

ИНСТИТУТ ЯЗЫКА, ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА
им. Г. ИБРАГИМОВА
Академии наук Республики Татарстан

А.Р. Салихова

**ОСОБЕННОСТИ
ФОРМИРОВАНИЯ И РАЗВИТИЯ
ТАТАРСКОГО СЦЕНИЧЕСКОГО ИСКУССТВА**

Казань – 2016

УДК 792
ББК 85.334(2)
С 16

*Печатается решением Ученого совета
Института языка, литературы и искусства
им. Г. Ибрагимова АН РТ*

Научный редактор –
доктор искусствоведения М.Г. Арсланов

Рецензенты:
доктор филологических наук А.Г. Ахмадуллин;
кандидат искусствоведения Р.Р. Султанова

Салихова А.Р.
**С 16 Особенности формирования и развития татарского
сценического искусства / А.Р. Салихова. – Казань:
ИЯЛИ, 2016. – 360 с.**

ISBN 978-5-93091-207-4

Монография посвящена эволюции татарского театра с момента возникновения до наших дней. В основу исследования положен принцип историзма. Большое внимание уделяется причинно-следственным связям, влиянию политических и экономических условий на художественный процесс. Раскрываются национальные особенности татарского сценического искусства, обусловленные всем ходом исторического и культурного развития. Монография поднимает самый широкий круг проблем, затрагивает разные области зрелищного искусства: драматургию, режиссуру, актерское мастерство, музыку...

Книга написана доступным языком и будет интересна широкому кругу читателей.

ISBN 978-5-93091-207-4

© Салихова А.Р., 2016
© Институт языка, литературы
и искусства им. Г. Ибрагимова АН РТ, 2016

ПРЕДИСЛОВИЕ

В 2016 году татарскому театру исполняется 110 лет. Все эти годы он являлся значительным фактором социальной, политической и культурной жизни республики. Татарский театр прошел долгий путь, богатый яркими событиями, творческими достижениями, художественными открытиями. Татарское сценическое искусство сегодня находится на высоком профессиональном уровне и известно далеко за пределами России. Безусловно, такое яркое, многогранное, масштабное явление, как татарский театр заслуживает самого тщательного и глубокого исследования.

Изучение театрального искусства ведется в республике уже давно. Первые зачатки театроведения можно обнаружить в ежегодных обзорах Г. Карама, в статье Ф. Амирхана по случаю 10-летия татарского театра, в некоторых обобщающих статьях Ф. Бурнаша, К. Тинчурин, в сборнике о Г. Кариеве 1924 года. Богатый театроведческий материал содержит сборник «Татар театры», выпущенный по случаю 20-летия татарского театра. В нем выступили со статьями Г. Ибрагимов, Г. Сагди, Г. Рахим, М. Парсин, С. Гизатуллина-Волжская, К. Тинчурин, З. Султанов, К. Шамиль, С. Габаша и многие другие. Можно назвать также книги «Татар театры тарихыннан» («Из истории татарского театра», 1926) В. Муртазина и Т. Ченакай «Уен һәм сүз техникасы» («Техника игры и слова», 1928) и «Театр» (1932) М. Магдеева, «Театр сэнгате» («Театральное искусство», 1931) Г. Айдарского и другие. В пятидесятые годы издается серия брошюр, посвященная творчеству Г. Кариева, С. Гизатуллиной-Волжской, Г. Болгарской, Н. Таждаровой, Ф. Ильской, Х. Абджалилова, Х. Уразикова, авторами которых являются Ш. Сарымсаков, Г. Кашшаф, Ф. Шарафиев, А. Еники, Ф. Мусагит, Х. Кумысников. В 1966–1971 годах в издательстве «Наука» в Москве выходит «История советского драматического театра» в шести томах, где Б. Гиззат публикует свои очерки по татарскому театру. Важной вехой в татарском театроведении стала выпущенная в 1975 году

книга «Татар совет театры», подготовленная сотрудниками сектора искусства Института языка, литературы и истории им. Г. Ибрагимова Казанского филиала АН СССР. В ней впервые, наряду с историей ТГАТ им Г. Камала, включены главы по Республиканскому передвижному (ныне Татарский театр драмы и комедии им. К. Тинчурина), Мензелинскому и Альметьевскому театрам. Авторы книги – А. Ахмадуллин, Б. Гиззат, Х. Губайдуллин, И. Илялова, Х. Кумысников, Х. Махмутов, Д. Гимранова. В восьмидесятые годы появились обобщающие исследования по татарской драматургии: «Татарская драматургия», «Горизонты татарской драмы» А. Ахмадуллина, «Татарская литература и публицистика начала XX века» М. Гайнуллина. Тогда же увидели свет монографии, посвященные жизни и деятельности корифеев сцены – Г. Кариева, С. Гизатуллинной-Волжской, Г. Болгарской, Г. Шамукова, К. Тинчурина, Х. Уразикова и т.д. Была выпущена серия книг И. Иляловой «Актерское искусство современного татарского театра», «Международные связи татарского театра», «Театр имени Камала».

В 1988 году вышла книга Х. Махмутова, И. Иляловой, Б. Гиззата «Дооктябрьский татарский театр», где подробно прослеживается исторический путь дореволюционного сценического искусства, рассматриваются основные этапы в его формировании, важнейшие театральные события и достижения. Важным достоинством данной книги является то, что она содержит богатейший фактический материал.

Серьезным обобщающим исследованием по истории татарского театра является также труд М.Г. Арсланова «Татарское режиссерское искусство», выпущенный в трех книгах в 1992, 1996 и 2002 годах. В нем прослеживаются этапы развития татарской режиссуры, реконструируются наиболее значимые постановки мастеров национальной сцены, выявляются характерные черты и ведущие тенденции развития татарского постановочного искусства. Большим событием стал вышедший в 2009 году двухтомный альбом, посвященный истории татарского театра.

Из последних изданий можно назвать книгу М.Г. Арсланова «Татарский театр: энциклопедический словарь-справочник», вышедшую в 2014 году на татарском языке. Книга содержит богатый фактический и теоретический материал. Наряду с персоналиями, сценическими произведениями, театральными коллективами в нее включены также специальные профессиональные термины.

Следует отметить также исследования, посвященные истории отдельных театров. В этом ряду можно назвать книги И. Иляловой, Р. Игламова, Д. Гимрановой. Разные аспекты национального театрального искусства рассматриваются в работах Р. Тазетдиновой, Г. Зайнуллиной, Р.Р. Султановой, Д.Р. Фардеевой, Ю. Сафиуллина, Л. Шакирзяновой и других. В них затрагивается самый широкий круг вопросов: от философских проблем и сценографии до конкретных исторических личностей.

В своей работе мы постарались обобщить наиболее значимые исследования по татарскому театру и воссоздать целостную картину, последовательную, логически обусловленную историю развития татарского сценического искусства. Данная монография посвящена эволюции татарского театра с момента возникновения до наших дней. В основу исследования положен принцип историзма. Большое внимание уделяется причинно-следственным связям, влиянию политических и экономических условий на художественный процесс. Раскрываются национальные особенности татарского сценического искусства, обусловленные всем ходом исторического и культурного развития. Монография поднимает самый широкий круг проблем, затрагивает разные области зрелищного искусства: драматургию, режиссуру, актерское мастерство, музыку...

Книга написана доступным языком и, надеемся, будет интересна самому широкому кругу читателей.

1. ИСТОКИ, ЗАРОЖДЕНИЕ И ФОРМИРОВАНИЕ ТАТАРСКОГО ТЕАТРА

1.1. Исторические и культурные факторы, повлиявшие на жанровые и стилевые особенности древоллюционного татарского театра

Развитие капиталистических отношений повлекло за собой существенные изменения в политической, экономической, духовной сферах российского государства. В конце XIX – начале XX века вся общественная жизнь страны обрела особую динамику, что не могло не сказаться и на традиционном укладе тюркских народов империи. Вырос и укрепился национальный капитал, усилились экономические и культурные связи татар с другими народами. Утверждалась новая, прогрессивная национальная идеология, формировались собственные общественные институты: политические партии, пресса, начали развиваться светские формы культуры, литературы и искусства.

Зарождение национального сценического творчества обуславливалось и возникновением татарской драматургии. Первые татарские пьесы появились в последней четверти XIX века: «Несчастливая девушка» Г. Ильяси датируется 1887 годом, пьеса Ф. Халиди «Против несчастной девушки» опубликована в 1888 году. К наиболее ранним драматическим произведениям относятся также «Комедия в Чистополе» (1895) и первая редакция пьесы Г. Камала «Несчастный юноша» (1898). Примерно в это же время появились переводы пьес (в основном с русского и турецкого языков).

Говоря о стилистической и жанровой природе новорожденного татарского театра, следует учитывать ее двойственность. Его источниками были, с одной стороны, литературные вечера, домашние спектакли в просвещенных богатых домах, призванные способствовать развитию родного языка и культуры, а с другой стороны – традиции народных развлекательных мероприятий, непосредственных, веселых и непритязательных.

Остановимся сначала на народных истоках татарского театра. Значительное место занимают среди них

народные праздники, такие как Сабантуй. Хотя в его программе главное место занимают спортивные состязания, сама подготовка проходила по заранее составленному сценарию. Праздник предварял сбор подарков для победителей состязания, который сам по себе превращался в занимательную игру. Сборщик подарков появлялся в каждом доме. Он мог спеть песню, сплясать, показать фокус, для того чтобы расщедрить хозяев. Их называли «кызыкчи» или «мэзекчи», что в переводе с татарского означает «юморист», «балагур», поскольку в их репертуаре были в основном смешные бытовые рассказы и розыгрыши. Без них не обходились ни свадьбы, ни посиделки.

Еще одним источником для национального драматического искусства стали байты – длинные протяжные песни, имеющие определенный сюжет и, как правило, сочиняемые по конкретному поводу, взятому из реальной жизни. Габдулла Тукай писал об этом явлении: «... наш народ очень расположен и способен к созданию самых разных песен и байтов. Чуть что случилось – «щелкнуло», назавтра уже слышишь об этом байты. Например, человек по имени Гайнутдин – сам ли, его дочь ли – совершил какой-то проступок, и все кончено: о них тотчас начинают распевать на улице байты. Допустим, в летний день, в деревне уважаемый Гайнутдин со всей семьей пьет чай. Окна в доме раскрыты, комната озарена солнцем. И вот в это самое время ничего не подозревающая семья, мирно сидя за чаепитием, вдруг слышит, как проходящая под их окнами компания подростков и юношей высмеивают в песне Гайнутдина... Бедный Гайнутдин и вся семья краснеют, неудомевающе переглядываются. Но что поделаешь, ведь на чужой роток не накинешь платок!»¹. Интересно, что исполнения подобной насмешливой песни шло по заранее задуманному сценарию, который составлялся деревенскими шутниками. Их

¹ Тукай Г. Народная литература // Избранное. М., 1975. С. 141–142.

называли «масхарачи» или «шамакаи» что в переводе на русский язык означает «насмешники».

В отличие от безобидных кызыкчи или мээкчи деятельность масхарачи носила, главным образом, сатирический характер. Особенно широкое распространение она имела среди шакирдов медресе. Некоторые исследователи сравнивают татарских масхарачи с масхарабозами – актерами народного среднеазиатского театра, существующего с древних времен и до наших дней. «Важнейшими признаками этого театра была широкая, вольная импровизация. Представления строились на основе определенных устных «сценариев». Отсутствие фиксированного текста делало необходимым развитие фантазии, находчивости», – пишет о среднеазиатском театре О.Н. Кайдалова¹. Исследователь таджикского театра Н. Нурджанов отмечал, что характерной особенностью искусства масхаробозов была его сатирическая направленность². Схожие качества действительно были присущи и творчеству татарских масхарачи.

Ростки театральной самодеятельности имели место в татарских медресе. Г. Тукай в книге «Народная литература» писал о том, что в медресе были свои певцы, с большим искусством исполнявшие народные песни. И поскольку в основе многих народных песен лежит какое-нибудь драматическое или комическое событие, то эти песни часто исполнялись двумя чередующимися группами в виде песенного диалога. Кроме этого, шакирды разыгрывали театрализованные сцены. Одна из них называлась «Камыр бит», что значит «лицо из теста». Эта интермедия получила название от маски, которую надевал главный участник спектакля. Маску лепили из мягкого теста, высушивали и прикрепляли к нижнему краю остроконечного колпака, который одевал исполнитель. Маска имела сходство с каким-то определенным человеком, и в соответствии с ней менялись также одежда,

¹ Кайдалова О. Традиции и современность. М., 1977. С. 6.

² Нурджанов Н. История таджикского советского театра. Душамбе, 1967. С. 11.

походка и голос. Представление начиналось в большой комнате медресе, где полукругом на полу усаживались зрители – шакирды. Когда из другой комнаты входил «Камыр бит», его встречали дружным смехом, настолько комичным и утрированным было сходство актера чаще всего с кем-то из преподавателей. Большой популярностью пользовалась также интермедия «Таз» («Паршивец») об озорном и находчивом шакирде, сумевшем обвести вокруг пальца строгого учителя. Исполнительская манера шакирдов, естественно, была подражательной: обычно они стремились точно скопировать, передразнить натуру, с которой лепили свой образ. Еще не обладая навыками актерского мастерства, артист-шакирд интуитивно понимал необходимость передать наиболее существенные черты изображаемого характера. Убедительно и непосредственно он воспроизводил не только походку, повадки, жесты изображаемого персонажа, но также его голос и манеру разговаривать.

Интересно, что все эти особенности народного театра нашли в дальнейшем свое выражение и на профессиональной сцене. Яркую сатирическую направленность, живость импровизации, склонность к подражательности, например, отмечал Г. Карам, анализируя актерское творчество родоначальника татарского профессионального театра Г. Кариева и его коллег.

Если развлекательная составляющая молодого татарского театра имела народные зрелищные корни, то его высокая просветительская миссия брала свое начало в домашних «литературных вечерах».

Спектакли домашнего театра обычно ставились в богатых особняках силами детей состоятельных родителей. Деятельность актеров-любителей воспринималась как одна из дозволенных форм нравственного и эстетического увлечения молодежи. Спектакли обычно давались с назидательной или благотворительной целью, например в пользу комитета бедноты или детей-сирот.

Домашние спектакли показывались в зале или большой комнате, отгороженной занавесом. Декорации склеивали из бумаги или обоев, разрисовывали, программки

печатались на шелковой материи. Конечно же, актеры не отличались особой самобытностью – они пользовались широко распространенными театральными приемами, позволяющими показать то или иное чувство. Манера игры была подсказана художественными особенностями первых национальных драм. Так, пьеса «Несчастливая девушка» маленькая по объему, но насыщенная событиями. В ней нет длинных монологов и пространных рассуждений, психологического развития и индивидуализации характеров. Отсюда схематизм в обрисовке действующих лиц, совершающих часто внутренне неоправданные поступки.

Эта и подобные ей пьесы без труда ставились на любительской сцене. Игра в них не требовала особого мастерства и затрат душевных сил. Главным для участников домашних спектаклей было попробовать себя в новой ипостаси и получить от этого максимум удовольствия.

Тем не менее спектакли на татарском языке вызывали большой интерес и воспринимались передовой общественностью как символ прогресса и национального культурного обновления. Поэтому не удивительно, что творчество актеров-любителей в конце концов вышло за рамки семейного досуга и предстало перед широкой аудиторией.

В мае 1906 года в Восточном клубе Казани состоялся показ пьес популярного турецкого драматурга Намика Кемалея «Жалкое дитя» и «Из-за любви». Представление имело успех, что навело на мысль о повторном показе спектакля с продажей билетов для широкой публики. Он состоялся 22 декабря 1906 года – эта дата считается официальным днем рождения татарского театра.

Реакция общественности на это событие весьма показательна. Передовые умы своего времени верили, что театр будет способствовать развитию национальной культуры и идеологии, росту национального самосознания, что театр поможет татарам преодолеть вековую отсталость: «Театр!.. Театр! Какое великое слово! Но, к сожалению, представление нашего народа о театре очень одностороннее и ограниченное. На театр мы смотрим

лишь как на игру, развлечение. В то время как в действительности театр, по словам знаменитого Намика Кемаля, – своеобразная школа воспитания нравов. Показывая недостатки и трудности нашей жизни, театр нас поучает, наставляет. Изображая расправы тиранов и растоптанную добродетель, он призывает к добру, будит нашу совесть. Театр облагораживает человека, учит отличать прекрасное от безобразного, плохое от хорошего. Наконец, театр способствует развитию нашего языка и литературы. Если принять во внимание, какое важное значение придается театру в современной Европе и сравнить этот горячий интерес и заботу с тем, как у нас некоторые татары всеми силами противятся этому прекрасному делу, то сразу станет ясно, в какой степени мы еще отстаем и в каком плачевном состоянии находимся», – писал Г. Карам в статье, посвященной данному событию. Первое публичное театральное представление он рассматривал как свидетельство приобщения татарской нации к достижениям общемировой цивилизации. «Когда известие о театре распространилось среди казанских мусульман, многие стали искать возможность этому помешать. Говорили, что нельзя допустить дело, противоречащее нашим обычаям и вере. Старозаветные старики правы в одном: действительно театр и бал пришли к нам через европейскую культуру от греков. Мы, российские тюрки, перенимаем их у русских и у османских турок. Они, в свою очередь, заимствовали их у народов Европы. А этим народам они достались в наследие от Древней Греции и Рима.

Люди, видящие единство и различие Западной и Восточной культур, наблюдают, как распространяются среди нас эти чуждые обычаи, как Восточная культура уподобляется Западной, ассимилирует. Но разве проявлением этого уподобления являются только эти признаки, только этот театр? Нет, тысячу раз нет! Все новшества, вся новая жизнь, наши дома и домашняя утварь, наша одежда и еда, посуда, повозки, сани, трамвай, идущий издавна обычай учиться в школах и медресе, наши книги, торговые дела – все это было нами заимствовано, пока наконец не дошло до этих самых театров и балов. Какая польза

отрицать свершившееся, закрывать глаза на очевидный факт. Западная культура победила восточную.

С другой стороны, была ли восточная культура с самого начала только тюркской и мусульманской? Нет! Потому что многое из того, что мы считаем нашими национальными обычаями, религиозными убеждениями, на самом деле пришло к нам под влиянием более мощных культур и, смешавшись с нашими реальными национальными и религиозными обычаями, стали тем, что они есть сейчас. Можно ли назвать «арабскую культуру» халифата Аббасидов, в период ее наивысшего расцвета чисто исламской культурой?... Нет. В течении этих 1–2 веков исламское общество очень многое позаимствовало из культур Рима, Ирана, Индии, Китая. Таким образом, культура, известная в истории как «арабская», – это сложная, смешанная, синтетическая культура...»¹.

И в дальнейшем это стремление к общемировой интеграции получит свое развитие в деятельности профессионального татарского театра, в репертуаре которого еще до революции были произведения Мольера, Шиллера, Гейне.

Говоря об истоках, повлиявших на жанровое и стилевое своеобразие татарского театра, нельзя обойти вниманием еще один важный момент. Это влияние русского театра. Русский театр в Казани был открыт в начале XIX века и оказывал сильнейшее влияние на культурную жизнь города. По свидетельству И. Крути, уже в конце XIX века многие татары посещали его спектакли: «В 60–70-х годах татары еще не имели профессионального национального театра, но уже многие из них, преступая закон религии, посещали русский театр. Впечатления от этих посещений, несомненно, оказали существенное влияние на развитие татарской национальной драматургии и литературы»².

Галиаскар Камал в своих автобиографических заметках писал о своих ярких театральных впечатлениях. Еще в детстве он часто и с большим интересом наблюдал

¹ Казан мохбире. 1906. 25 дек. № 193.

² Крути И. Русский театр в Казани. М., 1958. С. 174.

за представлениями кукольного балагана. Эти импровизированные спектакли настолько увлекали татарских мальчишек, что они пытались сами у себя во дворе поставить «кукольную комедию». В медресе он познакомился с шакирдом Шаехом, которому за любовь к театру дали прозвище «театральный Шаех». С ним он ходил на дневные спектакли Казанского оперного театра. Г. Камал вспоминал оперы «Роберт-дьявол» Дж. Мейербера, «Фауст» Гуно, «Садко» Н.А. Римского-Корсакова и другие. Именно они побудили в молодом человеке стремление написать произведения для сцены.

Таким образом, три важных фактора: традиционные народные зрелищные развлечения, распространение просветительских веяний и культурное влияние русского театра – и послужили теми источниками, на основе которых возник татарский профессиональный театр.

1.2. Формирование жанров татарской драматургии

Если поэзия и проза имели у татар богатые исторические традиции, то драматургия – это один из самых молодых родов национальной литературы. Эстетические поиски татарских драматургов постепенно приближали их к пониманию сущности и специфики этого вида литературы.

В оригинальных произведениях первых татарских драматургов Г. Ильяси, Ф. Халиди, Я. Вали, в ранних пьесах классиков татарской драматургии Г. Камала и Г. Исхаки проявлялись национальные черты художественного мышления, духовный опыт предшествующих поколений и вместе с тем стремление к обновлению.

В. Г. Белинский так определял специфику драмы: «Лиризм выражает природу неопределенно и, так сказать, музыкально; его предмет – вся природа во всей ее бесконечности; предмет же драмы есть исключительно человек и его жизнь, в которой проявляется высшая, духовная сторона всеобщей жизни вселенной. Между искусствами драма есть то же, что история между науками. Человек всегда был и будет самым любопытнейшим явлением для

человека, а драма представляет этого человека в его вечной борьбе с своим я и со своим назначением, в его вечной деятельности, источник которой есть стремление к какому-то темному идеалу блаженства, редко им постигаемого и еще реже достигаемого. Сама эпопея от драмы занимает свое достоинство: роман без драматизма вял и скучен. В некотором смысле эпопея есть только особенная форма драмы. Итак, положим, драма есть если не лучший, то ближайший к нам род поэзии»¹.

Как известно, первые татарские драматурги придавали огромное значение воспитательной роли своих произведений, поднимая в них, прежде всего, вопросы нравственности и морали. И драма, как жанр, действительно, наилучшим образом подходила для этой цели. Так, А.Р. Кугель, подчеркивая важность этического момента в драме, писал: «Этические моменты можно устранить во всех, если угодно областях искусства и литературы, кроме драмы. Лирик может носиться со своими чувствами – кто ему препятствует? В эпосе, как в живописи, суть не во взаимоотношениях лиц, а в картине, развертывающейся перед глазами. Зачем этический момент в ландшафте? Но как же без этического начала в драме? Ведь драма есть форма, так сказать, общежития в искусстве... В драме – потому, что она драма – важно не то, что человек составляет сам по себе, а то, чем он является для окружающих... В романе можно рассказывать, как человек думал, ел, спал, гулял, – и все это может представить интерес (и представляет) для читателей. В романе изображается, как человек жил среди незнакомых, до которых ему нет никакого дела и которым нет дела до него. Но все это совершенно неприложимо к драме. Диалог уже есть форма отношений действующих лиц. Это – дано самим характером драматической поэзии. Отсюда ясно, что должны существовать правила поведения и что, вообще, вся суть драмы во взаимном поведении людей, – следовательно, в этике, – ибо нравственность, мораль не

¹ Белинский В. Г. Литературные мечтания // О драме и театре. М., 1983. С. 13.

более как закрепленные и утвержденные правила поведения. Нетеатральность многих новейших пьес объясняется именно слабостью этического момента»¹.

Этический момент наиболее ярко и прямолинейно проявлялся в просветительской драме. Как указывает Я.Г. Абдуллин, идейными источниками татарского просветительства являлись устное народное творчество и прогрессивные традиции национальной общественно-политической мысли, прежде всего, идеи гуманизма и справедливости, которые можно обнаружить уже в таких раннесредневековых памятниках татарской литературы, как «Кыссаи Юсуф» Кол Гали (конец XII – начало XIII века), «Гулистан» Сараи (XIV в.), «Бабахан дастаны» Сайяди (XV век), «Тохвай мэрдэн» и «Нуры Содур» Мухаммедьяра (XVI век) и другие. Он также отмечал влияние на татарских просветителей восточного рационализма, западной научной мысли нового времени, русской общественной мысли и культуры². Анализируя литературно-эстетические взгляды просветителей, И. Нуруллин подчеркивал, что они огромное внимание уделяли воспитанию и основной задачей литературы считали исправление нравов³. В этом плане показательны высказывания о роли и значении литературы видных деятелей татарского просветительства. З. Хади в своем рассказе «Несчастливая девушка», обращаясь к читателям, пишет: «На свете немало трагических случаев. Я сочинил рассказ, похожий на один из них, и предложил читателям... Надеюсь, что со всей очевидностью предстанет перед ними неприглядность плохих дел, юноши и девушки сделают для себя выводы, будут избегать порока, стремиться к добродетели, и у них исправятся нравы»⁴. «... Песня – пища души, подобно как хлеб – пища тела. Она

¹ Кугель А.Р. Кризис драмы, как кризис морали // Утверждение театра. С. 113–114.

² Абдуллин Я.Г. Татарская просветительская мысль. Казань, 1976. С. 28–39.

³ Нуруллин И. З. Путь к зрелости. Казань, 1971. С. 34.

⁴ Хади З. Избранные сочинения. Казань, 1950. С. 391.

проясняет сознание, заостряет память, смягчает натуру, заставляет уважать доброго человека, придает смелость робкому, делает скрягу щедрым»,¹ – утверждал К. Насыри. Аналогичную позицию по вопросам литературы и искусства занимала популярнейшая общетюркская газета «Таржиман».

Писатели-просветители вплоть до 1905 года основное назначение литературы и искусства видели в исправлении нравов, в воспитании добродетельного, всесторонне развитого человека. При этом они «с одной стороны, склонны были возлагать на самого человека всю ответственность за его поведение, счастье человека ставили в связь с его волей, нравственными качествами и просвещенностью, а с другой – они рассматривали человека как продукт среды, как продукт воспитания. Если вторая сторона концепции человека наших просветителей толкала писателей к реализму, то первая сторона вела литературу к известному схематизму, поучительности и рационализму, хотя в конкретно-исторической обстановке сыграла определенную положительную роль»². Любой положительный персонаж у писателей-просветителей, как правило, – одно совершенство, поскольку это потенциальный образец для подражания. Отрицательные герои обычно более жизненны, правдоподобны, но и здесь налицо некоторые односторонность и схематизм: авторы больше всего прибегают к черной краске, порой в одном персонаже собирая все мыслимые пороки. Это делается с той же назидательной целью: не будьте такими, как они, избегайте пороков, просвещайтесь. Конфликт между отрицательными и положительными персонажами, как правило, разрешается победой последних. Отрицательных же постигает или позор, или трагическая участь. Иногда они раскаиваются и становятся на путь добродетели. В этом проявляется стремление авторов к исправлению нравов. При помощи образов и картин они хотят внушить читателю мысль,

¹ Насыри К. Избранные произведения. Казань, 1953. С. 64.

² Нуруллин И.З. Путь к зрелости. С. 36.

что лишь высоко нравственные и образованные люди смогут обрести счастье, а злые, невежественные, развратные люди рано или поздно получают по заслугам. Эти художественно-эстетические особенности были свойственны не только татарской литературе, они являются характерными для литературы просветительского реализма вообще.

Просветительский реализм – один из этапов истории мирового реалистического искусства, который возник в условиях кризиса феодально-монархической системы, идейной основой которого явилась просветительская идеология. «Философский словарь» дает следующее определение: «Просветительство – общественно-политическое течение, представители которого стремились устранить недостатки существующего общества, изменить его нравы, политику, быт путем распространения идей добра, справедливости, научных знаний. В основе просветительства – идеалистическое представление об определяющей роли сознания в развитии общества, желание объяснить общественные пороки невежеством людей, непониманием ими собственной природы... Просветительство было распространено в период подготовки буржуазных революций и выражало буржуазную и мелкобуржуазную идеологию...»¹. Таким образом, просветительство было закономерным, необходимым и очень важным этапом в процессе развития татарской общественной мысли и литературы.

Именно идеология просветительства вывела на историческую арену татарский театр и соответственно драматургию. Первые национальные пьесы – «Бедная девушка» Г. Ильяси, «Против бедной девушки», «Морат Селимов», «Махруса-ханум», «Скупой и невежественный богач Телле» Ф. Халиди, «Несчастный юноша» Г. Камал, «Жизнь с тремя женами», «Двое влюбленных» Г. Исхаки, – были проникнуты просветительским пафосом. В них явно ощущалось и турецкое влияние. Конкретно это проявлялось в откровенном морализаторстве,

¹ Философский словарь. М., 1980. С. 300.

дидактизме, четком разделении героев на положительных и отрицательных и некотором схематизме сюжетов, когда добродетель непременно торжествует, а порок обязательно наказан. Турецкая литература, как известно, в этот период переживала расцвет просветительского течения. Постепенно, с развитием и самой литературы, и общества в целом, эта тенденция ослабевает (хотя до конца и не угасает). Все более усиливается влияние русской литературы и театра: сюжеты становятся более правдоподобными, зазвучали социальные мотивы, в противовес просветительской эстетике на сцене и в литературе начинают утверждаться принципы критического реализма. Помимо общих моментов можно говорить и о конкретном влиянии отдельных русских писателей на композицию и стилистику татарских драматических произведений. Исследователями уже давно проводятся определенные параллели. Так, купеческая тематика, сочный бытовой реализм и острая сатирическая направленность пьес Галиаскара Камала дают основание сравнивать его с А.Н. Островским. Поэтичность, изысканность литературного стиля, острое чувство современности и тонкий психологизм сближают Фатыха Амирхана с А.П. Чеховым. А революционный романтизм и заостренность социальных противоречий драм Гафура Кулахметова перекликаются с творчеством М. Горького. Но, заимствуя и используя лучшее, что есть на других сценах, татарский театр и драматургия держали курс на обретение национальной самобытности и поиски своего неповторимого лица. И, думается, что именно успехами на этом поприще объясняется их растущая популярность среди самых широких слоев населения.

Развитие татарской эстетической мысли начала XX века характеризуется крайней сложностью, многоплановостью и противоречивостью. Это естественно, так как этот период ознаменован мощными социальными потрясениями, ростом национального самосознания, а также бурным развитием литературы и искусства. Налицо большое разнообразие направлений и течений. Среди них особое место занимает эстетика критического реализма,

который, с одной стороны, имеет ярко выраженную социальную направленность, а с другой – впитывает в себя черты романтизма, сосуществующие с натурализмом и просветительскими тенденциями. В целом, несмотря на то, что эстетическая мысль начала XX века имела сложный, идейно и художественно многоплановый характер, в качестве главного пути развития избирается реализм. Однако следует учесть своеобразие и некоторые специфические особенности критического реализма в татарской литературе. Нужно отметить, что некоторым произведениям в целом реалистического направления были присущи черты романтизма: возвышенная чувственность, гипертрофированность переживаний, заостренность конфликтов. Их можно выделить в жанровую разновидность социально-психологической драмы с элементами мелодрамы. К ним можно отнести пьесы: «Стыд и слезы», «Голод заставил» Я. Вали; «Мугаллима» Г. Исхаки.

А. Ахмадуллин в своей монографии «Татарская драматургия» останавливается на романтическом направлении в национальной сценической литературе: «Если в реалистической драме она больше опиралась на западноевропейские и русские традиции, то здесь ей опорой служило богатое наследие средневековой татарской литературы, накопленное в области восточного романтизма и приведшее к освоению своеобразной поэтики романтической драмы, переносу черт романтизма из средневековой татарской литературы в новый для нее жанр. В первых татарских романтических драмах много от средневековых персидских романов: сказочность сюжета, богатство приключенческих, неожиданных поворотов в судьбах героев, доминанта идеи над событиями и т.д.»¹

В качестве примера он приводит пьесу Мингазетдина Мухамметгали аль Казанья «Как свободная девушка стала несвободной» («Ихтыярлы кыз ихтыярсыз улмыш»), опубликованную в 1898 г. В ней рассказывается история любви и замужества красавицы Наркас, описываются посланные ей испытания – продажа ее невольницей,

¹ Ахмадуллин А. Татарская драматургия: история и проблемы. Казань, 2012. С. 13–14.

а затем избавление от рабства. Материал взят из жизни восточных народов – индусов и дунканов. Аль Казаный часто переходит от диалога к авторскому повествованию и коротко описывает произошедшие события. Сюжет мелодраматичен, финал счастливый. В пьесе утверждаются добро, любовь, верность, высокие идеалы, восходящие к традициям поэмы «Кысса-и Йусуф» Кул Гали.

Влияние романтической традиции проявлялось и в том, что нередко ход даже реалистического сюжета заканчивался непредсказуемо. Так, в пьесе Ф. Халиди «Махруса ханум» (1905) благовоспитанный юноша Салим в конце пьесы становится консулом России в Париже. Похожая ситуация и в драме «Мурат Салимов». В мелодраме Г. Исхаки «Жизнь с тремя женами» события завершаются тем, что Карим-бай, разорившийся и заболевший вследствие распутной жизни, перед смертью раскаивается. А его верная и благочестивая жена Асма в лотерею выигрывает 25 тысяч рублей. Таким образом, добро торжествует. В пьесе Ф. Халиди «Сказание о жестоком голоде и испанце Саиде Яхъе» (1905) делаются первые шаги в освоении жанра исторической драмы. Сюжет таков. Мусульманские войска под представительством Яхьи ведут долгую и изнурительную войну против короля Фердинанда. В осажденном городе начинается страшный голод, народ начинает умирать. Перед Саидом Яхъей и его сторонниками встает выбор: смерть или предательство. После тяжелых испытаний торжествует добро. Оставшийся верным своей Родине Саид Яхъя возмечивается, а отрицательные персонажи пьесы Зает и Пэдру жестоко расплачиваются за свое предательство. «В этой полусказочной драме впервые в татарской драматургии проводится идея верности Родине, показывается взаимозависимость общественного и личного в судьбе человека».

«В пьесе есть, с одной стороны, начало введения в национальную драматургию конфликта между общественными интересами и личными устремлениями под влиянием французского классицизма, с другой – стремление воспринимать интересы Родины и народа в рели-

гиозных рамках, поставив на передний план религиозную свободу»¹.

В дальнейшем татарская романтическая драма защищала общечеловеческие ценности и путем изображения современной жизни. Наиболее полно отражает как слабые, так и сильные стороны романтической драмы пьеса Я. Вали «Голод заставил» («Ачлык кушты», 1908). В ней недоставало конкретности и логической завершенности (особенно в обрисовке характеров). Однако сам факт постановки острой социальной проблемы, безусловно, примечателен. В пьесе говорится о вербовке татарских девушек и продаже их в Среднюю Азию специальными торговцами. Такая спекуляция осуждалась общественностью, но пустила глубокие корни. Ее разоблачение и осуждение вызывали активное сочувствие зрителей. Не случайно эта пьеса постоянно ставилась различными любительскими и профессиональными труппами.

«Если реалистическая драма сравнительно скоро освоила поэтику жанра (уже после первых драм Г. Ильяси и Ф. Халиди появились пьесы, в целом отвечающие художественным требованиям этого рода литературы), то этого нельзя сказать о романтической драме. Она выработывала свою поэтику, довольно долго оставаясь в плену традиций литературных родов – средневековой поэзии и прозы. Популярность романтической драмы, несмотря на художественную незрелость, объясняется тем, что татарский читатель и зритель были воспитаны на восточном романтизме, их всегда привлекали высокий пафос, сказочность сюжета. Такая драма имела дело с героями – носителями нравственных общечеловеческих ценностей, тяготеющими к поляризации, определенности, четкости идей. В поэтике романтической драмы всегда преобладали приемы резкого противопоставления добра и зла, краски четкого контрастирования и утверждения передовых идей общества. Романтическая драма все больше приближалась к решению проблем современности, что требовало обогащения ее традициями

¹ Ахмадуллин А. Татарская драматургия: история и проблемы. Казань, 2012. С. 15.

реализма. Так, в драмах М. Файзи «Жалко» («Кызганыч», 1913), Г. Исхаки «Учительница» («Мөгаллимэ», 1913) высокая тональность обрисовки событий и героев синтезируется с реалистическими признаками. В итоге зародилась романтическая драма нового типа, верно и возвышенно отражающая жизненные мотивы»¹.

Возникновению критического реализма в татарской литературе способствовало множество факторов как экономического, социально-политического, так и идеологического характера. Большое значение в плане утверждения реалистического направления имело усилившееся в начале XX века влияние русской литературы. Кроме того, немаловажной была роль предшествующего развития татарской литературы, ее идейных и художественных достижений. Татарский критический реализм сформировался на основе просветительской идеологии и эстетики и вобрал в себя многие черты просветительства. Можно сказать, что многие деятели национальной литературы, чье творчество исследователи впоследствии стали трактовать как ярчайший образец критического реализма, начинали свой путь в литературе как типичные просветители. В качестве примера достаточно привести творческую эволюцию таких известных и общепризнанных мастеров критического реализма, как Г. Тукай, Г. Камал, Г. Исхаки и другие. Следует отметить и то, что для многих национальных писателей идеология и эстетика просветительства была не только определенной ступенью в творческом развитии. Отвергая схематичность, умозрительность и условность просветительских произведений, татарские писатели тем не менее всегда большое значение придавали воспитательной, дидактической роли искусства и литературы, рассматривая литературное произведение, в первую очередь, с позиций нравственности и морали. Просветительские тенденции вообще играли значительную роль в татарской литературе и искусстве начала XX века.

¹ Ахмадуллин А. Татарская драматургия: история и проблемы. С. 16-17.

Писателей-реалистов начала XX века очень волновала общественная роль литературы и ее связь с современностью. В какой-то мере это обусловлено идейным наследием, оставленным их предшественниками: как и просветители, они также ждали от литературы и искусства реальной общественной пользы.

Характерно высказывание Г. Тукая: «Наша нация нуждается в истинных отцах и матерях, учителях и учительницах, воспитателях и воспитательницах, в истинных литературных дарованиях и талантах... И наша нация нуждается в Пушкиных, Толстых, Лермонтовых. Словом, и наша нация нуждается в настоящих писателях, художниках, в новой, распространяемой не из публичных домов, но истинно национальной поэзии, музыке и всем том, что способствовало бы прогрессу, как и в жизни других наций»¹. Аналогичные мысли высказывал и Ф. Амирхан: «Поистине многими примерами доказано, что в развитии миропонимания, в распространении определенных идей литература есть самое могучее орудие... Только под влиянием литературы молодежь какой-либо народности может утвердиться на определенной общественной позиции, выработать свой взгляд на проблемы национальной жизни»². Большую общественную роль литературы, ее познавательное и воспитательное значение признавал и Галимжан Ибрагимов: «Литература, особенно романы, не пишутся и не должны писаться ради простого интереса, ради того, чтобы, почитав и посмеявшись, отбросить их подальше. В них должна содержаться важная мысль, способная дать читателю ориентацию в трудных ситуациях»³.

Вопросы соотношения жизненной правды и смысла привлекали к себе не меньше внимания. Проблема отношения литературы к жизни имела в татарской печати большой резонанс и получала подчас противоречивые толкования. «Литература должна стать зеркалом жизни» – это положение часто повторялось

¹ Тукай Г. Избранное в 2-х т. Казань, 1961. Т. 2. С. 31.

² Амирхан Ф. Мәктәпләребездә әдәбият дәресләре // Әлислах. 1908. 30 сент. № 47.

³ Йолдыз. 1912. 6 августа.

в дореволюционной татарской литературной критике. Отчасти, это обуславливалось влиянием русской демократической литературной критики, в частности, наследия В.Г. Белинского и его последователей, которые связывали понятие «зеркало жизни» с учением о реализме. Так, Белинский в свое время весьма безапелляционно утверждал: «...Есть огромная разница между направлением, манерою, духом и содержанием повестей старой и новой школы. Эту разницу можно определить в немногих словах: прежние повести изображали мир, существовавший только в фантазии их авторов, тогда как повести нашего времени изображают действительную жизнь. Литература, в которой нельзя видеть верного зеркала общества, не стоит внимания людей мыслящих и может служить лишь невинною забавой людям недалеким»¹. Он же писал, что: «...русская литература, к чести ее, давно уже обнаружила стремление быть зеркалом действительности»². Термин «зеркало жизни», однако, толковался татарской литературой порой весьма прямолинейно и упрощенно. Критики считали заслуживающим всяческих похвал умение писателя делать точную копию с жизненных событий. Весьма показательно в этом плане высказывание Галиаскара Камала о пьесе Гафура Кулахметова «Молодая жизнь». В газете «Йолдыз» от 5 июня 1908 года, анализируя это произведение, он писал, что «...события надо было описать так, чтобы они напоминали непосредственную копию жизни. После прочтения книги, как я понимаю, молодая жизнь должна была предстать перед нами как ее фотокопия». Соотнося каждое действие, каждое изображенное в пьесе явление с аналогами в реальной действительности, Камал делает вывод, что «автор не во всех случаях остался верным правде жизни». Как видим, представления Г. Камала о «правде жизни» были поначалу весьма наивными и упрощенными. Выступавший в данном случае как литературный критик, Г. Камал не ставил своей задачей проанализировать идейное содержание и художе-

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 240,

² Там же, т. 9. С. 78.

ственные особенности литературного произведения, а, по сути, ограничился лишь противопоставлением сцен из пьесы конкретным событиям из жизни¹. Подобные взгляды в тот период были характерны не только для Г. Камала. Так прямолинейно толковали эту проблему многие деятели национальной литературы. Схожие высказывания встречаются у Н. Хальфина². Интересна позиция по данному вопросу Ф. Амирхана. Еще в 1907 году он писал, что татарская поэзия в течение многих веков, носившая в основном религиозный, дидактический характер и подверженная сильному влиянию суфизма и созерцательной философии, начиная лишь с Тукая стала активно вторгаться в самую реальную действительность³. Верность жизненным реалиям, правдивость в изображении событий, Амирхан считал насущной необходимостью для молодой татарской литературы. В рецензиях на постановки пьесы «Первый театр» Г. Камала⁴, «Порядочное медресе» С. Рамиева⁵, «В четверг в татарском медресе» К. Бакира⁶ он обращает особое внимание на то, что в этих произведениях жизнь отображена «ясно, как в зеркале». В суждениях Ф. Амирхана есть уже очень важная примета в понимании роли реалистической литературы, призванной быть зеркалом жизни, он считал, что писателю необходима способность к анализу жизненных явлений и обобщениям: «Хотя Галиаскар эфенди написал свое произведение из частной жизни одной семьи, все же он обнаружил хорошее понимание психологии средней буржуазии, мастерски создал образы и тем самым, как в зеркале, показал наших полупрогрессивных купцов», – писал он в рецензии на постановку пьесы Г. Камала «Первый театр».

¹ Мухамадиев Р. Проблемы формирования татарской литературной критики. Казань, 1982. С. 32.

² Анг. 1912. №1. С. 13.

³ Аль-ислах. 1907. 3 декабря.

⁴ Аль-ислах. 1908, 13 июля.

⁵ Там же, 1909, 9 марта.

⁶ Там же, 1909, 15 января.

Следует отметить и тот факт, что многие писатели, не ограничиваясь подобными теоретическими воззрениями, реализовывали этот принцип и на практике, находя для своих героев реальные прототипы в жизни и перенося их в ткань своих произведений полностью, со всеми их мелкими и порой случайными чертами.

Однако правда искусства не сводится лишь к прямому воспроизведению внешних, зримых явлений действительности, видимого мира. Воспроизводить действительность в искусстве – это значит вскрывать ее во всей глубине и богатстве. В этой связи неизбежно встает вопрос о типическом в искусстве. Поскольку жизненное и типическое – это органически взаимосвязанные понятия, которые являются основными свойствами реалистической литературы. Нужно сказать, что в литературной критике начала XX века не было единодушия и четкости в толковании понятия типического. Исследователь Р. Мухаммадиев в своей монографии «Формирование татарской литературной критики выделяет три этапа в понимании типического татарской литературой.

Первый этап – период интуитивного понимания того, что для реалистической литературы недостаточно прямого отражения действительности, необходимо еще особое внимание к наиболее характерным и существенным сторонам жизни. Такое понимание было характерно для Г. Тукая и Г. Камала.

На втором этапе типическое рассматривается уже как важнейший критерий определения жизненности и народности произведений литературы. Ф. Амирхан в своей рецензии на драму Я. Вали «Голод заставил» одним из первых выдвинул вопрос о социальных типах.

На третьем этапе происходило теоретическое осмысление типического, определялось понятие литературного типа. Заметный вклад в этот процесс внес Н. Хальфин, который писал: «Писатель или поэт, серьезно изучив наиболее характерные особенности круга явлений или черт характеров одной группы людей, обобщает их в одно целое и передает это как совершенное индивидуальное единство... Типы должны быть взяты из жизни.

Так как земная жизнь резко отличается от райской, в них должны находить как светлые, так и темные стороны этой жизни»¹. Еще более подробно проблему литературных типов рассматривал Г. Ибрагимов.

Писатели-демократы выдвинули на первый план проблему народности литературы и искусства. А. Сайганов в своем монографическом исследовании отмечает: «Народность творчества Тукая в ее единстве, слитности с народной жизнью, народными устремлениями, идеалами. Народность, национальность и реализм творчества для Ф. Амирхана явления взаимообусловленные, не полные друг без друга»². Характерно, что к признакам нации писатели-демократы относили и религию. А. Сайганов, говоря о том, что Амирхан феодальному фанатизму противопоставлял свою, «нравственную» религию, в которой он видел действенное средство этического воспитания и человеческого совершенствования, отмечал, что: «...идеализм в отношении к религии, связанный с просветительскими иллюзиями, был свойствен в той или иной степени и другим революционным демократам – Г. Тукаю, М. Гафури, Ш. Камалу, Г. Ибрагимову, не говоря уже о просветителях-демократах XIX века»³.

Итак, на самом раннем этапе появления татарской драматургии, ее основой стала просветительская идеология. Не случайно авторами первых татарских пьес стали просветители-энциклопедисты Г. Ильяси и Ф. Халиди.

Габдрахман Мухаметэминович Ильяси (1856-1895) вошел в историю как первый татарский драматург, автор опубликованной в 1887 году в типографии Казанского университета пьесы «Бедная девушка». Это произведение, написанное в строгом соответствии с просветительскими идеалами, рассказывало о смелом поступке девушки Магитаб, которая вопреки обстоятельствам не согласилась на брак с невежественным, глупым Джантимером (Железная душа) и связала свою судьбу с бедным,

¹ Анг. 1913. № 7. С. 118.

² Сайганов А. У истоков эстетики реализма. Казань, 1982. С. 12.

³ Там же. С. 143.

но хорошо воспитанным и образованным Джанбаем (Богатая душа). Для мусульманской общины дореволюционной Казани мысли Г. Ильяси о социальном равенстве, равноправии женщины, приоритете знаний и нравственности над богатством и общественным положением, стали самым настоящим откровением, вызвали большой резонанс. Первый татарский драматург не ограничился лишь публикацией пьесы, он, по свидетельству современников, пытался создать домашний театр, своими силами осуществлять постановки на родном языке для друзей и единомышленников. К сожалению, Г. Ильяси, вынесший множество жизненных испытаний, рано подорвал свое здоровье и скончался в Казани в 1895 году. Его единственное сочинение заложило основы драматического жанра и оказало существенное влияние на развитие татарской литературы.

Фатых Хамматович Халиди (1850–1921) родился в деревне Яна Сала Тетюшского уезда в семье муллы. Литературная деятельность Ф. Халиди началась в 80-х годах XIX века. Хорошо знавший восточные языки и литературу, по тем временам серьезно изучивший и русскую классику, он проникся идеями просветительства. Фатих Халиди, как и его современник К. Насыри, довольно успешно занимался составлением татарских календарей, помещая на его страницах полезные и занимательные сведения, отрывки из популярных восточных сказок и легенд, материалы по истории родного города. Кроме того, он переводит наиболее важные, по его мнению, сочинения, пишет назидательные драматические произведения. Первым печатным трудом Халиди была драма «Рэддэ несчастная девушка» (1888), написанная под влиянием известной драмы Г. Ильяси «Несчастливая девушка».

Его первый опыт в области драматургии имел огромный успех читателей. Известно, например, что «Опровержение несчастной девушки» была одна из любимых книг Г. Тукая, который в годы учебы в медресе Уральска не только зачитывался ею, но и сам разыгрывал некоторые эпизоды перед своими товарищами. Г. Камал также

с большим уважением отзывался о произведении своего предшественника и вспоминал, что в период ученичества прочитал ее десятки раз и даже выучил наизусть.

Сюжет пьесы несложен. Он хорошо задуман, увлекает правдивым изображением жизни и быта татарских приказчиков и городской бедноты.

В начале XX века Фатих Халиди написал еще четыре пьесы, среди которых наибольшую известность получило сочинение «Мурад Салимов» (1905), рассказывающее о победе разума и образования над бездушным богатством, жадностью и невежеством. Счастливая судьба молодого мусульманина, учившегося в Париже и ставшего профессором Сорбонны, сказочные перемены в характерах, неожиданно делавшие бедняка богачом, а скупого щедрым благотворителем, всегда тепло воспринимались как читателями, так и зрителями. Вот почему спектакль по этой пьесе на протяжении нескольких лет находился в репертуаре труппы «Сайяр». Успехом пользовались также пьесы «Скупой и невежественный богач Телле» (1906) и «Махруса ханум» (1906).

Кроме пьес Фатыху Халиди принадлежит и ряд произведений художественной прозы: повести «Горе сыновей Джихан абада» (1896), «Спор дочери справедливого правителя султана Туктамыш хана Халимы» (1897), «Кому следует?» (1904), «Ужасный голод или рассказ испанца Саита Яхъи» (1906), а также сборник новелл «Тысяча и одно утро», созданных им под непосредственным влиянием широко известных сказок «Тысячи и одной ночи». Им также переведены с арабского и изданы такие прославленные произведения восточной литературы, как «Тысяча и одна ночь», «Лейла и Меджнун». Просветитель прожил долгую жизнь и еще до революции начал признаваться национальной интеллигенцией как один из родоначальников татарского культурного возрождения. А драматургия Ф. Халиди заслуживает особого внимания, так как именно с ней связано дальнейшее развитие татарской драмы и национального театра.

Под влиянием просветительских идей начинал свое литературное творчество и Г. Камал. Его первые пьесы

«Несчастный юноша» (1898) и «Три злодея» (1900) мало чем отличаются от большинства дидактических пьес, написанных под турецким влиянием. Конкретно это проявлялось в откровенном морализаторстве, четком разделении героев на положительных и отрицательных и некотором схематизме сюжета, когда добродетель непременно торжествует, а порок обязательно наказан.

Эти произведения можно отнести к периоду ученичества писателя. Подлинный же расцвет творчества драматурга был обусловлен приходом на историческую арену национального театра. Самобытный художественный метод Г. Камала неразрывно связан с народной основой и непосредственной театральной практикой первой татарской театральной группы «Сайяр».

Будущий драматург родился 6 января 1879 года в семье мастера-скорняка. Кочуя с квартиры на квартиру, помогая отцу в его торговых делах, живой и любознательный мальчик повидал множество людей, получал самые разнообразные эмоциональные впечатления, постепенно формируя свое представление об окружающем мире. Пестрая, пронизанная пряными ароматами повседневная жизнь в татарской слободе, бурные взаимоотношения ее колоритных обитателей – сами по себе своеобразный театр, и можно не сомневаться, именно они разбудили творческую фантазию будущего писателя, а затем служили материалом для его пьес. Некоторое время семья Камалетдиновых жила неподалеку от городского рынка, где маленький Галиаскар часто и с большим интересом наблюдал за представлениями кукольного балагана. Эти импровизированные спектакли настолько увлекали татарских мальчишек, что они пытались сами у себя во дворе поставить «кукольную комедию».

В 1893 году он поступил на учебу в самое передовое мусульманское учебное заведение города – медресе «Мухаммадия», где под началом Г. Баруди стал изучать не только религиозные, но и светские науки. В это же время шакирд регулярно посещал так называемый русский класс учителя Миргаяза Иманаева, поощрявшего лите-

ратурные и театральные увлечения своего подопечного. Кстати, мало кто даже из самых близких друзей знал, что Галиаскар втайне от родителей и наставников стал постоянно ходить на дневные представления городского театра и, почти ничего не понимая по-русски, был в курсе всех его премьерных постановок. В медресе «Мухаммадия» он познакомился с турецкой драматургией и не без ее влияния в 1898 году написал свою первую драму «Несчастный юноша», затем драму «Три несчастья» и переводную пьесу «Жалкое дитя». С помощью М. Иманова Г. Камал получает разрешение цензора и публикует свои литературные опыты в типографии братьев Каримовых. В 1901 году он учредил фирму «Магариф», торговавшую книгами и канцелярскими принадлежностями. 12 апреля 1904 года на базе этого магазина создается издательство и торговое товарищество (то есть дело расширилось). Вскоре, чтобы обогатить книжный ассортимент, Галиаскар Камал отправился в Турцию. Там он познакомился со многими прогрессивными турецкими писателями, в частности с известнейшим в то время Намиком Кемалем. Их произведения затем были им изданы и распроданы в Казани.

Годы первой русской революции обозначили новый этап в жизни литератора. У татар появилась своя национальная пресса, и Г. Камал с головой окунулся в журналистскую деятельность. Он успел поработать практически во всех национальных изданиях того времени. Камал как журналист старался отразить мнения всех слоев татарского общества, переживавшего непростые времена культурных преобразований. При этом его статьи отличались живостью, сочностью языка, остроумием. Насмешливый, ироничный взгляд на вещи давал о себе знать. Г. Камал писал не только рецензии и репортажи, но и фельетоны, рисовал карикатуры. Одно время (в 1908 году) он вместе с Габдуллой Тукаем даже издает сатирический журнал «Яшен» («Молния»). Камал разместил редакцию в собственной квартире, выступал в одном лице как издатель, писатель и художник. Жизнь журнала оказалась недолгой, так как он себя не окупал.

Тем не менее «Яшен» навсегда вошло в историю, как первое специальное юмористическое издание у татар.

Еще одним страстным увлечением Галиаскара Камала стал зарождающийся национальный театр... Осенью 1906 года кружок учащейся молодежи начал готовить первое публичное театральное представление. Оно состоялось 22 декабря 1906 года, и именно эта дата официально считается днем рождения татарского театра. Были показаны две турецкие пьесы: «Жалкое дитя» в переводе Г. Камала и «Беда от любви» в переводе Г. Карамы. В подготовке этого неординарного события Камал принял самое активное и непосредственное участие: он собственноручно рисовал афиши (в то время не существовало крупных типографских шрифтов на арабской графике, и даже заголовки газет писались вручную, а затем размножались методом литографии), распространял билеты в своем книжном магазине.

Вдохновленный появлением у татар собственных спектаклей, Камал возвращается к драматургическим опытам: заново переделывает свою первую драму «Несчастный юноша», сочиняет и издает комедии «Первый театр» и «Из-за подарка». Когда появилась труппа «Сайяр» под руководством Габдуллы Кариева, Камал стал ей преданным другом и помощником, часто сопровождал ее в гастрольных поездках. Пользуясь своими связями и полезными знакомствами, он помогал артистам получать разрешения на представление, распространять билеты, снимать помещение. С детства крутившийся с отцом на ярмарках и базарах, Г. Камал без труда находил там необходимые для спектаклей костюмы и реквизит. Мелкие торговцы и кустари с удовольствием предоставляли их выходящему из своей среды, сыну уважаемого, известного своей порядочностью скорняка Галиакбера.

В 1910 году существующая с 1907 года общественная культурно-просветительская организация «Восточный клуб» переехала в новое современное трехэтажное здание со зрительным залом. С этого момента начался новый период в развитии татарского театра: вечно ко-

чующая с места на место труппа «Сайяр» получила в свое распоряжение постоянное стационарное помещение, регулярную зарплату на весь зимний период. Но главное, повысился ее общественный статус, что, конечно же, не могло не сказаться и на творчестве. Камал был старшиной «Восточного клуба» и не просто помогал артистам, а буквально жил с ними одной жизнью. Он занимался административными вопросами, репертуаром и даже режиссурой.

Со временем Галиаскар Камал стал самым популярным драматургом среди мусульман России. Главными героями его сочинений «Первый театр» (1908), «Из-за подарка» (1909), «Банкрот» (1911), «Тайны нашего города» (1911) и других, были представители богатых городских семей, их быт, общественная деятельность, что позволило современникам назвать Камала «татарским Островским». При этом смех Камала был добрым и веселым, порой ироничным. По сути его пьесы являлись своеобразными городскими анекдотами, в которых зрители татарского театра – в большинстве своем представители европеизированной буржуазии, легко узнавали своих знакомых, родителей, друзей, различные комичные ситуации и недавние всем известные события. Для богатого интеллигентного мусульманина истории о невежественных чудаках боящихся театра, о свадьбах совершающихся лишь ради приданого, о фиктивном банкротстве и притворном сумасшествии должника, о нравах, царящих в «Восточном клубе» и «Мусульманском благотворительном обществе», представлялись не столько сатирой, сколько комедийной интерпретацией нормальной повседневной жизни татарской Казани. Тем более что Камал, сам женившийся в свое время с большой выгодой и исполнявший обязанности старшины «Восточного клуба», многие впечатления черпал и из своей личной жизни.

Его комедия «Первое представление» (1908) открывает собой череду замечательных сценических произведений, в которых наряду с традиционными просветительскими идеалами, уже теряющими свою

эстетическую категоричность, все более прочные позиции завоевывает реалистические ситуации, характеры и конфликты. Впрочем, для них были также характерны весьма однозначная публицистичность, присущая молодым татарским авторам, сочувствовавших левым идеям. «Первое представление» с этой точки зрения довольно сложное и противоречивое произведение. С одной стороны, в нем мы видим типичную для татарской городской среды того времени ситуацию – глава патриархального семейства купец Хамза яростно протестует против молодого татарского театра, привлечшего внимание даже его домочадцев. Гипертрофированный страх перед новым и вызванный этим недоразумения – излюбленная ситуация комедиографов, стремящихся рассмешить и позабавить зрителя. В этом смысле метания и вполне понятное ворчание Хамзы бая на своих детей спешащих на крамольное и опасное представление вызывали у зрителей того времени не столько сатирический, сколько обыкновенный комический смех. Однако для самого драматурга и некоторых его единомышленников, мечтавших об уничтожении старого отжившего мира, борьба против театра как прогрессивного явления виделась объектом глубокой социальной сатиры. Поэтому произведения Г. Камала одинаково хорошо принимались самыми разными слоями татарского населения независимо от политических взглядов и пристрастий.

Эту особенность отмечает и Н.Г. Ханзафаров: «Если народно-праздничный «смех направлен и на самих смеющихся», то «чистый сатирик, знающий только отрицающий смех, ставит себя вне осмеиваемого явления, противопоставляет себя ему». В комедиях Г.Камала, смех, во многом напоминающий смех Н.В.Гоголя, синтезирует оба эти начала»¹.

Комедия Г. Камала «Из-за подарка», развивает арсенал комедийного мастерства драматурга и является одним из интереснейших произведений из репертуара татарского театра дореволюционной эпохи. Бытовая ко-

¹ Ханзафаров Н.Г. Татарская комедия. Казань, 1996. С. 66.

медия с привычными и известными ситуациями, типичными характерами всегда тепло встречалась зрителями, потому что в ее действии каждый мог увидеть примеры из собственной жизни, жизни родственников, соседей, друзей. По сути Г. Камал высвечивает смешные, веселые стороны из традиционно народного обряда сватовства. Так, если рассматривать персонаж купца Ахметжана, то мы видим, что драматург прорисовал реалистический портрет разумного и прагматичного предпринимателя с трудом удерживающего амбиции своей недалекой супруги. Их сын Абдуллажан отличается воспитанностью и деликатно отвергает попытки матери решать за него жизненно важные вопросы. Таким образом, эти комедии Г. Камала вряд ли можно назвать сугубо сатирическими, это, скорее, бытовые комедии с элементами социальной критики.

Советское литературоведение особо делало акцент на критике в произведениях Г. Камала и других авторов представителей делового мира – купцов и промышленников, превративших даже деятелей духовного сословия в своих прихлебателей. Хотя справедливости ради следует отметить, что у Г. Камала данные тенденции выражены мягко и практически размыты. Так, будучи основным потребителем «продукции» комедиографа, национальная буржуазия не увидела, например, унижительной и беспощадной сатиры в истории предпринимателя Сиразетдина, идущего на разные ухищрения, чтобы спастись от разорения («Банкрот», 1911). Напротив, она оказалась ей весьма близка. И, вероятно, у многих зрителей из среды купечества вызывала сочувствие, а порой и восхищение удивительной изворотливостью коллеги.

В другой знаменитой своей комедии «Тайны нашего города» (1912) положительным героем, замечающим недостатки в общественной жизни мусульман Казани, является купец, приехавший из Сибири. Иными словами, драматург в какой-то мере выступает в ней с позиции просвещенного предпринимательства. Взгляд со стороны, брошенный сибирским гостем на общественные

институты казанских татар, увидел за красивой вывеской мелочность в делах, показуху и постоянные скандалы. Г. Камала в данном произведении волнуют вопросы эффективной благотворительности, культурно-просветительской деятельности, цивилизованного предпринимательства, национального и социального единства.

Дореволюционные постановки камаловских комедий были предельно приближены к реальной основе, им даже были присущи элементы натурализма. Сохранились свидетельства того, что у многих литературных героев Г. Камала имелись в жизни свои реальные прототипы. В «Первом представлении» это был тесть самого драматурга, в «Тайнах нашего города» – Мухаметзян Хафиз и т.д. И Габдулла Кариев, тесно общавшийся с автором в процессе работы, учитывал эту особенность его произведений. При создании сценических образов он большое внимание уделял внешнему сходству, узнаваемости, копированию повадок, интонаций, поведения конкретных людей. При этом обильно использовал всевозможные комические приемы, порой весьма неприятные: падение во весь рост при выходе на сцену, надевание на голову вместо тюбетейки полоскательницы и прочее. Можно сказать, что первый постановщик и современник Г. Камала Г. Кариев ставил перед собой две основные задачи: как можно точнее воспроизвести на сцене реальную жизнь и от души рассмешить публику. Делалось это для того, чтобы, взглянув на себя со стороны, осознав свои слабости и недостатки, вдоволь посмеявшись над собой, зрители стали бы в чем-то умнее, нравственнее, лучше.

Впрочем нельзя отрицать существования в татарской драматургии остро сатирических пьес, бичующих с позиций одного из классов или социальных движений порядки, сложившиеся в татарском обществе на протяжении веков (среди этих авторов следует, в первую очередь назвать, Г. Исхаки, С. Рамиева, И. Богданова и других).

Интересную эволюцию прошел в своем творчестве и Г. Исхаки. В своей просветительской пьесе «Брак с

тремя женами» (1900) писатель утверждает общегуманистические ценности: нравственность, доброту, смирение. На примере главного героя Карим бая Исхаки разоблачает человеческие слабости и заблуждения. В конце концов осознавший свои ошибки Карим бай раскаивается и просит прощения у своей любящей и преданной старшей жены Асмы. В драме «Две любви» (1901) пара образованных нравственных героев Габделькаюм и Хуршид, преодолев все препятствия, находят свое счастье, в то время как их антиподы Галима и Габдельгазиз, напротив, получают заслуженное наказание. Событийная линия этих пьес, выступающие в них характеры, моралистический финал – все это продиктовано эстетикой просветительства. Однако уже в этих пьесах намечены пути к становлению психологического реализма. Оценивая начальный этап творчества Г. Исхаки, А. Ахмадуллин пишет, что в его драматургии прослеживается процесс освобождения от недостатков просветительского реализма и постепенного перехода сценической литературы на путь критического реализма: «В целом начальный период татарской драматургии больше является драматургией ситуации и события. В силу этого в основе пьес лежат события-ситуации, в которых еще почти нет ярких характеров. А в этих первых двух драмах Г. Исхаки, особенно в пьесе «Две любви», есть стремление вести действие при помощи характеров. Создание же драматизма при помощи полнокровных, сложных характеров, как известно, одна из сторон, доказывающих движение жанра драмы по пути реализма»¹. Постепенно драматург овладевает законами сцены. В его пьесах все большее место занимают оригинальные образы, наблюдаются успехи в построении диалогов. Но главное, что привнес Г. Исхаки в татарскую драматургию – новые идеи, острота социального содержания. В 1905–1907 годах, когда в обществе начинается оживления и появляются революционные настроения, в пьесах Исхаки на передний план выходят проблемы

¹ Ахмадуллин А. Татарская драматургия. Казань, 2012. С. 39.

служения народу, борьбы за национальное и социальное равенство.

В пьесе «Брачный договор» (1907), в целом продолжающей традиции просветительства, уже усиливается критический пафос, проявляются сатирические сентенции, даются безупречно точные картины национального быта и психологии. Особое влияние на развитие татарского театра и драматургии оказали популярные психологические драмы Г. Исхаки «Мугаллим» и «Мугаллима». Они поднимали актуальные для своего времени проблемы и относились уже к критическому реализму.

Постепенно в творчестве Исхаки на первый план выходит жанр комедии: в 1910 году одна за другой увидели свет его комедии «Общество» и «Светопредставление», посвященные жизни татарских мулл. Так, комедия Г. Исхаки «Общество» (1911) высмеивает консервативные круги мусульманской общины Оренбурга. Здесь представлены положительные образы купца Шарифбая – убежденного джадидиста, справедливого и благородного человека, щедрого благотворителя. Ему противостоит образ фанатичного купца Джамали. Г. Исхаки в произведении иронично подходит к вечным татарским страхам перед какими-либо общественными новациями. Именно из-за этих нелепых страхов и боязни в крупном татарском городском центре не появляется благотворительное общество. Что в целом говорит об аморфности или же фактическом отсутствии у татар стремления к разумной общественной самоорганизации. Конечно, сатирические обобщения Г. Исхаки имели несколько преувеличенный характер. Стоит заметить, что в реальности в Оренбурге успешно действовали несколько благотворительных обществ, обладавших самым большим в российском мусульманском мире уставным капиталом. Причем мобильной и довольно гибкой общиной в городе руководили не консерваторы, а представители богатого джадидского предпринимательства: братья Хусаиновы, Рамиевы и многие другие. Здесь важна идея общественного служения, единства на национальном пути представителей всех классов и сословий. Главный же

враг прогресса традиционализм и связанное с ним невежество народа. Эта идея имела в тот период множество горячих поклонников. Поэтому, несмотря на определенный бесклассовый характер, но в силу жесткого критического обличения кадимизма эту пьесу следует считать сатирической.

Другая комедия Г. Исхаки «Светопреставление» (1912) уже прочно связывает отсталость в общественном развитии с образом жизни и мышления национальной элиты – предпринимателей и духовенства. Можно сказать, что это острый памфлет на весь класс татарского предпринимательства. Известно, например, что главным прототипом беспутного, аморального и консервативного Шахияздан бая стал передовой, просвещенный, либеральный книгоиздатель Шарифзян Каримов, считавшийся благотворителем и покровителем наук. В комедии высмеиваются и стереотипы так называемого народного ислама, духовенство, пытающееся религиозными книгами объяснить необъяснимое. Н.Г. Ханзафаров высоко оценивая комедию Г. Исхаки, пишет следующее: «Эта просветительская комедия не только об алчности бая и двуличии людей. Не только о суевериях. Сатира Г. Исхаки нацелена на более значительные общественные пороки. Писатель подчеркивает отсутствие в массах светского трезвого мышления, их отрыв от реальной жизни»¹. Мы же все-таки отметим, что данная комедия больше отражает точку зрения радикальной татарской молодежи, чем всего мусульманского социума. В целом, Г. Исхаки внес значительный вклад в становление жанра комедии в национальной драматургии, обогатил его собственными образно-выразительными средствами, оснастил высоким общественно-политическим пафосом.

Справедливости ради, стоит отметить, что пьесы Г. Исхаки не были лишены художественных недостатков. Интересно в этом плане мнение одного из первых театральных критиков Габдрахмана Карама: «Пьесы Гаяза Исхаки, полные глубоких и важных мыслей, при

¹ Ханзафаров Н.Г. Татарская комедия. С. 73.

чтении оставляют очень хорошее впечатление, но на сцене они не могут взволновать в должной степени. Драмы писателя, даже по сравнению с его комедиями слабые и бесцветные. Начинаясь очень красиво и многообещающе, к концу они до такой степени утрачивают свою занимательность и достоинства, что, кажется, не будет вреда для спектакля, если даже последние действия не играть вовсе. Зрители остаются неудовлетворенными представлением. Даже в самой лучшей драме Исхаки «Могаллим» последние действия не играют. Также и в «Алдым-бирдем» – последнее действие теряет смысл и потому опускается. Вообще, во всех драмах и комедиях всегда должно быть так: первые действия слабее и постепенно, с каждым действием, важность и значительность происходящего нарастает, соответственно растет внимание и интерес зрителей, а кульминационная точка должна быть в последних актах произведения. Но у Гаяза эфенде наоборот: все важное и интересное происходит в начале пьесы и под конец не остается ничего, что может удержать внимание зрителей. Прошедшие ранее перед глазами события невольно отделяются от всего остального, и спектакль не достигает нужного результата. Вот это общая характеристика всех пьес Гаяза Исхаки. Без сомнения, Гаяз эфенде сегодня самый сильный наш писатель. Его произведения очень изящны, жизненны, каждое из них раскрывает «больные» стороны нашей некрасивой жизни. Но Гаяз эфенде слаб в плане драматургичности, и его произведения для театра имеют много недостатков. Следовательно, драматургичность – это совершенно особое художественное свойство. Видимо, для того, чтобы быть драматургом, недостаточно быть просто умелым писателем...»¹. Следует добавить, что Габдрахман Карам также высказывал замечания драматургу относительно культуры сценической речи. Полагая, что театр может и должен стать школой правильного и красивого литературного языка, критик осуждал появление на сцене вульгарности и грубости. В той же

¹ Кояш. 1914. 13 февр. № 336.

статье, посвященной Г. Исхаки, он писал: «В пьесе было много красивых и смешных слов, но некрасивых, грубых слов было также предостаточно. Например: «кахэр сук-кыры», «зина кылу». Слышать такие слова по несколько раз, тем более из женских уст, было очень неприятно и совсем неинтересно. В театре наши писатели должны искать как можно больше возвышенности. Потому что театр – место красоты и изящества. Сказанные в нем слова должны быть красивы так же, как должны быть красивы декорации и костюмы. Один мой русский друг говорил все время: «в театр я иду за тем, чтобы научиться красиво разговаривать». Действительно, язык, которым написаны пьесы русских драматургов, таких как Чехов, Чириков и другие, удивительно красив и изящен»¹.

Перу Исхаки принадлежит и один из первых опытов революционной драмы – пьеса «Противостояние» (1908). Главного героя драмы – сына богатых родителей Закира угнетает серость и предсказуемость жизни. В результате поиска своей жизненной цели и под влиянием друзей он отказывается уготовленной ему перспективы стать купцом, порывает с родителями и становится революционером. Аскетический образ жизни, материальные затруднения подрывают его здоровье, он умирает от чахотки.

Но вершиной его творчества по праву считается первая татарская трагедия «Зулейха». По своему эпическому размаху, глубине философских обобщений и силе эмоционального воздействия она и сегодня не имеет себе равных в татарской драматургии. Не случайно показанная в марте 1917 года постановка встретила небывало восторженный прием и получила международный

¹ Возможно, этим «русским другом» являлся Николай Фирсович Юшков – известный казанский музыкальный и театральный критик, писатель. Наше предположение основано на том, что Н.Ф. Юшков по духу и интересам был близок к Караму и, несомненно, общался с ним в процессе общественной деятельности. Он принимал самое активное участие в культурных мероприятиях Восточного клуба, много писал о татарском театре для русскоязычных приложений тогдашних татарских газет. (Нафигов И.Р. Тукай и его окружения. Казань, 1986. С. 119.)

резонанс. Конечно, после того как Гаяз Исхаки, не приняв власть большевиков, эмигрировал в Турцию, к нему намертво приклеили ярлык «буржуазного националиста» (парадокс – до революции он скитался по ссылкам и тюрьмам как «социалист»). Новым режимом «Зулейха» была объявлена мистической, антирусской, идеологически вредной и находилась под запретом. Между тем в этом создававшемся на протяжении долгих лет, основанном на реальных исторических событиях, очень сложном и серьезном произведении нет ни грамма бытового, вульгарного национализма, что подтверждается и наличием положительных русских персонажей. Рассказывая о судьбе насильственно крещеных татар, писатель поднял глобальную проблему не только физического, но и куда более страшного – духовного угнетения, показал, как страдают люди, низведенные до положения бесправной скотины, словно у них нет души, чувств, разума. С болью и состраданием пишет он о своих единоверцах, перенесших множество горя и лишений. Помимо масштабности, эпичности произведения, его идейной глубины и оригинальности, заслуживает внимания тот факт, что впервые в драматургическую ткань спектакля были органично введены народные песни и танцы, фольклорная сцена свадьбы. Впервые для постановки была специально написана музыка композитором Султаном Габаши. Можно сказать, что трагедия «Зулейха» открыла путь новому сценическому жанру – музыкальной драме.

В формирование жанра психологической драмы, наряду с Гаязом Исхаки, большой вклад внес известный прозаик, публицист и критик Фатых Амирхан (1886–1926). Его пьесы «Молодежь» и «Неравные» были восторженно приняты татарской общественностью и ознаменовали собой подъем национальной драматургии на новую художественную высоту. В своих статьях и рецензиях Ф. Амирхан требовал от писателей глубокого художественного показа социальных противоречий общества. Эту же задачу он ставил перед собой в собственных пьесах. В «Молодежи» (1909) он попытался раскрыть суть общественных процессов своей эпохи в рамках жан-

ра семейной драмы. Конфликт произведения не сводится лишь к пресловутой проблеме отцов и детей. «Эти скандалы – не только между нами и родителями. Это противоречия между старой и новой жизнью»¹, – говорит главный герой произведения Газиз. В центре внимания Ф. Амирхана процесс поисков передовой частью татарской молодежи путей развития нации. Облик старой жизни олицетворен в образах купца Хусаина, Рахимзяна и некоторых других персонажей. Пьеса получила высокую оценку критики: «Такие изящные, духовные, полные смысла пьесы очень редки... Пьеса очень хорошо написана присущим только Фатыху эфенде языком (если отбросить русские слова, было бы еще лучше). В ней очень много глубоких мыслей, красивых выражений»², – писал о ней Г. Карам.

Вторая пьеса писателя «Неравные» представляет собой новую ступень в развитии реализма не только в творчестве самого писателя, но и в дореволюционной национальной сценической литературе. Она была впервые поставлена труппой «Сайяр» 9 февраля 1914 года и также очень тепло встречена зрителями. «Посмотреть это новое представление пришла вся великая исламская семья нашего города, интеллигенты, молодежь и учащиеся. К счастью, расчет многочисленной публики оправдался. Все разошлись из театра удовлетворенные, с прекрасным впечатлением от спектакля, с поднятым настроением, унося в сердцах надежду. Действительно, для нашего народа, пресытившегося убогими костюмами, некрасивой мебелью на сцене и, более всего, тысячи раз повторяющимися тоскливыми и нелогичными философскими поучениями, эта тонкая пьеса стала настоящим «сюрпризом» своими прекрасными образами, здоровыми и чистыми мыслями. В течение всего вечера в адрес нового спектакля высказывались суждения, похвалы, и представление увенчалось нескончаемыми

¹ Амирхан Ф. Избранные произведения: в 3 т. Т. 2. Казань, 1958. С. 13 (на татар. яз.).

² Кояш. 1914. 4 февр. № 329.

аплодисментами автору и исполнителям. Фатых Амирхан написал эту пьесу, так же как и свою единственную драму «Молодежь», легко, красиво, простыми диалогами и в едином стиле. Хотя Фатых эфенде для театра пишет мало и потому не имеет большого опыта, но он удивительно умеет передать зрителям свой оптимизм, как бы невзначай завладеть их вниманием и бережно сохранить заданное в начале настроение до самого конца. Вот это, присущее очень немногим драматургам, качество для пьес представляет особое достоинство...»¹.

В произведениях, написанных в большинстве своем на основе личных впечатлений и жизненных фактов, Фатых Амирхан раскрыл современникам мятущийся, размышляющий и сомневающийся мир молодых, стоящих на перепутье, как своей собственной жизни, так и стремительно меняющейся исторической эпохи. Большое место в его творчестве занимала национальная тема. Примечательно, что его герои были не готовы, да и не способны во имя даже самой заманчивой мечты, «передовых и прогрессивных идей» навсегда порвать со своим народом, устоями, традициями и верой.

Своеобразное творчество Гафура Кулахметова стоит несколько особняком в истории татарской драматургии. Его пьеса «Молодая жизнь» еще до революции занимала одно из первых мест по количеству отзывов и рецензий. В работах М. Гайнуллина, И. Нуруллина, Г. Халита Б. Гиззата и других с разных сторон рассматривается его литературное наследие. Р. Нафиков, И. Абдуллин довольно подробно описали жизненный путь и революционную деятельность Г. Кулахметова. Одна из самых современных и взвешенных оценок творчества писателя принадлежит А. Ахмадуллину, утверждавшему, что творческие принципы писателя, совокупность особенностей его поэтики позволяют рассматривать произведения Г. Кулахметова как новое явление, отличающееся от критического реализма.

Об этом явственно свидетельствует его драма «Две мысли», написанная в 1905 году. Пьеса не была разре-

¹ Анг. 1915. 28 февр.

шена царской цензурой к печати, но в советское время стала очень популярной и востребованной, получив признание как практически первая татарская «пролетарская» драма. «Новизна драмы заключается, во-первых, в идейном содержании, что имеет огромное значение. В пропаганде идей борьбы за освобождение трудящихся она созвучна с драмой Г. Исхаки «Борьба» («Тартышу», 1908). Однако она выделяется среди других произведений татарской драматургии этого и предшествующего периодов и своими художественными достоинствами. Оригинальность ее и в умелом использовании аллегорических образов, и в великолепном народном языке произведения. Персонажей характеризует разговорный язык, язык круга «культурной молодежи». Философские понятия, сентенции автор облекает в доходчивые слова. Сложные и трудные для понимания философские понятия и категории раскрыты очень ясно. Материал драмы больше тяготеет к агитационности, что диктуется основной задачей автора: в доходчивой, популярной форме со сцены пропагандировать философию революционной борьбы. Это достигается, как уже говорилось, через аллегорические образы, что придает произведению исключительную оригинальность и художественную завершенность»¹, – писал А. Ахмадуллин. Он также отмечает, что символика, сравнения, условные обобщения используются Г. Кулахметовым талантливо и ненавязчиво. Аллегорические образы никак не мешают общему реалистическому восприятию основного конфликта и ситуаций драмы. Сюжет драмы строен, события жизненно достоверны, в композиционном отношении каждое действие подчинено наиболее полному раскрытию определенного этапа развития и прихода Даута к революционным идеям.

Актуальными задачами дня продиктована тема пьесы «Молодая жизнь», написанная в 1908 году. В сюжетном построении драмы, состоящей из пяти актов, главную линию составляет история замужества Зулехи.

¹ Ахмадуллин А. Татарская драматургия. Казань, 2012. С. 25–26.

Чисто формально в центре пьесы – любовный треугольник: Гали – Зулейха – Мустафа. Однако содержание пьесы намного сложнее и объемнее этой вполне традиционной бытовой коллизии. Г. Кулахметов сумел показать социальные процессы в годы реакции. Здесь можно увидеть бесправное положение женщины, разгульную, безнравственную жизнь богачей, самоуправство представителей царской власти, духовные метания интеллигенции, назревающую борьбу рабочих за свои права. Сам характер драматического материала, его тематическое разнообразие продиктовали автору единственно верный подход: не замыкаясь в узких рамках конкретной конфликтной ситуации, показать широкую панораму общественной жизни. Главной темой пьесы стала социальная борьба. Впервые на это обратил внимание Ф. Амирхан¹. В своей рецензии он пишет: «Хотя автор и посвятил большую часть произведения жизни татарской молодежи, участвовавшей в движении за свободу, но он сумел показать и некоторые плоды старой жизни»². Затем он дает подробную характеристику образам Гали, Вали и Юсуфа. По поводу главной героини он пишет «Нельзя сказать, что тип Зулейхи выведен хорошо. Относительно нее мы можем понять в драме очень немного. Потом, выдача такого типа девушек (т. е. которые имеют возможность свободно разговаривать с парнями) замуж насильно не является фактом, взятым из жизни. Если бы автор изобразил здесь замужество по прямому насилию капитала, то общий смысл драмы придал бы полноту и добавил бы новые краски»³. Но здесь нужно учитывать, что Гафур Кулахметов был вынужден считаться с наличием цензуры. Именно поэтому он искал такую форму, которая позволила бы ему поднимать острые социальные проблемы достаточно замаскированно. Тем не менее театральным цензор очень верно уловил основную идейную направленность пьесы: «Таким образом, с не-

¹ Амирхан Ф. Избранные произведения. Казань, 1958. Т. 2. С. 268–270 (на татар. яз.).

² Там же. С. 268

³ Там же. С. 270.

сомненностью явствует, что это... есть не что иное, как дифирамб рабочему-пролетариату, его действительным или воображаемым коноводам, посещающим какие-то митинги и ораторствующим на них, а потом в конце концов отсиживающим разные сроки в участках и тюрьмах, на что они жалуются в пьесе, но выражают надежду на конечное торжество их якобы правого дела и осуществление их якобы справедливых мечтаний и упований». В конце заключения он пишет: «... «драма» эта никоим образом не может быть допущена для постановки ее на сцене, а так как в ней возбуждается беспричинная вражда пролетариев, попросту босяков, против состоятельного класса, а таковая здесь внушается татарскому населению..., то несколько странно, что это произведение печати не обратило на себя при выходе в свет внимания местной цензуры и не было изъято ею из обращения при самом его появлении»¹.

Критика всегда отмечала тематическую новизну и оригинальность образной системы драмы. В ней впервые в национальной драматургии выведены образы революционеров. В «Молодой жизни» показано, как революционеры подходят к отдельным проблемам.

А. Ахмадуллин отмечает: «В изображении современной ему жизни Г. Кулахметов проявил себя умелым аналитиком, он шел вглубь человеческих отношений и жизненных явлений. В поведении и действиях Даута из «Двух мыслей» и Гали, Зулейхи, Юсуфа из «Молодой жизни» сталкиваются вековые привычки и современные социальные мотивы».² Драматургия просветительского реализма имела дело в основном с заданными, схематичными характерами героев. В ней не рассматривалась диалектика духовного развития. Г. Кулахметов впервые обратил самое пристальное внимание на внутренний мир своих героев, раскрыл все оттенки их душевных переживаний, показал их сомнения и противоречия.

¹ ЦГИА. Ф. 776, оп. 26, д. 85 (1909 г.). Цит. по ст.: Гиззат Байян. Наша гордость // Сов. Татария. 1971. 16 апр.

² Ахмадуллин А. Татарская драматургия. С. 33.

Психологизм в дальнейшем стал одним из завоеваний татарской драматургии. Об этом свидетельствует творчество таких писателей, как Г. Исхаки, Ф. Амирхан, Г. Камал, Ш. Камал, М. Файзи.

