

МИЛЕУША ХАБУТДИНОВА, РЕЗЕДА МУХАМЕТШИНА  
Казанский федеральный университет

## СЛАВОМИР МРОЖЕК НА ТАТАРСКОЙ СЦЕНЕ: МЕТАМОРФОЗЫ ПОЛЬСКОГО ТЕКСТА

### **Sławomir Mrożek at the Tatar stage: the metamorphoses of Polish stage**

Ключевые слова: драматургия, театр абсурда, Славомир Мрожек, татарский театр, Р. Загидуллин

KEYWORDS: drama, absurd theatre, Sławomir Mrożek, the Tatar theatre, Rashid Zagidullin

ABSTRACT: In this article we analyzed the stage interpretation of Sławomir Mrożek's play on the scene of Tatar theatre. The performance of "Shashkan babay" ("The mad grandfather") play was staged on the 10th of February, 2016 by Karim Tinchurin drama and comedy theatre in Kazan. It was the first staging of Sławomir Mrożek's in Tatar language. In this article we generalize the history of Sławomir Mrożek's plays production waves in Russia. The specifics of Polish text interpretation by producer Rashid Zagidullin was outlined. We proved that "Shashkan babay" play production continues the best tradition of Russian and Polish theatres

### **Введение**

В данной статье речь пойдет о первой сценической интерпретации знаменитой комедии Славомира Мрожека «Кароль». При анализе постановки «Шашкан бабай» («Сумасшедший дедушка») (2016) (реж. Р. Загидуллин) мы использовали методы компаративистики и герменевтики.

Мрожека, маститого корифея театра абсурда, как верно подметила И. Лаппо,

в России ценят не меньше Беккета. Интеллектуальный автор покорила воображение читающей публики еще в шестидесятые годы прошлого века, вмешательство цензуры только подогрело интерес к «запретному плоду» мрожековских парадоксов. В конце восьмидесятых Мрожек стал едва ли не самым модным драматургом, в 1990-е годы появились некоторые сомнения относительно популярности его творчества, а в XXI веке Мрожек стал признанным классиком (Лаппо 2008, 55).

Особую страницу творчеству Мрожека составляет русская тема, которая особенно сильно заявлена в пьесе «Любовь в Крыму». Это – «гремучая смесь» из русской истории, литературы и действительности, приправленная Шекспиром (Лаппо 2008, 239).

Наибольшую славу польский писатель Мрожек (1930–2013) снискал как драматург. Его пьесы принято причислять к сформировавшемуся в 1950-1960-х «театру абсурда». В этой стилистике создавали свои произведения Э. Ионеско, Ж. Жене, С. Беккет, Ф. Аррабаль, Г. Пинтер. Драматургию Мрожека, воспользовавшись определением Ионеско, можно назвать театром парадоксов. Писатель всегда писал о разъедающем воздействии тоталитарной системы на личность простого человека, исследовал и препарировал в своих пьесах природу предательства, страха, агрессии, терроризма.

Лаппо выделяет несколько периодов в мрожековском «нашествии» на Россию. Первый пришелся на период хрущевской «оттепели». Первое упоминание о мрожековском спектакле относится к 1966 году, когда в Театральной школе им. Щукина состоялась премьера спектакля «На плоту» по пьесе «В открытом море». Годом позже Андрей Гончаров на небольшой сцене Московского театра миниатюр показал спектакль «Без цилиндра».

Второй – самый длительный – период творческого присутствия Мрожека в русской культуре маркируется полным его отсутствием в официальной культуре. В 1968 г. Мрожек попадает в черный список, и его перестают печатать в Советском Союзе. 1980 г. были ознаменованы подпольными спектаклями по пьесам драматурга.

Третий этап пришелся на период перестройки и гласности. Пик популярности Мрожека в России пришелся на сезон 1988–1989. В 90-е годы мы наблюдаем настоящий переводческий бум, вызванный интересом к произведениям классика польской литературы.

Характерной особенностью четвертого периода стала синхронность процесса российской (Лаппо 2008) и общемировой рецепции Мрожека (Błoński 1995; Sidoruk 1995; Sugiera 1996; Stephan 1996; Gębala 1997). Интерес к польскому драматургу поддерживается на уровне несколько премьер и расширением географии постановок. В России Мрожек был дважды: в 1956 и 2002 году в качестве почетного гостя Международного театрального фестиваля «Балтийский дом» в Санкт-Петербурге.

