо. 2012. С. 323–362.
- Шевченко Е.Н. «Дон Жуан» в театрах Казани: сценические интерпретации Фарида Бикчантаева и Григория Дитятковского // Театр и драма: эстетический опыт эпохи: материалы Всероссийской научно-практической конференции. 11 октября 2022 г. / Министерство культуры Новосибирской области, Новосибирский государственный театральный институт; редкол.: Т.И.Печерская, Я.О.Глембоцкая, Л.П.Шатина [и др.]. Новосибирск: НГТИ, 2023. Вып. 10. С. 28–37.

REFERENCES

- Arslanov M.G. (1992) *Tatar art of stage direction (1906–1941)*. Kazan: Tatar Book Publ. (In Russ.)
- Arslanov M.G. (1996) *Tatar art of stage direction (1941–1956)*. Kazan: Tatar Book Publ. (In Russ.)
- Arslanov M.G. (2002) *Tatar art of stage direction (1957–1990)*. Kazan: Ficker Publ. (In Russ.)
- Khomayko Yu.N. (2012) Theater of French classicism. In: *Universal history of the theatre*. Moscow: Eksmo Publ.: 323–362. (In Russ.)
- Iglamov N.R. (2009) Tartuffe. In: *Galiasgar Kamal Tatar State Academic Theatre. A hundred years*. In two volumes. Vol. 1. Performances. Kazan: Zaman Publ.: 205–206. (In Russ.)
- Iglamov N.R. (2019a) Don Juan. In: *Tatar State Academic Theater. A hundred ten years*. In three volumes. Vol. 3. Kazan: Zaman Publ.: 197–203. (In Russ.)

- Iglamov N.R. (2019b) *Tartuffe* (2010). In: *Galiasgar Kamal Tatar State Academic Theater. A hundred and ten years*. In three volumes. Vol. 3. Kazan: Zaman Publ.: 79–80. (In Russ.)
- Iglamov R.M. (2007). The creative work of Prazat Isanbet. In: *The test of time*. Kazan: Otechestvo Publ.: 47–53 (In Russ.)
- Ilyalova I.I. (2002) *Tinchurin Theatre*. Kazan: Idel-Press Publ. (In Russ.)
- Ilyalova I.I. (2016) The modern sound of world classics on the Tatar stage. In: *Tatarica*. No.1 (6): 137–162. (In Russ.)
- Salikhova A.R. (2016) *Features of the formation and development of the Tatar stage art*. Kazan: IYALI Publ. (In Russ.)
- Shevchenko E.N. (2023) “Don Juan” in theaters of Kazan: scenic interpretations by Farid Bikchantaev and Grigory Dityatkovsky. In: *Theater and drama: aesthetic experience of the epoch: Materials of the All-Russian scientific and practical conference*. Novosibirsk, October 11, 2022. Novosibirsk: Novosibirsk State Theater Institute Publ.: 28–37. (In Russ.)
- Sultanova R.R. (2019) *The scenography of the Tatar theater: the main stages and patterns of development (the 20th – early 21st centuries)*. Kazan: Kazanskaya Nedvizhimost' Publ. (In Russ.)
- World classics on the provincial stage: Russian and Tatar theatres of Kazan for two centuries* (2018). Eds. O.O. Nesmelova, V.B. Shamina, E.N. Shevchenko et al. Kazan: Kazan Univ. Publ. (In Russ.)

Сведения об авторе: Шевченко Елена Николаевна, кандидат филологических наук, доцент, старший научный сотрудник Центра искусствоведения, Институт языка, литературы и искусства им. Г.Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан (420111, ул. К. Маркса, 12/4, Казань, Российская Федерация); <https://orcid.org/0009-0007-4719-0314>; e-mail: elenachev@inbox.ru

About the author: Elena N. Shevchenko, Cand. Sc. (Philology), Associate Professor, Senior Research Fellow at the Center of Art Criticism, G. Ibragimov Institute of Language, Literature and Art of the Tatarstan Academy of Sciences (12/4 K. Marks St., Kazan 420111, Russian Federation); <https://orcid.org/0009-0007-4719-0314>; e-mail: elenachev@inbox.ru

Поступила в редакцию / Received 1.03.2024

Доработана после рецензирования / Revised 1.04.2024

Принята к публикации / Accepted 22.04.2024