В произведениях Г. Кулахметова очень заметно влияние М. Горького. На титульном листе рукописи драмы «Молодая жизнь» так и написано «Это произведение навеяно творчеством одного из знаменитых русских писателей – Максима Горького». Горьковские мотивы явно ощущаются и в пьесе «Две мысли». Вместе с тем творчеству Г. Кулахметова в полной мере присуще национальное своеобразие, сложность, противоречивость. На самом деле, именно драматургические опыты Г. Кулахметова «Две мысли» и «Молодая жизнь», принесшие ему общенациональную славу, стали плодом мучительных душевных поисков, отражением глубокой рефлексии молодого интеллигента, пытавшегося найти свое место в неумолимо меняющемся мире. Несмотря на социал-демократическую риторику, в них доминируют общие романтические абстракции и довольно критично характеризуются некоторые фанатичные революционеры, мечтающие о спасении миллионной трудящейся массы, но не замечающие страданий конкретного человека. Интересно, что фактически одновременно с указанными произведениями Г. Кулахметов пишет драму «Абуджахель» (1907–1908), в которой описывает борьбу Пророка Мухаммеда за распространение ислама, уничтожение язычества как великую просветительскую деятельность, ведущую к новой светлой жизни.

Основоположником нового направления в татарской драматургии был Мирхайдар Файзи (1891–1928). Блестящий знаток татарского народного песенного творчества, он делал первые шаги в создании жанра музыкальной драмы.

Детство будущего драматурга прошло неподалеку от Орска в живописных местах, окружавших хутор его отца, где Мирхайдар получил первые яркие жизненные впечатления. Он не отличался крепким здоровьем и поэтому, проучившись в одном из медресе уездного города,

вынужден был вновь вернуться на родной хутор. В 1905 году юноша поступил на учебу в медресе «Хусаиния» в Оренбурге. Здесь он успешно изучал арабский, персидский, русский языки, постигал основы религии, овладевал светскими науками. После нескольких лет учебы вернувшись в Орск, Мирхайдар вошел в круг просвещенной татарской молодежи и начал принимать активное участие в различных литературно-музыкальных вечерах, работе драматических кружков.

В этот период он начал заниматься литературным творчеством: написал пьесы «Татарская свадьба» (1905), «Два Хасана» (1909), «Среди цветов», «Прихорашивание», «Молодежь не даст себя обмануть» (1912), а также сборник стихотворений «Мои стихотворения». Уже в этих произведениях обозначились особенности творческого стиля автора: просветительство, преклонение перед миром природы, поиск гармонии в человеческих отношениях, воспевание прогресса и просвещения. В 1913 году труппа «Сайяр» поставила на сцене спектакль по пьесе Файзи «Молодежь не даст себя обмануть», вызвавший положительную реакцию национальной прессы. Драматург создал ряд незабываемых образов татарских юношей и девушек, дорожащих личной свободой и борющихся с социальной несправедливостью. Среди них можно упомянуть образ учительницы Гаухар из драмы «Жалкая», которая во имя любви пожертвовала своей жизнью. Основной пафос пьесы заключается в противопоставлении высоких человеческих чувств, духовности, миру безудержной наживы и богатства, поощряющих безнравственность и преступления.

В 1914–1916 годах М. Файзи провел в селах Заказанья, где, изучая быт и культуру татарского населения, написал свою прославленную драму «Галиябану» (первоначальное название «Сагадатбану»). В центре произведения чистая и возвышенная любовь Халиля и Галиябану. Ей противостоит черная сила в лице сына кулака Исмагила, который ради того, чтобы разлучить влюбленных, идет на убийство. Впервые в истории татарской литературы автор вплетает в канву сюжета, в характеристику

образов народную музыку и песни, тем самым выступив родоначальником жанра музыкальной драмы.

В годы советской власти М. Файзи продолжает активно заниматься литературным творчеством, также просветительской и культурно-организаторской работой в Казани, деревнях республики. Он пишет пьесы «На берегу Урала», «Любимая», «Белый калфак», вошедшие в золотой фонд татарской драматургии.

М. Файзи по праву считается основоположником татарской музыкальной драмы, автором замечательных сценических произведений, пронизанных поэзией народной жизни, светлым романтизмом, гармоническим мировосприятием.

Яркую страницу в историю татарской драматургии вписал Карим Тинчурин (Мухаметкарим Алиевич Тинчурин). Он родился 15 сентября 1887 года в семье крестьянина деревни Таракановка (ныне – Белоозерка) Беднодемьяновского района нынешней Пензенской области. Начальное образование он получил в медресе деревни Татарский Шелдаис. В 1900–1906 годах учился в медресе «Мухаммадия» г. Казани, где написал свою первую пьесу «Диспут». В 1910 году К. Тинчурин поступает на работу в первую татарскую профессиональную труппу «Сайяр» в качестве актера. Своими пьесами «Благое дело» (1910), «Роковой шаг» (1910–1912), «Первые цветы» (1913), «Капризный зять» (1915), «Голодный влюбленный» (1916), «Последний привет» (1916), «Без ветрил» (1916), «Юсуф – Зулейха» (1917) он еще до революции заявил о себе как талантливый драматург.

Уже на начальном этапе своей писательской деятельности К. Тинчурин проявил стремление и способность к самостоятельным творческим поискам и находкам, как в плане идейного содержания, так и относительно художественной формы. Начинал он в жанре социально-психологической драмы. Пьеса «Первые цветы», написанная в 1913 году, хотя и была близка общему направлению татарской литературы своего времени, отчетливо обнаружила яркие характерные особенности эстетического мышления К. Тинчурина. Это, прежде всего, отказ от

схематичности, прямолинейности в обрисовке основного конфликта произведения. Не главный, положительный герой противопоставляется отрицательным персонажам. На первый план выходят столкновения идей, жизненных позиций, взглядов, которые нередко сосуществуют и борются в душе одного человека. В центре драмы Тинчурина – герой противоречивый, ищущий и сомневающийся, стремящийся к добру и правде, но не застрахованный от ошибок. Четкую, однозначную жизненную философию, как правило, исповедуют персонажи эпизодические. Их крайности и контраст характеров и составляет внутреннее идейно-тематическое содержание пьесы, которое отнюдь не исчерпывается лишь внешней фабулой.

Следует особо отметить театральность мышления К. Тинчурина, его расчет не столько на читательское, сколько на зрительское восприятие. Это проявляется и в выразительных внешних деталях (таких как увядший красный цветок в сцене у постели умирающего Хамита), и парной расстановке действующих лиц, когда один персонаж получает неожиданное раскрытие через ассоциацию с другим, и в особой роли места и действия. «По сравнению с драматургией прежних лет место и время действия тинчуриновской пьесы более содержательно участвует в судьбе героя. Место и физическое время действия в пьесах Г. Камала и Ф. Амирхана были эстетически нейтральными... У Тинчурина создается определенная гамма настроения, меняющаяся от акта к акту. Атмосфера в пьесах Тинчурина поэтическая, она укрупняет ситуацию. Создается драматическая содержательная игра противоречий пространства и времени с умонастроением и чувствами героев. Возникает лирический аккомпанемент, а где это нужно – пародийное снижение или ироническое преувеличение по отношению к притязаниям комедийных персонажей»¹. Примечательно, что театровед Р. Игламов сравнивает произведения К. Тинчурина с «новой драмой» Чехова, подчеркнуто «безгеройной» и

¹ Игламов Р.М. Выдающийся драматург. Казань, 1987. С. 18–19.

«бесфабульной», и вместе с тем невысказанной вне связи с театральным процессом.

Итак, уже до Октябрьской революции татарская драматургия имела разветвленную жанровую систему. Она была представлена бытовой и социально-сатирической комедией, просветительской, социальной и психологической драмой, музыкальной и романтической драмой, трагедией и мелодрамой. Каждый писатель вносил в свои драматические произведения самобытные, только ему присущие жанровые черты.

Так, комедии Г. Камала были написаны «в духе простого, незатейливого фарса», были близки по духу эстетике площадных представлений, классическому мольеровскому театру. Комедии Г. Исхаки отличались назидательностью, социальной дидактикой, просветительскими мотивами. Изобретательным сюжетом, сатирической гиперболой выделялась комедия И. Богданова «Дело о помаде». Остротой и злободневностью, яркой агитационностью привлекали к себе внимание комедии К. Тинчурина.

Так же разнообразны по жанровой окраске были и драмы. Их диапазон простирался от дидактических, просветительских произведений («Несчастный юноша» Г. Камала, «Жизнь с тремя женами» Г. Исхаки) до социально- философских («Красное и черное», «Молодая жизнь» Г. Кулахметова), социально-психологических с элементами мелодрамы («Мугаллим», «Мугаллима» Г. Исхаки). Уже зародился жанр музыкальной драмы («Галлиябану» М. Файзи). Ярким событием стала первая татарская трагедия «Зулейха» Г. Исхаки, имеющая сложную эстетическую и идеологическую природу.

Жанровую структуру дореволюционной драматургии можно представить в виде таблицы.

Жанры татарской драматургии (дореволюционный период)

Жанр	Жанровая форма	Примеры
Драма	Дидактически просветительская	«Бедная девушка» Г. Ильяси; «Против бедной девушки», «Морат Селимов», «Махруса-ханум», «Скупой и невежественный богач Телле» Ф. Халиди
	Социально-бытовая	«Несчастный юноша» Г. Камал; «Жизнь с тремя женами», «Двое влюбленных» Г. Исхаки; «Брачный контракт» Г. Исхаки; «Некрасивая жизнь» Ф. Сайфи-Казанлы
	Социально-психологическая	«Мугаллим» Г. Исхаки; «Первые цветы», «Сомнительный шаг», «Последний привет» К. Тинчурина; «Неравные», «Молодежь» Ф. Амирхан; «Живи, Зубайда, буду жить и я» С. Рамиева
	Социально-психологическая с элементами мелодрамы	«Стыд и слезы», «Голод заставил» Я. Вали; «Мугаллима» Г. Исхаки; «Галиябану» М. Файзи
	Социально-философская	«Молодая жизнь», «Две мысли» Г. Кулахметова
	Комедия	Фарс
Бытовая		«Банкрот» Г. Камала
Социальная		«Артист» Г. Кариева
Сатирическая		«Тайны нашего города», «Дело о помаде» И. Богданова
Трагедия	Политически-публицистическая с элементами мистерии	«Зулейха» Г. Исхаки
	Историко-романтическая	«Тагир – Зухра» Ф. Бурнаша

1.3. Сценические поиски дореволюционного профессионального татарского театра

Как мы уже писали, первые татарские спектакли ставились в богатых частных домах любительскими кружками, а также учащимися передовых медресе, таких как «Мухаммадия» в Казани, «Усмания» и «Галия» в Уфе. Но уже в начале 1907 года в Оренбурге появляется «Первая в России труппа мусульманских драматических актеров под руководством Ильяса Кудашева-Ашказарского». В этой труппе начали свою творческую деятельность многие известные в дальнейшем актеры – Вали Муртазин-Иманский, Ахмет Кулалаев, Бари Болгарский и др. Летом 1907 года коллектив выезжает на свои первые гастролы по городам Поволжья, во время которых в труппу вступает первая женщина-актриса Сахибжамал Гиззатуллина-Волжская, а затем и Габдулла Кариев. В репертуаре труппы были такие произведения, как «Морат Салимов» Ф. Халиди, «Предложение» А.П. Чехова, «В чужом пиру похмелье» А.Н. Островского и др.

Руководитель труппы И. Кудашев-Ашказарский отличался энергичностью и яркими актерскими данными, но, видимо, ему не хватало широты взглядов и чисто организаторских способностей. Вскоре он покидает труппу и начинает самостоятельную творческую деятельность. Во главе коллектива встает молодой, талантливый и самозабвенно преданный искусству Габдулла Кариев. Многогранная личность Г. Кариева оказала такое большое влияние на дальнейшее развитие татарского сценического искусства, что национальную актерскую школу до сих пор называют «кариевской». Он выступал и как художественный руководитель, и как режиссер, и как театральный педагог. Вместе с тем организация деятельности труппы носила коллегиальный характер. Каждый ее член должен был отвечать за определенный круг вопросов: Кариев за общее руководство, Муртазин, Гиззатуллина – за режиссуру, Кулалаев – за написание и расклейку афиши, Хайрутдинов – за переписывание ролей и суфлерство. Все это говорит о том, что в коллективе

царил дух товарищества, взаимовыручки и равноправного партнерства.

Весной 1908 года татарские актеры, гастролируя в Тифлисе, объединяются с азербайджанскими актерами, о чем пишет тифлисская пресса: «В Тифлис приехала татарская труппа. В редакции газеты «Молла Насретдин» встретились Араблинский и татарские артисты и решили, объединив труппы, выехать на гастроли»¹. Для совместной работы были взяты пьесы как азербайджанских, так и татарских драматургов – трагедии «Надир шах» Н. Нариманова, «Горе Фахретдина» Н. Вазирзаде, драма Г. Камала «Несчастный юноша» и др. Совместная работа двух национальных трупп заметно обогатила творческий диапазон каждой из них. Татарские артисты показали своим азербайджанским товарищам малознакомый им театр бытового, психологического реализма, а сами в свою очередь близко познакомились с искусством больших страстей, возвышенных чувств и героического пафоса, усвоили приподнятую, романтическую манеру игры. Кроме этого, совместная работа обогатила обе национальные труппы репертуаром. Пьесы Н. Нариманова, М. Ахундова и других азербайджанских авторов заняли с тех пор прочное место на сцене татарского театра.

После гастролей осенью 1908 года коллектив разъединяется. С этого момента татарская труппа берет себе название «Сайяр» («Странствующая»). И действительно, не имеющему собственного помещения коллективу приходится много гастролировать. Поволжье, Крым, Кавказ, Средняя Азия, Казахстан, Сибирь – везде актеры находят своего благодарного зрителя, хотя условия существования бродячей труппы не могли не сказываться на их творческих успехах. Отсутствие собственного помещения, необходимость каждую неделю ставить новую пьесу, огромные расходы на аренду здания, газетные объявления, афиши, тяжелое и нестабильное материальное положение – все это существенно осложняло работу первых татарских артистов. Не случайно исследователи дореволюционного театра выделяют этот период как

¹ Летопись азербайджанского театра. Баку, 1975. С. 163 (на азерб. яз.)

первый, наиболее сложный этап развития национального театрального искусства¹. Тем не менее по-своему он был весьма плодотворен. Репертуар обогащался разнообразными по жанру и стилю произведениями – ставили бытовую комедию и водевили, драму и высокую трагедию, произведения русских, азербайджанских, турецких авторов, появлялись новые оригинальные пьесы татарских писателей: И. Богданова, Г. Камала, Г. Исхаки. Таким образом, накапливался жизненный и творческий опыт, росло мастерство и расширялся кругозор татарских актеров.

С декабря 1911 года труппа «Сайяр» была включена в штатное расписание Восточного клуба². Это означало регулярное жалование всему творческому коллективу на зимний сезон, постоянное помещение. В это же время в труппу был принят художник С. Яхшыбаев, отвечающий за декорации. Все это ознаменовало наступление второго этапа в развитии дореволюционного национального театрального искусства, продлившегося до 1917 года – этапа активного творческого роста.

В 1912 году в Уфе начинает работать вторая профессиональная труппа «Нур» под руководством С. Гизатуллиной-Волжской, а в 1915 году в Оренбурге В. Муртазиным-Иманским была организована труппа «Ширкят».

Говоря об особенностях национальной исполнительской школы, следует отметить, что татарские актеры являлись пионерами в своем деле, не имели специального образования и азами профессии овладевали на практике, в процессе каждодневной работы. Большим подспорьем для них были спектакли других трупп, в частности русских городских театров Казани и других городов. Очень часто использовался прием подражания, копирования, когда для сценического персонажа находили реальный прототип в жизни, а затем полностью переносили его на сцену, сохраняя мельчайшие подробности внешней характеристики. Свидетельства тому мы находим в воспоминаниях З. Султанова, Г. Болгарской и других. Исследователь

¹ Мэхмүтов Х., Илялова И., Гыйззэт В. Октябрьгә кадәрге татар театры. Казан, 1988.

² Татарча театр. Йолдыз. 1911. 1 нояб.

татарской режиссуры М.Г. Арсланов приводит описание творческого метода Г. Кариева: «Жизнь была для него незаменимым арсеналом, источником несметных богатств, творческого потенциала. Если в эмоциональной памяти не имелось необходимого материала для работы, он уходил в те места, где находились люди той среды, которая изображена в пьесе. Только после тщательного изучения реальных прототипов действующих лиц он снова продолжал работу, он учил тому же своих актеров. В силу того, что театр постоянно находился на гастролях, и за неимением хорошо оборудованной стационарной сцены Кариев не мог полностью реализовать свои замыслы. Поэтому все внимание и силы он отдавал работе с актерами. Кариев рассказывал интересные эпизоды из личной жизни, проводил литературные параллели, стараясь возбудить творческую фантазию актеров и, наконец, пользовался приемом показа, когда не получалось какое-то место роли у того или иного исполнителя. Будучи режиссером реалистического направления Г. Кариев стремился воссоздать на сцене «кусочек жизни» во всей его полноте»¹. Несмотря на наивность и некоторую примитивность такого подхода, он сослужил хорошую службу начинающим исполнителям и явился определенной ступенью в развитии сценического реализма.

Исследователи отмечают, что основой татарского сценического искусства было реалистическое отображение действительности. Актеры с первых же лет стремились к бытовой, жизненной достоверности, точности, их отличало прекрасное знание жизни, умение проникать в суть каждого образа. М.Г. Арсланов утверждает: «С возникновением национального профессионального театра в его стенах начала формироваться режиссура бытового, жизненного правдоподобия, психологического реализма». Вместе с тем он подчеркивает и яркое творческое начало, импровизационную направленность, присущие режиссуре Г. Кариева. Он пишет об этом так: «Являясь

¹ Арсланов М.Г. Татарское режиссерское искусство (1906–1941). Казань, 1992. С. 61.

зажигающимся, вдохновляющимся актером, склонным к импровизациям, Г. Кариев и в репетиционный процесс вносил много огня и темперамента. Он редко приходил в труппу с разработанным, готовым планом. Поэтому сначала его репетиции шли как бы в замедленном темпе. Однако это длилось сравнительно недолго. Постепенно вовлекаясь в действие, загораясь сам и зажигая других, Г. Кариев добивался нужного самочувствия актеров. Вот на этом этапе Г. Кариев и давал волю актерам. Разбуженные режиссерской волей и фантазией актеры предлагали все новые приспособления и интересные детали. Постановщику оставалось отбирать и закреплять придуманное исполнителями. Если ход репетиционного процесса застопоривался, следовал каскад блестящих актерских показов, глубоко жизненных, ярких приспособлений, мизансцен. Поддержанный таким образом творческий процесс возобновлялся с новой силой. Так рождались отдельные сцены, акты будущего спектакля»¹.

Искусствовед И.И. Илялова выделяет две школы актерского искусства, которые представлены именами Г. Кариева и С. Гизатуллиной-Волжской: «С момента своего зарождения профессионального национального театра в 1906 году татарское актерское искусство прошло ряд этапов в своем развитии. Главной в этом процессе была реалистическая направленность. Но в этом едином течении оказалось стремление к психологической разработке образов, приводившие некоторых актеров к бытовой детализации, жанровой сочности решений, и романтическая приподнятость, выражавшаяся в создании лирических и героических образов, имеющих поэтически обобщенный характер и достигавшая порой возвышенной патетики, стилистики мелодрамы».

Некоторые исследователи выделяют две школы актерского искусства – жанрово-бытовую и лирико-романтическую, которые представлены именами Г. Кариева и

¹ Арсланов М.Г. Татарское режиссерское искусство (1906–1941). С. 62.

С. Гизатуллиной-Волжской¹. На наш взгляд, можно говорить лишь об особенностях, личных предпочтениях и творческой направленности того или иного исполнителя. Действительно, дореволюционный татарский театр объединял очень разных актеров, каждый из которых был сильной личностью, яркой индивидуальностью, и это, безусловно, отражалось на творчестве.

Талантливый и самоотверженный театральный критик того времени Г. Карам в своих статьях оставил интересные высказывания по поводу актерского исполнения, на которых хотелось бы остановиться поподробнее, поскольку они дают нам уникальную возможность почувствовать, в каком направлении шли эстетические поиски дореволюционного татарского театра. Большое значение придавалось правдивости, жизненности актерской игры. Костюм, прическа, грим, осанка, манера двигаться и говорить были чрезвычайно важны, поскольку все это работало на создание реалистичного, полнокровного, живого образа. Вот описание игры Габдуллы Кариева в спектакле по пьесе Г. Камала «Тайны нашего города»: «Вообще, самый удачный акт в пьесе – третий. Здесь Кариев, создавая образ торговца, показывает весь свой талант. Причем проявляет не только прекрасные артистические данные, но и дар комика. Его грим, внешний вид до такой степени естественны и правдоподобны, что порой забываешь о том, что перед тобой артист...». А вот его суждение об игре Карима Тинчурина в спектакле «Банкрот»: «Каждое движение, голос, манера говорить Узбека-эфенди столь естественны и жизненны, что казалось – перед нами не артист, а настоящий Жамалетдин Туктагаев. Наличие у этого артиста природного таланта чувствуется в каждом движении». Как видим, одним из главных достоинств актерской игры Габдрахман Карам считал естественность и верность жизни, придавая при этом большое значение внешним факторам. Такая

¹Илялова И. И. Искусство актера татарского театра // Татарский театр (Новаторские искания татарского советского театра). Казань, 1981. С. 25–26.

позиция была характерна для того времени. Во-первых, она обусловлена влиянием московского Малого театра, известного своей приверженностью к бытовой и психологической достоверности, чья эстетика и творческий метод оказывали большое воздействие на развитие татарской исполнительской школы. Во-вторых, такому подходу способствовал и драматургический материал: как мы уже отмечали, татарские писатели начала века черпали свои сюжеты и характеры из самой жизни и ставили своей задачей воспроизвести точную ее копию. Соответственно и артисты, следуя за драматургом, исходили в своем творчестве из жизненных наблюдений, зачастую копируя реальных людей. З. Султанов, вспоминая о начальном этапе становления татарского театра, пишет: «Нам, старым актерам, элементы натурализма в большинстве случаев диктовались самим произведением. Например, мы были уверены в том, что события в пьесе происходят только в одном месте, внутри одной определенной семьи, опираются на определенный круг событий. На самом деле неизвестно, так ли писали авторы, но мы, полагая, что это именно так, а не иначе, искали портрет этого образа. Для этого старались перевести на сцену с конкретных личностей – будущих героев этих событий. В качестве примера можно назвать Мухаметзяна Хафиза, Каримова, Хальфина, Хади Максуди. Вернее стремились копировать их». Г. Болгарская в своих записях вспоминала, как ей пришлось работать над ролью свахи в гоголевской «Женитьбе» в сезоне 1910–1911 гг. «Первый раз участвую в переводном русском произведении. К тому же играю шестидесятилетнюю старуху-сваху. Что делать? К нашей маме приходила одна старуха. Почему-то запомнились ее жесты, походка, разговорная речь. Взяла за основу эти наблюдения. Кариев меня похвалил, это меня окрылило». Свидетельств тому, что татарские артисты очень часто копировали, пародировали реальных, конкретных лиц, и в литературе, и в воспоминаниях самих артистов мы встречаем немало. На наш взгляд, это был закономерный этап в развитии сценического искусства, объясняющийся недостатком специаль-

ного образования, профессионального опыта у первых татарских артистов, которые просто вынуждены были учиться у самой жизни. Несмотря на всю примитивность такого творческого метода, он стал хорошей школой для начинающих исполнителей и явился определенной ступенью в развитии сценического реализма.

Следующей ступенью в совершенствовании актерского мастерства являлось овладение внутренней техникой, даром перевоплощения. Артист должен уметь тонко и глубоко проникать во внутренний мир изображаемого персонажа, его душевное состояние, уметь передавать все оттенки его переживаний, неуловимые, индивидуальные черточки его характера, тончайшие психологические нюансы. Дар перевоплощения и умение проникнуть в суть образа, присущие «первому артисту» татарского театра, оставались самыми притягательными свойствами его таланта: «У Кариева самое ценное, определяющее достоинство – это неповторяемость в игре. Он – настоящий актер, умеющий прекрасно, мастерски передавать татарские типы. Вместе с тем также в переводных русских и зарубежных произведениях его игра отличается правдивостью и естественностью. О них не скажешь, что создал их татарский актер. Он проникает в их смысл, в их психологию. Это талант, выпавший на долю очень немногих артистов. У очень талантливых исполнителей бывают такие моменты, когда они, присутствуя на сцене и даже не говоря ни слова посредством только лишь мимики, передают зрителям трагическое, жуткое состояние человека. Вот и у Кариева бывают иногда такие минуты. Он с одинаковым мастерством выступает как в комедиях, так и в трагедиях... Как трагичен старик в «Последнем привете», так же смешон старик в «Первом театре». Или сколько контраста между Свингли в «Трильби» и городничим в «Ревизоре».

Карам очень ценил актерскую индивидуальность, самобытность. По мнению критика, исполнитель должен вкладывать в роль, созданную драматургом, свое видение, свое понимание, свою творческую индивидуальность. В этом и проявляется актер – художник,

актер-творец. Вот что Карам пишет, к примеру, о Кариеве: «Хотя Кариеву приходится постоянно играть в однообразных ролях, он никогда не теряет к ним интереса, каждую роль играет азартно, с темпераментом, каждый раз придавая спектаклю особый, только ему присущий тон. И поэтому его игру народ ждет с нетерпением». Или еще о нем же: « В этом сезоне Кариеву пришлось много играть различных ханов, царей, правителей. Примечательно, что все они, как правило, не подчиняются определенному трафаретному типу, наоборот, каждый из них имеет свое внутреннее содержание и отличительную наружность, свой духовный облик. И в «Тагир – Зухре» хан отличается иным характером, является доведенным до совершенства образом. Сколько разницы между несчастным, сломленным духом ханом в прологе и бессердечным, ненавистным ханом в последующих картинах». Таким образом, неповторимость актера в игре, состояние постоянного художественного поиска, выявления все новых сторон и красок образа, углубление и совершенствование роли – важная черта актерского творчества в понимании Габдрахмана Карама. Его мнение по этому поводу совпадает с мнением Ш. Ахмадиева, который писал, что хороший актер должен сделать лучше, чем предполагает сам писатель. Только тогда он имеет право называться актером-художником. «Как не всякий, умеющий писать, может стать писателем, и не каждый, кто держит в руке кисть, может стать живописцем-художником, так и тот, кто только повторяет, как попугай, за суфлером слова, не может быть актером».

И еще одно важное свойство актерского таланта Габдуллы Кариева получило высокую оценку Габдрахмана Карама. Это умение установить близкий, искренний, эмоциональный контакт со зрителем: «Он превосходный актер-импровизатор, обладающий даром установить неподдельный контакт со зрительным залом и постоянно свободно пользуется этим своим сценическим даром. Исключительный талант проявляется во всем и всегда».

Габдрахман Карам высоко ценил умение актера воссоздать на сцене определенный тип. Проблеме сцениче-

ских типов Карам придавал довольно большое значение, что указывает на реалистическую направленность, лежащую в основе его взглядов. Вместе с тем он не подходил к этой проблеме однозначно. Вот что он пишет на страницах журнала «Анг» в 1913 году: «Мы не можем сказать о наших пьесах, что в такой-то их постановке имеется такой-то тип. Потому что типов у нас нет. Поэтому и для создания типических образов у нас нет артистов. Однако несмотря ни на что, и в этих плохих пьесах, такие актеры, как Кариев и Иманский, проявляя мастерство, добиваются определенных успехов. Но даже мастерство не помогает им отойти от своего амплуа. Например, Кариев, как бы ни старался, роль влюбленного сыграть не может. Иманский тоже не сумеет воплотить роли стариков. Причины этого имеют одно основание и кроются в наших пьесах. В них нет материала, на котором бы артист смог проявить свой талант со всех сторон. Хотя мы уверены, что будь в пьесах различные типы, то артисты, конечно, постарались бы воплотить их на сцене».

Смысл этого, на первый взгляд противоречивого и запутанного высказывания заключается, видимо, в следующем. В первые годы возникновения татарского театра, в нем преобладала пародийность, шаржевость, однолинейность, что, по мнению Г. Карамы, объясняется рамками просветительского направления в татарской драматургии, подразумевавшего некоторую тенденциозность и схематичность образов. Персонажи пьес и спектаклей были однообразны и однозначны. Карам же, будучи знатоком русской и европейской литературы и стоя на позициях критического реализма, трактовал понятие тип, как характер, взятый из жизни, во всех его многообразных проявлениях, противоречиях и сложности. Таким образом, Габдрахман Карам протестовал против схематизма и однолинейности в актерской игре и выступал за появление на сцене истинно реалистических образов, разнообразных и психологически сложных.

Проблема сценических типов, конечно же, связана не только с особенностями драматургии. Она имеет и более

глубокие, сугубо театральные корни. Известно, что типажность проявляется в двух вариантах. В народном театре это – обобщенная маска, в профессиональном театре она получила форму амплуа. В начальном периоде татарского театра не всегда можно четко разграничить «маску» и «амплуа». Однако, учитывая общую культурно-социальную обстановку периода возникновения актерского искусства и судя по имеющимся источникам, в нем больше преобладало народное начало – «маска-характер». В частности, Карам в рецензии на спектакль «Банкрот» отмечает, что персонажи, встречающиеся в национальных пьесах – общие типы. Постепенно углубляясь и обогащаясь, амплуа в татарском театре стало приобретать более гибкий характер. Тем не менее Габдрахман Карам видел в традиционном делении актеров на амплуа искусственное ограничение творческих возможностей артиста, преграду для их полнокровного и разностороннего развития. В своих статьях он часто сожалеет по поводу того, что тот или иной исполнитель не может выйти за рамки своего амплуа. Кариев – «резонер и бытовик» и «не может играть роли любовников», Тинчурин – «хорошо выступает в переводных произведениях и достигает желаемого, а в национальных пьесах особенно не блещет талантом». Высоко ценя и искренне восхищаясь первой татарской актрисой Сахибжамал Гизатуллиной-Волжской, Карам все же отмечает, что ее настоящее амплуа – драматическая героиня, поэтому «ее игра в комедиях зачастую напоминает драму, по этой причине, впечатление у зрителя не всегда остается правильным».

В исполнителях Габдрахман Карам ценил широту творческого диапазона, умение создавать разноплановые образы. В этом смысле его восхищала Гульсум Болгарская: «Какие только амплуа не подчиняются ей. Точно, определенно воплощает она роль четырнадцатилетней девочки, приговоренной к смерти Шафики («Жалкое дитя») и с таким же четким отношением к своей героине, с тем же пониманием человеческой души, передает состояние сорокалетней женщины, больной чахоткой Амины («Некрасивая жизнь»). Представьте себе

шуструю Салиму («Неравные») или же кроткую Зайнаб («Молодежь»). Какой контраст! Несомненно, Болгарская одна может управлять репертуаром, у нее для этого достаточно и опыта, и мастерства».

Болгарская не по своей воле стала такой «универсальной» актрисой. Для исполнения женских ролей в татарском театре не хватало исполнительниц. По мнению Г. Карам, справиться с такой колоссальной нагрузкой, создать целую галерею таких разных и обаятельных героинь Болгарской помогло умение «вжиться» в образ, проникнуться мыслями и чувствами своих персонажей. Так, например, он оценивал ее работу в спектакле «Сестра милосердия»: «На первое место, без сомнения, приходится ставить игру Болгарской. Это довольно одухотворенная и психологически сложная роль. Для хорошей актрисы имеются большие возможности проявить свой талант. Болгарская в ней не играла, а, можно сказать, жила на сцене мироощущением Любы». А так он отмечал ее игру в спектакле «Сиротка Хаса»: «Для Болгарской, сыгравшей Катерину, эта роль не требует особых усилий... Простую, обаятельную, жизнерадостную девушку она, должно быть, поняла безукоризненно: не успев заплакать, она уже смеется. Очень естественны, жизненны ее переходы из одного состояния в другое».

Нужно отметить, что Габдрахман Карам предъявлял актерам довольно высокие требования в постижении «диалектики души», внутренних мотивов поведения, всех тонкостей психологии воплощаемых персонажей. Он учил актеров видеть своих героев в процессе их духовного развития и передавать мельчайшие изменения в их душевном состоянии. Для примера приведем разбор исполнения Болгарской роли Катерины в драме Островского «Гроза»: «Эту сложную психологическую драму не только наши, но и многие русские актеры сыграть не смогут. Особенно глубока и сложна роль Катерины. Сыграть ее с пониманием способна лишь настоящая, великая актриса. Несмотря на это, Гульсум Болгарская сыграла ее неплохо, а в некоторые моменты даже лучше, чем можно было ожидать. Это тем более ценно, что слишком

маленькая сцена и не всегда адекватный перевод создавали для игры большие трудности. В первом действии Болгарская произвела очень хорошее впечатление. Ее страх, безответность перед свекровью, опущенные в землю глаза, – все это понято и передано верно. Так показано и у Островского. Начиная со второго акта, в каждом слове и движении Катерины должно появиться смятение, которое, постепенно нарастая, должно достичь к четвертому акту последней точки, наивысшего напряжения. Но в Болгарской этого изменения не почувствовалось. Она в этих сценах показалась слишком холодной и спокойной. Исполнительнице роли Катерины, прежде всего надо очень хорошо осознавать, что, начиная со второго акта, в Катерине борются две различные силы: одна толкает ее в объятия любимого, а другая велит держаться от него подальше. Смысл роли Катерины и конфликт всей драмы только в этом. Если это не становится ясным, весь ее смысл пропадает. У нас нет права требовать от Болгарской, чтобы она с первого же исполнения уловила эти тонкие нюансы. Но для будущего отметить эти важные моменты считаем необходимым».

Примечательно, что уже тогда шла речь о необходимости синтеза актерского и режиссерского начала для всестороннего раскрытия образа, более глубокого его постижения. Это видно, например, из такого замечания: «Напоследок по поводу Катерины хочется сказать следующее. В третьем акте на голове у Катерины должен быть длинный белый шарф, а в последнем – длинный черный шарф. А у Болгарской в третьем акте был зеленый шарф, а в последнем – белая накидка. В последнем действии, когда Катерину вытащили из воды и принесли на сцену, ее волосы должны быть растрепанными и мокрыми, а с одежды должно капать. Ничего этого не было принято во внимание, эти ошибки можно отнести к рассеянности режиссера». Здесь мы видим, что важное значение придавалось художественному оформлению постановки, в частности, к деталям костюма, требуя не только конкретного жизненного правдоподобия, но и выразительной, почти символической образности.

Интересно также, что уже в 1914 году, предвосхитив повсеместное распространение системы Станиславского, Карам говорил о необходимости выстраивать внутреннюю логику поведения актера на сцене, с учетом всех предполагаемых обстоятельств и так называемого сквозного действия. Карам очень остро реагировал на нарушение этой внутренней логики. Например, оценивая игру Сары Байкиной в спектакле «Несчастное дитя», он указывал на такое, чрезвычайно важное, с его точки зрения, упущение: «Когда Гата упал на землю, Шафика, встав спиной к публике, свой монолог говорит, стоя на ногах. Надо принять во внимание: в это время до смерти самой Шафики осталось пять-десять минут. Поэтому то, что она так долго говорила стоя на ногах, показалась ненормальным и навредило смыслу спектакля. В этой ситуации Шафика должна была, упав, склониться над Гатой и, глядя на зрителей, произносить свои слова отрывочно, с трудом».

Габдрахман Карам высоко ценил талант, неповторимую актерскую индивидуальность, но считал, что для артиста одного природного дарования недостаточно. Необходим также неустанный труд, настойчивость в шлифовании мастерства, отточенная внешняя и внутренняя техника, жизненный и профессиональный опыт. По поводу исполнения Болгарской роли Гульжихан в спектакле «Банкрот» он пишет: «Болгарская не смогла раскрыть эту роль в должной степени. Не потому, что она плохая артистка. Для того, чтобы быть актрисой, нужно много различных качеств. Нужен опыт и практика. По неопытности самые лучшие места, самые типичные слова во втором акте она не заметила, не придала им значения».

И еще один момент, на котором хотелось бы остановиться особо. Придавая большое значение воспитательной функции театра, Габдрахман Карам хотел видеть актеров высококультурными людьми, достойными подражания. Не случайно в своих рецензиях он уделяет столько внимания манере держаться, со вкусом подобранной одежде и т. д. Его часто огорчало отсутствие

благородства, достоинства в татарских актерах. Особое значение он придавал культуре речи, полагая, что театр может и должен стать школой правильного и красивого литературного языка. Появление на сцене вульгарных слов, неправильной искаженной или грубой речи вызывало его возмущение. Габдрахман Карам призывал артистов работать над собой, расширять свой кругозор, повышать культурный уровень. Характерны для него следующие строки: «... Хочется дать один совет нашим артистам и артисткам: раз уж вы начали играть русские и европейские драматические произведения, то теперь вам уже не хватит лексикона «Трех жен» или «Несчастливого юноши». Чтобы играть такие произведения, вам необходимо знать и понимать литературный язык. Ваше неправильное произношение со сцены некоторых слов не только смешит нас, но и ставит вас в неловкое положение. Чтобы уберечься от этого, вам необходимо много читать, расширять свой кругозор».

В целом можно сказать, что еще до революции 1917 года татарский театр имел плеяду ярких, самобытных, талантливых актеров, проделавших путь от ученического подражания к самостоятельному и полноценному творчеству, от увлечения поверхностными внешними характеристиками к психологической глубине, от конкретного детального правдоподобия к поэтическим и социальным обобщениям. Дореволюционная история татарского театра насчитывает чуть больше десяти лет. Но за этот небольшой промежуток времени был сделан огромный путь, и не только в освоении актерского мастерства. Помимо сугубо коммерческих задач – привлечения и развлечения публики, актеры ставили перед собой и более важные, значительные, благородные цели – способствовать распространению культуры и образованности, развитию литературы и искусства, росту национального самосознания. Театр и сам по себе воспринимался как символ прогресса и объединял вокруг себя широкий круг молодой татарской интеллигенции.

2. РАЗВИТИЕ ЖАНРОВ И СТИЛИСТИЧЕСКОЕ ОБОГАЩЕНИЕ ТАТАРСКОГО ТЕАТРА ПОСЛЕ ОКТЯБРЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

2.1. Новые условия развития татарской драматургии и театра

Октябрьская революция открыла в развитии татарского театра новый этап. Новые социально-экономические условия, в которых предстояло осуществлять строительство национального театра, были определены уже в первых декретах Советского правительства. «Декларация прав народов России», опубликованная 2 (15) ноября 1917 года провозгласила равенство и суверенность народов России, свободное развитие национальных меньшинств, заявив об отмене всех национальных и национально-религиозных привилегий и ограничений. Был взят курс на строительство социалистического государства и соответственно новой, классовой, культуры. Чтобы понять процессы, в русле которых с этих пор начал существовать и развиваться татарский театр, следует учитывать, прежде всего, культурную политику коммунистической партии.

«Отныне наступает новая полоса в истории России, и данная третья русская революция должна в своем конечном итоге привести к победе социализма... В России мы сейчас должны заняться постройкой пролетарского социалистического государства»¹. Эту установку дал В.И. Ленин в своем выступлении на заседании Петроградского Совета в первый же день Октябрьской революции. На повестку дня встало строительство социалистической культуры. Социальная революция, установившая диктатуру пролетариата, коренным образом преобразует искусство, давая ему новую идейную направленность.

В период гражданской войны 1917–1921 гг. начала складываться так называемая пролетарская культура, т. е. культура, создаваемая пролетариатом в переходную

¹ Ленин. Собр. соч., т. XXII. С. 4–5.

эпоху от капитализма к социализму. Она носила классовый характер, отражала борьбу пролетариата с капиталистическими элементами, но в то же время она являлась культурой строящегося социалистического общества.

Из чего же складывается строительство социалистической культуры при диктатуре пролетариата? Большую роль в этом вопросе сыграло учение Ленина об историческом приятии пролетариатом культурного наследия прошлого и о его критической переработке. «Нужно взять всю культуру, которую капитализм оставил, и из нее построить социализм, – говорил Ленин в своей речи 13 марта 1919 года. – Нужно взять всю науку, технику, все знания, искусство. Без этого мы жизнь коммунистического общества построить не можем». В применении к области искусства, и в частности – театра, это учение Ленина также означало овладение «точным знанием культуры, созданной всем развитием человечества», то есть критическое усвоение всего художественного наследия. Это положение ложится в основу партийной политики в области искусства и находит свое закрепление в программе, принятой VIII съездом партии в марте 1919 года.

Пропаганда классического репертуара развертывалась в условиях пролетарской диктатуры не только в особых масштабах, но и приобретало новое качество, явившись одновременно и элементом «настоящей буржуазной культуры», и неотъемлемой частью строящегося социалистического искусства.

При этом существовало два противоположных уклона от партийной линии в области просвещения и искусства: недооценка и прямое отрицание культурного наследия, с одной стороны, и некритическое ее восприятие, с другой. Это касалось не только классического репертуара на сцене советского театра. Сюда же относился и весь сложный комплекс выразительных средств театрального искусства – игра актера, методы режиссуры, декоративное и музыкальное оформление спектакля, устройство сцены и т. д.

С критической переработкой культурного наследия была тесно связана другая проблема. Указывая, что для по-

строения социализма «нужно взять всю науку, технику, все знания, искусство», Ленин добавляет: «А эта наука, техника, искусство – в руках специалистов и в их головах». Таким образом, вставала задача использования специалистов для построения социалистической культуры и одновременно задача их привлечения на сторону пролетариата.

Результаты политики, которая проводилась по отношению к художественной интеллигенции, сказались уже на первом этапе становления социалистического театра. Большая часть интеллигенции пошла на сотрудничество с пролетариатом.

К критическому освоению культурного наследия и к использованию существующей художественной интеллигенции присоединяется еще и третий фактор. В области искусства, в особенности театра, революционный подъем вел к широчайшему подъему самодеятельности миллионов рабочих и крестьян, встававших на путь творческой работы. Пролетариат уже в первые годы после Октября (а отчасти и до Октября) выступал как творец театральных ценностей, оформляя в массовой творческой самодеятельности идеологию класса.

Таким образом, строительство социалистического театра, начатое Октябрьской революцией, охватывает ряд моментов, образуя сложный процесс, в котором занимают свое место и критическое овладение культурным наследием, и использование и перевоспитание художественной интеллигенции, и широчайший размах творческой самодеятельности масс.

Было бы неверно думать, что процесс становления социалистического театра начался на «голом месте». Совершенно отчетливые установки по этому вопросу были даны Лениным еще задолго до 1917 года. На основе их и строилась художественная политика партии после Октября. В относящейся к 1905 году статье Ленина «Партийная организация и партийная литература» речь идет не только о партийной публицистике, но также и о художественной литературе, и об искусстве, и о театре. В этой работе Ленин характеризовал «свободу» буржуазного писателя, художника, артиста как «замаскированную

(или лицемерно маскируемую) зависимость от денежного мешка», как «буржуазную или анархическую фразу». Он писал: «И мы, социалисты, разоблачаем это лицемерие, срываем фальшивые вывески не для того, чтобы получить внеклассовую литературу и искусство (это будет лишь возможно в социалистическом, внеклассовом обществе), а для того чтобы лицемерно-свободной, а на деле связанной с буржуазией литературе противопоставить действительно свободную, открыто связанную с пролетариатом литературу»¹.

Ленин рассматривает искусство, литературу и театр как могучее оружие воздействия на массы, как оружие классовой борьбы, которое должно быть поставлено на службу пролетарской революции. Прямые указания Ленина на партийно-классовый характер литературы, стоящие в теснейшей связи с его теорией культурной революции, определяли и его оценку творчества Некрасова, Щедрина, Льва Толстого, М. Горького и др.

Если установки Ленина на партийно-классовый характер искусства легли в основу художественной политики партии после Октября, то те же установки определили стратегию борьбы с уклонами от партийной линии в области культурной политики, которые наметились также еще до 1917 года и на новой основе были воспроизведены после Октября.

Прежде всего, это культурничество, которое утверждало, будто пролетариат может быть только потребителем искусства, а не его творцом. Задачи пролетарской культуры по этой теории сводились лишь к пассивному освоению культуры буржуазной. Такая программа лишала пролетариат возможности использовать искусство в классовой борьбе. Русский меньшевизм еще до 1917 года выступал против партийности в искусстве, защищая программу «нейтралитета» искусства. В театральной практике эпохи военного коммунизма теории эти сказались в «любительской» линии массового самостоятельного движения и в известной степени в работе отдельных театральных органов.

¹ Ленин. Собр. соч., т. VIII. С. 389.

Другим основным и опять-таки наметившимся еще задолго до Октября уклоном от ленинских, марксистских позиций в художественной политике были концепции Богданова — Луначарского, вызвавшие еще в 1908 г. резкую критику Ленина.

А.А. Богданов отрицал диалектику марксизма, стремясь заменить ее «организационной наукой». А.В. Луначарского субъективно-идеалистическая философия приводит в годы реакции к «богостроительству», к утверждению, что «научный социализм — самая религиозная из всех религий». В статье «Социализм и искусство» А.В. Луначарский писал в 1908 г. о театре социалистического будущего как о «свободном религиозном культе», который превратит «храмы в театры и театры в храмы»: «общественный театр будет местом коллективных постановок трагедий, долженствующих поднимать души до религиозного экстаза, бурного или философски спокойного». Теории Богданова о пролетарской культуре, нашли свое выражение в 1910 г. в платформе группы «Вперед». «Оригинальной чертой этой платформы, — как писал Ленин, — была провозглашенная новой группой задача создавать и распространять в массах новую пролетарскую культуру... вырабатывать пролетарскую философию, направлять искусство в сторону пролетарских стремлений и опыта»¹. «На деле же именно борьбу с марксизмом прикрывают все фразы о пролетарской культуре».

Между тем именно эта, сложившаяся в эпоху реакции, идеалистическая теория пролетарской культуры легла в годы военного коммунизма в основу деятельности пролеткультов. Для нее характерны лабораторные методы выращивания пролетарского искусства в изоляции от политических задач массового движения, а также резко отрицательная позиция по отношению к проблеме освоения культурного наследия прошлого.

В годы реакции В.М. Фриче, утверждал, что в социалистическом обществе «исчезнет и самое представление о театре» и что «театральные зрелища с их разделением на зрителей и актеров уступят место

¹ Ленин. Собр. соч., т. XIV. С. 298.

коллективным празднествам, торжественным процессиям, массовым хорам и т. п.»

В период реакции В. Шулятиков выступал с механистическими суждениями о театре. Марксистское положение: не бытие определяется сознанием, а сознание бытием — он применял к театру в следующем виде: «не драматическое произведение создает сцену, а сцена — драматическое произведение». «Не драматург, свободно гуляющий по садам фантазии, предписывает театру технические законы, распоряжается «обстановкой», а машины и декорации обуславливают характер его поэтических «прогулок», диктуют правила искусству Мельпомены и Талии»¹.

Уклон к механистичности проявляется и в опубликованной в 1910 г. работе В.М. Фриче «Эволюция театра и драмы», где, рассматривая непосредственную обусловленность театра техникой, Фриче полагает, что новому обществу, построенному на базе высокой машинной техники, должен соответствовать и театр, в котором основное место займет не герой, а масса.

Отрицание театра и замена его празднествами, непосредственная обусловленность театра техникой, обезличение театра, в котором масса устраняет героя, — все эти мысли воспроизводятся и после Октября. На новой основе они проявились в работе Пролеткульта и массового самодеятельного театра.

Эти влияния отмечает письмо ЦК партии о Пролеткультах от 1920 г., где говорится: «Те самые антимарксистские взгляды, которые так пышно расцвели после поражения революции 1905 г. и несколько лет (1907–1912 гг.) занимали умы «социал-демократической» интеллигенции, упившейся в годину реакции богоискательством и различными видами идеалистической философии, — эти же самые взгляды в замаскированном виде антимарксистские группы интеллигенции пытались теперь привить Пролеткультам»².

¹ Шулятиков В. Новая сцена и новая драма // Кризис театра. М., 1908.

² Вестник работников искусств. 1920. № 2–3.

Указанные выше философские уклоны в той или другой мере явились отражением буржуазных и мелкобуржуазных влияний, усилившихся в годы реакции. В те годы потрясенная революцией буржуазно-художественная интеллигенция выдвигает под общим лозунгом «кризиса театра» целый ряд театральных теорий. Все эти течения, от символизма до эстетизма и футуризма, воспроизводятся на новой основе в эпоху военного коммунизма, выражая усиливающийся распад буржуазного театра и путем сложных трансформаций выделяя отдельные элементы в строящуюся социалистическую театральную культуру. Все это делает театральную обстановку в эпоху военного коммунизма чрезвычайно сложной и полной противоречий.

Следует отметить тот факт, что все эти течения, которые раньше не имели особого влияния на татарское сценическое искусство, после революции стали находить в нем самое непосредственное отражение. Это было обусловлено политическими и социальными причинами, самим процессом утверждения нового социалистического государства, масштабным культурным строительством. По всей стране распространялась новая, единая для всех наций идеология, под партийным руководством формировалась новая, интернациональная культура. Татарский театр естественным путем влился в этот процесс.

Укрепляясь, советская власть брала искусство под свой контроль. 17 января 1918 года организуется Центральный мусульманский комиссариат (ЦМК) во главе с Мулламуром Вахитовым. Одним из направлений его деятельности была работа по развитию художественной культуры мусульманских народов.

Во время Гражданской войны в формировании нового театрального искусства большую роль играли фронтовые труппы. В войсковых частях создавались концертные бригады, в состав которых во многих случаях входили опытные актеры. Так, свои коллективы на различных фронтах создали С. Гиззатуллина-Волжская, В. Муртазин-Иманский, К. Тинчурин, Камал Первый, М. Мути, Г. Мангушев, С. Байкина, А. Синяева и другие. Основу репертуара

фронтowych бригад составляли одно-двухактные пьесы, написанные еще до революции Г. Камалом, К. Тинчуриным, Ш. Камалом, Ф. Бурнашем и др. Часто ставились пьесы Г. Кулахметова «Молодая жизнь» и «Две мысли», отличающиеся революционным содержанием.

Руководил этой работой Политотдел Центральной мусульманской военной коллегии (ЦМВК), созданной в конце января 1918 года в виде военного отдела Комиссариата по делам мусульман Внутренней России при Наркомнаце для ведения агитационно-массовой и культурно-просветительской работы. ЦМВК издавала свою газету «Кызыл армия» («Красная армия»). Ее редактор, молодой драматург Фатхи Бурнаш уделял большое внимание вопросам литературы и искусства. В работе Центральной мусульманской военной коллегии принимали участие Г. Ибрагимов, Г. Камал, Ф. Амирхан, Ф. Сайфи-Казанлы, С. Сунчелей, С. Джалял, Т. Гиззат. В 1919 году была создана театральная секция ЦМВК под руководством Мухтара Мутина. Она возглавила пропагандистскую и культурную работу среди красноармейцев, способствовала переводу пьес на татарский язык. Так, к июню 1920 года с русского на татарский язык было переведено 75 пьес¹.

Первые послеоктябрьские годы отмечены также всеобщим и огромным интересом народных масс к театральному искусству. Как пишет Б. Гиззат: «Победному шествию Октября сопутствовало создание новых татарских театров в Казани, Самаре, Челябинске, Ташкенте, Бухаре, Хиве, Перми, Семипалатинске, а также крестьянских театров, таких, например, как «Сабанче» в Мамадыше². В 1918–1919 годах в Казани существовали десять профессиональных татарских трупп (финансировавшиеся государством либо конкретными учреждениями) и, помимо них, около сорока самодеятельных³.

¹ Гиззатуллин И.Г. Центральная мусульманская военная коллегия (1918–1929 гг.): автореф. дис. ... канд. ист. наук. Казань, 1973. С. 26.

² Гиззат Б. Татарский театр // История советского драматического театра. М., 1966. С. 338.

³ Усманова Р.Ф. Из истории татарского драматического театра в первые годы Советской власти. Казань, 1958. С. 17.

В июне 1920 года была образована Татарская Автономная Советская Социалистическая Республика. День рождения республики был ознаменован закладкой здания татарского театра. К началу октября 1920 года Наркомпросом ТАССР была создана первая государственная драматическая труппа. Главным режиссером и художественным руководителем Показательной труппы, созданной из артистов коллективов «Сайяр» и «Анг», стал заведующий театральным отделом Наркомпроса М. Мутин.

Вновь рожденному театру пришлось работать в очень непростой экономической ситуации. Голодные годы разрухи, а затем период нэпа не могли не отразиться на творчестве. Было временно прекращено выделение театрам государственных субсидий, соответственно большое значение стали иметь «кассовые» соображения, интересы публики. В начале двадцатых годов театр ставит в сезон порой 80–85 новых спектаклей, некоторые из них идут на сцене всего лишь 1–2 раза. Например, такие как: «Хорошо сшитый фрак», «Женщина у трона», «Ишан с плеткой», «Черная занавеска», «Цыганка», «Колдунья», «Дочь степей», «Сююмбикэ», «Разбойник Галим» и многие другие. Конечно, далеко не все они были надлежащего художественного уровня. Примечательно, что повысился интерес к религиозным и историческим темам. Г. Ибрагимов по этому поводу писал: «Под пером революционера разные Чингизы, Аюби, Мухамметы могли бы стать темой для раскрытия всей полноты исторически классовых и политических, революционных событий. Однако, во-первых, планы создания произведений, посвященных таким личностям, зарождались не у революционеров, а у таких людей, кого можно в лучшем случае назвать «нейтральными». А еще хуже то, что такие писатели, находясь один – в Оренбурге, другой – в Казани, третий – в Троицке, четвертый – еще где-то, ничего не зная друг о друге, будучи не информированными один о другом, все разом обратили внимание на такую тему. Это является симптомом того, что из каких-то пластов реальной действительности

поднимается и катится черная волна, все остальное вызвано действием этой волны»¹.

Татарские писатели зачастую проявляли в этом вопросе противоречивость и непоследовательность. Так, в частности, автор подобных романтических пьес Фатхи Бурнаш в 1922 году в статье «Татарская театральная литература» (газета «Безнен юл») писал: «пьеса «Тагир – Зухра» в театральной литературе определенный этап, не будет ошибкой сказать определенная ступень. Появившаяся после нее пьеса «Буз егет», окрашенная такими же сказочными, фантастическими тонами, была встречена народом с любовью... В таком же духе написанная историческая пьеса «Юсуф – Зулейха» стоит на очереди. Прекрасно написанная и, конечно же, музыкально оформленная, она несомненно станет значительным событием...». Уже в 1924 году, тот же Ф. Бурнаш в статье «Матбугат – әдәбият» пишет в обличительном тоне: «Одно время у нас появились бесчисленные «Буз егет», «Юсуф – Зулейха», «Адам и Ева», не знаю каких только сказочно-исторических «художественных» драм и трагедий не было... мир покрыла серия фарсов, легких драм, взятых из «народной жизни» музыкальных комедий...» Сопоставление этих двух цитат говорит о многом, особенно если учесть, что в 1924 году репертуарная политика татарского театра коренным образом изменилась и очень многие спектакли, такие как «Сак-Сок», «Зульхабира», «Башмагым» и другие, сошли со сцены. Также показательны высказывания К. Тинчурина. В 1923 году он написал драму из ханской жизни «Голубой ковер», которая была поставлена в государственном театре. А в печати при этом крайне негативно отзывался о национально-романтическом направлении в татарском театре, получившем свое развитие в первой половине двадцатых годов. По этому поводу он пишет: «Буржуазные писатели у нас и после Октября проявляли националистические тенденции. В нашем художественном искусстве очень много явных фактов, когда писатели организовывали

¹ Кызыл шәрәк яшьләре // Казань. 1922. № 2. С. 27.

различные «восточные вечера» и через беляши и паштеты вводили в общество байских жен, старались показать их своими людьми. Вместе с этими националистическими тенденциями, в нашей драматургии отражено стремление, вернувшись в прошлое, изображать сказочно ханов. Все это в форме сценических произведений служило распространению националистических тенденций...» («Несколько слов о советской татарской драматургии» Татарстан, 1923).

Борьба за новый, созвучный времени репертуар, продолжалась непрерывно, в результате чего в 1923–1925 годах центральное место на сцене заняли произведения с революционным содержанием. В целях поднятия уровня драматургии стали проводиться творческие конкурсы. Впервые в истории татарского театра конкурс драматических произведений объявил Габдулла Кариев в 1916 году. Но это была частная инициатива. Критерии отбора пьес не обнародовались и целиком основывались на вкусах самого Г. Кариева. Теперь же конкурсы организовывались и субсидировались государством на основе четких и ясных критериев. На первом таком конкурсе, объявленном в начале 1923 года, было представлено около 50 пьес, 25 из них участвовали в заключительном туре. Конкурс помог активизировать творчество драматургов, выявить молодые таланты, а также конкретизировать требования, предъявляемые к современному репертуару. На конкурсе, организованном в 1924 году, было объявлено следующее: «Произведение своей основной идеей и всем своим построением должно соответствовать пролетарской идеологии... В выборе формы писателю предоставляется абсолютная свобода, но лишь с одним условием – произведение должно быть понятно для широких слоев трудящихся масс»¹.

Двадцатые годы – время рождения и становления нового социалистического искусства, время поисков, активных и острых дискуссий. Некоторые деятели культуры видели причины неудовлетворительного состояния

¹ Азат Себер (Свободная Сибирь). Новониколаевск (Новосибирск). 1924. 17 июля (на татар. яз.).

театрального искусства в неспособности освободиться от традиций дореволюционной сцены. Появились попытки подвести под основу нового театра пролеткультовские ультралевые взгляды, отрицающие все достижения прошлого. Социалистическая революция по-новому поставила вопрос взаимоотношений искусства и реальности. Возникло мнение, что в самой природе революционной действительности заложены эстетические категории, в корне отличающиеся от прежних. В этом смысле интересен теоретический труд русского искусствоведа П.М. Керженцева «Творческий театр»¹. В 1921 году Габдрахман Карам переводит его на татарский язык². Книга Керженцева наиболее полно и последовательно излагала театральную программу Пролеткульта. В то время она имела огромный общественный резонанс и за короткое время выдержала пять изданий. Керженцев отрицательно относился к существующему на Западе профессиональному театру, считая его целиком буржуазным, коммерческим. Главный недостаток этого театра, по мнению автора, состоит в том, что между сценой и зрительным залом существует пропасть, зрители остаются пассивными. Подобный театр не дает им никакой возможности проявить свой творческий художественный инстинкт. Керженцев считал, что процесс подлинной демократизации театрального искусства должен заключаться в создании не театра для народа, а «театра народа», т. е. театра, опирающегося на творчество самих народных масс. Поэтому Керженцев предлагал не преемственность по отношению к старому театру, а полный разрыв с ним. «Новый социалистический театр рождается не из профессионального театра, обреченного историей на гибель, а из самостоятельности трудовых масс в области театра»³, – утверждал он. Керженцев также считал, что новый пролетарский театр должен создаваться не профессиональными актерами, а

¹ Керженцев П.М. Творческий театр. Пг., 1920.

² Керженцев В. Пролетариат сәхнәсе. Беренче китап. Ижади театр. Социализм нигезендә корылган театрның юллары. Г. Карәм тәржемәсе. Казан: Милләт, 1921.

³ Керженцев П.М. Творческий театр. С. 138.

лишь самодеятельными исполнителями – рабочими. «Задача пролетарского театра не в том, чтобы выработать хороших актеров-профессионалов, которые смогут удачно разыгрывать пьесы социалистического репертуара, а в том, чтобы дать исход творческому художественному инстинкту широких масс»¹. Лучшей театральной формой для проявления этого инстинкта Керженцев считал народные празднества, массовые действия, где исчезает грань между актером и зрителем. При этом он исходил из реальной картины театральной жизни первых послеоктябрьских лет, в которой значительное место занимали агитационно-плакатные представления, массовые действия под открытым небом, театральное самодеятельное творчество.

Примечательно, что исследователи довольно высоко оценивают этот театроведческий труд: «Книга Керженцева «Творческий театр» бесспорно нова как по идеям, так и по жанру. Это не только исследование существующего театра, но одновременно активная попытка переконструировать сценическое искусство, заглянуть в будущее театра, наметить его контуры. Книга написана темпераментно, убежденно, и она увлекает читателя этой своей убежденностью. Автор проявляет здесь несомненное понимание синтетической природы театрального искусства, хорошее знание современного зарубежного театра. Однако главные теоретические предпосылки Керженцева были ошибочными и немарксистскими»².

В марте 1920 года культурно-просветительский отдел ЦМВК провел в Казани первую конференцию театральных деятелей. Было заслушано и обсуждено несколько докладов. Особый резонанс получило выступление одного из ведущих деятелей культуры Карима Тинчурина. В своем докладе «Прошлое и современное состояние татарского театра» он утверждал, что татарский театр с момента своего возникновения был демократичным,

¹ Керженцев П. М. Творческий театр. С. 56.

² Хайченко Г.А. Основные этапы развития советского театроведения (1917–1941) // История советского театроведения. Очерки 1917–1941. М., 1981. С. 48.

революционным, верным идеалам свободы и гуманизма. В противовес ниспровергателям традиционного искусства, он отстаивал ценность и актуальность лучших образцов культурного наследия прошлого. Конференция поддержала его в этом вопросе и в своем постановлении предложила лозунг: «Да будет осуществлен переход к пролетарскому театру лишь через старый театр!»¹. Вместе с тем, следует отметить, что, высоко оценивая дореволюционные достижения татарского сценического искусства, К. Тинчурин понимал, что в новых исторических условиях театр должен меняться, решая новые задачи. Суть пролетарского театра, в понимании Карима Тинчурина, заключалась, прежде всего, в его классовости и партийности. Тинчурин рассматривал театр как действенное орудие революционной агитации, и идеологическому содержанию спектаклей придавал первостепенное значение. Свою позицию он четко и определенно обозначил в многочисленных публикациях: искусство должно служить делу революционного воспитания масс, а его основная цель – уничтожение «подгнивших в тени ислама обычаев и собственнических инстинктов».

Новый пролетарский театр должен быть зрелищным, динамичным, легким для восприятия, должен в сжатой форме и яркой красочной обертке преподносить зрителю запоминающийся, проникающий в подсознание урок классовой борьбы. Теоретические статьи драматурга представляют большой интерес, но куда большее влияние на мировоззрение татар оказала его театральная практика. В его спектаклях не было «наглядной агитации», прямолинейных лозунгов, к «правильным выводам» зрителя подводили исподволь, используя привычные, доступные художественные средства, задевая самые чувствительные струнки в душе. Созданные в сотрудничестве с композитором Салихом Сайдашевым музыкальные драмы «Голубая шаль», «Угасшие звезды», «Казанское полотенце» были очень популярны. Большую роль при этом играли поиски режиссера в области сцени-

¹ Эшче. 1923. 31 марта (на татар. яз.).

ческой формы. Сжатая композиция, динамичный, живой ритм, эмоциональность актерской игры, обилие музыки, поэтического слова, танцев, различных трюков отличали спектакли К. Тинчурина. Вместе с тем он придерживался традиционных «реалистичных» форм с их бытовым правдоподобием, справедливо полагая, что именно так можно добиться наибольшего эмоционального воздействия на зрителя.

Существовала и другая точка зрения. Представители «левого» искусства А. Мазитов, Ф. Саллави, Ф. Бакир и другие целиком и полностью отрицали значимость «устаревших» театральных методов, считая, что они не способны отразить новую революционную действительность, служить интересам пролетариата. 24 февраля 1924 года было организовано литературно-художественное объединение «Сулф», пропагандирующее левые взгляды на литературу и искусство. Туда входили А. Кутуй, В. Уразай, Я. Карим, К. Амири, Ф. Тагиров и другие деятели национальной культуры. Под руководством актера и режиссера А. Мазитова была создана драматическая мастерская «Сулф», куда принимались 25 человек-студентов из разных вузов Казани. А. Мазитов активно выступал в печати с критикой традиционного театра и призывал заменить старое реалистическое искусство на экспериментально-агитационное по примеру КЭМСТов.

Конструктивно-экспериментальная мастерская современного театра (КЭМСТ) была организована в Казани в 1920 году режиссером Б. Симолиным. Она вела поиски в области создания новых форм театральных постановок, соответствующих времени. Темой для постановок служили наиболее злободневные проблемы. Репертуар состоял из актуальных произведений современных авторов, а также из произведений, создаваемых в самой мастерской. В 1920–1925 годах в КЭМСТе шли: «Ревизор» Н.В. Гоголя, «Мистерия буфф» В. Маяковского, «Противогазы» С. Третьякова, «Растрата», «Инженер Таманцев» И. Пшеничного, «Срок любви» Б. Симолина, «Семен Колов» В. Симолина и другие. КЭМСТ вела широкую

экспериментальную лабораторную работу от клубных «живых газет» до больших реалистических постановок. Занимая небольшое помещения бывшего кинотеатра «Пассаж» с вместимостью зала до 150 человек и труппу из 12 человек, она обладала большой мобильностью и вела огромную агитационную работу.

В январе 1923 года открылся Театральный техникум. В нем студенты обучались по трехгодичной программе по предметам: техника актерской игры и сценическое движение, постановка дыхания и голоса, пластика, оформление сцены, а также теория культуры и истории, татарская литература, история приволжских татар в связи с историей России и другие. Преподавали в нем известные сторонники «левого театра» Б. Симолин, И. Гильдин, Р. Васильев, К. Чеботарев и Я. Гамза.

Уже с весны 1924 года учащиеся Театрального техникума начали выступать со своими экзаменационными работами перед публикой. Их первые постановки были в русле поисков КЭМСТА, и сулфовцы приняли их с воодушевлением.

6 мая студенты техникума на сцене татарского государственного театра показали спектакль по пьесе С. Третьякова «Противогазы» и второй акт мелодрамы К. Тинчурина «Угасшие звезды». Затем, 16 мая, в Коммунистическом клубе повторили спектакль «Противогазы» и выступили с концертными номерами. К 7 ноября 1924 года в здании Татарского государственного театра был показан спектакль «Великий Коммунар». Приемами агитационного театра на сцене была показана классовая борьба и свершения советской власти. Спектакль имел определенный успех. Однако в дальнейшем деятельность Театрального техникума была приведена к общепринятым стандартам.

Своей целью левые театральные деятели ставили поиск новых действенных театральных форм, пропагандировали яркую метафорическую условность, конструктивизм, смелые творческие эксперименты. И, хотя их энтузиазма надолго не хватило, их неординарные опыты, безусловно, обогатили палитру художественных средств

татарского театра, оказали на его дальнейшее развитие определенное эстетическое влияние.

Ф. Саллави, критикуя творческий метод ведущей татарской труппы, писал: «... В отношении постановок в этом театре все принесено в жертву верности традициям Московского художественного театра». Он считал это в корне неправильным, поскольку «сегодня невозможно жить вчерашним днем»¹.

Проблемы традиций и новаторства, взаимосвязи и взаимоотношения нового искусства с классическим наследием стали предметом дискуссии, прошедшей на страницах периодической печати в 1923–1925 годах. Начало ей положила статья К. Тинчурина «Каким путем должен идти татарский театр?»². В ней драматург размышляет о приемлемости для татар эстетических течений, популярных в то время в русском драматическом искусстве, в частности, идей Мейерхоolda: «Должен ли татарский пролетарский театр опираться на биомеханику? Или же надо идти по пути футуристов, которых в настоящее время большинство из интеллигенции не может понять, вернее сказать, которые ничего не могут объяснить? Или же, покончив начисто с современным татарским театром, ждать, сложа руки, зарождения совершенно новых путей, нового репертуара? Или ограничиться некоторой реформой современного революционного театра?». Драматург приходит к выводу, что революционные идеи намного проще донести до зрителя с помощью привычных, доступных и понятных художественных средств. «Нельзя называть пролетарскими пьесы с лозунгами, революционными словами, но совершенно беспомощные по части индивидуализации характеров. Напротив, пьесы, карающие смехом подгнившие в тени ислама обычаи и собственнические инстинкты в деревне, пролетарскими назвать можно».

В дискуссии участвовали десятки авторов, высказывались самые разные, подчас противоположные

¹ Саллави Ф. Татарский театр // Изв. ТатЦИКа. 1924. 3 апр.

² Татарстан. 1923. 7 авг. (на татар. яз.).

мнения¹. Особенно показательна полемика драматурга Ф. Бурнаша с приверженцами «новых» течений в литературе. В 1924 году было создано творческое объединение «Октябрь», призванное объединить усилия по созданию новой литературы. 15 февраля его руководители – Ф. Бурнаш, Ш. Усманов, К. Наджми, Ф. Асгат, А. Кутуй – выступили в печати с открытым письмом, в котором были изложены цели и задачи творческого объединения. Однако эта группа довольно быстро распалась под давлением внутренних противоречий. Г. Кутуй и К. Наджми были непримиримо настроены против писателей традиционного реалистического направления и так называемых попутчиков. Над творчеством таких писателей даже практиковались «литературные суды». Вскоре некоторые члены группы перешли на пролеткультовские позиции, а в сентябре 1924 года произошло официальное объединение групп «Октябрь» и «Сулф». В связи с этим Ф. Бурнаш покинул организацию и выступил с рядом работ в защиту классического наследия, посвященных творчеству Г. Тукая, Ф. Амирхана, М. Гафури, Г. Кариева и др. В своих статьях он также выразил свое отношение к «левым» течениям, таким как футуризм, имажинизм, индивидуализм и др. Он писал: «С целью создания широкого простора для молодых мыслей, молодых эмоций, необходимо на страницах печати почаще проводить обмен мнениями по этому поводу, вести дискуссии по различным темам, пропускать время от времени литературные течения через сито здоровой марксистской критики, рассматривая и оценивая их точки зрения идеологии, уровня суждения, своеобразия чувства широкой трудящейся массы. В противном случае в вопросе литературной фор-

¹ Гумеров А. Мысли о татарском театре // Татарстан. 1923. 13 июля (на татар. яз.); Сайфи-Казанлы Ф. О театре // Безнең байрак (Наше знамя). 1924. 1 февр. (на татар. яз.); Науширван. Театральное дело и марксизм // Эшче (Рабочий). 1924. 8 февр. (на татар. яз.); Бурнаш Ф. Прошлый опыт не учтен // Безнең байрак. 1923. 11 нояб. (на татар. яз.); Усманов Ш. Татарский театр в прошлом зимнем сезоне // Татарстан. 1923. 17 авг. (на татар. яз.); Тинчурин К. Татарский театр за 6 лет // Мәгариф. 1923. № 7, 8 (на татар. яз.); Ибрагимов Г. Татарская литература // Татарстан. 1924. № 7 (на татар. яз.).

мы и содержания, взаимоотношения между ними..., так же как и в вопросе языка, могут возникнуть противостественные обстоятельства»¹. Ф. Бурнаш также обращает внимание на доступность и понятность литературы и искусства широким слоям населения: «Нам надо дать рабочему и крестьянину произведения, отражающие его собственную жизнь, его борьбу, его права разносторонне и на понятном ему языке, ... а также художественные фрагменты, рассказы, романы – каких бы кругов или сторон действительности они не касались, близкие ему по духу и чувствам во всем их своеобразии»².

Полемика Ф. Бурнаша с приверженцами формалистических течений шла довольно долго. Несмотря на то, что ее участники в запале нередко перегибали палку, в целом она имела позитивное значение. Обсуждение на страницах печати конкретных и злободневных вопросов помогло глубже разобраться в проблемах литературы и выработать общие принципы нового социалистического искусства. В 1927 году ранее непримиримый оппонент Ф. Бурнаша К. Наджми писал: «И люди новые, и песни новые. Однако общественные мелодии этих песен уходят в прошлое. Они связаны с историей. Но эта связь не мешает создать новое и отобразить жизнь своей эпохи»³.

К концу 1920-х годов театральное искусство в ТАССР добилось значительных успехов. В январе 1926 года отмечалось 20-летие татарского профессионального театра. На торжественном вечере с докладом о состоянии театрального дела в Татарстане и его задачах выступил председатель Академического центра Г. Ибрагимов. Были получены поздравительные телеграммы от Станиславского и Мейерхольда. К юбилею были подготовлены специальные труды, печатались статьи и воспоминания.

¹ Бурнаш Ф. Печать и литература // Безнен юл. 1924. № 3 (на татар. яз.).

² Бурнаш Ф. Навстречу шестому году // Кызыл Татарстан. 1925. 27 июля (на татар. яз.).

³ Наджми К. Вместо постановки вопроса // Кызыл Татарстан. 1927. № 36 (на татар. яз.).

В 1927 году в Казани по инициативе Ф. Бурнаша начал издаваться журнал «Татарский государственный академический театр», который затем начал называться «Тамашачы» («Зритель»). Проводились конкурсы на лучшие произведения и диспуты по актуальным проблемам театра и драматургии. В 1927 году был проведен конкурс на лучшую драму о современности¹. В 1929 году на страницах печати прошел диспут «Какой театр нужен современному зрителю»². Летом того же года была организована экскурсия большого отряда творческих работников, в числе которых были и драматурги К. Тинчурин, Ш. Камал, Х. Такташ, Г. Кутуй, в восточные и южные республики страны³. В 1930 году Татарский государственный академический театр участвовал в олимпиаде театров народов СССР в Москве⁴. В Московском центральном татарском клубе состоялось собрание на тему «Вопросы репертуара в современном татарском театре». Конкурс драматургов в 1932 году был посвящен пятнадцатой годовщине Октябрьской революции⁵. Все эти факты свидетельствуют о том большом значении, которое придавалось государством и обществом театральному искусству.

2.2. Национальная драматургия на новом историческом этапе

После Октябрьской революции в татарской драматургии появился жанр героико-революционной драмы. Уже в годы гражданской войны был создан целый ряд произведений, в которых изображалось столкновение двух лагерей – труда и капитала.

Первым произведением героико-революционной драматургии следует считать драму Габдерауфа Ниязбаева (1884–1920) «Первая заря» (1917–1918). «Написанное в 1917 году и подготовленное к постановке в нача-

¹ Кызыл Татарстан. 1927. 23 июль.

² Кызыл Татарстан. 1929. 3, 12, 14 февр.

³ Безнен юл. 1929. № 10–12 (на татар. яз.).

⁴ Красная Татария. 1930. 5 июля.

⁵ Кызыл Татарстан. 1932. 29 марта.

ле 1918, года, являющееся одной из самых популярных драм своего времени, произведение Ниязбаева «Первая заря»... привнесло в татарскую литературу героическую романтику»¹. Основу конфликта в драме составляют события, происходящие в Казани в период первой русской революции. Главный герой – революционер Гариф Алмаев – гибнет в результате классовой борьбы. Не лишенная художественных недостатков, пьеса тем не менее стала важным событием в истории татарской драматургии. Для нее характерна открытая агитационность, политическая заостренность, созвучность революционным событиям.

Своеобразно драматургическое творчество комиссара Красной армии Шамиля Хайруллоевича Усманова (1989–1937). В своем первом литературном произведении – пьесе «На перепутье», впоследствии получившей название «В кровавые дни», Усманов описал реальные факты из своей жизни, пережитые и увиденные им в дни Гражданской войны. В драме ясно обозначены новаторские черты, позволяющие говорить о новом типе реализма. По сравнению с героями Г. Кулахметова и Г. Ниязбаева герой Ш. Усманова более земной, понятный и реальный, хотя и не лишенный романтического ореола. Сюжет драмы захватывает своей жизненностью, композиция отличается цельностью и завершенностью, система образов – разнообразием. Живыми и выразительными получились у писателя и отрицательные персонажи, четко обрисована их социальная сущность.

Стремление к живому нестандартному построению характерно и для второй пьесы Ш. Усманова «Первый шаг», написанной в том же 1919 году. В ней нашли отражение события, происходившие на Гурьевской фабрике в тот период, когда там работал Ш. Усманов. Сюжет построен на двух тесно переплетенных линиях. Одну составляет приход рабочих к пониманию необходимости революционной борьбы. Вторую – раскрытие образа жизни хозяев и их прислужников. Факты притеснения, несправедливости, тяжелые условия жизни порождают

¹ Яхин А. Г. Драматургия Ш. Усманова. Казань, 1959. С. 5–6 (на татар. яз.).

среди рабочих недовольство. Постепенно, под воздействием большевика Камиля зарождается и усиливается революционное движение среди масс.

Драмы Ш. Усманова представляют собой миниатюрные картины текущей жизни, перенесенные на сцену. Вокруг наиболее острых и драматичных ситуаций концентрируются события и образы. Драматург еще не уделяет должного внимания психологической мотивировке поступков героев. Внутренние переживания персонажей даны неполно, их духовное прозрение совершается слишком быстро. Положительные герои часто обращаются непосредственно к зрительному залу, их поведение нередко рассчитано на сиюминутную реакцию зрителей. Таким образом, основная мысль проводится приемами и средствами агитационного театра, хотя активно используются приемы жизненного правдоподобия, описания конкретной бытовой обстановки.

Признанный прозаик, литературный критик и публицист Галимджан Ибрагимов в годы гражданской войны также обратился к драматургии. Пьеса «Новые люди» – его самое первое произведение после Октябрьской революции. Она была написана осенью 1920 года и поставлена 8 ноября – к празднику Октябрьской революции. В художественном методе Г. Ибрагимова органично сочетаются реалистические и романтические тенденции, а также элементы агитационно-массового искусства. В трех актах «Новых людей» события разворачиваются в деревне во времена гражданской войны. В пьесе резко противопоставляются два враждебных лагеря: сельские богачи, защитники старых порядков и борцы за советскую власть – красный командир Батырхан, учительница Камар, председатель сельского совета Шангерей. При этом в ней нет голы пропаганды и лобовой агитации. Г. Ибрагимов опирается на психологические мотивировки действий своих персонажей, во многих случаях они восходят к социальному происхождению героев. Классовая борьба в пьесе предстает не упрощенно, не в односторонней трактовке, а во всем многообразии социальных, психологических и политических мотивов. В драме мно-

го эмоционально насыщенных ситуаций, показанных с реалистической убедительностью и бытовой достоверностью. Г. Ибрагимов поднимает тему пролетарского гуманизма, который далеко не всегда соответствует понятиям абстрактного, традиционного для татарской литературы гуманизма.

Среди первых пьес на тему революции драма «Новые люди» отличается сложностью и глубиной. В ней классовая борьба показана четко и откровенно, как того требуют каноны агитационной драматургии. Но если в агитпьесах главную роль играют гипертрофированная идейность, социальная заостренность, революционный пафос, то в драме «Новые люди» автор стремится раскрыть тему революции через конкретные судьбы, характеры, с соблюдением жизненной достоверности.

Тема классовой борьбы поднимается и в драме «Враги» Ф. Сайфи-Казанлы¹. Она была написана в 1920 году и поставлена впервые 28 января 1921 года. Как видно уже из названия, ее автор находился под сильным влиянием М. Горького.

В пьесе показывается конфликт между рабочим Каримом и фабрикантом Хатип-баем. Классовому противостоянию придает остроту конкретное обстоятельство: дочь Карима Айсылу – жена Хатип-бая. В четырехактной пьесе с точки зрения сюжетно-композиционного построения противоположные классы широко представлены и в камерных, и в массовых сценах. Широко используются атрибуты массового агитационного театра, показаны политические споры, стрельба, штыковая атака. При этом заметно стремление обогатить содержание и форму массового театра с помощью живых диалогов, сложных мизансцен. Пьесе характерно внутреннее развитие, ритмическое и эмоциональное нарастание. Исследователь татарской драматургии А. Ахмадуллин пишет: «На сцене предстал широкий поток народной массы, претендующий на основную роль в качестве активного действующего лица. Эта масса разношерстна, неодинакова, контрреволюционеры умело пользуются ее малограмотностью. Но ядро

¹ Мухамматфатих Камалетдинович Сайфуллин (1888–1937).

народа составляет передовая сила, и революционеры ориентируются на нее. Правда, драматург не всегда продуманно распоряжается оттенками при обрисовке группового портрета пробуждающейся массы. Например, он довольно удачно изобразил отдельных представителей враждебного лагеря ... В то же время уделено недостаточно внимания индивидуализации народных представителей. Поэтому активность трудящихся не раскрывается в должной мере. Но в целом стремление воспроизвести пафос революционного коллектива было заметным явлением в зарождающейся советской драматургии. Появление народных масс на сцене стало необходимым атрибутом историко-революционной драмы»¹.

А. Ахмадуллин также отмечает, что в изображении нового героя заметна приверженность автора к общим принципам агитационной драматургии. Основных героев пьесы характеризует целенаправленность, твердость, но они лишены богатства внутреннего содержания и сложности характера.

Первым татарским героико-революционным драмам свойственно стремление к широкому охвату событий, что породило свои особенности. Это многоэпизодность, свободная переброска действия во времени и пространстве, широкое использование массовых сцен, стремление к монументальности. Революционные и героико-революционные пьесы расширили социально-политическую тематику, заложенную в национальной драматургии произведениями Г. Кулахметова и Г. Исхаки.

Развитие татарского сценического искусства в новых условиях характеризуется поиском созвучных времени тем, проблем, конфликтов. Появились образы новых героев. Отчетливо стало проявляться стремление к стилевому и жанровому многообразию. В двадцатые годы достигла наивысшего расцвета жанровая форма мелодрамы. Это было обусловлено рядом объективных причин. Одна из них – в постепенном формировании линии социалистического реализма, объединяющего в себе черты как реа-

¹ Ахмадуллин А. Г. Татарская драматургия: история и проблемы. С. 143.

лизма, так и романтизма. Мелодрама располагает значительными возможностями для такого синтеза. Другая, не менее существенная, причина – необходимость сделать театральное искусство доступным и привлекательным для самых широких, демократичных, слоев населения.

Жанровая форма мелодрамы была чрезвычайно популярна среди простого народа еще до революции. Театральный критик Габдрахман Карам еще в 1914 году осуждал подобные произведения именно за потакание непритязательным вкусам эстетически неразвитой публики. Его рассуждения по поводу французской мелодрамы «Судебная ошибка» одновременно напоминают и просветительскую лекцию, и нравоучительную проповедь: «Мелодрамы, особенно французские мелодрамы, были очень модны в России в восьмидесятых годах. Например, такие русские и французские мелодрамы, как «Проклятие отца», «Парижские нищие» и другие, игрались тысячи раз и в течение долгих лет не сходили со сцены. На этих постановках многие артисты делали себе имя, завоевывали славу. В большинстве мелодрам – разнообразные интриги, преступления и убийства, и все это под девизом «Правда становится явной, злодей несет заслуженное наказание». Сейчас в Европе интерес к мелодраме упал. Только в малокультурных странах, вроде Турции, она еще пользуется успехом. И в России мелодрама сейчас уже не играет такой роли, как прежде. В маленьких и реже в больших городах их играют для простолюдинов на народные праздники вроде Масленицы. Например, в Казани в этом году, за весь театральный сезон была сыграна всего одна мелодрама, да и то «Судебная ошибка». Потому что в мелодраме очень заметна искусственность, «театральность». Современные, культурно развитые люди не удовлетворяются в театре только «злодеяниями» и «интригами», а ищут созвучия своей душе, ответов на злободневные, трудные вопросы нашей жизни. В настоящее время мелодрамы очень устарели. Сейчас нет ни драматургов, умеющих их писать, ни трагиков, умеющих их играть. Ставятся мелодрамы лишь из кассовых соображений в расчете на вкусы среднего

зрителя. Вот такую старую мелодраму выбрал наш артист Кариев для своего бенефиса. Что заставило Кариева при таком изобилии русской классики вытащить из кучи старья это бессмысленное произведение французского автора, мы так и не смогли понять. Мы ничем не могли объяснить, почему глубокоуважаемый Кариев выбрал этот вздор, рассчитанный на дешевый успех, в то время как его товарищи по сцене стараются играть либо европейскую, либо русскую классику. В прежние времена пьесы писали так, чтобы зрители или вволю наплакались, или бы уж надорвали животы от хохота. Действительно, «Судебная ошибка» не то, чтобы не имела успех, во время спектакля многие зрители не могли сдержать слез. Но это дешевый успех. Как только выходишь из театра, в душе не остается ничего, никакого впечатления. В то время, когда есть такие пьесы, события из которых или какое-то сказанное выражение месяца, годы, а то и всю жизнь не выходит из памяти»¹.