Л. Шитенберг, размышляя над темой «Мрожек на русской сцене», обратила внимание на то, что «в конце 80-х годов XX века в России сформировалась тенденция:

ставить тексты Мрожека как специально написанные для русского психологического театра». Заманчивый заграничный «абсурд» частенько решался средствами весьма нехитрыми: полуэстрадной артикуляцией ударных мест, неутомимой

погоней за «странностями», нервической экзальтацией персонажей и специальными экстравагантными ужимками, гротескным гримом, позаимствованным из арсенала похоронных контор. (Не случайно впоследствии, лишившись идеологической «абсурдистской» подоплёки, те же самые средства пригодились и в банальных комедиях – мышление парадоксами накрепко прописано по комическому ведомству). [...] И «русский психологический» Мрожек, и Мрожек гротескно-комический довольно долго служили едва ли не единственными проводниками современной (относительно, конечно, но и на том спасибо) драматургической мысли (Шитенберг 2010, 2).

## Результаты и обсуждение

Не раз в польской печати (например: Pawłowski 2013, 4) высказывались предположения, что в настоящее время Мрожек не интересует молодое поколение в такой степени, как раньше, так как театр повернут больше в сторону реализма, плоти и насилия. Он основывает свои пьесы на диалоге, в котором есть время на размышление – и молчание. Это делает их старомодными (Бондарев 2005, 22). Так обозначается в критических статьях традиционная проблема разрыва между поколениями. Однако в России Мрожек по-прежнему актуален и злободневен. В его текстах русский читатель как в зеркале прочитывает абсурдность повседневности.

Татарский театр впервые обратился к творчеству мастера абсурда лишь в 2016 г. За двадцать лет работы Рашида Загидуллина в Татарском государственном театре драмы и комедии им. К. Тинчурина в репертуаре накопилось немало постановок из крупной мировой классики. Это – комедии «Женитьба Фигаро» Бомарше (1995), «Господин де Пурсоньяк» Мольера (1999), трагикомедия «Мамаша Кураж и ее дети» (2000), трагедии «Дом Бернарды Альба» Ф. Г. Лорка (2008, 2015), «Гамлет» Шекспира (2015). Кроме этого Загидуллин как режиссер свой творческий потенциал реализовал в постановках трагедии «Кровавая свадьба» Лорки (Казанский государственный университет культуры, 1997), «Отелло» Шекспира (Казанское театральное училище, 2001) и музыкальной сказки «Алиса в стране чудес» Л. Кэрролла (Казанский государственный университет культуры, 2010) (Илялова 2014, 158). «Его спектакли говорят о человеке. Говорят разное и по-разному. Часто интересно и всегда искренне», – так отзываясь о Загидуллине критик (Илялова 2014, 38).

10 февраля 2016 г. театр порадовал зрителей премьерой «Шашкан бабай» («Сумасшедший дедушка») по пьесе Мрожека «Кароль». Это произведение из раннего творчества драматурга довольно часто попадало на русские сцены. Мы ограничимся лишь упоминанием недавних постановок, что свидетельствует об устойчивом интересе к этому произведению в России сегодня: «В ожидании

вся прелесть охоты, или Несчастный случай еще впереди» (Московский театр кукол; реж. Л. Хайт); «Гемералопия» (Ульяновский театр-студия «Анфан Террибль»; реж. Дм. Аксенов), «Кароль» (Театр драмы Комсомольск-на-Амуре; реж. Л. Гранатова; Харьковский театр 19; реж. И. Ладенко), «Убить Кароля» (пензенский театр «Кукольный дом»; реж. В. Бирюков) и др. Спектакль Загидуллина вызвал интерес у зрителей (Былинкина, 2016; Иваннычева, 2016; Михайлова, 2016).

