

АКАДЕМИЯ НАУК РЕСПУБЛИКИ ТАТАРСТАН
ИНСТИТУТ ЯЗЫКА, ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА
им. Г. ИБРАГИМОВА

Динара Фардеева

**НАЦИОНАЛЬНАЯ ПРОЗА
НА СЦЕНЕ
ТАТАРСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
АКАДЕМИЧЕСКОГО ТЕАТРА
ИМЕНИ Г. КАМАЛА**

Казань
2014

УДК 821.512.145:792
ББК 83.3(2Рос=Тат):85.334
Ф 24

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

Научный редактор –
доктор искусствоведения **М.Г. Арсланов**

Рецензент
доктор филологических наук, профессор **Ф.Г. Галимуллин**

Фардеева Д.Р.

Ф 24 Национальная проза на сцене татарского государственного академического театра имени Г. Камала / Д.Р. Фардеева. – Казань: ИЯЛИ, 2014. – 188 с. – (Серия «Библиотека журнала «Фэнни Татарстан»; 2 книга).

ISBN 978-5-93091-174-9

В монографии раскрываются особенности инсценирования произведений татарской прозы. Автор на конкретных примерах проводит сравнительно-сопоставительный анализ сценических интерпретаций литературных произведений и делает попытку выявления общих закономерностей процесса освоения татарским театром национальной прозы.

Для студентов, аспирантов, преподавателей, занимающихся проблемами инсценирования произведений национальной прозы: для всех, кто интересуется вопросами татарской литературы и театра.

ISBN 978-5-93091-174-9

© ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова
АН РТ, 2014
© Фардеева Д. Р., 2014

ВВЕДЕНИЕ

Постичь особенности татарского театра, своеобразие его тематики и художественной специфики – значит, не только определить сущность этого социокультурного феномена, но и проникнуть в живой многоаспектный художественный мир, стремящийся раскрыть всё многообразие красок жизни посредством сценического языка. Современное театральное искусство создаётся в соответствии с духовным стремлением осмыслить итоги событий, происходивших в стране в XX столетии, его активное присутствие в искусстве данной эпохи – знак социальных и культурных перемен, происходящих в обществе.

В настоящий момент исследование татарского театрального искусства весьма актуально. Это объясняется и активностью творческого процесса, и обновлением жанрового состава, и поиском новых художественных форм, и пересмотром устоявшихся взглядов на процесс создания сценического произведения. Нам представляется, что на этом этапе необходимо рассматривать татарское театральное искусство как непрерывный творческий процесс на всём протяжении его исторического развития. При таком подходе совершенно особое значение приобретает проблема художественного

взаимодействия различных видов искусств. Одно из ярчайших и важнейших явлений такого рода – взаимодействие литературы и театра в процессе сценического перевоплощения литературных произведений.

Литература уже давно вышла за пределы репертуарной проблемы в театральном процессе. Значение национальной драматургии для развития национального сценического искусства нельзя переоценить, однако и прозаические произведения – рассказы, повести, романы – внесли огромный вклад в сокровищницу татарского театра. Многие успешные спектакли XX века были созданы на материале прозаических произведений. Они занимают весьма и весьма почётное место среди сценических шедевров татарского театра. Между тем созрела настоятельная необходимость в планомерном и глубоко исследовании данной проблемы, так как именно проза предсказывает новые драматические формы, экспериментальные пути режиссёрских решений. Она бесконечно увеличивает философскую ёмкость сценического языка, стимулирует развитие современных средств театральной выразительности. Пространственно-временная свобода прозаического повествования умножает творческие силы режиссёрского искусства, обогащает художественный язык театра.