Справедливости ради, следует сказать, что в своем гневном и горячем обвинении мелодрамы Габдрахман Карам был чересчур суров. У Габдуллы Кариева, безусловно, были свои соображения на этот счет, и все основания выбрать для постановки произведение именно этого, популярного у зрителей и сугубо театрального жанра. К сожалению, мы не можем привести высказывания Г. Кариева по данному поводу, но думаем, что определенную ясность в его позицию внесет высказывание театроведа А.Р. Кугеля, который писал по аналогичному поводу: «Весь прежний театр служил одной идеи в разных ее вариантах – оправданию и защите добра, и чем проще, яснее, эффективнее, так сказать, производилась эта защита, тем театральнее была пьеса и тем более нравилась публике. Успех мелодрам именно и объясняется простой, примитивной постановкой вопроса о добре и зле... «Торжествующая добродетель» и «наказанный порок» – это стигмат пошлости, по общему мнению литературной критики. Но это не так, с точки зрения те-

¹ Кояш. 1914. 11 март.

атральной критики. Торжествующая добродетель и наказанный порок не соответствует де жизненной правде; это нарочно, фальшиво, слащаво... Может быть. Но думаете ли вы, что главная задача театра и главная забота зрителя создать точное подобие и подражание натуре? Я сильно в этом сомневаюсь. В театре ищут потрясений, смеха и слез, и поэтому... публика всегда права, т.е. не в том смысле, разумеется, что ее суждения безошибочны – наоборот, суждения ее сплошь и рядом, бывают ограниченные и плоские, – а в том смысле, что с какой-то точки зрения у публики есть резон; она любит пьесы, стремиться на пьесы, дающие выход ее нравственному чувству, и равнодушно взирает на театральное представление, от которого веет холодом нравственного безразличия и нравственной непроницаемости»¹.

Не случайно основоположник пролетарской литературы М. Горький еще в дореволюционное время выступил с заявлением о необходимости оживления в драматургии формы мелодрамы, придав ей новое идейно-эстетическое содержание. Основными требованиями, поставленными перед мелодрамой, по его мнению, должны являться направленность против пессимизма и защита активного отношения к жизни. Мелодрама должна насыщаться романтической эмоциональностью, только тогда пьеса сможет вызволить приходящий в упадок театр из тупика, считал он².

В татарском театре эта тенденция получила широкое и естественное развитие. Принято считать, что в силу общественно-исторических условий, в которых развивались татарская литература, драматургия и театр, национальное сценическое искусство было и остается, прежде всего, реалистическим. Тем не менее в нем присутствуют ярко выраженные романтические тенденции, целые стилевые направления и течения романтического толка, а многие выдающиеся деятели татарского театра

¹ Кугель А.Р. Кризис драмы, как кризис морали // Утверждение театра. С. 122.

² См.: Богуславский А.О., Диев В.А. Русская советская драматургия. С. 31–32.

раскрылись именно как непревзойденные создатели возвышенно романтических образов.

Еще до Октябрьской революции в репертуаре татарских театральных трупп наряду с бытовыми драмами и сатирическими комедиями значительное место занимали романтические (в основном переводные) произведения: «Разбойники», «Коварство и любовь» Шиллера, «Альмансор» Гейне и др.¹ Большой популярностью пользовались пьесы азербайджанских драматургов-романтиков: «Надир шах» Н. Нариманова, «Трагедия Фахрутдина» Н. Везирова, «Ага Мухамед шах Каджар» А. Ахвердиева и другие. Романтическое стилевое своеобразие этих произведений требовало соответствующего воплощения и на сцене. Вместе с тем и оригинальная национальная драматургия в своем развитии все увереннее осваивала романтическое направление. В качестве примера можно привести произведения Мирхайдара Файзи, Ф. Бурнаша, Гали Рахима, некоторые пьесы Карима Тинчурина и т. д.

Выявлению романтических тенденций в татарском театре посвящены критические статьи и научные исследования Г. Ибрагимова, Г. Карама, Б. Гиззата, А. Ахмадуллина, Х. Махмутова, Ф. Кадыровой, и других. Тем не менее проблема остается недостаточно изученной. По понятным причинам основное внимание в имеющихся работах уделяется «революционному романтизму» и именно с социальной борьбой и победой Октябрьской революции увязывается расцвет этого направления в татарском театре. Некоторые исследователи относят к романтическому направлению творчество Г. Кулахметова, но это весьма спорно. Его так называемые пролетарские драмы «Молодая жизнь», «Красное и черное» действительно нельзя отнести к чистому реализму, скорее это философско-символическое течение, использующее лишь некоторые романтические приемы. К собственно же романтизму можно отнести довольно большое количество любовно-приключенческих пьес, идущих от традиций восточной литературы.

¹ Махмутов Х.К., Илялова И.И., Гиззат Б. Дооктябрьский татарский театр (на татар. яз.). Казань, 1988.

Среди них наиболее яркими являются произведения Ф. Бурнаша. Трагедия «Тагир и Зухра» основана на сюжете из общетюркской средневековой литературы, который восходит к «Дастану Бабахан» Сайяди (XV век). В конце XIX века Ахмед Уразаев-Курмаши пересказал этот сюжет, придав ему литературную форму, где чередуется проза и поэзия, и опубликовал в 1876 году. Книга обрела всенародную популярность и выдержала десятки изданий. Ф. Бурнаш взялся за переработку этого произведения для сцены в 1917 году, а в 1918 году она уже была поставлена Г. Кариевым на казанской сцене. Спектакль стал значительным и ярким событием. Главные роли в нем исполнили Г. Кариев (Хан), К. Тинчурин (Тагир), Г. Болгарская (Зухра). Художник П. Беньков создал изысканные, сказочно красивые декорации, а композитор С. Габаши написал музыкальные номера. Само представление состояло из пяти актов, пролога и эпилога и шло семь с половиной часов. Такая затянутость объясняется бережным отношением театра к неординарной пьесе, стремлением сохранить ее особую поэтику, все ее тонкости и нюансы.

Сохранив романтическую приподнятость, восточную поэтичность, трагический накал первоисточника, Ф. Бурнаш творчески переосмыслил его, добавив новые детали и повороты сюжетной линии, усилив социальные мотивы. Главная тема трагедии – любовь, не признающая словных предрассудков, бросающая вызов несправедливому миру и классовому неравенству, оказалась созвучна революционной эпохе. Это отмечал, в частности, Г. Ибрагимов. Вместе с тем трагедия Ф. Бурнаша утвердила в национальной драматургии романтический стиль, характерный для классического типа восточного романтизма. Это сказалось и в поэтизации содержания, и в стихотворной форме и во многом другом. Автор придерживался канонических форм и стиля восточного романтизма. Его персонажи объясняются торжественно и пышно. Частое обращение к традиционным поэтическим средствам, украшение разговорной речи орнаментами национальной поэзии создают особый стиль и усиливают восточно-романтическое воспроизведение легенды на сцене.

Трагедия «Тахир – Зухра» открыла в татарской драматургии новое направление. Вслед за ней появились другие пьесы, обращенные к национальной истории, религиозным легендам, воспевающие романтическую любовь: «Буз егет» К. Рахима, «Юсуф – Зулейха», «Палачи трона», «Ляйля и Меджнун», «Гашик гарип» К. Амири, «Борьба за трон» М. Укмаси, «Сак-Сок» А. Сагиди, «Голубой ковер» К. Тинчурина и многие другие. Интересно, что усиление романтизма, связанного с историческими национально-религиозными мотивами, присуще в первые годы советской власти лишь драматургии, а не прозе и не поэзии. Причину этого исследователи видят в условиях нэпа, когда репертуар складывался исходя из кассовых соображений, то есть с учетом запросов платежеспособной публики. Хотя в большинстве этих произведений история предстает в идеалистической легендарно-мифической окраске, в целом они играли прогрессивную роль. Выступая против средневековой схоластики, защищали духовное раскрепощение личности, возвеличивали естественные человеческие взаимоотношения, критиковали социальное неравенство и несли в себе идеалы гуманизма. К середине двадцатых годов ситуация в корне изменилась, произведения данного направления не просто исчезли со сцены, но и подвергались жесточайшей критике с вульгарно классовых позиций.

Отдельную яркую романтическую страницу вписал в историю татарской драматургии Мирхайдар Файзи. Его произведениям свойственно конкретно-чувственное воспроизведение действительности. Для драматурга характерно некоторое абстрагирование в изображении, возвышенность в стиле и идеализация отдельных человеческих качеств. В ставших национальной классикой мелодрамах «Галиябану», «Асылъяр», «Заблудшая душа», «Белый калфак» воспеается любовь как самое чистое и благородное чувство, не знающее корысти, способное стать выше социальных преград и бросить вызов всему миру. При этом романтика М. Файзи тесно связана с устремлениями крестьян, особое место уделяется в его произведениях духовной красоте простых людей. В их

изображении автор особую роль отводит фольклору и музыке, что придает его пьесам особую красоту и поэзию, неповторимый национальный колорит.

Близки к произведениям М. Файзи и лирико-романтические пьесы К. Тинчурина: «Голубая шаль», «Казанское полотенце» и особенно «Угасшие звезды». Хотя в целом они более оптимистичны, в них проповедуется та же вера в торжество любви и красоты и сильны социальные мотивы. Следует отметить что (по мнению А. Ахмадуллина¹) драма как сценический жанр всегда тяготеет к конкретности и жизненности. Романтическая драма, при всей приверженности ее авторов к романтическому мировосприятию, ближе к реальной жизни, чем, скажем, романтическая поэма. Это часто достигается вплетением в сюжетную линию комедийных и сатирических сцен и образов. Не нарушая общей тональности и стилового своеобразия произведения, подобные сцены и персонажи играют значительную роль в образной системе, в художественном оформлении основной мысли пьесы.

С точки зрения развития революционного романтизма в направлении к синтезу с реализмом А. Ахмадуллин делит произведения на две группы. К первой он относит романтические драмы М. Файзи, Ф. Бурнаша и т. д., которые насыщены элементами реализма: отдельные сцены и эпизоды, некоторые характеры, особенности сюжетного построения. Ко второй – трагедии и драмы, отличающиеся напряженностью конфликта, сильными страстями, бурным динамизмом, емкостью слога, возвышенным пафосом. Образцом такого чисто романтического произведения является «Трагедия сынов земли»² Х. Такташа (1921). Богоборческая, бунтарская пьеса, насквозь пронизанная антирелигиозным пафосом, была созвучна времени. Несмотря на это, она подверглась резкой критике с вульгарно-социологических позиций за увлечение романтико-символическими образами, религиозно-мифический сюжет, за уход от реальности.

¹ Ахмадуллин А.Г. Татарская драматургия. Истоки и формирование социалистического реализма. М., 1983.

² Там же.

Интересно, что явно под воздействием произведения Х. Такташа К. Тинчурин написал трагедию «Зар» («Ропот»), где так же попытался поднять проблемы революционной действительности в традиционных библейских сюжетах. Придавая религиозно-мистическим образам современное звучание, драматург персонифицировал как отдельные явления общественной жизни, так и некоторые черты характера. Это был своеобразный творческий эксперимент. Однако данная линия в развитии драматургии не получила общественного признания.

После революции по новому раскрылась творческая личность К. Тинчурина. Особенно наглядны достижения К. Тинчурина в жанре комедии. «Американец», «Без ветрил», «Капризный жених», «Страсти по докладу» – эти произведения привлекают внимание режиссеров и сегодня. В чем их секрет? Это четкая, ясная, конкретно выраженная мысль, свойственная агитационной сатире двадцатых-тридцатых годов XX века, помноженная на традиционно непритязательный, но сочный и меткий народный юмор. В них сильны отголоски площадных представлений, художественные приемы дореволюционного татарского театра с его броскими и яркими характерами, острым и живым языком, простодушными, а подчас и солеными, шутками. Все эти качества давали основание называть К. Тинчурина продолжателем камаловских и кариевских эстетических традиций, что верно лишь отчасти. Тинчурин выступил не столько продолжателем, сколько реформатором. Откровенная тенденциозность, злободневность, колючесть и совсем не мажорная окрашенность отличает его сатирические комедии. Характеристики здесь убийственны, оценки беспощадны, полтона отсутствуют – все направлено на разоблачение недостатков, пережитков, враждебных элементов. Безусловно, это примета того времени, в которое творил писатель, и вместе с тем неотъемлемая часть жанровой природы его пьес. Попытки смягчить, осовременить, вывернуть наизнанку в угоду сегодняшней конъюнктуре идеологические установки драматурга неизбежно нарушат художественную целостность его произведений, убьют их нерв,

лишат их смысла. Поэтому самая актуальная, не утратившая своей ценности на сегодняшний день сатирическая комедия К. Тинчурина – «Страсти по докладу». Меняются поколения, политические режимы, экономические формации, лишь тупость и никчемность бюрократизма не подвержены никаким изменениям.

Особое место в наследии драматурга занимают музыкальные драмы и комедии. Справедливости ради стоит сказать, что К. Тинчурин и С. Сайдашев не являлись родоначальниками этого жанра. Романтические музыкальные драмы «Галиябану», «Буз егет», «Юсуф – Зулейха», «Тахир – Зухра» и многие другие пользовались большой популярностью. Многие из них были написаны в стихах и имели утонченно восточный, книжный аромат. Кстати, это относится и к до недавнего времени неизвестной пьесе К. Тинчурина «Голубой ковер»¹. В значительной степени, они тоже опирались на фольклор, народную образность и поэтику. Но феноменальный успех, выпавший на долю музыкальных драм Тинчурина представляет для нас особый интерес, поскольку он был тщательно спланирован драматургом, и его нельзя объяснить без учета зрительской ментальности. В некотором роде это явление поп-культуры на заре социализма. То, что С. Сайдашев приблизил народную татарскую музыку к модным тогда советским маршам и русским песням, также сыграло свою роль. Но главное: если раньше татарские драматурги обычно стремились возвысить публику до своего культурного и интеллектуального уровня, то К. Тинчурин, напротив, спустился до масс, до их эстетических и нравственных представлений. В своих музыкальных драмах он сделал ставку на непосредственное эмоциональное восприятие неискушенного полусельского зрителя, что нередко шло в ущерб жизненной логике и принципам реализма. Исследователь творчества К. Тинчурина Р. Игламов, анализируя пьесу «Голубая шаль», отмечает: «То обстоятельство, что на

¹ Пьеса, найденная Р. Батуллой, поступила анонимно на конкурс «Новая татарская пьеса 2002».

фабульном уровне драматург намеренно не прибегает к житейски достоверным оправданиям поступков героя, то есть сознательно идет по пути фрагментарной композиции, вызвано желанием не разочаровывать зрителя, в основе своей являющегося переселенцем из села в город. Если бы пьеса была написана в традициях психологического или даже бытового реализма, где главное условие последовательное, непрерывное и целеустремленное действие и жизненно достоверная природа лепки образа, Булат многое потерял бы в зрительских симпатиях... Ему, зрителю, принципиально не к чему доводы-мотивировки. Достаточно констатации: Булат страдает в разлуке, как позднее, Булат отомстил ишану, спас Майсару. Так что подчеркнутая нарочитость фрагментарного построения пьесы – своеобразный громоотвод, позволяющий поддерживать симпатии зрителя-мигранта к главному герою пьесы»¹. Интересно, что схожих принципов придерживаются и создатели современных «мыльных опер». В них также на последний план задвигаются жизненная достоверность и логическая оправданность поступков героев, даются поверхностные оценки и характеристики. И тем не менее подчеркнутая сентиментальность, гипертрофированные чувства, надуманные и вычурные ситуации собирают миллионы зрителей. Видимо, у искусства для масс свои каноны.

Возвращаясь к романтическим музыкальным драмам К. Тинчурина, следует отметить еще одну важную особенность – их агитационную направленность. Как отмечает тот же Р. Игламов: «Здесь нужно помнить не только о законных требованиях зрительской массы, которая хочет видеть в произведении свои взгляды, представления и чувства..., но, прежде всего, о стремлении автора идейно-художественно воздействовать на массу...»². Тинчурин рассматривал театр как действенное орудие революционной агитации и идеологическому содержанию спектаклей придавал первостепенное значение. При этом он считал,

¹ Игламов Р.М. Выдающийся драматург. Казань, 1987. С. 58–59.

² Там же. С. 53.

что революционные идеи намного проще донести до зрителя с помощью привычных, доступных и понятных художественных средств. «Нельзя называть пролетарскими пьесы с лозунгами, революционными словами, но совершенно беспомощные по части индивидуализации характеров. Напротив, пьесы, карающие смехом подгнившие в тени ислама обычаи и собственнические инстинкты в деревне, пролетарскими назвать можно»¹. И действительно, именно полусказочные по сюжету и тональности музыкальные драмы К. Тинчурина несут в себе огромный агитационный заряд. Если более конкретно-исторические произведения драматурга («Без ветрил» или даже «На берегу реки Кандыр») еще можно интерпретировать по-новому, расставив другие акценты, то в его музыкальных драмах сама идейная основа бунтарская, богоборческая, пронизанная отрицанием старого мира.

Значительное влияние на эстетику К. Тинчурина оказывал тот факт, что его пьесы рождались в театре. Рассчитанные на конкретных исполнителей, на актерские импровизации, они «дозревали» на репетициях. Сам актер и режиссер, Тинчурин охотно вносил в свои пьесы изменения по ходу подготовки спектакля. Отсюда удивительная театральность его пьес, их гибкость, живость, легкость. И, что особенно важно, – способность к стилистической трансформации, к обретению новой жизни на сцене. Большое внимание драматург уделял вопросам сценической формы, что нашло отражение в его публицистических выступлениях. Он писал: «...Жизнь от нас требует движения, скорости... и в душевных переживаниях, и в исполнении личных интересов, и в борьбе... Переходный татарский театр, по возможности мало занимая время зрителя, по содержанию должен быть насыщенным, интересным и разнообразным... На сцену должны прийти музыка, художественное слово, пантомима... представления должны идти в форме киносеанса, декорации должны быть легкими, быстро заменяемыми, тогда технический персонал, даже сократившись,

¹ Каким путем должен идти татарский театр // Татарстан. 1923.

смог бы оперировать сценическими конструкциями¹. Такой чуткий отклик на запросы времени, на потребности зрителей созвучен и сегодняшнему дню. К. Тинчурина по праву называют самым сценичным из национальных драматургов, подчеркивая его безошибочную интуицию, глубокое знание театральных особенностей и тонкостей зрительского восприятия. Его богатое творческое наследие способно преподнести немало ценных уроков деятелям национального театра и сегодня.

В первые десятилетия советской власти появляются все новые и новые комедийные произведения, отличающиеся острой сатирой по отношению к традиционному образу жизни татарского народа, представителям так называемых эксплуататорских классов, религиозным устоям. Это в первую очередь пьесы К. Тинчурина «Юсуф – Зулейха» (1918), «Берегись, взорвется» (1918), «Казанское полотенце» (1922), Ф. Амирхана «Фатхул-ла хазрат» (1923), Н. Исанбета «Переселение» (1923), К. Амири «Сенной базар» (1925), «Габдрахман мулла» (1926) и многие другие. Из всех жанров драматургии комедия пользовалась наибольшей популярностью. Поэтому она очень активно использовалась для идеологической пропаганды.

В пьесе «Казанское полотенце» К. Тинчурин облекает в комедийную и беспощадно сатирическую форму традиционные религиозные отношения в татарской деревне. Ситуации, складывающиеся по ходу сюжета, призваны принизить основные конфессиональные институты – мечеть, духовенство, всю мусульманскую общину. Даже пародия на известное религиозно-дидактическое произведение «Бадавам» служит целям борьбы с верой и утверждению новых атеистических начал. Н.Г. Ханзафаров пишет по этому поводу: «...мастерство К. Тинчурина, его новаторское мышление не позволили развиваться событиям в пьесе не по формуле традиционных агиток, ни по известным моделям семейно-бытовых комедий. Антирелигиозная направленность этой пьесы, сраживаясь с

¹ Необходимо изменить форму современного театра // Татарстан. 1923. 11 ноября.

дореволюционными традиционными мотивами критики ишанизма и суеверий, приобретает новые качества, поднимаясь до уровня философской полемики»¹. Учитывая то, что дореволюционная критика религиозных деятелей фактически изжила себя уже в начале 1910-х годов, здесь мы имеем дело скорее всего не с философской полемикой, а попыткой в новых исторических условиях, реанимировать действенные идеологические методы воздействия на зрителя, используя новаторские, имеющие сильное художественное воздействие изобразительные принципы. По сути, задолго до обоснования принципов социалистического реализма, К. Тинчурин успешно применил на практике способ эстетического отражения действительности, когда объектом жесткой сатиры становились не реалии сегодняшнего дня, его несправедливости и насущные проблемы, а события недавнего прошлого, интерпретированные с позиций определенной идейной доктрины. Возрождение традиций богоборчества, критика традиционных социальных отношений в деревне, после кровавой гражданской войны, голода, на фоне начавшихся репрессивных компаний против духовенства стали проявлением ярко выраженной антинациональной политики большевистских властей.

Аналогичные мотивы прослеживаются в комедии Н. Исанбета «Переселение». Уже само название пьесы иронично обыгрывает известное переселение Пророка и его сподвижников из Мекки в Медину, увязывая данное событие с бегством от большевиков невежественного муллы, фанатика и кадимиста Гайнетдина. Превращение духовного лица в очевидное посмешище, обличение его безнравственного образа жизни, скудоумие повторяют избитые штампы татарской сатирической комедии. В произведении появляются новые образы, связанные и с другими слоями дореволюционного татарского общества: бывшие чиновники, «попутчики» революции, деятели духовного собрания, офицеры. Все они предстают также в подчеркнуто сатирических образах и поражают

¹ Ханзафаров Н.Г. Татарская комедия. Казань, 1996. С. 78.

своей безнравственностью и беспринципностью. Здесь, мы, как и в пьесах К. Тинчурина, сталкиваемся с категорическим бичеванием старого мира, всего социального устройства татарского народа дореволюционного времени. Критике подвергается все: и манера одеваться Гайнетдина, его внешний вид, поведение. Весь пафос комедии заключается в яростном отрицании недавнего прошлого, развенчивании старорежимной национальной элиты.

Весьма близка произведению Н. Исанбета и знаменитая комедия К. Тинчурина «Без ветрил», также посвященная разоблачению героев татарского буржуазного общества, по всем статьям проигрывающих в условиях нового времени. Зритель и читатель вновь сталкиваются в ней с критикой не того, что есть, а того, что было. Смех над представителями уничтожаемых классов, веселье над катастрофой национального масштаба, повлекшей гибель тысяч людей, изломавших судьбы многих поколений ни в чем не повинных мусульман, превратил комедию этого периода в чисто идеологическое оружие.

А. Ахмадуллин видит в вышеперечисленных пьесах продолжение традиций крыла комедиографии, которое берет начало в сатирической комедии Г. Камала «Тайны нашего города». В своей монографии он пишет: «Такие произведения строятся больше на основе неперсонифицированного конфликта. События в них разворачиваются одно за другим и могут продолжаться сколько угодно во времени и пространстве. Для данных произведений характерно отсутствие единой интриги и завязанного в один узел конфликта. Им обычно недостает композиционной стройности. Правда, в «Бегстве» и «Без ветрил» этот недостаток восполняется глубоко правдивыми образами героев, четко прослеженной эволюцией их морально-этического падения. В отличие от комедии «Тайны нашего города», где каждая картина имеет почти самостоятельное значение и не связана с другой, в комедиях Н. Исанбета и К. Тинчурина крупные характеры связывают и скрепляют различные ситуации и события»¹.

¹ Ахмадуллин А.Г. Татарская драматургия: история и проблемы. С. 193.

К другому крылу татарской социально-политической комедии А. Ахмадуллин относит произведения, развивающие традиции Г. Исхаки, заложенные в его пьесах «Общество» и «Светопредставление». В таких комедиях противоборствующие силы сконцентрированы вокруг определенного конфликта и развитие событий составляет композиционную стройность. К ним он относит в основном пьесы К. Тинчурина «Стеречи, чтобы не взорвалось!», «Павлин», «Американец» и др.

Социально-политическая комедия двадцатых годов сыграла существенную роль в развитии советской драматургии. Она обогатила литературу новыми образами, оригинальными сюжетами, новым идейным и художественным содержанием. В ней нашли отражение эпические тенденции советской литературы.

К концу 1920-х – началу 1930-х годов татарская комедия обогатилась новыми художественными средствами и обратила внимание на злободневные темы, недостатки текущей советской действительности. Появились такие пьесы, как «Странный доклад» К. Тинчурина, «Вдохновение» Ф. Бурнаша, Портфель» Н. Исанбета.

В двадцатые годы драматурги стали активно обращаться к исторической теме. Одним из первых подобных опытов стала драма М. Галяу «Нашествие Пугачева», опубликованная в 1926 году. Автор вывел на первый план классовые мотивы, показав любовь Пугачева к простому народу, его непримиримое отношение к угнетателям. В действиях крестьянского предводителя много спонтанности, непредсказуемости, стихийности. Ответственные сражения он проиграл, прислушиваясь к неверным советам своих соратников. В пьесе много споров, рассуждений, но мало действия. Как отмечает А. Ахмадуллин, «в драме художественно правдивого образа яркой исторической личности явно не получилось»¹.

В драмах «Казань» Г. Кутуя и «Борьба за Казань» Н. Галимова в центре событий М. Вахитов. Главный герой в них стал как бы олицетворением революционных

¹ Ахмадуллин А.Г. Татарская драматургия: история и проблемы. С. 159.

идей, психологизм в обрисовке характера уступил место заданности, тенденциозности, идеологии.

Существенный вклад в разработку исторической темы внес Ф. Бурнаш своей пьесой «Мирза Хусаин». В ней он обратился ко временам крепостного права и попытался раскрыть сущность классовых противоречий путем анализа исторического прошлого. «Трагедия «Мирза Хусаин» писалась в 1918–1919 гг., ее первый незавершенный вариант появился на сцене под названием «Переселение», – писал впоследствии Ф. Бурнаш. – Уже в полном завершённом виде она ставилась в Казани под названием «Безземельные». Немного измененная, она под последним названием стала ставиться на сцене в 1926 году»¹. «Мирза Хусаин» – народная трагедия, в ней звучит мотив трагической народной судьбы. В ней, безусловно, заметны некоторые агитационные штампы, но вместе с тем чувствуется и влияние романтических произведений русских и западноевропейских авторов. Как отмечает А. Ахмадуллин: «В «Мирзе Хусаине» сильно влияние «Разбойников» Шиллера... В главном герое отражены некоторые черты Карла Моора, а картина в лесу напоминает сцену разбойников из шиллеровской драмы. Однако, уступая в мастерстве и укрупненности в изображении характеров и в оригинальности драматических ситуаций произведению великого немецкого поэта, трагедия татарского драматурга выделяется социальной силой конфликта. Автор сумел изобразить народные массы в развитии»². Трагедия «Мирза Хусаин» оставила заметный след в истории татарской драматургии. Она была поставлена не только в Татарском академическом театре, но и в Московском татарском государственном рабочем театре, в Астраханском татарском театре³. В периодической печати драма получила очень высокую оценку.

¹ Кызыл Татарстан. 1927. 26 февр.

² Ахмадуллин А. Г. Татарская драматургия: история и проблемы. С. 160–161.

³ Тамашачы. 1930. № 2–3.

2.3. Искания сцены

Время социальных потрясений и коренных перемен способствовало распространению романтических течений не только в литературе. Именно с этой эпохой связан расцвет сценического романтизма в татарском театре, творчество таких его ярких представителей, как М. Мутин, Ш. Шамильский, Ф. Ильская.

Справедливости ради следует отметить, что романтические тенденции на татарской сцене уверенно заявляли о себе и в дореволюционный период. Большую роль в этом сыграли такие факторы, как романтические традиции восточной поэзии, богатый произведениями русской и западноевропейской классики репертуар, влияние русской сценической культуры того времени. Особое значение имела работа татарских актеров в «Кавказско-тюркской мусульманской труппе» под руководством Гусейна Араблинского, где они имели возможность приобщиться к традиционно высокому, романтическому стилю азербайджанского театрального искусства. Кроме того, стремление к возвышенности, романтической приподнятости и одухотворенности было изначально присуще таланту первой татарской актрисы С. Гизатуллиной-Волжской. Это отмечают многие рецензенты. Г. Карам видел в этом и отрицательную сторону, поскольку даже в комедиях, где стилистика должна быть несколько снижена, игра актрисы напоминала драму и потому не всегда оставляла «правильное впечатление»¹. В 1912 году С. Гизатуллина-Волжская основала в Уфе труппу «Нур», направление которой несколько отличалось от бытового психологизма труппы «Сайяр». Многие из тех, кто начинал свою творческую биографию под руководством легендарной актрисы, затем проявили себя как исполнители романтического, возвышенного плана. В труппе «Нур» играли до революции М. Мутин, Ш. Шамильский и другие.

Как отмечают исследователи², Мухтар Мутин был подлинно романтическим актером, его называли

¹ Йолдыз. 1910. 23 дек.

² Арсланов М.Г. Татарское режиссерское искусство (1906–1941) Казань, 1992.

Мочаловым татарской сцены. В формировании его актерского мастерства значительную роль сыграли его индивидуальные психологические особенности, склад мышления – способность мыслить размашисто, объемно, быстро вникать в суть явлений и делать философские обобщения, тяга к ярким поэтическим контрастам. Высокая патетика и пафос, пламенная страстность в манере исполнения соответствовали также и духу времени. Таланту М. Мутина были близки образы шекспировского масштаба, он укрупнял характеры, отбрасывал лишние с его точки зрения бытовые детали, романтически приподнимал все чувства. Будучи начальником культурно-просветительского отделения Центральной мусульманской Военной коллегии в Москве, в 1919–1921 годах М. Мутин стал основным лицом, определяющим художественное направление театра. При этом он считал, что пламенный пафос трагедии и героической драмы является школой высоких мыслей и чувств. Он с упоением ставил на татарской сцене произведения западноевропейских классиков: Шекспира, Шиллера, Гейне и других, выступая не только как режиссер, но и как исполнитель главных ролей: Отелло, Гамлета, Карла Моора, Альманзора и т. д. Особенности его темперамента, художественного видения и трактовки образов, характер исполненных им ролей дают возможность отнести М. Мутина к числу актеров-романтиков классического характера, тяготеющих к искусству монументальному и героическому.

Актером-романтиком иного психологического плана, в исполнительской манере которого нашли свое отражение и высокая патетика, и мягкий душевный лиризм, был Ш. Шамильский¹. Он играл много и самые разнообразные роли: Зиннат («Горемычные» М. Файзи), Сулейман («Живи, Зубэйда – буду жить и я» С. Рамиева), Хайрутдин («Молодые сердца» Ф. Бурнаша), Миркай («Миркай и Айсылу» Н. Исанбета) и т. д. Его герои как бы светились изнутри, им были присущи полифоническая многоплановость настроений, гибкость перехода

¹ Кадырова Ф.С. Романтизм в татарском театре: автореф. дис. ... канд. искусств. М., 1978.

от высоких взлетов души в мир поэтических полутонов. Ш. Шамильский как актер романтического плана созрел в поэтически-возвышенных ролях национального репертуара, однако классические романтические произведения также оказывали на него сильное влияние. Романтизм в творчестве Ш. Шамильского проявлялся в стремлении запечатлеть необыкновенное в обыкновенном, сосредоточить внимание на душевном благородстве и нравственной красоте своих героев.

Незаменимой партнершей Ш. Шамильского была Фатыма Ильская – актриса высоких поэтических порывов и страстей, в игре которой переплетался лиризм мягких, нежных тонов с глубоким трагизмом. Как свидетельствуют очевидцы, этому способствовали ее индивидуальные актерские данные: горячий темперамент, выразительность пластики, тембровое богатство голоса и особая, лишь ей присущая речь, с небольшими паузами между взлетающими в высь фразами, речь, которая создавала ощущение перекачивающихся волн. Самые яркие из ее ролей: Джульетта («Ромео и Джульетта» Шекспира), Дездемона («Отелло» Шекспира), Амалия («Разбойники» Шиллера), Диана («Собака на сене» Лопе де Вега»), Катерина («Гроза» А. Островского), Идея («Гимн труду» Андриенко), Зухра («Тахир и Зухра» Ф. Бурнаша) Айсылу («Миркай и Айсылу» Н. Исанбета) и многие другие. Большую роль в формировании Ф. Ильской как актрисы романтического направления сыграл режиссер Г. Девишев.

Особая разновидность романтизма была присуща творчеству К. Тинчурина. Это, если можно так выразиться, «пролетарский романтизм», когда за трогательной мелодраматической фабулой уверенно заявлял о себе агитационный пафос. Об идейном содержании драм К. Тинчурина уже было сказано выше. Следует отметить и другую их особенность — синтез театра и музыки.

Самые первые шаги на пути профессионального музыкального оформления спектаклей предпринял в татарском театре Султан Габаша. Его обращение к театральной музыке, а, точнее, музыкальной драме, было глубоко исторически и художественно обосновано и отражало общие

закономерности в развитии искусства многих народов. На протяжении всей истории мировой художественной культуры, музыка в драме присутствовала в той или иной форме практически во всех регионах мира. Музыкальная же драма представляет собой цельное сценическое произведение, в котором музыка, выступая в органическом единстве с драматическим и другими видами искусства, является ведущим средством воплощения художественного замысла авторов. При этом главным признаком музыкальной драмы в том виде, в котором она сложилась в национальных культурах СССР в 20–30-е годы, выступают специфические национальные черты. Этот жанр наиболее полно отвечал интересам широкой публики, способствовал прогрессивному развитию национальной музыкальной культуры.

Первым обращением С. Габаши к драматическому театру было музыкальное оформление спектакля по драме Г. Исхаки «Зулейха», поставленного в бенефис Габдуллы Кариева в марте 1917 года. Журнал «Анг» писал по этому поводу следующее: «Наш молодой музыкант Султан Габаши завершил работу по музыкальному оформлению нескольких картин из новой пьесы «Зулейха». ... Для татарского искусства музыкальное оформление пьесы – явление совсем новое. Но первый опыт оказался удачным. Особенно хороши музыкальные сопровождения картин свадьбы и фантастические сцены»¹.

С. Габаши работал над музыкой к «Зулейхе» в сентябре – октябре 1916 года. В третьем акте в сцене свадьбы звучали обработки народных песен, в четвертом – фантастическое действие сопровождалось оригинальной музыкой композитора для инструментального состава. Ремарки, содержащиеся в клавише: «Вход архангела», «Крики ангелов», «Кончина Зулейхи», – указывают на характер музыки, которой автор стремился придать звучание, соответствующее сценическому действию.

В дальнейшем, С. Габаши включал в структуру спектакля развернутые вокальные номера, хоры, инстру-

¹ Цит. по: Хайруллина З., Гиршман Я. Из музыкального прошлого. Обзор татарской периодической печати 1905–1917 гг. // Вопросы татарской музыки. Казань, 1967. С. 224.

ментальные эпизоды. Постановка трагедии Ф. Бурнаша «Тагир – Зухра» запомнилась современникам по яркому балетному дивертисменту, хорам «Хан кызлары» из четвертого, «Туй жыры» – из пятого действий.

Драматическая легенда «Буз егет» Г. Рахима с музыкальным оформлением Габаши была поставлена в 1921 году силами артистов татарского драматического театра и студентов педагогического техникума, где композитор преподавал теоретические музыкальные дисциплины и организовал хор. Музыкальные номера выполняли в этой постановке заметную драматическую роль, являясь одним из средств образной характеристики персонажей, обрисовки места действия. Среди них выделяются выразительные арии главных героев. Звучали в спектакле и народные мелодии. В связи с содержанием пьесы уместным оказалось включение напевов, относящихся к сфере духовной жизни мусульман.

С 1917 по 1928 год С. Габаши написал музыку к более чем десяти спектаклям. Среди них выделяются постановки по мотивам известных восточных легенд «Юсуф – Зулейха», «Шах Габбас», «Ляйла – Меджнун». Кроме того, композитор оформил спектакли «Сыновья земли» Х. Такташа, «Фатхулла-хазрет» Ф. Амирхана, «Борьба за трон» М. Укмаси, «Сак-Сок» А. Сагиди, «За стенами старой Казани» М. Зайтова и др.

Дошедшая до наших дней небольшая часть театральной музыки С. Габаши свидетельствует о приверженности композитора к традиционным, устойчивым элементам татарского музыкального фольклора, старинным жанрам мунаджата, озын кой. Сказалось на музыкальном языке композитора и его пристрастие к творчеству народов Востока. Театральная музыка Габаши, почти неизвестная сегодня специалистам и широкой публике, несомненно была хорошо знакома его современникам и явилась одним из факторов, способствовавших росту татарской профессиональной музыкальной культуры¹.

¹ Салитова Ф.Ш. «Музыкально-театральные произведения Султана Габяши» // Султан Габяши. Материалы и исследования. Казань, 2000. С. 193–202).

Тенденция тесной взаимосвязи музыки и драмы в татарском театре получила наиболее последовательное развитие в совместном творчестве композитора Салиха Сайдашева и драматурга Карима Тинчурина. В их произведениях, поставленных на национальной сцене с 1923 по 1926 год, была представлена поистине энциклопедия народной музыки. Это имело большое значение в период нигилистического отношения к прошлому, отрицания культурных ценностей, накопленных за многие века становления татарского этноса, в том числе и песенного наследия, которое в то время многие считали достоянием прошлого, ненужным в жизни советского общества.

Обращение драматурга и композитора к народной песне исходило из закономерности прохождения татарской театрально-музыкальной культурой этапа так называемых этнографических форм. Однако это было не буквальное перенесение на сцену народной музыки. Новое идейное и эмоционально-образное содержание пьес К. Тинчурина вызывало необходимость профессиональной обработки фольклорного материала. Успешно выполнить эту задачу стало возможным благодаря яркому таланту С. Сайдашева. Глубокое осмысление композитором тинчуринской драматургии позволяло его музыке органично вписываться в действие и составлять единое целое с замыслом автора пьесы и режиссера.

Драматург и композитор привнесли на профессиональную сцену лучшие образцы народного музыкально-поэтического наследия, глубоко осознавая потребности национальной аудитории именно в такой форме театрального действия, как музыкальная драма. Их творческое содружество эволюционировало от включения фольклорных напевов как красочного фона действия к использованию оригинальной музыки в качестве одного из основных компонентов драматургии спектакля. Народная песня использовалась драматургом и композитором во всем жанровом, тематическом и стилистическом разнообразии – от буквального «иллюстрирования» или «цитирования» множества напевов до выявления широких возможностей народной песни в разви-

тии театрального действия и образной характеристике персонажей спектакля. Звучание народных мелодий раскрывало идейно-художественный замысел авторов. Правдиво отражая жизненные реалии в произведениях на историко-бытовую и современную тематику, они вместе с тем, опираясь на музыку, воспевали традиционный уклад жизни татарского народа, придавая своим произведениям возвышенный, романтический характер, открытую эмоциональность и лиризм.

Новый зритель, заполнивший залы в начале 20-х годов XX века, приобщался через народную музыку, звучавшую в необычной для тех лет оркестровой обработке, в формах арий, дуэтов, увертюр, хореографических сцен под руководством дирижера, к профессиональной художественной культуре. Для публики это было одним из наиболее привлекательных моментов театрального зрелища.

Сюжеты пьес К. Тинчурина, к которым писал музыку С. Сайдашев, достаточно условны, и этим перекликаются с произведениями музыкального театра. Авторы создавали поистине синтетические спектакли, учитывающие специфику музыкальной сцены, которой изначально присущи условность сюжета и поэтизация бытовых коллизий.

Среди музыкально-драматических пьес К. Тинчурина и С. Сайдашева особо выделяются завоевавшие огромную популярность «Казан сөлгесе» («Казанское полотенце»), «Сүнгән йолдызлар» («Угасшие звезды») и «Зәңгәр шәл» («Голубая шаль»). В них сформировались основные музыкально-образные сферы, характеризующие специфику применения авторами различных по содержанию и стилистике народных напевов.

Основной фон действия постановок по пьесам К. Тинчурина с музыкой С. Сайдашева составляли разнохарактерные жанровые эпизоды, отражающие различные стороны жизни и быта народа. Здесь звучали и старинные озын көйләр (протяжные напевы), и кыска көйләр (короткие напевы), и лирические, шуточные, танцевальные народные мелодии: «Мадинэкэй», «Уел», «Әллики», «Герман көе» («Германский напев»), «Сабантуй», «Хаваларда йолдыз» («На небе звезды»), «Әпипә»

и мн. др. Они отражали приметы времени и придавали спектаклям ярко выраженный национальный колорит.

Канонические книжные напевы, характеризующие представителей духовенства и привилегированных сословий как отрицательных персонажей, исполнялись в нарочито искаженном звучании и дополняли их образную характеристику в сатирическом ключе. Такая трактовка духовных напевов («Мөхәммәдия», «Такыйгажап», «Бәдевам») была направлена на содействие активной в те времена антирелигиозной пропаганде.

Главным фактором музыкального оформления этих спектаклей являлось звучание определенной лирической народной песни. Она являлась тематическим базисом оркестровых эпизодов, арий, дуэтов, выражающих чувства и переживания основных персонажей. На этих мелодиях строилась драматургическая канва произведений К. Тинчурина и С. Сайдашева. Например, в пьесе «Сүнгән йолдызлар» («Угасшие звезды») песня «Каз канаты» («Гусиные крылья»), следуя за трагической устремленностью действия, трансформируется в соответствии с развитием сюжета от беззаботной песни-игры до символа обреченности судьбы главных героев.

Таким образом, К. Тинчурин и С. Сайдашев открыли широкие перспективы для применения национальной музыки на драматической сцене. В этом они явились восприимчивыми древних аутентичных синтетических зрелищ предков татар и продолжили традицию взаимодействия литературы и музыки, характерную для всей истории развития татарской культуры¹.

Надо отметить, что на формирование художественных особенностей татарского сценического искусства большое влияние оказывали процессы, происходившие в русском театре. Связь русского и татарского театра имела место всегда, но особенно тесной она стала после Октябрьской революции, в связи с утверждением

¹ Салитова Ф.Ш. Традиционная татарская музыка и национальная литература и драматургия // Карим Тинчурин и татарское искусство. Материалы Всероссийской научно-практической конференции. Казань, 2007. С. 139–144.

повсеместно так называемого советского, социалистического искусства.

После Октября все, что было накоплено режиссурой и актерами в их предыдущих творческих поисках, подлежало обновлению и переоценке под воздействием кардинально изменившейся исторической обстановки. Было ясно, что новая действительность требует серьезных корректив установившихся взглядов на задачи искусства, на его отношения с современностью, с жизнью как творческим материалом.

Чтобы понять процессы, происходящие в советском театре на заре его становления, следует отметить те различные силы, с которыми театр вступил в новую историческую эпоху.

Революция не только направила в новое русло творчество существовавшего прежде профессионального театра. В ходе революционных преобразований родилась новая форма театрального искусства, которая в те годы была самой распространенной и самой действенной. Это самодеятельный театр, объединивший тысячи его творцов и миллионы зрителей. Конечно, это искусство было примитивно, наивно и не выдерживало строгих эстетических критериев. Однако самодеятельный театр, как явление художественной жизни ранней революционной поры, представляет огромный интерес и для того времени, когда он родился, и для последующего развития советского театрального искусства.

Именно в формах театрального искусства новая жизнь нашла художественное отражение на сценических подмостках. Именно здесь проросли ростки открытой, сознательной политической тенденциозности, которая затем поставила важнейшую новаторскую особенность советского театра. Кроме того, самодеятельный театр приобщил к искусству зрителя. Октябрьская революция открыла театрального искусства для народов, которые прежде не имели даже письменности. На основе фольклора, песенных и хореографических элементов народного творчества возникли зачатки театра в республиках Средней Азии, Поволжья, Севера.

Однако главные процессы идейного и творческого развития советского театра происходили в театре профессиональном, в творчестве художников и художественных коллективов, определяющих магистральные пути советского искусства. Причем между самодеятельным и профессиональным театром не было большого разрыва: многие известные профессионалы сцены вышли из недр ранней театральной самодеятельности, а сам самодеятельный театр направлялся силами профессиональных художников.

Яркой фигурой, художником, внесшим неоспоримый вклад в формирование новой театральной эстетики был К.С. Станиславский. Исключительный интерес проявлял Станиславский к актеру и проблемам актерского творчества. Быть может, это определялось тем, что актер и режиссер совмещались в нем неразделимо. Вместе с тем его режиссура никогда не была тем, что называется «актерской режиссурой». Он создавал новый выразительный режиссерский язык, разрабатывал постановочные формы современного театрального искусства.

На новом этапе развития русского реализма (произведения Толстого, Достоевского, Чехова, Горького) Станиславский не только давал в своих спектаклях правдивый образ социальной среды. Он показал среду и человека, «вещественное и духовно-психологическое начало в их историческом противоречии и отпадении друг от друга. Средствами новой постановочной выразительности: сочетанием эпики и документализма, прозы и поэзии, через новую манеру актерской игры, ансамбль, введение подтекстовых пластов действия, Станиславский выявлял внутренний драматизм человеческого существования и видел в нем не только страдания, уродство и несовершенство жизни, но и залог ее грядущих изменений.

Исследуя режиссерское творчество Станиславского, И.Н. Соловьева отмечает присущее ему ощущение «сценизма жизни»: «Шарм жизненности на сцене; бесконечная привлекательность воспроизведения жизни в формах самой жизни для Станиславского связывалась со знакомым многим, но у него редкостно мощным ощущением за-

конченности, прелести, совершенства этих самых «форм жизни»: ее изобретательных композиций, ее решений – цветовых, пространственных, духовных, ее внутренней яркой драматургии – комедийной или драматической»¹.

Убеждение, что законы развития жизни и законы создания художественного произведения, его эстетического функционирования едины, высказывалось Станиславским неоднократно на всех этапах развития его творческой системы. По его мнению, генетически искусство актера неразрывно связано с правдой жизни, опиралось на эту правду, развивалось по ее законам. Так, Станиславский подходил к своей главной идее: «законы жизни» должны были стать законами актерского творчества. При этом Станиславский не стремился к натуралистическому воспроизведению действительности. Частную правду актерского существования он соотносит с общей идеей роли и спектакля в целом – его «сверхзадачей», требуя тем самым от исполнителя укрупнения внутреннего масштаба образа.

Особенностью художественного мировоззрения Станиславского было пристальное внимание к духовно-психологической стороне жизненного поведения человека, от которой зависят, считал он, и драматическая напряженность действия. Отсюда – мечты Станиславского о создании «театра жизни человеческого духа», его специальное внимание к методологии актерского творчества, главные идеи его «системы». Все эксперименты Станиславского в сфере сценической условности имели смысл только при безусловности психологической правды актера. Именно к периоду «условной» режиссуры Станиславского и относится зарождение его знаменитой «системы».

Говоря о творчестве Станиславского не стоит противопоставлять его реальный театр его же театру условному. Во всех случаях проблему человека в этом мире он решал путем раскрытия процессов его душевного бытия,

¹ Базилевская И.Н. (Соловьева). Режиссерские экземпляры К.С. Станиславского (опыты прочтения): автореф. дис. ... д-ра искусств. М., 1974, С. 9.

добываясь от актера не только внешнего, но и внутреннего перевоплощения.

Вместе с тем к другим новаторским течениям советского театр Станиславский относился с большим интересом, видел в них много талантливого. «Прекрасный архитектурный и скульптурный принцип, конструктивизм и разработка сценических площадок использованы новым искусством до конца», – писал он. Станиславского интересовал гротеск, эту форму он считал содержательной, художественно богатой и емкой. Теперь «гротеск в декорациях, костюмах и постановках доведен до чрезвычайной, иногда талантливой и художественной остроты». Мейерхольд в своих спектаклях упразднил занавес и показал изнанку сцены. Станиславский считал, что этим он решил важную художественную проблему. «В его театре вся сцена открыта и соединена со зрительным залом, образуя одно общее с ним помещение, в глубине которого, на фоне ширм, играют актеры. Они ярко освещены среди общего полумрака и потому являются единственным световым пятном и объектом для взоров смотрящих»¹.

Станиславский считал, что «левый» театр много сделал в области чисто внешней актерской техники. Но его больше волнует внутреннее содержание театрального искусства новой эпохи. «Несомненно, у нас явился новый актер, пока еще с маленькой буквы: актер – акробат, певец, танцор, декламатор, пластик, памфлетист, остряк, оратор, конференсье, политический агитатор – в одно и то же время», – писал Станиславский. Однако «новый театр не создал ни одного нового артиста-творца, сильно-го в изображении жизни человеческого духа, ни одного нового приема, ни одного намека на искания в области внутренней техники, ни одного блестящего ансамбля; словом, ни одного достижения в области духовного творчества»². Именно поэтому, полагал Станиславский, наряду с новыми формами на сцену вернулись штампы и дилеттантизм.

¹ Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 1., М., 1954. С. 397–398.

² Там же. С. 398, 400.

Современная жизнь человеческого духа «создалась на страданиях, на борьбе и подвигах», она «глубока и важна», ее суть не передашь одной внешней остротой формы, ее не воплотишь ни акробатикой, ни конструктивизмом, ни кричащей роскошью и богатством постановки, ни плакатной живописью, ни футуристической смелостью или, напротив, простотой, доходящей до полной отмены декораций, ни наклеенными носами, ни расписными кругами на лицах, ни всеми новыми внешними приемами и утрированным наигрышем актером, которые оправдываются обычно модным словом «гротеск»¹.

Иными словами, выразить суть современной жизни, ее духовное содержание может только великий актер. «Для передачи больших чувств и страстей нужен большой артист – артист огромного таланта, силы и техники». Современный театр необычайно расширил представления о внешней технике актера. Надо поднять на такой же уровень и внутреннюю технику, так как без нее «новый артист окажется бессильным при передаче мировых чаяний и бедствий человечества. Голая непосредственность и интуиция без помощи техники надломают душу и тело артиста при передаче им громадных страстей и переживаний современной души»². В этом масштабе задач предопределялось влияние Станиславского на советский и мировой театр последующих десятилетий. Станиславский много говорил о технике, но, по замечанию М.О. Кнебель, «все открытия его в области искусства были направлены к тому, чтобы в каждом актере разбудить Моцарта, а не воспитать в нем Сальери»³.

Идеальный актер непременно должен быть связан корнями с судьбами народа. Станиславский не искал народности в стилизации на народные темы и балаганных приемах. Он видел в народе естественную и здоровую силу, талант, свободный от штампов и искусственности, обладающий природной нравственностью.

¹ Станиславский К.С. Собр. соч.: в 8 т. Т. 1. С. 392.

² Там же. С. 392–393.

³ Кнебель М.О. О том, что мне кажется особенно важным. М., 1971. С. 40.

Советское время создало широчайшие предпосылки для укоренения и распространения его идей. «Система Станиславского» проходила в 20-е годы испытания на репетициях и в студийных занятиях, усложнялась и обогащалась, приобретала все больше сторонников. Ее привлекательность была в жизненности и правдивости. «Я ведь только о том и думаю в своей «системе»: как бы добраться до возвышенных чувств и красоты, но только не через красоту и не через сентиментальность, надрыв и штампы. Если мне на моем веку удастся положить первый камень, солидный и устойчивый, я сочту себя счастливым и поверю, что наши внуки увидят того актера, о котором я мечтаю...»¹ – писал он В.И. Немировичу-Данченко. В статье «Ремесло» он пишет: «Настоящая красота рождена здоровой и сильной и нормальной природой; красота родилась от бессилия, худосочия и придуманной условности. Настоящая красота не терпит насилия над природой, считая его уродством; она не порывает тесной связи с жизнью...»²

Станиславского иногда обвиняли в консерватизме и идеализме (к примеру, «лефовская» и «рапповская» критика), однако идеи Станиславского не могли не стать чрезвычайно популярными в эпоху, решительно расширявшую социальную базу культуры, и, особенно, театра. Интересно, что воздействие «системы» нельзя отнести к чисто художественным явлениям. Ее общегуманистические, общекультурные функции часто оказывались шире эстетических. Принцип опоры на натуру, доверия к природе, сохраняя свою эффективность в плане воспитательных задач, далеко не всех и не всегда приводил к высокохудожественным результатам. Позднее, когда «система» начнет жить своей самостоятельной жизнью, отделившись от своего создателя, в ней появится тенденция отрыва метода от результата. Последователи Станиславского, используя его систему, временами будут отдаляться от питавших ее общих идей и от главной ее цели – «добраться до возвышенных чувств и красоты».

¹ Станиславский К.С. Собр. соч. Т. 7. М. С. 630.

² Там же. Т. 6. С. 45

Современник Станиславского Мейерхольд создал свою яркую образную систему, возглавил свое оригинальное направление в театральном искусстве, которое имеет своих последователей вплоть до сегодняшнего дня. Движение сценических форм в творчестве Мейерхольда имело свои закономерности не только внешне, но, прежде всего, внутреннего порядка. Актер был втянут в это движение в качестве одного из элементов режиссерской системы. Актер у Мейерхольда был эстетически вторичен, он жил внутри гигантской исторической метафоры и этим существенно ограничивались его самостоятельные возможности. Хотя в этой метафоре актеру принадлежало весьма важное место. «Режиссерский театр – это есть актерский театр плюс искусство композиции целого»¹ – говорил Мейерхольд.

Театр Мейерхольда в отдельных своих элементах, постепенно объединяющихся в единую систему, начал складываться еще до революции. Искания режиссера постепенно сосредоточились в одном направлении: он стремился вывести театр из-под влияния современного ему буржуазного быта и связать современную сцену с традициями народной театральной культуры. Уже в его предреволюционных спектаклях на сцену часто выходили маски, способные чувствовать себя легко и органично в откровенно «театральных» условиях своего существования. Искусство актера играть маской, то становясь персонажем пьесы, то открывая свое подлинное лицо, использование просцениума, выходы актера в публику становятся типичными приемами мейерхольдовской режиссуры. Также активно разрабатывались искусство пантомимы, гротеска, различных форм импровизации, пикировки актеров с публикой, налаживание с ней игровых контактов. Маска и просцениум, иначе говоря отношение актера к образу и контакты со зрительным залом, останутся главными конструктивными основами его режиссерской системы в в разные периоды ее развития. Образ народного театра, в котором актер-исполнитель

¹Гладков А. Театр. Воспоминания и размышления. М., 1980. С. 301.

органически связан со зрителем, непринужденно общается с ним по ходу представления, служит моделью для театра Мейерхольда.

В двадцатые годы были широко распространены идеи массового, пролетарского театра. Они нашли отражение в движении «Пролеткульта», в масштабных революционных представлениях с сотнями непрофессиональных участников на площадях городов, в организации зрительских обсуждений и диспутов. Эти идеи были близки Мейерхольду и были использованы им для оформления его режиссерской системы.

Мейерхольд строил новый театр, театр современно-мироощущения, но укоренить он его стремился в тех формах искусства, которые представлялись ему вечными, идущими от самой специфики театрального творчества. Новации Мейерхольда в области «пролетарского театра» и его критика мхатовского реализма велись с теоретической опорой на «театральный традиционализм» – понятие, возводимое Мейерхольдом к традициям площадных народных театров с их откровенной условностью, масками, своеобразной сценической техникой. Здесь крылись корни и его театра социальной маски, и театра-гиперболы, и «биомеханики», как основы актерской техники. Мейерхольд вел актеров к агитационной обнаженности замысла. Причем бунтарское разрушение Мейерхольдом иллюзорно жизненного театра происходило в формах нарочито резких и эпатазирующих, с футуристической установкой на шок, мобилизующий активность зрителя.

Хотя новаторство Мейерхольда было замешано на традиционализме (что он сам неоднократно подчеркивал в своих выступлениях), следует отметить одну очень существенную особенность в его обращении к традиции народного театра прошлого. Опираясь на нее и заимствуя у нее многие принципы, идеи и приемы, Мейерхольд, тем не менее не ставил своей целью реставрацию эстетической системы народного театра. Он не был стилизатором, хоть и прибегал в отдельных случаях к приемам стилизации. Режиссер строил новый театр – театр

сугубо современного мироощущения, но использовал те формы искусства, которые представлялись ему вечными. Он утверждал: «Искусство театра не прогрессирует, а только меняет средства выражения в зависимости от характера эпохи, ее идей, ее психологии, ее техники, ее архитектуры, ее мод». Он говорил: «Шекспиризация – это вовсе не реставрация техники театра шекспировской эпохи, а усвоение на новом материале его многоплановости, размаха и монументальности»¹.

У Мейерхольда, как и у Станиславского, была потребность к открытию универсальных, абсолютных законов театрального творчества. Но открываемые ими законы были истинны только по отношению к цели, которую преследовали эти художники. По сути, ими были созданы абсолютно самостоятельные, целостные художественные системы. По сравнению со Станиславским, Мейерхольд обладал другим типом мышления, другим мироощущением. Он был связан с традицией романтического искусства, и потому для него в свое время оказался притягательным символизм – течение, восходившее к романтизму, одна из позднейших его модификаций. В театре он искал не приближения к жизни, такой, какая она есть, но видел в ней силу, способную перестроить обычное восприятие действительности. Игровое начало театра выходило в эстетике Мейерхольда на первый план. Сценические образы были сопоставлены в его спектаклях с некой сутью людей и явлений реальной жизни. Мейерхольд концентрировал и сгущал свои жизненные впечатления. Типические явления и характеры он освобождал от всего случайного, привычного, того, что делало их обыкновенными. Он делал это такими художественными средствами, которые резко переключали восприятие изображаемых явлений и характеров в план откровенно творческого, свободно игрового отношения к окружающему миру.

Задача театра виделась Мейерхольду в том, чтобы не скрывать преобразующую силу искусства, но выявить ее

¹ Гладков А. Театр. Воспоминания и размышления. С. 286.

полностью, дать актеру и зрителю насладиться ее присутствием. Отношение Мейерхольда к театру, как к своего рода «сверхреальности», и идущее отсюда понимание актерских задач, вытекало из сознания духовной мощи театрального творчества. Культ мастерства, высокого профессионализма был характерен для театра Мейерхольда. Причем мастерство не должно было растворяться в художественном результате – зритель должен был восхищаться мастерством актера, на его глазах создающего свой образ. В отличие от Станиславского, Мейерхольд хотел, чтобы зритель видел не жизнь актера в образе, а сценическую жизнь актера, создающего свой образ. Это – иная эстетическая задача.

Мхатовскому принципу переживания, лирическому выращиванию образа изнутри Мейерхольд противопоставлял путь актерского движения к образу извне, от профессионального владения техникой и средствами театральной выразительности. Непосредственное, жизненное актерское чувство претерпевало в мейерхольдовском спектакле определенную трансформацию в организованной режиссером системе ритмической связи движения актера и его речи. Очень музыкальный, с предельной остротой ощущавший значение ритма как средства организации действия и раскрытия его подтекстовых планов, он строил свои режиссерские композиции как оркестровые партитуры и каждого из своих актеров обязывал работать тем же методом.

Он любил показывать и во время своих показов старался дать актерам нечто вроде «зерна» образа, он сам показывал такой игровой мотив, который надо было подхватить и развить. Он предлагал исполнителю в виде простейшего физического действия элемент метафоры, развиваемый в масштабах всего спектакля.

Мейерхольд утверждал, что актер, в совершенстве владея своим телом, придавая ему определенные физические положения и ракурсы, может распоряжаться своими рефлексам и легко, артистично воспроизводить реакции, вызываемые нужными по пьесе чувствами. Созданная Мейерхольдом «биомеханика» представля-

ла собой систему таких относительно простых, одиночных и групповых действий, в которых физическое движение и психо-физиологическая реакция были между собой связаны в единой пластической, содержательной и ритмически организованной форме. Прообраз «биомеханики» он находил в динамической, экспрессивной игре актеров народной комедии масок. Путь от эмоции к действию, от действия к эмоции он предельно сокращал. Биомеханика, по мнению Мейерхольда, дает театру новое качество переживания, не обрамленное «натурализмом». Она воспитывала в актере ощущение многомерности сценической формы, слитности действия и слова, эмоции и ритма, времени и пространства в их театральном выражении. Биомеханика ограждала чувство сценической правды от проникновения «натуральной» эмоции и психологии в структуру спектакля, построенного на принципах метафорического театра. Она диктовала эмоции, не загрязненные бытовыми оттенками, а проникнутые радостью творчества. «Чтобы заплакать на сцене настоящими слезами, надо испытать творческую радость, внутренний подъем, то есть то же самое, что нужно, чтобы искренне рассмеяться. Психофизическая природа сценических слез и сценического смеха совершенно одинакова. За ними радость художника, его артистический подъем и только. Все прочие способы вызывать слезы – неврастения и патология, противопоставленные искусству... Добивайтесь получения удовольствия от выполнения сценического задания. Это аксиома номер один!»¹ – говорил он.

Требование очищения эмоций и психологии радостью творчества – важное положение мейерхольдовской эстетики.

Широкое увлечение импровизацией в русском театре первых революционных лет имело свою идейную предпосылку в освободительных тенденциях времени. Традиция и импровизация были двумя стержневыми принципами всей мейерхольдовской театральной

¹Гладков А. Театр. Воспоминания и размышления. С. 275.

системы. Режиссер создавал актерам условия для проявления импровизаторского таланта. С этим связано и его увлечение «предыгрой» (развитыми пантомимическими сценами, предшествующие словесному действию). «Предыгра» берет свое начало в старояпонском и старокитайском театре, но на современной сцене этот прием наполняется новым смыслом. Мейерхольд видел в ней средство, пользуясь которым, актер мог выступить независимо от драматурга, выразить свое отношение к словам персонажа, по-своему интерпретировать происходящее на сцене действие.

Режиссерская деятельность Евгения Вахтангова и Александра Таирова начиналась еще до революции. Они в значительной степени продолжали традиции режиссеров старшего поколения но вместе с тем вели активные поиски в области передового, созвучного времени искусства.

Режиссерские системы Вахтангова и Таирова, каждый из которых называл себя «неореалистом» (в том смысле, что на сцене они не отражали имеющуюся жизненную реальность, а творили новую, художественную) пересекались между собой и довольно остро друг от друга отталкивались.

Вахтангов считал себя учеником Станиславского и Мейерхольда, восхищался ими. Но их влияния усваивались Вахтанговым настолько индивидуально и органично, что перерастали в открытия, вели к созданию театра особого типа, не похожего ни на один из существующих. Черты сходства, переклички с другими системами обнаруживались как признаки времени, стремления к синтезу современных идей и поисков. Вахтангов понимал искусство как сферу духовно-нравственных свершений. Эта основа оставалась неизменной под всеми его экспериментами. Раскрытие содержания должно было выражаться в трактовке конфликтов драмы и в формах самого сценического действия. Причем поиск формы начинался для Вахтангова с мысли о действительности. Критерии «жизненной правды» при этом были своеобразны. Правда искалась не в плоскости данного индивидуально-типического существования, но на уровне смысла и целей жизни со-

временного человечества, его борьбы, его нравственных возможностей, его трагических столкновений с жизнью.

Вахтангов был философичен, но общие философские идеи реализовывались в его творчестве как идеи конкретно театральные. В работе с актерами он пытался нащупать иную, отличную от традиционной, методологию. В 1917 году он писал: «Через себя и утверждая себя, надо идти к образу. А у нас идут от себя в полном смысле этого «от». Так подвергалась пересмотру традиционное для Художественного театра понимание принципа сценического перевоплощения. Вахтангов считал, что не надо вовсе уходить от себя, не надо, полностью перевоплощаясь в другого, терять на сцене ощущение собственной личности.

Перевоплощение Вахтангов понимал как расширение актерского самосознания. Актерская личность должна быть приподнята и выведена из привычных ей бытовых масштабов существования. Он предлагает актерам искать «больших, как глыбы, образов». Крупная мысль, по утверждению Вахтангова, требует крупного, свободного жеста, могучего голоса, звонкой и крупной сценической дикции, острого, огненного взгляда. Мысль – это страсть. Эмоциональное перевоплощение в какой-то мере противопоставляется психологическому, поскольку психология прямо ведет к типу, к быту, к характерности, а это сужает мысль. Вахтангов предпочитает в актере эмоциональную экзальтацию, но не характерность. Духовные процессы, протекавшие в сознании героев, оказывались единственной реальностью, значение которой признавал режиссер. Все остальное, связанное с обыденностью, с жизненной нормой, отсекалось.

Близкий ученик и помощник Станиславского, один из крупнейших актеров первой студии МХТ, Вахтангов так же как и его наставник выдвигал актера как центральную фигуру театра, опирался на его душевное состояние, требовал на сцене подлинных реальных чувств и эмоций, подлинного эмоционального действия. Но, в отличие от Станиславского, он сомневался в необходимости полного, абсолютного перевоплощения актера в образ, отхода

от себя и замыкания в типе. Для Станиславского человек и среда, дух и быт никогда не находились в противопоставлении. Быть может, в этой цельности Станиславского и крылась причина его постоянных неудач в трагедии, в произведениях Пушкина, Байрона, Шекспира. Их характеры обладали другим качеством психологии и иной логикой поступков, чем характеры новой драмы, внутри себя несущие сознание своей детерминированности средой, эпохой. Вахтангов пытался разрешить важную потребность современного ему театра в поисках нового подхода к образам трагического накала. Эти опыты впоследствии заинтересуют и самого Станиславского.

Вахтангов искал новые «театральные формы», поскольку сценические средства «искусства переживания» представлялись ему недостаточно разработанными. Однако проблема, волнующая Вахтангова, не сводилась к тому, чтобы сочетать подлинное актерское переживание с использованием средств сценической условности. Вахтангов добивался от участников своих спектаклей способности выявить на сцене «свой собственный мир театральной жизни театральных образов»¹.

Условность и подлинность здесь сочетались посредством актера, действующего в двух планах: человеческого переживания и игрового художественного начала, сообщающего этому переживанию творческий, театральный характер. В то же время Вахтангов проявляет интерес к исканиям Мейерхольда. Мейерхольд противопоставлял не только бытовому театру, но и вообще театру любой замкнутой в себе образности – театру открытого творческого процесса, актера-лицедея, мастера. Эта грань творчества Мейерхольда Вахтангову оказалась близка. И балаган, и гротеск были формами активного отношения художника к избранному явлению.

Ярким, программным спектаклем Вахтангова стала «Принцесса Турандот» К. Гоцци. В нем он преподнес зрителям не готовый спектакль – он создал зрелище того, как молодой и веселый коллектив актеров играет спектакль.

¹ Захава Б. Вахтангов и его студия. М., 1930. С. 132.

Центральное место занял не персонаж, а актер. Образ спектакля создавался с феерической легкостью, изящной небрежностью. В нем изначально не было жизненной правды, но была правда творчества. Зритель видел актера, который хотел играть и играл, изображая своего персонажа в заведомо условной, сказочной ситуации. Атмосфера радости и гармонии была разлита в этом шутовском и одновременно серьезном спектакле. Утверждаемый Мейерхольдом принцип радостного творчества актера-мастера, человека, импровизационно относящегося к жизни, побеждающего своей артистической независимостью, поэтическим мироощущением заданность любого жизненного сценария был ярко выражен в этом спектакле.

Исследователи писали о режиссере: «Вахтангов сквозь зерно образа прорвался к зерну личности актера. Он заново утвердил начало творческой игры, найдя в нем основу театра... Через «систему» Вахтангов пришел к утверждению монизма, единства актера. Он искал не столько примирения коренной и роковой раздвоенности, сколько раскрытия первоначальной, единой воле к игре – творческой воле к строению из себя образа и передаче его силою жеста, взгляда, слова, немого перехода. Так обнаруживалась и передавалась внутренняя правда актера, которая могла и не совпасть с обычной, комнатной правдой человека. Вахтангов ринулся к существу человека-актера и неожиданно обнаружил, что никакой раздвоенности нет, что правда театра и состоит для актера в том, чтобы, играя образ, свободно владея им, через него говорить свою, только ему одному – актеру – присущую правду. Вместо того превалировал образ, как было ранее, он дал право преобладания и явного приоритета личности актера – и тогда все принципы «системы» зажили по-новому ярко, смело и свободно»¹.

А.Я. Таиров с самого начала противопоставлял свою программу как «натуралистическому» (МХАТ), так и условному (Мейерхольд) театрам. Между тем фактически он был связан с широким кругом художественных идей и

¹ Марков П.А. О театре. Т. 1. М., 1974. С. 395–396.

тенденций, определявших собой новаторство советского театра 20-х годов. Некоторым из этих идей и тенденций он дал яркое, оригинальное и законченное выражение. «Неориалистический» театр Таирова основывался на реальности актерской эмоции, объемного, пластически организованного актерского тела, на силе ритма, голоса, музыки. Актера Таиров помещает в театральное пространство, а не в иллюзорно жизненное. Со временем Таиров приходит к театральной конструкции кубистического типа, задача которой не изображать обстановку действия, но подготовить для актера эмоционально и пластически выразительную театральную среду. Соответственно художник имел очень большое значение в театре Таирова.

Так же как Мейерхольд и Вахтангов, Таиров обладал метафорическим складом мышления. Так же как они, Таиров ставил актера в центр всей своей режиссерской системы. «Мастерство Актера – вот высшее и подлинное содержание театра»¹, – утверждал он. Работа актера над ролью, считал он, должна начинаться тогда, когда актер уже почувствует в себе образ, и должна заключаться в разработке действия, его эмоционального содержания и его сценической формы. В своих лекциях о творческом методе и истории Камерного театра Таиров утверждал: «...В театре натуралистическом эмоция получается в конечном результате ряда, процесса и определяется целью. У нас эмоция возникает почти в самом начале процесса и определяется причиной»². Таиров не отрицает психологию, но полагает, что она представляет собой бесконечно сложную систему вытесняющих друг друга и накладывающихся друг на друга эмоций. Такой акцент на эмоциях характерен для романтических течений в искусстве. Романтизм был присущ творчеству Таирова (особенно наглядно он проявился в искусстве крупнейшей актрисы Таировского театра Алисы Коонен). Однако это не был романтизм в чистом виде. У Таирова он выступал в смешении с другими художественными тенденциями.

¹ Таиров А.Я. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. С. 192.

² Там же. С. 122.

Другая сторона эстетики Таирова – строгость, точность планировки, выверенность каждой детали, минимальное количество вещей на сцене, любовь к картинности. Когда речь идет об искусстве Таирова, вопрос о стилевой, структурно-эстетической основе его творчества имеет важное значение. Н.Я. Берковский говорил о близости Таирова эстетике классицизма. Для Камерного театра, возглавляемого Таириным, было характерно утверждение извечной борьбы человеческого начала (страсти, свободолюбия, самоотверженности) с тяжелой силой власти, среды, социальных законов, с низкими инстинктами, насилием, жестокостью. При этом Таиров уводил актеров от французской «певучей традиции исполнения трагедии, от статичности и торжественности стиля. Не принимал он и героико-романтическую манеру исполнения подобных произведений, свойственную артистам Малого и Александринского театров. Он требовал простоты и такой величавости, в которой не было бы ничего нарочито театрального и искусственного.

Все эти течения оказывали свое влияние на развитие сценической культуры и татарского театра. Причем, забегая вперед, скажем, что это влияние не осталось в прошлом, оно явственно ощущается и в творчестве современных татарских режиссеров: Ф. Бикчантаева, Р. Загидуллина, Р. Аюпова и других.

В плане формотворчества в татарском театре представляет особый интерес творчество видного режиссера Сулеймана Сульвы-Валева (1899–1956). Его постановочная деятельность началась в 1928 году, когда он был назначен очередным режиссером Татарского государственного академического театра. С первых же шагов, он внес в свои спектакли поиск и экспериментаторство, что заметно в его спектаклях: «Бунт» С. Сунчелея, «Наемщик» Т. Гиззата, «Рельсы гудят» В. Киршона. В «Бунте», подчеркивая условную природу стихотворной драмы, режиссер ввел в спектакль кинопроецию. Он также углубил социальное содержание произведения, о чем свидетельствует и перемена названия драмы, которая первоначально называлась «Попрошайки». В «Наемщике» режиссер

вовлек в драматическое действие хор, который раньше служил в спектаклях лишь фоном. В «Рельсах» показал работу заводского цеха и ввел почти натуральной величины паровоз.

В 1929 году, после окончания театрального сезона, С. Сульва-Валеев поехал в Москву на пятимесячные курсы по переподготовке режиссеров драмы. Курсы обогатили его теоретическими знаниям, расширили его кругозор и углубили профессиональное мастерство. Посещение столичных музеев, театров, других учреждений культуры, присутствие на репетициях, а также личные знакомства с руководителями Малого театра и театра Мейерхольда имели для молодого режиссера большое значение. Вернувшись в Казань, он принялся за работу с новой энергией.

В журнале «Тамашаче» он опубликовал статью, в которой выступил за активный театр, который исходя из задач социалистического строительства должен отвечать насущным запросам дня¹. По его мнению, театр не должен ограничиваться ролью школы, показывающей жизнь. Он должен активно помогать в строительстве новой жизни. Театр не может развиваться без постоянных поисков. Каждая новая постановка должна предлагать зрителю какое-то новшество, будь то достижение сценической техники или новая театральная форма. Эксперименты и поиски должны двигать театр вперед. Исходя из этого С. Валеев-Сульва предлагает назвать ТГАТ «реально-экспериментаторским театром». Так как, к примеру, в Москве много театров, относящихся к разным эстетическим течениям, их спектакли непохожи друг на друга. Поскольку в Казани театр лишь один, он должен придерживаться разных течений, по очереди демонстрируя зрителям различные стилевые почерки.

Руководствуясь этими соображениями, С. Сульва-Валеев ставит в ТГАТ несколько спектаклей, по форме и по стилю резко отличающиеся друг от друга. В качестве примера можно привести «Голубую шаль» (две постановки), «Борьбу за Казань» и «Рельсы гудят». В первой

¹ Валиев-Сульва. Театрның форма яклары // Тамашаче. 1929, № 1. Б. 13.

постановке «Голубой шали» режиссер стремился показать красоту деревенской природы. Для выражения этой мысли он предложил стилизованные под голубую шаль яркие, цветастые боковики, падуги и задник.

Вторая постановка была решена в народно-этнографическом духе, опирающемся на народный праздник Сабантуй. Было введено много музыки, песен, танцевальных номеров. Весь спектакль строился на контрасте неподвижности, скованности, приниженности представителей отжившего века (ишана, его жен, стариков и старух) и подчеркнутой динамике народных сцен. Принцип разделения персонажей по социальному признаку осуществлялся при помощи темпо-ритмического контраста. Вместо обычного грима режиссер предлагал нарисовать на лицах актеров тракторы и комбайны. Были использованы также цветные парики, бороды и усы. Костюмы были сшиты из разноцветных тканей.

Свои формалистические поиски он продолжил в спектакле «Борьба за Казань». Не углубляясь в психологию героев, он обрисовал их крупными мазками. Действие спектакля не ограничилось сценической площадкой, а заполнило также и зрительный зал. Таким образом, зритель также становился активным участником событий. Художник П. Сперанский предложил «условно-реалистическое» решение спектакля. На сцене находилась конструкция, грубо сколоченная из досок, с лестницами и площадочками различной величины и высоты. На конструкции были установлены два больших вращающихся шара. Она была соединена со зрительным залом настилами. По ним по ходу действия ездили на мотоциклах, велосипедах, спускались и поднимались в зрительный зал красноармейцы. В спектакле участвовала вся труппа и около сотни красноармейцев, активно использовались шумовые и световые эффекты. Спектакль имел большой успех.

Дальнейшими шагами в области расширения сценических рамок и сближения с «массами» стали спектакли «Шлем» Г. Минского и «Ода» С. Сульвы-Валеева. На их основе было устроено массовое зрелище в военном лагере близ Казани с участием вооруженных сил. По ходу

спектакля зрители вовлекались в действие. Они вместе с участниками представления «гнались» за «врагами», «ловили» их, снова доставляли на сцену. Таким образом, спектакль превращался в массовое площадное действие.

Во второй половине двадцатых годов в татарский театр пришло первое поколение режиссеров со специальным театральным образованием. Г. Девишев, Р. Ишмуратов, С. Сульва-Валеев органично объединяли в своем творчестве проверенные временем традиции реалистического театра и активные поиски в области сценической формы. Заметно возросла техническая оснащенность сцены (в частности, был впервые установлен и начал активно использоваться вертящийся сценический круг). Существенные изменения произошли и в художественном оформлении спектаклей: на место проработавшего долгие годы художника-живописца П.П. Бенькова был принят архитектор по образованию П.Т. Сперанский. Соответственно, плоскостные декорации уступили место архитектурно-объемным решениям сценического пространства. Обновлялась и труппа: наряду с признанными, опытными мастерами, прошедшими еще дореволюционную школу, М. Мутиным, З. Султановым, Б. Тархановым, Г. Болгарской, Н. Араповой и др. на сцену выходили молодые разносторонне одаренные артисты: С. Булатов, М. Валишин, С. Айдаров, Г. Кайбицкая, Р. Кушловская, Г. Камская. Новыми произведениями обогатился репертуар. Татарские драматурги научились облекать революционную идеологию в занимательную лирическую, психологически изобретательную форму. В результате появились такие спектакли: «Пришелец» и «Сафура» А. Тазетдинова-Рахманкулова, «Свояченица» А. Кутуя, «Лесная девушка» Р. Яхина, «Семья Мансуровых» Г. Минского, «Ханбикэ» М. Зайтова, «Неугасимые звезды» Ш. Ганиева, «Утренняя красота» Х. Такташа, «Индианка» А. Хамида, «Хусаин Мирза» и «Заблудшая девушка» Ф. Бурнаша. Успехом пользовались и переводные пьесы: «Шут на троне» Р. Лотара, «Дочь степей» Абу Сагита, «Две сиротки» А. Деннери и Кермон, «Разлом» Б. Лавренева, «Мятеж» Д. Фурманова и др.

3. ОСОБЕННОСТИ СЦЕНИЧЕСКОГО ИСКУССТВА В ДОВОЕННЫЕ И ВОЕННЫЕ ГОДЫ

3.1. Татарский театр в 1930-х – начале 1950-х годов

На рубеже 30-х годов в Советском Союзе в общественной и экономической жизни произошли заметные изменения. В 1929 году, в год «великого перелома» государство приступило к осуществлению грандиозного плана индустриализации и коллективизации страны. Ранее крестьянская Россия за годы первых пятилеток должна была превратиться в могучую промышленную державу. Ломка всего прежнего жизненного уклада и стройка, охватившая бескрайние пространства Советской страны сопровождались лишениями и трудностями. Строительство велось ускоренными темпами, в сжатые сроки. Его небывалый размах требовал беспримерного трудового героизма. Такие понятия, как «подвиг», «геройство», наполнились новым, мирным смыслом. Партийные историки писали о том периоде: «Советские люди трудились на фронте мирного строительства с таким же энтузиазмом и героизмом, с каким они сражались за Советскую власть в дни революции и гражданской войны. История не знала еще такого подъема созидательной деятельности народных масс»¹.

Подъем народного хозяйства шел рука об руку с процессом ускоренного развития и распространения культуры. В 1930 году было введено всеобщее обязательное начальное обучение. Развернулась борьба за ликвидацию неграмотности и малограмотности взрослых. Сеть средних и высших учебных заведений заметно увеличилась. Появилась новая советская интеллигенция, которая живо интересовалась литературой и искусством.

Перед театральным искусством встали новые задачи. Самой действительностью выдвигалась проблема гармонически развитой человеческой личности, органично сочетающей в себе личные и общественные интересы. Эту проблему и пыталось решить искусство 1930-х годов.

¹История КПСС. М., 1983. С. 389–390.

Предвзятые, умозрительные концепции перед реальной сложностью этой задачи были бессильны. Всякая узость, односторонность групповой внутриэстетической борьбы была здесь неуместна. В частности, в начале 30-х годов уже изжила себя и причиняла немалый вред развитию советской литературы и искусства Российская ассоциация пролетарских писателей (РАПП).

Эта организация к концу 20-х годов сплотила вокруг себя многих крупных писателей и активно боролась против распространившихся в период нэпа упаднических настроений, против пошлости и мещанских вкусов. Но вскоре РАПП начала занимать командные позиции в литературе и искусстве, диктовать свои суждения. Выступая от имени партии, РАПП делила художников на «своих» и «чужих». Одних она соглашалась признать «попутчиками» пролетариата, другим отказывала в таком признании. Рапповцы травили Маяковского, пытались отлучить от советской литературы Шолохова, Алексея Толстого, Тренева, Булгакова, Леонова, Лавренева, Файко, атаковали даже Горького. Очень напористо лидеры РАПП стремились навести порядок в советском театре, не случайно в обиход вошло выражение «рапповская дубинка».

В качестве основы «пролетарского театра» рапповцы предлагали внедрить «диалектико-материалистический метод», отождествляя философские и художественные методы познания. Механически перенося в область художественного творчества философские категории, рапповские теоретики призывали актеров «играть диалектически». Но актеры не понимали что это значит.

В так называемом театральном документе РАПП – пространной декларации «О задачах РАПП на театральном фронте», опубликованной в 1931 году, искусство МХАТ было объявлено «консервативным», «идеалистическим», «метафизическим». Система Станиславского отвергалась, ибо она якобы влечет за собой оправдание «классового врага с позиции биологического равенства людей». В творчестве Мейерхольда рапповцы видели «подмену идеологии техникой», «реакционно-реставраторские тенденции». Таирова обвиняли в «мелкобур-

жуазном субъективизме», у Вахтангова нашли «мистико-идеалистический корень» и т. д. Все достижения советской драматургии и театра 20-х годов РАПП, по сути, отрицал, не предлагая ничего стоящего взамен¹.

Таким образом, в начале 30-х годов деятельность РАПП мешала консолидации творческих сил. Постановлением ЦК ВКП (б) от 23 апреля 1931 года «О перестройке литературно-художественных организаций» РАПП была ликвидирована. Решено было создать единый союз всех писателей, поддерживающих платформу Советской власти и стремящихся участвовать в «социалистическом строительстве». Уже в мае 1932 года на страницах советской печати в противовес рапповскому термину «пролетарский реализм» было выдвинуто понятие «социалистический реализм».

Созванный в 1934 году Первый съезд советских писателей закрепил понятие «социалистический реализм» в Уставе ССП. В нем указывалось, что метод социалистического реализма «требует от художника правдивого, исторически конкретного изображения действительности в ее революционном развитии». Утверждалось также, что социалистический реализм «обеспечивает художественному творчеству исключительную возможность проявления творческой инициативы, выбора разнообразных форм, стилей и жанров»².