Татарский спектакль получился необычный, неоднозначный. Идет без антракта. Изначально ориентирует зрителя на то, чтобы внимательно следить за происходящим, вслушиваться в реплики героев, которые друг друга не слышат. С первых минут театрального действия становится ясно, что перед зрителями разворачивается не комедия, а драма. Спектакль ориентирован на мыслящего зрителя, требует от него толики терпения. Ритм первой части, согласно логике абсурда, работает на то, чтобы вызвать в зрителе закономерное желание покончить побыстрее с этой историей, рожденной, казалось бы, из рядовой бытовой ситуации, которая сродни анекдоту. Вторая часть накрывает зрителя нешуточными наблюдениями над природой человека и картиной общества. Ключевым в понимании спектакля становится концепт «видеть». Ведущей в плане проблематики – проблема качества видения, а значит связанная с ним проблема понимания переживаемой не столько конкретной ситуации, обрисованной в произведении, сколько современности.

Театр, как известно, – чуткий барометр общественных настроений. Актуальность и злободневность Мрожека сегодня не вызывает сомнений. Один из грустных афоризмов писателя гласит: «Человек на досуге думает себе о том и о сем, но все-таки чаще о том». О чем же заставил зрителя задуматься «Сумасшедший бабай» («Кароль» (1961))?

Человек, живущий в обществе, не может быть свободен от этого общества. Рано или поздно ему придется определиться со своей человеческой и общественной позицией. Спектакль «Шашкан бабай» продемонстрировал, как может быть предельно короток путь от страха за собственную жизнь до соучастия в преступлении. Близорукость у, казалось бы, «безобидного» окулиста-интеллигента оказалось прекрасно «уживается» в его натуре с политической «дальнозоркостью», которая проявляется в поиске мифического «кароля», т.е. внутреннего врага. «А как ты себя поведешь, если вдруг в твою дверь или в твой мозг постучится «сумасшедший бабай»?», – вот вопрос, на который должен ответить, пробравшись через дебри парадоксального юмора, оставшись наедине с собой, каждый зритель.

В «Шашкан бабае» дает о себе знать такая особенность драматургии писателя, как «игра всерьез». Показательно в этом отношении эссе Мрожека «Театр и действительность», опубликованное еще в 1989 г.:

Все, что происходит на сцене, имеет свое начало и конец, но что гораздо важнее – не имеет никаких последствий. Совершенно иначе обстоит дело в действительности, где отдаленные последствия наших поступков становятся в конце концов непредсказуемыми. Сознание того, что цепочка причин и следствий будет продолжаться даже после нашей смерти, невыносимо. Ведь наш конец должен быть концом всего на свете. Зато мы всегда знаем, как закончится действие на сцене. Действия без последствий – это приманка для любой игры, не только театральной. Именно она заставляет нас играть – в театр, в шахматы, в карты, во что угодно (Бондарев 2005, 22).

В татарском спектакле блестяще реализована мрожековская тема – это разрушающие испытания человека. «Короткий путь от страха за собственную шкуру («Да, стрелять, стрелять, еще раз стрелять, но, во всяком случае, не в меня») через «творческое» усвоение чуждой идеи к соучастию в преступлении и добровольному доносительству» (Мрожек 1990, 5).

Загидуллин, разворачивая спектакль, вначале не привязывает его к какому-то конкретному времени и пространству. Зритель видит перед собой стандартный кабинет окулиста: письменный стол, на котором стоит графин с граненым стаканом и настольная лампа, тумбочка с дипломатом, где хранятся линзы, кушетка, ширма и вешалка. На заднике – знакомый каждому плакат с буквами. Вот и все. Чуть поодаль, за пределами обозначенного мира, входная деревянная дверь с рекламным плакатом очков. Сценическое пространство раздвигается за счет работы телеэкрана, на котором демонстрируются то фотографии участников пьесы-утопии, то кадры кинохроники из их внесценического существования.

Стремясь подготовить зрителя к восприятию драмы абсурда, режиссер ввел закадровый голос, который разъясняет специфику жанра. В то же время закадровый голос в спектакле выступает точкой отсчета игрового начала. Визуализируя связь спектакля с первоисточником, артисты вначале говорят на польском и именно голос за кадром – инвариант свистка загоняет их в рамки татарского спектакля. Музыкальное оформление спектакля обнажает лирический мир чувств героев, подчеркивает хрупкость человеческого счастья.

Зритель наблюдает за развитием конфликта двух логик: логики убийц (бабая и внука), которые убеждены в своей правоте и вседозволенности, и здравого смысла, олицетворением которого является окулист, однако и он на глазах у зрителя перед страхом смерти начинает вести себя неожиданно.