История татарского театра сравнительно молода – чуть более 100 лет. Однако за этот период театр в своём поступательном движении прошёл большой и сложный путь. Эти обстоятельства, разумеется, взятые вкуче с особенностями нравственно-эстетического и художественного сознания народа, обусловили особый характер взаимоотношений национальной сцены с литературой. Искусство воплощения прозы на сцене впитывало в себя наиболее характерные тенденции времени, выражая определённый эстетический идеал и нормы, что, в свою очередь, не могло не повлиять на дальнейшее развитие татарской сцены. «Общественный климат, в котором возникает то

или иное творение художника (а значит, и современная постановка классической пьесы), – пишет К.Л. Рудницкий, – всегда ощутим в самом творении»¹. Иначе говоря, отбор материала и характер интерпретации текста определяются проблемами и интересами данного общества, атмосферой эпохи. Такое представление о возможностях взаимоотношения прозы и театра пробивает себе дорогу в исследованиях конца XX века.

В свете вышесказанного выявляется актуальность исследования одной из насущных проблем литературоведения и искусствоведения – взаимодействия прозы и сценического искусства в теоретическом и историческом аспектах, более глубокого осмысления особенностей становления, художественного своеобразия и эволюции поэтики татарского театра на всем протяжении XX века. Необходимость исследования темы в значительной мере определяется ещё и тем, что анализ процесса развития татарского театра на протяжении XX века, проблем его режиссуры позволяет выявить не только ведущие тенденции времени, присущие данной национальной культуре, но и общие закономерности сценического искусства других народов, развивающихся в сходных исторических условиях.

Интерес к проблеме взаимовлияния и взаимопроникновения литературы и театрального искусства возник далеко не сегодня. Начало изучения истории татарского театра уходит своими корнями ещё в дореволюционный период, когда выходили отдельные рецензии на театральные постановки и публицистические статьи таких авторов, как Г. Ибрагимов, Г. Камал, Г. Карам, Г. Кулахметов, Г. Тукай и др., где содержались отдельные исторические и искусствоведческие аспекты исследования данной проблемы².

¹ Рудницкий К.Л. Спектакли разных лет. М.: Искусство, 1974. С. 8.

² Кумысников Х.Л. Татарский театр // История театроведения народов СССР. Очерки. 1917–1941. М.: АН СССР и др., 1985. С. 91–97.

Характерной особенностью исследовательских работ по истории театра 1920-х – начала 1950-х годов является акцентирование внимания на проблеме репертуара и постановке новых пьес. В Татарстане в 1920-е годы появились первые специальные работы, носившие в основном публицистический характер. В 1924 году Г. Карамом, Ф. Сайфи-Казанлы, К. Тинчуриным и другими деятелями национального искусства была подготовлена книга о творчестве актёра, режиссёра и одного из основателей профессионального татарского театра Г. Кариева¹. В работе особо отмечается стремление Г. Кариева как режиссёра передать в спектакле основную мысль драматурга, донести до зрителя идейный смысл литературного произведения. В 1930 году увидел свет сборник статей и рецензий, посвящённый Татарскому государственному академическому театру². С позиций своего времени авторы раскрывали значение театра в общественной жизни страны, подчёркивая стремление театральных коллективов ставить спектакли по произведениям национальной литературы.

Со второй половины 1950-х годов во многом благодаря хрущёвской «оттепели» наблюдается оживление исследований о театральном искусстве: появляются очерки о татарском республиканском передвижном театре, биографические исследования, активно публикуются воспоминания³. Исследованию отдельных аспектов истории татарского театрального

¹ Артист Габдулла Кариев: ред. И. Кули. Казан: Татар. матбугат һәм нәшрият комбинаты, 1924. 19 б.

² Мөхсинов З. Татар дәүләт академия театры. Казан: Татполиграф, 1930. 64 б.

³ Еники Ә.Н. Таждарова. Казан: Таткнигоиздат, 1957. 63 б.; шул ук. Шакир Шамильский турында истәлекләр. Казан: Татар. кит. нәшр., 1965. 70 б.; Рахманкулов Ш. Татар дәүләт республика күчмә театры. Казан: ТАССР культура министрлыгы, 1959. 56 б.; Сәлимжанов Х. Артист язмалары. Казан: Татар. кит. нәшр., 1966. 178 б. һ.б.