В литературе 30-х годов позиции социалистического реализма нашли отражение в новых произведениях М. Горького, М. Шолохова, А. Толстого, Н. Островского, Л. Леонова, А. Макаренко, А. Твардовского. В киноискусстве – это фильмы «Чапаев», трилогия о Максиме, «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году». В театре утверждение принципов социалистического реализма напрямую связано с постановками пьес М. Горького, с воплощением образов героев современности, с более вдумчивым отношением к классике.

Культурному наследию прошлого в 30-е годы придавалось особое значение. С большой торжественностью

¹ Советский театр. 1931. № 10–11. С. 4–16.

² Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М., 1934. С. 716.

отмечались юбилеи Чехова, Лопе де Веги, Льва Толстого, Добролюбова, Белинского, Пушкина. «Великие художники прошлого принадлежат трудовому народу, унаследовавшему все культурные ценности предыдущих классов, и не в наших интересах держать эти ценности под спудом, распылять их и превращать в историческую ветошь, как пытаются это сделать вульгарные социологи»,¹ – писала газета «Правда».

Панорама театральной жизни менялась: характерный для 20-х годов антагонизм различных эстетических позиций и полемические крайности уступили место единству и цельности. В театре 30-х годов были наиболее ощутимы две характерные тенденции: одна из них тяготела к романтической возвышенности, приподнятости сценических образов, а другая – к психологической углубленности. При этом романтическая окрыленность нередко чувствовалась в бытовом спектакле, а в спектакли романтической направленности порой проникали прозаические подробности.

Максим Горький, характеризуя романтические тенденции тех лет, писал: «Наше искусство должно быть выше действительности и возвысить человека над ней, не отрывая его от нее. Это проповедь романтизма? Да, если социальный героизм, если культурно-революционный энтузиазм творчества новых условий жизни в тех формах, как этот энтузиазм проявляется у нас – может быть наименован романтизмом»².

Дискуссии о новом типе романтики в театральной искусстве нашли отражение в спорах о «потолочной» и «беспотолочной» драме». Выступая против «старых форм» и утверждая, что новый материал требует новых выразительных средств, такие писатели, как Николай Погодин и Всеволод Вишневский, выступали за «беспотолочную» пьесу, в которой участвуют массы людей, а действие ведется не в комнатах, а под открытым небом – на полях сражений, на стройках или заводах и дробится на

¹ Правда. 1936. 8 августа. Правда. 1936. 8 августа.

² Горький М. Собр. соч. Т. 26, С. 420.

короткие динамичные эпизоды. В качестве примера можно привести пьесы «Первая Конная», «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского, «Аристократы», «Мой друг» Погодина. Они считали, что семейные проблемы и домашние заботы не заслуживают внимания современного искусства и в центре должна быть жизнь общественная.

В противовес им такие драматурги, как А. Афиногенов и В. Киршон утверждали, что старая форма семейной драмы отнюдь не исчерпана. Тяготая к ибсеновской и горьковской традициям, они стояли за драму, сосредоточенную в интерьере, внимательную к быту, привычкам и характерам людей, внешне обыкновенных, внутренне значительных. Они утверждали драму психологическую, проникающую в душу человека, камерную, разделенную не на мелкие эпизоды, а на емкие акты и картины. В качестве примера наиболее показательны драмы «Далекий» и «Машенька» Афиногенова, «Таня» Арбузова. «Если семья есть часть общества, и в семье, как в капле воды, отражаются общественные сдвиги и изменения, то разве в семье нельзя решить общих вопросов и через семью нельзя показать общие проблемы?» – рассуждал Афиногенов. Это направление психологического реализма получило в театре тридцатых годов большое распространение.

Татарский театр в тридцатые годы находился в русле общероссийских эстетических процессов. Довольно часто он обращается к произведениям русских авторов. Большую роль в эволюции сценического искусства сыграла драматургия Горького, составлявшая в тридцатые годы основу репертуара театров страны. «Массовое обращение театров к пьесам Горького свидетельствовало о том, что художественные принципы 20-х годов нуждались в обновлении. Пьесы Горького давали сцене возможность такого глубокого изображения людей, которого не было в театре 20-х годов. В пьесах Горького театры и драматургия получают урок социальной диалектики, которая схватывает и конкретные политические ситуации, и общечеловеческие темы»¹. Интеллектуальность горьковской

¹ История советского драматического театра. Т. 4. С 26–27.

драмы, жизненная конкретность, типичность характеров и обстоятельств привели к исканиям, которые обозначили новый этап развития советского искусства.

В 1932 году Татарский академический театр поставил спектакль «На дне». По отзывам прессы это был один из лучших спектаклей коллектива, в котором за бытовыми подробностями и конфликтами отчетливо проступали социальные мотивы. По тональности и накалу он приближался к героико-романтическим произведениям.

В 1936 году Гумер Исмагилов поставил спектакль «Враги». В нем были заняты такие актеры, как Х. Абжалилов, Х. Уразиков Ф. Ильская, Г. Болгарская, М. Мутин... Эта работа, хоть и не лишенная недостатков, стала заметным, ярким театральным событием.

В тридцатые годы в репертуаре татарского театра большое место занимает и драматургия Островского. Ставят «Грозу», «Доходное место», «Без вины виноватые», «Волки и овцы». Если до революции театр находил в драматургии Островского остроумные ситуации, сходные с жизнью татарского народа и занимательно их преподносил, то в советское время на первый план выходит линия сатирического обличения «эксплуататорских классов», социальные мотивы.

В тридцатые годы прекратилась борьба «левых» и «правых», академических и «пролетарских» театров. Однако со второй половины десятилетия советская сцена переживает серьезные трудности, связанные с тем, что утверждается узкое, неверное представление о реализме как об искусстве лишь бытового правдоподобия.

Лучшими достижениями академического театра 30-х годов явились этапные спектакли, решенные в жанре психологической драмы. Однако превращение этого жанра в ведущее направление искусства, постепенное изживание других жанров и разнообразных выразительных средств во всем советском, в том числе и в татарском театре, стали приводить к повторению одних и тех же приемов, однообразию и появлению штампов.

В 1936 году началась дискуссия о формализме. Форма этой дискуссии, резкие и несправедливые выпады ее

участников привели к печальным последствиям. Было начато широкомасштабное наступление на форму и стиль, установлены жесткие ограничительные рамки нормативности. Это означало завершение строительства тоталитарной системы идеологизации в области искусства¹. Таким образом, поступательное развитие театрального искусства было насильственно приостановлено, были пресечены эксперименты и поиски новых форм. Для татарского театра такая политика обернулась большими творческими потерями.

Был вынужден уехать из Казани режиссер-новатор Г. Девишев, от постановочной деятельности был отстранен активный сторонник условного театра и творческих экспериментов С. Сульва-Валеев. Под предлогом «сокращения» из театра были уволены К. Тинчурин, Ш. Шамильский, С. Булатов Х. Кулмагат, Г. Уральский и др. Начавшиеся в 1937 году репрессии обескровили национальное искусство. Были арестованы и расстреляны замечательные деятели татарского театра Карим Тинчурин, Шамиль Усманов, Мухтар Мутин, Фатхи Бурнаш, Фатых Сайфи-Казанлы.

Вскоре единственно возможным для всего советского сценического искусства стал метод Художественного театра. «Стремление походить на МХАТ объяснялось не только ослаблением творческой инициативы многих художников, их стремлением избежать обвинений в формализме, но и тем, что Художественный театр (в меньшей мере – Малый) рядом административных акций был особо выделен среди других театров. Отсюда тенденция к ограждению этих театров от критики, что крайне отрицательно сказалось на их собственной практике. В этом было явное нарушение принципов свободного творческого соревнования»².

Этот метод утвердился и на сцене татарского театра. Режиссер Ш. Сарымсаков не только использовал метод

¹ Арсланов М. Г. Татарское режиссерское искусство (1941–1956). Казань, 1996. С. 35.

² История советского драматического театра. Т. 4. С. 19.

Станиславского, но иногда напрямую копировал работу Художественного театра (как это случилось при постановке спектакля «Бронепоезд 14–69»). Впрочем психологический реализм в формах самой жизни был вполне в русле национальных сценических традиций. Предвоенные спектакли отвечали принципам жизненной достоверности: пьесы А. Островского, «Потоки» Т. Гиззата, «Шамсекамар» М. Абдиева, «Тукай» А. Файзи, «Хужа Насретдин» Н. Исанбета и др.

Для татарского театра тридцатых годов характерно создание репертуара, отвечающего требованиям времени, рост актерского мастерства, начало работы режиссеров с высшим профессиональным образованием и появление целостных, ансамблевых спектаклей. Несмотря на то, что симптомы администрирования начинают тормозить развитие сценического искусства, театр в тридцатые годы добился больших успехов.

19 ноября 1940 года принимается постановление Совета народных комиссаров ТАССР о подготовке к Декаде татарского искусства. Она должна была состояться 30 июля 1941 года. Однако началась Великая Отечественная война и внесла в развитие татарского театра свои коррективы.

Перед советским искусством встали новые задачи. Оно должно было стать средством духовной мобилизации народных масс. В первые же дни войны 23 июня открывается IV пленум ЦК Рабис по вопросу обслуживания действующей армии. 30 июня при комитете по делам искусств создается специальная репертуарная комиссия, в задачу которой входит создание в минимальные сроки военных произведений, отбор лучших пьес на патриотические темы, а также драм, отражающих героическое прошлое.

Татарский театр с первых же дней войны вносит сильный вклад во всенародную борьбу. По четыре-пять концертов давали татарские артисты на призывных пунктах. Позже они начали обслуживать и госпитали. Были сформированы выездные фронтовые бригады. 29 января 1942 года газета «Красная Татария» поместила заметку, в которой говорилось, что с начала войны

(т. е. за 7 месяцев) казанские артисты дали около двух тысяч выездных спектаклей. А до конца войны таких выступлений было десятки тысяч.

С особой остротой стала проблема репертуара, способного увлечь зрителя и в то же время, отвечающего духу времени. На сцене появляются патриотические произведения, обличающие врага, восхваляющие мужество и героизм советских солдат, терпение и самоотверженность тружеников тыла: «Профессор Мамлок» Ф. Вольва, «Парень из нашего города», «Русские люди» К. Симонова, «Таймасовы» Т. Гиззата, «Марьям» Н. Исанбета, «Возвращение» Р. Ишмурата, «Буран» А. Камала, «Минникамал» М. Амира. Возрос интерес театра к историческому прошлому: спектакли «Идегей» Н. Исанбета, «Тукай» А. Файзи, «Юность отцов» Б. Горбатова выполняли и агитационную миссию – укрепляли веру в свои силы, социальное и идейное превосходство над врагом, уверенность в грядущей победе. Особым зрительским успехом пользовались классические и национальные комедии. «Хаджи женится» Ш. Камала, «Банкрот» Г. Камала, «Проделки Майсары» Х. Хакимзаде Ниязи, «Собака на сене» Лопе де Веги и другие жизнерадостные постановки заряжали публику оптимизмом, давали ей такую необходимую в тяжелых условиях военных будней эмоциональную разрядку. Большим культурным событием стала постановка В.М. Бебутовым и К.З. Тумашевой трагедии В. Шекспира «Король Лир».

Послевоенные годы были для татарского театра непростыми. По всей стране интерес к театру неуклонно снижался. Помимо социальных и экономических причин (голод, разруха, тяжелый труд по восстановлению народного хозяйства), большую роль в этом играло грубое партийное руководство, пытающееся управлять искусством методом администрирования. Тем не менее театр живет и творит ради своего зрителя. А народ продолжает жить памятью о страшной войне, с трудом заживает душевные раны, нанесенные огромными потерями и мечтает о мирном, оптимистичном будущем.

Татарский театр ставит национальные и переводные пьесы о войне и послевоенном состоянии мира: «Песня

жизни» М. Амира, «Священное поручение» и «Настоящая любовь» Т. Гиззата (1946, 1948), «Дни и ночи», «Чужая тень» К. Симонова (1948, 1949), «Заговор обреченных» Н. Вирты (1949), «За вторым фронтом» и «Жизнь начинается снова» В. Собко (1950, 1951), «За тех, кто в море» Б. Лавренева (1946). В них воспевались мужество и героизм советских людей, раскрывалась сила их характера.

Одной из наиболее популярных постановок этих лет была «Песня жизни», воплощенная на сцене К. Тумашевой. В ее центре образ энергичной, волевой, сильной женщины Фатымы. В отличие от Минникамал, героини одноименной пьесы М. Амира, написанной и поставленной в годы войны, Фатыма более живая и человечная – в ее сердце живет любовь и верность мужу. Тема чистой и верной любви к погибшим мужьям была необычайно актуальна в послевоенные годы, находила горячий отклик в сердцах зрителей. Поэтому режиссер трактовала пьесу как лирико-поэтическое произведение о святости любви.

Спектакли, созданные на тему войны, в те годы были наиболее одухотворенные, эмоциональные, они затрагивали живые струны в душах зрителя. Однако, когда театр столкнулся с пьесами, говорящими о послевоенной жизни страны, он оказался в весьма трудном положении. Жесткая административная система, партийное руководство не способствовали творческой свободе. Директивность сковывала инициативу писателей и приводила к отрыву литературы (особенно драматургии) от жизни. На сцене появилось множество неглубоких, поверхностно-оптимистичных спектаклей. Отчетливо наметилась тенденция к приукрашиванию действительности, утверждалась так называемая теория бесконфликтности.

Театр пытался доступными ему средствами поднимать современную тему. Были поставлены такие спектакли: «Деревня Абли» Ф. Хусни (1949), «Светлый путь» Р. Ишмурата (1948), «Тайны» А. Ахмета (1948), «Песня продолжается» М. Амира (1948), «Дорогие минуты» (1953) «Кушнарат» Г. Насретдинова (1952), «Шумит тихая поляна» С. Кальметова (1950). К сожалению, их нель-

зя назвать удачными. Схематичные, упрощенные, наивные, они быстро сошли со сцены.

Отсутствие в пьесах жизненных конфликтов и противоречий, догматический подход к реальным проблемам стали поводом для статьи «Преодолеть отставание драматургии», опубликованной в газете «Правда» от 7 апреля 1952 года. В ней указывалось на ошибочность и вредность «теории бесконфликтности», на отход драматургов от подлинной жизни. В ответ на эту статью стали появляться пьесы, раскрывающие морально-этические проблемы. В татарском театре наиболее значительными произведениями такого рода стали драмы Н. Исанбета «Райхан» и «Зифа», где через семейные коллизии показывалось духовное благородство героинь, поднимались вопросы нравственности.

Успехи татарским режиссерам в послевоенное десятилетие принесли историко-биографические и героико-революционные спектакли. В постановках Х. Уразикова «Каюм Насыри», «Мулланур Вахитов», Ш. Сарымсакова «Человек с ружьем», «Пугачев в Казани» разрабатывались принципы постановки произведений такого жанра. В них органично сочетались конкретно-историческое и художественно-обобщающее начала, раскрывался внутренний мир героев и вместе с тем воссоздавались бытовые детали ушедшего времени.

Интерес вызывали и классические произведения, хотя многие из них ставились хрестоматийно. В спектаклях «Варвары», «Последние» М. Горького, «Без вины виноватые» А.Н. Островского, «Несчастный юноша» Г. Камала основное внимание уделялось углублению социального содержания. В других классических постановках, таких как «Бедность не порок», «Белый калфак», «В старой Казани», на первый план выдвигались общечеловеческие мотивы. Тенденция по усилению общегуманистических идей в произведениях, ранее трактовавшихся как социально-обличительные, была весьма плодотворной и в дальнейшем получила широкое развитие.

На рубеже сороковых-пятидесятых годов была сделана попытка возродить политический театр. Переве-

денные с русского языка пьесы «Заговор обреченных» Н. Вирты, «Чужая тень» К. Симонова, «За вторым фронтом», «Жизнь начинается снова» В. Собко обогатили татарский театр новой темой. Хотя поставленные в рамки нормативного искусства режиссеры не могли вести поиск особых средств сценической выразительности, а решали спектакли традиционными приемами психологического театра с тщательным соблюдением жизненной достоверности в актерской игре и оформлении сцены.

В первой половине пятидесятых годов репертуар татарского театра был достаточно пестрым. Театр искал произведения, отвечающие требованиям времени, но находил их редко. В 1949 году после окончания ГИТИСа в Казань вернулась целая актерская студия: Шахсанем Асфандиярова, Асия Галеева, Гаухар Камалова, Дэллюс Ильясов, Рафкат Бикчантаев, Празат Исанбет, Асия Харисова, Гали Хусаинов, Шакир Харисов, Асия Хайруллина. Первое время молодежь не могла найти себе достойного применения и годами сидела без работы. Оживление театральной жизни начнется после XX съезда КПСС.

3.2. Тенденции развития драматургии

В советское время органы власти требовали от писателей идеологической сознательности, освещения жизни с точки зрения политики Коммунистической партии. Поэтому в драматургии нашли отражение почти все значимые события и социальные изменения в стране: коллективизация, индустриализация, Великая Отечественная война, послевоенное восстановление народного хозяйства и многое другое. Несмотря на отдельные издержки и недостатки, татарская литература, и драматургия в том числе, достигла определенных успехов. Это было обусловлено творчеством таких талантливых писателей, как Ф. Бурнаш, К. Тинчурин, Н. Исанбет, Т. Гиззат, Ш. Камал, А. Файзи, М. Джалиль и др.

Развитие драматургии в 1930-х годах шло не всегда гладко. Поиски в области представления положительного героя, в понимании реалистического и романтического ти-

пов изображения, в определении места психологической драмы в литературе часто порождали дискуссии и споры. Причем многие из них порождались узкими групповыми интересами. Наблюдалось пренебрежительное отношение к культурному наследию, к писателям-классикам.

Литературовед того времени Г. Нигмати в своих высказываниях отмечает положительное значение романтизма, особенно его революционного крыла: «Революционный романтизм отличается от романтизма буржуазной литературы тем, что он основывается на материалистическом мировоззрении. Этот романтизм должен волновать читателя, в нем должны иметь место идеализированные характеры и события, должна открываться возможность богатству фантазии. Однако революционный романтизм – это реалистический романтизм: в нем мечта и реальная действительность не даются в непримиримом противоречии»¹. Таким образом, романтизм уже не считается всецело реакционным направлением. Однако в понимании таких вопросов, как проблематика и поэтика романтических произведений, еще долго не было ясности и определенности. На страницах печати, в докладах и выступлениях временами высказывалось негативное отношение к романтизму. И лишь Устав, принятый на Первом съезде писателей СССР, положил этому конец.

Порождались споры и проблемы, связанные с психологизмом. Бытовало мнение, что психологизм – это наследие буржуазной литературы и искусства. Атаки против пьес, посвященных вопросам семьи, любви, личной жизни, моральным проблемам, чаще всего велись под флагом борьбы с мелодраматизмом и сентиментализмом. «В период поисков основного творческого метода советской литературы и искусства, в понимании его своеобразия, ошибки в анализе конкретных произведений приводили к торможению развития драматургии, и все это в большинстве случаев происходило от

¹ Нигмати Г. Татарская советская художественная литература в период социалистической реконструкции // Совет эдэбияты. 1934. № 7.

приверженности к концепциям вульгарного социологизма»¹, – пишет А. Ахмадуллин.

Однако, если в своих критических высказываниях и статьях татарские драматурги часто следовали за концепцией вульгарного социологизма, отрицая разнообразие художественных приемов, то на практике они продолжали поиски жизненных, психологически глубоких характеров. Это было неизбежно, поскольку психологизм есть неотъемлемая черта подлинного реализма. Тем более что в тридцатые годы на первый план вышла задача показать положительного героя современности. Это также способствовало переходу от внешнего действия к внутреннему, стремлению показать глубину характера и богатство духовных переживаний персонажей.

Сценический герой тридцатых годов – человек-труженик. Его характер, как правило, определен с самого начала, и по ходу действия зритель лишь убеждается в его положительности. Трудолюбие, самоотверженность, твердость и принципиальность приводят героя к успеху. Именно такими показаны типичные герои драматургии тридцатых годов: Акбирдин («На Кандре»), Таймасов («Соколы»), Мустафа («Песня радости»), Габбас («Габбас Галин»), Давлет («Давлет Бадриев»), Гульчачак («Гульчачак») и другие. Для них нет непреодолимых преград, они всегда побеждают, благодаря своему оптимизму, целеустремленности, энтузиазму. Может, это и не всегда соответствовало жизненным реалиям, однако определенная правда характеров, соответствующих той эпохе, безусловно имела место. Кроме того, изображая человека, стоящего на активной моральной позиции, верного своим идеалам, воодушевленного революционными идеями, драматурги преследовали и воспитательную цель.

В драматургии тридцатых годов большое место начала занимать современность, в частности, колхозная тематика. Это такие пьесы К. Тинчурина, как «На Кандре» (1931), «Праздник ударников» (1933), «Жаворонок» (в соавторстве с Р. Ишмуратом, 1932), «Семья деда

¹ Ахмадуллин А.Г. Татарская драматургия: история и проблемы. С. 245.

Булата» (в соавторстве с К. Наджми, 1933). Деревенской теме посвящены пьесы Ф. Бурнаша «Большой дорогой» (1929), «Письмо» (1934), «Красный цветок» (1939), «Единоличник Ярулла» (1940). Тема колхозной жизни раскрывается также в пьесах Т. Гиззата «Великий поворот» (1930), «Борьба» (1931), «Случай с белоголовой нетелью» (1932), «Праздник Победы» (1933), «Кузнец без фамилии» (1933), «Славное время» (1935).

Определенные метаморфозы под влиянием новой идеологии претерпела социально-психологическая драма. Теперь во главу угла ставилось «формирование характера нового человека». Пьесы «Камиль» Х. Такташа, «Семья деда Булата» Тинчурина и К. Наджми, «Письмо на платке» С. Баттала, «Вихри» А. Зулкарая, «Искры» и «Потоки» Т. Гиззата рассказывали о революционной борьбе. «На реке Кандре» К. Тинчурина, «В вороньем гнезде» (1929) и «Горы» (1931) Ш. Камала, «Славное время» Р. Ишмурата, «Ткачиха Асьма» Ф. Бурнаша (1932), «За туманом» Ш. Камала (1934), «Зубаржат» Ф. Сайфи-Казанлы (1936) и другие повествовали о рождении новых черт характера советского человека. Образы татарских женщин, пробуждающихся к сознательной жизни, были созданы в драмах «Шамсикамар» М. Абдиева (1938) и «Пламя» Т. Гиззата (1940).

Во второй половине 30-х годов и начале 40-х годов появляется историко-биографическая драма. В драме «Тукай» А. Файзи (1938) создан образ выдающегося татарского поэта. Н. Исанбет написал пьесы «Сахибжамал Волжская» («Гульжамал», 1943) о первой татарской актрисе и «Мулланур Вахитов» (1948) – о революционере, погибшем от рук белогвардейцев. В пьесе М. Гали и Х. Уразикова «Каюм Насыри» (1945) воссоздан образ татарского просветителя. А. Файзи написал драму «Пугачев в Казани» (1947, пост. 1951).

С 30-х годов в советском искусстве утвердился единый метод соцреализма. Этот процесс не всегда шел естественно и безболезненно. Жертвами сталинских репрессий стали многие выдающиеся деятели татарского театра: К. Тинчурин, М. Мутин и другие. Творческий

метод военного и послевоенного времени не был лишен ярких эмоциональных всплесков, но все же был ближе к классицизму и жесткими эстетическими канонами, тяготеющими к единообразию, и идеологией: превалированием долга над чувствами, а общественных интересов над личными.

В связи с утверждением тоталитарной порядков в государстве, целенаправленными и масштабными репрессиями в писательской среде жанр комедии в татарской драматургии и театре переживал непростые времена. Сатирические мотивы немногих пьес комедийного плана в целом основывались на опыте предшествующих десятилетий, но постепенно теряли свою объективность и остроту. Происходила определенная деградация жанра, превратившегося в прикладное орудие советской пропаганды. Критика так называемых обывательских слоев, интеллигенции через надуманные ситуации и нежизненные характеры выхолащивала суть комедийного произведения.

Темой комедийных произведений, как правило, становились борьба и противостояние сторонников нового строя и различных несознательных элементов, а то и попросту врагов советской власти. Зачастую в таких комедиях явственно читался драматический подтекст, высвечивающий атмосферу нетерпимости, духовного закабаления, царившего в стране. В произведениях Г. Насрыя «Делегат» (1936), «Ленивый Бикмухамет» (1932), Т. Гиззата «Случай с белоголовой нетелью» (1932), «Славное время» (1935), М. Джалиля «Люди» (1934–1935), Ф. Бурнаша «Единоличник Ярулла» (1939) и многих других конфликт сосредотачивался вокруг конъюнктурных политических тем, проблем выполнения планов в промышленном производстве, сплошной коллективизации и устранении частнособственнических инстинктов в деревне.

Однако именно в период поступательного усиления метода соцреализма, торжества схематизма и стереотипов татарские драматурги начинают обращаться к историческим и фольклорным темам, которые позволяли им более свободно выражать свои мысли и настрое-

ния. Сюжеты, взятые из устного народного творчества, исторических преданий предусматривали обязательный ироничный подтекст, смысловые ассоциации и параллели с современностью. Замечательным произведением такого рода стала комедия Н. Исанбета «Ходжа Насретдин» (1939), вошедшая в золотой фонд татарской классической литературы. Главный герой пьесы, общий для всех тюркских народов, не просто отражал официальную идею борьбы с эксплуататорами и тиранией, но и символизировал собой гордую, сильную, творческую личность, не склоняющую головы даже в самых безвыходных ситуациях. Народный оптимизм, царивший в комедии, яркая историчность и этнографичность пробуждали у зрителя интерес к культуре, казалось бы, навсегда забытой в годы воинствующего национального нигилизма. В целом развитию жанра комедии в 30-е годы был нанесен сильный урон, от которого она с трудом оправится в последующие десятилетия. В то же время в драматургии намечаются положительные тенденции, характеризующиеся опорой на национальную классику, историю и культуру. Продолжением этой тенденции стала комедия Н. Исанбета «Джирэн чичэн и Карачач-сылу» (1942), очень оригинальная в жанрово-стилевом плане. Широко используя мотивы татарских сказок-загадок, драматург создает произведение о народной мудрости, о чичанах – сказителях, способных отстаивать свою правду в любых ситуациях. Так, в годы войны родилась новая татарская комедия, отличающаяся красотой и утонченностью языка, философичностью, широким охватом «вечных» тем и проблем, ироничным подтекстом.

В подобных народных традициях была написана и комедия «Гульшаян» М. Амира (1948). Пьеса тяготела и к мотивам новелл «Тысяча и одной ночи», и к традициям Н.В. Гоголя. Сюжет комедии во многом схож с забавной историей «Вечеров на хуторе близ Диканьки».

Послевоенная татарская комедиография, особенно второй половины 40-х годов, не оставила ярких сценических произведений. В ней были сильны установки 30-х годов, робость и штампы довоенной «лакированной»

комедиографии. Можно назвать пьесы «Наиля» (1947) М. Амира, «Наш зять» (1947) С. Кальметова, «Душевные записи» (1948), «На берегу Идели» (1949), «Директор Тарханов» (1940–1950) Г. Насрый, «Все началось с письма» (1949) Г. Галиева.

В 50-е годы на первый план выходит бытовая комедия, разоблачающая бездуховность, карьеризм, корыстолюбие. Это «Богатый жених» (1952), «Жена директора» (1953) Р. Ишмуратовой, «Зять профессора» (1952), «Девушка с приданым» (1954) Ш. Хусаинова, «Чертполох» (1954) Р. Ишмуратова, «Моя жена» (1955) М. Амира, «Смотря кто...» (1956) Ф. Кульбарисова. Особое место в этом ряду занимает комедия «Зифа» Н. Исанбета. Она привлекла внимание общественности не только острой постановкой проблемы, но и жанровым своеобразием. Возникла дискуссия: драма это или комедия.

Большое распространение получили малые комедийные формы. Скетчи, интермедии, сатирические миниатюры и близкие к ним одноактные комедии являлись многоцветной мозаикой жанрово-стилевых красок, доминирующих в те годы. В пьесах «По привычке...» Р. Ишмурата (1958), «На воре шапка горит» Ю. Аминова (1956), «Прозвище» Г. Насрый (1957), «Чугунный столб» Ш. Ракипова (1959) в ключе эстрадной сатиры развенчивались явления недобросовестного отношения должностных лиц к своим прямым обязанностям.

Сохраняли свою популярность музыкальные и лирические комедии. Были написаны «Золотая осень» (1950–1963) Г. Насрый, «Таинственная мелодия» (1954) Р. Ишмурата, «Мартовские бураны» (1955) А. Камала и др. В классических традициях водевиля была написана «Зеленая шляпа» Г. Насрыя.

В этот период получили развитие и серьезные жанры драматургии. Этому способствовала историческая обстановка. Тяжелейшим испытанием стала для народа Великая Отечественная война. Театру также приходилось тяжело. Материальные лишения, кадровые сокращения, утрата своего помещения (здание театра было передано в распоряжение завода) – только часть

тех трудностей, с которыми он столкнулся. С особой остротой стала проблема репертуара, способного увлечь зрителя и в то же время отвечающего духу времени. На сцене появляются патриотические произведения, обличающие врага, восхваляющие мужество и героизм советских солдат, терпение и самоотверженность тружеников тыла: «Таймасовы» Т. Гиззата, «Марьям» Н. Исанбета, «Возвращение» Р. Ишмурата, «Буран» А. Камала, «Минникамал» М. Амира. Возрос интерес театра к историческому прошлому: спектакли «Идегей» Н. Исанбета, «Тукай» А. Файзи выполняли и агитационную миссию – укрепляли веру в свои силы, социальное и идейное превосходство над врагом, уверенность в грядущей победе.

Особого внимания заслуживает трагедия Н. Исанбета «Идегей». В советское время трагедии практически не писали (и уж тем более не ставили, за исключением классики). Это было свойственно не только татарам, но и всему социалистическому театральному искусству. Что неудивительно: на пути к светлому будущему неуместно предаваться пессимизму. Однако свойственные трагедии мотивы и художественные особенности нашли отражение в таких жанрах, как мелодрама, героическая драма, историческая драма. Жанр исторической трагедии представлен в татарском театре обработкой для сцены древнего эпоса «Идегей». Впервые к этой теме обратился в 1941 году драматург Н. Исанбет. Режиссером Е. Амантовым был поставлен спектакль. Хотя его сценическая жизнь сложилась не совсем удачно, он стал вехой в истории татарского театра.

Предыстория создания трагедии такова: в 1928–1929 годах Н. Исанбет во время фольклорной экспедиции записывает несколько вариантов народного героического эпоса «Идегей». Используя их и сделанные ранее записи (тексты сказания и отдельных его частей были зафиксированы в письменных поволжско-татарских источниках XVII–XVIII веков, а в 1919 году эпос был записан Н. Хакимом), Н. Исанбет составляет свой вариант эпоса и вместе со специальной статьей публикует

его в журнале «Совет эдэбияте»¹ в 1940 году. Тогда же он пишет трагедию «Идегей», которая выходит отдельной книгой². Затем, осенью 1941 года, она была поставлена и стала первым спектаклем военного времени на историческую тему. Что неудивительно: в годы войны историческая тема стала своего рода синонимом темы патриотической. Спектакли о героическом прошлом народа, о борьбе за свободу и независимость были призваны поднять дух зрителей, пробудить у них чувство гордости за свою страну.

Естественно, что в духе времени на первый план вышла идея классового конфликта. Его противоборствующие силы – хан Туктамыш в окружении феодальной знати и народ, выдвинувший из своей среды героя-вождя, восставшего против несправедливости и гнета. Leitмотивом произведения стал протест народа против поработителей, как внешних, так и внутренних. «Нашим спектаклем «Идегей» мы должны добиться утверждения постоянного многовекового стремления татарского народа к борьбе за свое освобождение от гнета, деспотии и порабощения, – писал режиссер Е.Г. Амантов. – Мы должны подчеркнуть постоянную веру народа в конечную победу, веру, которая никогда не покидала народ, а была его достоянием, в целом, ширилась и крепла с веками»³.

Режиссеры-постановщики Е.Г. Амантов, Х.И. Уразинов и художник П. Сперанский в решении костюмов и декораций стремились придерживаться исторической точности и вместе с тем создать романтически приподнятое, полное душевного воодушевления представление. «Все в этом спектакле должно быть живописно, картинно и театрально приподнято, – писал Е.Г. Амантов в своей режиссерской экспликации, – ни одной бесстрастной риторической фразы, ни одного лишнего, ненужного жеста... В этом спектакле нам нельзя жить на сцене какой-то робкой и размеренной жизнью. Мы должны постоянно увлекать за собой зрителя».

¹ Исәнбәт Н. «Идегәй» дастаны // Совет эдэбияты. 1940. № 12. 90 б.

² Исәнбәт Н. Идегәй. Казан: Татгосиздат, 1941. 144 б.

³ ЦХИИДНИТ. Ф. 15. Оп. 23. Ед. хр. 366. Л. 53.

Политическая обстановка, тревожная, накаленная атмосфера первых месяцев Великой Отечественной войны также наложили на постановку свой неповторимый отпечаток. В основу эпоса всегда заложена идея борьбы и победы, в нем прославляется сила народного духа, а герои являются образцами человеческого героизма и доблести. Именно эти, ставшие необычайно актуальными, особенности художественного материала и послужили отправной точкой для сценического решения спектакля.

Премьера состоялась 30 октября 1941 года. Спектакль был наполнен горячими страстями, масштабными батальными сценами, яркими, колоритными образами, контрастами. Нервный, мелочный, порочный Туктамыш противопоставлялся величественному, мужественному, уверенному в себе Кобогылу-Идегею, а лживый, корыстный и двуличный мир дворцовых интриг – искренним, неподдельным страданиям простых людей, праведному народному гневу. С большой отдачей и воодушевлением играли в спектакле лучшие татарские актеры: Х. Абжалилов, Г. Болгарская, Н. Арапова, З. Султанов, Н. Гайнуллин, Г. Зиатдинов, Ш. Шамильский, Х. Салимжанов, Ф. Халитов и другие.

К сожалению, сценическая судьба спектакля «Идегей» сложилась неудачно. С 17 октября 1941 года по 1 января 1942 года помещение ТГАТ им. Г. Камала было предоставлено под эвакуопункт. А сценическая площадка Большого драматического театра, куда временно перешел Татарский академический театр, была мало приспособлена к масштабным декорациям «Идегея». В 1941 году спектакль был показан всего 6 раз. Затем он ставился все реже и реже и незаметно сошел со сцены. Однако память о нем, как о значительном, масштабном произведении, обращенном к героической истории татарского народа, сохранилась на долгие годы.

Послевоенные годы были также непростыми. По всей стране интерес к театру неуклонно снижался. Помимо социальных и экономических причин (голод, разруха, тяжелый труд по восстановлению народного хозяйства), большую роль в этом играло неумелое, грубое партийное

руководство, пытающееся управлять искусством методом бездушного администрирования. Постановления ЦК ВКП (б) «О репертуаре драматических театров», «О журналах «Звезда» и «Ленинград», об опере «Великая дружба» В. Мурадели» имели отрицательные последствия. Утвердившаяся в литературе и театре «теория бесконфликтности», лакирующая действительность, изгоняла из произведений жизненную правду, злободневность, острые, волнующие людей проблемы. Под суровым запретом оставалось и формотворчество. Одной из центральных тем в драматургии 50-х годов становится тема социалистического труда. В пьесах Т. Гиззата, Н. Исанбета, М. Амира, Р. Ишмурата, Г. Насретдинова и др. созданы образы советских людей – творцов новой жизни, разоблачаются пережитки старого («Светлый путь», 1947, «Близкий друг», 1950, «В новой слободе», 1952, Ишмурата и др.). Современность конфликтов и характеров отличает комедии и драмы Насретдинова («Кушнарар», 1952, «Дорогие минуты», 1953, «Родная деревня», 1954), Т. Гиззата; Исанбета («Зифа» и др.). С середины 50-х годов татарские драматурги обращаются к созданию крупных характеров. Образ поэта-героя Джалиля воссоздают Ишмурат («Бессмертная песнь», 1956) и Исанбет («Муса Джалиль», 1957); казанскому периоду жизни В.И. Ленина посвятил пьесу «Буре навстречу» Ишмурат (1962). Он же написал пьесу о советских моряках, победителях океана – «Их было четверо» (1960).

4. ТАТАРСКИЙ ТЕАТР В ПЕРИОД ОТТЕПЕЛИ И РАЗВИТОГО СОЦИАЛИЗМА

4.1. Хрущевская оттепель и ее отражение в татарском театре

После состоявшегося в феврале 1956 года XX Съезда КПСС начинается новый этап в развитии нашей страны. Был взят курс на преодоление «чуждого марксизму-ленинизму» культа личности, ликвидацию его последствий во всех областях партийной, государственной и идеологической работы. В 1958 году было принято постановление ЦК КПСС «Об исправлении ошибок в оценке опер «Великая дружба», «Богдан Хмельницкий» и «От всего сердца». В нем партия осуждала администрирование и субъективизм как несовместимые с принципами дальновидного и продуманного руководства искусством.

Активизируется культурная жизнь страны, приоткрывается железный занавес. В СССР приезжают на гастроли лучшие театры мира – «Комеди Франсез», Французский национальный театр (ТНР), Олд Вик, Шекспировский мемориальный, Кабуки, Греческой трагедии, миланский театр «Пикколо» и театр Эдуардо де Филиппо. В свою очередь советские театры и музыкальные коллективы с триумфальным успехом выступают в разных странах мира, начиная с Америки и кончая Японией, Индией и Австралией. В эти же годы в Москве начинаются регулярные гастроли национальных и периферийных театров, разгораются дискуссии о мастерстве актера, режиссера, о вопросах современности, новаторства и традиций.

В конце пятидесятых годов, с наступлением так называемой оттепели, в татарском театре также начался новый, весьма плодотворный этап. Своеобразным подведением итогов развития татарского сценического искусства стала Декада татарского искусства и литературы, прошедшая с 24 мая по 4 июня 1957 года в Москве. Показы декадных спектаклей прошли с огромным успехом. ТГАТ им. Г. Камала показал «Короля Лира» В. Шекспира, «Голубую шаль» К. Тинчурина, «Потоки» Т. Гиззата,

«Ходжу Насретдина» и «Зифу» Н. Исанбета, «Минникамал» М. Амира, а Мензелинский колхозно-совхозный театр – «Галиябану» М. Файзи и «Неписанные законы» Ю. Аминова. Конечно, нам сейчас трудно воочию представить постановки почти шестидесятилетней давности. К счастью, в то время художественной, в частности театральной критике, придавалось важное значение, и в периодической печати тех лет сохранились подробные, развернутые, аналитические разборы спектаклей.

В газете «Советская культура» 1 июня 1957 (№73) вышла статья Ю. Зубкова о декадных спектаклях ТГАТ им. Г. Камала. В ней он пишет: «Ощущение поиска – вот то основное и главное впечатление, которое рождается при знакомстве со спектаклями Татарского академического театра имени Г. Камала. Среди работ театра, показанных москвичам, есть постановки и образы, глубокие, содержательные и яркие, есть постановки и образы, менее интересные. Но каждый раз встречаемся мы с исканием, с нетерпимостью к творческой серости и художественной робости. Хочется горячо поддержать стремление коллектива к разнообразию в репертуаре, к отражению самых различных сторон и явлений жизни, к показу действительности в различных аспектах и ракурсах. Веселая, жизнерадостная комедия Н. Исанбета «Хужа Насретдин», воплощающая образ героя татарского фольклора, народного мудреца и остроумца, поборника нужд и интересов простых людей, соседствует с драмой Т. Гиззата «Тревожные дни», в которой раскрыты острые классовые противоречия в предреволюционной татарской деревне и показан рост революционного сознания в народной среде. Рядом с прославленной шекспировской трагедией «Король Лир» видим мы современную бытовую комедию Н. Исанбета «Зифа». Рядом с музыкальной пьесой К. Тинчурина «Голубая шаль», высмеивающей байские и ишанские обычаи и рисующей картины народной расправы с богачами, – драму М. Амира «Минникамал», в которой прославляется трудовой подвиг советской женщины в годы Великой Отечественной войны, духовная красота

и сила народа, отстаивающего право на жизнь, свободную и счастливую»¹.

Критик высоко оценил постановку по пьесе К. Тинчурина, отметив вместе с тем и ряд существенных недостатков: «Голубая шаль» – это спектакль-песня. Режиссер постановки Ш. Сарымсаков и художники М. Сутюшев и А. Тумашев строят спектакль на смене резких контрастов. Светлая синева неба, раздолье, открывающееся за изгородью двора Зиганши, нарядные, яркие костюмы девушек и парней в первой картине, рисующей встречу Майсары с Булатом, и сумрачный, мрачный небосклон, темные одеяния стариков и старух, принесших подношения ишану, в картине второй, той самой, где Зиганша соглашается отдать Майсару в жены ишану. Могучий вековой лес, которому нет, кажется, ни конца, ни края, лес в котором скрываются гордые, вольнолюбивые люди (четвертая картина) и богатый двор ишана, наглухо отгороженный от мира высоким забором, крепкими воротами тугими запорами (картина пятая). Эти контрасты, удачно найденные режиссером и художниками, хорошо передают и подчеркивают содержание и настроение картин, помогают нам глубже понять идею пьесы, уловить своеобразие авторской манеры письма. Отмечая то интересное и ценное, что есть в спектакле «Голубая шаль», нельзя одновременно пройти мимо заметного увлечения постановщика «оперными» условностями, красотами и эффектами. Пусть оно также рождено стремлением к выразительности, но это уже выразительность внешняя, достигаемая нередко в ущерб содержанию внутреннему. В этом плане наибольшие упреки вызывает, пожалуй, картина в лесу. Спору нет, в ней много и яркости, и экспрессии, и отдельных выразительных деталей. Однако все это в значительной степени имеет характер самоцели, слабо помогает раскрытию мысли и автора, и постановщика. Нельзя не сказать также и об известной одноплановости актерской игры в этом спектакле. Более всего в нем удались комедийные сцены и

¹Зубков Ю. Многообразно, красочно, смело // Советская культура. 1957. 1 июня.

комедийные персонажи... Упрек в одноплановости вместе с тем не может быть целиком отнесен к актерам или постановщику спектакля. Актерские возможности, направление режиссерской работы с актерами во многом определились пьесой, принципами построения образов драматургии, темы идейно-творческими задачами, которые ставил перед собой автор».

Нужно отметить тот факт, что «Голубую шаль» в июне 1956 года поставили за 15 дней к Декаде татарского искусства и литературы. Это был поистине коллективный труд: отдельные картины и сцены репетировали актеры старшего поколения, игравшие раньше в этой постановке. Общее руководство осуществлял Ш. Сарымсаков. Премьера спектакля стала грандиозным событием и вызвала всеобщее ликование. Хотя критика подошла к ней более трезво. А. Еники по этому поводу писал: «... возобновляя постановку через 20 с лишним лет, следовало подойти к ней с позиций художественных требований сегодняшнего дня. Постановщик же... ограничился, в сущности простым повторением старой постановки»¹. Но, как видим, и такая постановка имела определенные достоинства и ценность.

Поставленный режиссером В. Бебутовым спектакль «Король Лир» Ю. Зубков оценил довольно строго. Отметив, что он характеризуется стремлением к подчеркнутой укрупненности, пластической четкости и яркости рисунка, критик высказал следующие замечания: «в этом спектакле заметно тяготение к выразительности преимущественно. В плане же многостороннего и углубленного раскрытия человеческих характеров спектакль оправдывает возлагаемые на него надежды не в полной мере. И не потому, что в нем заняты малоодаренные или профессионально недостаточно подготовленные актеры. ... Путь, избранный В. Бебутовым, это путь скорее «искусства представления», нежели «искусство переживания». У этого пути есть и свои сторонники, и свои преимущества. Пристальная забота о внешней форме спектакля, об отдаленности каждой детали и каждого штриха – это

¹ Еникеев А. Голубая шаль // Сов. Татария. 1956. 30 июня.

ведь тоже дело немаловажное и совсем не второстепенное. Однако, во-первых, это забота свойственна и «театру переживания», только играет в нем подчиненную роль. И вряд ли, во-вторых, что в спектакле, где поражают обилие и игра красок, бряцание оружием, молнии и гром, где актеры демонстрируют и мастерское владение сценической речью, и умение носить костюмы и драться на шпагах все же по-настоящему берут за сердца те сцены, те эпизоды, где чувствуется глубокое проникновение художника в душу героя, где есть подлинность страстей, подлинность человеческих переживаний. Не пышные платья королевских дочерей, не ботфорты Эдмунда, не звон скрещиваемых шпаг живут потом в наших раздумьях о спектакле, тревожат память, а те подлинно художнические открытия в человеческих характерах и в человеческой душе, которые есть в этом спектакле и за которых мы искренне благодарны талантливому коллективу. ...Стремление к подлинности и правде человеческих чувств, которое мы ощущаем в спектакле «Король Лир» как одну из его существенных и плодотворных тенденций, непременно свидетельствует о тех богатых возможностях коллектива, которые В. Бебутов полностью не использовал».

Ю. Зубков высоко оценил постановку комедии «Зифа» (режиссер Х. Уразиков) как пример умелой реализации этих возможностей, заявив, что это спектакль, где в полную меру можно говорить об актерском ансамбле, о единстве и последовательности творческих устремлений всех участников постановки. В целом он отметил талантливость коллектива, его беспокойный, творческий дух, настойчивое и плодотворное стремление художественному поиску.

В целом Декада прошла очень успешно. Во время обсуждения, устроенного в центральном ВТО, высокую оценку получили почти все спектакли. Московских критиков восхитило мастерство татарских актеров: Х. Абджалилова, Г. Булатовой, М. Сульвы, Х. Уразикова, К. Шамиля, Ф. Ильской, Г. Камской, А. Шамукова, Ф. Халитова, Г. Болгарской. Театр был награжден орденом Ленина, многие актеры получили почетные звания, ордена и медали.

После участия в Декаде театр им. Г. Камала едет на гастролы в Ташкент. После двадцатилетнего перерыва он был очень радушно встречен зрителями. В течение всего месяца спектакли проходили при полных залах.

Теплый прием, оказанный коллективу в Москве и Ташкенте, воодушевил его. В январе 1958 года прошли торжества, посвященные пятидесятилетию театра. А летом того же года театр вновь приехал в Москву на гастролы. Кроме спектаклей, уже показанных на декаде, в афише гастролей значились также «Казанское полотенце», «Без ветрил» К. Тинчурина, «Муса Джалиль» Н. Исанбета. Возвращение на сцену пьес К. Тинчурина, репрессированного в период культа личности, было закономерным. Причиной тому стал общественный подъем. В 1956 году театр возобновил вторую пьесу К. Тинчурина «Казанское полотенце», которая также решалась в старых традициях фольклорно-этнографического музыкально-драматического спектакля с условными, приблизительными характеристиками. А. Еники выступил в печати и по этому поводу: «Видимо, руководство театра понадеялось на авторитет Тинчурина и тоску зрителя по его произведениям... Академический театр надо поблагодарить за то, что он в течение короткого времени поставил две пьесы Тинчурина. Но вместе с тем нам бы хотелось, чтобы театр подходил к постановке любого произведения Тинчурина с большим вниманием и ответственностью»¹. В 1958 году режиссером Ш. Сарымсаковым была поставлена сатирическая комедия «Без ветрил». Она отличалась большей определенностью, оригинальным прочтением и имела большой успех. За этот спектакль режиссер Ш. Сарымсаков, художник А. Тумашев, актеры – Х. Абжалилов, А. Хайруллина, Ф. Кульбарисов были удостоены Государственной премии им. Г. Тукая.

Татарский государственный академический театр вновь встретил в Москве горячий и заинтересованный прием. В журнале «Театральная жизнь» вышла большая статья Ольги Пыжовой «Театр больших возможностей»,

¹ Еники А. Казанское полотенце // Совет Татарстаны. 1956. 11 нояб.

где она пишет: «Год тому назад общественность столицы приветствовала участников большого праздника – декады Татарского искусства и литературы. И вот недавно Татарский Академический театр им. Г. Камала снова побывал в Москве. Гастроли. Не было декадной парадности. Но еще раз подтвердился заслуженный успех Татарского театра. Мастерство талантливых исполнителей и в этом году покорило зрителей. Яркие актерские индивидуальности, умение показать характер в его национальном своеобразии, достоверная передача колоритного быта татарского народа – вот что привлекает в сценическом искусстве казанцев.

Основа репертуара театра им. Г. Камала – национальная пьеса. Она родилась в стенах театра. За пятьдесят лет своего существования театр стал подлинной лабораторией национальной драматургии. Вместе с театром драматурги отбирают наиболее интересные и значительные явления в жизни республики, находят наиболее точные жизненные решения драматических коллизий и характеров, вместе с театром работают над языком своих произведений. Развитие театра, его рост и успех – это рост и успех национальной драматургии.

Тесной дружбой связан с театром известный драматург Н. Исанбет. Его пьесы помогают театру определить свою индивидуальность, свою тему, благотворно влияют на его творческое развитие и рост. И наоборот, живая практика сцены помогала становлению мастерства драматурга, учила его сценической выразительности, требовала правды большого искусства.

Прочные связи со своими постоянными авторами не мешают театру смело привлекать к работе молодых драматургов. Отрадно видеть на афише казанцев одиннадцать пьес татарских советских авторов, воспитанных в театре, пьесы различных жанров и тем, пусть еще не во всем совершенные, но проникнутые горячим интересом драматургов к жизни своего народа, вниманием к ее новым, своеобразным нормам проявления.

Конечно, богатство тем и разнообразие жанров само по себе еще не является залогом всестороннего освещения

современности. Интересный жизненный пакт только тогда становится явлением искусства, когда за ним раскрываются важные типические черты действительности, яркие человеческие характеры, когда он становится художественным обобщением. Правда, обобщения не всегда удаются татарским драматургам. Отсутствует глубина замысла и значительность характеров, например, в такой пьесе, как «Рауфа» А. Файзи. Ситуации пьесы кажутся часто неоправданными, а отношения между героями – искусственными и сентиментальными.

Тема народа, ставшая основной на пьесе первого татарского театра после социалистической революции, особенно близка драматургам и актерам. В театре выросла блестящая плеяда создателей народных национальных образов.

Глубокому проникновению в образы татарского крестьянина-колхозника и людей старой деревни, которых отличает современных актеров, могли бы позавидовать знаменитые актеры – основатели театра им. Г. Камала. Разнообразие интонаций, точный жест, характерная походка, свойственные только данному персонажу, – все это говорит о способности и умении до конца проникать в мысли, настроения и заботы действующего лица. Правдивость, точность и простота присущи актерам этого коллектива. Зритель любит театр, на сцене которого видит подлинную жизнь, знакомую ему до мельчайших деталей.

Актер настолько гармонично бывает соединен с создаваемым образом, что текст пьесы порой звучит со сцены импровизацией. Это можно отнести ко многим мастерам театра, и в первую очередь к исполнителю роли Хужи Насретдина Х. Абжалилову.

Актеры театра им. Г. Камала обладают чрезвычайно ценным в искусстве сцены качеством: через маленькую и очень точно схваченную жизненную деталь они раскрывают в образе героя самое существенное, самое определяющее, и это качество не является преимуществом отдельных артистов, оно составляет отличительную черту всего коллектива.

Однако большие возможности талантливого коллектива не всегда используются им достаточно полно.

В творческом облике театра бросается в глаза одна особенность: актеры, которые в образах крестьян не допустят фальшивого поведения и поверхностных чувств, изображая людей города, интеллигенции, современную молодежь, становятся подчас монотонными и малоубедительными.

Спектакль «Без ветрил» – большая удача коллектива. И основа успеха не в отдельных исполнителях, а в принципиально верном подходе к сценическому раскрытию образов. Такие артисты, как А. Хайруллина (Рокья), А. Шамаков (Нуретдин), И. Гафуров (Сахипгерей), Ф. Кульбарисов (Батырхан) создали острые социальные портреты, передав при этом конкретность, своеобразие и индивидуальные черты изображаемых персонажей.

Однако вернемся к нашему замечанию о том, что великолепное исполнение ролей в пьесах на темы деревенской жизни сочетается порой с невыразительным, поверхностным решением образов иного плана, иной жизненной сферы.

Нам кажется, что происходит это оттого, что театр понимает реализм несколько упрощенно, обыденно. Большая правда искусства, без которой невозможен глубокий и целостный замысел режиссера, подменяется иногда бытовым правдоподобием. Между тем достоверность сама по себе еще не может создать образа спектакля. Актеры, привыкнув играть роли, хорошо знакомые им из непосредственного личного опыта, во многом подчинили свою фантазию быту. А только бытовая фантазия, даже в ролях жанровых, не может помочь актеру проникнуть в существо образа – исполнитель попадает в плен неизбежных штампов. И тогда подлинный смысл явлений жизни, который отнюдь не лежит на поверхности, подменяется театром внешней выразительностью, а иногда – подкупающим зрителя правдоподобием.

Нелепо было бы требовать, чтобы театр отказался от яркого изображения быта, то есть от того, в чем он наиболее силен. Но в спектаклях театра быт нередко становится

самоцелью, а красочная зрелищность подменяет ясный идейный замысел режиссера и исполнителей.

Души, горячей мысли, сознательного отбора в жизненном многообразии того, что необходимо, а не только возможно, подчас и не хватает спектаклям театра им. Г. Камала.

Не хватает этого во многом и молодой татарской драматургии. Далеко не все пьесы глубоко разрешают лежащие в их основе конфликты. Иногда пьеса не выходит за рамки узкобытовых, семейных недоразумений. Интересное фабульное построение не говорит еще о значительности замысла автора, верно подмеченные бытовые штрихи еще не создают характера.

Поскольку театр ограничивается воплощением лишь национальных пьес, диапазон драматургии и ее возможности стали диапазоном и возможностями актера. Создается впечатление, что в театре забыли о том, что и Шекспир, и Мольер, и Островский могут прозвучать национально на сцене любого театра. Умение актера вскрыть замысел автора, донести до зрителя общечеловеческое содержание образа благотворно повлияло бы и на развитие национальной драматургии. Находить верное содержание роли, опираясь на свой личный и национальный опыт, – путь к подлинной правде в искусстве.

Недооценка многонациональной советской и классической драматургии, излишнее увлечение бытовизмом не могут не влиять отрицательно на создание Татарским театром образы нашего современника, героя с богатой и разнообразной внутренней жизнью, высоким интеллектом»¹.

Во многом перекликается с мнением Ольги Пыжовой и статья Н. Громова в газете «Советская культура». В ней он пишет: «... Когда встречаешься с театром впервые, нелегко сразу воспринять своеобразие его манеры, художественную специфику. Тем более когда перед нами богатый творческими индивидуальностями коллектив. А ведь именно богатство, смелость и своеобразие отли-

¹ Пыжова О. Театр больших возможностей // Театральная жизнь. 1958. № 3.

чают, судя по гастролям, Татарский академический театр им. Г. Камала. Коллектив привез в Москву более десяти спектаклей, различных по жанровым признакам, по тематике, по художественному решению. Репертуар разнообразен, есть в нем и спектакли о нашей современности, и о революционной борьбе татарского народа с властью мулл и баев, и о прошлом, о подневольной жизни трудящихся до Октября.

Но разве охватишь все их в одной статье? Поэтому обратимся лишь к тем спектаклям, которые, на наш взгляд, имеют принципиальное значение для театра имени Г. Камала. Ограничимся разбором трех постановок – «Муса Джалиль», «Зифа», «Без ветрил». Выбор этот не случаен, спектакли различны по жанровым признакам, в них заняты ведущие актеры. И, главное, именно эти произведения поднимают наиболее острые проблемы, волнующие зрителей.

Актерский состав театра превосходен. Вы смотрите того или иного актера в различных спектаклях и не можете не поразиться его искусству перевоплощения. Удивительной легкостью, свободой поведения на сцене отличаются лучшие артисты. Другая примечательная черта их творчества – заразительность, увлеченность своей задачей.

Вот вам встречается в трех спектаклях А. Шамуков – один из ведущих актеров театра. Он создает три образа, совершенно противоположных по духу, по социальной сути, по темпераменту. И до чего же верен внутренний и внешний рисунок, найденный им!

А теперь вы знакомитесь с молодой актрисой А. Хайруллиной. В спектакле «Без ветрил» она исполняет роль желчной, злобной горбуньи Рукии, а в «Зифе» – озорного, симпатичного мальчугана. В обеих ролях актриса убедительна, по-настоящему талантлива. Актрисе Г. Булатовой ближе лирические, задушевные, проникновенные краски. Ш. Асфандиярова тяготеет к острым, подчеркнuto театральным решениям. С успехом играли в столице и Х. Салимжанов, Ф. Кульбарисов, и В. Закиров, и другие.

Хуже в Театре им. Г. Камала с режиссурой. В нашей театральной критике поддерживается точка зрения,

согласно которой есть театры режиссерские и театры актерские. Не вдаваясь в спор, скажем, что «режиссерский театр» без хороших актеров вряд ли может увлечь людей, поистине любящих искусство. Но настоящая режиссура – великая сила. И, как ни горько, приходится сказать, что вот этой самой силы как раз и не хватает во многих спектаклях Театра им.Г. Камала.

Театр показал москвичам спектакль «Муса Джалиль». Какая превосходная тема; жизнь и подвиг Мусы Джалиля – вдохновляющая, но и, разумеется, не легкая задача для писателя, для творческого коллектива.

Старейший драматург Татарии Наки Исанбет попытался воплотить эту тему в образах драматургии, и за это ему глубокая благодарность. О спектакле «Муса Джалиль» немало добрых слов было сказано в печати. Они совершенно справедливы. Спектакль горячий, темпераментный. Мы видим непримиримое столкновение двух лагерей. С большой симпатией показаны советские патриоты, сумевшие устоять в тяжелейших условиях, не поддаваться на коварные соблазны и хитро задуманные провокации. В спектакле есть сцены полные истинного, глубокого драматизма. Такова, в частности, последняя картина. Молодой режиссер П. Исанбет показал и хороший вкус, и изобретательность, и темперамент. И все же в решении такой важной темы были допущены просчеты.

Чем дорог нам Муса Джалиль? Ответ, казалось бы, прост, Муса Джалиль – герой. Мы ценим его беззаветную любовь, верность Родине, презрение к врагу, к смерти. Но у Джалиля все эти человеческие качества выразились по-своему, для нас Муса прежде всего существует как поэт, талант которого не только не угас в фашистском застенке, но достиг своей высшей точки.

Изобразить на сцене рождение художественного произведения нелегко. Не случайно так часто вызывают разочарования пьесы о Пушкине, Лермонтове. Кажутся фальшивыми, мелкими именно те сцены, где авторы пытаются показать героев в минуты их творческого вдохновения. Так же нелегко оказалось воссоздать образ борца-поэта, мыслителя, человека, озаренного вдохно-

вением и, не побоимся сказать, необыкновенного Мусы Джалиля. Ведь таким остался герой в памяти народа.

Итак, зритель впервые встречается с Мусой. Время действия – война. Квартира поэта. Он собирается на фронт. Никакой особенной драматической напряженности пока нет. Мы видим трогательную сцену, где Муса (Ф. Халитов) и его жена (Г. Булатова) ухаживают за больной дочуркой. Перед нами дружная семья, симпатичные люди. Но ведь сама тема звала к другому – более крупному, романтическому, взволнованному решению. Трагедийная суть замысла не выражена и в последующих эпизодах. Ф. Халитов – хороший актер, с большим сценическим обаянием, но мы смотрим его в одной, другой сцене и не обнаруживаем тех черт характера, которые принесли бессмертие его Джалилю. Постановщик словно боится драматического пафоса. А он необходим.

Надо полагать, что и автор пьесы, и постановщик старались избежать ложной героизации. Это правильно. Но почему они побоялись истинного романтизма, который так соответствует светлому облику Мусы Джалиля? Почему бытовые эпизоды заняли в спектакле неоправданно много места, нарушая общую его тональность.

Спектакль «Зифа» всегда вызывает горячее признание зрительного зала, хотя сюжет его несложен. Это так называемая семейно-бытовая пьеса о том, как одаренный архитектор по имени Айдар Чураев (Х. Салимжанов) увлекся легкомысленной девушкой, как он понял свою ошибку и вернулся к семье. Казалось бы, ничего свежего и интересного. Но автор пьесы Н. Исанбет раскрыл эту ситуацию убедительно, пьеса написана живо, остроумно, и театр великолепно использовал достоинства текста. Отлично сыграны дуэты Айдара и заведующего архитектурной конторой (А. Шамуков), Айдара и Эсмеральды (Ш. Асфандиярова). С большим тактом рисует центральный образ умной, нежной женщины Г. Булатова. В спектакле много юмора – не всегда безобидного. Идет он в хорошем темпе, с настоящей комедийной непринужденностью.

Здесь же надо сразу сказать о другом спектакле «Без ветрил» (пьеса известного татарского писателя

К. Тинчурина). И в том, и в другом спектакле в главных ролях заняты одни и те же актеры. «Без ветрил» – умная, сложная пьеса. Сатира достигает здесь высокого накала. Автор пьесы не щадит своих персонажей – представителей татарской буржуазии различных рангов. Он бьет их наотмашь. Снова возникают претензии к режиссуре (постановщик Ш. Сарымсаков): авторская злость оказалась слабо выраженной в спектакле. Комедийно-бытовые элементы довлеют над главным...

Эти три спектакля, пожалуй, наиболее примечательные для нынешних гастролей Театра им. Г. Камала, не безупречны, но они все же доставили эстетическую радость многочисленным зрителям, тепло принимавшим артистов. Пусть будет еще более настойчивым и смелым в своих поисках коллектив театра, работающий над своей, национальной темой.

Хочется верить, что современные ведущие писатели ТатариИ последуют благородному примеру Исанбета и принесут театру новые драматические произведения, что театр и сам смелее будет обращаться к русской и западной классике, к пьесам современных русских драматургов. Это только обогатит коллектив»¹.

Такая высокая оценка московских критиков, безусловно, говорила о высоком творческом потенциале татарского театра. Однако после бурного подъема, на рубеже 50–60-х годов в театре наметился некий спад. С особой остротой встал вопрос современного репертуара. Театр часто подвергался критике за свою нетребовательность к пьесам, за однообразие и мелкотемье. В 1961 году на страницах газеты «Социалистик Татарстан» прошло широкое обсуждение творческого состояния татарского театра. В дискуссии приняли участие видные драматурги, критики, актеры. В 1962 году в Москве была созвана коллегия Министерства культуры РСФСР, на которой обсуждалась сложившаяся ситуация. Постановлением коллегии было предложено Министерству культуры

¹ Громов Н. Кому много дано... // Советская культура. 1958. 10 июля.

ТАССР принять меры к исправлению положения. К осени 1962 года в театре были новый директор И. Сабитов и главный режиссер А. Михайлов.

Главной задачей А. Михайлова стало создание современного и разнообразного репертуара. За два сезона, что он проработал в театре, были поставлены «Враги» Горького, «Бешеные деньги» Островского, мелодрама эстонского драматурга Эйно Альта «Слепой», инсценировка индонезийского романа «Вне закона». Также были поставлены национальные произведения: инсценировки романов Г. Ибрагимова «Судьба татарки», А. Абсалямова «Счастливого пути», драма Н. Исанбета «Гульжамал», комедии Х. Вахита «Где же ты?» и Ш. Бикчурина «Навеки вместе».

Особого интереса заслуживает первая постановка Марселя Салимжанова, тогда еще дипломанта ГИТИСа, «Бешеные деньги». В ней нашли проявление все основные качества режиссуры М. Салимжанова: самостоятельная трактовка, бескомпромиссное отношение к человеческим слабостям и порокам, четкие безжалостные характеристики действующих лиц. Спектакль получился яркий, обличающий рабское преклонение перед деньгами.

В конце пятидесятых годов в татарскую драматурию пришло молодое поколение писателей: Хай Вахит, Аяз Гилязов, Ильдар Юзеев, Шамиль Шахгали. Они принесли на сцену дыхание современности, активно искали образ нового героя. У каждого из них была яркая творческая индивидуальность, но все их произведения объединяет морально-этическая проблематика. Речь в них шла в основном о людских взаимоотношениях, о любви, добре и справедливости.

Пьесы Аяза Гилязова были не однозначны, глубоки по содержанию, за внешними событиями в них присутствовал второй глубинный план. Большое внимание драматург уделял внутреннему, духовному миру человека, теме любви к родной земле. Но именно новизна, сложность и своеобразие творчества Гилязова стала причиной неудач спектаклей, поставленных по его пьесам. В театре не смогли найти для них адекватную, выразительную и доступную большинству зрителей сценическую форму.

Особую популярность получило творчество Хая Вахита. Еще в 1938–1939 годах Хай Вахит заявил о себе как о писателе, создав несколько драматических и поэтических произведений. Пьесу «Кровавые руки» в 1939 году поставил Мензелинский колхозно-савхозный театр. Одновременно Хай Вахит писал и для детей, а также сочинял поэмы. Но истинным призванием Хая Вахита была все же драматургия, которая в конце 50-х – начале 60-х годов принесла ему подлинную славу. После пьесы «Первая любовь» автор получил общесоюзную известность. Спектакль по этой пьесе шел на сценах театров многих городов, таких как Уфа, Самара, Пермь, Ульяновск, Саратов, Астрахань, Бухара, Ташкент, Самарканд, Хорезм, Коканд, Алма-Ата, Кисловодск, Оренбург и др. В Казани спектакль поставил режиссер Р. Бикчантаев, главные роли исполнили Н. Гараева и Ш. Биктимиров.

Пьеса Х. Вахита – произведение о молодежи, о поисках молодыми людьми своего места в жизни. В начале шестидесятых годов со всей остротой возникла проблема миграции населения из села. Деревню в основном покидали молодые люди. Учитывая то, что эстетические критерии требуют взаимопроникновения, социального и личного, Хай Вахит остановился именно на этом аспекте проблемы. И, отталкиваясь от него, сумел очень точно показать чувства молодых людей, познающих сладость и страдания первой любви. Как известно, автор выражает свои идеи через образы. В этом смысле образ Талгата вполне определенный. Он во всех отношениях положительный герой, воплощающий лучшие черты советской молодежи. А Рахилия – юная девушка, своеобразная в своем естестве и поступках. Она непосредственна, умна, талантлива, но несколько легкомысленна, что придает образу живость и убедительность. В пьесе торжествуют молодость и любовь. Герои, шаг за шагом преодолевая трудности, идут к своему счастью. По своему содержанию и сценическому языку этот спектакль оказался необычайно близок молодежи шестидесятых.

Особенностью драматургии того времени стало появление лирической комедии, пользовавшейся огром-

ной популярностью у зрителей. Весьма активно работал в этом жанре и Хай Вахит. Ярким примером лирической комедии являются его пьесы «Добро пожаловать» (1961), «Где же ты?» (1963). В этих произведениях в занимательной легкой форме поднимаются нравственно-этические проблемы эпохи. Естественно, что рассматриваются они в характерном для своего времени ключе, поскольку данные пьесы написаны по канонам эстетических ценностей соцреализма. Тем не менее они стали заметным явлением в татарской драматургии и внесли много нового в развитие жанра национальной лирической комедии.

Значительной вехой в творчестве Хая Вахита стала добрая и оригинальная пьеса-водевиль «Если улыбнется счастье» (1967). По мнению исследователя татарской комедии Н. Ханзафарова: «Х. Вахит смело отказывается от этнографического, концертно-песенного, навязчиво сентиментального нагнетания музыкально-поэтического начала. Ориентируясь на классические жанровые основы водевиля, он настраивает пьесу на единую музыкально-эмоциональную волну многоцветного народного смеха. Жанровые принципы водевиля и характер народного карнавального мышления открывают драматургу возможности свободно прибегать к приемам гротеска, шаржирования, иронии и т. д.»¹. Что существенно, в пьесе нет искусственных комедийных ситуаций. Поступки, как и положено, соответствуют характерам. Естественностью пронизаны, например, поступки Шамсии, которая изо всех сил стремится понравиться мужчинам. Интересен образ и директора завода Госмана Галиевича, который готов раздражаться по любому поводу. Вполне соответствуют водевильным образам и Шакир, Бибиасьма, Газиз, Найфи. Водевиль поставили русские, азербайджанские, казахские, башкирский и другие театры. Этим произведением Хай Вахит показал себя настоящим мастером музыкально-комедийного жанра, который, в силу полученного им литературного и музыкального образования, был ему особенно близок.

¹Ханзафаров Н. Татарская комедия. С 169.

Комедию «Полет ласточки» (1965) обычно относят к так называемым серьезным комедиям. По замечанию Н. Ханзафарова: «Дополнительное жанровое определение – «серьезная» утвердилось как своеобразная реакция драматургов и критики на долговременную, несправедливую дискриминацию этого жанра в годы «теории бесконфликтности» и ее рецидивов, когда комедия приняла действительно «несерьезный вид»¹. Конфликт пьесы строится на столкновениях «хорошего» с «плохим». Носитель положительного начала – директор совхоза Ильяс Айтуганов, отрицательного, отсталого, консервативного – управляющий отделением совхоза Шамиль Хасанов. Хотя «серьезность» проблемы в некоторой степени и помешала развитию комедийных ситуаций, пьеса все же имела немало художественных достоинств.

В произведениях Хая Вахита есть персонажи с очень трудными судьбами, поучительные образы. Автор не терпел лицемерия, предательства, ложного товарищества. Отношения между людьми, по его мнению, должны быть обязательно честными. Подобные характеры и ситуации мы наблюдаем в его пьесах «Последнее письмо» (1966), «Перед свадьбой» (1969). В первой пьесе, например, изображаются судьбы молодых врачей Зухры, Зуфара и Нияза. Они были друзьями, но в нравственном отношении их пути разошлись. В драме «Перед свадьбой» ложно понятое чувство дружбы ставит героев произведения перед серьезными этическими коллизиями. Читатель является свидетелем трудной судьбы Рафаиля, Марата, Юлдуз и Адили. В последний период своего творчества Хай Вахит написал несколько драм «Если любовь настоящая» (1972), «Буря» (1973), «Ошибаешься, Назира!» (1976), «А если не забудешь?» (1977) и др. Все они шли на сценах татарских театров с большим успехом.

Как уже упоминалось выше, Хай Вахит имел солидное музыкальное образование. Он внес значительный вклад в развитие национального оперного искусства. В своих либретто к операм «Самат». «На берегу Демы»

¹ Ханзафаров Н. Татарская комедия. С. 18.

(композитор Х. Валиуллин), «Джихангир» (композитор Р. Губайдуллин) «Наемщик» (композитор А. Ключарев) он показал себя талантливым поэтом, обладавшим как лирическим, так и эпическим даром. Эти оперы освещают важные, переломные моменты в истории страны и народа, воспевают мужество, героизм, трудолюбие, силу и искренность чувств.

Но вернемся к проблемам татарского театра. Стараниями нового руководства многое было сделано. Создавались отдельные удачные спектакли, появились новые драматурги, в репертуаре стали занимать молодежь, но коренного перелома не произошло. Зрительский интерес был утерян, зал заполнялся на треть, в лучшем случае наполовину. И. Сабитов и А. Михайлов в 1964 году ушли из театра.

1 апреля 1964 года директором театра назначается Р. Зиганшина, которая с огромной энергией и энтузиазмом взялась за порученное ей дело. Была четко распланирована работа: составлен график выпуска спектаклей, организованы большие гастроли сначала по республике, а затем в Алма-Ате, Фрунзе, Ташкенте. Эта поездка дала творческое удовлетворение и финансовую поддержку, которая позволила начать в помещении театра реконструкционные работы. Постепенно материальная и организационная сторона жизни театра нормализовалась. Однако в нем не было главного режиссера. В 1965 году уходит Ш. Сарымсаков, в штате остался один режиссер – П. Исанбет. Для осуществления художественного руководства была создана режиссерская коллегия во главе с директором.

В репертуаре театра такие спектакли, как «Искры» Т. Гиззата, «Молодые сердца» Ф. Бурнаша, «Бегство» Н. Исанбета, «Фатхулла хазрат» по Ф. Амирхану, «Песня жизни» М. Амира, «Муса Джалиль», «Хужа Насретдин» Н. Исанбета, «Похищение девушки» М. Карима. Среди новых пьес: «Взлет ласточки» и «Последнее письмо» Х. Вахита, «Братья Тагировы» Ф. Хусни, «Зубайда – дитя человеческого» Ш. Хусаинова, «Какие у нее были глаза» А. Баянова и др.

Поскольку режиссером большинства спектаклей был П. Исанбет, в них отчетливо проявилась жизненная достоверность, традиционная для искусства татарской сцены, реалистическая образность актерской игры. Наряду с жизненностью, правдоподобием большое место занимает и социальная характеристика персонажей. Однако этого уже было мало. Время требовало новых подходов, смелых решений и творческих открытий.

Весной 1965 года в театр Министерством культуры РСФСР и ВТО были направлены московские критики. Они высказали ряд претензий. Один критик высказался так: «...лучшие пьесы в вашем репертуаре носят характер исторический, а чаще всего — это просто бытовые, этнографические представления без большой мысли и социальных обобщений, без раздумий о прошлом народа и его настоящем. Вы не показываете, чем живет современный татарский народ. Драматургия, избранная вами, поверхностна.

...Ваш театр живет по законам сценического реализма и правды... В отдельных случаях, в актерских работах много ярких, интересных реалистических образов. Но понятие сценической правды — не мертвое понятие. То, что нам казалось сценически художественно убедительно 20 лет назад, сегодня кажется неоправданным. Большинство спектаклей, которые мы здесь видели, не имеет точной сверхзадачи, гражданской позиции, не решены композиционно. Происходит перепрыгивание из жанра в жанр на протяжении одного спектакля.

...Театр имеет большие возможности, но творчество ограничивает однообразие и бедность репертуара, устаревшая манера игры. Все это должна была бы исправить, сдвинуть театр с мертвой точки новая режиссура, но, увы, это и есть самое слабое место в вашей деятельности»¹.

Приняв во внимание мнение московских критиков, театр приглашает для постановки спектакля «Тополек мой в красной косынке» по Ч. Айтматову режиссера из Ташкента Ташходжу Ходжаева. Повесть Ч. Айтматова отличается тонким психологизмом и поэтичностью. Точ-

¹ Стенограмма совещания по обсуждению спектаклей ТГАТ 2 апр. 1965 г. Архив Тат. отд. ВТО.

ность жанрового решения помогла режиссеру создать цельный, искренний, глубокий по мысли и чувствам спектакль. Критики писали: «Душевная скромность айтматовских героев, оборачивающаяся сдержанностью чувств и речи, ответила властной потребности современного театра, пришлась по сердцу зрителю. Не удивительно, что инсценировки повестей киргизского писателя позволили многим актерам и режиссерам обнаружить в себе скрытые ранее духовные и творческие возможности, что спектакли по Айтматову означают подчас вехи в истории коллективов. Так произошло и в театре им. Г. Камала»¹. Действительно, спектакль стал значительным и ярким событием театральной жизни. Режиссер, художник Э.Б. Гельмс, актеры Ш. Асфандиярова, Н. Гаряева, Ш. Биктимиров, Р. Тазетдинов были удостоены в 1967 году звания лауреатов премии им. Г. Тукая.

С приходом поколения шестидесятников в татарском театре начинается новый этап. На арену вышла целая плеяда молодой творческой интеллигенции: актеров, режиссеров, композиторов, писателей. Драматурги Т. Миннуллин, Ш. Хусаинов, Р. Батулла и другие основной упор делали на психологизм и вопросы нравственности, оживляя ими и производственные, и патриотические пьесы. Непременным стержнем в них должна была оставаться коммунистическая идеология, но каждый по-своему обогащал свои произведения кто философскими, кто юмористическими, кто мелодраматическими красками, проявляя творческую индивидуальность.

4.2. Развитие театрального искусства в период застоя

В начале 1966 года главным режиссером Театра им. Г. Камала был назначен Марсель Салимжанов. Начался новый период в развитии сценического искусства. Театр вновь завоевал популярность, спектакли вызвали живой интерес у общества, становились предметом дискуссий.

¹Сахновский-Панкеев В. Возраст театра // Театр. 1967. №9.

На творческой биографии выдающегося режиссера эпохи развитого социализма М. Салимжанова стоит остановиться подробнее. Творчество режиссера настолько тесно, неразрывно связано с жизнью народа, с чаяниями, мечтами, разочарованиями современников, что рассматривать его вне исторического контекста просто немыслимо. И начинать следует с истоков, то есть с семьи, родителей. Хаким Юсупович Салимжанов был непосредственным свидетелем становления татарского театрального искусства. Увлечшись сценой еще до революции, он участвовал в ранних любительских постановках, видел игру Габдуллы Кариева, общался с Мирхайдаром Файзи. Именно на подмостках он встретил свою судьбу – Галию Нигматуллину. Вместе с ней окончил только что открывшийся в Казани Татарский театральный техникум и активно включился в бурлящую послереволюционную культурную жизнь республики. Массовый энтузиазм, стремление к свободному самовыражению, поиски новых форм – все это определяло лицо той эпохи. Открывались театры, учебные заведения, окрыленная манящими перспективами молодежь стремилась к знаниям, творчеству, созиданию. Крепли межнациональные связи, развивались новые жанры и виды искусства. Появились первые татарские оперы, на подмостках шли смелые творческие эксперименты в духе Мейерхольда, огромным успехом пользовались музыкальные драмы. На небосклоне татарской культуры творило целое созвездие ярких, талантливых, неординарных личностей: М. Файзи, Ф. Бурнаш, К. Тинчурин, Х. Такташ, М. Мутин, Ш. Шамильский, С. Сайдашев и многие другие. Рядом с пионерами татарского театра училось и набирало высоту новое воодушевленное поколение...

К тому времени, когда Марсель начал осознавать себя в окружающем мире, все это уже превратилось в легенду. Интеллигенция, ощутившая все прелести диктатуры пролетариата (репрессии, травлю за инакомыслие, аресты) утратила пьянящее чувство свободы, стала сдержанно осторожной. Утвердившаяся тоталитарная система, руководившая «культурно-просветительской

работой» посредством жестких и часто неграмотных директив выхолащивала саму суть из свободолюбивого драматического искусства, ставила театр в положение идеологической служанки при партийных органах. Отсюда апатия и равнодушие зрителей, сомнения и неуверенность самих театральных деятелей. Возможно, именно по этой причине беззаветно преданные сцене Хаким Салимжанов и Галия Нигматуллина убедили сына избрать другой жизненный путь и поступить на юридический факультет Казанского университета.

Но наступившая после смерти Сталина оттепель всколыхнула общество, подарила людям новые надежды. И думается, не случайно переломный для страны 1957 год стал решающим и в судьбе Марсея Салимжанова. Не доучившись на юрфаке один год, он поступил в ГИТИС, полный решимости вернуть татарскому театру былую славу и восстановить справедливость по отношению к его выдающимся, незаслуженно репрессированным и забытым деятелям.

Время правления Хрущева – яркий, удивительный период в истории Советского Союза. Но, как ни странно, он до сих пор является своеобразным «белым пятном» в истории. Его плоды для всех очевидны: реабилитация «врагов народа», массовое переселение из трущоб в блочные пятиэтажки, преодоление международной изоляции и многое другое. В культурной жизни – это появление целой плеяды талантливых, активных, успешных творцов – так называемых шестидесятников, определивших развитие общества на десятилетия вперед. Хрущевскую оттепель часто сравнивают с горбачевской перестройкой. Сходство действительно налицо. Сложнее определить, в чем различие, ведь если бы природа у этих явлений была одна, одинаковыми были бы и результаты. Разница в идеологической основе, в самом содержании, направленности и целях реформ. В 50–60-е годы возрождались идеи социализма в их, по мнению общества, «чистом», «первозданном» виде. Сталинские преступления были названы «ошибками» и «перегибами», при этом ни на секунду не возникало сомнений в правильности самого

стратегического курса на построение коммунизма сначала в отдельно взятой стране, а затем и во всем мире. Идеология классовой борьбы по-прежнему господствовала, и никаких послаблений в этом плане не допускалось. Народу действительно возвращалось запрещенное ранее культурное наследие, но очень выборочно – лишь то, которое отвечало требованиям официального мировоззрения. В то время, когда издавались и ставились произведения основоположников пролетарской татарской литературы Г. Ибрагимова и К. Тинчурина, имена большинства выдающихся национальных деятелей (особенно дореволюционного периода) по-прежнему частично или полностью замалчивались. Аналогичная ситуация наблюдалась в масштабах всего СССР.

Но и такого, половинчатого «ренессанса» хватило, чтобы дать мощный толчок советской культуре. В поэзии возрождаются традиции Маяковского, в театре – Мейерхольда, Таирова, Вахтангова. Это касается не только формотворчества: возродился сам революционный боевой дух 20–30-х годов, с новой силой зазвучали коммунистические идеи. Особенно наглядно это видно на примере поэзии шестидесятников: Е. Евтушенко, А. Вознесенского, Р. Рождественского, а также Р. Файзуллина, Р. Гатауллина, Р. Хариса, Р. Мингалима и др.

Все это в полной мере отразилось и в творчестве Марселя Салимжанова. Придя в марте 1966 года главным режиссером в Татарский академический театр, он с большим энтузиазмом и при горячей поддержке всего коллектива принялся за работу. Источником вдохновения для него служили восторженные воспоминания родителей о славных днях татарского театра, которые он жадно впитывал еще ребенком. Они не тускнели от времени, напротив, окутанные сияющим романтическим ореолом, становились все волшебнее и привлекательнее. Именно страстная, искренняя увлеченность режиссера была причиной ошеломительного успеха таких спектаклей, как «Американец», «Голубая шаль», «Угасшие звезды» К. Тинчурина. Подход Салимжанова к этим произведениям был нетрадиционным, что впоследствии дало

повод упрекнуть его в том, что «он портит классику». Действительно, вместо методов устоявшегося академического реализма, он активно использовал приемы условного театра, столь популярного во времена создания этих пьес. Но главное, он вывел на первый план заложенную в них идею, выделил и укрупнил социальные мотивы, классовые противоречия. Это было самое верное прочтение агитационных пьес советского драматурга. Оно также полностью отвечало политическому настрою шестидесятых – начала семидесятых годов, отмеченных возрождением революционной романтики.

Этими же чувствами были окрашены и другие ранние работы Салимжанова: «Миркай и Айсылу» П. Исанбета, «Шамиль Усманов» А. Гилязова, «Глубокие корни» по Г. Ибрагимову. Все они имели большой общественный резонанс.

Современная пьеса стала еще одной сферой приложения эмоциональной, бескомпромиссной природы режиссера. Его привлекали произведения с четко очерченным нравственным конфликтом, где был простор для проявления своей гражданской позиции: «Дуэль» М. Байджиева, «Суд совести» Д. Валеева, «Человек со стороны» И. Дворецкого, «Одна ночь» Б. Горбатова. Но с особой отдачей он работал над произведениями татарских драматургов, близких ему по мироощущению: Ш. Хусаинова, А. Гилязова, Т. Миннуллина.