Переводчик комедии блестяще справился со своей задачей: реплики персонажей были точно выверены. Текст Мрожека, прозвучавший на татарском, не утратил сильного комического заряда, свойственного оригиналу. Режиссер и сценограф Загидуллин прибегает к свежему сценическому языку и использует новые приемы в трактовке фантазмагорических персонажей.

Работа создателя спектакля подчеркнута выпячена, т.к. режиссер в пространстве сцены также наделяется абсолютной властью над актерами. Все это укладывается в главную идею произведения.

Кто такой Кароль? Это стрелочник, крайний, виноватый во всем, что с нами происходит. При этом его никто никогда не видел. И общество ищет и находит такую жертву. Этой жертвой может стать любой человек. Когда люди напуганы, они начинают видеть Кароля в каждом. Это очень страшно. Кого сегодня общество назначит Каролем? На кого повесят груз ответственности за все и за всеобщую слепоту, глухоту? Никто не застрахован от того, что в следующий раз Каролем не окажется именно он», – делится своими размышлениями в одном из интервью создатель татарского спектакля. – Пьеса абсурда хороша тем, что позволяет мне как режиссеру каждый раз находить какие-то новые смыслы, новые идеи и новые повороты сюжета (Иванычева 2016, 6).

В спектакле используются различные элементы из разных видов искусств: пантомима, танец. Театр абсурда в «Шашкан бабае», оттолкнувшись от традиции народной смеховой культуры (анекдот, фарс), вобрал в себя элементы театра теней и кукольного театра. Актеры удивили зрителей смелыми акробатическими трюками, поразительной пластикой и танцевальными партиями (особенно партия влюбленного окулиста-«журавля» (Зульфат Закиров)). Здесь стоит отметить работу хореографа Н. Жесткова.

Творчески осваивая материал польской комедии абсурда, Загидуллин сохранил ведущие мотивы: мотив тоталитарного насилия, который материализуется в символе: сумасшедшем бабае с ружьем (Алмаз Фатхуллин), мечтающем убить какого-то короля. Само сочетание слов «бабай» и «ружье» при всей абсурдности заставляет татарского зрителя вспомнить о «бабайке», которым запугивают непослушных «малышей», а самое главное: о «Ленин бабае» («Дедушке Ленине») и «человеке с ружьем»-проводнике ленинского террора. Насилие, однажды проникнув на сцену, становится естественным в силу повсеместного его существования.

Ружье, которое заряжено двадцать лет назад, должно выстрелить в мифического короля. Эта деталь отсылает зрителя к погодинской пьесе «Человек с ружьем» (Семенова 2012) и в то же время заставляет вспомнить о чеховской литературной технике: близорукость доктора оборачивается дальнорукостью в поиске внутренних врагов.

Очки, глазок, глаз развивают мотив «видения», оборачиваясь не раз сменой систем нравственных координат, точек зрения. Осознание горькой истины абсурда делает относительными устоявшиеся понятия и нормы.

Свисток превращается в знаковую деталь тотального подчинения, однако по законам абсурда он не побуждает героя к действию, а, напротив, заставляет его замолкнуть и замереть в бездействии.

Вместо книги в «Шашкан бабае» используется глянцевый журнал. А сама ситуация с чтением рассказа отсылает нас в пространство шамановского рассказа «Заклинатель змей», где киносценарист Платонов «тискает» уголовникам «рассказ».

Сэлфи с окулистом в роли короля заставляют вспомнить о знаменитой фразе Фауста: «Остановись, мгновение! Ты прекрасно!», когда кабинет окулиста превращается в преисподнюю.

Валенки на героях (хотя это и противоречит логике драмы абсурда) обеспечивают привязку сюжета к конкретному географическому пространству. Валенки – один из символов России. В этом же ключе работают такие детали, как зима и зимние снега, ассоциирующиеся с «заморозками» в обществе. Как известно, пьеса «Кароль» была написана польским драматургом в 1961 г., в период правления В. Гомулки, чья политика была направлена на усиление общего контроля партии и государства над основными сферами общественной жизни, ограничение определенными рамками функционирования ряда элементов польской специфики (католическая церковь, свобода университетов и творческих объединений, сильные позиции ревизионизма в общественной мысли) (Носкова 2012, 64).