искусства посвящают свои труды Х.Х. Губайдуллин, Х.Л. Кумысников, Х.К. Махмутов¹.

Во второй половине 1960-х – начале 1970-х годов вышла в свет многотомная «История советского драматического театра», изданная Институтом истории искусств, где появились небольшие главы о татарском театре, написанные литературоведом Б.Н. Гиззатом². В этом исследовании региональный театр впервые широко и полноправно вводится в общую картину развития российского театрального искусства.

Анализ искусствоведческой литературы, вышедшей в 1970–1990-е годы, свидетельствует о появлении первых обобщающих трудов по истории татарского театра³. В сборнике «Татарский советский театр» представлена история татарского театра от его основания до 70-х годов XX века. Отдельные главы посвящены репертуару Татарского государственного академического театра, а также анализу сценических вариантов таких прозаических произведений, как «Чикләвек төше» («Ядро ореха») Г. Ахунова, «Татар хатыны ниләр күрми» («Судьба татарки»), «Тирән тамырлар» («Глубокие корни») Г. Ибрагимова,

¹ Губайдуллин Х.Х. Татарский театр дооктябрьского периода. 1887–1917: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Казань, 1964. 24 с.; Кумысников Х.Л. Современный татарский драматический театр. 1941–1962. Очерк истории: дис. ... канд. искусствоведения. М., 1962. 416 с.; Мәхмүтов һ.К. Татар драматургиясендә трагедия жанры. Казан: Казан ун-ты нәшр., 1965. 110 б.

² Гиззат Б.Н. Татарский театр // История советского драматического театра: в 6 т. М.: Наука, 1966. Т. 1. С. 336–354; 1966. Т. 2. С. 347–355; 1967. Т. 3. С. 455–473; 1968. Т. 4. С. 488–505; 1969. Т. 5. С. 513–537; 1971. Т. 6. С. 490–509.

³ Татар совет театры (очерклар): ред. Б.Н. Гыйззэт һ.б. Казан: Татар. кит. нәшр., 1975. 493 б.; Гыйззэт Б., Илялова И., Мәхмүтов һ. Октябрьгә кадәр татар театры. Казан: Татар. кит. нәшр., 1988. 399 б.; Народные артисты: очерки: сост.: И. Илялова, Г. Кантор. Казань: Татар. кн. изд-во, 1980. 529 с.; Репертуар Татарского государственного академического театра им. Г. Камала (1906–2006): сост. И.И. Илялова. Казань: Татар. кн. изд-во, 2006. 63 с.

которые были оценены как успешные инсценировки классических произведений.

В 1982 году сотрудниками Института языка и литературы имени Г. Ибрагимова КФАН СССР был подготовлен сборник статей, посвящённый актуальным вопросам развития татарского театра¹. В нём подробно рассматривались проблемы интерпретации современного героя, становления драматургического жанра, сценографии татарского театра, роли русского театра в развитии татарской сцены. Вместе с тем исследователи татарского театра в своих работах обращают внимание и на проблему сценического прочтения классики. Подвергнув анализу спектакли Татарского государственного академического театра имени Г. Камала, М.Г. Арсланов приходит к выводу о важности роли режиссёра в решении проблемы постановок прозаических произведений. Д.А. Гимранова, изучив спектакли, поставленные по пьесам классиков-драматургов Г. Камала, К. Тинчурин и Н. Исанбета, анализирует способы прочтения классики режиссёром.

Среди работ указанного периода необходимо выделить исследования известного театроведа Республики Татарстан И.И. Иляловой и М.Г. Арсланова. В работах И.И. Иляловой² впервые рассматривается история становления и развития Татарского академического театра имени Г. Камала, делается глубокий исторический анализ развития театрального искусства в Республике Татарстан, анализируется деятельность первой татарской театральной труппы «Сайяр».

¹ Сцена и время: сб. статей: подгот. ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова. Казань: ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова КФАН СССР, 1982. 144 с.