С течением времени менялась обстановка в стране, вместе с ней и вставшие во главе советской культуры шестидесятники. Порывистость, эмоциональность, максимализм уступили место раздумьям, взвешенности, терпимости. Это очень ярко проявилось и в творчестве Марселя Салимжанова. Оно стало неоднозначным, сложным, полифоничным. Если раньше, к примеру, в произведениях Островского он акцентировал внимание на социальных и сатирических моментах («Бешеные деньги», 1962, «Свои люди, сочтемся», 1972), то более поздние «Бесприданница» (1983), «Светит да не греет» (1993) поставлены гораздо поэтичнее. Большое место в них отводилось воспеванию женской красоты и чувственности,

психологическим и лирическим линиям сюжета. Изменился и подход к пьесам К. Тинчурина, что особенно наглядно видно на примере «Голубой шали». Если в 1970 году основное внимание уделялось жизненному правдоподобию и классовому конфликту, то в 1987 году на первый план вышли зрелищность, комедийность, национальный колорит. Еще в большей степени жизненный опыт и творческая зрелость режиссера сказались на постановках современных пьес. Среди пронизанных жизнеутверждающим советским пафосом поучительных комедий и героико-романтических драм все чаще появлялись сложные, тяготеющие к философским обобщениям и критическому осмыслению действительности произведения – «Приехала мама» Ш. Хусаинова, «Дружеский разговор», «Колыбельная» Т. Миннуллина, «Три аршина земли» А. Гилязова и др.

Одна из несомненных побед татарского театра времен застоя – «Альмандар из Альдермыша». Спектакль удивительно гармонично соединил в себе советские идеалы с философской глубиной и неповторимым народным юмором. Неунывающий девяностолетний герой полностью соответствует требованиям соцреализма – фронтовик, труженик, интернационалист. Однако основной акцент делается на его личных и национальных качествах – лукавстве, хозяйственности, доброте, трепетном, восторженном отношении к миру, особенно к детям. И драматург Т. Миннуллин, и режиссер М. Салимжанов, и исполнитель Ш. Биктимиров вложили в образ Альмандара всю душу, придав ему удивительно живой, узнаваемый, родной облик.

Роль Марселя Салимжанова в творческой эволюции татарского театра трудно переоценить. Как пишет И. Илялова: «Коллектив, сформировавшийся преимущественно как театр актерский, обращается к синтезу двух начал – исполнительского искусства и режиссуры»¹. В этом высказывании есть доля преувеличения: яркие, талантливые режиссеры были в татарском театре и до М. Салимжанова. Но бесспорно то, что он стал в полной

¹ Илялова И. Театр им. Г. Камала. Казань, 1986. С. 221.

мере руководителем театра, лидером, взявшим на себя ответственность не только за художественный уровень спектаклей, но и за определение путей развития национального сценического искусства. Используя опыт предшествующих поколений, в частности театральные достижения 20-х и 30-х годов, такие как многожанровость, стилевую раскованность, виртуозное актерское мастерство, М. Салимжанов приступил к созданию современного, успешного, конкурентоспособного в масштабах СССР театра. Он собирает вокруг театра талантливых драматургов для создания прочной репертуарной базы и актуальных спектаклей с активным героем, подбирает татарские и переводные классические произведения и творчески их переосмысливает.

Новый подход М. Салимжанова к созданию спектакля определился и в его методе работы с актером: «Он требовал от исполнителя не только внутренней техники, но и глубокого социально психологического осмысления роли. Он ставил перед ними задачи пластического, ритмического, пространственного решения образов, помещал актеров в условный мир, без четких примет быта и добивался логически обусловленного сценического самочувствия»¹.

Режиссерскому почерку М. Салимжанова было присуще пристальное внимание к внутренней логике действия, к психологической оправданности поведения персонажей, а также к жанровому своеобразию и стилистическим особенностям того или иного автора.

Коллектив театра по-новому развивал традиции национального сценического искусства. Стремление к бытовой достоверности обогащалось новой образностью, романтическими тенденциями, обретая высокую одухотворенность, поэтичность.

В репертуаре театра наряду с психологической драмой появляются трагедия, фарс, мелодрама, водевиль, героико-романтическая и народная драма. Спектакли стали достигать четкой театральной формы, яркой зрелищности.

¹Илялова И. Театр им. Г. Камала. С. 221.

Уже в 1966 году (в год своего прихода в театр в качестве главного режиссера) М. Салимжанов ставит спектакль, ставший вехой в творчестве камаловцев. В постановке «Миркай и Айслу» Н. Исанбета раскрылось умение М. Салимжанова по-новому прочесть классическое произведение. Разрабатывая действенную линию спектакля, определяя ее сверхзадачу, место каждого действующего лица в событиях и их взаимоотношения, режиссер исходил из логики развития самого произведения и персонажей.

Первое, на что обратил внимание режиссер академического театра М. Салимжанов, при создании драмы, был решительный отказ от натуралистичности, камерности. Героем спектакля становился народ, его трагическая судьба. История любви, вступающей в конфликт с деспотической моралью, с сословными предрассудками, столько раз игранная в разных вариантах на татарской сцене, предстала в новом свете, обожгла страстным, напряженным драматизмом. Особенностью спектакля являлся новый подход в решении проблемы героя и массы. Именно мастерство и тщательность создания массовых сцен вызвало восхищение критиков: «В маленьких эпизодических, порой даже в безымянных ролях, а если надо, так и просто в массовке участвуют все актеры театра, независимо от званий и занимаемого в труппе положения. Поэтому так потрясающе драматичны великолепно выстроенные М. Салимжановым народные сцены в драме «Миркай и Айсылу»... На сцене нет безликой толпы, тут каждый человек — личность, и каждому режиссер дает точную партитуру действий, продиктованных характером человека, сложным сплетением его взаимоотношений с окружающими»¹.

В «Миркай и Айсылу» режиссер и актеры определяли трагическую коллизию не через внешнюю патетику, а через многогранное освещение непрерывной внутренней жизни людей, сложность характеристик, сдержанную манеру выражения чувств героев. Режиссер развивает традиции татарских артистов в решении психологической драмы.

¹ Балашова Н. Во имя чего живешь? // Лит. Россия. 1970. 24 июля.

В этом спектакле на первый план была выдвинута идея гуманизма, что в свою очередь придавало ему общечеловеческое значение. Спектакль имел очень большой успех.

Как в «Миркай и Айсылу», так и в последующих работах усилия М. Салимжанова в этом направлении оказались в русле единого процесса развития всего советского театра. Через создание полнокровных народных сцен, точное психологическое решение отдельных персонажей на сцене воссоздавалась судьба человека на фоне народной судьбы.

Поиски, приведшие к удачному воплощению драмы Н. Исанбета, были продолжены и дальше. Принцип соотношения героя и массы, точное осмысление народного характера, намеченное в «Миркай и Айсылу», полное выражение нашли и при работе в 1967 году над совершенно иным материалом – народно-героической драмой А. Гилязова и А. Яхина «Шамиль Усманов», точно отвечающей идеологическим требованиям и духу своего времени. Спектакль о революционере Шамиле Усманове, в 19 лет вступившем в партию, в 20 лет ставшем комиссаром интернационального батальона и прошедшем путь от Оренбурга до Ташкента, превосходном ораторе и писателе, решался в жанре романтической драмы. Образ революционера был передан через его взаимоотношения с народом. «Массовые сцены — удача спектакля. Они поставлены изобретательно, остроумно, именно в них раскрываются прекрасные качества Усманова – его ум, храбрость, решительность»¹, – писала газета «Московская правда». Вместе с тем в этом спектакле наряду с романтически решаемыми образами имелись персонажи, которым была присуща подлинная жизненная правда.

Одной из первых постановок М. Салимжанова в жанре психологической драмы стал спектакль «Дуэль» по пьесе киргизского писателя М. Байджиева (1968 год). Камерную, на первый взгляд, пьесу режиссер поставил

¹Горова Л. Театр им. Г. Камала на столичной сцене // Московская правда. 1970. 14 июля.

остро, злободневно, подчеркнув актуальность заложенных в ней нравственных проблем.

В интервью газете «Советская Башкирия» 23 июня 1968 года затрагивается эта тема: «Почему столь велико внимание сегодняшнего татарского театра к нравственным проблемам, откуда в нем стоическая эмоциональная сдержанность, где истоки тех перемен, которые склоняют «театр актера», каким мы привыкли воспринимать татарское сценическое искусство, к «театру режиссера»?

«Да, несомненно, привычные мерки, прилагаемые к нашему театру, должны быть уточнены», – замечает Марсель Салимжанов. Не хочу опережать театроведов, но вывод об эмоциональной сдержанности нашего сценического искусства давно витает в воздухе. Можно перечислить множество стандартов, приписываемых татарскому театру, но интуитивная, вытекающая из характера самого народа сдержанность в проявлении чувств всегда остается в силе. К огорчению, со временем обозначились приметы явного перерождения этой характерности в элементарный бытовизм. Я вижу свой долг, долг режиссера в решительной борьбе со всеми и всяческими признаками тусклого схематизма, приблизительности и скуки. И мне кажется, наши усилия оказываются успешными, когда мы сочетаем завещанную старшим поколением татарских актеров страсть к глубокому поиску с максимальным использованием театральной выразительности. Это тем более важно, что в татарском сценическом искусстве происходит смена поколений художников, и мы должны сохранить лучшие традиции родного театра.

За последние годы в Татарский академический театр влился внушительный отряд молодежи, призванной продолжить дело тех, кто стоял у истоков советского татарского театра. Талантливые люди, получившие специальное образование, полны энтузиазма с честью понести эстафету отцов.

И любопытно: одним из связующих звеньев процесса, наряду с живым искусством художников старшего поколения, выступает заинтересованная, целеустремленная режиссура. Назовем лишь два спектакля из гастроль-

ного репертуара коллектива: «Голубую шаль» и «Миркая и Айслу». Первый где-то строго следует традиционным канонам. Второй же решительно порывает с привычной трактовкой национальной фольклорно-этнографической драматургии.

В татарской драматургии ныне работает целый ряд глубоко заинтересованных в театре людей. Особые надежды мы возлагаем на Хая Вахита и Аяза Гилязова, с пьесами которых хорошо знаком и башкирский зритель. Однако, надо заметить, что авторы несут в себе в какой-то степени типичные для нашей драматургии недостатки. Первый отлично знает сцену, театрален, остроумен, но подчас скользит по поверхности глубинных процессов жизни. А второму при всей серьезности затрагиваемых им проблем недостает обыкновенной театральной изобретательности, вернее, гибкой, точной формы, способной донести до зрителя всю полноту раздумий драматурга. И, конечно же, в обоих случаях мы сталкиваемся со схематизмом – с шаблонами мышления и шаблонами формы.

Театр имени Г. Камала испытывает самые различные способы в решении сложнейших задач, выдвинутых и постоянно обновляемых жизнью. Он обращается к героической теме, опираясь на вечно живую мечту человека о подвиге. Он работает в жанре, близком к оперетте. Ему понятны парадоксы трагикомедии, способной воспринимать жизненные ситуации в их диалектическом единстве. Наконец, театр вновь и вновь возвращается к развернутым полотнам народной драмы... Ему чужды претенциозная уверенность в том, что существует один единственный ключ к духовному миру нашего современника. Но в одном он хочет быть постоянным – в неутомимом желании воссоздавать во всей полноте жизнь и борьбу народа.

«Рука художника должна всегда лежать на пульсе времени», – говорит об этом М. Салимжанов.

Для него это значит и то, что искусство должно постоянно тревожить человека мечтой о совершенстве. Именно поэтому столь велико внимание театра к нравственным проблемам. «День рождения Миляуши», «Если улыбнется счастье», «Последнее письмо», «Зюбейда –

дителя человеческого», «Тополек мой в красной косынке». Названные и некоторые другие спектакли гастрольного репертуара наших гостей снова и снова возвращают зрителя в мир этических ценностей человека»¹.

В 1969 году М. Салимжанов приступил к осуществлению своей мечты – возвращению на помостки творческого наследия Карима Тинчурина. Он долго колебался в выборе конкретной пьесы. Сначала он остановился на малоизвестной комедии «Американец». Потом отказался от нее. Она показалась слишком старомодной. Несколько позднее вернулся к ней опять. Вместе с Туфаном Миннуллиным придумали эпилог и пролог, которые определили жанровое решение спектакля, обозначили меру его условности.

Сверхзадачей спектакля стала идея – нам такие люди, как герои «Американца», не нужны. От этой мысли начался поиск образного решения и выразительных средств. Исходя из подобного замысла, герои постановки в начале спектакля, чихая и стряхивая с себя пыль десятилетий, вываливались из сундука, а в финале их опять туда же запикивали.

Подобное начало и финал, родившиеся в воображении режиссера, требовали совершенно иного, сугубо игрового представления. Это отчетливо прочитываемая в творческой палитре современного камаловского театра краска – яркая зрелищность, импровизационная раскованность комедийной стихии, театральность, несколько позднее в других спектаклях принявшая форму шутовского балагана. Здесь же обнаружилось у некоторых актеров умение по-особому существовать на сцене, когда образ как бы просвечивался отношением к нему самого актера. Подобное прочтение на рубеже 60–70-х годов давней комедии Тинчурина было очень современно. И не только для татарского театра. Известный театровед Б. Зингерман в своей статье «Заметки о Любимове» (Театр. 1991. № 1) пишет о том, что в 60-е годы в спектаклях Ю. Любимова раскрывается праздничная природа искусства, проявляется озорство, раскованность

¹ Сайтов С. Рука на пульсе времени // Советская Башкирия. 1968. 23 июня.

освободившегося внутренне человека, театральность, существующая с бытовым реализмом, вплоть до натурализма. Внутреннее сходство художественной формы двух режиссеров – русского и татарского – было четким веянием времени. Несколько позднее площадное буйство, импровизационность, бодрый ритм стали основой лучших комедийных спектаклей М. Салимжанова, его «фирменным» почерком.

Спектакль получил высокую оценку критики. Газета «Правда» от 1 августа 1970 года писала: «Наиболее точен по изобразительным средствам спектакль «Американец». Сатирическая комедия К. Тинчурина, действие которой происходит в двадцатые годы, обличает мещанство, проявления национализма, низкопоклонство перед буржуазным Западом. Четкий замысел режиссера-постановщика М. Салимжанова воплощен ансамблем, где молодежь и ведущие мастера театра выступают как представители единой сценической школы. В «Американце» отчетливо определен путь обогащения национальных художественных традиций. Пьеса, написанная три десятилетия назад, близка сегодняшнему зрителю благодаря точности идейного замысла и плодотворности поисков современных выразительных средств. Коллектив Татарского академического театра имени Г. Камала утверждает в своем творчестве принципы народности, стремится разговаривать со зрителем об общественно важных проблемах, ищет созвучные времени средства сценической выразительности. И это главное впечатление от гастролей театра в Москве»¹.

Режиссерская трактовка поставила новые задачи перед исполнителями. Актеры, действуя по логике современного мышления, в данной пьесе откровенно изображали своих героев. Все они одновременно и жили в образе, и в то же время четко высказывали свое отношение к нему. Правдивость героев не мешала исполнителям одновременно едко высмеивать своих персонажей, демонстрируя глупость, нелепость их поведения. Правда чувствования оставалась, но была правдой фарса,

¹Кайдалова О. Опираясь на традиции // Правда. 1970. 1 августа

оправданной и доказательной. «Комедия К. Тинчурина «Американец» поставлена М. Салимжановым как открытый фарс, с выдумкой, остроумием и изобретательностью... Ничтожность всех этих «бывших», закономерность ухода нэпманов с исторической сцены показаны великолепной игрой актеров», – писала «Советская Россия» 30 июля 1970 года.

Новый подход М. Салимжанова к наследию К. Тинчурина обнаружился и при создании в 1970 году новой редакции «Голубой шали». Эта мелодрама, поставленная впервые в 1926 году, после 1956 года почти не сходила со сцены. «Голубая шаль» приобрела статус театральной легенды. Безусловно, большую роль в этом сыграла трагическая судьба ее создателя.

И это несмотря на то, что большинство понимало и понимает недостатки литературного источника. Еще в 1930 году в газете «Эшче» Муса Джалиль писал, что в пьесе нет никакой социальной борьбы, а Булат не имеет никакого отношения к профессии шахтера. Логические ходы пьесы, мягко говоря, натянуты. Но тем не менее популярность «Голубой шали» не снижается. Это удивляет многих. Драматург Д. Валеев даже написал статью, которая так и называется – «Загадка Голубой шали». Автор вопрошает: «И все-таки в чем секрет воздействия этой лубочной, в чем-то наивной мелодрамы? В блестящих подлинного народного юмора, рассыпанного повсюду? В неповторимых сайдашевских мелодиях, ставших органичной, неотъемлемой частью спектакля и идущих, словно из глубин народного духа? В татарских народных танцах, которых так много в спектакле и которые, как и песни пробуждают в нас какие-то полузабытые картины детства, юности, будят сокровенные чувства, как чувства родины, своей земли?»¹. Об этом же пишет доктор искусствоведения А. Анастасьев: «У прочного успеха «Голубой шали» особая природа: перед зрителями возник родной театр в его детско-наивном выражении, песенно-обрядовые сцены ассоциировались, быть может, и с уходящи-

¹ Валеев Д. Загадка Голубой шали // Советская Татария. 1970. 20 окт.

ми в прошлое, но близкими образами, заключенными в слово «Сабан туй». При этом надо помнить, под грубо театральной оболочкой спектакля явственна мысль о свободе человека и резкая сатира на то, что и ныне заслуживает обличения»¹.

Сам Марсель Салимжанов говорил об этом так: «На всесоюзной конференции, посвященной теме национального и интернационального в театральном искусстве и проходившей в Тарту, о «Голубой шали» говорили многие критики. Одни даже ставят вопрос так: только то произведение можно считать истинно национальным, если оно приобрело интернациональное звучание. И при этом всегда ссылаются на Шекспира, Чехова, пьесы которых не сходят с подмостков мировых театров. В своем выступлении на конференции я доказывал другую мысль. Каждый народ, каждое национальное искусство имеет право на национальное право на национальное своеобразие. И дело не в этнографических приметах. Вернемся к тому же Кариму Тинчурину. «Голубую шаль» вряд ли интересно ставить в русском театре, от перевода может пострадать самобытность пьесы, насквозь пронизанной фольклорными мотивами. А сатирическую комедию «Американец» того же Тинчурина вполне можно поставить на любой сцене – проблематика этого произведения носит более интернациональный смысл. Но тем не менее «Голубую шаль» можно и должно назвать подлинно национальным произведением, ибо в ней запечатлены картины народной жизни, передан дух татарского народа, его обычаи, его традиции. И в этом кроется главная причина, не побоюсь сказать, огромного успеха «Голубой шали»².

Исходя из вышесказанного, М. Салимжанов не стал ломать традиционную трактовку, сохранив в спектакле атмосферу народного праздника: яркие костюмы, расписную утварь, шутки-прибаутки, обилие музыки, песен, танцев. Он лишь усилил логическое оправдание действия (чему в прежних редакциях уделялось мало внимания) и подчеркнул социальные мотивы.

¹ Анастасьев А. На 45 языках. М., 1972. С. 89.

² Свообразие почерка // Советская Татария. 1970. 13 окт.

Мелодраму К. Тинчурина «Угасшие звезды» М. Салимжанов поставил в 1971 году так, словно ее никто до него не ставил, используя совершенно новые, непривычные для татарской сцены художественные приемы. Никакой картинности, этнографии, бытовизма – чисто условные декорации. Все очень строго и лаконично. Оформление было решено в пяти высоких трансформирующихся ширмах (художник М. Сутюшев). Две ширмы у порталов, три – в глубине сцены. Поворот ширм, иная световая и цветовая гамма обозначают перемену места действия. Абстрактное оформление помогло создать общечеловеческое звучание произведения, оно оказало влияние на актеров, которые, очутившись на почти пустой сцене, без привычных бытовых атрибутов, были вынуждены на полную мощь использовать свои внутренние ресурсы, страстно и искренне передавая душевные переживания своих героев. Рецензенты писали: «Довольно длинную, многословную пьесу Марсель Салимжанов прочел совершенно по-новому, по-своему, исходя из современных требований. Первое и самое главное – он вдохнул в спектакль пафос борьбы... Любовная трагедия превратилась в широкую трагедию жизни, в борьбу свободолюбивой молодежи с темными силами, в активный конфликт между ними»¹.

В спектакле в основном была занята молодежь театра. Образы главных героев Сарвар (Флера Хамитова) и Исмагила (Наиль Аюпов) получились живыми, одухотворенными, глубоко лиричными. Противоречивый, страстный, мятущийся характер горбуна Надыра-махдума четкими экспрессивными красками передавали Ринат Тазетдинов и Азгар Шакиров.

Спектакль был с воодушевлением принят публикой. И. Илялова об этом пишет: «С точки зрения приверженца старины, спектакль «Угасшие звезды», казалось бы, был обречен на провал, ибо в нем не было ничего такого, что привык видеть татарский зритель. Но жизнь отмела все опасения. Спектакль был принят с восторгом. К этому восторгу примешивалось и удивление, что обычную

¹ Гилязов А., Батуллин Р. Пусть увеличатся неугасимые звезды // Соц. Татарстан. 1971. 21 февр.

мелодраму можно превратить в остро социальное, яркое произведение сцены. Факт принятия зрителем подобного решения татарской классики говорил о наступлении нового этапа в развитии театра»¹.

Несколько лет спустя, в 1975 и 1981 годах М. Салимжанов обращается к комедиям Тинчуринна «Капризный жених» и «Казанское полотенце». Особенно большой успех выпал на долю «Казанского полотенца». 22 октября 1981 г. газета «Вечерняя Казань» опубликовала интервью М. Салимжанова по поводу премьеры этого спектакля. В нем он говорил: «Спектакль всегда имел очень шумный успех, в чьей бы постановке он ни шел. Интересно, что сам Тинчурин тоже попробовал себя в этой пьесе в роли режиссера. Суть успеха здесь в самом драматургическом материале, заложенной в пьесе идее. Борьба с лицемерием, осмеяние ханжества всегда были актуальны, какое бы время и эпоху мы ни затронули. Другое дело – как играть сегодня этот спектакль, ведь время тоже вносит свои коррективы. Как бы мы ни старались сохранить традиции театра, возвращение к «золотому» фонду – это не просто его обновление, это – переосмысление. Я впервые ставлю «Казанское полотенце», но это не первое обращение к Кариму Тинчурину: «Американец», «Голубая шаль», «Капризный зять», «Угасшие звезды» – работая над этими пьесами, получал не меньшее творческое удовлетворение. В сегодняшнем «Казанском полотенце», пожалуй, преобладает откровенное сатирико-фарсовое начало. Отсюда и современные ритмы, будь то сценография, музыка или приемы актерской игры. Кстати, в основе музыкального оформления лежат те же произведения Салиха Сайдашева, что были написаны им когда-то специально к этой пьесе. Но аранжировка уже другая – Фуата Абубакирова. Коллектив работал с настоящим увлечением, ибо здесь для актеров столько материала, что, как говорят, можно купаться. В спектакле заняты практически вся молодежь театра и такие маститые актеры, как народные артисты РСФСР Р. Зиганшина, В. Минкина, народный артист ТАССР И. Султанов».

¹Илялова И. Театр им. Г. Камала. С. 253.

В этих постановках М. Салимжанов разрабатывал новые формы подачи комедийных ситуаций. Помещая актеров в достоверно бытовую обстановку, режиссер в то же время помогает им правдиво жить в атмосфере музыкальной театрализованной игры, народного зрелища. Участниками спектакля становятся и неодушевленные предметы: мешок, бревно, шкура козла. Актеры существуют раскованной сценической жизнью. Импровизационность театрального мышления создает ощущение праздничности, красочности, жизнерадостности. Как-то присутствовавшие на спектакле «Казанское полотно» иностранные гости, даже назвали его «национальным мюзиклом»¹.

К слову сказать, опыт, приобретенный М. Салимжановым при постановке искрометных комедий К. Тинчурина, пригодился режиссеру и в работе над пьесами современных ему авторов. Приведем лишь два примера.

Легкая молодежная комедия Т. Миннуллина «Четыре жениха Диялфруз» (1972) в постановке М. Салимжанова шла с аншлагами на сцене ТГАТ им. Г. Камала более двадцати лет. Огромную популярность имела и телеверсия спектакля. Непритязательная история об озорной сельской красавице и ее незадачливых ухажерах, просто и незатейливо поставленная М. Салимжановым, подкупала зрителя атмосферой молодости, легкой невинной эротики, положительной энергетикой. Сам Т. Миннуллин признавался, что писал эту пьесу с огромным удовольствием, «смеясь и распевая вместе с ее героями»², и считал, что это его ощущение безграничного счастья затем передалось и режиссеру, и актерам, и зрителям. Довольно высоко оценили спектакль и профессиональные критики. А. Вольфсон в газете «Советская культура» писал: «Профессиональный уровень водевиля «Четыре жениха Диялфруз» Т. Миннуллина неизмеримо выше и по уровню драматургии и по уровню воплощения. И сама Диялфруз, с подлинным профессиональным блеском исполняе-

¹ Илялова И. Театр им. Г. Камала. С. 254.

² Миннуллин Т. Диләфрузгә дүрт кияү // Татарның бер баласы. Казан, 2003. Б. 224–227.

мая Н. Гаряевой, и все ее четыре жениха, начиная с обязательного хулигана Шакура, самозабвенно сыгранного Х. Заляловым, включая пожилого Галима, исполненного Д. Ильясовым, и влюбчивого Исмагила – Р. Шарафеева, до избранника сердца Диляфруз, буквально одушевленного Р. Тазетдиновым, и вторая пара влюбленных, сыгранная Ф. Хамитовой и Н. Аюповым, – все они живые, полнокровные характеры. Спектакль легко и весело катится к финалу. Беда лишь в том, что нравственные критерии героев водевиля не точны, что они по воле автора не очень хорошо понимают, где шутка переходит в издевку»¹.

Тинчуринские традиции явно ощущаются и в искрометной, жизнерадостной комедии Т. Миннуллина «Гергери кияулэре» («Зятя Григория», 1995). Несмотря на всю свою простоту и незатейливость, она играет на сцене яркими, самобытными гранями, завораживает зрителя красочностью, легкостью, этнографической сочностью. Главные роли с блеском исполнили Н. Дунаев, Ф. Хайруллина, Р. Тухватуллин, А. Хисматов, И. Хайруллин и другие. В 1996 году спектакль был показан на театральном фестивале тюркских народов в Уфе, за исполнение роли Анук Ф. Сафина была отмечена специальным призом за обаяние. Секрет долгожительства этой постановки, уже успевшей сменить исполнительский состав, в светлой и доброй, солнечной атмосфере. На сцене царит свободный дух актерской импровизации, живого, раскрепощенного творчества, искреннего, простодушного веселья. Можно привести мнение известного московского театрального критика Бориса Поюровского. «И на музыкальной комедии «Зятя Григория» Туфана Миннуллина в постановке Марселя Салимжанова снова полный зал, смех и веселье, танцы, песни, борьба. Три жениха претендуют на руку и сердце единственной невесты. У каждого из них – свои достоинства, и потому сделать выбор совсем не просто. Собственно этим и исчерпывается сюжет. Тема несколько сложнее, ибо в конце концов побеждают бескорыстие, готовность ждать, жертвовать, не требуя взамен никаких

¹ Вольфсон А. О чем размышляет театр // Советская культура. 1975. 23 июля.

гарантий. Все роли бенефисные, чем и не преминули воспользоваться исполнители: им ведь только предоставь такую возможность, а уж они-то сами расстараются. За всю свою долгую театральную жизнь я видел всего еще один подобный спектакль. Он до сих пор украшает сцену белорусского театра имени Янки Купалы, где его в сороковые годы поставил необыкновенно талантливый режиссер Лев Литвинов. Через «Павлинку» прошли все поколения купаловцев, словно присягая на верность национальной сцене. Мне посчастливилось, я видел ее несколько раз, в том числе и с первыми исполнителями. И свидетельствую – это феерическое зрелище не утратило особой тайны до сих пор, словно актерам известен эликсир вечной молодости. Конечно, не берусь загадывать, но мне бы очень хотелось, чтобы и «Зятя Григория» прожили бы такую же долгую и счастливую жизнь»¹.

Опыт, приобретенный во время работы над классикой, понимание запросов времени повысили требовательность театра к татарской драматургии. От нее стали ожидать не только занимательности, но и актуальности, остроты, нравственной бескомпромиссности и философских обобщений.

Готовя зрителя к непривычным видам постановок, режиссер исходил из понимания того, что новое нельзя придумать, не опираясь на прежние достижения национальной школы. Поэтому первые спектакли о современности: «День рождения Миляуши», «Мужчины» Т. Миннуллина, «Дуэль» М. Байджиева, «Приехала мама» Ш. Хусаинова, «Суд совести» Д. Валеева, осуществленные один за другим, были созданы в традиционной манере психологического реализма. Но уже в них, особенно в пьесах Ш. Хусаинова и М. Байджиева, под внешней незамысловатой тканью скрывалась глубина психологических пластов, главное содержание, кроющееся за кажущимися незамысловатыми житейскими диалогами.

Стремление докопаться до глубин человеческого характера, понять исходные позиции его поведения и представить зрителю уже обобщенный тип, а не сколь-

¹ Поюровский Б. Остров в океане // Культура. 1997. 7 августа

зять лишь по поверхности образа, говорило о сильных сторонах дарования как Салимжанова, так и актеров, их стремлении к обобщенно-философскому подходу к каждой роли. Актеры вслед за автором «сочиняли» свои роли, расширяя данный драматургами материал.

Принцип раскрытия идеи спектакля путем разработки логики мысли, а не простого следования за сюжетом, положенный в основу спектакля «Приехала мама», принес ошеломляющий успех. Поставленный в 1970 году, он шел почти 10 лет при полных аншлагах, побив все рекорды посещаемости спектаклей о современности.

Успех постановке был обеспечен целым рядом причин. Написанная и поставленная в жанре психологической драмы, она располагала емкими человеческими характерами. В ней была точность жизненных наблюдений и, как следствие, отчетливая узнаваемость как характеров, так и ситуаций. Четкая гуманистическая мысль, пронизывающая весь спектакль, придавала ей конечную мажорность. Немаловажное значение имел подбор ведущих актеров, прекрасно справившихся со своими задачами. Г. Шамуков, Ш. Биктемиров, Г. Ибрагимов, Р. Тазетдинов, Г. Камалова, М. Миннибаева, Ш. Асфандиярова, Н. Дунаев, И. Багманов, Н. Гаряева, Д. Нуруллина, Н. Ибрагимова, А. Зарипов, Н. Ихсанова, А. Галеева разделили с режиссером успех постановки

Московские критики писали: «Точность жизненных наблюдений, емкость характеров отличают драму Ш. Хусаинова «Приехала мама», где затрагиваются морально-этические проблемы. Сатирические мотивы органически переплетаются здесь с утверждением нравственного идеала. Образ простой женщины-труженицы создала исполнительница роли матери Г. Ибрагимова. С большим внутренним драматизмом, в сдержанной, лаконичной манере играет роль младшего сына Н. Дунаев. Отмечены национальным своеобразием характеры энергичной, чуткой к людям Зулейхи и ее старого свекра (Г. Камалова и А. Зарипов). Сочный юмор отличает работу артистов Ш. Биктемирова, Г. Шамукова, М. Миннибаевой и других»¹. Также

¹Кайдалова О. Опираясь на традиции //Правда. 1970.

рецензенты отмечали неоднозначность, непрямую линию постановки, ее жанровую новизну: «Трудно определить жанр спектакля «Приехала мама». Это и современная мелодрама, и одновременно жестокая сатира, разоблачающая черствость, неблагодарность. Все вроде бы в порядке. Страсти улеглись, и добро восторжествовало. Спектакль заканчивается сценой, в которой мать, окруженная любящими детьми, произносит монолог, призывающий их жить по совести. Можно согласиться с таким финалом, а можно и усомниться в его преднамеренной оптимистичности. Но суть не в этом. Важно, что история, рассказанная театром, не заканчивается с закрытием занавеса. Все происшедшее обретает большой смысл: моральные проблемы, поднятые в спектакле, выходят за рамки происшествия в одной семье. Спектакль заставляет зрителей о многом задуматься. Он вызывает на бой себялюбие, душевную черствость, мещанскую расчетливость и утверждает доброту, щедрость, любовь»¹.

Работая над произведениями современной драматургии, М. Салимжанов продолжал поиск новых художественных средств, постепенно отказываясь от привычных форм бытовой пьесы и придавая спектаклям иной характер, подчеркивая в первую очередь их идейное содержание. Ярким примером является спектакль по пьесе Игнатия Дворецкого «Человек со стороны». Пьеса получила прочную прописку во многих театрах страны. Но первым национальным театром, взявшим ее на свою сцену (перевод Х. Салимжанова), стал театр им. Г. Камала. Пресса по поводу спектакля писала: «Он, поставленный в жанре современной хроники, по-настоящему партиен, он волнуется своим пафосом, боевой целенаправленностью и имеет свой точный адрес – день сегодняшний. И в этом большая заслуга режиссера, заслуженного деятеля искусств ТАССР М. Салимжанова, который верно понял нравственно-философскую сверхзадачу пьесы и показал столкновение двух стилей работы, убеждений, двух мировоззрений, вытекающих из принципиально различного отношения к труду.

¹ Горова Л. Театр имени Г. Камала на столичной сцене // Московская правда. 1970. 14 июня.

Спектакль пронизан удивительной художественной публицистикой. Он правдив во всем и в то же время по-хорошему театрален. Главный герой Алексей Чешков в исполнении заслуженного артиста ТАССР Р. Тазетдинова как бы приподнят над окружающими. В каком-то смысле Чешков – человек будущего. В этом – ключ к спектаклю. Этим спектаклем театр имени Г. Камала показал современность в главном ее направлении. Он встал здесь в роли высокой общественной трибуны, выполняя главное свое назначение»¹.

Спектакль был показан на гастролях в Москве и получил высокую оценку в центральной прессе: «Государственный татарский академический театр имени Камала, судя по его нынешним выступлениям в Москве, обладает недюжинными творческими силами, разнообразнейшими актерскими индивидуальностями. Столичный зритель по достоинству оценил мастерство таких исполнителей, как Ф. Халитов, Г. Шамуков, Ш. Биктимеров, Р. Тажетдинов, Р. Шарафеев, Ф. Хамитова, Г. Исангулова и др. Наиболее ярко, на мой взгляд, раскрылись возможности коллектива в постановке пьесы И. Дворецкого «Человек со стороны». Спектакль заражает, если можно так сказать, темпераментом мысли, современен по стилистике исполнения. Особенно хочется отметить Р. Тажетдинова, выступившего в главной роли. Очень сосредоточенный, скупой во внешних проявлениях, артист этот обладает ценнейшим умением «думать» на сцене; он углублен в себя, даже когда общается с партнерами. Эти качества как нельзя лучше соответствуют характеру героя, одержимо поглощенного заботами, тревогами, радостями большого дела, которым он занят»².

Московские критики также высоко оценили спектакль «Одна ночь», подчеркнув его современность: «Лучшие черты театра имени Камала ощутимо дают себя знать и в постановке «Одной ночи» Б. Горбатова, где перед

¹ Шапиро А. Человек и его дело // Советская Татария. 1973. 21 апреля.

² Михайлова И. Что посвятить современникам? // Правда. 1975. 4 августа.

зрителем возникает суровая, тревожная атмосфера военного времени; мощно звучит здесь тема подвига, братства народов Страны Советов, выстоявших в годы суровых испытаний. Думается, выступления в Москве должны дать как бы новую «точку отсчета» для дальнейших поисков театра имени Г. Камала. При всех недостатках, которые гастролы обнаружили, они в то же время со всей несомненностью подтвердили, что труппа способна решать самые сложные и актуальные проблемы сценического искусства. Важно, чтобы талантливый коллектив, не снижая требовательности к себе и не соблазняясь внешним успехом, не ограничивая себя узко понимаемой «местной» проблематикой, смелее решал крупные задачи, стоящие перед современным советским театром»¹.

М. Салимжанов обращается и к исторической теме, но стремится раскрыть ее по современному в духе времени. Исторические постановки камаловского театра анализировал в своей статье А. Вольвсон: «Одну из главных своих задач театр видит в постановке произведений драматургов республики. Его спектакли говорят о важнейших проблемах современности, о разных, давних и недавних исторических эпохах. Проблематика спектаклей разнообразна. Важно, что театр стремится рассматривать все интересующие его вопросы, прежде всего, на материале современной татарской драматургии. Внимание к историческому прошлому народа – свидетельство зрелого национального самосознания. Стремление осмыслить свою историческую судьбу.

В афише камаловцев три спектакля, воссоздающих страницы истории татарского народа. Один из них говорит о далеком XIII веке и приглашает нас познакомиться с великим болгарским поэтом и полководцем Али, основателем татарской литературы; второй переносит нас в бурную эпоху пугачевского восстания и с гордостью говорит о значительной роли татарских полков в войске Пугачева; третий рассказывает о бурных страстях, кипевших в татарской деревне в двадцатые годы, о классовом расслоении, о героизме первых татарских ком-

¹ Михайлова И. Что посвятить современникам?

сомольцев, о борьбе с кулаками. Поэтому гастрольные спектакли «Кул Али», «Бахтияр Канкаев», «Река Белая», по замыслу театра, составили как бы триптих, раскрывающий исторические судьбы народа.

Театр (режиссер Марсель Салимжанов) решил укрупнить пьесу («Кул Али»), создав масштабное, величественное зрелище. Получился захватывающе красивый спектакль, в лучших оперных традициях оформленный талантливым А. Тумашевым. Но подлинное его украшение – прекрасные актеры, каждый из которых мог бы составить гордость любого театра. Среди них – Р. Тазетдинов. Три актерские удачи спектакля – три манеры исполнения: романтически возвышенная, холодно отстраненная и реалистически бытовая. Это случилось потому, что актерам пришлось раскрашивать мелодраматические схемы автора в соответствии с возможностями и индивидуальностью каждого.

Жанр исторической хроники представлен в афише театра пьесой Туфана Миннуллина «Бахтияр Канкаев», также поставленной главным режиссером М. Салимжановым. Тонко чувствуя жанр пьесы, режиссер решает спектакль в совершенно иной манере, чем «Кул Али».

Достоинством Театра имени Г. Камала следует считать неизменный интерес к современности. В центре его внимания – морально-этические проблемы, психология современного человека, показываемая через быт, через повседневность, через семейные отношения.

Творческие возможности Театра имени Г. Камала с его великолепной труппой и профессионально зрелой, талантливой режиссурой велики. Но серьезные успехи приходят тогда, когда театр проявляет требовательность в своих контактах с современной драматургией. Это и станет залогом его новых успехов, которых мы все ждем»¹.

Активную гражданскую позицию, свежий, заинтересованный взгляд проявил М. Салимжанов и при постановке произведения советского классика Т. Гиззата «Потоки». Пресса об этом писала так: «У Татарского академического

¹ Вольфсон А. О чем размышляет театр // Советская культура. 1975. 23 июля.

театра имени Г. Камала есть свое лицо, свой творческий почерк, отмеченный пристрастием романтической приподнятости к гротеску. Свой сценический язык, выработанный на основе национальных традиций. Свой репертуар. Это и спектакли о наших современниках, и пьесы на историко-революционную и военно-патриотическую тему, и произведения драматургов братских республик, и зарубежная классика.

Через многообразие тем, жанров, сценических решений проглядывает совершенно четкая принципиальная линия: театр предпочитает произведения, где поднимаются серьезные нравственные проблемы. Он как бы приглашает зрителя быть активным участником сценического действия, наталкивает на серьезные размышления и сопоставления, стремится пробудить в людях чувство сопричастности эпохе, ответственности за все, что совершается в мире. Камаловцы не гонятся за «кассовостью», а, заботясь прежде всего об идейно-художественном уровне спектаклей, стремятся «не ронять марку» не просто театра – театра Академического.

Эти качества наглядно проявились и в недавней работе коллектива «Потоки» по пьесе классика татарской советской драматургии Тази Гиззата.

Заслуженный деятель искусств ТАССР и РСФСР М. Салимжанов решился на смелый творческий эксперимент. На основе трех пьес, каждая из которых шла когда-то около четырех часов, режиссер создал свой сценический вариант – спектакль обычной протяженности, как бы сконцентрировавший в себе основной идейный пафос трилогии. При этом театр руководствовался не просто стремлением усилить динамизм постановки (что само по себе тоже немаловажно), а ставил перед собой совершенно определенную художественную задачу: выявить и подчеркнуть главную проблему – соотношение личности и масс в историческом процессе, своеобразие пути татарского крестьянина в революцию.

Отказавшись от иллюстраторства, театр как бы сгущает образную эмоциональную емкость каждой детали, сцены, эпизода. Так, в начале представления в руках ста-

рика Биктимира мы видим скрипку. Скрипка в руках по необходимости прижимистого и расчетливого крестьянина как бы говорит о мягкости его натуры, чистоты и цельности души.

Спектакль «Потоки» убеждает в том, что свежесть прочтения вовсе не сводится к набору каких-то «архисовременных» приемов. Можно, опираясь и на традиционно реалистические методы, найти нетрадиционное и незаштампованное решение. На мой взгляд, новизна этой постановки – в современности взгляда режиссера и всей труппы на искусство.

В языке художника А.Т. умашева также нет нарочитой условности. Но нет и приземленного правдоподобия. Каждая деталь оформления приобретает метафоричность.

Единство замысла – вот что отличает работу всего постановочного коллектива. Так, например, режиссер очень сочно воспроизводит сцену вечеринки подгулявших солдаток, казалось бы не имеющую прямого отношения к основной теме. Жизнь солдаток до того беспросветна, уныла и безрадостна, что в их веселье сквозит какое-то безысходное отчаяние и боль. Сцена эта закономерно стала одной из кульминационных точек развития действия, за которой ждешь уже резкого поворота, взрыва»¹.

Об этом же спектакле газета «Советская Россия» писала: «Народная эпопея «Потоки» в теперешней постановке строже, собраннее, она объединяет все три части драматургического материала. Режиссер, художник, актерский коллектив поставили перед собой сложную задачу – показать дореволюционную татарскую деревню, живущую ожиданием больших перемен в канун октябрьских потрясений.

«Потоки» стали как бы продолжением в разработке большой и значительной темы народа и революции, борьбы за новую жизнь. Высокое профессиональное мастерство актеров, яркая сценография художника А. Тумашева помогают достоверно и убедительно передать дух и характер уже далекой теперь эпохи. Новый спектакль

¹ Рафаэль Мустафин. Дыхание истории (На соискание Государственной премии СССР) // Правда. 1978. 25 сент.

ярок и контрастен, как контрастной и непримиримой была жизнь. Он показывает, как из родников и ручейков всенародного горя и гнева рождаются могучие потоки, которые снесут одряхлевший мир капитала.

Убедительно раскрывает перед зрителем глубоко народный и жизненно достоверный образ старого крестьянина Биктимира народный артист СССР Ш. Биктимиров. Большой мастер сцены на примере одной человеческой судьбы показывает политическое созревание бесправного социального класса – бедного крестьянства. Путь от стихийного возмущения несправедливостью, бедностью, которые падают на долю одной бедняцкой семьи, дореволюционной борьбы, который предпочел старый Биктимер, становясь на сторону сына-революционера, – естественный и единственный. Яркая, талантливая игра Ш. Биктимерова помогла создать живой и обаятельный образ старого крестьянина Биктимера.

Коллектив Татарского академического театра им. Г. Камала в своей постановке-трилогии «Потоки», выдвинутой на соискание Государственной премии СССР, достиг новых художественных удач»¹.

Наряду с эпическими произведениями, раскрывающими историю народа, татарским театром активно велись поиски и в жанре психологической драмы. Богатым материалом для этого стали пьесы Т. Миннуллина «День рождения Миляуши», «Дружеский разговор» и другие. Драматургу и режиссеру удалось добиться в них сочетания глубокого психологизма, камерности, жизненной правды с актуальностью, публицистичностью, идейной злободневностью и остротой. По поводу одной из них критика писала так: «Одна из наиболее оригинальных постановок камаловцев – «Дружеский разговор». Пьеса Т. Миннуллина по-настоящему современна, как по манере письма, так и по мысли. Через парадоксальность ситуации и пьеса, и спектакль раскрывают серьезные нравственные проблемы сегодняшней жизни. Пафос постановки М. Салимжанова отличной игры актеров Ш. Биктимиро-

¹ Гари́ф Ахунов. Могучий поток (на соискание Государственной премии СССР) // Советская Россия. 1978. 12 сент.

ва, Р. Шарафеева, Н. Дунаева, А. Шакирова, Ф. Ахтямовой, Г. Исангуловой, Д. Нуруллиной, Н. Гараевой, Н. Ихсановой, Ф. Хамитовой – в страстном неравнодушном провозглашении высоких моральных качеств советского человека. Утверждающее начало выявляется через размышления героев о том, почему они забыли идеалы молодости, почему, добившись определенных успехов и бытового благополучия, остановились на полпути, почему вступили на путь конформизма. Публицистичность всего спектакля и особенно последних его сцен позволяет актерам обращаться прямо в зрительный зал, как бы приглашая зрительный зал принять участие в споре. И он очень активно слушает и смотрит то, что происходит на сцене. Объясняется это тем, что театр не только ставит вопрос о пагубности духовного оскудения, но и яростно наступает на обывательщину»¹.

Это сочетание камерности и публицистичности, психологической правды и идеологического пафоса были присущи и другим совместным работам драматурга и режиссера. Ярким образцом может служить спектакль у «Совести вариантов нет» о трагической и вместе с тем величественной судьбе Мусы Джалиля. В рецензии А. Гаффара на этот спектакль говорится: «Бессмертные повторяют свою жизнь в каждом новом поколении людей. Так утверждает новый спектакль Татарского академического театра имени Г. Камала «У совести вариантов нет». В нем Джалиль и джалиловцы такие живые, такие близкие, что каждое их слово, каждый жест становится частью жизни зрительного зала, вызывая восхищение, сопереживание их потомков.

Совместное творчество драматурга Т. Миннуллина, режиссера М. Салимжанова и всего коллектива театра воспринимается как важное и знаменательное событие республиканского театрального сезона. Драматургия пьесы, декорации А.Кноблока и музыкальное оформление Ф. Абубакирова, связывающие пространство и время, соединяющие в единое целое разновременные и разноместные пласты спектакля, таковы, что зритель невольно становится участником сценического действия,

¹Илялова И. Взгляд в глубину // Советская Татария. 1978.

вместе с актерами размышляет о смысле простого бытия и величавого героизма, о низкой подлости и великом самопожертвовании, о самом себе и своей ответственности перед высочайшим судьей всех времен – совестью. Это спектакль-песня, спектакль-гимн, не случайно такую важную роль играет в нем музыка.

Образы двух поэтов – сегодняшнего и Мусы Джалиля – в спектакле решаются в диалектической взаимосвязи и в то же время в динамичном конфликте по отношению к важнейшим вопросам жизни, борьбы, смерти и творчества. В конечном счете, они в драматургической задаче олицетворяют единство и преемственность коммунистических идей.

Спор о поисках истины в жизни и борьбе, казалось бы, не должен иметь дилеммы, и ответ на вопрос молодого поэта: «В чем величие Джалиля и джалиловцев и в чем источник их героизма?» (драматический стержень пьесы и спектакля) выглядит predetermined. Но спектакль целиком и полностью оправдывается новым сценическим воплощением известных фактов, событий, ситуаций. Публицистически взволнованный рассказ драматурга театр поднимает на высокую ноту современной поэтической легенды. Вполне прозаические видения и расчетливые вопросы молодого поэта пронизывались романтикой суровой борьбы, тем обстоятельством, что живыми и зримыми победителями приходят к нам Джалиль и его соратники.

Образ молодого поэта на первый взгляд противоречив. Это впечатление усиливается недостаточно обоснованной в завязке действия и в финале игрой исполнителя роли И. Хайруллина. Так, Розенберг не хочет утруждать себя поиском ответов на главный вопрос молодого поэта, и тот как-то слишком легко примиряется с этим. (Здесь артист Ф. Кульбарисов рисует характер непримиримого врага, считающего свой крах лишь временным). Но когда на сцене возникает острая борьба мировоззрений, то образ поэта обретает в спектакле глубокую значимость, его простые вопросы становятся философски насыщенными. Моральные сентенции рождаются логикой характеров и обретают полнокровную жизнь и в сопереживании зри-

теля, в преломлении им сценического конфликта в себе. В спектакле нет прямого противоборства героев, но становятся объективной реальностью противоборствующие идеи. И современность спектакля как раз в том, что эта реальность представляется зрителю не в форме законченной истины, а как факт, требующий осмысления. Мироощущение молодого поэта сливается с мироощущением зрителей, они принимают его поиски и ответы как свои.

Пьеса построена по принципу чередования отдельных эпизодов, каждый из которых исходит из предыдущего, при помощи «нафантазированного» персонажа дорисовывается характер Джалиля. Режиссер и художник сумели организовать единое действие, крепкие звенья единой цепи. Таковы эпизоды встречи молодого поэта с Ланфредини, Розенбергом, Каином, Палачом, Шафи Алмасом, Матерью, потом Джалиля с Матерью. Они дают возможность рассматривать героев с разных сторон и вместе с тем образуют цельный скульптурный ансамбль. Сценическое воплощение этих эпизодов, пронизанных единой идеей, и определяет целостность спектакля¹.

В газете «Смена» 29 июля 1984 года говорится о том, что спектакль «У совести вариантов нет» по произведению Т. Миннуллина был представлен на Всесоюзном фестивале, посвященном XXVI съезду КПСС, и награжден дипломом первой степени. Другая пьеса Т. Миннуллина «Старик из деревни Альдермыш» была удостоена Государственной премии имени К.С. Станиславского. Автор пьесы, исполнитель центральной роли Ш. Биктемиров и режиссер М. Салимжанов – первые лауреаты Государственной премии имени К.С. Станиславского в Татарии. Там же говорится: «Сегодня невозможно представить себе театр без современной пьесы, раскрывающей основные тенденции эпохи, выдвигающей на передний план человека труда. Драма Т. Миннуллина «Здесь родились, здесь возмужали...» стала достойным ответом на запросы времени. Не случайно спектакль «Здесь родились, здесь возмужали...» был достоин диплома и премии на Всероссийском смотре «Образ современного рабочего в драматургии и театре».

¹Гаффар А. Творцы бессмертия // Советская Татария. 1981. 12 марта.

Творчество Т. Миннуллина, безусловно, стало целой эпохой в истории татарского театра. В нем нашли отражение многие факторы. Это и крепкая, глубинная национальная основа, традиционная крестьянская философия, удивительным образом совмещающая в себе практичный здравый смысл, рациональность с поэтической и сентиментальной тягой к возвышенному, стремлением облагородить самую будничную реальность.

Самое большое счастье для творческого человека – прижизненная востребованность. Она отнюдь не достается каждому, а достигается большим трудом, умственными и душевными усилиями, умением подчинить свои амбиции и интересы потребностям общества. В Т. Миннуллине эта общинность мышления была очень сильна. Он всегда ощущал себя частью большого целого – страны, нации, театра. Эта черта, заложенная с рождения, затем неоднократно была подкреплена всем его жизненным опытом. Туфан Миннуллин вырос в большой семье, в советском колхозе, где все друг от друга зависели. После школы, окончив бухгалтерские курсы, отправился на Целину, где повидал людей самых разных национальностей. Учеба в Москве, в татарской театральной студии знаменитого Щепкинского училища также способствовала чувству коллективизма. Бывшие студенты той, уже ставшей легендарной студии, и сегодня, спустя полвека, ощущают себя единой когортой – «щепкинцами». Духовное единение, взаимопонимание со своими ровесниками и коллегами дало Туфану Миннуллину возможность и право выступать от имени всего своего творческого поколения шестидесятников. Ярчайшее свидетельство тому – драматическая трилогия, открывшаяся в 1968 году спектаклем «День рождения Миляуши». Вторая ее часть – «Чертов тост» – была поставлена тем же режиссером М. Салимжановым в 1977 году, а третья – «Прощайте» – в 1993 году Ф. Бикчантаевым. Это произведение, написанное как бы «в режиме реального времени», в некотором роде уникально. В нем прослеживается изнутри судьба целого поколения, душевные метаморфозы от юношески окрыленного идеализма и нравственного максимализма к усталости, со-

мнениям и компромиссам, и далее – к философскому принятию мира таким, какой он есть, пониманию бренности всего существующего. С течением лет менялись не только герои трилогии, вместе с ними менялся и автор. Несмотря на камерность и внешнюю обыденность, лаконичность и простоту действия, всем трем пьесам присущи глубокий внутренний драматизм, эмоциональная и интеллектуальная насыщенность, острый конфликт, выходящий далеко за рамки определенного места и времени. Ведь тема душевной продажности и, напротив, верности своим идеалам, моральной ответственности, совести художника актуальна всегда и везде, где существует человеческое общество. Показательно режиссерское отношение к материалу: если Марсель Салимжанов, примеряя ситуацию на себя и своих современников, ставил спектакли в жесткой, острой, бичующей форме, то Фарид Бикчантаев, рассказывая о поколении своих родителей и учителей, выбрал куда более мягкую, нежную и лиричную тональность. Это говорит о многом. Преемственность поколений, теплота и доверительность в отношениях – огромная ценность, которую, к счастью, удалось сохранить. Это ли не главный итог, не самая большая победа наших шестидесятников?

Еще одна причина востребованности Туфана Миннуллина – это его феноменальная, поистине крестьянская трудоспособность. Им написано более сорока пьес на самые разные темы: о колхозниках и нефтяниках, сельских педагогах и студентах, о «пугачевцах» и «джалиловцах». Социальный заказ играл большую роль в советское время: театрам нужны были произведения определенной проблематики, и Т. Миннуллин всегда шел им навстречу. К каждой своей работе он относился добросовестно, с полной отдачей и, по его собственному признанию, меньше всего думая об успехе и славе. Что справедливо – признание само приходит к тем, кто работает, не жалея сил и получая от этого удовольствие. Лучшие, самые выигранные его произведения были поставлены на сцене театра им. Г. Камала, они получили широкий общественный резонанс, стали вехами в истории татарского сценического искусства. Чего стоят легендарные «Четыре жениха

Диляфруз», «Альмандар из Альдермыш», «У совести вариантов нет», «Колыбельная»... Но, кроме Камаловского, пьесы Миннуллина шли почти на всех сценах республики: в Тинчуринском (тогда еще передвижном), Альметьевском, Мензелинском, в народных театрах и просто в кружках театральной самодеятельности. Драматург очень ценил и эти контакты, понимая, что в искусстве нет строгой иерархии. Ничего удивительного – сам вырос во времена, когда собственный «театр» играли почти в каждой деревне, и молодежь с очередной постановкой по выходным отправлялась «на гастроли» в соседний аул. Как артисту ему довелось играть и в самодеятельности, и в «щепкинской» студии, и в крошечном, но очень популярном Мензелинском театре, и на прославленных Камаловских подмостках. И кому как не ему знать, что волшебство настоящего искусства не зависит ни от количества зрителей, ни от величины и престижности сцены...

Профессиональный актерский опыт дал Т. Миннуллина тонкое чувство театральной специфики, когда в центре спектакля – созданный актером образ, а стало быть, яркий и многогранный характер, сложный и богатый внутренний мир. Т. Миннуллин многие пьесы писал для определенных исполнителей. Так, получившая премию им. Г. Тукая драма «Если нет луны, есть звезда» была написана специально для исполнительницы главной роли, актрисы Альметьевского театра Дамиры Кузавой. На долю этой постановки выпал огромный успех. Она прозвучала гимном женскому достоинству, человеческой стойкости, жизнеутверждающему оптимизму. Полная потеря и разочарований судьба Мадины Сафиной нашла горячий отклик в сердцах зрителей, чьи матери выстояли в Великую Отечественную войну, подняли на своих плечах разрушенную экономику, хранили верность порой уже погибшим мужьям... Сохранить в себе их мужество, чистоту, неподкупность, пусть уже в других условиях и масштабах, было естественным стремлением того времени – и сильная, волевая, принципиальная героиня, не прощающая слабости ни себе, ни другим, для которой прежде всего – долг, являлась своего рода жен-

ским идеалом эпохи. Спустя четверть века спектакль «Без луны звезда нам светит» был поставлен на сцене Театра драмы и комедии им. К. Тинчурина Р. Загидуллин. Этот факт сам по себе примечателен. А если сравнить эту пьесу с последними произведениями Т. Миннуллина, шедшими на сцене театра им. Г. Камала, можно обнаружить немало интересного. В частности, как меняются с годами представления о любви и гордости...

Способность к изменениям, к внутреннему развитию и обновлению – немаловажное слагаемое творческого успеха. Пересматривая время от времени собственные убеждения, прислушиваясь к окружающему миру, человек освобождается от заблуждений и стереотипов, обретает внутреннюю свободу. Важно не терять при этом собственного лица, оставаясь всегда искренним и честным. Одна из основных тем Миннуллина на протяжении всего творчества – проявление в обычном человеке героических черт. Стойкость и мужество, достоинство и самоотверженность, по его мнению, не являются чем-то исключительным, они – неотъемлемая часть нормальной человеческой жизни. И улыбавшийся перед казнью неспящий поэт-герой Муса Джалиль со своими соратниками, и не сдающийся годам неугомонный Альмандар, и ослепшая, одинокая, но не потерявшая надежды и веры в добро Мадина – все это вариации одной темы.

Пьесы Т. Миннуллина всегда несли в себе гуманистическую направленность, учили добру. Его иногда даже обвиняли в схематизме и дидактизме. Но, заметим, дидактизм – одна из самых ярких черт национального, истинно народного искусства, которое не терпит ничего бессмысленного и бесполезного. Изобразительное искусство носит декоративно-прикладной характер и украшает быт, музыка является утешением и облегчением в нелегком труде и выполняет психотерапевтические функции, а литература, театр в народном представлении должны воспитывать, учить, просвещать...

Сам Туфан Миннуллин неоднократно подчеркивал свою приверженность этому мнению. И тут хотелось бы перейти к национальным истокам творчества

драматурга, проследить, как традиции древней татарской культуры находят преломление в его пьесах. Самое наглядное и очевидное – это опора на фольклор (писатель собрал народные песни и другие произведения устного народного творчества и выпустил несколько сборников). У Т. Миннуллина есть пьесы, полностью стилизованные под народные представления. Яркие образцы – «Зятъя Григория» и «Свет моих очей» («Йөрэк маем»), где в центре действия – наиболее характерные черты, обычаи и старинные обряды татар-кряшен и сергачских мишарей. Очень близки к фольклорной стилистике комедии и сказки Т. Миннуллина. А в современных, остропроблемных, философских драмах народные песни звучат как нравственный камертон. Так, в драме «Колыбельная» древние колыбельные напевы олицетворяют самое святое – извечное чувство материнства и передающиеся с грудным молоком от поколения к поколению незыблемые основы мироздания. Осужденные на казнь джалиловцы в пьесе «У совести вариантов нет» хором поют «Сибелэ чэчэк», что является символом бессмертия маленького, но стойкого и в нравственном отношении великого народа. Пронзительно печальным лейтмотивом драмы «Прощайте» звучит легендарная «Тафтилэу», прочно ассоциирующаяся с предсмертным стихотворением Г. Тукая...

Для фольклорного татарского театра характерны малые формы: театрализованные игры, небольшие юмористические сценки. И любовь к ним Т. Миннуллина – признанного мастера театральной миниатюры, наверное, также можно отнести к национальным особенностям. Однажды мне посчастливилось увидеть дипломный спектакль выпускников Казанской академии искусств по ранним одноактным пьесам драматурга. Они оставили ощущение свежести, молодого лукавого задора, яркой театральной и вместе с тем удивительной жизненности ситуаций. Три коротенькие незатейливые истории, но в каждой из них простор и перспектива, трогательные взаимоотношения разных поколений, меткие и остроумные психологические наблюдения. В каждой роли – целая судьба. Это свое умение драматург исполь-

зовал и в обычных «полнометражных» пьесах. К примеру, драма «Родословная» состоит из «минипьес», судьбы потомков некогда славного купеческого рода Саитбековых сменяют друг друга, словно картинки в калейдоскопе. И тут нет главных и второстепенных персонажей – каждый уникален и неповторим (кстати, творческий простор и свободу, которую дарят исполнителю произведения Т. Миннуллина, отмечают многие актеры).

Умение придавать своим героям родной и узнаваемый облик, создавать истинно народные характеры – еще одно бесспорное достоинство драматурга. На всю страну известен Альмандар, ставший самым любимым символом татарского народа. Но и любой другой персонаж Т. Миннуллина несет на себе яркий национальный отпечаток: деревенские девушки и парни, трудовые династии, молодые и пожилые матери, поэты, бунтари и конокрады... Даже лесная нечисть и всевозможное зверье лишены у Т. Миннуллина космополитизма. А известный всей детворе герой театрального сериала деревенский пес Акбай в исполнении А. Хисмата вполне может считаться олицетворением лучших национальных качеств: трудолюбия и доброты, порядочности и основательности...

Забота о воспитании подрастающего поколения, чадолюбие и повышенное внимание к малышам издавна присущи татарам, не случайно у нас такие богатые традиции детской литературы (как не вспомнить поучительные древние баиты, сборники сказок и наставлений Каюма Насыри, других просветителей, не говоря уже о произведениях советских писателей). Туфан Миннуллин написал около пятнадцати пьес специально для детей. В них он видел будущее нации и спешил передать им свои представления о добре и зле, о правде и красоте, о предназначении человека на этой земле.

О незаурядном таланте и творческой мощи Т. Миннуллина свидетельствует тот факт, что его не смутили резкие перемены в общественной жизни, наступившие после перестройки. В новых условиях, творчество драматурга заиграло новыми красками, стало еще более масштабным, глубоким, разносторонним.

5. ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПОИСКИ НА СЦЕНЕ ТАТАРСКОГО ТЕАТРА ПОСЛЕ ПЕРЕСТРОЙКИ

5.1. Отражение общественных процессов в театральном искусстве

Начавшиеся в конце 1980-х годов демократические процессы коренным образом изменили культурную ситуацию в обществе. Свобода слова, свобода творчества позволили осмыслить прошлое и настоящее, оценить политические и идеологические процессы, выразить свое отношение к злободневным проблемам современности.

Демократические перемены в обществе нашли свое отражение и в театре. Для татарского театра этого периода характерны возросший интерес к национальным проблемам, критический взгляд на окружающую действительность, использование новых, более зрелищных и современных художественных приемов.

Возрождение интереса к своим истокам характерно для всего советского искусства времен перестройки. Знаменательным событием стала постановка в ТГАТ им. Г. Камала нашумевшей повести Ч. Айтматова «Плаха» (1987). Само произведение достаточно противоречиво, и поставленный режиссером Д. Сиразеевым в стиле рок-оперы спектакль во многом был данью моде. Но в нем впервые за много лет поднималась проблема исторической памяти, разрушительных для личности последствий национального нигилизма.

«Бывают времена слов, противоположенных правде, достоинству, высоким человеческим идеалам. Такие времена недавно переживала наша страна. Сколько неизвестных судеб оказалось трагически сломано в неравной схватке со временем, которое сейчас принято называть «временем застоя». Все это получило правдивое отражение в книге Чингиза Айтматова», – дал высокую оценку его роману «Плаха» режиссер Дамир Сиразеев 4 октября 1987 года в интервью газете «Вечерняя Казань». Здесь же он рассказал о работе коллектива Татарского государственного академического театра им. Г. Камала над инсценировкой это-

го известного произведения. И заранее предупредил, что спектакль получится «стилистически пестрым» за счет использования «элементов фарса, гротеска, прямых памфлетных эпизодов». Поскольку время, которое предстоит передать, сравнимо с «разлаженным оркестром: фальшь, диссонанс, разнбой, разобщенность».

В своей статье Г. Зайнуллина дала довольно подробное описание спектакля. Чтобы представить себе конкретную картину, приведем обширную цитату: «Спектакль ошеломлял сразу, как только занавес раздвигался. Темное небо, усыпанное звездами, довлело над сценической площадкой, окаймлённой грядой гор. Зритель, привыкший в театре размышлять над частными проблемами, решаемыми в интерьерах жилищ или производственных помещений, поначалу терялся в масштабе всего мироздания. А именно такой – космический – размах задал происходящему художник С. Скоморохов. Как досадная нелепость поначалу воспринималось появление на фоне гор транспарантов с лозунгами «Земля принадлежит народу», «К новым победам!», «Природа помогает нам – мы помогаем природе». Брусковый шрифт мобилизующих призывов идеологически маркировал пейзаж, сужал его до обозначения патриотической любви к социалистической родине. Пародийное высмеивание политической агитации шокировало зал. Но режиссер Сиразеев убеждал: претензии советской тотальной знаковой системы подменить собой Творение нешуточны. Потому-то светила, недостижимые в высоте для лозунгов, брал на прицел из ружья Базарбай (И. Масгутов), недовольно ворча: «Как звезды ярко горят».

Если бы какой-то отщепенец так поступал, а тут овцевод, представитель трудового народа... Причем, если бы он был один такой... Нет, на сцене их имелась целая вереница – строителей коммунизма, светлого будущего целого человечества. Они ходили понуро в мешковатой одежде вокруг ящиков с водкой – готовились к варварскому уничтожению сайгаков в Моюнкумской степи во имя выполнения плана мясозаготовки. Эта мизансцена говорила о бездумной покорности большинства людей труда, утрате

ими личностного начала, отсутствии самостоятельных мыслей и убеждений, даже об общественном одичании. Их речь представляла языковое озверение, где стершиеся высказывания, характеризующие советский менталитет («Если враг не сдается, его уничтожают», «Это задание обкома», «Сталина нет – управы нет», «Всех перевешать, кто против нас»), перемещались с площадной грубостью. Трудовой энтузиазм и нравственная низость. Сознал ли Дамир Сиразеев, какой силы взрывной потенциал несет это парадоксальное сочетание? Скорее всего, сознал и целенаправленно шел на эксперимент по перестройке общественного сознания»¹.

Дипломная работа режиссера Ф. Бикчантаева по пьесе молодого драматурга М. Гилязова «Бичура» («Домовой»)(1989) стала продолжением этой темы, но уже на родной для театра татарской почве. Спектакль-притча, полный иносказаний, философских обобщений, поэтических метафор рассказывал о духовном опустошении, об утрате опоры в жизни, к которым привело забвение национальных обычаев, пренебрежение к нравственным извечным законам. Бытие четырех одиноких стариков в заброшенной деревне напоминает разоренное гнездо. Остыл некогда горячий семейный очаг главного героя Аксака, из пятерых сыновей ни один не вспоминает о родителях. Опустело, умерло некогда шумное и многолюдное село, из ста семнадцати крепких хозяйств осталось всего два ветхих дома. Последний хранитель жизни – фольклорный, мифический персонаж Домовой – покидает стариков, унося с собой в небытие целый мир, когда-то живой, разноцветный, основательный мир татарской деревни. Для выражения этой пронзительно печальной мысли молодой постановщик нашел непривычные, проникновенно выразительные художественные средства: вместо красочных декораций – полупустая темная сцена, вместо бодрых диалогов – тихие исповедальные интонации, вместо бравурной, умело оркестрованной музыки – берущий за душу, исполненный а капелла старинный мунаджат. С потрясающей глуби-

¹ Зайнуллина Г. Обрести на «Плахе». Идель. 2006. № 3. С. 6–9.

ной и эмоциональной силой со сцены прозвучало предупреждение о том, что нация идет к духовному тупику, оплакивалась необратимость потерь на этом пути.

Вообще, ранние спектакли Ф. Бикчантаева были очень интересными, новаторскими не только в плане сценической формы (на что обратили основное внимание критики). В них по-новому непредвзято осмысливалась действительность, ощущался молодой, свежий взгляд на привычные вещи, на устоявшиеся мифы национальной истории. Ярким примером может служить постановка «Сказки про белого бычка» Т. Гиззата (1990). Стопроцентная агитка времен коллективизации неожиданно получила совсем иное, современное звучание. Главный герой – зажиточный крестьянин – никак не хочет отдавать своего ухоженного бычка в голодное колхозное стадо. Именно бичеванию его «мелкособственных инстинктов» и посвящена пьеса. Волей постановщика создается своеобразный «перевертыш». Сцена, заваленная мешками с зерном, о которые все без конца запинаятся и падают, сама кричала о вопиющей бесхозяйственности «народной власти». Шум, гам, бессмысленная суэта, бесконечные выступления комсомольских агитбригад усиливали ощущение всеобщего помешательства. На этом фоне практичный, хитроватый, обаятельный «кулак» производил впечатление единственного нормального, здравомыслящего человека. Его «контрреволюционные речи» звучали очень убедительно, а нежелание отдавать плоды своего труда бездельникам на разбазаривание было так понятно и естественно.

Вклад театра в очень нужное, актуальное дело возвращения исторического культурного наследия заслуживает особого внимания. Театр не просто вернул зрителям на долгие годы незаслуженно забытые имена. Волшебной силой сценического искусства он вдохнул новую жизнь в творения Г. Исхаки, А.Т. Рахманкулова, заставив зрителей напряженно вслушиваться в эти взволнованные голоса, переживать и мучиться их чувствами и горькими размышлениями, превратил свою сцену в живой невидимый мост между прошлым и настоящим.

Выполнение этой трудной задачи потребовало от творческого коллектива тонкого «реставрационного» мастерства, обостренной чуткости и смелого неординарного художественного мышления.

Оригинальность спектакля «Волны подо льдом» А.Т. Рахманкулова (постановка Ф. Бикчантаева) во многом была обусловлена необычностью драматургического материала. Пьеса, являющаяся шестой частью сериала (по сути лишь фрагмент целого произведения), непостижимым образом объединила в себе политический детектив и мелодраму, философскую глубину, историческую достоверность и яркую развлекательность, явно рассчитанную на массового, не слишком взыскательного зрителя 20-х годов. Она совершенно не укладывалась в рамки стереотипов и, вероятно, поэтому многими воспринималась с трудом. В ней было много непривычного: отсутствие четкой идеологической направленности, свободное композиционное построение, изобилие непредсказуемых сюжетных ходов. Работа над столь нетипичной драмой открыла театру широкие возможности для проявления своего скрытого потенциала и создания постановки действительно новаторской.

Одна из определяющих особенностей спектакля – историзм. Разумеется, театр и раньше не раз обращался к теме дореволюционной действительности, но, как правило, с определенной предвзятостью. В результате всевозможных упрощений прошлое народа представало то поучительной сказкой, где четко разграничено черное и белое, персонажи однозначны, а события развиваются по заранее заданной схеме, то болотом невежества и мракобесия, заслуживающим лишь беспощадного осмеяния, то странным миром, суть которого исчерпывается классовой борьбой. В любом случае, отводимая зрителю роль судьи вставала непреодолимой стеной между ним и героями, исключало саму возможность умного и эмоционального контакта с историей. В спектакле «Волны подо льдом» прошлое было опозитизировано, согрето добрым чувством, преподнесено не абстрактно, а в живой связи с реалиями современности. Внимание акцентиро-

валось на проблемах вечных, но особенно актуальных в девяностые годы: противоречие цели и средств, власти и простого маленького человека, идеологии политической борьбы и извечных постулатов человеческой нравственности. Важно было и то, что для Рахманкулова не было деления героев на главных и второстепенных. Каждый из них нес в себе целый мир со своей жизненной правдой, полюсами добра и зла. Это позволило актерам проявить силу и неповторимость своих дарований, а режиссеру добиться поистине полифонического звучания постановки. Ш. Биктимиров, Р. Тазетдинов, Н. Гаряева, Н. Дунаев, А. Шакиров и другие не просто создавали на сцене яркие типы. Каждый персонаж вносил в спектакль свою тему, свое небольшое, но цельное и значительное произведение. Особое место занимали образы-символы, вносящие монументальное, эпическое звучание в общую тональность представления. Революционер Кадыр (Г. Шарафеев), похожий больше на мясника, чем на студента, напоминающий черную грозовую тучу с неясными очертаниями, воспринимался как зловещий предвестник грядущего террора. А одетая в черное Ульмас (А. Гайнуллина), полная контрастов и дисгармонии, с изломанной пластикой, казалась олицетворением трагической эпохи великого перелома.

Следует отметить, что постановка Ф. Бикчантаева, использующая в своем художественном языке символику и сложные ассоциативные ходы, требовала от зрителя напряженной умственной работы и определенной интеллектуальной подготовленности.

Вместе с Фаридом Бикчантаевым на сцену пришло новое поколение молодых артистов. Выпускники Театрального училища им. М.С. Щепкина влились в труппу Камаловского театра единой когортой, как когда-то их предшественники – щепкинцы-шестидесятники. То, что начало их творческой работы совпало с периодом общественного обновления, национального подъема, безусловно, для них большая удача. Куда труднее пришлось более зрелым мастерам с устоявшимися взглядами. От них новое время требовало непростой внутренней

перестройки, переосмысления своего жизненного и профессионального опыта.

Главный режиссер Камаловского театра Марсель Салимжанов сперва отнесся к новым веяниям в общественной жизни несколько настороженно. Особенно его беспокоили максимализм, бескомпромиссность, эмоциональность широко развернувшегося национального движения, попытки кардинально пересмотреть наследие прошлого. Отстранившись от митинговых страстей, он постарался сценическими средствами выразить свое отношение к злободневным вопросам национальной жизни. Так появился нашумевший в свое время спектакль по пьесе Т. Миннуллина «Ильгизар + Вера» (1991). В основе сюжета – довольно типичная история. Татарин женится на русской и начинает полностью плясать под ее дудку. Своего сына они называют Иваном. Таких ситуаций в жизни немало. Налицо тенденция к обрусению татар через смешанные браки. Эта проблема и была прямо поставлена в спектакле. Салимжанов обратился к своему излюбленному методу психологического реализма, тщательно обрисовывая характеры туповатого, безвольного Ильгизара, своенравной, эгоистичной, недалекой Веры, их родственников и знакомых. Средствами бытовой и социальной сатиры были подчеркнуты недостатки молодых героев – невоспитанность, глупость, легкомыслие. В результате громко заявленный национальный конфликт незаметно свелся к проблеме морально-нравственных качеств, личных взаимоотношений, к каким-то мелким бытовым деталям. Как писали некоторые критики: дело не в том, что нации разные, «была бы любовь...». Действительно, попытка доказать зрителям, что нельзя нарушать древние обычаи и сочетаться браком с представителем другой национальности вышла не совсем убедительной. Ильгизар и Вера на самом-то деле два сапога – пара. Они оба – продукт советской эпохи, люди без нации, без культуры. Между ними не стоит ни одна религия: татары в деревне давно не мусульмане, да и Вера носит крестик лишь как украшение. Русского языка им вполне хватит для общения,

а что касается разницы в характере и бытовых привычках – это и вовсе мелочи, ведь и так все люди разные. Тем не менее спектакль сам по себе вышел жизненный и заставляющий о многом задуматься.

Различные аспекты национальной темы получили развитие в дальнейшем творчестве Т. Миннуллина. Стоит выделить драмы «Прощайте!» – о сложной и противоречивой судьбе татарской интеллигенции, «Родословная» – о преемственности поколений, о восстановлении утраченной связи времен. Занимательным, мелодраматичным сюжетом и вместе с тем остротой и полемичностью отличался спектакль «Любовница» (1997). Внешние интригующие события здесь постепенно уступали место подлинному конфликту произведения – несовместимости прежнего рационального, потребительского мировосприятия с новыми нравственными установками и возрождением религиозных ценностей.

В отличие от взвешенных, повествовательно-рассудительных драм Т. Миннуллина пьесы молодого драматурга З. Хакима были полны скепсиса, горькой иронии, максимализма. «Летающая тарелка» (1993), «Сумашедший дом» (1996), «Ясновидящий» (1998) отличались яркой социальной направленностью, беспощадной обличительной сатирой, сочетанием бытового реализма с глобальными обобщениями и оригинальной образностью. Кроме того, им была присуща откровенная, честная, самокритичная позиция. З. Хаким не призывал искать причины национальной трагедии во внешних обстоятельствах, а исходил из мнения, что каждый носит корень своих бед в себе самом. Действительно, никогда не получит свободы и признания тот, кто не изжил в себе рабской психологии, идолопоклонничества, кто живет лишь инстинктами и соображениями сиюминутной выгоды. Для того, чтобы достигнуть подлинного национального возрождения, расцвета экономики и культуры, необходимо пройти огромный и тяжелый путь, на котором неизбежны прежде всего серьезные подвижки в общественном сознании.

Значительным, неординарным событием стала постановка М. Салимжановым трагедии Ю. Сафиуллина

«Идегей» (1994). Татарскому народу наконец-то вернулось его бесценное наследие – древний эпос, заклеянный и запрещенный в свое время как «феодално-ханский». Кроме того, делалась попытка по-новому взглянуть на прошлое, объективно осмыслить обросшую мифами историю расцвета и распада Золотой Орды. Но главное создателям спектакля удалось найти и выделить в древнем дастане актуальные мотивы, проблемы, созвучные времени. 1994 год – начало чеченской войны. И в постановке камаловцев на первый план вышло обличение распри, насилия, политической безответственности. На глазах у зрителей разгорался конфликт, повлекший за собой гражданскую войну, гибель государства, многочисленные потери. В драме дана четкая расстановка сил, и каждый персонаж можно было рассматривать не только как яркий художественный образ, но и как определенный политический символ. Здесь, как и в жизни, тесно переплелось личное и общественное, малое и великое, случайное и неизбежное. А начинался политический кризис в Золотой Орде с отрицания, казалось бы, сугубо нравственных ценностей, с разлада вроде бы чисто человеческих, межличностных отношений... Выпущенный на волю дьявол междоусобицы становится неуправляемым, собирая все новые и новые жертвы, пробуждая в людях низменные инстинкты, тщеславие и жестокость. Запах крови сводит людей с ума, перед ним отступают и здравый смысл, и моральные постулаты, родственные чувства и даже любовь. Распри подняли со дна страны всю муть и грязь. Множатся конфликты, ширится и растет очаг войны, нет конца бедам, разрухе, смертям. И как беспомощно, глупо и даже издевательски звучали из уст заваривших эту кашу «героев» бесконечные слова о справедливости и законе, народном благе и интересах государства! В этой войне нет правых и не может быть победителей. Истины и мира не достичь путем кровопролития. Именно об этом страстно, ярко, эмоционально говорили со сцены актеры, находя горячий, искренний отклик в сердцах зрителей.

После долгого забвения наконец-то вернулись на подмостки произведения Гаяза Исхаки. Огромная за-

слуга в этом принадлежит Прозату Исанбету. Не побоявшись реальных трудностей как политического, так и эстетического характера режиссер одну за другой поставил несколько его пьес: «Зулейха» (1993), «Брачный контракт» (1994), «Жан Баевич» (1995).

Интерес к национальной тематике, творческий подъем был характерен не только для Театра им. Г. Камала. Очень яркие, самобытные, оригинальные постановки появились и в Театре драмы и комедии им. К. Тинчурина. Это, в первую очередь, «Колдунья» (1993) Н. Гыйматдиновой в постановке Т. Халяф и «Пока течет Итиль...» (1994) Н. Фаттах в постановке Р. Загидуллина. Показателен тот факт, что не найдя в современной драматургии пьес, достаточно ярко раскрывающих национальную тематику, театр выбрал созвучные своему настроению прозаические произведения и сам обработал их для сцены.

Спектакль «Колдунья» был абсолютно в русле идейных и нравственных поисков своей эпохи. Духовная опустошенность, отсутствие в жизни людей благородных целей... Создатели спектакля «Колдунья» связывали эти проблемы с вопросами национального самосознания, исторической памяти. Оторванность человека от своих корней и, как следствие, забвение неписаных, но хранимых многими поколениями законов морали неизбежно приводят к нравственному падению и саморазрушению. Две стороны этой трагедии были выдвинуты в спектакле на первый план: варварское отношение человека к природе, давшей ему жизнь, ее бессмысленное, беспощадное уничтожение и пренебрежение, равнодушие к бесценному наследию предков, к сложившейся веками этике. Разбить это равнодушие, восстановить утраченную духовную преемственность поколений – было целью спектакля.

Пышное великолепие девственно дремучего леса (художник М. Сахибгараев) наводило на мысль о далекой языческой эпохе, когда человек еще не отделял себя от природы. Вместе с тем, это и рожденный поэтическим воображением сказочный мир, бывший неотъемлемой частью духовной жизни наших дальних и не очень дальних предков. Где-то среди густой листвы деревьев

притаился Шурале, Сак и Сок страдают в разлуке с матерью, живут своей таинственной жизнью героини народных сказок и баитов. И в вышине – бесконечное, вечно меняющееся, словно живое, небо. То озаренное нежными розовыми лучами, то мрачное и тревожное, оно как будто радуется и горюет вместе с людьми. Удивительная мелодия (композитор М. Шамсутдинова), в которой переплелись щемящие молитвенные интонации и вездесущие космические мотивы, также возрождает древнее пантеистическое мироощущение, когда Природа, Бог и Человек мыслились в неразрывном единстве.

Частью этого полуполюгандарного мира является старая Колдунья (Т. Файзуллина). Вообще-то история знахарки Махруй, прозванной Ведьмой и изгнанной из деревни за свою приверженность к «отжившим» традициям и неприимчивость к людским порокам, имеет вполне реальную подоплеку. Ее безрадостная жизнь, полная лишений и одиночества, еще раз подтверждает то, как тяжело в этом мире противостоять косности и невежеству толпы, живущей одним днем, ради сиюминутных интересов попирающей святыни. Однако в исполнении Т. Файзуллиной этот образ был не столько конкретным, сколько обобщенно-поэтическим. Он как бы сливался в единое целое с прохладной таинственностью леса, прозрачной небесной глубиной, багровыми отблесками пламени и выступает живым олицетворением вечной и мудрой Природы. Вместе с тем это символический образ Хранительницы народных традиций, вековых моральных устоев, несущий в себе сильное женское начало с его ответственностью перед прошлым и будущим. Закономерность такого решения очевидна. Идея бессмертного Духа, переселяющегося из одного брэнного тела в другое, вряд ли могла быть выражена реалистическим методом.

Эта линия была продолжена в образе главной героини спектакля Савили. Цельная, гармоничная натура, «дитя природы», она не случайно выбрана Колдуньей для высокой миссии. Именно ей предстоит «расчищать родники», по образному выражению автора произведения, оберегать истоки народной веры, сохранить и донести до гря-

дущих поколений сокровища древней духовной культуры. Савилю играли две актрисы. Сначала перед нами молодая жизнерадостная девушка, жадно вбирающая в себя все новое, необычное. М. Назмиева делала акцент на эмоциональности, непосредственности. У Савили доброе, отзывчивое сердце, открытое для мира, для людей. Встреча в лесу стала для нее откровением. «Ты – это я», – говорит ей Колдунья. Свойственная Савиле чистота нравственного чувства исключает для нее возможность выбора, но она еще не понимает, на какой трудный, мучительный путь себя обрекла. После пожара, приняв в себя душу умершей Колдуньи, Савиля меняется (теперь ее играет Т. Файзуллина). Получившая дар ясновидения и целительства, проникшая во все людские тайны, она вольно и невольно становится судьей людям, тем самым отталкивая их от себя. Тяжело переживая свое одиночество, Савиля, как когда-то Махруй, не может смириться с человеческим несовершенством. Она ощущает себя совестью народа, которая не должна, не имеет права молчать. Тут возникает близкая к религиозной, а точнее, надрелигиозная тема нравственного долга, тема праведности и греха. В жертву своему предназначению Савиля приносит все, даже самое дорогое для нее – любимого человека. Финал постановки был полон трагического накала, но небезысходен. Напротив, спектакль завершился победой несломленного человеческого духа, чудом исцеления. И в худенькой, похожей на хрупкий весенний росток девчужке виделось продолжение вечно обновляющейся жизни, полной веры и высокого смысла...