Татарский режиссер, оттолкнувшись от оригинала, сохраняет в постановке мотив сумасшествия. В спектакле действует пара сумасшедших: дед и внук (Алмаз Фатхуллин и Салават Хабибуллин), которые погружают окружающий мир в атмосферу безумия и юродства.

Р. Загидуллин развивает мотив палача и жертвы: зрители скорее не через смех сквозь слезы, а через смех сквозь страх наблюдают за тем, как быстро окулист из жертвы превращается в «стукача»-палача.

Нельзя пройти мимо еще одной находки сценографа: это – задник-трансформер таблицы Сивцева для проверки зрения, где визуализируются составляющие слова «Кароль» буквы. Окулист, срывая полог, обнажает относительность человеческого знания, а не проверяет качество зрения, т.к. старик, оказывается, не умеет читать.

Загидуллин визуализирует невидимое действие за сценой либо через показ театра теней, либо через телевизионные кадры.

В отличие от пьесы-оригинала круг действующих лиц расширен: введен образ девушки-«гламурной куклы» (Камиля Галиева), которая неожиданно демонстрирует не склонности «блондинки» (кричащий макияж, «химическая» прическа, розовые колготки), а крайнюю самоотверженность. Хотя сумасшедшие герои видят в ней «муху» и не раз намереваются прихлопнуть, только ей удается вырваться из паутины «страха». Благодаря этой сюжетной линии, поле наблюдений – кабинет расширяется до масштабов общества в целом.

«Мольба» героини, зов о помощи, остается не услышанными: показательна в этом отношении сцена на площади, блондинка стоит на коленях. Мотив

взаимной глухоты в конце спектакля выльется в образ телефонных звонков без ответа, молчание в трубке.

Игровое начало реализуется в ростовой кукле-подставном «Кароле», придуманном девушкой ради спасения любимого. Так получает развитие мотив сердца, которое силой любви может противостоять абсурду жизни. Влюбленная парочка в конце спектакля смело шагает в «зиму», за которой скрывается «лето». Так комедия абсурда вырастает в самый серьезный разговор о добре и зле, законе и беззаконии, гуманизме и жестокости, отваге и трусости.

В спектакле, как в пьесе, все нацелено на то, чтобы, преувеличив действие, довести ситуацию до абсурда. Режиссер ведет зрителя через этот «идиотизм», побуждая разгадывать смысловые ребусы, аллегории. Оказывается, ни ученость, ни твое красноречие не в состоянии остановить волну насилия, готовую накрыть собой весь зрительский зал. Это понимает каждый сидящий в зале под слепящим светом софитов, направленных прямо в глаза, словно дула готовых выстрелить ружей. Герой ты или пугливый человечешко, подчинившийся силе оружейного дула? «Очки» ли украл у тебя «сумасшедший бабай» или нечто большее? Татарский спектакль переворачивает все с ног на голову: гламурная блондинка-«муха», «тварь дрожащая» демонстрирует чудеса героизма, действуя по велению сердца, а жалкий интеллигентишко с тягой к рефлексии – готовность к предательству. Сумасшедшие герои меняются с окулистом местами. Теперь он превращается в «стукача», подглядывающего из глазка двери (визуализируется привычка героя к дезинфекции).

Загидуллин вслед за Мрожеком играет на парадоксе, алогичности и некоторой сумбурности мышления персонажей, реальности существования в абсурдных обстоятельствах. Персонажи спектакля порой превращаются в знак.

Каждый из артистов блестяще справился со своей ролью. Но особо хотелось бы выделить игру Алмаза Фатхуллина, чье эксцентричное поведение не раз заставляло зал взрываться от смеха. Незабываема мизансцена, когда он «несется»-семенит по сцене с ружьем наперевес. Режиссер акцентирует внимание на том, что оружие выглядит чужеродно в руках героя. Преображение героя после обретения очков блестяще передано через выразительную мимику, что зафиксировано в видеокадре крупным планом. «Идиот» наделяется осмысленным взглядом после того, как с внуком сделал открытие, что «Кароль» – не один, их может быть множество.

Неподражаем окулист Зульфат Закиров, который как ртуть перетекает из одного состояния в другое. Отсутствие в герое стержня он блестяще передал через пластику движений.