² Илялова И.И. Актёрское искусство современного татарского театра. Казань: Татар. кн. изд-во, 1979. 144 с.; она же. Межнациональные связи татарского театра. Казань: Татар. кн. изд-во, 1985. 240 с.; Татарский театр им. Г. Камала. Очерк истории: исследование. Казань: Татар. кн. изд-во, 1986. 328 с.; она же. Марсель Салимжанов. Казань: Татар. кн. изд-во, 1993. 215 с.

М.Г. Арсланов в процессе многолетней работы подготовил ряд комплексных трудов по становлению и развитию татарского режиссёрского искусства на протяжении всего XX века¹. В них анализируются наиболее значимые режиссёрские работы, выявляются ведущие тенденции развития режиссёрского искусства, реконструируются этапные спектакли ведущих мастеров постановочного дела, в том числе и по произведениям татарской литературы.

Однако, несмотря на наличие исследований по изучению определённых сторон формирования и развития татарского театрального искусства, в татарском театроведении проблема сценического прочтения прозы требует более детального рассмотрения, так как в понимании сути явления возникают разночтения. Затрагивание частных проблем функционирования прозы на сцене; исследование поэтики отдельных переработанных произведений тех или иных писателей не исчерпывают всей глубины поставленной проблемы, что порождает насущную необходимость анализа причин и способов обращения к прозе и специфики её воплощения на сцене татарского театра XX века.

Цель данного исследования заключается в выявлении типов взаимосвязей татарской прозы с театральным искусством. Цель определяет следующие задачи:

- изучение закономерностей процесса освоения татарским театром произведений национальной литературы;
- рассмотрение сценической истории спектаклей;
- выявление специфики инсценировок татарской прозы;
- характеристика режиссёрско-исполнительского своеобразия сценических вариантов татарской прозы.

¹ Арсланов М.Г. Татарское режиссёрское искусство (1906–1941). Казань: Татар. кн. изд-во, 1992. 336 с.; он же. Татарское режиссёрское искусство (1941–1956). Казань: Татар. кн. изд-во, 1996. 224 с.; он же. Татарское режиссёрское искусство (1957–1990). Казань: Фикер, 2002. 272 с.

Объектом исследования являются произведения татарской прозы («Фэтхулла хэзрэт» («Фатхулла хазрат») Ф. Амирхана, «Козгыннар оясында» («В вороньем гнезде»), «Акчарлаклар» («Чайки») Ш. Камала, «Агыйдел» («Агидель») М. Амира, «Өч аршин жир» («Три аршина земли»), «Яра» («Рана») А. Гилязова, «Язгы жылләр» («Весенние ветры») К. Наджми, «Сүнмәс утлар» («Огонь неугасимый») А. Абсалямова, «Татар хатыны ниләр күрми» («Судьба татарки») Г. Ибрагимова и др.) и их сценические версии, поставленные в Татарском государственном академическом театре имени Г. Камала на протяжении практически всего XX века. Предмет исследования – особенности структуры и поэтики спектаклей по указанным ранее произведениям татарской прозы. Методологической базой работы служат исследования, в основе которых лежат современные подходы театроведческой школы к анализу спектаклей¹. При анализе постановок автор не ограничивается рассмотрением их сценического воплощения, но прибегает и к литературоведческим исследованиям о литературных произведениях, послуживших основой для инсценировок².

Определяющим методом исследования является системный подход, в пределах которого реализуют свои потенциалы конкретно-исторический, сравнительно-типологический и историко-функциональный методы. Центральным элементом научного анализа является междисциплинарный подход,

¹ Рудницкий К.Л. Проза и сцена. М.: Знание, 1981. 112 с.; Ли Чин А. Проблемы воплощения романов Ф.М. Достоевского на сценах Москвы и Санкт-Петербурга (1985–1990 гг.): дис. ... канд. искусствоведения. М., 2002. 187 с.; Шкилёва Л.Ф. Проблема театральной инсценировки русского классического романа на советской сцене (МХАТ, 30-е годы): дис. ... канд. филол. наук. М., 1972. 225 с. и др.