Инсценировка Ф. Ситдикова по роману Н. Фаттаха «Пока течет река Итиль...» в постановке тогда еще совсем молодого главного режиссера Театра им. К. Тинчурина Р. Загидуллина также стала ярким, программным событием.

Эстетическая сторона спектакля была неординарна. Оформление, музыка, пластика, ритмика – все было нетипично для татарской сцены. Вместе с тем при всей своей неожиданности художественные особенности постановки обнаруживали закономерные процессы в развитии современного общества и татарской культуры.

Примечательно не столько само использование форм западной, европейской зрелищности, сколько попытка синтезировать их с национальной, в какой-то степени, религиозной идеей.

Эта тенденция в татарской культуре определилась к тому времени уже вполне четко. Ее проявлениями можно назвать рок-оперу Р. Каримуллина «Крик кукушки», грандиозное шоу на Центральном стадионе «Магди» (комп. М. Шамсуддинова, реж. Д. Сиразиев), светомузыкальную композицию «Курбан байрам», показанную Государственным ансамблем песни и танца Республики Татарстан во Дворце спорта. Вероятно, этому явлению способствовало немало факторов, имеющих не только социально-политическую, но и эстетическую природу. Сам аскетизм исламского Востока – стройные, уходящие вершинами в небо минареты, закрытые паранджой лица, потусторонние звуки озана, льющиеся с вышины, – обладает для европейского человека таинственной притягательностью, особой зрелищной силой. Возможно, этим и объясняется возросший интерес к исламу со стороны искусства во всем мире.

Роман Нурихана Фаттаха был выбран для инсценировки не случайно. Написанное в семидесятые годы произведение и в девяностые не утратило своей актуальности. Проблемы становления государственности, консолидации нации, нравственных аспектов власти на тот момент стояли перед обществом с особой остротой. Был современен и подход к их решению – гуманный, вдумчивый, лишенный поверхностности и радикализма. Конечно, театр взялся за сложную задачу, попытавшись уместить содержание объемного исторического романа в трехчасовое представление. Но в целом ему удалось передать сложность и глубину эпического произведения, не скомкав события, не упростив характеры. Стилистика постановки напоминала балетный спектакль насыщенным драматизмом музыкального и пластического рисунка, четко организованными массовыми сценами, емкими, выразительными образами, в которых богатое внутреннее содержание находило яркое внешнее проявление.

Койтым бикэ в исполнении И. Махмутовой являлась неким эквивалентом поэтического образа древней реки Итиль. Она начинала и заканчивала спектакль и воплощала вечные категории: бессмертное понятие Родины, силу всеобъемлющей материнской любви, народную мудрость и нравственную чистоту, мужество и достоинство. Силой характера, волей Койтым бикэ намного превосходит своего мужа. У Курэн-бия (Х. Махмутов) – доброе, благородное сердце, слишком мягкое для гнетущего бремени власти, слишком слабое для борьбы. Койтым бикэ олицетворяет жизненную силу народа, способного противостоять любым испытаниям, не смириться с гнетом и унижением, все перетерпеть, а в решающую минуту восстать из пепла для свободы и достойной жизни.

Не менее сложен и емок был образ Алмыш-хана (Т. Зиннуров). Легендарный правитель, создатель могучего государства, объединивший многочисленные тюркские племена вокруг Булгар, не стал в спектакле канонизированным национальным героем. Хотя трудно отрицать величие этой личности, воплотившей в себе властность и самоотверженность, мудрость и решительность, твердость и справедливость. Алмыш-хан – самая трагическая фигура, и его трагедия затрагивает всех нас. Потому, что суть ее в извечном противоречии интересов государства и отдельных социальных групп, конкретного человека. Особая горечь – в неразрешимости этого противоречия. Люди стремятся к достижению силы и могущества государства во имя своего блага, но сам человек, его чувства, мысли, жизнь, нередко приносятся в жертву государственным интересам. Круг замыкается, и на красно-золотые одежды великого хана, символизирующие богатство и власть, накинута черная, как ночь, плащ – знак скорби, лишений, общенародного горя, неизбежного на крутых поворотах истории. Важный нюанс образа – в глубоком духовном единении правителя со своим народом, общность их судьбы.

Самая трудная задача – передать развитие характера – легла на плечи молодого актера И. Ахметханова. Действие происходит в течение 4–5 лет. Это время мужания

Тотыша, период становления его личности. Постановщики, поджимаемые рамками спектакля, дали кульминационные моменты в его насыщенной событиями и личными переживаниями жизни в виде пластических миниатюр. Такое решение было достаточно ново и непривычно, и вряд ли можно было винить актера в том, что переход от драматической игры к хореографической образности происходил не всегда органично. Вообще взаимоотношения Тотыша с Тэнэкэ и Аппак – самая деликатная и потому уязвимая линия в спектакле. Любимые Тотыша (Ш. Асфандиярова и З. Зарипова) нежны, красивы, поэтичны, но им не хватало индивидуальности. Девушки были похожи как близнецы, и не понятно, почему одна из них стала для Тотыша «солнцем», а другая – всего лишь «луной». Неужели только потому, что Тэнэкэ – дочь мелкого бая, а Аппак – наследница великого болгарского хана?

Своеобразно был решен образ языческого шамана Утташ-кама. М. Заббаров утрировал и осмеивал своего героя, делая его омерзительным, жалким и страшным одновременно. С точки зрения реализма, Утташ-кам неестественный негодяй. В нем сконцентрировано все низменное, коварное, алчное, он носитель темного животного начала. Смысл этого образа в противопоставлении его Габдулле, послу Багдадского халифата, принесшего ислам на берега Итили (И. Фаизов). Контраст этих двух персонажей отражал взгляд создателей спектакля на мусульманское учение. Они воспринимали его не как собственно религию, требующую слепой веры и безоговорочного подчинения, а как разумную нравственную силу, способную сплотить людей, повести их по пути к самосовершенствованию, защитить от беззакония. На смену власти обмана и произвола, держащейся на темноте и невежестве, ислам приходит как единый для всех Закон духовности и разума. Во имя справедливости, добра и мира.

Вряд ли справедливо обойти вниманием постановки татарских драматургов в других регионах. В частности, в 1994 году Башкирский академический театр драмы им. М. Гафури привозил на гастроли в Казань удивительно

пронзительный, волнующий, драматичный спектакль по пьесе И. Юзеева «Выронил я из рук белый калфак...» о судьбах разбросанных по миру представителей татарской диаспоры. В центре постановки – тема утраченной Родины, и актуальна она, к сожалению, не только для эмигрантов. Трагична судьба вынужденных переселенцев, не нашедших счастья на чужбине, мучающихся угрызениями совести и ностальгией. Еще более горька участь тех, кто остался, но пожертвовал при этом своими убеждениями, свободой, родственными и дружескими связями, кто, славя свою страну, закрывал глаза на полученные раны и миллионы безвинных жертв. Поэтому выроненный из рук белый калфак – символ трагедии всего народа, разбросанного по свету, разобщенного, разделенного границами и убеждениями, но объединенного общей тоской по чистому и светлому образу своей утерянной Родины. Башкирские актеры передавали переживания своих героев исключительно проникновенно, с огромной эмоциональной отдачей, а найденная драматургом форма телемоста еще более обостряла восприятие зрителей, делая происходящее на сцене близким, реальным, осязуемым.

Кроме того, появилось множество новых татарских театральных коллективов в республике и за ее пределами: в Уфе, Туймазах, Оренбурге, Набережных Челнах, Нижнекамске, Казани... Рожденные волной национального подъема, они горели творческим энтузиазмом, желанием сказать новое слово и показали немало своеобразных, проникнутых творческим поиском, по-настоящему живых и актуальных спектаклей.

В 1993 году большим и радостным событием стали гастроли в Казани вновь созданного в Уфе татарского театра «Нур» («Луч»). Сам факт появления в Уфе татарского театра знаменателен. Взяв название знаменитой труппы начала века, во главе которой стояла легендарная актриса Сахибджамал Гизатуллина-Волжская, вновь зародившийся коллектив заявил о своей приверженности татарским сценическим традициям, а также духу подвижничества и самоотверженного служения

театральному искусству. Соответственно репертуар театра состоял в основном из произведений татарской классики. В Казань уфимцы привезли четыре постановки.

Спектакль «Башмачки» Т. Гиззата и Дж. Файзи был четко подчинен стилистике характерного для татарского театра жанра музыкальной драмы. Форма театрализованной музыкально-хореографической композиции, объединенной в единое целое неглубоким, но занимательным сюжетом, предъявляет особые требования к внешней, зрелищной стороне представления. И нужно отметить, что великолепные декорации и костюмы, оригинальная хореография (постановка танцев М. Сафиуллина), яркие, добротные актерские работы придавали ему свежесть и красочность.

Драма Ф. Сайфи-Казанлы «Некрасивая жизнь», повествующая о процессах в дореволюционном татарском обществе, оказалась неожиданно созвучной настроением зрительного зала. Особенно актуально прозвучало выраженное в пьесе стремление к прогрессу, развитию и процветанию нации. Горячий эмоциональный отклик спектакль получил еще и потому, что борьбу старого и нового режиссер показал через боль и сугубо интимные переживания героев. Глубоко и проникновенно играли исполнители главных ролей А. Шайхетдинов и Р. Гандалипова-Еникеева. Весь драматизм жизни вместил в себя их конфликт – противоречие гармонии недостижимого идеала и низменной, порочной реальности.

Еще более трагично и обостренно звучала тема несоответствия духовных устремлений человека и несовершенства бытия в спектакле «Заблудшая душа» по пьесе М. Файзи. Хрустально-светлый мир чистоты и незапятнанных чувств в нем наглядно противопоставлялся жестокости и грязи реальной жизни. Эта постановка отличалась смелостью и предельной откровенностью, что было довольно непривычно, но ее ни в коем случае нельзя было обвинить в натурализме. Напротив, ей была свойственна глубокая поэтичность и философский символический смысл. Главная героиня – Мавия (Р. Мырзабулатова) – представлялась нежной, беззащитной пти-

цей, заточенной в «железную клетку мира» и разбившейся о его холодные прутья.

Очень тепло была встречена зрителями комедия Г. Каюмова «Знакомство по объявлению». Это был смешной и трогательный спектакль. Через комичные передраги и недоразумения его герои, повинуюсь зову сердца, неуклонно шли навстречу своей любви. На фоне абсурдного общежитского быта так понятна и близка тоска человека по родной душе, по домашнему уюту и счастью. Спектакль был поставлен с чисто комедийной изобретательностью, сыгран весело и в хорошем темпе, но, пожалуй, примечательная его черта – спрятанная за маской юмора сентиментальность.

Некоторая романтическая приподнятость, взволнованный лиризм были присущи уфимскому театру в целом и составляли неповторимую его особенность. Несомненно, определяющую роль в творческой программе этой небольшой труппы играла личность главного и тогда единственного режиссера Байраса Ибрагимова. Свойственное этому незаурядному художнику трепетное, одухотворенное отношение к действительности накладывало отпечаток на все, такие разные, спектакли. Хочется отметить также работу художника Т. Еникеева, чьи декорации во многом определяли тон, атмосферу, эстетическую значимость постановок.

В октябре 1994 года Уфимский государственный театр «Нур» вновь приехал в Казань. Не было ни шумной рекламы, ни многочисленных откликов в прессе, ни аншлагов, но пришедшая на спектакли публика принимала уже полюбившийся коллектив с искренней теплотой и воодушевлением.

Уфимцы привезли два спектакля. Наиболее яркий, оригинальный, впечатляющий – несомненно, «Зулейха» по Г. Исхаки. «Зулейха» в постановке театра «Нур» существенно отличалась от сценического варианта камаловского театра. И дело не только в различиях стилистики и актерской школы. Имелась огромная разница в самом прочтении произведения, в его философском и эстетическом осмыслении.

В академическом театре к Исхаки подошли с устоявшихся позиций, «подтянув» непривычную, неудобную, «затянутую» пьесу до уровня традиционной бытовой драмы, выведя на первый план социальные конфликты, житейски понятные переживания и ситуации, сочную реалистичность образов. Исхаки словно «подогнали» под общепринятое представление о национальной сценической традиции, лишив «Зулейху» мистических мотивов, религиозной символики и всего того, что в этом представлении не укладывается.

Театр «Нур» в своем прочтении пьесы был более свободен и последователен. Найдя в ней идею, созвучную сегодняшнему времени, он отнюдь не делал акцент на ее злободневности, а трактовал «Зулейху» как поистине классическое произведение с глобальными, вечными проблемами, с яркими и возвышенными страстями, с сильной героиней, противостоящей всему несправедливому миру...

Неизбежное сокращение текста (сценическая редакция режиссера Б. Ибрагимова) придало пьесе более современное лаконичное звучание. Сценический язык постановки также отличался современностью и лаконизмом. Художественное оформление (Т. Еникеев) было предельно условно и в то же время выразительно. Музыка на основе религиозных как мусульманских, так и христианских мотивов (М. Шамсутдинова) как бы отстранена от действия. Она словно летит над брэнной землей, не касаясь ее и не откликаясь на драматические переживания героев. Такое, тяготеющее к абстрактности и символическому решению предъявляло специфические требования к актерам (которые обычно намного уверенней чувствуют себя в бытовом контексте, в обычных житейских ситуациях). Надо отдать должное таланту и мастерству исполнительницы главной роли Р. Гандалиповой-Еникеевой, которая сумела через весь спектакль пронести высокую патетику образа-символа, при этом ни на секунду не потеряв естественности и убедительности. Что же касается остальных артистов, то несколько смущала их слишком явная молодость (большинство ролей исполняли выпускники студии «Нур»). Давать

оценку их игре довольно сложно. Конечно, татарский зритель привык к более колоритным, многогранным и сочным актерским трактовкам. Но в данном случае несколько суховатая, однолинейная и лаконично точная манера исполнения диктовалась замыслом режиссера, поскольку она не нарушала цельности художественной концепции спектакля, в центре которой как стержень, как обнаженный нерв образ Зулейхи. Образ, внешне также очень сдержанный, но исполненный глубокого внутреннего напряжения и драматизма. В целом спектакль оставил очень сильное, хотя и неоднозначное впечатление. Безусловно, «Зулейха» в постановке Б.Ибрагимова – явление неординарное.

На суд казанской публики уфимцы привезли также музыкальную драму «Платочек юности моей» Т. Миннуллина. Эта молодежная постановка, насыщенная современной музыкой и танцами (композитор С. Низамутдинов, балетмейстер Г. Акназарова) была рассчитана на успех у публики и не отличалась особой оригинальностью.

Вообще, театральная жизнь в начале 90-х годов настоящему бурлила. Творческие процессы, происходившие не только в нашем татарском сценическом искусстве, но и в других театрах (в частности, в башкирском), вызывали у общественности горячий интерес. Проводились масштабные гастролы, которые имели внушительный резонанс. Так, с 20 по 30 сентября 1993 года в Казани проходили гастролы башкирского ТЮЗа. Репертуар, проблематика и художественные особенности постановок были весьма характерны для того времени.

Спектакль «Заклание» был посвящен жизни и творчеству известного башкирского поэта начала XX века Шаихзаде Бабича. Театр не ставил своей задачей документальную точность описания реально происходивших событий. К материалу из революционного прошлого страны они обратились скорее для постановки вечных проблем, в поиске ответов на актуальные вопросы. Чувствовалось стремление решить спектакль как философское размышление. Единственная исторически реальная фигура – Ш. Бабич – представала в образе символически

обобщенного поэта. Остальные же персонажи были настолько условны и однозначны, что вместо нейтральных имен были бы уместнее более емкие, общие определения: Предатель, Любимая, Белый, Красный и т. д. Отказ от глубокого психологического анализа, замена на сцене живого сложного человека персонифицированной идеей напоминал язык агитационного пролетарского театра. Это впечатление усиливалось и жесткой графичностью постановки – вся сценография была построена на контрасте белого, черного и красного, упрощенной режиссурой, когда практически вся смысловая и эмоциональная нагрузка ложится на текст, на актера.

Основная тема спектакля – свобода творческой личности. Проблема эта, с одной стороны, вечная, с другой – особенно злободневно звучала она тогда, когда налицо была политическая ангажированность некоторых деятелей науки и искусства, стремление подороже продать свой талант, поставив его на службу тому или иному «хозяину». В таких условиях обращение к образу бессмертного поэта, который один лишь и есть «свой высший суд», представлялось крайне своевременным и не могло не вызывать интереса. Хотя, конечно, попытка представить Ш. Бабича, творившего в эпоху бурных социальных потрясений и занимавшего активную гражданскую позицию (в ином случае вряд ли его судьба была бы столь трагичной), неким усредненным поэтом «вообще» грешила против исторической правды. Кроме того, такое решение образа смещало акценты в идейной концепции спектакля. В результате шкурничество и политиканство противопоставлялись не принципиальности, свободолюбью, патриотизму, что было бы закономерно, а уходу в себя, отрешенности от мира.

За основу спектакля «Легенда о любви» был взят эпос, общий для многих тюркских народов «Кузыйкурпач и Баянсылу». В сказании, дошедшем до нас из глубины веков, народ осмыслил и опоэтизировал свое прошлое, выразил свое представление о счастье и красоте, воспел предков и родную сторону. Одна из важнейших задач театра, взявшегося за такую постановку, – сохранить дух на-

родного произведения, таинственный и притягательный колорит древности. К сожалению, «Легенда о любви», утратив на сцене музыку и образность эпического стиха, не приобрела взамен иной, театральной неповторимости, а осталась простым пересказом сюжета поэмы. На первое место в спектакле вышло обличение алчности, разрушительной силы денег. Эта тема, ярко выраженная в образе вероломного и жестокого Карабая (Г. Ханов), отодвинула на задний план романтическую историю двух влюбленных (Ф. Галиев и С. Буранбаева). Возможно, такое решение показалось режиссеру Р. Сайтматову более современным. Но то, что вера народа в торжество любви, в приоритет духовных ценностей, не прозвучала с достаточной силой, безусловно, вызывало сожаление.

Особого внимания заслуживала постановка пьесы М. Файзи «Ак калфак». Обращение к столь популярной драме, конечно, таило опасность повтора кем-то уже найденных решений. Однако, самостоятельно осмыслив известное произведение, театр представил на суд публике спектакль по-своему уникальный. Предельная четкость, лаконизм режиссуры, подчеркнута незатейливые декорации оттенили поэтическую проникновенность актерской игры. Незаметно растворились в ткани спектакля столь привычные в постановках такого рода этнографизм и социальные мотивы, уступив место духу традиционной восточной поэзии. Главный герой драмы – Бакый в лучшем смысле слова национален. Из легенды в легенду, из поэмы в поэму переходил образ несчастного влюбленного, смелого и ловкого, смышленного и жизнерадостного, но беспомощного и смиренного перед огнем божественного чувства, внезапно вспыхнувшего в его сердце. Это и поэт, способный воспеть свою любовь в задушевной песне, и самоотверженный герой, готовый за нее безропотно умереть. Таковы герои древних восточных дастанов Фархад и Меджнун, таким был и Бакый в исполнении В. Камалова. Чувство стихийной легкости, интуитивной цельности, романтической приподнятости исходили от его игры. Тем острее воспринималось противоречивость и духовное раздвоение его любимой

Хамдии (С. Буранбаева). В ней боролись извечная тяга человека к нетленной красоте и возвышающимся над обыденностью чувствам с предрассудками, порожденными ее социальным положением и воспитанием. В то же время, эта несовместимость идеала с несовершенным, несправедливо и неразумно устроенным обществом есть и центральный конфликт всего спектакля. Трагедия героя, погибшего в результате столкновения природного, божественного чувства с миром социального неравенства, косности и обмана приобретал поистине глобальный, символический смысл.

Наиболее близка театру по духу и проблематике была драма Б. Римовой «Неразделимый плач». Горькая участь стариков, которые всю жизнь отдали мечте о «светлом будущем», а на исходе своих дней оказались обманутыми, обворованными, лишними, никого не могла оставить равнодушным. Лучшие традиции сценического реализма, эмоциональность и психологическая глубина, присущая актерам старшего поколения Р. Каримовой, С. Сираевой, Р. Бессариеву нашли достойное применение в этой насыщенной внутренним драматизмом пьесе. Для Театра юного зрителя эта драма была интересна и тем, что в ней поднималась проблема взаимоотношений поколений.

Малышам уфимцы привезли две сказки «Золотой топор» С. Суриной и «Зов курая» И. Гаембаева. Спектакль «Золотой топор» по мотивам народных сказок был сделан в стиле ярмарочного, балаганного представления. Понятен интерес режиссера И.И. Абсалямовой к изначальным традиционным зрелищным формам и желание приобщить к ним ребятшек. Однако ограниченность и статичность сценической площадки, жанрово-бытовая тональность постановки ослабляли интерес к сказке, принижали впечатление. Даже фольклорные волшебные образы Водяной и Лешего утрачивали таинственность и сказочность, становясь в ряд других обыденно-комедийных персонажей. В спектакле «Зов курая» режиссер А. Абушаханов, напротив, широко использовал театральную технику (светомузыка, необычные шумовые эффекты, дым и т. д.). Это создавало яркую, впечатляющую образность

сценического языка. Напоминающее паутину логово жестокого хана-убийцы – пристанище вероломства, обмана, колдовских чар, выглядело зловеще. А герой был молод, доверчив и незащищен в своей искренности. Перипетии их неравной борьбы вызывали в зрителе трепет. Победа в финале добрых сил казалась и закономерной, и в то же время чудесной. Гастроли башкирского театра оставили самые яркие и теплые впечатления.

Помимо свободы и возрождения интереса к своим национальным истокам, новые общественные процессы принесли немало проблем. В частности, материальную нестабильность. Для того чтобы поддержать ветеранов сцены, в Театре им. Г. Камала была создана студия-фонд «Инсаният» («Человечность») под руководством Р. Зиганшиной. Это был очень своеобразный коллектив со своим творческим лицом. Репертуар студии состоял из пьес про стариков: «Выходили бабки замуж» Ф. Булякова, «Любовный талисман» и «Сыновья мои» Р. Зиганшиной, «Сплетни у подъезда» Ш. Хусаинова. Тема нравственного выбора, совести, духовного благородства была для актеров студии центральной, хотя спектакли их были не похожи друг на друга.

Мягкими, лирическими интонациями был пронизан спектакль «Сыновья мои» по пьесе Р. Зиганшиной в постановке И. Хайруллина. Окунаясь в его атмосферу, зритель попадал в совершенно иную, почти забытую жизнь. Здесь время словно остановилось, и, вопреки всему, в людях живет оптимизм и гордость за свой честный труд, существует вечная любовь, и никак не заживают раны, оставленные Великой Отечественной войной. И пусть мы уже называли ту эпоху «отжившей», еще были живы представители старшего, героического поколения, а вместе с ними их мироощущение, их вера, их принципы и идеалы. И больше всех материальных благ необходимо пожилым людям человеческое тепло, участие, понимание. Поставленный в жесткие условия выживания, старый человек очень часто вызывает жалость. Создатели спектакля «Сыновья мои» не желали с этим мириться. Без заботы о пожилых людях, без преемственности поколений, без доброты и

милосердия нет нравственного здоровья нации. И потому это важно для всех нас – чтобы старость была временем мудрости, умиротворения, всеобъемлющей любви, прекрасной порой последних золотых лучей заходящего солнца. Выразительницей этой идеи стала прежде всего сама Р. Зиганшина, создав простой, но величественный и в чем-то символический образ Марьямбану. И хотя своей бесхитростной убежденностью в непереносимом торжестве добра спектакль немного напоминал сказку, весь актерский коллектив выкладывался на сцене с искренней верой и воодушевлением. Ш. Биктимиров, Ш. Асфандиярова, В. Минкина, Р. Хайрутдинова и другие наши признанные мастера поистине проживали судьбы своих героев, щедро отдавая зрителям и талант, и накопленный годами опыт, и тепло своих неравнодушных сердец.

Совсем иную тональность взяли М. Салимжанов и актеры труппы «Инсаният», осуществляя постановку трагикомедии Ш. Хусаинова «Сплетни у подъезда». Сюжет прост: буднично четверо стариков коротают свой день на лавочке у подъезда, от скуки перебивая косточки соседям. До самого финала практически ничего не происходит, одни бесконечные разговоры. И в таких скудных условиях сценического существования наши замечательные ветераны (а главные роли в спектакле исполнили народные артисты Ш. Биктимиров, Х. Султанов, А. Губайдуллин, В. Минкина, Ш. Асфандиярова), в течение двух часов держали в неослабном напряжении зал.

Сама комедия Ш. Хусаинова вызывала к себе неоднозначное отношение. В принципе она соответствовала настроениям своего времени, была очень критичной, если не сказать желчной. Написанная явно на злобу дня, она была сильно перегружена преходящими деталями бытия, ушедшими в прошлое уже за время создания спектакля. Негативные стороны жизни в пьесе были явно гипертрофированы. Но, несмотря на все издержки субъективного мироощущения драматурга, было в пьесе нечто, что, видимо, особенно близко и дорого театру. Это нечто – нравственная бескомпромиссность. Беспощадно разоблачая низость и черствость своих героев, актеры

взволнованной, искренней игрой призывали зрителей к терпимости и благородству, доброте и чуткости, обнажая грань, за которой равнодушие оборачивается жестокостью, моральная нечистоплотность – подлостью, проступок – преступлением. Можно сказать, труппа «Инсаният» осталась верной себе, утверждая на сцене гуманность и бережное отношение к людям, на этот раз используя прием «от обратного».

Еще одна значительная постановка была осуществлена с труппой «Инсаният» режиссером И. Хайруллинским по пьесе А. Галина «Ретро». Этот спектакль мог бы быть традиционным. В центре внимания его создателей – нелегкая доля стариков, их жизнь и судьба, их беспомощность и одиночество, их извечная потребность в теплоте и понимании. Эта неисчерпаемая, вечно животрепещущая тема была очень близка исполнителям – ветеранам сцены. К тому же она, как правило, всегда находит сочувствие и горячий отклик в сердцах зрителей. В качестве примера достаточно назвать такие спектакли, как «Альмандер из Альдермышы» Т. Минуллина, «Выходили бабки замуж» Ф. Булякова и другие.

Новая постановка в какой-то мере продолжала этот ряд. В ней похожий сюжет, тот же смысл и почти те же герои – пожилые люди, вопреки возрасту, лишениям и невзгодам сохранившие веру в добро, непосредственность и свежесть чувств, неистребимую любовь к жизни. Хотя действие происходит в Москве и у героев пьесы русские имена, чувствовалось стремление актеров придать своим персонажам черты национального характера. Особенно это было ощутимо в игре Ш. Биктимирова. Его герой напоминал известного всем неунывающего и по-детски чистого душой Альмандера. Также узнаваемы были героини Р. Зиганшиной (Диана Владимировна) и Р. Хайрутдиновой (Нина Ивановна) – это простые женщины-труженицы, вынесшие на своих плечах все тяготы и лишения, что выпали на долю советского народа.

И все же эта постановка была особенной. В первую очередь новизна ощущалась в стилистике произведения. Здесь не было комичных бытовых жанровых сцен,

привычных для татарских спектаклей подобной тематики. Напротив, все было предельно лаконично, строго, психологически и стилистически выверено, подчинено размеренному, неспешному ритму, определенному настроению. Атмосфера была задана самим названием пьесы – «Ретро». Оттеняющим фоном для действия стала роскошная московская квартира в старинном стиле, а ведущей музыкальной темой – чувственная и томная, жаркая и тягучая мелодия танго. Но в еще большей степени дух ушедшего времени и ностальгические мотивы передавали исполнители Ш. Биктимиров и Ш. Асфандиярова (Роза Александровна). Трогательность взаимоотношения их героев, тонкий, мягкий юмор и изящный «интеллигентный» мелодраматизм роднили это произведение с распространенными в западной и русской драматургии спектаклями-дуэтами. История этих двух пожилых людей, встретившихся на исходе жизни, их постепенно зарождающегося, поначалу робкого, горького и одновременно светлого позднего чувства становится центральной в постановке, как бы особым «спектаклем в спектакле». Актеры вкладывали в исполнение не только мастерство и жизненный опыт, но и всю душу, тонко и убедительно передавая малейшие психологические нюансы, все оттенки чувств и переживаний героев. Их игра была реалистична, основывалась на знании жизни и вместе с тем пронизана особым воодушевлением, поэтической приподнятостью. Нужно отметить, что роль Розы Александровны по праву была признана «звездной» ролью Ш. Асфандияровой. Она продемонстрировала не только сценическое мастерство и талант, но и глубокое внутреннее единение актрисы со своей героиней.

По-татарски спектакль назывался «Сагыш», что значит «тоска», «грусть», «тягостное размышление». И тяжелое, щемящее ощущение бренности существования буквально осязаемо было разлито по всему спектаклю. Мерцающие багрово-красные пятна драпировки на глухом черном фоне, какая-то потусторонняя тревожная мелодия, словно накатывающая волнами густой и темной тоски, создавали чувство ирреальности, фантастич-

ности, вызывали мистические предчувствия. Старость в этом спектакле представляла как особое временное и пространственное измерение, промежуточное состояние между жизнью и смертью, где едва различимы грани между сном и небытием, между прошлым, настоящим и будущим, но зато обострены до предела все духовные понятия. Таким образом, на сцене была показана не просто трогательная и поучительная житейская история, но своего рода философская притча, наводящая на серьезные, глубокие размышления, приоткрывающая завесу тайны над извечными вопросами бытия...

Суверенитет подарил театру еще одну возможность – давать высшее театральное образование в собственной республике. В Казанском институте культуры и искусств открылось актерско-режиссерское отделение. Руководителями курса стали М. Салимжанов и Ф. Бикчантаев. Выпускники этого курса – Искандер Хайруллин, Радик Бариев, Ильтазар Мухаметгалиев, Рамиль Вазиев, Фанис Зиганша, Миляуша Шайхетдинова, Минвали Габдуллин – сегодня ведущие актеры ТГАТ им. Г. Камала. Уже во время учебы они принимали активное участие в спектаклях театра, а их дипломные работы привлекли к себе внимание общественности своей оригинальностью и высоким художественным уровнем.

Показы дипломных работ состоялись на малой сцене Татарского академического театра имени Г. Камала. Зрители увидели четыре спектакля.

«Версальский экспромт» – малоизвестная пьеса Ж.-Б. Мольера. В ней нет закрученной интриги, занимательного сюжета, скорее, она похожа на зарисовку с натуры – один час из жизни труппы. Обычно театры к ней не обращаются. Чем же произведение привлекло педагога и студентов? Вероятно, сложностью своего воплощения на сцене и, конечно, темой. Отрешившись от бытового плана пьесы, от реальных примет времени и обстоятельств, актеры исследовали многогранную и изменчивую в своих конкретных проявлениях, но неизменную в главном суть сценического искусства. Будь то Древняя Греция, Франция XVII века или наши дни, парадокс театра в том,

что это не только слава и успех, полет и вдохновение, но и трудное, неблагодарное, а подчас и унижительное ремесло. Магия волшебства и грубая проза жизни.

Конечно же, этот аспект профессии не мог не волновать молодых актеров. Кроме того, спектакль ставил перед собой и решал целый ряд чисто учебных, технических задач. Почти полное отсутствие действия, скудное внешнее оформление потребовало от артистов точности в передаче психологического состояния персонажей, умения в любых условиях удерживать зрительское внимание и проявить индивидуальность.

Особого внимания заслуживает «Чайка» А. Чехова – первая постановка этого произведения на татарской сцене. Спектакль был решен в непривычной манере. В какой-то мере это обусловлено и материалом пьесы: проблема поиска новых форм в искусстве, неизбежно приходящим на смену всему отжившему, пошлому, рутинному, занимает в ней последнее место. Создатели спектакля так же, как чеховский Треплев, стремились освободиться от давящих рамок «общепринятого», «традиционного» искусства, найти свой, ни на что не похожий путь для самовыражения. Такой подход таил для постановки опасность формализма и чистого экспериментаторства. И отраднo, что на первый план все же вышел мир чеховских настроений, поэзии, психологической глубины. В характеристиках героев не было детальности, внешней конкретики, но их внутренний мир предстал перед зрителем с исчерпывающей полнотой. Бесприютность и одиночество, безответная любовь и недостижимость идеалов царили на сцене. Все герои вызвали зрительское сочувствие. Обделенные родительской любовью Нина (М. Шайхетдинова) и Треплев (И. Хайруллин), стремящиеся в мир театра, как к заветной, сказочной мечте, как к избавлению от бессмысленности существования, для которых манящий, ослепляющий мираж в итоге оказался западной. Тригорин (Р. Зиганшин) и Аркадина (Н. Назипова) – заложники своего успеха, жертвующие на алтарь искусства простые человеческие радости, покой, свободу и непосредственность

чувств. Добрый, старый, беспомощный и никому не нужный Петруша (И. Мухаматгалеев). Во всем разуверившаяся, испорченная бездельем и всеобщим равнодушием Маша (Э. Садреева). И, наконец, внешне невозмутимый, но в душе глубоко одинокий скептик и резонер доктор Дорн (Р. Бариев), единственный из всех смирившийся и принявший как данность безысходность и прозаичность жизни. Нет смысла выделять актерские удачи – каждый исполнитель нашел в спектакле свою «струну», свою «золотую жилу». В итоге на сцене – чеховский трагизм будней, еще более горький и безнадежный, чем самые кровавые романтические коллизии, поскольку в нем нет ни красоты, ни смысла.

Пьеса «Без ветрил» была выбрана для постановки по двум причинам. Во-первых, произведения Карима Тинчурина считаются национальной классикой. Во-вторых, комедия отличается правильным и чрезвычайно трудным для современных актеров языком. Однако постановщик спектакля явно недооценил сложность иного рода. «Без ветрил» – открыто тенденциозная политическая сатира. Для того, чтобы правильно расставить акценты в таком произведении, необходимо, прежде всего, четко различать, где правда, где вымысел, а где сознательная фальсификация. Это не так-то просто. Создатели спектакля попытались показать исторические события по-новому, но четкой и ясной целостной картины не получилось. Впрочем нельзя не отметить ряд интересных актерских работ. И. Мухаматгалеев (Сунгат) создал комичный и узнаваемый тип «революционера», чья одержимость «великими идеями» граничит с паранойей. Три совершенно разноплановые роли с успехом исполнил Р. Бареев. Неисправимого и по-своему обаятельного авантюриста Батырхана убедительно и темпераментно сыграл И. Хайруллин.

Национальная драматургия была представлена также комедией Г.Камала «Банкрот». Это была самостоятельная режиссерская работа выпускницы курса М. Закировой. Незамысловатая история лжебанкрота была показана весело, живо, красочно, с традиционным

сочным и непосредственным юмором. С любовью и тщательностью была воссоздана на сцене уютная обстановка купеческого мирка дореволюционной Казани. Главную роль сыграл Ф. Зиганшин.

К сожалению, тот первый выпуск студентов актерского факультета Института культуры и искусств 1995 года дал нам замечательных артистов, но не решил проблем с молодой режиссурой. Какое-то время ставила спектакли выпускница этого курса М. Закирова, окончившая в 2004 году режиссерский факультет РАТИ – ГИТИСа. Вместе с ней очередным режиссером в ТГАТ им. Г. Камала был принят Р. Фазлыев, также окончивший КГАКИ (1999) и режиссерский факультет РАТИ – ГИТИСа (2004). В последние годы постановочной деятельностью занялся актер Р. Бариев.

Тем не менее после ухода М. Салимжанова П. Исанбета в татарском театре образовался заметный дефицит современных, талантливых, самостоятельно мыслящих постановщиков. Эта проблема стояла очень остро. Следует учесть и тот факт, что количество татарских театров в республике и за ее пределами заметно увеличилось.

В 2004 году главный режиссер театра им. Г. Камала и, по совместительству педагог Казанского государственного университета культуры и искусств Ф. Р. Бикчантаев набрал режиссерский курс из шести человек (один случайный студент вскоре отсеялся). С самого начала было оговорено, что дипломными работами начинающих режиссеров станут постановки в татарских театрах республики. По истечении пяти лет, в декабре 2009 года на сцене ТГАТ состоялся показ всех дипломных спектаклей выпускников бикчантаевского курса. Так, в республике появился фестиваль молодой режиссуры «Ремесло», который на сегодняшний день имеет статус всероссийского. А тогда свои первые постановки представили на суд публики шесть начинающих режиссеров: Альберт Гаффаров, Дамир Самирханов, Лилия Ахметова, Эмиль Талипов, Нафиса Исмагилова, Булат Бадриев.

Начинание было успешным, и фестиваль «Ремесло» стал ежегодным. Учредителями фестиваля являются

Министерство культуры и Союз театральных деятелей Республики Татарстан, организатором выступает Татарский государственный академический театр им. Г. Камала. Программа фестиваля меняется с учетом требований времени, растет и совершенствуется. Его география расширяется. Так, в VIII Всероссийском театральном фестивале молодой режиссуры «Ремесло», который прошел в Казани с 19 по 25 ноября 2016 года, приняли участие режиссеры из Москвы, Санкт-Петербурга, Красноярска, Уфы, Набережных Челнов и Казани. Всего в афише было представлено 16 спектаклей на татарском, русском и башкирском языках.

Следует отметить еще один масштабный проект, направленный на повышение профессионального уровня режиссеров, а также актеров, художников, хореографов, критиков, театральных менеджеров и представителей прочих театральных профессий. Это образовательный форум «Науруз», проводящийся под эгидой одноименного Международного театрального фестиваля тюркских народов.

Впервые он прошел в июне 2010 года и собрал под свои знамена свыше 250 театральных деятелей от 22 делегаций из Российской Федерации и стран СНГ. Первый форум показал, что образовательные программы подобного формата и тематики актуальны и востребованы. Было принято решение о проведении форума раз в два года, чередуя его с Международным фестивалем «Науруз». С 2012 года проект реализуется в формате форума-фестиваля. В программе форума традиционно представлены: семинары, мастер-классы и лекции от ведущих специалистов театрального искусства и менеджмента, а также спектакли, концерты и перфомансы выдающихся режиссеров, музыкантов. Учредителями Форума являются Министерство культуры Республики Татарстан при поддержке Министерства культуры Российской Федерации, Союза театральных деятелей Российской Федерации, Союза театральных деятелей Республики Татарстан. Организатор – Татарский государственный академический театр им. Г. Камала.

В целом последние десятилетия были для татарского театрального искусства чрезвычайно плодотворными. Появилось множество новых татарских театральных коллективов в республике и за ее пределами: в Уфе, Туймазах, Оренбурге, Набережных Челнах, Нижнекамске, Казани... Заметно повысился статус и художественный уровень бывших колхозно-совхозных театров – Альметьевского, Мензелинского. Впервые в республике появилась возможность получить высшее театральное образование: выпускники актерско-режиссерского факультета Казанского государственного института культуры и искусств уже успешно работают в театрах, на радио и телевидении. Стали доброй традицией республиканские и международные театральные фестивали. Перестали быть редкостью зарубежные поездки, гастроли. Наконецто появилась возможность приглашать для постановок режиссеров из других городов и стран. Все это, безусловно, способствует разностороннему творческому развитию татарского театра, который, впитывая лучшие достижения мирового сценического искусства, бережно хранит свою национальную самобытность.

Более подробно эстетические поиски на сцене татарского театра последних десятилетий будут рассмотрены далее.

5.2. Новый подход к национальной классике

Репертуар национального театра немислим без произведений так называемой национальной классики. Пьесы, сыгравшие историческую роль в момент своего появления, сумевшие победить время и войти в золотой фонд татарской драматургии, находятся на особом положении. Они представляют собой особую ценность, национальную реликвию. Нужно сказать, что авторов, чьи произведения, несмотря на свой солидный возраст, и сейчас успешно идут на сцене, не так уж много. Это Галиаскар Камал, Карим Тинчурин, Мирхайдар Файзи, Фатхи Бурнаш, Гаяз Исхаки, Наки Исанбет. Их драмы отличаются несомненными литературными достоинствами, но чтобы они

смогли по-настоящему увлечь современного зрителя, от режиссеров требуется умение взглянуть на пьесу свежим взглядом и по-новому раскрыть ее содержание.

В этом параграфе мы рассмотрим подходы разных режиссеров к произведениям национальной классики, те приемы и средства, которые они использовали, чтобы придать им современное звучание.

За сохранение национальной классики ратовал М. Салимжанов. Особое пристрастие он питал к произведениям К. Тинчурина. В постперестроечные годы режиссер практически все свое внимание отдавал современной драматургии, пытаясь разобраться в злободневных вопросах окружающего мира. И тем не менее сделал исключение для «Голубой шали». В 2000 году он поставил ее в третий раз.

«Голубая шаль» – визитная карточка татарского театра, спектакль, по-своему уникальный. Ему всегда гарантирован успех, хотя многие понимают и понимали недостатки литературного источника. Еще в 1930 году в газете «Эшче» Муса Джалиль писал, что в пьесе нет никакой социальной борьбы, Булат не имеет никакого отношения к профессии шахтера, а логические ходы пьесы, мягко говоря, натянуты. С ним согласен и исследователь творчества К. Тинчурина театровед Р. Игламов. Драматург Д. Валеев в своей статье «Загадка Голубой шали» задает риторические вопросы: «И все-таки в чем секрет воздействия этой лубочной, в чем-то наивной мелодрамы? В блестящих подлинного народного юмора, рассыпанного повсюду? В неповторимых сайдашевских мелодиях, ставших органичной, неотъемлемой частью спектакля и идущих, словно из глубин народного духа? В татарских народных танцах, которых так много в спектакле и которые, как и песни, пробуждают в нас какие-то полузабытые картины детства, юности, будят сокровенные чувства, как чувства родины, своей земли?»¹.

Об этом же пишет доктор искусствоведения А. Анастасьев: «У прочного успеха «Голубой шали» особая природа: перед зрителем возник родной театр в его детско-

¹ Советская Татария. 1970. 20 окт.; Советская Татария. 1970. 20 окт.

наивном выражении, песенно-обрядовые сцены ассоциировались, быть может, и с уходящими в прошлое, но близкими образами, заключенными в слово «Сабантуй». При этом надо помнить, под грубо театральной оболочкой спектакля явственна мысль о свободе человека и резкая сатира на то, что и ныне заслуживает обличения»¹.

Думается, именно «детско-наивным выражением» эта пьеса и привлекала к себе Марсея Салимжанова. Во всяком случае его спектакль 2000 года был по-детски непосредствен, легок, сказочен. Он мало чем отличался от своих предыдущих редакций – то же многоцветье народных костюмов, те же бойкие и остроумные парни и девушки, пересыпающие речь шутками и прибаутками, вихрь плясок, обилие песен, – та же стихия народного праздника. Разница заключалась в том, что социальные характеристики были смягчены, а местами окарикатурены. Это была откровенная сказка на вечный сюжет о двух влюбленных, победивших все преграды. Но она не была лишена правдивых жизненных наблюдений. Так, обратила на себя внимание новая трактовка образа Ишана, ранее олицетворявшего в одном лице классового врага, злую силу, воплощенную порочность и «опиум для народа». В исполнении А. Шакирова Ишан – мягкий, бесхарактерный старичок, который не в состоянии устоять перед женской красотой, склонный к романтическим чувствам пожилой мужчина, который в каждой новой девушке видит потенциальную идеальную возлюбленную. Он даже вызывает сочувствие своей наивностью и добротой, собранная им «коллекция» жен больше напоминает избалованных дочек, чем пленниц «неравного брака». В таком же мягком комедийном ключе были решены и другие персонажи.

Вообще, с возрастом М. Салимжанов все больше ценил в театре мажорность, праздничность, детское восприятие действительности. Не случайно его последней постановкой стало феерическое шоу «Баскетболист». Но вернемся к произведениям национальной классики. В честь юбилея одного из основоположников татарско-

¹ Анастасьев А. На 45 языках. М., 1972. С. 89.

го театра Габдуллы Кариева М. Салимжанов поставил его единственную пьесу «Артист». И хотя шла постановка на сцене всего один вечер, нельзя ее не отметить как несомненную удачу. Виртуозно и темпераментно сыграли в спектакле молодые исполнители – Ф. Зиганшин, Р. Бариев, И. Шайдуллин и другие. Подкупало непредвзятое, свежее и непосредственное прочтение произведения, в результате которого перед зрителями ощутимо предстает и светлая личность Г. Кариева, наделенная добротой, чувством юмора и оптимизмом, и сама атмосфера зарождения национального театра, наполненная молодой энергией, энтузиазмом и надеждами.

По-своему осваивал классическую драматургию Празат Исанбет. Творческому почерку этого режиссера были присущи подробность, основательность, бережное отношение к тексту, добротный реализм. Но именно в постановках по произведениям национальной классики он проявил себя как смелый экспериментатор, как самостоятельно мыслящий художник. Уже в 1979 году он показал эти свои качества при постановке комедии Г. Камала «Банкрот».

Конец 70-х – начало 80-х годов можно назвать эпохой номинально коммунистической идеологии. Общество по-прежнему оставалось социалистическим, но революционные идеалы уже были им утеряны. Не было ни романтики и энтузиазма 20-х годов, ни страха и одержимости 40-х, ни духовного подъема 60-х. Эпоха так называемого застоя характеризовалась общей разочарованностью и неудовлетворенностью, неопределенностью положительного идеала. Классовая борьба уходила все дальше в глубину истории, враги были побеждены, а жизнь тем не менее не становилась счастливее и свободнее. Все это подготавливало почву для так называемого диссидентства. И хотя классовый подход по-прежнему декларировался в искусстве, реально сатира все более обретала глобальный характер, то есть направленность не на конкретное сословие, а на несовершенство человеческой природы в целом. В русском театре это проявилось в новом прочтении классики, в частности того же Островского, когда

взяточничество и казнокрадство преподносилось со сцены уже не как факт неприглядной российской истории, а как самая что ни на есть актуальная проблема современности. При этом поскольку партийная цензура все еще имела место, режиссеры прикрывали политическую «неблагонадежность» своих постановок поисками в области формы, которая становилась все более яркой и театральной.

В таких культурно-исторических условиях к комедии «Банкрот» обратился режиссер Празат Исанбет. Его постановка радикально отличалась от предшествующих сценических трактовок. Во-первых, изменился сам жанр произведения. До тех пор «Банкрота» ставили как бытовую или социальную сатиру, а Празат Исанбет прочитал ее как «музыкальную комедию, приближенную к водевилю». Специально для спектакля Ф. Абубакировым была написана музыка в эстрадных ритмах. Широко использовались такие актуальные в то время средства художественной выразительности как условная сценография, пение, танцы, пантомима.

Но, главное, изменения коснулись и самого содержания. Если раньше высмеивалось и осуждалось поведение главного героя комедии – купца Серазетдина Туктагаева, то в новом спектакле объектом разоблачения и обличения становилось все лицемерное, лишенное духовных идеалов общество. В спектакле не было ни одного мало-мальски симпатичного героя. Режиссер в каждом персонаже искал и находил отрицательные качества. Если Гульжиган в прежних постановках изображалась пусть глупой, но все же вполне добропорядочной хозяйкой дома, заботливой и искренне сопереживающей мужу, то теперь волей режиссера она стала изменять ему с молодым приказчиком Мухаметзяном. В весьма неприглядном виде преподносилась и прислуга. Обманутые партнерши Серазетдина также не вызывали ни малейшего сочувствия, поскольку они сами такие же жулики, просто на данный момент менее ловкие и везучие. В созданном постановщиком едином ансамбле каждый актер создавал запоминающийся, яркий и полный обличительного пафоса образ. Неудивительно, что спектакль

получился актуальным. Ведь, как нетрудно заметить, он был направлен против пороков отнюдь не только капиталистического общества. Легкомыслие женщин, карьеризм и лицемерие служащих, двойная мораль – все это больше напоминает времена «застоя», чем эпоху, в которую жил и творил Г. Камал.

Этот спектакль свидетельствует о творческой смелости П. Исанбета. Поэтому не удивительно, что в начале девяностых годов, когда народу начало возвращаться наследие репрессированных и забытых в советское время писателей, именно П. Исанбет взялся за постановку пьес Г. Исхаки.

Еще Г. Карам в свое время писал, что драмы Исхаки по своему качеству сильно уступают его же прозе. Он отмечал, что писателю не хватает такого качества, как сценичность. Позже это же мнение высказывал и М. Салимжанов. Да и практика современного театра, когда на сцене активно ставятся инсценировки его прозы, но не оригинальные пьесы, подтверждает это мнение.

Тем большего уважения заслуживает труд П. Исанбета. Не побоявшись трудностей, как политического, так и эстетического характера, режиссер одну за другой ставит несколько пьес Г. Исхаки: «Зулейха» (1993), «Брачный контракт» (1994), «Жан Баевич» (1995).

Наибольший резонанс, безусловно, получила «Зулейха» – легенда татарского театра. Ее возвращение ожидалось с трепетом и нетерпением. В то же время мало кто отдавал себе отчет в том, какая огромная пропасть отделяла возвращенного в духе реализма и атеизма массового постсоветского зрителя от Г. Исхаки и его религиозно-мистического произведения. Кроме того, пятиактная хроникальная историческая драма по современным меркам слишком объемная и многословная (это в 1917 году зрители с воодушевлением смотрели спектакль 7 часов). Учитывая это, пьесу сократили почти наполовину. Причем в спектакль не вошла самая яркая, насыщенная и важная для автора сцена, несомненно являвшаяся кульминацией произведения – фантастическая картина явления умирающей Зулейхе ангелов.

Глубоко религиозная идея искупления и вознаграждения за страдания и праведность, находившая горячий отклик у зрителей-мусульман начала века, в девяностые годы совершенно не укладывалась в рамки театрального и зрительского опыта. Очевидно поэтому она и не попала в спектакль. Для постановочной группы же было важным сделать спектакль доступным и близким современному зрителю. И они достигли этой цели, правда, лишив при этом «Зулейху» ее своеобразия, необычности, того, что делало ее выдающимся, ни на что не похожим явлением в национальном искусстве. «Зулейха» в постановке П. Исанбета была максимально приближена к традиционной эстетике татарского театра. Особенно это было ощутимо в актерских трактовках.

Прежде всего в образе главной героини – Зулейхи. Это имя выбрано не случайно. С древнейших времен в исламской поэзии имя Зулейхи являлось символом незапятнанной чистоты, самоотверженности, духовной красоты. Воспетая многими поэтами, в том числе и великим Кул Гали, для миллионов мусульман она являлась образцом мужества и стойкости, вселяла надежду на божью справедливость и милосердие. Героиня Исхаки, так же как ее прообраз из древней и любимой народом поэмы, перенесла нечеловеческие мучения, но искалеченная и обезображенная страданиями сохранила в своей душе свет любви и веры, за что и была вознаграждена. Путь Зулейхи – тяжелый и кровавый путь к истине, путь к единственно возможному, трудному, заслуженному счастью.

Поэтому этот во многом символический образ требовал более условного, обобщенного решения. Исполнительница же Ф. Хайруллина основной акцент делала на бытовой, конкретной стороне роли, создавая яркий, реалистический характер полуграмотной, глубоко религиозной татарки. В результате снижалась высокая патетика образа – символа. Спектакль приобретал мелодраматический оттенок, а Зулейха из достойной восхищения негибаемой мученицы превращалась в забитую деревенскую женщину, которую впору было пожалеть, как жертву собственного невежества и предрассудков.

То же можно сказать и о старике Гимади. Казанский зритель знает Х. Залялова, замечательного комедийного и жанрового актера, как мастера сочных и остроумных характеристик. Однако на этот раз стремление к правдоподобию, желание реалистически передать одновременно возраст героя, его физическую немощь и душевные страдания неожиданно привели к совершенно неуместному в данном случае комическому эффекту. Думается, что глубоко трагичный по мусульманским понятиям образ святого мученика за веру требовал не столько конкретности; сколько обобщенности и возвышенности.

Традиционно и далеко не в авторском ключе был решен образ попа. Олицетворяющий черную силу, духовный гнет и насилие над личностью, он должен был вызывать ужас своей беспощадностью и всемогуществом, а вызывал смех своей глупостью и неповоротливостью. Страшная фигура деспота и мракобеса, облеченного властью отнять у детей мать, у мужа жену, у родителей дочь, обрекающего сотни людей на смерть и пытки, была показана с нарочитой комичностью. Своей карикатурностью поп из «Зулейхи» (исполнитель И. Масгудов) напоминал знаменитых тинчуринских ишанов.

Наиболее близок к эстетике, мироощущению Г. Исхаки был Салимжан в исполнении Г. Каюмова. Нужно отметить, что если Зулейха в результате деформации драмы многое потеряла и в плане развития характера, и в философском содержании, то Салимжан за счет этого выдвинулся на первый план, стал проводником авторской концепции. Он проходил тот же путь, что предназначался Зулейхе. От тихого семейного счастья через каторгу и пытки к прощению и блаженству. Сцена гибели Салимжана – одна из самых сильных в спектакле. Фантастическая картина явления ангелов Зулейхе, не вошедшая в спектакль, ее высокий гуманистический пафос, звучащая в ней вера в торжество добра и справедливости, неярким, но живым отблеском отразилась в предсмертном монологе Салимжана. Перенесший в жизни нечеловеческие страдания, Салимжан умирает в покое и умиротворении, словно уходя в неведомый прекрасный мир.

Авторская идея победы праведности над грехом, тема искупления и вознаграждения нашла свое воплощение в этом коротком эпизоде.

Очень важны и органичны были два второстепенных персонажа. Это Доносчик (Р. Шамкаев) и Старый мужик (Н. Дунаев). Режиссер и исполнители подчеркнули заложенную в пьесе идею достоинства личности независимо от национальности и вероисповедания. Подлость и шкурничество доносчика, который, предавая своих единоверцев в руки попа и жандармов, не стесняется громко именовать себя «истинным мусульманином» противопоставлялись великодушию много повидавшего русского крестьянина. Если Р. Шамкаев не жалел для своего героя сочных сатирических красок, то Н. Дунаев сумел в крошечной роли передать величие простого, нравственного человека, олицетворяющего здравый народный ум, мудрость, терпимость. В его устах убедительно звучали слова о том, что нельзя насильно сделать татарина русским, а русского татарин, что каждый должен быть свободен в выборе веры. В этом же ключе играл роль Габдуллы Н. Аюпов, создавая вместе с Н. Дунаевым крупные, почти эпические народные характеры.

В основном коллективу театра удалось создать спектакль высокого эмоционального накала, волнующий и одухотворенный. Большую роль в этом сыграло и музыкальное оформление. Композитор театра Ф. Абубакиров проделал огромную и кропотливую работу по расшифровке и оркестровке архивных материалов, и зрители слышали оригинальную музыку Султана Габаши, написанную к первой постановке «Зулейхи» в 1916 году. Торжественная и печальная, затрагивающая потаенные струны души, строгая, величественная мелодия «Кичке Азана» стала лейтмотивом спектакля, во многом определившим его смысл. Пьеса, постановка которой в тогдашней нестабильной ситуации вызывала немало опасений, прозвучала не укором, не обвинением, а поминальной молитвой, данью памяти и благодарности предкам, вопреки жесточайшим преследованиям сумевшим защитить самобытность культуры, веры и языка, сохраниться как нация.

Интересной была и постановка драмы Г. Исхаки «Брачный контракт». П. Исанбет сумел найти свой подход, уловить своеобразие и особый колорит обстоятельной, неторопливой дореволюционной пьесы. Внимательно и чутко относясь к тексту, режиссер особое значение придает мировоззрению драматурга, всем граням и оттенкам его мысли, бережно донося до зрителя и мягкий юмор, и размеренные интонации. При этом постановка не лишена и своеобразной зрелищности, доступности, развлекательности. О чем получился спектакль? Не только о любви и социальном неравенстве, что нам уже хорошо знакомо. Драма «Брачный контракт» вынесла на сцену и нечто новое (вернее, хорошо забытое старое). Довольно непривычно было видеть постановку о дореволюционном татарском обществе, не проникнутую пафосом разрушения устоявшихся принципов и отрицания религиозных взглядов. Исхаки видел причину зла и несправедливости в том, что люди недостаточно праведны и зачастую ставят свои мелочные амбиции и эгоизм выше священных законов Шариата. Конечно, собственно религиозных мотивов в спектакле не было, в нем утверждалось лишь следующее: какая бы идеология ни господствовала в обществе, каким бы ни был общественно-политический строй, в человеке всегда будут бороться две противоположные силы: совесть, чувство долга и жадность, тщеславие, низкий практицизм.

Спектакль «Жан Баевич» был поставлен, напротив, в остро карикатурной манере. Отрицающий свою национальную принадлежность Шакиржан (И. Масгудов), вульгарная дама полусвета Феодосия (А. Гайнуллина), скользкий и подбострастный еврей Хаим Соломонович (Г. Каюмов) и другие – все эти образы были решены сочными сатирическими красками. В спектакле отчетливо ощущались мольеровские мотивы и интонации, напрашивалось и прямое сравнение с «Мещанином во дворянстве». Стоит отметить, что Мольер всегда был одним из самых популярных зарубежных драматургов в татарском театре (как, впрочем, и в турецком, и в арабском). Это, наверное, не случайно, поскольку народная основа, традиции

площадного театра делают его близким тюркским культурам. Вместе с тем в период «парада суверенитетов» и роста национального самосознания пьеса Г. Исхаки выглядела очень актуальной и даже злободневной.

В 1997 году П. Исанбет обратился уже к советской классике. «Шамсикамар» М. Абдиева – пьеса о дореволюционной татарской деревне, написанная в разгар коллективизации и раскулачивания – тридцатые годы. Произведение тенденциозное, призванное внушить зрителю чувство классовой ненависти, не случайно воплощением всех пороков и виновником многочисленных бед и несчастий своих односельчан выступает зажиточный сельский лавочник Саляхи. Естественно, что автор не мог обойтись без антирелигиозной пропаганды и потому ввел фарсовый персонаж слепого ишана. Нагромождение самых невероятных событий, обилие душевраздирающих сцен, крайняя категоричность в оценке героев – все направлено на то, чтобы вызвать у зрителей горячий эмоциональный отклик.

Спектакль имел успех, не в последнюю очередь потому что его хорошо приняли занятые в постановке актеры – было видно, что играют они с огромным удовольствием и отдачей. Да и сама постановка оставила впечатление чего-то значительного, важного, заслуживающего внимания. Для этого были очень серьезные причины. Одна из них – это репертуар Камаловского театра тех лет. Серьезных драматических постановок в нем явно недоставало. Страдали от этого не столько зрители (хотя и они, конечно, тоже), сколько артисты, лишенные возможности реализовать свой потенциал, проявить себя в серьезной, драматической роли. Особенно это касалось поколения относительно молодых, но уже достаточно зрелых актеров, к которому принадлежали Рушания Юкачева и Фердинанд Хафиз, блестяще сыгравшие в спектакле главные роли Шамсикамар и Саляхи. К сожалению, актеры этого возраста обычно заняты либо во второстепенных ролях, либо в бессмысленных и низко художественных молодежных комедиях. «Шамсикамар» для них – редкий спектакль, где они

получили возможность продемонстрировать высокий уровень профессионализма, убедительность и глубину, что, безусловно, принесло глубокое удовлетворение и им самим, и зрителям. Вторая причина заключалась в режиссуре. Режиссер П. Исанбет избрал своим методом впечатляющий реализм. Зритель не мог оставаться сторонним наблюдателем, а пропускал чувства героев через себя, искренне и глубоко им сопереживая. Хотя, конечно, вульгарный социологизм пьесы накладывал свой неизбежный отпечаток и на ее сценическое воплощение.

Нынешний главный режиссер ТГАТ им. Г. Камала Ф. Бикчантаев ищет к татарской классике свои подходы, которые бы органично сочетали национальные традиции, современные эстетические тенденции и достижения мирового искусства.

Первое обращение Ф. Бикчантаева к классике состоялось в 1991 году. Он поставил музыкальную драму М. Файзи «Асылъяр». Этот спектакль отличался лиричностью, эмоциональностью, музыкальностью. Бикчантаев в то время лишь осваивал камаловскую сцену, много экспериментировал. Он говорил, что у него есть ощущение чего-то мертвого в театре и ему хочется нащупать, где он живой. Вероятно поэтому роль Шарафа исполнил студент Казанского института культуры и искусства Искандер Хайруллин, роль Лали – ученица школы №55 Чулпан Закирова. То, что героям пьесы всего лишь по 13 лет, послужило основанием к тому, что на главные роли в академический театр были приглашены не профессионалы, а молодые любители. Это действительно придало сценическому повествованию ощущение правды чувств. Главная тема – чистая подростковая любовь. Ф. Бикчантаев незадолго до этого поставил «Ромео и Джульетту» В. Шекспира. Похоже, пламенные чувства юных героев мировой классики и вдохновили его на то, чтобы показать столь же яркую и возвышенную историю любви, но уже на национальной почве. Главное достоинство спектакля «Асылъяр» было именно в правде и чистоте первого неопытного чувства, в поэтичности и возвышенности. Необычным было и художественное оформление спектакля:

ажурные, невесомые, воздушные декорации, европейские костюмы. На сцене царили не привычные пестрота и яркость так называемого национального колорита, а изящество и интеллигентность, олицетворяющие эпоху просвещения, времена стремления к прекрасному, когда творили Г. Тукай, Ф. Амирхан, Дэрдмэнд, С. Рамиев.

Нужно отметить, что у Ф. Бикчантаева есть вкус к старине, умение перенестись душой в другую эпоху. Он отчетливо проявился и в спектакле «Соперница, свояченица и другие» по одноактным комедиям Г. Камала. Его премьера состоялась в 1996 году. И в данном случае режиссер также нашел к драматургическому материалу свой особый подход. Он использовал прием ретро-стилизации, подчеркнув аромат старины, поэзию давно ушедших времен. Это проявилось и в музыкальном оформлении, и в декорациях, когда на авансцену выставлены старинные, покореженные временем, откровенно отжившие свой век предметы: сундуки, банкетка, бюро, деревянная резная рама с отрезком белой ткани вместо зеркала, а смена места действия обозначается перестановкой полупрозрачных ширм с видами старой Казани. Но наибольшее отражение прием стилизации нашел в особенностях актерской игры, в ярком внешнем рисунке каждой роли, в подчеркнутой, преувеличенной характерности. Каждый персонаж несет в себе либо определенную черту характера, либо определенное чувство, которым подчинено все построение образа. Действительно, герои спектакля не оставляют простора для многозначных трактовок, полутонов, противоречий. Все предельно четко, ясно, открыто. Видимо, режиссер Ф. Бикчантаев руководствовался тем, что так игрались эти пьесы во времена их появления, и поэтому именно эта постановочная эстетика раннего, еще полуфольклорного театра (которую, безусловно, учитывал в своем творчестве драматург Г. Камал) для них наиболее органична и выигрышна.

Интересно, что такое сценическое решение в полной мере показало зрителям драматурга Галиаскара Камала как удивительного мастера меткой психологической характеристики. Актеры Камаловского театра, соединив в

своим исполнением реализм и условность, создали удивительно яркие, своеобразные и в то же время узнаваемые типажи. Особенно точно и убедительно играли в спектакле Ф. Ахтямова, Н. Гаряева, З. Зарипова. Возможно, потому что именно женские образы выписаны драматургом наиболее подробно и выразительно. Вспоминается высказывание Г. Карама, сделанное им еще в 1911 году: «Особенно удается Галиаскару эфенде описание женской психологии. Тонкое понимание женской души от смешных сторон до нежнейших оттенков – это, пожалуй, индивидуальная особенность, присущая только Камалу эфенде»¹. Но нужно было отказаться от излишней идеологизации, от временных наслоений, чтобы подлинные, изначальные достоинства драматургии Камала стали вновь очевидны, уже для современного зрителя.

Новая сценическая версия комедии «Банкрот», приуроченная к 135-летию Г. Камала, также отличается современным прочтением и своеобразным сценическим решением. Режиссером Ф. Бикчантаевым вовсе не ставилась задача непременно создать что-то революционно новое, кардинально отличающееся от предыдущих постановок. Он исходил из текста пьесы, заложенных в ней идей (которые, к слову, удивительно созвучны сегодняшним реалиям), ее художественных особенностей. При этом не ограничивал себя заранее заданными схемами, устоявшимися стереотипами, а дал себе право свободно импровизировать с литературным материалом, выражая собственное отношение к происходящему. Поэтому спектакль получился по-настоящему живой. А новизну и оригинальность ему естественным образом придали новые технические возможности камаловской сцены, качественные, по-настоящему талантливые актерские работы и ярко выраженный, узнаваемый, творческий почерк режиссера.

Особо следует отметить сценографию: декорации С. Скоморохова очень лаконичны и вместе с тем выразительны. Масштабная конструкция из периодически крутящихся колес разной величины, раскинутая вдоль задника сцены и дребезжащий белоснежный трамвай,

¹Йолдыз. 1911. 8 нояб. №757

на боку которого в начале спектакля транслируют фрагменты черно-белой хроники дореволюционной Казани, передают беспокойную, динамичную атмосферу начала XX века. Предметы реального купеческого быта подвешены к потолку, они создают национальный и исторический колорит, но не загромождают пространство. На самой сцене лишь стол в виде огромного колеса и так любимые Ф. Бикчантаевым стулья: минимум самых необходимых для сценического действия предметов.

Такое решение выдвигает на первый план актеров, что соответствует установкам площадного театра. Да и сама манера исполнения: четкий внешний рисунок, активное общение с залом, игра с переодеваниями и неожиданным использованием предметов, включение пантомимы и импровизации отсылает нас к ранним, народным формам театрального искусства. И это тоже способствует воссозданию неповторимой атмосферы начала XX века: с такой же непосредственностью и самоотдачей, наверное, играли и первые татарские артисты.

Особенно органично и в то же время неожиданно выглядит Ляйсян Рахимова в роли Гульжихан. Она веселая, талантливая, лукавая. Настоящая Женщина с большой буквы. И как всякая настоящая женщина – актриса от природы. Играя перед мужем роль идеальной хозяйки, покорной и податливой женушки, в его отсутствие она дает волю всей своей богатой творческой натуре: солирует в самодеятельном домашнем ансамбле, пытается организовать вечеринку во французском стиле (это вместо скучных традиционных обедов). Можно было бы упрекнуть создателей спектакля в том, что они грешат против исторической правды и показывают не характерный для дореволюционного времени женский персонаж. Однако факты свидетельствуют об обратном. Убедительное доказательство тому – жизнь и творчество самого Г. Камала: его мать отличалась веселым, открытым характером. Она полностью поддерживала своих сыновей, увлекшихся новым для татар искусством (известно, что Галиаскар привлек к нему и свою семью: его младшие братья Габдулла (Камал 1) и Габдрахман

(Камал 2) стали актерами, основав в татарском театре целую «династию Камалов»). На все нападки и осуждающие замечания в адрес ее «грешных» сыновей женщина невозмутимо отвечала: «Наши дети намного образованнее нас и сами знают, что делают». Тайком от мужа, человека довольно строгих, традиционных правил, она частенько бегала в театр посмотреть на их игру и искренне радовалась их успехам. Эта реальная историческая личность вспомнилась при виде залихватски играющей на баяне Гульжиган. Жизнерадостность, активное творческое начало, искреннее, детское восприятие жизни – те новые краски, которые использовала Ляйсян Рахимова, создавая образ своей, казалось бы, хрестоматийной героини.

Сиразетдин в исполнении Радика Бариева также весьма далек от канонического образа татарского купца. Он молод не только телом, но душой. Исполнитель подчеркивает не столько жадность Сиразетдина, его любовь к деньгам, сколько его азартность, страстность, жажду совершить что-то из ряда вон выходящее. Хитроумную аферу он проворачивает с удовольствием, искренне наслаждаясь игрой и своей властью над ситуацией. Купец умен, расчетлив, проницателен, уверен в себе. Радик Бариев в этой роли харизматичен и обаятелен.

Еще одна запоминающаяся роль – Гарафи в искрометном исполнении Искандера Хайруллина. Вообще-то это даже не роль, скорее эпизод, но он сыгран настолько ярко и эмоционально, что оставляет неизгладимое впечатление. Средствами пантомимы попутчик Сиразетдина показывает, как произошло ограбление и ощущение такое, будто смотришь немое кино начала XX века. Это выглядит не только комично, но и очень стильно.

Стоит отметить также Р. Мотыгуллину в роли Нагмы, И. Тухватуллину в роли Туганым, Р. Вазиева в роли Камалетдина.

Постановка Ф. Бикчантаева по-новому раскрыла содержание пьесы корифея татарской сцены Г. Камала. Спектакль получился веселый, неожиданный и по-настоящему современный.

Обращение Ф. Бикчантаева к творчеству К. Тинчуринна ожидалось с особым интересом. Тонкий психолог, эстет, приверженец тишины на сцене и ассоциативного художественного мышления, он казался несовместимым с шумным, цветастым, эмоциональным через край миром тинчуринских пьес. Тем не менее это обращение состоялось и принесло интересные результаты.

Постановка в 1996 году психологической драмы «Жизнь и смерть Вахита Мансурова» носила характер эксперимента и не имела широкого резонанса.

Совсем другое дело – комедия «Казанское полотенце». Поскольку многие зрители старшего поколения помнят популярную постановку М. Салимжанова с А. Гайнуллиной и И. Хайруллиним в главных ролях, то для Ф. Бикчантаева это было своего рода творческое соревнование. И он подошел к делу со всей ответственностью.

Принявшись за некогда культовое «Казанское полотенце», Камаловский театр взял на себя довольно трудную задачу. Дело не только в антирелигиозной тематике, но и в самом жанре произведения. Все-таки классическая татарская музыкальная драма – это не чисто драматический театр. Она ближе к оперетте (к оперному и балетному искусству), а у музыкальных жанров есть своя специфика. Не случайно для них создаются отдельные театры. В постановках такого рода особенно ценится соответствие традиционным канонам, безупречность и точность исполнительского мастерства, а в зрительском восприятии предполагается определенный консерватизм и лояльное отношение к условностям жанра. Не секрет, что к либретто предъявляются куда более скромные требования, как в плане соблюдения жизненного правдоподобия, так и относительно психологической глубины и оригинальности содержания.

Режиссер Ф. Бикчантаев никакого консерватизма и почтения к традициям не проявил, что в драматическом театре совершенно естественно. Напротив, весь спектакль был построен на импровизациях, смешении стилей, цитировании. Джазовая оркестровка, массовый степ, эффектная игра с освещением были явно позаимствованы

у бродвейских мюзиклов. Дочери муэдзина (А. Каюмова и Л. Рахимова) в своей шуточной потасовке пародировали борцов сумо, а хазрет в исполнении А. Шакирова говорил с тихими и томно-тягучими интонациями «крестного отца» М. Брандо. Общий авантюрно-легкомысленный тон и комическое противопоставление четырех «навороченных» казанских шакирдов скромной деревенской молодежи наводило на воспоминания о шлягере самого Камаловского театра – «Казанских парнях». Наконец, назначение на главную, традиционно лирико-романтическую роль Ильяса острохарактерного и эксцентричного актера Радика Бариева говорило само за себя.

Но тут возникло некоторое противоречие. Все эти режиссерские придумки в некоторой степени искусственно оживляли пьесу, но в то же время лишали ее собственной внутренней жизни. «Казанское полотно» – произведение четкой агитационной антирелигиозной направленности, и если постановщик убирает в ней идеологию, тем самым он убивает в ней стержень, нерв, художественный смысл. Особенно отчетливо и ясно это было видно во втором действии, когда старики пришли на намаз. Если играть, следуя тинчуринской традиции, все они при этом должны быть пьяными, и это обстоятельство подчеркнет лицемерие и мракобесие старшего, верующего поколения. В прежних постановках использовались и другие грубые приемы, показывающие развратность, глупость, сластолюбие «якобы религиозных» стариков (заглядывание девушке под подол и пр.). Сегодня такой подход не соответствует духу времени, неприличные детали и обличительный пафос убрали. В результате все действие утратило остроту и динамику. И дело не в темпе, не в ритме, не в режиссерских построениях и актерском темпераменте, просто исполнителям нечего стало играть, а поверхностное комикование и профессиональные уловки не могут заменить внутренней экспрессии, идеи, конфликта.

Вообще постановкам Ф. Бикчантаева присуща некоторая созерцательность. Может быть, поэтому они внешне так красивы и оригинальны. В «Казанском

полотенце» были и редкие художественные находки, которые стоят того, чтобы их оценили. Так, изысканная манерность, наивное мальчишеское высокомерие «культурных», «продвинутых» городских шакирдов, словно сошедших со старинных фотографий, и светящийся калейдоскоп стеклянных витражей, чрезвычайно модных в начале XX века в среде зажиточных татар, привносил в постановку аромат подлинной, живой истории.

Спектакль «Казанское полотенце» можно рассматривать как своего рода эстетический эксперимент, попытку освоения современным театральным искусством исторического национального наследия. И он еще раз наглядно показал, что не вся «классика» советской поры сохраняет сегодня свою значимость и актуальность.

В 2011 году Ф. Бикчантаев поставил «Голубую шаль». На этот раз он подошел к материалу достаточно консервативно, так как эта драма считается визитной карточкой Театра им. Г. Камала. Именно ею по традиции камаловцы каждый год открывают театральный сезон.

Трудности на пути воплощения в современных условиях тенденциозных произведений советского периода не отменяют творческих поисков. С большим энтузиазмом и выдумкой, уделяя значительно большее внимание жизненной правде и логике характеров, Ф. Бикчантаев поставил в 2009 году «Молодые сердца» по пьесе Фатхи Бурнаша. Несмотря на то, что «Молодые сердца» – классика татарской драматургии, имеющая на национальной сцене богатую и яркую историю, ее новое прочтение режиссером Ф. Бикчантаевым отличается от традиционно. Это не просто зрелищная романтическая драма, расцвеченная песнями, танцами и шутками – прибаутками, а довольно сложное и многослойное произведение.

Впервые за долгие десятилетия была попытка поставить на сцене весь текст пьесы целиком. В сочетании с неспешным ритмом действия, с многочисленными повторами, с неторопливой непритязательностью актерской игры это создавало ощущение подчеркнутой несовременности, резко контрастировало с привычным сегодня мельканием картинок – в жизни, на экране, на сцене.

Жизнь дореволюционной деревни с ее нехитрыми забавами, простыми житейскими заботами и прямолинейными чувствами казалась чем-то давно ушедшим, почти нереальным. Ностальгия по неспешной обстоятельности далеких лет, когда и зритель был не избалован и с удовольствием смаковал подробности сценического быта и взаимоотношений, явственно чувствовалась на премьере.

Правда, уже после премьеры, режиссер отказался от первоначального решения, заметно сократил некоторые сцены, добавил темперамента, ускорил темп. Получилось яркое, динамичное, современное театральное зрелище. Тем не менее атмосферу эпохи удалось сохранить благодаря органичному сочетанию эксцентрики с меткими психологическими наблюдениями, приметам конкретного исторического быта и шутивными музыкальными эпизодами.

Очень конкретны и узнаваемы образы главных героев – Хайретдина и Сарби. В них нет никакой возвышенной романтики, зато достаточно здравого смысла и искренней непосредственности чувств. Ильнур Закиров играет Хайретдина абсолютно реальным, эгоистичным и далеким от сентиментальных переживаний парнем, которому надоел неустроенный быт, одинокая холодная постель, приготовленная старой матерью невкусная еда. Его отношение к Сарби по-житейски прагматично и расчетливо. Прежде чем сделать окончательный выбор, он осматривает ее внимательно, словно на базаре. При этом наш герой заливается соловьем, отлично понимая, какие психологические приемчики безотказно действуют на наивных девушек. Он даже взывает к ее чувству вины, рассказывая, как, не выдержав тоски по ней, начал курить. Его «ухаживания» просты и незамысловаты: он не упускает случая облапить любимую и смачно поцеловать, опуская при этом тяжелые ведра с водой на ее хрупкие плечи. Заметим, что другие парни галантно провожали девушек, помогая им нести коромысла. Это меткое житейское наблюдение – разница, с которой татарские мужчины относятся к своим женщинам и женщинам вообще, получила свое развитие во втором действии. В сцене посиделок недавно женившийся Гильметдин

обращается к своей молоденькой новоиспеченной жене пренебрежительно «карчык». Если в первом действии Гульюзум (Л. Файзуллина) – одна из веселых и раскованных девушек, то теперь ее новый семейный статус ставит ее в особое положение, заставляя вести себя совсем иначе – скромно и покорно.

Сочных реалистичных деталей достаточно и в образе Сарби (Гульчачак Гайфетдинова). Лукавая, наивная и непосредственная, но в то же время благоразумная. С матерью она боязливая скромница, с подругами – веселая и озорная, с Хайретдином – ласковая, но твердая. Образ получился живым и многогранным.

Настоящей звездой спектакля стал Олег Фазылзянов в роли Сайфуллы. Он в центре всех деревенских посиделок – балагурит, шутит, веселит. В лирических сценах с Мафтухой (Алсу Каюмова) играет первую скрипку, блестя темпераментом и обаянием. А во втором действии, появляясь на сцене в кожанке и с револьвером, приносит с собой исторический дух предреволюционного времени. При этом он задушевно поет. Можно сказать, что в этой роли актер проявил себя ярко и разносторонне.

Еще одной запоминающейся фигурой стал Галимжан в исполнении Ирека Кашапова. Изнеженный, нерешительный, инфантильный, он вызывает даже некоторое умиление. Под стать ему и его комичная свита – толстяки-богачи, показанные в легкой, опереточной манере. Лишь сведения о том, что предыдущая жена Галимжана, не выдержав побоев, сбежала и исчезла, придает их образам зловещую окраску.

Особый интерес в этом спектакле представляют массовые сцены. Каждая из них имеет свой особый настрой, свое эстетическое своеобразие и смысловую нагрузку. Традиционная лирическая сцена у ручья, где парни встречаются с девушками, музыкальна и поэтична. Сцена прощаний на войну – эпически величественна. Особую глубину и достоверность ей придает длительная молитва (в роли хазрата – Халим Заляй). Завершается она хоровым сканированием «Аллах Акбар», что подчеркивает исторический масштаб происходящего и напоминает «Зулейху» Г. Исхаки

в постановке П. Исанбета. Второе действие открывается также очень интересной массовой сценой уже бытового, этнографического характера. С большим вкусом и вдохновением играет Сулейман в исполнении И. Мухаматгалиева на незамысловатом старинном музыкальном инструменте. Органично смотрятся в этой теплой атмосфере деревенских посиделок танцы, поставленные С. Аминовой.

Живая оркестровая музыка (композитор и дирижер Фуат Абубакиров) и выразительные лаконичные декорации (художник Сергей Скоморохов) дополняют образ спектакля. В целом у камаловцев получилась очень своеобразная и интересная постановка, в которой переплелись историческая правда, бытовая достоверность, искренние, психологически оправданные лирические мотивы и сочный народный юмор.

Примечательно обращение Ф. Бикчантаева к комедии Н. Исанбета «Ходжа Насретдин». Имеющая яркую и богатую театральную историю пьеса занимает в татарской драматургии особое место. Наряду с «Голубой шалью» К. Тинчурина, «Альмандаром из Альдермыша» Т. Миннуллина она стала своего рода символом национального духа в татарском театре, олицетворением его традиций. Поэтому обращение к ней уже в XXI веке режиссера Фарида Бикчантаева не могло не вызывать пристального внимания и горячего интереса. Понятно, что «Ходжа Насретдин» Н. Исанбета – наше достояние, национальная классика. Но также понятно, что ставить ее сегодня в традиционном, соцреалистическом ключе уже невозможно. Поэтому существенные трансформации привычного облика спектакля, поиски новых форм, свежие решения и творческие эксперименты – все это ожидалось. И ожидания в полной мере оправдались, спектакль получился своеобразным.

Во-первых, следует отметить декорации. Художник Сергей Скоморохов отошел от привычного бытового правдоподобия и стереотипной восточной красочности. Сцена оформлена в абстрактном, даже как бы «инопланетном» стиле, что придает всему действию вневременной, общефилософский характер. Мы как бы попадаем в

другую, нематериальную реальность, в которой возможно все. Эта созданная художником реальность удивительно созвучна внутреннему миру Хаджи – сказочному, безграничному, свободному, полному необъяснимых парадоксов и в то же время гармоничному. На фоне таких декораций вполне естественно смотрятся разностильные костюмы: стеганные халаты здесь соседствуют с телогрейками и сюртуком, а чалмы и тюбетейки со шляпой. Есть и вовсе карикатурные персонажи, например Цирюльник с ярким макияжем и фиолетовым начесом на голове – намек на современных модных стилистов нетрадиционной ориентации, или Гульбану, нарядившаяся во дворце в кукольную «придворную» одежду.

Во-вторых, значительной переработке был подвергнут текст. Комедия Наки Исанбета значительно сокращена, но зато дополнена фрагментом пьесы сирийского драматурга Саадаллы Ваннуса «Слон, Ваше величество!». В результате получилось произведение с новой темой, с другими смыслами. Если в предыдущих постановках Ходжа Насретдин олицетворял собой народ – его смелость, находчивость, свободолюбие, способность одурачить власть имущих, то теперь этого нет. В спектакле Ф. Бикчантаева Ходжа Насретдин в некотором смысле даже противопоставляется народу. И это, конечно же, в корне меняет содержание и идейную направленность произведения.

История со слоном, присутствующая в пьесе Наки Исанбета небольшим эпизодом, в спектакле вырастает в отдельную, законченную линию сюжета. И она вовсе не комедийна, а напротив – трагична. Это нельзя назвать социальной сатирой: поднимаемая проблема намного глубже, чем забитость и необразованность людей в одной отдельно взятой стране. Она касается самой биологической основы человеческого рода, его беспомощности перед собственными инстинктами. И никакие волевые усилия, репетиции, тренировки не способны победить животный страх перед грубой силой. А если брать шире – страх человека перед болью и смертью.

В таком серьезном контексте образ Ходжи приобретает особое значение. Он предстает бесстрашным, поис-

тине свободным человеком, победившим даже законы природы. По-новому воспринимаются его антиклерикальные высказывания, Ходжа против навязанных догм, но у него есть своя вера – вера в добро, любовь, справедливость. Фанис Зиганша в роли Насретдина очень органичен и внутренне наполнен. Очень удачно дополняет его образ живой и такой добродушный ослик. Эта пара излучает тепло. Если раньше в центре спектакля был конфликт между деятельным, темпераментным и даже несколько желчным Хаджой (вспомним Р. Шарафиева) с другими персонажами, то в новой постановке главный герой ни с кем сознательно не конфликтует. Он просто живет своей жизнью, следует своей правде и игнорирует то, что считает неправильным и несправедливым.