## Выводы

Татарский спектакль развивает лучшие традиции русского театра. «Шашкан бабай» – это вариант ехидного Мрожека «с человеческим лицом». Загидуллину удалось в тексте абсурда найти лазейки для непосредственного чувства и лирического переживания. Спектакль дарует зрителю лучик надежды: сердце (самоотверженная любовь) спасет человечество от любых неурядиц, поможет преодолеть любые страхи.

В то же время очевидно, что Загидуллин развивает политические мотивы пьесы Мрожека, доминирующие в польских постановках (концепты «бабай», «ружье»). Идея каролизма – это идея насилия, уничтожения, доведённая до абсурда. Абсурд её – в отсутствии всяческих критериев зла: уничтожен может быть любой, кто покажется подозрительным. Носители этой идеи фанатично следуют своей идее, подчиняя ей всё, что встречается на их пути. Несмотря на абсурдность, идея каролизма оказывается заразительной и легко охватывает целые народы. В татарском спектакле на уровне подтекста есть отсылка к историческим реалиям – теме «врагов народа», страшной драме, когда миллионы ни в чём неповинных граждан, которые подобно Окулисту оказывались в абсурдной ситуации: либо быть уничтоженным, либо становиться «стукачом». Загидуллину удалось вслед за драматургом показать механизмы разрушения гуманных ценностей фанатичной идеей «человека с ружьем».

Татарский театр, таким образом, нашел у польского драматурга то богатство знаний о жизни, которые нельзя свести к абстрактным схемам и общим правилам, явил новые, не использованные польским и русским театром возможности интерпретации, которые таят в себе пьесы великого драматурга. Вместе с Мрожеком исполнительское искусство татарского театра обретает новое измерение.

## Библиография

- Бондарев, А. (2005), Завтра – это сегодня, да только завтра. Славомир Мрожек: актуальность и злободневность. В: Новая Польша. 7–8, 22–24.
- Былинкина, Л. (2016), Безумный сюжет, или Метаморфозы польского сюжета. В: Республика Татарстан. № 23(28017) 17 февраля.
- Иванычева, О. (2016), Кого назначить виноватым? Мы все стоим в очереди... В: Казанские ведомости. 26, 6.
- Илялова, И. (2014), Рашид Загидуллин. Казань.
- Лаппо, И. (2008а), Мрожек на русской сцене. В: Иностранная литература. 6, 239–245.
- Лаппо, И. (2008б), Польский мастер парадокса на русской сцене. В: Новая Польша. 3(95), 55–62.
- Михайлова, П. (2016), «Сумасшедший бабай» впервые на сцене театра Тинчурин: как черная комедия Славомира Мрожека покоряет Казань. В: Эксперт Татарстан. 11 февраля.
- Мрожек, С. (1990), Хочу быть лошадью. Москва.

- НОСКОВА, А. Ф. (ред.) (2012), Польша в XX в. Очерки политической истории. Москва.
- СЕМЕНОВА, Н. (2012), «Человек с ружьем» Н. Ф. Погодина: экранизация и инсценировка. В: Мир русского слова. 3, 83–91.
- ШИТЕНБЕРГ, Л. (2010), Боги азбучных истин. Мрожек. «Танго». Театр Народовы (Варшава) Режиссёр Ежи Яроцки. В: Империя драмы. 39, 1–2.
- WŁOŃSKI, J. (1995), Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka. Kraków.
- СТЕРНАН, Н. (1996), Mrożek. Kraków.
- SUGIERA, M. (1996), Dramaturgia Sławomira Mrożka. Kraków.
- GEŃBALA, S. (1997), Formy dramatyczne Sławomira Mrożka. W: Śląsk. 3, 30–33.
- PAWŁOWSKI, R. (2013), Ironia, sarkazm, Mrożek – pisze Roman Pawłowski. W: <[http://wyborcza.pl/1,76842,14445846,Ironia\\_\\_sarkazm\\_\\_Mrozek\\_\\_\\_pisze\\_Roman\\_Pawlowski.html](http://wyborcza.pl/1,76842,14445846,Ironia__sarkazm__Mrozek___pisze_Roman_Pawlowski.html)> [доступ 2 марта 2014].