² Бурнаш Ф. Әдәбият һәм сәнгать турында. Мәкаләләр һәм рецензияләр: төз. А. Әхмәдуллин, Н. Ханзафаров. Казан: Татар. кит. нәшр., 1978. 240 б.; Хасанов М.Х. Писатель, учёный, революционер. Страницы жизни и творчества Галимджана Ибрагимова. М.: Наука, 1987. 318 с. и др.

позволяющий при использовании данных целого комплекса наук адекватно отразить сущность и необходимость интерпретации татарской прозы на сцене театра.

К исследованию были привлечены материалы фонда Татарского государственного академического театра имени Г. Камала (ф. Р-4088) – уникальная коллекция документов из истории театра, собранная артистом Х.Г. Абжалиловым. В ней содержатся приказы, протоколы заседаний художественного совета, репертуарные планы, творческие отчёты, справки о премьерах, программы спектаклей и т.д. В архивном фонде Татарского государственного академического театра имени Г. Камала представлены оригиналы рукописей сценических постановок, рукописи воспоминаний актёров и режиссёров, их личные документы, а также программы, буклеты, брошюры, изданные для постановок исследуемых спектаклей. Ценные сведения по исследуемой тематике содержатся также в архивном фонде Министерства культуры ТАССР (ф. Р-7237): протоколы заседаний по приёму спектаклей, тексты пьес, рецензии на спектакли и т.п. Существенно дополняют архивные документы опубликованные материалы (оригиналы произведений, сценические разработки для спектаклей)¹.

Под термином «инсценизация прозы» мы понимаем двуединый процесс: во-первых, на основе всестороннего и полного изучения авторского мира создание литературного сценария (инсценировки) прозаического первоисточника и, во-вторых, нахождение эквивалентного сценического решения. «Инсценирование» автор понимает как процесс переработки

¹ Абсалямов А.С. Огонь неугасимый: пер. с тат. М. Демидовой и М. Чечановского. М.: Советский писатель, 1972. 559 с.; Амир М. Агидель: пер. с тат. Н. Алкина. Казань: Татар. кн. изд-во, 1957. 138 с.; Амирхан Ф. Избранное: пер. с тат. Г. Хантемировой; вступ. статья Л.И. Климовича. М.: Художественная литература, 1975. 320 с.; Наджми К. Весенние ветры: пер. с тат. А. Садовского. Казань: Татар. кн. изд-во, 1986. 431 с. и др.

литературной первоосновы на уровне текста и превращения её в литературный сценарий. Этот процесс может быть осуществлён разными людьми: автором прозы (самоинсценировка), режиссёром (автора спектакля), другим лицом (драматургом, актёром и т.д. (традиционная инсценировка).

Термин «традиционный» в данном контексте может вызывать вопросы, поэтому необходимо определить, что же мы понимаем под этим термином.

В мировом театральном искусстве полемика оптимальных путей воплощения прозы на сцене шла давно. В русском театре они продолжались в течение XIX–XX века и вошли в определённое русло лишь с зарождением режиссёрского театра. Первоначально этим занимались не сами авторы (режиссёра не было), а третьи лица – актёры, драматурги и люди иной профессии, умеющие писать, но не имеющие к театру близкого отношения. В дорежиссёрском театре это сложилось в определённую традицию. Используя в работе термин «традиционный», мы имели в виду именно подход к созданию инсценировки третьим лицом.

В общемировой практике термин «традиционная инсценировка» часто используется в отрицательном контексте. Считается, что переработка прозы третьим лицом носит ремесленный характер и сводится по существу к переводу на диалогический лад. При этом считается, что эти инсценировки не претендуют на перевод всей сложности художественной структуры прозаического произведения. Анализ спектаклей театра имени Г. Камала показал, что в татарском театре использование термина «традиционная инсценировка» в отрицательном контексте не уместно, т.к. были созданы полноценные в идейно-художественном отношении спектакли, горячо любимые публикой и положительно оценённые театральной критикой.