Тем не менее конфликт, конечно же, существует. Стремление к свободе и внутренней цельности противоречит законам реального мира, где правят сила, власть, богатство и сопутствующая им жестокость. Противоположностью Хаджи выступает хан Зихангир. В исполнении Ильдара Хайруллина это пожилой, ленивый, пресыщенный жизнью и умирающий от скуки человек. Он больше похож на чиновника высокого ранга, чем на военачальника периода Волжской Булгарии (до такого состояния он тогда бы точно не дожил). Сцены в ханском дворце поставлены с юмором. И сам хан, и его визирь Зайнаги (Искандер Хайруллин), и хор плененных девушек, в академической манере исполняющий «Туган ил» («Родной край»), показаны пародийно. И все же зрители в напряжении. Ведь на волоске висит жизнь Ходжи, а он – живой, родной, настоящий. И ему угрожает то, с чем он бороться тем же оружием не может: безнравственность, коварство, жестокость. Могущественный хан оказался настолько низок, что приказал подло отравить безоружного Ходжу.

Противопоставление этих двух лагерей нагляднее всего ощущается если сравнивать олицетворяющего ханскую власть огромного, страшного, помпезного, но холодного и пустого надувного слона с маленьким, неказистым, но живым и теплым осликом Ходжы. Этот контраст надуманных и раздутых социальных ценностей с

бесхитростностью и простотой жизни, как она есть – основная идея спектакля. И она звучит актуально. Ведь в погоне за престижем, показухой, рейтингами и брендами люди так часто забывают о самых важных и простых вещах...

В «Ходже Насретдине» занята большая часть камаловской труппы, и зрители сполна получают удовольствие от игры любимых артистов. Мастерски сыграли свои роли Ринат Тазетдинов (Бики), Айдар Хафизов (Косой тархан), Зульфия Зарипова (Сахилия), Ильтазар Мухаматгалиев (Ахун), Миляуша Шайхетдинова (Гульбану). Органично выглядели молодые исполнители: Артур Шайдуллин (Хаммат), Лиана Ахмерова (Сальви), Фаннур Мухаметзянов (Цирюльник). Нельзя не отметить работу композитора Эльмира Низамова. Музыкальное оформление спектакля очень ненавязчивое и интеллигентное.

В целом новая постановка «Ходжи Насретдина» находится в русле эстетических поисков камаловского театра. В ней мы видим непредвзятый, творческий подход к произведению национальной классики, стремление в полной мере раскрыть его философскую глубину, выделив при этом особенно актуальные сегодня мотивы. Безусловно, произведения татарской классики будут и дальше находиться в поле зрения режиссеров.

5.3. Своеобразие постановок зарубежной и русской классики на сцене татарского театра последних десятилетий

Произведения русской и зарубежной драматургии являются неперменным слагаемым репертуара татарского театра. В основном это классика. И нужно отметить, у национального зрителя есть свои предпочтения. С большим успехом на татарской сцене шли произведения Шекспира («Король Лир», «Ромео и Джульетта», «Мера за меру», «Укрощение строптивой» «Антоний и Клеопатра», «Сон в летнюю ночь»), Мольера («Тартюф»), Лопе де Вега («Дурочка», «Причуды Белисы», «Учитель танцев»), Гольдони («Бабы сплетни», «Слуга двух го-

спод»), Шиллера («Коварство и любовь» «Разбойники»), Гоцци («Принцесса Турандот», «Король-олень»).

В разные исторические эпохи зарубежная драматургия выполняла разные задачи. До революции у нее была не только развлекательная, но и просветительская функция, она способствовала воспитанию эстетического вкуса, расширению культурного кругозора. В советское время она несла революционные лозунги, идеи свободы, равенства и братства, обличала господствующие классы. В новых условиях мировая классика на татарской сцене заиграла новыми красками. Можно отметить два режиссерских подхода. Первый – когда в произведении на первый план выходят общечеловеческие мотивы: идеи любви, добра, красоты, показ прекрасных и высоких чувств, достигающих порой трагического накала. Второй – когда в классическом произведении выделяются злободневные проблемы, на материале классики поднимаются острые политические и идеологические вопросы. Это вполне наглядно можно увидеть на конкретных примерах.

Трагедия «Ромео и Джульетта» В. Шекспира в постановке Ф. Бикчантаева в 1990 году стала одним из программных спектаклей условного, метафорического театра. В противовес устоявшейся в те годы эстетике жизненного правдоподобия, яркой зрелищности и идейной определенности, Ф. Бикчантаев основное внимание уделил созданию атмосферы, не просто романтической, а тревожно-неопределенной, щемящей, местами болезненной, сопровождающей первое, неловкое и неумелое, потому особенно острое и страстное чувство. Декорации использовались как символ: огромная бесконечная городская стена, разрезающая сцену пополам, олицетворяла непреодолимость преград на пути искренней, чистой, возвышенной любви. Но главным в спектакле была актерская энергетика. Сцена была буквально пропитана ощущением юности – в массовых и батальных сценах играли тогдашние студенты Института культуры и искусства. Главные роли с большим внутренним напряжением и самоотдачей исполнили молодые актеры Люция Хамитова – Ильдус Габдрахман. «Ромео и Джульетта» в

постановке Ф. Бикчантаева при всей своей сдержанности и целомудрии и по сей день остается одним из самых чувственных и эротичных спектаклей на татарской сцене.

Одним из ярких, знаковых театральных событий сезона 1993–1994 года стала совместная постановка Качаловской и Камаловской трупп по пьесе В. Шекспира «Венецианский купец». Она шла под названием «Шейлок» на сцене Казанского драматического театра (режиссер-постановщик – М. Али-Хусейн (Москва), режиссер по пластике Н. Ибрагимов, художники О. Твардоская и В. Макушенко, музыкальное оформление А.Маклыгина). Это была очень современная и оригинальная постановка.

Назвав свой спектакль именем еврея Шейлока, его создатели сделали акцент на проблеме национального угнетения, в первую очередь, на общечеловеческих ее аспектах, таких как равенство, справедливость, милосердие.

Нужно сказать, что постановщики довольно далеко отошли от авторской концепции, создав спектакль откровенно публицистичный, острый, затрагивающий наиболее болезненные вопросы общества. Стремлением подчеркнуть актуальность классического произведения, видимо, объяснялся стилистический разноречивый облик постановки. Средневековые остроносые башмаки здесь соседствовали с модными спортивными куртками, а древние еврейские мелодии – с современными ритмами. Разноречивый образ слуги Лансалота (И. Габдрахманов), который, появившись в изысканной классической манере, временами неожиданно переходит с русского языка на тарабарщину от конкретного исторического времени.

Главным героем спектакля стал, естественно, Шейлок в исполнении замечательного актера А. Калаганова. Его трагически одинокая фигура вместила в себя боль и отчаяние народа, с древнейших времен подвергающегося гонениям и травле. Вместе с тем Александр Калаганов создавал яркую индивидуальность, сильную личность, обладающую огромным темпераментом, страстностью, гипертрофированной чувствительностью. Шейлок – Калаганов не лишен своеобразных принципов и благородства, но он озлоблен, ослеплен бесконечным униже-

нием, его душа изуродована несправедливостью. Он жаден, но деньги для него – единственный способ выжить, утвердиться, утолить свою постоянно уязвленную гордость. Он мстителен, но бесконечное попираание его человеческого достоинства довело его до крайней черты. Шейлок стремился стать палачом, но лишь потому, что он в этом мире – жертва.

Итак, в центре спектакля – тема изгоя и общества, которая на самом деле гораздо шире национальной. Отщепенцем может стать любой, кто не похож на других. Всеобщая ненависть к Шейлоку обусловлена не только религиозными чувствами, это реакция на «чужака», другой образ жизни, другие ценности.

Компания беспутных венецианских кутил, прожигающих жизнь в удовольствиях, тратя чужие деньги, враждебно и презрительно смотрит на «жида», чье занятие не растрата, а накопление. Каждый из них в отдельности – полное ничтожество, но все вместе они представляют собой толпу, страшную своим холодным цинизмом и безответственностью. Конфликт Шейлока и Антонио (Ф. Бикчантаев) – лишь одно из проявлений противостояния еврея и этой толпы. Конечно, Антонио знатен, щедр, всеми уважаем, что, по Шекспиру, и вызывает зависть и злобу Шейлока. Однако в спектакле акцент был сделан на другом. Антонио – лидер враждебного Шейлоку лагеря, этой пестрой, но безликой массы (кстати, их одинаковые шелковисто многоцветные костюмы «а ля адидас» вызывали определенные ассоциации, по крайней мере, у городских жителей). Друзья Антонио наносят Шейлоку удар за ударом. Сначала его осмеивают и оплевывают, затем обворовывают и отнимают самое дорогое из сокровищ старого еврея – дочь.

Чувства Шейлока к Джессике отличаются особой трепетностью и нежностью. И это не только отцовская любовь, но и особое чувство к товарищу по несчастью, такому же несправедливо обделенному существу. Ведь женщины в «свободной» венецианской республике столь же унижены, как и евреи, их цена также определяется состоянием. Даже блистательная Порция,

гордящаяся знатностью и благоразумием, не имеет самоценности в этом мире. Л. Хамитова играла ее с большой самоотдачей, создавая неординарный характер, яркую, незаурядную личность. Но, несмотря на свой ум, красоту, великодушие, ее героиня вынуждена мириться с меркантильным отношением жениха, расчетливо увидевшего в браке с ней избавление от бесчисленных долгов, возможность продолжать жизнь, полную роскоши и мотовства. Бессанию, каким играл его К. Ярмолинец, не в состоянии оценить в женщине что-либо, кроме богатства и внешней привлекательности. Впрочем то же самое относится к бездельнику и скабреснику Лоренцо, а также ко всей их циничной компании.

Выросшая в затворничестве Джессика (Э. Садреева) была похожа на капризный прихотливый цветок, который простодушно тянется к людям. Она молода и беспечна, в ней бьет ключом жажда жизни, веселья, любви. Доверчивая девушка еще живет в мире иллюзий, но израненное обидами сердце старого отца уже сжимается тревожными предчувствиями. И потому с такой самозабвенной нежностью целует он руки красавицы-дочери, потому так бережет и лелеет ее. Но увы... Джессика – Садреева просто не в состоянии выдержать изоляцию и всеобщее отчуждение. Для нее иудейская вера – источник страдания и одиночества. Для того, чтобы стать «как все», она не останавливается перед воровством и побегом. И кто осудит ее за это предательство? Только потерявший последнюю радость в жизни отец...

Конфликт Шейлока и его коллективного обидчика была призвана разрешить сила Закона, представленная Дожем Венеции (П. Бетев) и венецианскими сенаторами (Ю. Коршок и В. Фролов). Их важность, благообразие, помпезность, как контраст к нечеловеческим мукам сжигаемого ненавистью Шейлока, наводил на размышления о двуличной сущности средневекowego государства, за парадным фасадом из высоких деклараций, скрывающего чудовищную машину диктата, насилия, подавления. На христианских знаменах Венецианской республики начертаны гуманные лозунги всеобщей любви, добра и

милосердия. Но огромная тень взывающего к мщению Шейлока (впечатляющий постановочный трюк) вызывала в сознании мрачные картины: костры и застенки «святой инквизиции», крестовые походы против иноверцев, кровавые распри внутри христианской церкви, преследовавшей инакомыслящих...

Сочувствуя страданиям Шейлока, уважая его личность, создатели спектакля не принимали его позиции. Его поражение в итоге было закономерно. Так развенчивалась иллюзия, что несправедливость можно победить экстремизмом. Ведь месть не разрешит противоречий, насилие породит новое насилие, жестокость – ответную жестокость. Из тупика вражды и непонимания существует единственный выход – путь компромисса и взаимных уступок, терпимости и доброты.

Удачный опыт работы на русской сцене с приглашенным режиссером в новой для себя эстетике вдохновил камаловцев на то, чтобы пригласить в свой театр русского режиссера Валентина Ярухина для постановки спектакля по пьесе Ф. Шиллера «Разбойники». Поставленный на малой сцене ТГАТ им. Камала в 1997 году, спектакль отличался смелостью и непривычностью.

Своеобразие и художественные особенности этой постановки во многом были заданы и определены малой сценой камаловского театра, которая сама по себе подразумевает особую камерность спектакля, доверительные и равноправные отношения между артистами и публикой, а также создает условия для смелого творческого эксперимента. Преимущества столь своеобразного сценического пространства, когда сцена, кажется, чуть ли не больше зрительного зала, режиссер и художник использовали по максимуму, создавая поистине впечатляющие картины. Оформление, при всей своей условности, сдержанности и лаконичности, было довольно выразительно и, что еще более важно, давало широкие возможности для различных постановочных трюков, придававших классической пьесе яркость, зрелищность и актуальное звучание. Богатство палитры используемых в спектакле выразительных средств было даже непривычно: подчас происходящее на

сцене сильно напоминало цирк с «волшебными» ящиками фокусников, акробатами и карабкающимися под самый купол воздушными гимнастами, хотя нельзя сказать, что в контексте постановки применение столь экстравагантных художественных решений не было оправдано.

Нетрадиционность подхода режиссера к творчеству Фридриха Шиллера проявилась и в идейно-содержательной стороне постановки. В трагедии классика романтизма романтикой и не пахло. Видимо, русскому режиссеру XX века была ближе «достоевщина» с извечными морально-этическими рассуждениями, нравственными исканиями, сомнениями и колебаниями. Впрочем такое решение вполне естественно вытекало из содержания драмы, кроме того, на тот момент оно было более актуально. В спектакле нашли свое развитие две основные линии трагедии: тема погрязшего в страшных грехах, низкого и бесчестного Франца Моора, и тема «благородного» бунтаря Карла, который, став разбойником из идейных соображений, оказался впоследствии заложником своей бандитской шайки.

В отличие от первоисточника, спектакль на первый план выдвигал проблему «преступления и наказания», и решена она была совсем по Достоевскому. Франц, совсем как Раскольников, пытался подвести под свои корыстные и низкие деяния солидное теоретическое и идеологическое обоснование. Образ воинственного атеиста, оправдывающего материализмом вседозволенность и жестокость, презревшего все общепринятые нормы религии и морали, не имеющего ничего святого, довольно характерен для классической мировой драматургии. Достаточно вспомнить мольеровского Дон Жуана или шекспировских злодеев. Наверно, закономерно, что во всех подобных случаях, особое внимание уделяется не характеру персонажа, а самой разрушающей и нигилистической идее, носителем которой он является. Франц в исполнении И. Хайруллина в этом смысле не исключение. Это человек-идея, непрерывно философствующий вслух, его эмоций совсем не видно за бесконечными рассуждениями. Актер раскрывал суть образа, в основном посред-

ством монологов. Конечно, можно спорить о жизненности такого персонажа, однако его порочная демагогия звучала весьма актуально.

Продолжение темы ответственности человека за свой нравственный выбор – история Карла Моора и его друзей. И эта линия, которая должна была бы стать главной, ведущей в трагедии, выглядела в спектакле несколько упрощенно. Образ Карла (Р. Тухватуллин) оказался снижен и трагедия благородного бунтаря-идеалиста, неожиданно столкнувшегося с жестокими реалиями настоящей разбойничьей жизни, в спектакле как-то не особенно прозвучала. Да и вообще раскрытию характера и сути Карла в спектакле не было уделено достаточно внимания, особенно по сравнению с Францем. Возможно, это впечатление усилено и тем, что, в отличие от брата, Карл много не разговаривает, и его мысли для зрителя остаются недосыгаемыми. Таким образом, противопоставления двух братьев не произошло.

Другой центральный конфликт трагедии – между благородными устремлениями, высокими моральными принципами Карла и жестокими, подлыми законами воровской шайки также не состоялся. И не только потому что эта сторона натуры Карла была недостаточно раскрыта. Пожалуй, самым спорным моментом в спектакле было то, как показаны разбойники. Это настоящее стадо – живое воплощение темных инстинктов, бессмысленной жестокости, кровожадности и всех существующих пороков. При этом режиссер нарядил их в «чеченский» камуфляж. Шиллеровские разбойники, словно боевики, расхаживали по сцене в солдатских сапогах, маскировочных жилетах и с повязками на лбу. Вероятно, постановщик посчитал это решение новаторством и проявлением своей гражданской позиции. Но это выглядело слишком прямолинейно и карикатурно.

По-настоящему масштабный, глубокий и в лучшем смысле слова классический образ создал А. Шакиров (граф фон Моор). В своей яркой и эмоциональной игре он поднимался до высот философского обобщения. В его герое нашли воплощение и безграничная, слепая родительская

любовь, и трагедия бессильной, холодной, одинокой старости, и горечь от неблагодарности детей. Вероятно, поэтому он так сильно напоминал короля Лира. Актер достиг удивительной выразительности и единства внешне-го рисунка роли с внутренней сутью образа.

Говоря об остальных исполнителях, следует отметить, что в спектакле была занята, прежде всего, молодежь. Не все созданные ими персонажи были одинаково яркие и убедительны, но в тех случаях, когда режиссерский замысел удачно накладывался на природную фактуру актеров, получились по-настоящему живые характеры. Так, несмотря на лаконичную и сдержанную манеру игры, образы Шпигельбера (И. Габдрахман), пастора Мозера (Ф. Бикчантаев), Даниэля (И. Мухаметгалиев) вышли запоминающимися, выразительными и вместе с тем естественными.

Единственный женский персонаж в спектакле – Амалия. М. Шайхетдинова подошла к роли серьезно и ответственно и постаралась передать сложные переживания, силу духа и незаурядность своей героини. К сожалению, ее исполнению не всегда хватало мягкости и тепла, женственности и обаяния, которые должны бы быть присущи романтическому образу влюбленной девушки.

В репертуаре камаловского театра, традиционно ориентированном на национальные произведения, трагедия Шиллера «Разбойники» заняла особое место, как по значительности драматургического материала, так и по масштабности и неординарности сценического воплощения. Безусловно, эта постановка имела большое значение в контексте творческого развития и эстетических поисков татарской сцены.

Произведения зарубежной классики даже в бурные девяностые годы иногда решались в спокойном, традиционном ключе. В качестве примера можно привести того же Шиллера, чью мелодраму «Коварство и любовь» в 1994 году поставил режиссер Р. Аюпов с коллективом Казанского татарского государственного молодежного театра. Татарский молодежный театр тогда только обрел официальный статус и проходил нелегкий путь творческого становления. Не имея ни собственного помещения, ни проч-

ной материальной базы, он активно искал свое лицо, формируя свой, интересный молодому зрителю репертуар.

Спектакль «Коварство и любовь», показанный в помещении театра им. Тинчурина, – первое обращение коллектива к произведению мировой классики. Представление было посвящено памяти выдающегося татарского актера, переводчика пьесы Габдуллы Шамукова. Надо сказать, что это посвящение пришлось как нельзя более кстати. Подчеркнув роль произведения в истории татарской сцены (первая постановка трагедии была осуществлена труппой «Сайяр» еще в 1913 году, в ней блистали такие звезды, как Г. Кариев, Г. Болгарская, К. Тинчурин и др.), оно оправдало решение спектакля в чисто традиционном ключе. Режиссер не искал принципиально новой трактовки, на подмостках последовательно разворачивалась старая как мир история о любви и ненависти, о добре и зле, о низости и душевном благородстве. Актеры также строили свои образы в соответствии с уже установившимися романтическими канонами. Возможно, что такой подход оказался для них в чем-то даже более сложным.

В целом премьера прошла успешно, хотя и не безупречно. Оно и понятно, постановка прославленных произведений является трудным испытанием для любого коллектива. Классика требует от исполнителей виртуозности, особенно, если внешнее оформление спектакля не на высоте. У театра не было своего композитора, и нет ничего плохого в том, что он использовал уже готовую, в том числе и классическую музыку. Но, пожалуй, стоило бы уделить больше внимания подбору мелодий, отдавая предпочтение менее известным, тем, которые не «на слуху». Декорации создавали приемлемый, но весьма статичный фон для действия.

Говоря об исполнителях, в первую очередь следует отметить Л.Садри. Его Вурм, весь такой подленький, гаденький, скользкий, четко поставил перед собой цель и добивается ее неуклонно, не разбирая средств, проявляя дьявольскую хитрость и почти талант. Несмотря на острую характерность и прямолинейность, этот персонаж выглядел очень живым и убедительным, поскольку

Л. Садри не на секунду не выходил из образа, раскрывая его последовательно и всесторонне. Н. Сафин (Президент фон Вальтер) вкладывал в свою роль меньше изобретательности, но больше темперамента. Его герой был одержим честолюбием, жадной богатства, опьянен собственной властью. У него своя система ценностей, своя идеология и говорил он о ней с такой верой и эмоциональностью, что было трудно с ним не согласиться. В совсем иную тональность был окрашен образ бедного музыканта Миллера. Актер Ф. Галеев в этой роли был поначалу несколько скован. По ходу развития действия в душе Миллера зрел протест и в актерском исполнении появлялся драматизм, страстность, темперамент.

Особая ответственность возлагалась на исполнительниц главных ролей Г. Илалиеву (Луиза) и И. Камалееву (Фердинанд). К сожалению, молодым актерам явно не хватало профессионального опыта, а также сценической раскрепощенности.

Забегая вперед, отметим, что творческому почерку Рената Аюпова вообще присущи уважение к театральным традициям, общепринятым трактовкам. Возможно, поэтому его привлекают постановки по прозаическим произведениям. Воплощая их на сцене, он является как бы первопроходцем, чувствует творческую свободу, не боится экспериментировать. Его постановки пьес очень сильно тяготеют к традиционным решениям. Это в полной мере относится к его инсценировке «Короля Лира» Шекспира. Спектакль грамотный, эффектный, впечатляющий, но лишенный оригинального собственного прочтения.

Своеобразный подход к зарубежной классике продемонстрировал признанный авторитет татарской сцены Марсель Салимжанов. Комедию Эдуардо де Филиппо «Суббота, воскресенье, понедельник» он поставил так, словно ее написал Галиаскар Камал, приехавший из заграничной командировки и пропитавшийся итальянскими впечатлениями.

Имя Эдуардо де Филиппо вошло в историю театра и кинематографа середины XX века. Его пьесы триумфально обошли театральные подмостки всего мира и стали

литературной основой целого ряда киношедевров итальянского неореализма. Особым успехом, в том числе и в Советском Союзе, пользовались две его пьесы – «Филумена Мартурано» и «Суббота, воскресенье, понедельник».

Мир «маленьких людей» Эдуардо де Филиппо ожил перед нами в спектакле театра имени Г. Камала. Вопросы, которые мучают этих людей, глобальными никак не назовешь – это мелкие, повседневные заботы, которые тем не менее отнимают время, силы, становятся источником постоянных тревог и беспокойства. Они нескончаемы, эти бытовые проблемы, и человек тонет в них, постепенно инстинктивно ощущая, что жизнь проходит или уже прошла, а в ней так и не было ярких событий и больших потрясений. Отсюда возникает желание внести в это однообразие будней страсть, пафос, нерастраченные душевные силы, чтобы сделать жизнь более значительной и яркой. Это своего рода игра, театр, которому тоже требуются зрители, поэтому все семейные «разборки», даже весьма интимного свойства, решаются громогласно, с живейшим участием соседей, родственников, всего квартала... Не покидает ощущение, что мы знаем этот мир, притом знаем хорошо. Все это очень напоминало содержание творчества Г. Камала.

Впрочем неповторимый итальянский колорит тоже был в центре внимания постановщика. Спектакль «Суббота, воскресенье, понедельник» был создан режиссером по принципу стилизации. Прием испытанный и вместе с тем довольно коварный. Он требует безукоризненной художественной формы спектакля. Если хотя бы один второстепенный или эпизодический персонаж выпадает из общего стиля, то рушится все «здание» спектакля. В спектакле Марселя Салимжанова господствовало стилевое единство, и это его достоинство. Зритель увидел на сцене замечательных мастеров Камаловского театра – Ильдара Хайруллина и Алсу Гайнуллину, Равиля Шарафеева, Наиля Дунаева и Наилю Гараеву, легко, органично и свободно вписавшихся в стихию мягкого итальянского юмора. Молодые тогда актеры Искандер Хайруллин (Атилио), Радик Бареев (Роберто), Наиля

Нажипова (Вирджиния), Аниса Сабирова (Джюльенелла) участвовали в создании атмосферы спектакля, играя с удовольствием и полной самоотдачей. Музыкальное оформление Фуата Абубакирова и декорации Сергея Скоморохова тяготели к той же стилизации и вместе с тем приносили в изобразительный ряд спектакля дух импровизационности, свободного полета фантазии.

Спектакль Марселя Салимжанова еще раз показал, что в постановках по произведениям зарубежной драматургии не последнюю роль играют внешние атрибуты: национальная экзотика, эффектные декорации и костюмы, приподнятость и изящество актерской игры.

Именно эти качества были в полной мере присущи очень красивому, изысканному спектаклю Ф. Бикчантаева по пьесе Лопе де Вега «Учитель танцев».

«Учитель танцев» – спектакль исключительно о любви. Причем о любви возвышенной, нереальной, волшебной, какой она нам представлялась в детских и юношеских мечтах. Словно из мира сладких грез – усыпанное сияющими звездами и украшенное неправдоподобно огромной золотой луной небо, интимность таинственного ночного сада, страстная и нежная испанская мелодия... И кажется, оживает наивная вера в то, что в жизни все сложится как в красивой сказке, где благородный рыцарь преодолеет все преграды ради своей прекрасной дамы, где непременно побеждают добро и правда. Приподнятое, поэтическое настроение было главным в спектакле, и поэтому важным становилось не то, что происходит на сцене, а то, как происходит. Особую значимость обретали и изысканное вычурные костюмы, и сложная, выразительная хореография, и молодость, обаяние актеров.

В спектакле тонко и убедительно передавалось ощущение первого, трепетного, еще подчас неловкого чувства. В идеалистический образ бесстрашного и благородного Альдемаро исполнитель И. Габдрахманов вносил реальные черты упрямого и легкомысленного мальчишки, чем делал этот персонаж живым и узнаваемым. Порывистость, вспыльчивость, импульсивность – характерные черты, свойственные юности во все эпохи. Под стать Аль-

демаро была и его возлюбленная Флорела (Ч. Закирова). Одновременно гордая и нежная, решительная и благородная, с глубоким чувством собственного достоинства, она – свободолюбивая героиня эпохи Возрождения и вместе с тем самостоятельная современная девушка.

Флорела и Альдемаро достойны друг друга, они полны веры в свою любовь, решимости бороться за нее, и даже на мгновение не возникает сомнения в том, что, преодолев все препятствия, они в конце концов будут вместе. Мажорность, жизнерадостность произведения и в том, что все препятствия на пути влюбленных, оказавшись обычным недоразумением, растаяли сами собой. Наши герои нашли простой и легкий выход из, казалось бы, тупиковой ситуации, а главное, обрели поддержку и понимание окружающих. Ни Фелисьяна (Л. Хамит), ни Вандалино (Р. Бареев), чьи козни доставили им столько неприятностей, вовсе не были похожи на настоящих злодеев. Напротив, их искренняя вера в свои придуманные чувства, их экзальтированность и сентиментальность в чем-то даже трогательны. По сути это два очень похожих характера и неудивительно, что исполнители пользовались приблизительно одинаковыми выразительными средствами. Классическую нарочитость, манерность исполнения они смягчали иронией, шутливой пародийностью, достигая тонкого комического эффекта.

Вообще, для постановки было характерно сочетание классической традиции с живым, современным, немного насмешливым взглядом на происходящее. Классическая комедия великого испанского драматурга прозвучала на татарской сцене свежо и современно.

Если Шекспир, Шиллер, Лопе де Вега – авторы для татарского театра, можно сказать традиционные, то Федерико Гарсиа Лорка впервые вошел на татарские подмостки только в 1997 году. Театр Драмы и комедии им. К. Тинчурина переживал тогда сложный период своего развития – смену эстетических установок, связанную с переходом в новое качество – от передвижного, рассчитанного в основном на невзыскательного сельского зрителя, к стационарному городскому, подразумевающему

более высокий художественный и профессиональный уровень. Поэтому, наряду с общими для всех наших театров трудностями, перед Тинчуринским стояла особая, специфическая проблема: как на столь крутом повороте не потерять свою традиционную публику и вместе с тем привлечь нового, более подготовленного и эстетически развитого зрителя. В связи с этим в репертуаре театра существовала некоторая двойственность. С одной стороны, в нем большое место занимали не слишком утонченные комедии и мелодрамы, рассчитанные на массовый невзыскательный вкус. С другой стороны, время от времени появлялись подлинно высокохудожественные, оригинальные, тщательно продуманные и поставленные, доведенные почти до совершенства произведения. К числу последних можно отнести «Пока течет река Итиль» по Н. Фаттаху, «Вдовый пароход» по Е. Грековой, «Женитьба Фигаро» П. Бомарше. Эти спектакли, очень разные по стилю, содержанию и идеям, были объединены поиском нового художественного языка, органичного синтеза жизненной правды и яркости, выразительности сценических форм.

Постановка Р. Загидуллина «Кровавая свадьба», осуществленная силами первой Тинчуринской студии Казанской государственной академии культуры и искусств, была еще одним значительным шагом на этом пути. То, что режиссеры-педагоги Рашид Загидуллин и Таслима Халяф выбрали для своих студентов именно это произведение Федерико Гарсиа Лорки, далеко не случайно. Чувственная и насыщенная страстями трагедия испанского поэта открывала перед молодыми исполнителями целый мир человеческих эмоций, вечных тем и поэтических аллегорий. Спектакль был полностью отрешен от бытовизма: этому немало способствовали как поэтизированный перевод Т. Халяф, так и крайне условное, лаконичное оформление. Неистовая игра пылающих кроваво – алых бликов на полупустой, холодной, темной сцене в сочетании со жгучими и трагичными переливами плачущей испанской гитары леденило душу тревожными ожиданиями. Непроизвольно рождался целый

ряд ассоциаций: средневековая Испания, запечатленная в картинах и стихах – дуэли, серенады, кастаньеты. Коррида, смертельные поединки и кровь, кровь, кровь...

Тема неумолимого рока проходила красной нитью через весь спектакль. Не случайно центральным, организующим звеном в постановке стал образ Смерти. Именно Смерть дергает за ниточки человеческих чувств и поступков, направляя их действия в желаемое для нее русло, именно она «дирижирует» всеми происходящими на сцене событиями. Сложная, аллегорическая роль, требующая умения перевоплощаться и особой внутренней пластичности, эксцентрического дара оказалась по плечу молодой исполнительнице Гузель Камал. Остальные играли ровно и в соответствии с теми задачами, которые поставил перед ними постановщик. Конечно, молодым и еще неопытным исполнителям не всегда хватало самостоятельности, уверенности в себе, свободы в выражении чувств, что в большой степени искупалось их восприимчивостью, отсутствием устоявшихся стереотипов, творческой гибкостью. В спектакле весомо ощущалась сильная режиссерская рука (благо студенты – материал для режиссера, а в особенности для режиссера – педагога, мягкий и податливый). Рисунок каждой роли был четко прочерчен, каждое движение, интонация, выражение тщательно отобрано и продумано, спектакль плавно катился, словно по нотной партитуре, и смотрелся на одном дыхании. Единство слова, музыки, танца, пластики и ритма завораживало. Нельзя не отметить слаженную работу хореографа Марата Гимадутдинова, режиссера по пластике Рустема Фатхуллина, композитора Чингиза Абызова.

Заслуживает внимания еще одна студенческая работа. В 2003 году в репертуаре ТГАТ им. Г. Камала появился не совсем обычный спектакль: «Наследники Рабурдена» по пьесе Э. Золя. Наверное, немало почитателей великого французского писателя было удивлено и заинтриговано появлением его имени на казанских афишах. Масштабные романы – эпопеи, где он реалистично, смачно, в живописных подробностях описывал жизнь всех слоев парижского общества, от самого дна до высшего света,

широко известны читателям. Но Золя-драматург широкой публикой воспринимается как экзотика. И действительно, у него практически нет сценических произведений. Поэтому особенно примечателен тот факт, что его комедия «Наследники Рабурдена» уже шла на татарской сцене в постановке Р. Тумашева, причем с большим успехом. И вот спустя много лет театр вновь к ней вернулся.

Тех, кто ожидал найти в пьесе знакомый по книгам творческий почерк – острые социальные характеристики, обстоятельность, граничащую с натурализмом, ждало разочарование. Ничего такого, что ассоциировалось бы с яркой и оригинальной индивидуальностью самобытного романиста, в ней нет. Есть неповторимый французский юмор, изящно закрученный сюжет, атмосфера легкости, воздушности и бесшабашности. Комедия настолько органично вытекает из национальной драматургической традиции, что в ней даже строго соблюдается пресловутое классическое триединство места, времени и действия.

При этом спектакль удивительно естественно смотрелся на татарском языке – так, словно артисты в своей привычной исполнительской манере играли какое-нибудь дореволюционное произведение Г. Камала. У этого факта есть историческое объяснение. Как известно, татарское сценическое искусство начиналось с переводных турецких пьес. А турецкий театр (как и арабский) в свою очередь формировался под сильнейшим влиянием французского, и основу его репертуара поначалу составляли переработки произведений зарубежных авторов (особенно Мольера). Таким образом, татарский театр, хоть и опосредованно, но имеет в своей родословной французские корни.

У этой постановки была еще одна особенность. В ней были заняты не состоявшиеся артисты и даже не дипломники, а студенты третьего и четвертого курсов Казанской государственной академии культуры и искусств. Это придавало спектаклю особую свежесть и непосредственность. Вряд ли можно было вести речь о психологической глубине и социальных трактовках. Зато молодые исполнители не боялись переборщить

с эмоциями, принимать комичные позы и активно использовать мимику, а эксцентрика, безусловно, юности к лицу. На память приходили непревзойденные французские кинокомедии, в которых полная нелепость ситуации оттеняется не менее парадоксальными и смешными персонажами. В спектакле также главное – юмор, занимательность, темперамент, остроумные трюки, делающие оправданным и правдоподобным любой абсурд. Даже центральные положительные герои – влюбленная парочка – были показаны с помощью ярких внешних характеристик в комическом свете, не говоря уже об остальных, весьма своеобразных и колоритных типажах.

Если бы за эту пьесу взялась серьезная, солидная труппа, то постановщик, скорее всего, укрупнил бы проблематику и подчеркнул в ней социально-сатирические мотивы. Материал давал возможности и для этого: параллели с современностью напрашивались сами собой. Но, исходя из возраста и статуса исполнителей, режиссер-педагог А. Хафизов выбрал облегченную, водевильную стилистику, создав непритязательное, но весьма симпатичное и обаятельное представление, которое встретило самый теплый прием у широкой публики. Не случайно студенческую работу взяли на ответственные башкирские гастроли и включили в постоянный репертуар ТГАТ им. Г. Камала.

В последние годы в постановке зарубежных произведений на татарской сцене наметилась еще одна тенденция: приглашение для их постановки зарубежных режиссеров. Первым из них был француз К. Фетрие, поставивший в 1995 году в Театре им. Г. Камала комедию Э. Лабиша «станция Шамбодэ». Это было легкое, развлекательное представление, не лишенное остроумия и выдумки. Главные роли в нем исполнили Н. Гараева, Р. Шарафи, Г. Каюмов. Ничем особенным в репертуаре Камаловского театра оно не выделялось

В 1997 году немец Михаэль Мандель на малой сцене того же театра ставит драму Г. Ибсена «Привидения». Это уже стало необычным, знаменательным событием. Ибсен на татарской сцене был поставлен впервые.

На театральных афишах рубежа XIX–XX веков не было имени более популярного, чем норвежского драматурга Генрика Ибсена. Каждый крупный театр считал делом чести постановку его пьес. Вхождение в сложный мир его героев – это своего рода экзамен, показатель высокого творческого уровня театра. Самая известная и самая сложная пьеса Г. Ибсена «Привидения» рассказывает о трагической судьбе фру Альфинг и ее сына Освальда. Выданная в очень молодом возрасте замуж за богатого и распутного капитана Альвинга, она взбунтовалась и ушла к человеку, которого полюбила, – пастору Мандерсу. Однако тот, якобы из «моральных» соображений, уговаривает ее вернуться к мужу. Всю свою дальнейшую жизнь Фру Альвинг служит «ширмой» для порочных наклонностей своего супруга. Ее существование вошло в свою будничную колею, в заботах о сыне и репутации мужа пролетели годы. Однако ее сын, молодой и талантливый художник Освальд, повзрослев, начал также проявлять «порочные наклонности». Считая это наследственным психическим заболеванием, Освальд просит мать прервать его жизнь, как только он сойдет с ума. В финале пьесы мать оказывается перед трагическим выбором...

Можно, конечно, дать подробный художественный анализ этого спектакля, рассмотреть режиссерские решения, особенности актерской игры и объяснить, почему этот профессиональный, качественный во всех отношениях спектакль не имел успеха. Однако все это будут пустые слова. Настоящая причина в том, что время для этой постановки на татарской сцене еще не пришло. И это касается не формы, а именно содержания драмы.

Современники драматурга воспринимали написанную в 1881 году пьесу Г. Ибсена как резкую критику ханжества и лицемерия общественной жизни. Насколько эта проблема актуальна в наше время? Для современного общества куда более опасны излишняя раскрепощенность, цинизм, пренебрежение нравственными ценностями. В спектакле камаловцев главной стала мысль об ответственности старшего поколения за моральное и физическое здоровье детей, она показалась им акту-

альной и естественно вытекающей из текста пьесы. Загвоздка в том, что в XIX веке, когда была написана пьеса, на многие вещи смотрели по-другому. И сам Ибсен, как сын своего времени, не был свободен, не то что бы от предрассудков, от невежества по некоторым вопросам. Имеются в виду вопросы сексуальные.

С точки зрения конца XX века конфликт в пьесе излишне заострен. Высокий сексуальный темперамент капитана Альвинга (который многие современные мужчины, да и женщины, рассматривали бы как достоинство) назван «порочными наклонностями». А естественный процесс взросления, сопровождающийся «гормональным взрывом» и появлением влечения к противоположному полу, воспринимается Освальдом и его матерью как проявление «наследственной болезни» и начало безумия. Вот уж действительно будет трагедия, если совершенно здорового, талантливого и благовоспитанного юношу отравят лишь за проявление им естественных, свойственных каждому нормальному человеку его возраста желаний.

Возможно, такая трактовка пьесы и покажется слишком простой, но она единственно верная и соответствующая правде жизни. Однако ни режиссеру, ни актерам она в голову не пришла. В результате получился спектакль, полный трагического накала, драматических переживаний и глубокомысленных выводов. Нужно отметить, что исполнители главных ролей – Ш. Биктимиров, А. Гайнуллина, Ф. Зиганшин – выложились полностью в соответствии со своими представлениями об «интеллектуальной ибсеновской драме».

Спектакль по пьесе Педро Кальдерона «Жизнь есть сон» поставил режиссер из Испании Алехандро Гонсалес Пучче. Появление на сцене татарского театра западноевропейской классики – это всегда эксперимент. Даже когда речь идет о Шекспире, Мольере, Лопе де Веге. Хотя крепкая народная основа, живые человеческие чувства, демократизм, жизнерадостность и ясный, доступный юмор, казалось бы, обрекают их пьесы на зрительский успех. Постановка же пьесы П. Кальдерона – знатного испанского драматурга, священника, творившего в XVII веке в жанре

религиозно-символической драмы, – явление и вовсе экстраординарное. При социализме трудно было бы даже представить его «реакционные» произведения на российских подмостках. Это стало возможным сейчас, когда «элитарность» превратилась из недостатка в достоинство.

С самого начала действия спектакль погружал зрителя в совсем иную, непривычную эстетику. Полусказочный новеллистический сюжет о благородном короле и его несчастном сыне, о предсказаниях звезд и страшной темнице, о попорченной девичьей чести и борьбе за трон представал перед нами облеченный в изысканную стихотворную форму. Текст состоит из длинных, пространственных монологов, в которых по очереди раскрываются герои, рассказывая о прошедших событиях, своих чувствах и мыслях. В лучших старинных традициях актеры преподносили нам искусство декламации, свободное от бытовой конкретики, психологической оправданности, сиюминутных настроений. Если сначала такой подход настораживал (будет ли настоящая театральная игра, а не иллюстрация литературной первоосновы), то постепенно подчиняла себе атмосфера свободного парения.

Описать спектакль очень сложно. В нем возникал зыбкий и изменчивый мир платоновских идей. Беспредметный и отвлеченный, он тем не менее оставался чувственным и живым. Растворяясь в сценической реальности, потихоньку понимаешь – у человека всего лишь два базовых чувства – любовь и страх, а уж у них – множество оттенков. Центром постановки являлся образ Сехисмундо в блистательном исполнении Искандера Хайруллина. Его неукротимый животный темперамент оттенялся холодной, потусторонней, какой-то космической сценографией. Природная, естественная чувственность актерской игры вносила вневременное звучание в постановку. Были в ней и моменты, когда буквально кожей ощущалась ее пугающая реалистичность. Когда властью обладают люди безнравственные – это по-настоящему страшно.

Спектакль «Жизнь есть сон» был сложным, по-настоящему философским. Где у Кальдерона–моралиста

стояла точка, на сцене было лишь многоточие. Борьба за право жизни без трагической предопределенности, без власти рока бесконечна как сама жизнь...

Постановка по пьесе испанского драматурга оказалась не совсем доступной национальному зрителю, привыкшему к более простым и динамичным представлениям. Зато комедию «Тартюф» осовременили и добавили комических эффектов. Постановка была приурочена к проведению «Года России во Франции – Франции в России – 2010». Осуществил ее французский режиссер Николя Струве.

Богатый человек по имени Оргон (которого очень эмоционально сыграл Искандер Хайруллин) знакомится с бездомным Тартюфом и предлагает тому пожить в своем доме. Показная набожность святоши Тартюфа оказывает гипнотическое воздействие на доверчивого буржуа Оргона. Собственно, Фанис Зиганшин в роли Тартюфа действительно изображал гипнотизера, использующего свою власть над людьми и уверенного в своей безнаказанности. Его внешность и грим вызывали прямые ассоциации с Григорием Распутиным. Домочадцы пытаются дать Тартюфу отпор. Но его влияние в доме все больше растет и с этим уже становится невозможно что-то поделать... Тартюф все больше напоминает главу секты, обладающего психотропным оружием. Это остросовременное, злободневное прочтение классической пьесы. Оно поддерживается и хэппи-эндом – арестовывать его приходят два милиционера в советской форме и генерал, похожий на Пиночета (актер Айрат Арсланов).

Вместе с тем большое значение уделялось и национальному колориту – французскому изяществу, эротике, легкому юмору. Художник Бернар Мишель создал довольно простые декорации, выполненные в стиле минимализма: дом аристократа Оргона изображал квадратный каркас из дерева, украшенный белыми полупрозрачными занавесками. В его убранстве все просто – белые стол и скамейка да символическая лестница, уходящая в глубь сцены. Весь спектакль на сцене звучала французская музыка.

Актеры подчеркивали комизм ситуаций, создавая безоблачную и легкую атмосферу французской комедии. Очень эффектно выглядел Халим Залялов в роли госпожи Пернель. Он предстал перед публикой в образе матери хозяина – в ярко-розовом костюме, шляпе, перчатках и с клипсами в ушах. Выглядело это правдоподобно и неожиданно... Такого в татарском театре, кажется, еще не было... В этом образе актер напоминал няню в исполнении Олега Табакова в музыкальном фильме «Мэри Поппинс, до свидания!» или же незадачливых героев американской кинокомедии «В джазе только девушки». Virtuозно сыграла сцену соблазнения Тартюфа молодая актриса Гузель Минова (Эльмира). Когда она, скинув платье, предстала в почти карикатурном корсаже-пеньюаре, зал отреагировал веселым смехом. Изящна и непосредственна была Люция Хамитова в роли Дорины. Алмаз Гараев и Ляйсан Файзуллина очень динамично и современно сыграли легкомысленную парочку молодых влюбленных.

Этот спектакль существенно отличался от прежнего «Тартюфа» («Суган суфые»), который был поставлен в 1978 году режиссером Празатом Исанбетом. В постановке французского режиссера было больше пародийности, эстетической разноголосицы, стилевой эклектики.

Постановку «Принцессы Турандот» К. Гоцци в театре им. Г Камала доверили китаянке Ма Джэньхон. Безусловно, для татарского театра это этапное, важное событие, настоящий творческий эксперимент. Обращение к прославленному произведению известного итальянского драматурга подразумевало особую смелость, изобретательность и в то же время ответственность.

Дело в том, что «Принцесса Турандот» – своего рода театральная легенда с идеологической подоплекой, символ жизнеутверждающей силы советского искусства. Уже тяжело больной, Евгений Вахтангов поставил эту сказку в 1922 году в Третьей студии МХТ (впоследствии театр имени Вахтангова), вложив в нее столько легкости, юмора, солнечной энергии, что память об этом событии сохранилась на долгие годы. Вместо привычной, психологически правдивой бытовой постановки режиссер создал

зрелище того, как молодая и веселая труппа играет спектакль. Центральное место занял не персонаж, а актер. Образ спектакля создавался с феерической легкостью, изящной небрежностью. В нем на первый план выходила не жизненная правда, а правда творчества. Зритель видел актера, который хотел играть и играл, изображая своего героя в заведомо условной, сказочной ситуации. Новаторский для своего времени подход положил начало так называемой вахтанговской школе актерского мастерства, а «Принцесса Турандот» стала восприниматься не иначе как олицетворение игровой, условной природы театра, основа для шуточных актерских импровизаций. И это стало в советском театре своеобразным штампом.

Между тем, как любое классическое произведение, «Принцесса Турандот» далеко не так однозначна. Она допускает разные, в том числе и очень серьезные трактовки. Доказательством тому служит одноименная опера Пуччини, где на первом плане – история глубокой и страстной любви, показанная с эпическим размахом и пышностью, характерными для оперного искусства.

В 2010 году в московском драматическом театре имени Пушкина «Принцессу Турандот» поставили в традиционном для русского театра психологическом ключе. Режиссер Константин Богомолов соединил в своем спектакле, казалось бы, несоединимое: мотивы сказки Гоцци и романа Достоевского «Идиот». Причем это было не надуманным экспериментом, а абсолютно органичным следствием глубинного сходства двух произведений. Режиссер рассказывал об этом так: «Вначале я и не думал о Достоевском, а пришел ставить «Принцессу Турандот». Это соединение произошло в процессе репетиций. Захотелось сделать какого-то нового негероического Калафа, и тут на ум пришел князь Мышкин с его способом общения с окружающим миром и людьми. Вдруг стало очевидным, что герои и героини двух этих произведений во многом схожи. Мышкин и Калаф приехали откуда-то с запада на восток, оба одиноки. И тот и другой видят портрет прекрасной незнакомки и влюбляются в нее – один в Турандот, а другой в Настасью Филипповну.

Да и героини – обе странные, обе негативно воспринимаются окружающими, обе ждут, когда появится тот, кто скажет, что они не виноваты ни в чем и что их обожают».

Действительно, сама история любви Калафа и Турандот подкупает простотой и психологической правдой на фоне изощренного и условного сказочного сюжета. Она древняя как мир, но в то же время никогда не устареет. В любовном поединке мужчины и женщины можно победить только уступая, а получить – только отдавая. В спектакле камаловцев дуэт Алсу Каюмовой и Искандера Хайруллина был решен именно в этом ключе. Калаф и правда напоминал князя Мышкина своей наивностью, чистотой, непосредственностью, впечатлительностью. Даже тем, что в обморок упал, увидев принцессу. Природная актерская фактура Искандера Хайруллина идеально легла на этот образ. Кого бы он ни играл – в его героях всегда присутствует что-то детское, трогательное, прямолинейное. Видимое отсутствие мужской напористости и агрессии, мягкость, теплота, беззащитность – мощное оружие в борьбе за любовь самой неприступной и привередливой красавицы, ведь в любом, даже самом твердом женском сердце, обязательно есть уголок для материнского инстинкта. Не богатством, не красотой, не воинской доблестью покорила Калафа принцессу (он и дрался-то как-то в шутку, «понарошку»), а безграничной нежностью, преданностью, покорностью. В жесткое и прагматичное время, когда в обществе утверждается культ силы, такой «перевертыш» напоминал зрителям о подлинной любви – самоотверженной, искренней, бескорыстной. В этом смысл спектакля, его идея, его ценность. Все остальное – вопросы оформления.

Традиционно «Принцессу Турандот» ставили в стиле итальянской комедии дель арте. Театр им. Г. Камала пошел другим путем. Он исходил не из национальности драматурга, а из места действия самого произведения. События происходят в Китае, и казанский зритель вслед за актерами погрузился в радужный, загадочный и экзотический мир. Режиссер спектакля Ма Джэньхон и художник-постановщик Биен Вэнтон сумели воссоздать на сцене не толь-

ко внешние атрибуты и эстетику своей страны, но и сам ее дух. Пьесу Карло Гоцци китайский режиссер превратила в музыкальный спектакль с элементами Пекинской оперы. Тут стоит отметить, что итальянская комедия масок и традиционная Пекинская опера имеют немало общего: четкое деление персонажей на амплуа, каждому из которых приписан свой костюм и грим. Большое внимание уделяется сценическому движению, актерской технике, искусству лицедейства, активно используется клоунада, акробатика, фехтование, музыка и танец. И итальянская комедия масок, и пекинская опера относятся к формам народного театра, они очень демократичны и зрелищны. Но, безусловно, каждая из них имеет свои неповторимые национальные особенности.

В целом можно сказать, что в спектакле был наглядно представлен синтез разных национальных культур: не только китайской, итальянской и татарской, но и русской. Поскольку в нем в полной мере сохранился сам вахтанговский дух – на сцене царил праздник творчества, откровенного лицедейства, актерской импровизации.

Переходя к постановкам по русской классике, отметим, что в последнее время их было довольно мало. Это традиционные для татарской сцены А.Н. Островский и М. Горький. Если раньше в их пьесах подчеркивались социальные мотивы и классовые противоречия, то в спектаклях последних десятилетий на первое место вышли психологические моменты, тема любви, нравственности, человеческих взаимоотношений. Особенно это ощутимо на примере спектаклей театра им. Г. Камала.

В 1993 году М.Х. Салимжанов поставил «Разбитое счастье» по пьесе А. Островского и Н. Соловьева «Светит да не греет». Год 170-летия А.Н. Островского ознаменовался волной театрального интереса к наследию драматурга. Причем налицо было стремление к современному прочтению его пьес. Долгие годы господствовавший взгляд на Островского как на гневного обличителя общественных пороков, блестящего бытописателя нравов купеческой Москвы несомненно имеет под собой основание. Но вместе с тем А.Н. Островский был и остается

певцом сильных страстей, «горячих сердец», широких и самоотверженных душ. Поэтическое, чувственное начало в чем-то сближает его пьесы с жанром русского «жесточкого романа», неслучайно любовь в них так часто соседствует со смертью. Островский также поднимал в своих произведениях широкий круг нравственных «вечных» проблем. Этическая сторона его творчества не утратила своей актуальности и сегодня.

Постановка Салимжанова – попытка показать величие и глубину небытового, трагического Островского. Стремление выйти за рамки традиционной трактовки драматурга как сугубо русского, национального, желание подчеркнуть общечеловеческий, философский смысл его пьесы ощущался уже в декорациях – они были предельно условны. Отказ от детальности, замена бутафорского правдоподобия живой игрой световых пятен накладывали отпечаток на весь спектакль, переводя прозу происходящих в нем событий на язык поэтического обобщения. То, что зрители видели на сцене, напоминало больше поэму, притчу, чем произведение критического реализма.

Такую интерпретацию Островского можно назвать рискованной и в чем-то даже спорной. На задний план отходила социальная проблематика. Многие персонажи, не связанные напрямую с основной темой, но необходимые в «пьесе жизни» для воссоздания правдивой конкретно – исторической среды, стали в спектакле как бы лишними, утратили свою органичность. Несмотря на прекрасное исполнение, такие образы, как Денис Дерягин (А. Хисмат), старики (А. Губайдуллин, В. Минкина), остались на обочине найденной театром идейно-эстетической концепции.

Основное внимание было уделено взаимоотношениям Анны Реновой, Рабачева и Оли Васильковой. Их образы были предельно укрупнены и, пожалуй, самый интересный из них – Анна Ренева в исполнении А. Гайнуллиной.

Эта фигура и у Островского поражает своей сложностью и многоплановостью. В ней нашли выражение и горечь одиночества, и бесприютность развращенного роскошью равнодушного сердца, и социальные пробле-

мы разоряющегося дворянства, и тема Родины, и многое другое. В спектакле камаловского театра Ренева была еще более неоднозначна. К становлению диалектически противоречивого образа приводила, кроме всего прочего, разница в актерской и режиссерской трактовках. А. Гайнуллина последовательно лепила свой персонаж в строгом соответствии с законами реализма. Игра, богатая оттенками, не упускала ни малейшей подробности, характеризующей внутренний мир ее героини.

С беспристрастием и беспощадностью, шаг за шагом разоблачала актриса мещанскую суть якобы возвышающейся над обывательским болотом уездной «львицы», ее жадность, эгоизм, тщеславие. На глазах преображалась утонченная светская барышня, едва лишь речь заходила о деньгах. С нее моментально слетал внешний лоск, аристократизм, благородные манеры, обнажая торгашеское нутро. Было подчеркнуто и мелочное себялюбие, и презрение к окружающим, и склонность к притворству, самолюбованию. Режиссерская же трактовка тяготела к идеализации. Эффектные появления в неперменном луче прожектора, создающим иллюзию «свечения» героини, построение вокруг нее мизансцен, задушевная музыкальная тема (вариации на тему романса «Очи черные») и, наконец, необычайно элегантные костюмы придавали образу поэтичность, возвышенность. Если Ренева А. Гайнуллиной – блестящая безделушка, существо фальшивое и жестокое, то Ренева М. Салимжанова – настоящий гимн женской красоте и непостоянству, своеобразная Кармен. Причем и актриса, и режиссер были одинаково убедительны. Такая раздвоенность усложняла восприятие идейного содержания образа, но в то же время обогащала его.

Не менее интересна была Оля в исполнении А. Сабировой. Роль чистой, почти тургеневской девушки таила для молодой актрисы опасность создания однозначно положительной, «пресной» героини. И фамилия у Оли – Василькова, и преподносилась она в своем небесно-лазурном платье, сопровождаемая переливами грустной народной мелодии, словно прекрасная царевна из русской сказки.

Отчетливо давал о себе знать прием стилизации, а также несколько схематичное противопоставление Оли и Рене-вой. Но хотя эти два образа были построены как бы по контрасту, в них больше глубинного сходства, чем различия.

И сходство это не только в силе характера, упрямстве. Неспособность Оли идти на компромисс, неумение прощать – тоже своего рода эгоизм. Так же, как и Ренева, Оля замыкается на себе, на своих ощущениях. Если для первой единственная ценность в мире – возможность удовлетворить свои прихоти, то для второй это – любовь, причем непременно взаимная, ничем не омраченная.

Может быть умышленно, а скорее всего, бессознательно, А. Сабирова подчеркивала эгоцентричность олиного чувства. В ней не было видно сочувствия к любимому человеку, заинтересованности в его внутреннем мире. Сначала она вся была поглощена радостными мгновениями первой любви, своими радужными мечтами, потом – страхом за свое счастье. Складывалось впечатление, что и для Оли Рабачев лишь источник удовольствия и психологического комфорта. А к самоубийству ее привели уязвленная гордость, смертельная обида и неумение пережить поражение.

Ключом конфликта должен был стать образ Рабачева. Р. Тухватуллин играл своего героя ярко, эмоционально, с надрывом, но как-то неопределенно. Кто он: палач или жертва, преданный или предавший? Каков характер его отношений к Оле, к Анне? Наконец, в чем суть его трагедии? Все это оставалось неясным.

Вероятно, задуман он был как герой, под влиянием минутной слабости, ослепления изменивший подлинному, глубокому чувству. С другой стороны, сценическое решение драмы наводило на мысль, что именно встреча со страстной, умной женщиной пробудила в нем способность к истинной, всепоглощающей любви, обнажив несостоятельность пресного, поверхностного чувства к Оле. Наконец, возможно, что Оля и Анна символизировали противоположные начала в человеке: дух и плоть, долг и чувство, разум и безрассудство. В таком случае в гибели Рабачева повинны не женское коварство и не

мужская слабость, а внутренние противоречия человеческой натуры.

Такое непредвзятое, свежее прочтение Островского (постановка произведений которого имеет на татарской сцене давние и прочные традиции) свидетельствовало о гибкости художественного мышления.

В целом спектакль давал немало пищи для размышлений. И, хотя постановка была далека от дидактизма и многие вопросы оставляла без ответа, но, обращая взгляд в глубины человеческой души, она заставляла задуматься о том, что волнует каждого: об истинных и ложных чувствах, о хрупкости любви, об ответственности за свое и чужое счастье...

Еще более неожиданно воспринимался такой общечеловеческий подход по отношению к творчеству «основоположника пролетарской литературы» М. Горького.

Впервые татарский театр обращается к драматургии Горького еще в 1917 году. В канун Октябрьской революции труппа «Сайяр» под руководством «отца татарского театра» Габдуллы Кариева осуществляет постановку «Мещан». В советские годы пьесы Горького активно включаются в репертуар. Многие из горьковских спектаклей стали сценической классикой, на них оттачивалось актерское мастерство корифеев татарской сцены (К. Тинчурин, М. Мутин, Х. Уразиков, Х. Абжалилов, Р. Тазетдинов и др.). Затем, в связи с устоявшейся репутацией Горького как «пролетарского» писателя, в годы перестройки и позже театр к драматургии Горького охладел. В 2009 году режиссер Рашид Загидуллин поставил на сцене ТГАТ им. Г. Камала его пьесу «Мещане».

Еще с советских времен стало традицией при постановке горьковских «Мещан» обращаться к социальной теме пьесы, получающей развитие в антагонизме младшего Бессеменова и пролетария Нила. Режиссер Рашид Загидуллин исключил из концепции спектакля социальную проблематику, сосредотачиваясь на теме любви и, прежде всего, любви отца Бессеменова к детям. Иногда отцовская любовь проявлялась в преувеличенных формах, противоречила здравому смыслу, но она всегда

искренняя. Режиссер прочитывал «Мещан» как мелодраму, акцентируя внимание зрителя на традиционных семейных ценностях.

В спектакле были великолепные актерские работы. Ринат Тазетдинов в роли Бессеменова был психологически убедителен и точен. Он меньше всего играл деспотизм. Скорее – недоумение, граничащее с отчаянием: отчего же все разваливается, ведь вроде бы так крепко все построил? Корни его настойчивости – в растерянности перед изменившейся жизнью. Предельно естественным и житейски узнаваемым выглядел персонаж Фираи Акбер – Акулина Ивановна. В целом занятые в спектакле актеры (Ирек Багманов, Асхат Хисмат, Минвали Габдуллин, Гульчачак Гайфетдинова, Люция Хамитова, Илдус Габдрахман, Илсия Тухватуллина), получили редкую и прекрасную возможность показать себя в настоящей, подлинно реалистичной драматургии.

Еще одно знаковое резонансное театральное событие последних лет – появление в репертуаре татарского театра произведений А.П. Чехова. В 2006 году в ТГАТ им. Г. Камала состоялась премьера спектакля «Три сестры». Режиссер – Ф. Бикчантаев, художник – Т. Еникеев, композитор – Ю. Чаплин. Нужно отметить, что Фарид Бикчантаев не в первый раз обратился к творчеству А.П. Чехова. На фестивале «Подיום – 95» спектакль «Чайка» в его постановке вошел в разряд трех лучших спектаклей года, а в 1996 году этот спектакль принимал участие на Международном фестивале молодежных театров в Германии.

Драматургия А.П. Чехова – это не просто театральная, а настоящая классическая литература, требующая не столько смелой сценической интерпретации, сколько вдумчивого, умного прочтения. Современники воспринимали его пьесы как большие романы, кратко переложенные для сцены. При всей их реалистической обстоятельности и непривычной театру повествовательности, в них живет поэтическая аура серебряного века русской литературы, сочетание обыденного на первый взгляд содержания и изысканной оригинальной формы, глубокой философской мысли.

Именно потому, что сокровищница Чеховской драматургии неисчерпаема, маловероятно, что какой-либо режиссер раскроет ее «до дна», создав «идеальный» спектакль. Обычно постановщик смотрит на произведение под определенным ракурсом: чеховские пьесы ставились и как символические, и как социально обличительные, и как чисто психологические. О современных скандальных трактовках и говорить не приходится. Постановка камаловского театра не являлась «эстетическим манифестом». В ней ощущалось стремление вникнуть во все тонкости материала, раскрыть подтекст происходящего, не упустить столь важные в чеховской поэтике «второстепенные» линии. В результате спектакль получился живой и многогранный, оставляющий зрителю свободу восприятия, пространство для собственных ассоциаций и выводов.

Наиболее интересен был в этом плане образ Чебутыкина. Равиль Шарафеев играл его без малейшего нажима, предоставляя авторскому тексту говорить самому за себя. Постепенно приоткрывалась трагическая, горькая судьба. Несчастливая любовь, неприкаянность и одиночество, ощущение собственной профессиональной и человеческой никчемности – все это лежит на поверхности. Была еще скрытая, неявная боль – вечная тема отцов и детей. Сразу ее и не заметишь, но затем она становилась совершенно очевидной. Чебутыкин относился к сестрам Прозоровым как к собственным дочерям. Возможно, не без основания. Он всю жизнь любил их мать, а на вопрос Ирины, была ли его любовь взаимной, отвечал после паузы неопределенно «уже не помню». Как намек, подсказка, на наших глазах развивается роман Ирины с Вершининым, идет своим будничным чередом двойная жизнь Наталии Ивановны (не случайно же она оставляет свою дочку с Протопоповым, в то время как с сыном нянчится Андрей). Ирония судьбы уравнила таких разных людей, проиграв одну и ту же ситуацию то в романтическом, то в пошловато бытовом ключе. Парадокс: стремление к высоким и чистым отношениям оборачивается банальным, опустошающим душу адюльтером. В ткань произведения вплетается уже закадровая, но не менее пронзительная

и драматичная история успешного генерала Прозорова, его жены, и непутевого военного врача. Ее отголоски – в беззаветной (и в некотором смысле безответной), преданной любви Чебутыкина к трем сестрам, особенно к младшей. От них же он получает ласковое, но несколько снисходительное и насмешливое отношение. Образ был показан в развитии: переполняющие его нежные, восторженные чувства постепенно уступали место апатии и равнодушию. Причина такой разительной перемены – старость и чувство собственной беспомощности, ощущение, что дети выросли и ты уже не можешь защитить их во взрослой, самостоятельной жизни, не можешь научить их быть счастливыми, так как и сам этому не научился. Будничная житейская трагедия, не менее печальная и глубокая, чем страдания шекспировского короля Лира ...

Тема родительского самопожертвования звучит в пьесе неоднократно. Именно две дочери – смысл жизни «героя-любownika» Вершинина. Намертво привязан детьми к ненавистной жене Андрей и даже неизвестный публике, но малосимпатичный Протопопов уже никуда не денется от своей Софочки. Герои пьесы много говорят о прекрасном будущем, о желании работать на него, о готовности принести в жертву себя и свое счастье. Словно контрастом к этим высокопарным фразам приземлено и неумолимо выступает их наглядная иллюстрация. Основной конфликт в пьесе между сестрами Прозоровыми и Натальей Ивановной. Если по традиции рассматривать его как столкновение высокой духовности с мещанством и пошлостью, то олицетворением этого мещанства приходится признать пеленки и коляски, расчетливость и рациональность, умение приспособливаться и добиваться своего. То, без чего невозможно выживание и размножение в материальном людском мире. Пока сестры лелеют свою образованность и духовную утонченность, отгородившись от «низкой» реальности и предаваясь бесплодным фантазиям, Наташа (ее отлично сыграла М. Шайхетдинова) живет природными инстинктами и побеждает. Здесь столкнулись не просто два разных класса, культурных слоя – это совершенно разные жизненные

позиции. Что правильнее: хранить верность высоким идеалам и красиво погибать от одиночества или же бороться всеми средствами за свое земное счастье – этот вечный вопрос актуален и сегодня. Интересно, что если современники А.П. Чехова однозначно симпатизировали сестрам, то позднее появились спектакли, где их бездействие и обреченность на страдание подвергались критическому осмыслению, осуждению, а то и пародийному осмеянию. Одно из главных достоинств чеховской драматургии как раз в том, что она диалектически противоречива, будоражит мысль и не дает готовых ответов.

Впрочем постановка Ф. Бикчантаева как всегда была далека от идеологической полемики. Это очень красивая, печальная и поэтичная история. Нельзя не учитывать тот факт, что спектакль ставился с расчетом на татарскую публику, и не удивительно, что местами в нем побеждали мелодраматические мотивы. И действительно, что может быть трогательнее, чем неразделенная любовь, смерть и разлука? Образы трех сестер, барона Тузенбаха, подполковника Вершинина были даны романтически, приподнято, в них было больше художественной условности, чем жизненной конкретики. Проникновенно, с большим драматизмом раскрывал Искандер Хайруллин трагедию ранимого чувствительного мечтателя – барона, лишь на пороге своего счастья с горечью осознавшего всю несбыточность своих надежд на новую, прекрасную жизнь. Сконцентрировавшись на чувствах, в отвлеченно лирическом плане играл Вершинина и Ильдар Хайруллин. Эти образы были во многом близки: их объединяли и любовь к философствованию, и желание заглянуть в будущее, и несчастная любовь.

Из сестер наиболее точна и убедительна была Ольга в исполнении А. Каюмовой. Это и в пьесе наиболее определенный и постоянный характер, в котором от начала до конца преобладают жертвенность и интеллигентность. Маша (Л. Хамитова) и Ирина (Л. Рахимова) на протяжении спектакля претерпевали разительные перемены. Из замкнутой, не склонной к компромиссам максималистки Маша превращалась в покорную судьбе, страдающую

женщину, готовую «брать свое счастье тайком и урывочками». А полная радужных планов и юного энтузиазма Ирина к концу пьесы была настолько сломлена и опустошена, что ей не хватило сил сказать барону одно единственное слово, которое могло бы спасти его от смерти. Убедительно показать этот процесс напряженного внутреннего развития, безусловно, не просто. К тому же актрисы в первую очередь искали индивидуальности своих героинь, старались найти для них верное пластическое и интонационное выражение. Л. Рахимовой с ее природной цельностью, жизнеутверждающей энергетикой и стихийным темпераментом нелегко было показать Ирину, как противоречивую натуру, в которой мечтательность и жажда любви борется с холодностью, инертностью, усталостью и заставить зрителя поверить в то, что ее душа – «запертый дорогой рояль, ключ от которого потерян». Хотя, возможно, контраст между полной жизненных сил и женственного обаяния внешностью героини и ее судьбой – именно тот эффект, которого добивался режиссер.

Болезненными метаморфозами и жестоким душевным надломом оборачивается встреча с реальностью, прагматичной изнанкой любви для Андрея. Нервная утонченная актерская фактура Р. Вазиева идеально легла на эту роль.

Интересен и неоднозначен был образ Кулыгина (М. Габдуллин). Этот комедийный персонаж нес в себе и трагические нотки. «Я умный человек, умнее очень многих» – говорит он о себе, и эти слова видимо должны были звучать саркастически. Но его жизненная философия терпимости и доброты, умения довольствоваться малым и находить в жизни место для радости не могла не вызывать симпатии. Маша считает мужа мелким, недалеким, с узким кругозором. Но в отличие от нее, Кулыгин видит вокруг мир, полный реальных, телесных, а не только душевных страданий. Он способен на сочувствие, не судит людей строго и умеет ценить свое относительное благополучие. Несколько особняком стоял Соленый (Р. Бариев) – то самое «ружье», которое, появившись на сцене в первом акте, стреляет в последнем. Дополнили

образную партитуру спектакля И. Ахметзянов (Феропонт) и Н. Гаряева (Анфиса), И. Габдрахманов (Федотик) и О. Фазылзянов (Родэ). В результате сам чеховский текст жил в спектакле своей особой жизнью, поражая красотой и многозначностью, сближая разные нации и эпохи.

Постановки по произведениям русской и зарубежной классики занимают значительное место в репертуаре татарских театров. Они не только интересны сами по себе, но и способствуют развитию сценического искусства, задают высокую планку для творческих достижений.

5.4. Основные тенденции в постановках современной драматургии

Новые тенденции в постановках по произведениям современной драматургии связаны прежде всего с изменением самого мышления людей в годы общественного обновления. Особенно наглядно это видно на примере драматургии Т. Миннуллина. Страстный и категоричный, убежденный и бескомпромиссный в советские годы писатель, на новом историческом этапе стал куда мягче, терпимее, осторожней в оценках.

М. Салимжанов, долгие годы творивший с драматургом в творческом тандеме, в одном интервью 1993 года, давая оценку его драме «Прощайте!», признался, что «ожидал большего трагизма в осмыслении судьбы тех, кому сейчас около шестидесяти, большей сложности, противоречивости...». Он отказался от постановки этой пьесы, не почувствовал ее «своей», хотя с азартом и вдохновением воплотил в свое время две предыдущие части трилогии. За грустную, ностальгическую драму Т. Миннуллина «Прощайте!» взялся режиссер Ф. Бикчантаев, известный своей склонностью к тонким психологическим нюансам и акварельным переливам настроения.

Это последняя пьеса цикла о поколении национальной интеллигенции, именуемой «шестидесятники». В 1968 году была написана и поставлена первая часть трилогии «День рождения Миляуши», в которой молодые, талантливые, полные оптимизма и нравственного

максимализма герои начинали свой творческий путь. Затем зрители встретились с ними, повзрослевшими и порастерявшими значительную часть своих иллюзий в конце семидесятых (1977). В пьесе «Чертов тост» драматург ставит их перед сложной проблемой нравственного выбора. И вот, в 1993 году, автор, тоже принадлежащий этому поколению, решил, что пришла пора проститься и подвести некоторые итоги. Прощание получилось невеселым...

Испытывая жесткую конкуренцию со стороны телевидения и кинематографа, театр постепенно сдает былые позиции (конечно, к национальному театру это относится в меньшей степени). Современному, привыкшему к техническим совершенствам, зрителю все труднее отдаваться во власть театральной условности. Ведь восприятие спектакля требует от него не только эмоциональной отдачи, но и умения абстрагироваться от неизбежных атрибутов этого вида искусства: неестественно замкнутого пространства, зачастую искусственно ограниченного времени и тысячи других мелочей, не дающих забыть о поддельности театрального правдоподобия. Впрочем так ли уж они неизбежны? Спектакль Ф. Бикчантаева раздвигал привычные театру узкие временные и пространственные рамки. На ставшей необычайно просторной и подвижной сцене пестрым калейдоскопом сменялись картины, принося с собой особую атмосферу, разноразной эмоционально наполненных образов. Гулкие извилистые переулки вечернего города и шикарные апартаменты новоиспеченного предпринимателя. Затхлая каморка умирающей певицы и уют современной типовой квартиры... Также свободно в своем движении было и время, то уносящее на много лет назад, то концентрируемое в напряженных секундах, то как шарманка, идущее по кругу. По характеру воздействия этот спектакль был в чем-то сродни литературному произведению. Так же как книга, он отводил большую роль сотворчеству, мобилизовал личный опыт зрителя, апеллировал к субъективному и подсознательному, вызывая гамму ассоциаций, чувств, размышлений.

Спектакль был насквозь проникнут безрадостными настроениями девяностых годов, сомнениями и сожалени-

ями. Для героев спектакля перелом в общественном сознании совпал с «осенью жизни», и к растерянности перед круто изменившимся временем примешивается горечь сомнений и разочарований, сожаление об ушедшей молодости. К тому же странный поступок Миляуши, не пожелавшей проститься с ними перед смертью, переполнял их чувством огромной вины, которую уже ничем не искупить.

Итак, подведен безрадостный итог взаимоотношениям старых друзей, начинавших вместе жизненный путь, поклявшихся никогда не расставаться и быть до конца честными друг перед другом, но не сохранившим верность своей клятве. Вместе с дружбой преданы идеалы юности, прежние нравственные ценности. Другая сторона проблемы – трагедия интеллигенции, начинающей осознавать меру своей вины перед народом, когда жизнь уже прожита и раскаяние кажется бесполезным. Когда-то это казалось в порядке вещей – сглаживать острые углы, ограничиваться полуправдой, идти на компромисс с совестью, чтобы удержаться на плаву. И вот теперь творческое бессилие, забвение, неприятие – это ли не расплата? Вчера признанные и обласканные, «цвет нации» – сегодня беспомощны и растеряны: неужели они лишние? С этим трудно смириться, и они пытаются убежать от реальности: кто в бизнес, кто в пьянство, кто в воспоминания... В спектакле был занят превосходный актерский ансамбль, и каждый артист внутри единого произведения создавал свою печальную новеллу...

Неунывающий Рафис (Р. Шарафи), кажется, ни к чему не относится всерьез. Легкая походка, лукавая улыбка, энергичен, подтянут, ухожен. Успех на коммерческом поприще явно доставляет ему удовольствие. Был поэтом, стал предпринимателем. Такие времена! Кипел рифмами, образами, возвышенными идеями; теперь у него другие источники вдохновения – сделки, связи, выгода. Лишь затуманившиеся от воспоминаний глаза и дрогнувший голос говорят о том, как дорого ему прошлое. Грустно, что все так получилось, но стоит ли об этом думать? Так незаметно, вместе с призыванием и талантом теряет он себя, и когда смерть Миляуши заставит его спохватиться, будет уже поздно.

Фахим (Р. Салях), напротив, переживает крушение прежней жизни мучительно. Тонкий художник, профессиональный композитор, он буквально раздавлен наступившей коммерциализацией и хаосом в искусстве. Горько сознавать свою невостребованность, но сильнее обиды жжет его душу чувство собственной беспомощности, никчемности. Обвиняя народ в забывчивости, неблагодарности, бездумности, он старательно гонит мысль о своей к тому причастности. Но разве не творческая интеллигенция, выполняя социальный заказ, в течение многих лет приучала народ потребительски относиться к культуре, «кушать, что подано»? И даже если это вина коллективная, а не персонально его, Фахида, становится ли она от этого меньше?

До последней стадии духовного опустошения дошел Нурислам (Н. Дунаев). Алкоголизмом никого не удивишь, но здесь погиб Талант, умерла Душа, очерствело горячее некогда сердце. Нурислам не находит радости ни в деньгах, ни в работе, не мучается сомнениями и обидами – его просто не существует в этом мире. Осталась лишь брэнная телесная оболочка. И это тоже один из возможных исходов поединка человека и времени.

И только конъюнктурщик Шахит (Ш. Биктемиров) по-прежнему полон важности и уверенности в себе. Новые времена не выбили его из седла. Ведь такие люди всегда и везде находят себе место под солнцем, расчет, успех, карьера – для них «вечные ценности».

Главная героиня спектакля – Миляуша. Ее играли две актрисы и настолько по-разному, что о каждой следует говорить отдельно.

Миляуша Н. Горяевой – одна из этого поколения, разделившая его беду. Она острее и глубже других ощутила и выразила ее суть, ощутив потребность в покаянии. Конкретно это проявилось в ее отношении к Галимулле. Вина Миляуши перед ним не только в том, что ради сцены, славы и успеха оставлена и растоптана истинная любовь. Галимулла – простой и искренний человек – труженик, которого она когда-то, ослепленная гордостью, посчитала ниже себя. Грех, которым так мучается никому не сделавшая зла

Миляуша, – тоже вина системы, общий грех всех зажигаемых с чьего-то соизволения звезд, сотворенных кумиров. Их превосходство над «толпой» на поверку оказалось столь же обманчивым, как блеск фальшивых бриллиантов под лучами софитов. В осознании этого греха – логика поступков Миляуши, суть образа, выраженная в словах: «Я устала от обмана». Естественность и цельность Галимуллы подчеркивает трагическую дисгармонию в ее душе. Р. Тазетдинов в этой роли был полон доброты и силы, идущей от земли. Впечатляющей деталью стали деревенские шерстяные носки, удивительно гармонирующие со всем его обликом, излучающим такую же теплоту, мягкость и здравый смысл.

Н. Исханова, напротив, свою героиню полностью оправдывала, даже идеализировала. Ее Миляуша как бы и не порывала со своими корнями, в душе всегда оставаясь простой деревенской девчонкой. По вине обстоятельств оказалась она в духовно чуждом ей окружении. Ее финал лишен напряжения и безысходности, он, скорее, светел, это радость возвращения к истокам, освобождения от ложного и наносного. Как рыцарь, посвятивший жизнь Прекрасной Даме, выглядел рядом с ней Галимулла А. Шакирова.

Эльмира (Ф. Ахтямова) и Сажидя (Г. Исангулова) движимы соперничеством, но в целом несколько отстранены от происходящей драмы. В них было больше жизненной стойкости, уверенности в себе, достоинства, чем в мужьях. Все-таки женщинам легче найти нравственную опору. Любовь, семья – для них самоценность, и, если жизнь прошла в заботе о близких, значит она уже прожита не напрасно...

Грустная исповедь поколения, оставившего яркий след в национальной культуре, но осудившего себя столь сурово, была адресована будущему. Неизбывной скорбью расставания, сожалением о несбывшихся мечтах, о нереализованном и недосказанном звучала в финале нетленная мелодия «Тафтиля»...

Вот в таком необычном, почти «чеховском ключе» поставил Ф. Бикчантаев пьесу яркого представителя советской татарской драматургии.

Что касается М. Салимжанова, то он остался верен себе. Психологическую драму Т. Миннуллина «Любовница» он поставил в жесткой манере идеологического диспута. Векания времени проявились в отсутствии единственно правильного решения, категоричных оценок, в полифоничности мнений.

Драма Т. Миннуллина «Любовница», если подходить к ней с требованиями и мерками реализма, никакой критики не выдерживает. Но этого и не требуется. Воссоздание «типичного героя в типичных обстоятельствах» вовсе не входило в задачи драматурга и режиссера. Несмотря на интригующее название, это в большей степени «философское» произведение, чем-то напоминающее диспут или семинар. На протяжении всего спектакля не оставляла аналогия с драмой «У совести вариантов нет» – такие же художественные приемы, тот же поиск ответа на «вечный» вопрос. Но если пафос произведения о поэте – герое Мусе Джалиле был ясен и не вызывал разночтений (тогда и время было другое), то «Любовница» претендовала на многозначительность и неоднозначность. В свое время (шестидесятые-семидесятые годы) такой творческий прием – оставлять зрителю право на самостоятельное решение поставленных в пьесе проблем – был довольно распространен. Хотя правильнее было бы сказать, что зрителя целенаправленно подводили к нужному решению. Теперь же драматург словно специально все запутывает и усложняет.

Сюжет драмы на первый взгляд прост: женатый предприниматель Хабир встречается с женщиной, которую любит всей душой и на которой не женится лишь потому, что та не хочет разбивать его семью. И вот после десяти лет любви и согласия Аниса вдруг решила оставить его, выйти замуж за другого и начать новую, праведную жизнь. Ситуация довольно естественная, десять лет – критический срок для любовных отношений, особенно если они не подкреплены совместными интересами, заботой о семье, о детях. Свежесть ощущений притупляется, неизбежно появляется тяга к чему-то новому. Да и любовь может уйти. Что, собственно, и произошло,

хотя сама Аниса даже себе не хочет в этом признаться. Она апеллирует к высоким материям, пускается в рассуждения о том, что аморально любить вне брака, что безнравственно разбивать семью (хотя эта семья фактически уже давно разрушена), изображает самопожертвование во имя нравственных принципов. По-человечески ее можно понять – ей просто больно признать, что десять лет она отдала не высокой и вечной любви, как ей казалось, а обыкновенному увлечению, которое было и прошло. Такая трактовка образа Анисы напрашивается сама собой. Но, видимо, драматургу и режиссеру она показалась слишком приземленной. Анису они трактовали как человека, разрывающегося между чувством и долгом, «прозревшего» под влиянием возрождающейся в обществе религиозности, в определенном смысле «жертву времени», при этом не раскрывая причин такого внезапного «прозрения». Создавалось впечатление, что, по их мнению, сменить мировоззрение и жизненные установки так же легко, как надеть тубетейку или повесить шамаиль на стену.

Ближе всего к жизненной правде был образ Хабира. Артист И. Хайруллин и не пытался искать правду в этом весьма условном характере, но убедительно и эмоционально показывал страдания и недоумение глубоко несчастного человека, которого не просто бросают, а при этом еще и дурачат, заставляя мучаться сомнениями и лихорадочно метаться в бесполезных попытках вернуть ушедшее счастье.

Впрочем все это лишь внешняя и поверхностная канва, спектакль был вовсе не о любви. И сложные взаимоотношения главных героев, и пестрая галерея других персонажей – всего лишь фон, повод для рассуждений о дне сегодняшнем. Подлинный конфликт произведения – это несовместимость прежнего потребительского мировосприятия, носителем которого является рациональный и много требующий от жизни Хабир, с новыми нравственными установками и возрождением религиозных ценностей в обществе. В этом действительно важном и актуальном конфликте ни драматург, ни режиссер не стали

занимать четкую и определенную позицию. Может быть, потому что сама жизнь не дает нам однозначных ответов...

Любовь в творчестве позднего Т. Миннуллина занимает особое место. Умудренный жизненным опытом драматург вновь и вновь обращается к этой неисчерпаемой теме, раскрывая ее с разных сторон.

Интересен в этом отношении спектакль «Искал тебя, любимая», поставленный Р. Ибрафиловым в 2001 году. Он с самого начала завораживал своей необычностью. Нестандартным было оформление (художник – Т. Еникеев). В полумраке на длинных веревках раскачивались предметы, относящиеся не столько к быту, сколько к внутреннему миру героев – гитара, спортивные снаряды, куклы в воздушных длинных платьях. Еще более необычна была сама ситуация на сцене: бесконечные разговоры по телефону двух прикованных к инвалидному креслу людей лишь с большой натяжкой можно было назвать «действием». Эту вынужденную статичность компенсировали хореографические вставки и два больших экрана на заднем плане, через которые в замкнутое пространство сцены проникали поэтические картины большого мира – шум морского прибоя, переливающийся огнями поток городского транспорта, распустившиеся весенние цветы. Весь арсенал дополнительных художественных средств был использован режиссером с максимальным эффектом. Музыка М. Шамсутдиновой была очень выразительна. Хореография Олега Николаева также не служила лишь украшением – она была исполнена драматизма и четко подчинена содержанию пьесы, раскрывала внутренний мир героев, их чувства, мысли и переживания. Следует отметить дуэт С. Аминовой и И. Габдрахманова, сумевших психологически точно и в то же время поэтически возвышенно показать в танце историю взаимоотношений мужчины и женщины.

Тем не менее понятно, что основная нагрузка и большая ответственность за успех спектакля легли на плечи исполнителей главных ролей. Суметь убедительно показать, как из случайного знакомства постепенно вырастает большое глубокое чувство, причем сыграть не просто

любовь, а любовь людей никогда друг друга не видевших, – сложная задача. В первом составе играла звездная супружеская пара, уже показавшая себя в романтических и драматических ролях, – Рамиль и Ильсия Тухватуллины. Во втором составе – на тот момент начинающая актриса Ляйсян Рахимова (Нурсина) и молодой Искандер Хайруллин (Рахимзян). Этот спектакль-диалог можно назвать в их творческой карьере этапным. Прикованные волей автора к инвалидному креслу, ограниченные во внешних изобразительных средствах (в их полном распоряжении были лишь голос и мимика), актеры волей-неволей вынуждены были активизировать весь свой внутренний резерв – чувственность, эмоциональность, способность к тонкому и глубокому сопереживанию.