1. САМОИНСЦЕНИРОВКА ИЛИ АВТОРСКИЕ ПЕРЕРАБОТКИ ПРОЗЫ В ПЬЕСЫ

Взаимодействие различных видов искусств на пути создания новых произведений представляет собой многоликий процесс, предъявляющий свои особые требования к процессу творения. Перевод художественного образа с языка одного вида искусства на другой – «это акт творчества, взаимного напряжения разных родов искусств, создающий взрыв художественной энергии, поток новых смыслов»¹. Переложение самостоятельного законченного литературного произведения на сценический язык – это не просто новая трактовка, но и новый вид творчества. Информация, эмоциональность, особенности композиции и другие элементы литературного текста в ходе работы над ним значительно изменяются. При этом возникают иная поэтика, иная эмоциональная наполненность, иная композиция и т.п. Все вышеперечисленные особенности театрального языка и специфики постановок художественных произведений на сцене реализуются в соответствии с замыслом инсценировщика.

¹ Лотман Ю.М. Язык театра // Театр. 1989. № 3. С. 103.

Проблема инсценирования прозы выдвигает ряд вопросов, решение которых позволит создать произведения искусства, самостоятельно существующие на сцене. Первым делом встает вопрос о закономерности обращения театра к прозе. Под закономерностью в данном случае понимается исторически обоснованный выбор произведения, выбор темы. Ряд вопросов связан со спецификой инсценировки как литературно-театрального жанра: драматургические принципы инсценировки (конфликт, единство драматического действия), её связь и отношения с драматургией и повествовательным жанром, работа автора инсценировки над сюжетом, диалогом, репликами и т.д., судьба повествовательного текста (образа автора, авторских отступлений, повествователя). Вместе с тем возникает вопрос о типах инсценировок, которые можно подразделить на самоинсценировку, традиционную инсценировку и сценические варианты прозы, сочинённые режиссёром. Данные виды инсценировок отличаются между собой характером авторской переработки: если в случае самоинсценировки произведение прозы переделывает сам автор, то в остальных случаях художественное произведение подчиняется воле режиссёра или инсценировщика. В данной работе мы рассматриваем различные типы инсценировок татарской прозы, реализованные на сцене Татарского государственного академического театра имени Г. Камала на протяжении XX века. Выбор, сделанный нами, не случаен: история возникновения и традиции сценического воплощения татарской прозы связаны непосредственно с историей данного театра.

1.1. «Фатхулла хазрат» Ф. Амирхана

История Татарского государственного академического театра сложна и интересна. Как известно, вопрос о национальном татарском театре возник в последней четверти XIX века.

Под влиянием просветительской идеологии и реформаторских веяний образованные татары пришли к мысли о необходимости национального театра: «Спектакль на татарском языке, – писала газета «Казанский телеграф», – есть давнишняя мечта лучшей части казанского мусульманского общества»¹.

Под влиянием русского театрального искусства передовая татарская молодёжь, в первую очередь шакирды (учащиеся медресе), ещё в конце XIX века начинают тайно устраивать небольшие театральные постановки, литературные и музыкальные выступления в узком домашнем кругу. Поскольку число участников первых домашних спектаклей было невелико, приходилось ставить только маленькие пьесы. Пьес, написанных на татарском языке, не хватало, поэтому в большинстве случаев обращались к переводным произведениям.

Наибольшую известность приобрёл домашний драматический кружок «Шимбэчеляр» («Субботяне»), созданный в начале XX века в Казани, члены которого собирались по субботам. Инициаторами и участниками кружка стали получившие впоследствии широкую известность татарские писатели и общественные деятели – Ф. Амирхан, Г. Кулахметов и др. Собираясь на квартирах видных представителей татарской интеллигенции (Ш.Ш. Ахмеров, И.В. Терегулов и др.), участники кружка читали произведения русских и национальных писателей, обсуждали их, а также ставили спектакли на русском и татарском языках. Первым спектаклем на татарском языке, показанным на домашней сцене, стало «Горе от любви» по мотивам турецкой комедии.

Любительские домашние спектакли, устраиваемые прогрессивной татарской молодёжью, сыграли положительную роль в организации первого национального театра: они способствовали

¹ Казанский телеграф. 1898. 12 сентября.

формированию художественного вкуса, подготовили целую группу опытных артистов и драматургов. Как правильно отмечал известный татарский писатель и литературный критик Ф. Бурнаш: «...эти литературные вечера и встречи привели нас к сцене, к театру»¹.

Молва о спектаклях на татарском языке ширилась, вызвала к себе всеобщий интерес, и актёры-любители уже не могли довольствоваться наличием избранной семейной публики, их тянуло к широкой аудитории. В мае 1906 года в Казани состоялся показ пьес турецкого прогрессивного драматурга Намыка Кемала: драмы «Жалкое дитя» и комедии «Из-за любви» (пьесы были переведены на татарский язык Г. Камалом и Г. Карамом). Публики было много, и спектакли были приняты с бурным восторгом. Демократически настроенная общественность настояла на повторном показе спектакля с продажей билетов для широкой публики. Так, 22 декабря 1906 года в Казани состоялся первый публичный спектакль. Эта дата принята за начало существования профессионального татарского театра.

Другим немаловажным событием в истории становления татарского театрального искусства было создание в 1907 году в Оренбурге первой профессиональной театральной труппы, получившей название «Сайяр» (в переводе с арабского языка – странствующий). С 1908 года труппа базировалась и проводила зимние сезоны в Казани. Организаторами и руководителями труппы были известные татарские актёры и режиссёры И. Кудашев-Ашказарский и Г. Кариев. Сценическую деятельность в составе труппы начинали такие известные татарские артисты, как С.Г. Гиззатуллина-Волжская, М.И. Мутин, Г.М. Болгарская, Ф.С. Ильская и др. Труппа, несмотря

¹ Бурнаш Ф. Әдәбият һәм сәнгать турында. Б. 27.

на трудности (отсутствие постоянного помещения, костюмов и пр.), успешно гастролировала во многих регионах России (Поволжье, Урал, Сибирь, Средняя Азия, Крым, Кавказ), где проживали татары. В репертуаре труппы были произведения татарских авторов (Г. Исхаки, К. Тинчурина, М. Файзи и др.), русская и западная классика (Н.В. Гоголь, А.Н. Островский, Мольер, Шиллер и др.).

Под влиянием труппы «Сайяр» прогрессивная татарская интеллигенция организовала в Уфе в 1912 году вторую профессиональную труппу «Нур» («Луч»), а в 1916 году в Оренбурге – третью труппу «Ширкэт» («Товарищество»). Как и «Сайяр», вновь созданные труппы внесли значительный вклад в историю развития национальной театральной культуры. Во многом благодаря деятельности этих трупп в Казанской губернии и ряде городов России, где имелось татарское население, появились театральные кружки и любительские труппы.

С началом Первой мировой войны и последовавшими вслед за ней революционными событиями 1917 года темпы развития татарского театрального движения значительно замедлились. Однако нельзя не отметить, что в первое десятилетие жизни татарского театра были заложены базовые принципы, которые впоследствии способствовали развитию школы национального театрального искусства, основанной на психологической жизненной достоверности, ощущении жизненной правды. Как верно заметила известный театровед И.И. Илялова: «Первые деятели татарского театра, стоящие у его истоков, донесли огонь своих сердец до последующих десятилетий, сделали театр, получивший в 1926 году звание академического, а в 1939 году имя Г. Камала, одним из лучших в стране»¹.

¹ Илялова И.И. Татарский государственный академический театр им. Г. Камала. Казань: Татарское газетно-журнальное издательство, 1996. С. 15.