В большей степени это удавалось Л. Рахимовой. Ее Нурсина раскрывалась, словно бутон, от эпизода к эпизоду. Холодность, замкнутость, недоверчивость постепенно сменялись заинтересованностью, симпатией, страстностью. Желание любить и быть любимой, нежность и удивительную женственность своей героини Л. Рахимова показывала ярко, сильно, «в полный голос». И. Хайруллин был по-мужски более сдержан. Присущее обоим исполнителям обаяние молодости, ее жизнеутверждающая сила, наложило отпечаток на весь спектакль и во многом определило его общую тональность.

Туфан Миннуллин написал свою пьесу, вдохновившись реальным фактом, отдавая дань восхищения мужеству людей, создавших семью и вырастивших ребенка, не смотря на свою инвалидность. При некотором размышлении понимаешь, что из нее могла бы получиться очень пафосная вещь – что-то вроде «Повести о настоящем человеке» или романа «Как закалялась сталь». Но поставлена и сыграна драма была так просто, естественно, без трагического надрыва, что физические недуги героев отошли на задний план и воспринимались просто как поэтическая аллегория, абстрактные обстоятельства. На первое место вышла история духовного сближения, знакомая и близкая абсолютно любому зрителю. Ведь одиночество не является специфической проблемой лишь

инвалидов. Все мы, независимо от здоровья и внешних данных, подчас страдаем от неуверенности в себе, бесприютности, с большим трудом и неохотой открываем для посторонних глаз свой внутренний мир. А любовь иногда требует поистине героической решимости.

Именно история любви, старая как мир, но вечно новая, неповторимая приковала к себе внимание публики. Зал смотрел на сцену с замиранием сердца, чутко реагируя на каждый сюжетный поворот. Особая изюминка спектакля в том, что ничто не отвлекало от главного: развитие взаимоотношений героев становилось все более и более захватывающим. То, что Нурсина и Рахимзян общались лишь на расстоянии, придавало их чувствам особую остроту, эмоциональную насыщенность, духовность и чистоту. На сцене возникала аура особой интимной доверительности, где нет никого чужого: только Он, Она и между ними километры телефонного провода, словно нити, связывающие две души. Спектакль «Искал тебя, любимая» стал незаурядным событием для камаловской сцены. К слову, именно с него началось плодотворное сотрудничество театра с хореографом О. Николаевым.

Любовь, как проявление лучших человеческих качеств, как своего рода бескровный подвиг, была показана и в постановке Ф. Бикчантаева по пьесе Т. Миннуллина «Вот так случилось...» (2003). Если обделенные судьбой Нурсина и Рахимзян все-таки находились в исключительных обстоятельствах, то здесь, на первый взгляд, герои и вовсе ничем не примечательны. Молоденький паренек Алмаз (И. Габдрахманов), демобилизовавшись из армии, заехал навестить родителей друга-сослуживца. А в этой деревне как раз разыгралась драма: дочка местного кулака Нургали Гульшат (А. Каюмова), отучившись в Казани всего год, вернулась домой, да не одна, а с ребенком под сердцем от неизвестной городской «сволочи». Чтобы скрыть позор от односельчан, любящий и предприимчивый папаша уговаривает Алмаза за вознаграждение сыграть роль жениха на липовой свадьбе. Не столько из жадности, сколько из сочувствия тот соглашается и, получив за старания подержанную «Оку» и звонкую пощечину от

«невесты», уезжает домой. Прошло больше года, прежде чем Алмаз понял, что на самом деле полюбил Гульшат, и еще много времени, прежде чем он сумел письмами растопить ледяное поначалу сердце девушки. Щупленький, простоватый паренек, вся доблесть которого лишь в том, что он разглядел свою настоящую любовь и не отступился от нее, вызывала у зрителей подлинное восхищение и воодушевление. Почти бессловесная, полупризрачная Гульшат также воспринималась как маленькая героиня. И действительно, то, что надломленная предательством «возлюбленного», она все же отстояла право своего ребенка на жизнь, сумела противостоять нешуточному прессингу родных и мнению окружающих, не может не вызывать уважения. Ситуация, в которую она попала, во все не редкость для неопытных деревенских девчонок, окунувшихся в пьянящую свободой атмосферу большого города. И далеко не каждая находит в себе мужество, душевные силы, не испугавшись трудностей и осуждения, круто изменить свою судьбу, взять на себя ответственность за новую жизнь. Ведь куда проще избавиться от последствий «ошибок молодости»...

Лирическая драма «Вот так случилось...» открывала перед зрителем новые горизонты, показывала проявления духовной красоты и достоинства в будничных, далеко не романтических обстоятельствах. Но, кроме того, это мастерски написанная, добротная татарская комедия с сочным колоритным юмором, с меткими психологическими характеристиками, с яркими, живыми, узнаваемыми образами. Чего стоят Нургали и его жена Халима (их с блеском исполнили Рената Тазетдинов и Нажиба Ихсанова), их сыновья и невестки... Особое внимание привлекал один эпизодический персонаж – бывший парторг, а ныне мулла. Вероятно, он задумывался как сатирический, в его адрес звучало немало саркастических замечаний, над которыми зал одобрительно смеялся. Однако этот образ вряд ли следует воспринимать так однозначно и прямолинейно. Человек, перешедший из коммунистов не в «демократы», не в бизнес и не в новую номенклатуру, очевидно имел внутренние причины

для именно такого своего перерождения. Многих людей привлекали в коммунистической доктрине именно ее нравственные установки, превалирование духовных ценностей над материальными, возвышенная идеалистическая фразеология... И в том, что многие деревенские муллы – бывшие партийные работники, на самом деле ничего удивительного нет. Поменялась лишь форма, суть профессии осталась прежней – держать людскую массу в определенных рамках, убеждать, воспитывать.

Этой теме – утверждению в обществе религиозных взглядов, психологическому портрету современного служителя культа Т. Миннуллин посвятил отдельную, очень серьезную драму «Мулла». Она была представлена на конкурсе «Новая татарская пьеса» в 2006 и получила специальную премию Министерства культуры Республики Татарстан как одна из лучших. Драма сразу же заинтересовала режиссеров и была поставлена сначала в Башкирском академическом театре драмы им. М. Гафури, а затем в Мензелинском и Атнинском театрах.

Главный режиссер ТГАТ им. Г. Камала Ф. Бикчантаев обратился к пьесе «Мулла» лишь в 2012 году. Сначала он выбрал для постановки другую пьесу Т. Миннуллина, победившую на том же конкурсе – «Дивана».

И «Дивана», и «Мулла» основаны на реальных событиях, между ними много общего. Написанные практически в одно время, они посвящены глубинным духовным процессам, идущим не только в татарской деревне, но и во всем современном обществе. Их главные герои во многом схожи – не в силах примириться с несправедливостью и бездуховностью, они ищут свой путь к исправлению мира: Виль – в идеях социализма, Асфандияр – в исламе. Их чистота, искренность, стремление к свету и добру делают их глубоко одинокими в мире, где правят совсем другие, жестокие и несправедливые законы. Виль в пьесе погибает. Так решил Туфан Миннуллин, видимо, признав его путь тупиковым. Асфандияру драматург послал множество испытаний, но все же оставил его в живых, тем самым дав ему шанс. Надо отметить, что пьеса «Дивана» творческой природе Ф. Бикчантаева намного ближе. Она

мягче, полна полутонов и недоговоренностей, в ней нет открытой борьбы, ее герой наивен и беззащитен как ребенок, и потому его трагедия отзывается в сердцах зрителей пронзительной и щемящей болью. Смысл драмы понятен, исход предрешен. Таким идеалистам, как Виль, нет места в реальном мире, разве только в сумасшедшем доме. Несмотря на остроту социальной темы, в пьесе все художественно, сентиментально, традиционно для татарской сцены. Поставленный в 2007 году спектакль отличался поэтичностью, утонченностью, характерным для Ф. Бикчантаева стилем.

До «Муллы» очередь дошла позднее, когда сама жизнь выдвинула проблему религиозности в современном обществе в число самых острых, злободневных, требующих объективного и глубокого осмысления.

Фарид Бикчантаев в трактовке драмы не пошел на поводу у привычных стереотипов, а избрал сложный и неблагодарный путь следования жизненной правде. Это проявляется уже в декорациях (художник – С. Скоморохов). Старый деревенский дом из прогнивших досок и каких-то запчастей, больше напоминающий чулан, сам по себе несет большую смысловую нагрузку. Во-первых, это символ современного состояния погибающей татарской деревни и разрушающегося общества. Во-вторых, это наследие советского прошлого (предприниматель Самат четко и ясно говорит, что этот дом достался ему от отца). И тут уже есть указание на причинно-следственную связь настоящего с прошлым, на то, что сегодняшние проблемы – безверие, алкоголизм и прочее – не возникли на пустом месте, а имеют свои исторические корни. Эта тема получит в спектакле свое дальнейшее развитие. И, наконец, декорации характеризуют главного героя. Когда в других постановках «Муллы» богатый предприниматель привозит двадцатидвухлетнего выпускника медресе в чистенький, сверкающий свежими бревнами дом – впечатление одно (умный и прагматичный парень сумел неплохо устроиться). Когда же мы видим на сцене эту дырявую гнилую развалюху – впечатление совсем другое. Мы понимаем, что этот человек не ищет легкой жизни, а, возможно, попал сюда от безысходности.

Асфандияр (Э. Талипов) в деревне новый человек, он очень сдержан, осторожен, доброжелателен, но не открыт. Он изучает людей, хочет их понять, и те охотно идут ему навстречу, раскрывая свою душу, демонстрируя разные черты своего характера. Сам же он прячется в скорлупе своего положения, играет роль, исполняет функцию. Внутренняя суть Асфандияра с его нелегкой судьбой, истинными чувствами, внутренними сомнениями раскрывается постепенно. Перед исполнителем стоит нелегкая задача – показать зрителю то, что его герой скрывает. А его герою, несмотря на то что ему всего лишь двадцать два года, есть что скрывать...

Многие зрители, придя на спектакль под названием «Мулла», ожидали увидеть на сцене собирательный образ муллы... Образ мудрого наставника, просветленной личности, убежденного борца с пороками, сильного, смелого, бескомпромиссного, духовно зрелого. В русле этих ожиданий находились и планы создателей спектакля. «Зачастую в спектаклях муллы представлен как пассивный герой, мы же думаем, что мулла должен быть борцом. Человек, который берется за такие глобальные темы, как вера, религия, должен обладать очень мощной силой», – говорил Ф. Бикчантаев журналистам. Однако жизненная правда расставляет свои акценты. Асфандияр не является собирательным образом муллы, не является символом. Этот образ получился абсолютно живым и конкретным – молодой парень, выросший в нищете на бандитских казанских улицах, знающий, что такое борьба за выживание, имевший столкновения с законом, отсидевший, но не утративший надежду и стремление жить по-человечески. Никакой «мощной силы» в нем не наблюдается. Есть юношеская хрупкость, доброта, готовность помогать людям, определенная твердость. По сути это еще ребенок, стоящий на пороге жизни, уже сделавший выбор своего пути, но еще только пытающийся самостоятельно его пройти. Совершенно оправданы в нем чувства растерянности и яростного бессилия, когда действительность поворачивается к нему своей страшной и беспросветной сто-

роной, показывает ему, что есть вещи, которые он при всем желании не в силах изменить.

Туфан Миннуллин поднял в своей драме самые острые проблемы современного общества. Одна из них – деградация народа из-за алкоголизма. Эта тема была для драматурга больной, животрепещущей, он затрагивал ее во многих своих произведениях. В спектакле «Мулла» ее конкретным воплощением стал Бадретдин в исполнении И. Габдрахманова. Несмотря на яркий внешний рисунок, подчеркивающий черты опустившегося пьяницы, этот образ получился лирическим, в чем-то даже возвышенным. Он, словно символ погибшей души, чистой, нежной, талантливой, но слабой, которой не по силам сопротивляться давлению этого мира. Он всегда рядом с Валиахметом Габдельахатовичем (И. Хайруллин) и два этих образа находятся как бы в единстве, и дополняя, и контрастируя друг с другом. Внук муллы, когда-то изгнанного из деревни, вернувшийся с поселения Валиахмет воображает себя темным ангелом исторического возмездия, спаивает односельчан, испытывая при этом чувство собственного морального превосходства и злорадства. Но ненависть и обида не приносят ему удовлетворения, душа его мечется и страдает от одиночества. Беззлобный, покорный Бадретдин стал для него отдушиной, незаметно занял место в его сердце. Изначально заявленная тема исторического прошлого, постепенно уступает место теме тоски и одиночества. Становится очевидно, что без любви и привязанности ни один, даже самый сильный человек, жить не может.

Эта тема четко и пронзительно звучит в истории взаимоотношений Асфандияра и Налимы. Ее трудно назвать в полном смысле слова романтической. Все очень обыденно и просто. В холодном и враждебном мире встретились два одиночества и потянулись друг к другу в поисках тепла. Все как в жизни. Г. Хамадинурова не приукрашивает свою героиню, создавая образ в большей степени характерный, чем лирический, подчеркивая подростковую угловатость своей героини, ее мальчишеские повадки, бьющую через край энергию. Асфандияр

рядом с ней кажется мягким, уступчивым, пассивным. Но если для сцены такой расклад не совсем привычен, то в жизни, как правило, именно так и бывает. И, кроме того, эмоциональность и прямотдушная активность Налиммы оживляет и смягчает напряженность действия, вносит в него комические нотки.

Без элементов комедии татарский театр, во всяком случае театр имени Г. Камала, наверное, немислим в принципе. В полной мере комическая линия проявилась в таких персонажах, как Лемур (М. Габдуллин) и Амир (О. Фазылзянов). Представители местного самоуправления и полиции, их взаимоотношения с предпринимателем Саматом (А. Арсланов), их общение между собой показаны с откровенным сарказмом.

Нельзя обойти вниманием Р. Шарафеева в роли Салахетдина. Его персонаж тоже по-своему комичен, но ему присуща глубокая внутренняя органика. Салахетдин исповедует терпимость, смирился и приспособился к окружающему миру. Религия для него не образ жизни, а набор обрядов, имеющих прикладное значение. В этом смысле он противопоставляется Асфандияру, который намерен посредством религии изменить жизнь людей к лучшему, готов бороться с пороками и несправедливостью.

Внутренний конфликт Асфандияра с окружающей действительностью по ходу действия нарастает и в конце концов прорывается наружу в открытом столкновении с Эльбрусом (А. Гараев / А. Сабиржанов). Внешне оно выглядит как соперничество из-за девушки, но его реальная основа намного глубже и серьезнее. Асфандияр и Эльбрус во многом похожи. Оба росли без родителей, оба прошли через зону. Но в жизни они выбирают разные пути. Один стремится жить в согласии со своей совестью, исповедовать духовные ценности, служить добру, сохранению жизни. Другой не ограничивает себя ничем, берет, что хочет, по праву сильного, живет по кровавым законам джунглей. Кто из них сильнее? Публика ждет, что по неписанным законам театрального искусства победит как всегда добро. Но увы, у жизни свои законы... Как бороться с человеком, у которого нет ничего за душой, который

ничем не дорожит и которому нечего терять? Асфандияр на своем нелегком пути к самосовершенствованию практически одинок. А Эльбруса поддерживают не только многочисленные друзья, но и односельчане, которые видят в нем заблудшего, обиженного судьбой ребенка. Да и в принципе, Эльбрус в пьесе не столько конкретный человек, сколько портрет социального явления – целое поколение молодых, сильных, голодных до жизни людей выросло в условиях дикого капитализма и не имеет нравственных ограничений. Победишь одного, на его место тут же встанет десяток. Вот она – «мощная сила», стремящаяся захватить современное общество. Неравная борьба Асфандияра с этой силой – далеко не сказочная, условная борьба добра и зла. Она реальная, конкретная, осязаемая. Э. Талипов отлично передает чувство внутреннего напряжения, а порой и страха. Ведь его герой вовсе не наивный идеалист, а человек прошедший суровую жизненную школу, понимающий, что в боях без правил побеждает часто не тот, кто сильнее, а тот кто подлее и коварней. Асфандияр по всем статьям выше Эльбруса, даже в уголовной иерархии он занимает более высокое положение. В спектакле момент, когда он демонстрирует сопернику тюремную татуировку, показан мельком, смазано, так, что большинство зрителей ничего не поняли. Суть же в том, что Эльбрус временно отступил вовсе не из-за того, что признал превосходство противника. Он просто побоялся открыто преступить понятия уголовного мира. Но ничто не помешало ему сделать выстрел исподтишка. Виновных, как всегда, не найдут. Ожидал ли Асфандияр такого поворота? Похоже, что ожидал...

Самый главный в пьесе вопрос – о главном герое. Активен он или пассивен, борец или нет? Может ли он повести за собой, и если следовать ему, то в чем? Асфандияр при всей своей внешней сдержанности обладает положительным внутренним зарядом. Его жизненный опыт, ум, интуиция говорят ему об опасности, даже об обреченности, но он делает свой выбор в пользу добра и следует ему. В этом он представитель не столько религии, сколько гуманизма. Порой кажется, что отдельный

человек мало что может изменить. Но если не будет даже небольших лучиков света, мир очень скоро погрузится в кромешную темноту...

Спектакль «Мулла» показал Туфана Миннуллина в новом качестве, жестким и бескомпромиссным обличителем общественной деградации. Большую роль в этом сыграла позиция Ф. Бикчантаева, который не только придал постановке определенную тональность, но и изменил финал. Режиссер выступил как бы соавтором драматурга, взяв на себя мужество выразить свое собственное мнение и отношение к затронутой в пьесе теме (к слову, это первая премьера, состоявшаяся после ухода из жизни писателя).

Интересно, что поставленный в 2012 году «Мулла» чем-то напоминает спектакли М. Салимжанова начала девяностых годов по пьесам Зульфата Хакима. Им тоже были присущи заострение социальных проблем, сгущение красок, максимализм. Острые сатирические комедии «Летающая тарелка», «Ясновидящий», «Сумасшедший дом» получили большую известность. Не лишены художественных недостатков, они тем не менее навсегда останутся уникальным национальным наследием – столько в них самобытности, цельности, эмоциональной силы. Тяжелые, резкие, бередящие, они далеко не всеми были приняты. Многие увидели в этих пьесах лишь модную в свое время «чернуху», не разглядев в них горячего и искреннего чувства: жажды справедливости, боли и сострадания.

Спектакль «Летающая тарелка» в постановке М. Салимжанова являлся весьма характерным для начала девяностых годов. Художественный язык постановки был традиционен и своеобразен одновременно. На первый взгляд здесь все предельно правдиво, реалистично, но вместе с тем фантастически жутко... Огромная, бездонная черная сцена, на которой едва не затерялись убогие колхозные постройки, создавала ощущение пустоты, бесприютности и холода. Его еще более усиливали дисгармоничные звуки, как бы рожденные космическим хаосом, и отражающие вместе с тем необратимые ка-

таклизмы в человеческой душе. Такое оформление с самого начала не позволяло воспринимать спектакль как заурядную сатирическую комедию «об отдельных недостатках», а переводило восприятие в русло аллегорий и обобщений. Колхоз, в котором происходят невероятные события, оборачивался срезом общества в целом.

Актеры играли в традиционной для татарского театра реалистично бытовой манере, однако в контексте спектакля каждый образ поднимался до символа в национальном масштабе. Сочетание психологической достоверности с утрированием и яркой типизацией приводило к тому, что смех над происходящим абсурдом приобретал горький осадок узнавания.

Председатель колхоза Габдрахман (А. Хисмат) олицетворял тип жесткого авторитарного начальника, уверенного в своем всемогуществе и безнаказанности. Его жалкие потуги скрыть за «хозяйским радением о благе коллектива» собственные амбиции, жадность и эгоизм были очевидны. Милиционер Хайруллин (Г. Шарафи) олицетворял безнравственность и беспринципность закона, поставленного на службу отнюдь не интересам общества, а «сильным мира сего». И, наконец, колоритная фигура агронома Гаты (Х. Заляй), представителя так называемой науки, предел мечтаний которого – теплое местечко и удовлетворенное честолюбие. Эта троица держит в беспрекословном подчинении всю деревню, жители которой придавлены зависимостью и нищетой, сбиты с толку демагогией и двойной моралью и к тому же оболванены так называемой «массовой культурой». Эпизодический образ доярки и самодеятельной певицы (Ф. Мирхафизан) дает этому явлению исчерпывающую и беспощадную характеристику. Вульгарное «искусство», отучающее мыслить, разрушающее духовность и эстетический вкус, было подвергнуто осмеянию.

Забитый, темный народ ничего не может противопоставить укоренившимся порядкам, тем более что многие, хотя и не все, воспринимают их как должное. В условиях тотальной лжи и перевернутой системы ценностей, каждый выбирает свою линию поведения. Бойкая хохотушка

Марфуга (Ф. Хайруллина) ловко приспособилась к правилам игры, где каждый сам за себя, обман и воровство – норма жизни. Садри и Заки (Н. Аюп и Н. Юкачев) махнули на все рукой и забылись в пьянстве. На путь откровенного неприятия действительности встал Равил (А. Камали), но его протест носит ярко выраженный уголовный оттенок. Только приехавшая из города Галия (М. Юсуф) еще горит какими-то идеалами. Ощущая весь позор происходящего, она призывает односельчан к достоинству и человечности, но ее одинокий голос тонет в море непонимания, апатии и равнодушия. Вот такая мрачная и безрадостная, но вполне узнаваемая, картина жизни...

Да, еще была сверкающая разноцветными огнями, таинственная и притягательная летающая тарелка с двумя инопланетянами – татарами на борту (Д. Касый и Р. Шамкаев) – далекая, но заманчивая перспектива подняться до вершин мировой цивилизации, потенциальная возможность изменить к лучшему свое существование. Она могла бы стать реальностью, если бы земляне проявили чуть больше искренности, бескорыстия, великодушия и дальновидности. Однако люди предпочли сугубо земные, меркантильные интересы, непонятным для них нравственным категориям. Проведя жизнь в темноте, они стали близоруки и утратили способность воспринимать свет. И мерцающая голубая мечта растаяла в вышине, оставив закаменевших в невежестве и безверии сельчан в тупике их духовного (и материального) убожества...

Произведения З. Хакима ставились не только в ТГАТ им. Г. Камала. Его пьеса «Страх» выделялась в репертуаре челнинского театра своей сложностью и своеобразием художественного языка. По своей направленности и эстетике она была ближе к поэтическому произведению, чем к полнокровной драме. Характеры условны, сюжет надуман, краски сгущены. Здесь все подчинено лишь чувству, силе непосредственного эмоционального переживания. Длинные монологи и диалоги героев носили характер лирических отступлений, внутренних философских размышлений. Очевидно, поэтому актеры в пьесе почти не играли, а в основном декламировали

текст. Но в целом спектакль производил довольно сильное впечатление.

На первый взгляд, это была постановка в жанре постсоветской «чернухи» о беспомощности и униженности человека в условиях перевернувшегося мира, правового и нравственного «беспредела», крушения общепринятых человеческих ценностей. Но постепенно в концепции автора проступали уже знакомые классические мотивы. Еще в начале XX века Г. Кулахметов в пьесе «Две мысли» поставил своего героя перед этим нелегким выбором: смириться ли с несправедливым порядком вещей или же, переступив через свои моральные принципы, уподобившись своим идейным противникам, бороться со злом его же оружием? На память приходят также Радион Раскольников с его хрестоматийным «Тварь ли я дрожащая или право имею?» и Гамлет со своим извечным «Быть или не быть?» Режиссер Ф. Ибрагимов еще более заострил философскую направленность драмы, поставив ее в очень условной и лаконичной манере. Музыкальным оформлением постановки стали мелодичные задушевные песни, которые З. Хаким сочинил и исполнил специально к этому спектаклю. Они и сегодня пользуются популярностью...

Ф Бикчантаев тоже ставил произведения З. Хакима: «Вор» (1994), «Вызывали?» (1998), «И снилось мне...» (2000), «Мчит меня мой конь в Казань» (2001), «Снегопад, снегопад» (2002). Это все легкие лирические комедии и мелодрамы, рассчитанные на успех у массового зрителя.

Знаменательным событием стала в 2004 году премьера спектакля «Немая кукушка». Драма З. Хакима победила на конкурсе «Новая татарская пьеса». Оригинальное и неожиданное содержание, глубокий драматизм, чрезвычайная эмоциональность произвели сильное впечатление на жюри. Не последнюю роль сыграла и национальная тематика. Вместе с тем произведение казалось очень трудным для постановки: огромный объем, обилие исторических подробностей (уместных скорее в книге, чем на сцене), гремучая смесь русского и татарского языка. Кроме того, усложняла восприятие его

неоднородность: неправдоподобный, фантазмагорический сюжет, имеющий условный, символический смысл, прописан в конкретных, сугубо реалистических деталях. Немного беспокоило и то, с какими акцентами и оттенками прозвучит в постановке очень тонкий и деликатный «татарский» вопрос, ведь иногда лишь едва заметная, неуловимая грань отделяет чувство национальной гордости от чувства национального превосходства.

При постановке пьесу сильно сократили. Сюжетная канва стала более компактной, некоторые факты выпали из повествования, оставшись лишь в контексте. На сцене одновременно существовало два параллельных временных измерения: картины сороковых годов и современности чередовались. Это придавало спектаклю определенную интригу – он был словно соткан из ребусов. Однако следить за развитием действия, выстраивать понятные логические цепочки и четкую последовательность событий неподготовленному зрителю было совсем непросто.

Режиссера это не смущало. Спектакли Ф. Бикчантаева, как правило, рассчитаны не на логический анализ, а на чувственное восприятие, их нужно просто ощущать. И в этой постановке главным становилось настроение, атмосфера, эмоциональная наполненность. Основная ответственность легла на актеров, ведь именно от их самоотдачи, искренности, таланта и зависят столь хрупкие и эфемерные субстанции.

Приглашенный из Нижнекамска артист О. Фазылзянов в роли молодого Зарифа оказался очень органичным. Его комичный облик, горячность и непосредственность уравновесили некоторый схематизм безусловно честного положительного героя. Ему удалось добиться правды характера, убедительно сыграть человека, послушного лишь зову своего сердца, собственным моральным принципам, для которого не существует жестоких и подлых законов реальности. Он явно «не от мира сего», и это роднило его с небезызвестным Форестом Гампом. Именно такой человек мог совершать поступки, необъяснимые с точки зрения здравого смысла: поддавшись чувствам, распевать песни с вражеским снайпером; начав войну в

штрафбате, дослужиться до капитана и полного Кавалера орденов славы; однажды чудом вырвавшись из ужасов советского концлагеря, по своей воле вернуться туда вновь, в отчаянной попытке выручить соплеменника.

У финского снайпера, татарина Зиятдина совсем другой характер. Он старше, мудрее, мягче, реальнее смотрит на вещи. Но главное в образе Зиятдина – высокое национальное самосознание: любовь к своей исторической родине, татарскому языку, народной песне. Р. Тухватуллин сыграл своего героя душевно и убедительно. Вообще, от этого актерского дуэта потребовалась особая чуткость, деликатность и вкус, чтобы не переборщить с мелодрамматизмом и не выглядеть фальшиво. Они сумели подняться до художественного обобщения, придать своим героям естественную теплоту и органичность. В результате их история обрела широкий гуманистический смысл. Отказ стрелять друг в друга, убивать, предавать – не только проявление национальной солидарности, это вызов благородных, духовно близких людей жестокой, бесчеловечной системе. Соответственно и татарская народная песня в таком контексте становилась символом живой человеческой души, а не узко национальным атрибутом.

Представителем враждебного лагеря в драме выступал офицер НКВД Зимин. Образ неоднозначный: с одной стороны – яркий, неординарный характер, с другой – олицетворение чудовищной репрессивной машины. Для спектакля этот персонаж ключевой: от его трактовки зависит решение центрального конфликта, смысловые и эмоциональные акценты. Искандер Хайруллин шел по пути индивидуализации характера. Он играл темпераментно, эмоционально, подчеркивая внутренние противоречия своего героя, психологические мотивы, в некоторой степени оправдывая его. Возможно, это не совсем согласуется с авторским замыслом и с общим смыслом произведения. В общем-то понятно стремление актера и режиссера не следовать устоявшимся штампам в создании однозначной, одиозной фигуры работника карательных органов. Но именно в этом спектакле конкретный персонаж должен был стать символом зла, от которого

мурашки идут по коже. Ведь между Зарифом и Зиминим вовсе не личный конфликт, а противостояние двух мировоззрений. И нападение Зарифа на начальника тюрьмы – не эксцентричная выходка вспыльчивого мальчишки, а глубоко выстраданный, закономерный протест против несправедливости. Призрак кровавых сталинских репрессий за спиной Зимина придавал действию особый накал и исторический драматизм. Он объяснял превращение бескомпромиссного, бойкого парня в сломленного, больного старика (которого проникновенно, с большой отдачей играл А. Шакиров), оправдывал длинный обличительный монолог в финале спектакля.

Этот треугольник и составлял эмоциональное ядро постановки. Лирические линии оказались заметно сокращенными, а то и вовсе обрубленными. Однако молодая исполнительница Г. Гайфутдинова в роли Кашифы запомнилась естественностью и темпераментом.

«Немая кукушка» З. Хакима – произведение эпическое, оно обращается к прошлому татарского народа, поднимает вопросы национальной идентичности.

В русле этой же тенденции – пьеса «Женщины 41-го года» Заки Зайнуллина, написанная по материалам его полудокументальной повести «За холмами». Режиссер Ф. Бикчантаев поставил это произведение в традиционной для татарского театра реалистической манере.

По своей композиции и образному решению спектакль сильно напоминал «Три аршина земли» А. Гилязова в постановке Марселя Салимжанова (1987 год). Тот же тяготеющий к философскому обобщению образ телеги как символ бесконечных тягот и испытаний для всех живущих (на память также приходит колесящая по дорогам войны мамаша Кураж) и по контрасту – лиричные вставки – экскурсии в прошлое, сыгранные в бытовой, психологической манере. Молодые Алсу Гайнуллина и Ренат Тазетдинов вспоминались при каждой драматической новелле, повествующей о довоенной жизни и любовных взаимоотношениях семейных пар.

Вместе с тем, если «Три аршина земли» М. Салимжанов поставил монументально, с эпическим размахом,

местами несколько громоздко (по примеру античных трагедий был задействован даже хор), то Ф. Бикчантаев представил спектакль более легкий, изящный, местами даже камерный. Этому способствовало большое количество действующих лиц, в результате чего о каждой паре нам показали буквально зарисовку, в самых общих чертах раскрывающую ее своеобразие.

Спектакль можно назвать историческим. Реалии эпохи – раскулачивание и ссылки, возникновение колхозов и появление комсомольских ячеек, сельский труд и бытовые взаимоотношения – все это было показано точно и конкретно. Лирические сцены подкупали своей непосредственностью, простотой и естественностью. И, конечно же, как в любом спектакле Ф. Бикчантаева, публику не оставили без подарка в виде ярких комических эпизодов.

Самый яркий из них – сцена, где Солякsez Гайша (Алсу Гайнуллина) выдает замуж хромую внучку первому встречному парню, в буран постучавшемуся к ним в окно. Минвали Габдуллин и Миляуша Шайхетдинова сыграли зарождение чувств своих героев с теплотой и мягким юмором. Но поистине бенефисной стала роль Гайши, в которую Алсу Гайнуллина вложила весь свой необузданный темперамент и нерастроченный актерский потенциал. В этой бабушке столько задора, женственности и молодой энергетике, что опять-таки на память приходил салимжановский спектакль «Казанское полотенце», где актриса практически в таких же декорациях и костюме и почти в такой же манере сыграла озорницу Муршиду.

Еще один чисто комический эпизод – общение супругов Салахетдина и Минниял (Искандер Хайруллин и Илсия Тухватуллина). Эта сцена была несколько утрирована, но сама по себе ситуация настолько типичная, характеры настолько узнаваемы, что невозможно было удержаться от улыбки.

Халим Заляй, Равиль Шарафи, Алсу Каюмова, Гульчечек Гайфетдинова, Гузель Шакирова, Гульчечек Хамадинурова, Алмаз Гараев, Эмил Талипов, Ирек Кашапов продемонстрировали удивительно слаженный актерский ансамбль.

Следует отметить, что характеры и судьбы героев, абсолютно правдивые и жизненные с точки зрения старшего поколения, у некоторых молодых зрителей могут вызвать недоверие и недопонимание. Людям, привыкшим к красивым романтическим историям, сложно понять поэзию обыденного земного чувства, когда проявления любви – это забота, труд, стремление досыта накормить и уберечь от беды. Женщины сорок первого – не воздушные утонченные создания и не преисполненные собственного достоинства дамы. Их женственность – в самоотверженности, искренности, верности. Раскрытие этих высоких духовных качеств, находящихся сегодня в опале, – безусловное достоинство нового спектакля.

Интересно декорационное решение спектакля. Художник Сергей Скоморохов создал сцену – образ из двух половин – плоскостей, соединенных под углом, и когда женщины тянут телегу, наезжая на одну половину, другая приподнимается на несколько метров вверх, потом они переходят на другую половину, и уже под тяжестью поднимается вторая плоскость – создается ощущение волнообразного пути, не просто похода, а постоянного преодоления препятствий. Тему спектакля – верность, любовь и преданность татарских женщин – подчеркивает душевная татарская мелодия, исполняемая на скрипке (музыкальное оформление Руслана Абубакирова). В общем, спектакль получился местами эпический, местами смешной, местами лирический – в лучших традициях национального сценического искусства.

Еще одно серьезное сценическое произведение, обращенное к истории татарского народа, – спектакль «Любовь бессмертна» по пьесе Р. Зайдуллы (2012). Драма, основанная на документальных событиях, получила эпический размах и достигла масштабов настоящей трагедии. По содержанию, настроению, идеям ее можно сравнить с легендарной «Зулейхой» Г. Исхаки. И это примечательно, если учесть, что два этих произведения разделяет почти целый век.

«Зулейха» вернулась на подмостки в начале девяностых годов прошлого века. Тогда же в литературе и искус-

стве зазвучала в полную силу тема сталинских репрессий, жертвой которых стали самые яркие и одаренные представители творческой и научной интеллигенции, видные общественные деятели. Стремление к правде и восстановлению исторической справедливости, царившее в обществе в те времена, в полной мере присутствовало и в этой постановке камаловского театра.

Содержание пьесы не исчерпывается описанием пыток и издевательств, которым подвергалась в застенках НКВД Мухлиса Буби – пожилая, глубоко религиозная женщина, всю свою жизнь отдавшая делу народного просвещения. Автор ставил философские вопросы, стремился исследовать человеческую натуру. В результате конфликт произведения перестал быть сугубо историческим (борьба советского режима с пережитками дореволюционного прошлого), а обрел общечеловеческий смысл.

Спектакль был интересен еще и тем, что это первая большая режиссерская работа Ильгиза Зайниева. Его почерк в этой постановке похож на салимжановский – яркий, убедительный, четкий. На общую идею и создание целостного образа спектакля работали и декорации Б. Ибрагимова, и музыка А. Акчурина, и пластические этюды Н. Фатхуллиной.

Роль несгибаемой мученицы за веру и справедливость исполнила Дания Нуруллина. Ей удалось создать поистине монументальный, величественный образ. Вместе с тем удивительно простой и народный. Все ее величие – в прямоте, в верности своим идеалам, в неумении сдаваться и прогибаться. Поэтому был очень удачен выбор на роль молодой Мухлисы артистки Ляйсян Рахимовой. В ней чувствовалась та же простота, целостность и страстность природы. Две актрисы играли единый характер, не вступая друг с другом в противоречие. Может показаться, что подчеркивая мужество, решительность и твердость героини, они ее упростили. Однако это обусловлено самой идеей произведения, где Мухлиса Буби – образ-символ, олицетворение стойкости и верности, поруганной чистоты и самоотверженности.

Зато Нажия в исполнении Миляуши Шайхетдиновой – характер поистине живой, искрометный, реалистичный. Традиционно для татарского театра сочными характерными красками были показаны другие персонажи произведения: комиссар Галия (А. Каюмова), чекистка Матрена (М. Юсупова), Джалай мулла (Г. Шарафи), ротмистр (А. Арсланов), деревенский мужик (Х. Залялов). Трогательно и убедительно сыграл сломленного пытками Макаева Ильдар Хайруллин.

Центральным в спектакле стал дуэт двух чекистов Курбанова (Э. Талипов) и Давлетова (И. Габдрахманов). Эти персонажи были далеки от схематизма, и вовсе не являлись карикатурными злодеями. Актеры наделили их индивидуальными характерами, понятными человеческими чувствами, своеобразным обаянием. С одной стороны, они как бы люди подневольные, вынужденные выполнять свою грязную работу, с другой – у каждого из них своя жизненная философия, позиция, самосознание.

Музыкальные и хореографические вставки с девочками – ученицами медресе Буби – играли в спектакле важную роль. Они показывали Мухлису ханум не только как мученицу, но и как созидательницу, вносили в спектакль струю свежего воздуха, дыхание жизни, молодости, света. Спектакль «Любовь бессмертна» показал драматизм реальных исторических событий и трагедию выдающейся личности.

В целом нужно отметить, что сегодня, когда профессиональный уровень татарского театра возрос, он стал довольно избирательно относиться к драматургии. Его уже не удовлетворяют просто развлекательные пьесы, примитивные решения, предсказуемые сюжеты. К современным драматургам предъявляются особо высокие требования. Они должны чутко улавливать запросы времени, чувствовать природу театра, иметь широкий кругозор, быть готовыми к переменам. Развитие этой отрасли литературы требует к себе серьезного внимания и кропотливой работы.

5.5. Появление общетюркского культурного пространства

Если до революции восточные корни татарского театра были весьма ощутимы, то после нее, на протяжении долгих лет, он был под сильным влиянием русского театрального искусства и двигался в сторону европеизации. В Москве получали высшее образование деятели татарского театра, на советских фильмах росли, на русских актеров и режиссеров равнялись. В советские времена еще с периода оттепели была создана общая театральная среда или, как часто ее называли, единое театральное пространство. Все театральные деятели вне зависимости от своей национальной принадлежности или места проживания имели возможность встречаться, общаться, видеть спектакли друг друга. Шел непрерывный процесс творческого общения, обмена опытом, взаимовлияния и взаимообогащения. Именно общее пульсирующее творческое пространство создавало условия для непрерывного диалога и уже одним своим существованием повышало уровень сценического искусства в масштабах всей страны, потому что режиссер в профессиональной изоляции, вне художественного диалога с коллегами полноценно работать не может.

Результатом распада СССР, перестройки и всеобщего обнищания стало крушение единого театрального пространства. Систему творческой жизни в театрах многих национальных республик можно было определить как замкнутую в рамках собственной национальной культуры. Сначала этот процесс шел как реакция на заново утверждающееся в изменившихся исторических условиях национальное самосознание народов бывшего СССР, затем в рамках этого процесса национальная идеология была потеснена вполне материальной проблемой, когда каждая республика и каждый национальный театр выживали практически в одиночку. Гастроли превратились в роскошь, подготовка новых специалистов – в проблему, а профессиональное (и в том числе фестивальное) общение – в мечту.

Постепенно ситуация изменилась. Национальные театры вышли из вынужденной изоляции. Возродились такие фестивали, как «Навруз», «Туганлык» или Международный фестиваль театров Северного Кавказа «Сцена без границ»; появился борисовский «Желанный берег», другие форумы и фестивали. Каждый из них становился серьезным и знаковым событием для тюркоязычных театров РФ. И на каждом фестивале происходит творческое общение, незаменимое для людей искусства.

Проводимый регулярно Международный театральный фестиваль тюркских народов «Науруз» является большим праздником для Республики Татарстан, повышает ее международный престиж и способствует творческому росту национального сценического искусства. Он родился в 1989 году как фестиваль театров Средней Азии и Казахстана и прошел по всем столицам этих республик. Позднее фестиваль расширил свои границы и стал театральным смотром тюркских народов. В 1993 году на фестивале в Ашхабаде принимали участие азербайджанский, татарский и турецкий театры.

В Казани «Науруз» прошел впервые летом 1998 года. Само название форума, такое красивое и поэтичное, обещало публике незабываемую встречу с яркими и самобытными коллективами, оригинальными постановками, пронизанными национальными мотивами и восточной экзотикой. И ожидания во многом оправдались.

Жемчужиной фестиваля, ярким событием, оставившим неизгладимое впечатление, стал спектакль Тувинского государственного музыкально-драматического театра «Вернись, мой друг, вернись!» А. Ооржака и Х. Ширин-оола. Удивительно национальный, самобытный, он трудно поддается описанию, его сюжетная канва вовсе не передает всей глубины и богатства содержания. Особенностью постановки можно назвать то национальное пантеистическое мироощущение, в которое окунался зритель. Лаконичные, функциональные и вместе с тем выразительные сценические конструкции (худ. В. Шульга) создавали ощущение простора. Бескрайняя, живая степь, населенная добрыми и злыми существами, где

кони, волки и вороны наделены разумом и душой наравне с людьми, где можно говорить с Землей и Небом и получить от них помощь в трудную минуту. Своеобразие актерской игры, соединяющей виртуозность, высокую техничность с детской искренностью и непосредственностью просто завораживало. Музыкальное оформление спектакля (Е. Ерохин) было необычным, а неповторимые национальные мелодии в оригинальном исполнении С. Ириля для многих зрителей стали настоящим открытием. Сюжет пьесы, заимствованный из древней легенды, на первый взгляд прост и непритязателен. Но режиссер А. Ооржак и актеры обогащали спектакль своим видением, опытом, наблюдениями, точностью психологического рисунка, превращая красивую сказку о бедном табунщике Бала и выращенном им жеребенке Сылдыс – шокер в иносказание, аллегорическую историю о трагедии любви. Эта трепетная щемящая тема прекрасного, взаимного, но обреченного на гибель чувства придавала спектаклю актуальность и остроту. Как часто в жизни люди приносят в жертву своим порокам и слабостям самое светлое и дорогое, что у них есть!

Спектакль Хакасского драматического театра «Слеза огня» по пьесе К. Чако повествовал о далеких исторических событиях из жизни древних тюрков, живших в VIII веке на территории Саяно-Алтая. Его создатели также обратились к национальным основам, традициям народного зрелища. Языческие обрядовые действия, танцы, игра света и теней создавали яркий, запоминающийся художественный образ спектакля. Красочные костюмы и реквизит, куклы и маски произвели на публику сильное впечатление. Само содержание постановки типично для всех исторических произведений – осуждение распри и междоусобиц, для занимательности разбавленное любовной интригой.

Еще одну историческую постановку – трагедию Н. Сидорова «Плач девушки на заре» – привез на фестиваль Чувашский государственный академический театр им. К. Иванова. Речь в ней шла о монголо-татарском нашествии на Волжскую Булгарию. Отметим несомненную

художественную ценность спектакля – прекрасные декорации, удивительную музыкальность и пластику масовки, органично объединяющей в себе и хор, и кордебалет, замечательные национальные мелодии.

К еще более древней истории обратился коллектив Азербайджанского государственного молодежного театра. Спектакль «Нерон играет, или Комедии дьявола» по пьесе М. Хубаи – экспериментальная постановка, рассчитанная на небольшую аудиторию. Обнесенная железной сеткой площадка – словно древнеримская арена для жестоких гладиаторских боев. Именно на ней разыгрывал свои кровавые «комедии» «величайший артист всех времен и народов», «живой бог», обезумевший от неограниченной власти император Нерон. Его зловещий образ становился не только воплощением коварства и лицемерия, но и символом чудовищной государственной машины, не ограниченной никакими моральными и нравственными принципами.

В этом смысле спектакль переключался с постановкой Казахского государственного академического театра для детей и юношества им. Г. Мусрепова по пьесе А. Тарази «Чума». И хотя тысячи лет отделяют темные времена Римской империи от недавней российской истории, аналогии напрашивались сами собой. Семидесятилетнее правление наших «вождей» – Ленина, Сталина, Брежнева – авторы спектакля сравнивали с чумой, страшной болезнью, поразившей всю страну.

Ярким контрастом остро публицистической постановки казахов выглядел спектакль Ошского киргизского областного драматического театра им. С. Ибраимова «Джамия» – инсценировка одной из ранних повестей Ч. Айтматова. На авансцене сидел Художник, от лица которого идет повествование, а сама постановка служила как бы живой иллюстрацией к его рассказу. Такое режиссерское решение выдвигало на первый план само литературное произведение, высвечивая его сильные и слабые стороны.

Балкарский государственный драматический театр им. К. Кулиева привез на фестиваль динамичную, жизнерадостную постановку «Дорогу! Караман жену ведет»

по пьесе А. Гецадзе. Искрометный кавказский юмор, оптимизм, увлеченная и изобретательная игра актеров создавали солнечную атмосферу веселого народного представления. Перед зрителем проходила галерея ярких народных характеров. Исполнители в совершенстве владели приемами типизации, гротеска, легко и органично перевоплощались, в их игре явственно ощущалась фольклорная народная основа.

Башкирский академический театр драмы им. М. Гафури привез комедию Н. Гаитбаева «Любви все возрасты покорны». Это очередная вариация на излюбленную татарскими и башкирскими драматургами тему неугомонных стариков, поставленная в традиционной, проверенной временем стилистике. Главные роли в постановке сыграли хорошо знакомые и популярные артисты: Х. Яруллин, Г. Мубарякова, З. Атнабаева, Ш. Рахматуллин.

Турецкий государственный театр драмы привез спектакль «Фазилет из Кузгунчука». Постановка показала интересной именно в познавательном плане как образец театральной культуры другого народа. В центре пьесы актуальные политические и социальные проблемы. Бессилие простого человека перед дикими законами развивающегося капитализма, повсеместный грабеж и надувательство, падение нравственности, коррупция власти – все это было достаточно знакомо и понятно.

Татарские театры рассматривали в своих спектаклях проблемы нравственного выбора, загадки человеческой психологии. Спектакль Альметьевского татарского государственного драматического театра «Сафиуллы» по пьесе М. Гилязова в этом смысле был весьма показателен. Образ главного героя Сафиуллы являлся воплощением чистых духовных устремлений, разбивающихся о жестокие законы суровой реальности. Создатели спектакля воспевали мужество и стойкость человеческого духа.

Примерно о том же, но в другом ракурсе повествовал спектакль Татарского государственного театра драмы и комедии им. К. Тинчурина «Вдовый пароход». На сцене – тесная обшарпанная коммуналка, и в ней пять одиноких, несчастных женщин, чьи судьбы исковерканы войной,

разрухой и неустроенностью. Пять обычных житейских историй, типичных для страны и для трудного послевоенного двадцатилетия. Надо отдать должное режиссеру Р. Загидуллину и художнику А. Замиловой – оформление и вся стилистика спектакля настолько точно соответствовали конкретному историческому периоду, что напоминали документальные кадры. Такая предельная реалистичность, конкретность вызывали у зрителя доверие к постановке, усиливали ее эмоциональное воздействие. Исповеди героинь – маленькие трогательные моноспектакли – волновали до глубины души.

Женская тема была и в центре инсценировки Уфимского татарского государственного театра «Нур» по повести Г. Исхаки «Осень». Это камерный спектакль, построенный на лирических монологах двух женщин, чья судьба случайно свела на корабле. У каждой из них своя история любви, дорогие сердцу воспоминания, которыми они и поделились со зрителями. Оригинальное режиссерское решение Ф. Бикчантаева (одна героиня существует на сцене одновременно в двух ипостасях – в прошлом и в настоящем) придавало постановке интимность и доверительность. Этому внешне утонченному спектаклю был присущ сильный, в чем-то даже болезненный внутренний накал. И конечно, от исполнительниц главных ролей Р. Гандалиповой и Р. Фахруллиной он потребовал полной самоотдачи.

Гран-при фестиваля получил спектакль по пьесе З. Хакима «Ясновидец» в постановке М. Салимжанова – серьезная социально-философская драма с четкой обозначенной гражданской позицией.

Первый опыт проведения международного театрального фестиваля тюркских народов «Науруз» в Казани оказался успешным. Тот незабываемый солнечный праздник оставил самые яркие и радостные впечатления. Через четыре года, в 2002 году на казанских подмостках снова заиграл разными красками, наполняя атмосферу пленительным восточным колоритом, многоликий и многоголосый тюркский мир. На форум приехали театральные коллективы из Турции, Азербайджана, Казахстана, Кир-

гизии, Крыма, Гагаузии, Хакасии, Тувы, Якутии, Чувашии, Башкортостана... В течение недели участниками и гостями фестиваля было показано 24 очень разных и по стилю, и по жанру, и по настроению спектакля.

«Науруз» 2002 года получился менее официальным, торжественным и помпезным, что с лихвой окупилось теплой и дружеской, по-настоящему родственной атмосферой. Несмотря на объявленный конкурс, особой соревновательности не ощущалось: главное на таком празднике – общение и духовное единение, а не соперничество. На закрытии фестиваля награды и дипломы получили все без исключения театры-участники. Интересно, что даже жюри и коллегия критиков, вручая призы по объявленным номинациям, словно испытывая неловкость, заранее оговорили свою субъективность. Это, безусловно, правильно и честно. Оценивать объективно произведения искусства вообще весьма сложно, тем более когда речь идет об образцах вроде бы близких, но в то же время таких разных национальных культур. Главные призы фестиваля получили спектакли «Кармен» Крымскотатарского музыкально-драматического театра, «Рыжий насмешник и его черноволосая красавица» ТГАТ им. Г. Камала (режиссер – Ф. Бикчантаев).

В 2005 году международный фестиваль тюркских театров «Науруз» проходил в Казани в третий раз. Несмотря на экономические трудности, политическую нестабильность и предъюбилейную суету, он прошел на высоком организационном уровне. Красочный восточный праздник на этот раз приобрел ярко выраженный профессиональный уклон. Знакомство с театральными достижениями разных творческих коллективов, определение дальнейших путей развития сценического искусства, сохранение национальных традиций в органичном сочетании с мировыми тенденциями – вот те задачи, которые ставил перед собой фестиваль.

Наибольший успех выпал на долю спектакля ТГАТ им. Г. Камала «Черная бурка». На церемонии награждения с любовью вспоминали и Г. Хугаева, написавшего пьесу, и М. Салимжанова, определившего ее в репертуар.

Философская притча, облеченная в яркую зрелищную театральную форму, была признана лучшим спектаклем фестиваля. Глубокое, оригинальное содержание, тщательная, продуманная режиссура (Ф. Бикчантаев получил за нее специальный приз) и созвездие самых популярных татарских актеров действительно сделали эту постановку экстраординарной.

Театральный фестиваль тюркских народов «Науруз» в 2009 году прошел по – особому. Отсутствие жюри и наличие сразу пяти задействованных сценических площадок придали ему особую праздничность и карнавальность. Спектакли, привезенные на фестиваль, в большинстве своем отличались яркостью, самобытностью, национальным своеобразием.

Международный театральный фестиваль тюркских народов «Науруз» сыграл большую роль в формировании новой театральной эстетики а также межнациональных культурных связей. В частности, он ознаменовал собой новый этап в татаро-турецких культурных отношениях.

Напомним, «Науруз» родился в 1989 году как фестиваль театров Средней Азии и Казахстана и прошел по всем столицам этих республик. Позднее фестиваль расширил свои границы и стал театральным смотром тюркских народов. В 1993 году на фестивале в Ашхабаде принимали участие азербайджанский, татарский и турецкий театры. В 1998 году «Науруз» впервые проходил в Казани. Впервые в столицу Татарстана приехал Турецкий государственный театр драмы из города Анкары со спектаклем «Фазилет из Кузгунчука». Естественно, что он вызвал к себе повышенный интерес и особые ожидания. Тем более что в постановке турецкого театра затрагивались политические и социальные проблемы, весьма актуальные и для России. Бессилие простого человека перед дикими законами развивающегося капитализма, повсеместный грабег и надувательство, падение нравственности, коррупция власти – эти болезненные и острые темы были близки и понятны казанскому зрителю конца XX века. Пьеса повествовала о смутных временах, когда зажравшиеся турецкие богачи, пользуясь неразберихой в государ-

стве, всеми правдами и неправдами обогащаются и при этом уклоняются от уплаты налогов. Вместо того, чтобы исполнять свой гражданский долг, они бессовестно тратят нажитые спекуляциями и обманом деньги на кутежи и продажных женщин. Этому вопиющему безобразию противопоставляются бедствия и беспросветная нищета простого люда. Главный герой – борец за справедливость – пытается вытрясти из богатеев их долги, но когда он уже почти достиг своей цели, разоблачив нечистых на руку коммерсантов, появляется указ, прощающий злостных неплательщиков, и все его усилия пропадают даром. Таким образом, государство поступило несправедливо, встав на сторону воров и спекулянтов. Турецкий театр не использовал богатые декорации. Основное внимание уделялось содержанию, из которого видно, что это чисто просветительское произведение, направленное на исправление общественных нравов.

Связи, завязавшиеся на фестивале, получили свое продолжение. В марте 1999 года ТГАТ им. Г. Камала приехал на Первый театральный фестиваль тюркского мира в Стамбул с лирико-философской комедией «Альмандер из Альдермышы». Этот спектакль–долгожитель, поставленный еще в 1976 году, был выбран не случайно. Еще в советские времена ставший национальным символом, гордостью татар, он удивительно гармонично соединил в себе высокие нравственные идеалы с неповторимым народным колоритом. В комедии затрагиваются вечные темы: жизни и смерти, добра и зла, любви и благородства. Неудивительно, что этот солнечный, веселый, жизнеутверждающий спектакль имел на фестивале огромный успех, а его режиссер М. Салимжанов получил платиновый приз «За самую лучшую постановку» ежегодно присуждаемый мэрией Стамбула и Лионским театральным клубом.

Впервые приехавший в Турцию Татарский государственный академический театр завоевал сердца зрителей, показал свой высокий профессиональный уровень. Турецкие драматурги подарили театру 12 пьес на турецком языке. И уже через год одна из них была поставлена Фаридом Бикчантаевым на сцене ТГАТ им. Г. Камала. Это

пьеса Тунжара Жужэноглу в переводе Р. Батуллы, получившая название «Ничарадан бичара» («Врачеватель поневоле»). Премьера состоялась 27 октября 2000 года. Художник – Сергей Скоморохов, композитор – Азат Хусайнов. Главные роли исполнили Ильдар Хайруллин и Алсу Гайнуллина. Комедию о незадачливых малярах, по случайности оказавшихся на месте удачливого практикующего врача и сумевших извлечь из столь необычной ситуации большую выгоду, татарский театр осмыслил по-своему. Он перевел события из бытовой, сатирической плоскости в область театральной условности, поэтического обобщения. Мелкие мошенники Кадыр и Гуль предстают в совершенно ином свете: как романтические охотники за удачей, талантливые мастера импровизации. Особым теплом и искренностью окрашены их любовные отношения. Этому, конечно же, способствовало то обстоятельство, что мужа и жену играла подлинная супружеская пара. Эпизодические образы в исполнении А. Шакирова, Р. Бариева, Л. Хамитовой и других актеров также отличались яркой характерностью и в то же время одухотворенностью. Спектакль был тепло принят казанскими зрителями.

Между тем татарско-турецкие культурные связи продолжали развиваться, и 12–19 апреля 2001 года в Стамбуле прошли «Дни культуры Республики Татарстан». На этот раз в Турцию приехал коллектив Татарского государственного театра драмы и комедии имени К. Тинчурина. Они показали очень разные по жанру и по стилистическому решению спектакли. Музыкальную мелодраму «Угасшие звезды» К. Тинчурина и С. Сайдашева режиссер Р. Загидуллин преподнес как вневременную легенду о любви. Он убрал в спектакле весь бытовой план, отверг подробные исторические декорации, сделав акцент на музыкальном и световом оформлении, усилил трагическое звучание. В результате история влюбленной пары из маленькой, нищей татарской деревне заиграла новыми гранями, стала обобщенным символом, таким как произведения мировой классики «Ромео и Джульетта», «Тахир и Зухра». Лирическая драма некогда популярнейшего советского драматурга Хая

Вахита «Снова о любви», напротив, отличается бытовым реализмом, современной проблематикой, актуальными нравственными исканиями, тонкими психологическими нюансами. Оба спектакля имели большой успех.

Труппа Тинчуринского театра также принимала живое участие в концертах, встречах со зрителями и вернулась из Турции полная самых радостных и теплых впечатлений.

Эта история имела продолжение: в марте 2010 года Р. Загидуллин поставил музыкальную драму К. Тинчурина «Угасшие звезды» с артистами государственного драматического театра «Küçük tiyatrosu» г. Анкара.

Летом 2002 года в Казани второй раз проводился фестиваль тюркских театров «Науруз». На этот раз из Турции приехал государственный театр Анталии. Он привез спектакль «Я – Анатолия». Пьеса современного турецкого драматурга Г. Дильмена сама по себе очень оригинальна. Вся многовековая, богатая трагическими событиями и крутыми поворотами судьба Анатолии, с древнейших античных времен, до сегодняшних дней проходит перед зрителем, отражаясь в образах неординарных, прославленных женщин – уроженок этой земли. Потерявшая все жена троянского героя Гектора Андромаха, великая византийская царица Феодора, известная поэтесса Халида и многие другие героини в горячих монологах оживляли покрытые пылью веков страницы истории. Семь актрис чрезвычайно скупыми сценическими средствами точно передавали и дикие нравы почти первобытного общества, и пышность императорского двора, и безысходную атмосферу военного госпиталя... Лирические, исповедальные мотивы сплетались в масштабное эпическое полотно.

Казанские театры участвовали в фестивале с произведениями Н. Исанбета, созданными на материале общетюркского фольклора. ТГАТ им. Г. Камала показал спектакль «Жирэн чичэн и Карачэч сылу» а Театр драмы и комедии им. К. Тинчурина – «Ходжу Насретдина». Неудивительно, что эти постановки заинтересовали турецкую делегацию, и оба театра получили приглашение в Турцию: на фестиваль Сабанчи в город Адана, а также на фестиваль Хажди Насретдина в город Акшехир.

Выступление ТГАТ им. Г. Камала на Пятом Международном фестивале в городе Адана имело большой резонанс. Ему предшествовала большая подготовительная работа: громоздкие декорации комаловцев не помещались в самолет, и турецкие сценографы заранее изготовили декорации по чертежам, присланным из Казани. Для того чтобы донести до турецкого зрителя сложный философский смысл и красоту поэтического языка произведения Н. Исанбета, Л. Гафарова очень тщательно перевела пьесу.

Постановка камаловского театра была принята в Турции с восторгом. Особый интерес вызвал тот факт, что герой комедии Жирэн Чичэн – суфий. В этом смысле он оказался даже ближе религиозному турецкому зрителю, чем светскому татарскому. В газете «Cumhuriyet» известный турецкий искусствовед Хаяти Асылызычи дал подробный анализ философского содержания пьесы с точки зрения течения «тасаввуф». Он также дал очень высокую оценку режиссерскому решению, актерскому ансамблю, музыке Масгуды Шамсутдиновой и декорациям Тана Еникеева.

После фестиваля режиссер Фарид Бикчантаев получил приглашение на международную конференцию, созванную в преддверии празднования 550-летия Османской империи. Режиссеры из 30 стран собрались в Стамбуле, чтобы обсудить театрализованные торжества по этому поводу. Летом 2004 года прошло уникальное мероприятие: грандиозное представление на понтонном мосту через Босфор, соединяющем Европу и Азию.

Все это свидетельствует о том значении, которое придается в Турции театральному искусству. Опыт Татарстана, сумевшего синтезировать европейские сценические формы и национальные традиции, для нее чрезвычайно ценен. В свою очередь колоритный и своеобразный турецкий театр вызывает большой интерес у татарской общественности.

«Науруз» способствовал не только укреплению татаро-турецких связей, но и установлению дружеского сотрудничества с крымскими татарами. В 2003 году в театре им. Г. Камала состоялась премьера спектакля «Ле-

генда о девушке Арзы» по пьесе М. Тарухан. Режиссер – А. Сейтаблаев, художник – Ш. Сейдаметов, композитор – И. Бахшиш, балетмейстер – С. Аминова.

Договоренность о совместной работе академического театра с постановочной группой из Симферополя была достигнута во время проведения в Казани международного фестиваля тюркских театров «Науруз» летом 2002 года. Этот спектакль был задуман как акт культурного сотрудничества, духовного сближения двух родственных народов. Естественным желанием отразить в полной мере яркую национальную самобытность искусства крымских татар был обусловлен и выбор пьесы. Основанная на фольклоре романтическая драма М. Тарухан действительно своеобразна – в ней и витиеватые сюжетные коллизии, и сложные поэтические аллегории, и глубокий философский смысл. Но чем изощреннее и вычурнее литературная основа, тем труднее адекватно перевести ее на язык сценической образности. Ведь в театре совсем другие законы: вместо туманных ассоциаций и завораживающей игры мысли (кстати, пьеса претерпела целых два перевода, сначала на русский, затем на татарский язык, плюс жесткое редактирование) здесь необходима конкретность, ясность, доступность. Оригинальный замысел драматурга требовал смелого режиссерского решения, отточенной игры актеров, вдумчивого зрительского восприятия. А этнографическая красочность, обилие песен и танцев, сближающие «Легенду...» с весьма популярным у татар, башкир и других тюркских народов жанром эпической любовной мелодрамы по инерции настраивали не только публику, но и самих исполнителей на привычное, традиционное «сказочное» представление. Потребовалось некоторое время после премьеры, чтобы яркие характерные персонажи обогатились драматическими и трагедийными красками, стали жизненными, многогранными, объемными. С огромным мастерством и отдачей играли в спектакле З. Зарипова (мать Арзы), Р. Бариев и Ф. Зиганша (братья Мустафа и Биктимир), Р. Мотыгуллина и М. Шайхутдинова (влюбленные в них вдовушки) и другие.

Самая трудная задача легла на плечи исполнителей главных ролей Арзы (Л. Дусаева / Г. Биктимерова) и Асана (И. Габдрахман / Р. Вазиев). Лишенная бытовой подоплеки, чисто лирическая тема неземной любви предъявляла актерам особые требования. Решающими здесь стали не профессиональные навыки, а природное сценическое обаяние, искренность, положительная энергетика. Наверное, закономерно, что естественнее и органичнее выглядела более молодая пара – Р. Вазиев и Г. Биктимирова. Этому в немалой степени способствовали и их незаурядные вокальные данные – сложно орнаментированный мелодический рисунок музыкальных партий они передавали легко, без видимых усилий, придавая им драматическую глубину, задушевность, свою неповторимую индивидуальность. Студентку Казанского государственного университета культуры и искусств Г. Биктимирову зрители увидели впервые. Но и ее более опытный партнер Р. Вазиев раскрылся с совершенно неожиданным и впечатляющим эффектом: он словно наконец-то дождался своего часа. В этой роли как нельзя более к месту пришлись его отрешенность от земли, легкая экзальтированность и напыщенность.

В своей работе создатели спектакля столкнулись с целым рядом объективных трудностей. Это была первая встреча молодого режиссера с еще мало знакомой ему труппой. К тому же, безусловно, существует разница в философском и эстетическом восприятии крымских и поволжских татар. Тем не менее такие межнациональные творческие контакты, дающие новый опыт и расширяющие горизонт, необходимы театру как воздух. Не говоря уже о зрителях, которые получили яркое поучительное зрелище, наполненное необычным изяществом и тонким пряным ароматом поэтичного народного искусства Крыма.

С 2009 года фестиваль «Науруз» проходит в Казани один раз в два года. Под эгидой Фестиваля проходит также Международный театрально-образовательный форум. Впервые он прошел в июне 2010 года и собрал под свои знамена свыше 250 театральных деятелей от 22 де-

леаций из Российской Федерации и стран СНГ. Первый форум показал, что образовательные программы подобного формата и тематики актуальны и востребованы. Было принято решение о проведении форума раз в два года, чередуя его с Международным фестивалем «Науруз». С 2012 года проект реализуется в формате форума-фестиваля. В его программе традиционно представлены: семинары, мастер-классы и лекции от ведущих специалистов театрального искусства и менеджмента, а также спектакли, концерты и перфомансы выдающихся режиссеров, музыкантов.

Основная цель «Науруза» – укрепление межтеатральных связей и взаимное обогащение театральной культуры тюркских и других народов Российской Федерации и зарубежных стран. Учредителями фестиваля являются Министерство культуры Республики Татарстан при поддержке Министерства культуры Российской Федерации, Союз театральных деятелей Республики Татарстан при поддержке Союза театральных деятелей Российской Федерации, Театра Камала. Каждый фестиваль «Науруз» собирает более 500 гостей и участников в составе России, а также Турции, Азербайджана, Кыргызстана, Туркменистана, Казахстана и других стран. По традиции спектакли-участники обсуждает Коллегия критиков.

Думается, что на пути творческого общения и взаимообогащения с другими тюркскими театральными культурами татарский театр ждет еще немало открытий и новых возможностей.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

За более чем сто лет существования татарский театр обрел свое неповторимое лицо. На формирование национального театра оказывали влияние самые разные факторы: социально-политические условия, исторические события, культурные традиции, эстетические влияния других народов, собственные внутренние законы.

Если поэзия и проза имели у татар богатые исторические традиции, то драматургия – это один из самых молодых родов национальной литературы. Эстетические поиски татарских драматургов постепенно приближали их к пониманию сущности и специфики этого вида литературы. Уже до Октябрьской революции и в первые годы социализма татарская драматургия имела разветвленную жанровую систему. Она была представлена бытовой и социально-сатирической комедией, просветительской, социальной и психологической драмой, музыкальной и романтической драмой, трагедией и мелодрамой. Каждый писатель вносил в свои драматические произведения самобытные, только ему присущие жанровые черты. Так, комедии Г. Камала были написаны «в духе простого, незатейливого фарса», были близки по духу эстетике площадных представлений, классическому мольеровскому театру. Комедии Г. Исхаки отличались назидательностью, социальной дидактикой, просветительскими мотивами. Изобретательным сюжетом, сатирической гиперболой выделялась комедия И. Богданова «Дело о помаде». Остротой и злободневностью, яркой агитационностью привлекали к себе внимание комедии К. Тинчурина.

Так же разнообразны по жанровой окраске были и драмы. Их диапазон простирался от просветительских произведений («Несчастный юноша» Г. Камала, «Жизнь с тремя женами» Г. Исхаки) до социально- философских («Красное и черное», «Молодая жизнь» Г. Кулахметова), социально-психологических с элементами мелодрамы («Мугаллим», «Мугаллима» Г. Исхаки). Тогда же зародился жанр музыкальной драмы («Галиябану» М. Файзи). Ярким событием стала первая татарская трагедия «Зулейха»

Г. Исхаки, имеющая сложную эстетическую и идеологическую природу.

Говоря об исторических и культурных реалиях, повлиявших на жанровые и стилевые особенности дореволюционного татарского театра, следует отметить три важных фактора: традиционные народные зрелищные развлечения, распространение просветительских веяний и культурное влияние русского театра. Именно они послужили теми источниками, на основе которых возник татарский профессиональный театр. Уже в дореволюционный период татарский театр имел плеяду ярких, самобытных, талантливых актеров, проделавших путь от ученического подражания к самостоятельному и полнокровному творчеству, от увлечения поверхностными внешними характеристиками к психологической глубине, от конкретного детального правдоподобия к поэтическим и социальным обобщениям.

Дореволюционная история татарского театра насчитывает чуть больше десяти лет. Но за этот небольшой промежуток времени был сделан огромный скачок в развитии. Помимо привлечения и развлечения публики, театр ставил перед собой задачу способствовать распространению культуры и образованности, развитию литературы и искусства, росту национального самосознания. Театр и сам по себе воспринимался как символ прогресса и объединял вокруг себя широкий круг молодой татарской интеллигенции.

Первые послеоктябрьские годы отмечены повсеместным интересом народных масс к театральному искусству. Огромное развитие в эти годы получает театральная самодеятельность, в том числе и фронтовые труппы, которые вели наглядную агитацию на полях гражданской войны. Зарождалась система театрального образования.

Во второй половине 20-х годов XX века в татарский театр пришло первое поколение режиссеров со специальным театральным образованием. Г. Девишев, Р. Ишмуратов, С. Сульва-Валеев органично объединяли в своем творчестве проверенные временем традиции реалистического театра и активные поиски в области сценической формы. Заметно возросла техническая оснащенность сцены (в частности, был впервые установлен и начал активно использоваться

вертящийся сценический круг). Существенные изменения произошли и в художественном оформлении спектаклей: на место проработавшего долгие годы художника-живописца П.П. Бенькова был принят архитектор по образованию П.Т. Сперанский. Плоскостные декорации уступили место архитектурно-объемным решениям сценического пространства. Для татарского театра данного периода были характерны расцвет романтизма, революционные эстетические эксперименты, становление музыкального театра (музыкальных драм и первых татарских опер), классовый подход.

Следующий этап в развитии татарского сценического искусства наступил в 1930-е годы. В 1929 году, в период «великого перелома», государство приступило к осуществлению грандиозного плана индустриализации и коллективизации страны. Перед театральным искусством встали новые задачи. На первый план выдвигалась проблема гармонически развитой человеческой личности, органично сочетающей в себе индивидуальные и общественные интересы. Утверждение принципов социалистического реализма напрямую связано с постановками пьес М. Горького, с воплощением образов героев современности, с более вдумчивым отношением к классике. В театре были наиболее ощутимы две тенденции: одна из них тяготела к романтической возвышенности, приподнятости сценических образов, а другая – к психологической углубленности.

Татарский театр находился в русле общероссийских эстетических процессов. Довольно часто он обращался к произведениям русских авторов. Большую роль в эволюции сценического искусства сыграла драматургия Горького, составлявшая в 30-е годы основу репертуара театров страны. В это время прекратилась борьба «левых» и «правых», академических и «пролетарских» театров. Однако со второй половины десятилетия советская сцена переживает серьезные трудности, связанные с тем, что утверждается узкое, неверное представление о реализме как об искусстве лишь бытового правдоподобия.

В 1936 году началась дискуссия о формализме. Эта дискуссия, резкие и несправедливые выпады ее участников

привели к печальным последствиям. Было начато широко-масштабное наступление на форму и стиль, установлены жесткие ограничительные рамки нормативности. Поступательное развитие театрального искусства было насильственно приостановлено, были пресечены эксперименты и поиски новых форм. Для татарского театра такая политика обернулась большими творческими потерями.

Великая Отечественная война внесла в развитие татарского театра свои коррективы. Перед советским искусством встали новые задачи. Оно должно было стать средством духовной мобилизации народных масс. Татарский театр с первых дней войны вносил посильный вклад во всенародную борьбу.

С особой остротой стала проблема репертуара, способного увлечь зрителя и в то же время отвечающего духу времени. На сцене появились патриотические произведения, обличающие врага, восхваляющие мужество и героизм советских солдат, терпение и самоотверженность тружеников тыла. Возрос интерес театра к историческому прошлому. Особым зрительским успехом пользовались классические и национальные комедии.

Послевоенные годы были для татарского театра непростыми. По всей стране интерес к театру неуклонно снижался. Помимо социальных и экономических причин (голод, разруха, тяжелый труд по восстановлению народного хозяйства), большую роль в этом играло грубое партийное руководство, пытающееся управлять искусством методом администрирования.

Спектакли, созданные на тему войны, в те годы были наиболее одухотворенные, эмоциональные, они затрагивали живые струны в душах зрителей. Однако, когда театр столкнулся с пьесами, говорящими о послевоенной жизни страны, он оказался в весьма трудном положении. Директивность сковывала инициативу писателей и приводила к отрыву литературы (особенно драматургии) от жизни. На сцене появилось множество неглубоких, поверхностно-оптимистичных спектаклей. Отчетливо наметилась тенденция к приукрашиванию действительности, утверждалась так называемая теория бесконфликтности.

В статье «Преодолеть отставание драматургии», опубликованной в газете «Правда» от 7 апреля 1952 года, указывалось на ошибочность и вредность «теории бесконфликтности», на отход драматургов от подлинной жизни. В ответ на эту статью стали появляться пьесы, раскрывающие морально-этические проблемы. В татарском театре наиболее значительными произведениями такого рода стали драмы Н. Исанбета «Райхан» и «Зифа», где через семейные коллизии показывалось духовное благородство героинь, поднимались вопросы нравственности.

Успехи татарским режиссерам в послевоенное десятилетие принесли историко-биографические и героико-революционные спектакли. В них органично сочетались конкретно-историческое и художественно-обобщающее начала, раскрывался внутренний мир героев и вместе с тем воссоздавались бытовые детали ушедшего времени. Интерес вызывали и классические произведения, хотя многие из них ставились хрестоматийно. Тенденция по усилению общегуманистических идей в произведениях, ранее трактовавшихся как социально-обличительные, была весьма плодотворной и в дальнейшем получила широкое развитие. На рубеже 1940–1950-х годов была сделана попытка возродить политический театр.

В первой половине 1950-х годов репертуар татарского театра был достаточно пестрым. Театр искал произведения, отвечающие требованиям времени, но находил их редко. В 1949 году после окончания ГИТИСа в Казань вернулась целая актерская студия: Шахсанем Асфандиярова, Асия Галеева, Гаухар Камалова, Дэллюс Ильясов, Рафкат Бикчантаев, Празат Исанбет, Асия Харисова, Гали Хусаинов, Шакир Харисов, Асия Хайруллина.

После состоявшегося в феврале 1956 года XX Съезда КПСС начинается новый этап в жизни страны. Был взят курс на преодоление культа личности, ликвидацию его последствий.

Активизировалась культурная жизнь, приоткрывается железный занавес. В СССР приезжают на гастроли лучшие театры мира – «Камеди Франсез», Французский национальный театр (ТНР), «Олд Вик», Шекспировский мемо-

риальный, Кабуки, Греческой трагедии, миланский театр «Пикколо» и театр Эдуардо де Филиппо. В свою очередь советские театры и музыкальные коллективы с триумфальным успехом выступают в разных странах мира, начиная с Америки и заканчивая Японией, Индией и Австралией. В эти же годы в Москве начинаются регулярные гастроли национальных и периферийных театров, разгораются дискуссии о мастерстве актера, режиссера, о вопросах современности, новаторства и традиций.

В многонациональной советской драматургии происходит процесс омоложения, появляются новые темы, герои, проблемы. Морально-этическая тема со временем вышла на первое место.

В конце 1950-х годов, с наступлением так называемой оттепели, в татарском театре также начался новый, весьма плодотворный этап. В татарскую драматургию пришло молодое поколение писателей: Хай Вахит, Аяз Гилязов, Ильдар Юзеев, Шамиль Шахгали. Они принесли на сцену дыхание современности, активно искали образ нового героя. У каждого из них была яркая творческая индивидуальность, но все их произведения объединяет морально-этическая проблематика. Речь в них шла в основном о людских взаимоотношениях, о любви, добре и справедливости.

В начале 1960-х годов появилась целая плеяда молодой творческой интеллигенции, названная позднее шестидесятниками. Она включала в себя актеров, режиссеров, композиторов, писателей. Драматурги Т. Миннуллин, Ш. Хусаинов, Р. Батулла и другие основной упор делали на психологизм и вопросы нравственности, оживляя ими и производственные, и патриотические пьесы. Непременным стержнем в них должна была оставаться коммунистическая идеология, но каждый по-своему обогащал свои произведения философскими, юмористическими, мелодраматическими красками, проявляя творческую индивидуальность.

В начале 1966 года главным режиссером в Татарский академический театр был назначен Марсель Салимжанов. Начался новый период в развитии татарского сценического искусства. Театр вновь завоевал популярность, спек-

такли вызывали живой интерес у общества, становились предметом дискуссий. С течением времени менялась обстановка в стране, вместе с ней менялись и вставшие во главе советской культуры шестидесятники, становясь все более солидными, облеченными властью и регалиями, а значит и ответственностью. Порывистость, эмоциональность, максимализм уступили место раздумьям, взвешенности, терпимости. Это ярко проявилось и в творчестве Марсея Салимжанова. Оно стало более неоднозначным, сложным, полифоничным. Среди пронизанных жизнеутверждающим советским пафосом поучительных комедий и героико-романтических драм все чаще появлялись сложные, тяготеющие к философским обобщениям и критическому осмыслению действительности произведения: «Приехала мама» Ш Хусаинова, «Дружеский разговор», «Колыбельная» Т. Миннуллина, «Три аршина земли» А. Гилязова и др. Одна из несомненных побед татарского театра времен застоя – спектакль «Альмандар из Альдермышы».

Начавшиеся в конце 1980-х годов демократические процессы коренным образом изменили культурную ситуацию в обществе. Свобода слова позволила осмыслить прошлое и настоящее, оценить политические и идеологические процессы, выразить свое отношение к злободневным проблемам современности. Для татарского театра этого периода характерны возросший интерес к национальным проблемам, критический взгляд на окружающую действительность, использование новых, более зрелищных и современных художественных приемов.

Выпускник ГИТИСа Ф. Бикчантаев своей дипломной работой по пьесе молодого драматурга М. Гилязова «Бичура» (1989) принес на сцену татарского театра непривычную, современную эстетику. Спектакль-притча, полный иносказаний, философских обобщений, поэтических метафор стал началом нового этапа в развитии национального сценического искусства. Ф. Бикчантаев использовал в своем художественном языке символику и сложные ассоциативные ходы, что потребовало внутренней работы и перестройки не только от актеров, но и от зрителей.

Вместе с Фаридом Бикчантаевым на сцену пришло новое поколение молодых артистов. Выпускники Театрального училища им. М.С. Щепкина влились в труппу Камаловского театра единой когортой. То, что начало их творческой работы совпало с периодом общественного обновления, национального подъема, безусловно, для них большая удача.

В начале 1990-х годов на новый этап своего развития вышел Театр Драмы и комедии им. К. Тинчурина. Ему пришлось пережить смену эстетических установок, связанную с переходом в новое качество: от передвижного, рассчитанного в основном на невзыскательного сельского зрителя, к стационарному городскому, подразумевающему более высокий художественный и профессиональный уровень. Главный режиссер театра Рашид Загидуллин довольно смело экспериментировал и с репертуаром, и с выразительными средствами. К числу самых ярких можно отнести спектакли: «Пока течет река Итиль» Н. Фаттахы, «Вдовый пароход» по И. Грековой, «Безумный день, или Женитьба Фигаро» П.О. Бомарше, «Кровавая свадьба» Ф.-Г. Лорка, «На дне» М. Горького, «Мамаша Кураж и ее дети» Б. Брехта и др. Эти спектакли, очень разные по стилю, содержанию и идеям, были объединены поиском нового художественного языка, органичного синтеза жизненной правды и яркости, выразительности сценических форм.

Именно в этот период у татар, наконец, появился свой театр для детей и юношества. Татарский государственный театр юного зрителя имени Габдуллы Кариева был основан в 1987 году, вначале как Татарский театр-студия при Министерстве образования. В 1991 году он получил статус государственного. Имя основателя татарского театра, режиссера и артиста Габдуллы Кариева было присвоено театру 16 февраля 2007 года. В настоящее время это довольно сильный профессиональный коллектив, который, несмотря на объективные трудности, активно работает в различных творческих направлениях.

Суверенитет подарил театру еще одну возможность – давать высшее театральное образование в собственной

республике. В Казанском институте культуры и искусств открылось актерско-режиссерское отделение. Руководителями курса стали М. Салимжанов и Ф. Бикчантаев. Выпускники этого курса – Искандер Хайруллин, Радик Бариев, Ильтазар Мухаметгалиев, Рамиль Вазиев, Фанис Зиганша, Миляуша Шайхетдинова, Минвали Габдуллин – сегодня ведущие актеры ТГАТ им. Г. Камала.

В стенах Казанского государственного университета культуры и искусств успешно идет и подготовка молодых национальных режиссеров. Мы с гордостью можем назвать имена Дамира Самирханова, Резеды Гариповой, Рамиля Гараева, Альберта Гаффарова, Лилии Ахметовой, Ильгиза Зайниева, Нафисы Исмагиловой и других. Нужно отметить, что это новое поколение людей с широким кругозором, воспитанных не только на традициях, но и на образцах современного мирового искусства. В своем творчестве они экспериментируют, ищут новые подходы, оригинальные решения.

Последние десятилетия были для татарского театрального искусства чрезвычайно плодотворными. Появилось множество новых татарских театральных коллективов в республике и за ее пределами: в Уфе, Туймазах, Оренбурге, Набережных Челнах, Нижнекамске, Казани... Заметно повысился статус и художественный уровень бывших колхозно-совхозных театров – Альметьевского, Мензелинского. Впервые в республике появилась возможность получить высшее театральное образование: выпускники актерско-режиссерского факультета Казанского государственного института культуры и искусств уже успешно работают в театрах, на радио и телевидении. Стали доброй традицией республиканские и международные театральные фестивали. Перестали быть редкостью зарубежные поездки, гастроли. Наконец-то появилась возможность приглашать для постановок режиссеров из других городов и стран. Все это, безусловно, способствует разностороннему творческому развитию татарского театра, который, впитывая лучшие достижения мирового сценического искусства, бережно хранит свою национальную самобытность и своеобразие.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	3
1. Истоки, зарождение и формирование татарского театра	6
1.1. Исторические и культурные факторы, повлиявшие на жанровые и стилевые особенности дореволюционного татарского театра	6
1.2. Формирование жанров татарской драматургии	13
1.3. Сценические поиски дореволюционного профессионального татарского театра	54
2. Развитие жанров и стилистическое обогащение татарского театра после Октябрьской революции	69
2.1. Новые условия развития татарской драматургии и театра	69
2.2. Национальная драматургия на новом историческом этапе	88
2.3. Искания сцены	109
3. Особенности сценического искусства в довоенные и военные годы	137
3.1. Татарский театр в 1930-х – начале 1950-х годов	137
3.2. Тенденции развития драматургии	148
4. Татарский театр в период оттепели и развитого социализма	159
4.1. Хрущевская оттепель и ее отражение в татарском театре	159
4.2. Развитие театрального искусства в период застоя	179
5. Эстетические поиски на сцене татарского театра после перестройки	216
5.1. Отражение общественных процессов в театральном искусстве	216
5.2. Новый подход к национальной классике	248
5.3. Своеобразие постановок зарубежной и русской классики на сцене татарского театра последних десятилетий	272
5.4. Основные тенденции в постановках современной драматургии	307
5.5. Появление общетюркского культурного пространства	335
Заключение	350

Научное издание

Салихова Айгуль Рустамовна

ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ И РАЗВИТИЯ
ТАТАРСКОГО СЦЕНИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Редактор – *А.А. Мартъянова*
Технический редактор – *Е.Ф. Лукьянченко*
Компьютерная верстка *Л.Ш. Давлетшиной*
Дизайн обложки *А.А. Булатова*

Подписано в печать 12.12.2016.
Формат 60×84 1/16. Бумага офсетная.
Гарнитура Times New Roman
Печать офсетная. Усл. печ. л. 21,6. Уч.-издл. 18,9.
Тираж 300 экз. Заказ

Оригинал-макет подготовлен
в Институте языка, литературы и искусства
им. Г. Ибрагимова АН РТ
420111, Казань, ул. К. Маркса, 12

Издательство Академии наук Республики Татарстан
420111, Казань, ул. Баумана, 20