Осознание необходимости национального театра привело к возникновению первых драматических произведений на татарском языке. Драматургия как жанр в татарской литературе зародилась в последней четверти XIX века. Прогрессивная часть татарского общества, одухотворенная идеей национального просветительства, создала свой идеал, свою концепцию человеческой личности. Оно сильно повлияло и на литературный процесс. Во многом поэтому с самого начала своего возникновения татарский театр имел полноценную современную драматургию в лице Галиаскара Камала, Шарифа Камала, Сагита Рамеева, Мирхайдара Файзи и др.

Первые татарские пьесы были написаны в 1887 и 1888 годах Г. Ильяси («Бичара кыз» («Несчастливая девушка»)) и Ф. Халиди («Радде бичара кыз» («Отвергнутая несчастная девушка»)). В 1899 году была издана первая драма Г. Камала «Бэхетсез егет» («Несчастный юноша»), в которой он назвал театр школой жизни¹. С 1900 года начинает писать сценические произведения видный татарский писатель и общественный деятель Г. Исхаки («Өч хатын белән тормыш» («Жизнь с тремя жёнами»)).

В начале XX века пробуют свои силы в написании пьес многие известные и начинающие литераторы. В это время драма выдвинула новых замечательных художников слова: Ф. Амирхана, С. Рамеева, И. Богданова, Г. Кулахметова. Лучшие герои пьес нового этапа отличаются обостренным чувством духовной свободы. Одним из главных героев становится критически мыслящий человек из социальных низов, не согласный с устройством общества, ищущий правды и справедливости. Создание произведений прозы реалистической

¹ Гайнуллин М.Х. Татарская литература XIX века. Казань: Татар. кн. изд-во, 1975. С. 276.

направленности с их абсолютным проникновением в сложную ткань проблем, несомненно, повлияло на развитие театрального искусства.

Одним из выдающихся представителей новой татарской литературы, талантливым и смелым борцом против старого, фанатичного быта татарского общества был Фатих Амирхан, который ступил на литературную арену начала XX века вместе с такими талантливыми художниками слова, как Г. Тукай, Г. Ибрагимов, Г. Камал, Ш. Камал, М. Гафури. Как талантливый писатель и общественный деятель он оставил неизгладимый след в истории татарского народа, развитии его культуры и просвещения, формировании национального самосознания. Ф. Амирхан заслужил широкую известность своей художественной прозой, пьесами, публицистикой, статьями о произведениях русской и мировой классики, переводами на татарский язык.

Особое место в творческом наследии Амирхана занимает сатирико-фантастическая повесть «Фатхулла хазрат» (хазрат – принятое у татар обращение к духовному лицу, т.е. ваше святейшество, почтеннейший), в которой писатель обнажает контрасты современной ему социальной действительности, стремится предугадать черты морального облика человека будущего. «Обращение к фантастике, в связи с успехами науки и техники и кризисом схоластического религиозного мировоззрения, симптоматично для всех литератур – восточных и западных. Оно давало возможность изображать назревшие социальные противоречия, воплотив их в картине общества, созданного воображением фантаста»¹, – замечает Л.И. Климович. Повесть «по праву считается самым лучшим сатирическим произведением татарской литературы. В этом

¹ Амирхан Ф. Избранное. С. 13.

произведении чётко проявлено всё мастерство и новаторство Ф. Амирхана»¹.

Писатель стремится бросить вызов современным ему конкретным адресатам. Первый из них – феодально-клерикальное общество, фанатические хранители заветов ислама и их журнал «Дин вэ магишат» («Вера и жизнь»), который издавался в Оренбурге на средства миллионера Гани Хусаинова с 1907 по 1917 годы. Это печатное издание было самым мощным орудием консерватизма, или, как тогда говорили, кадимизма (от арабского «кадим» – «древний»). Второй адресат – это буржуазные реформисты или джадиды (от арабского «джадидийя» – обновлениечество), которые провозглашали себя рьяными заступниками демократических нововведений, «а на деле, испугавшись размаха шакирдского движения и резвости своих мыслей, решили поумерить пыл, отделаться по возможности полумерами, сменой вывески»².

В целом повесть «Фатхулла хазрат» представляет собой реалистичное произведение. Фатхулла – типичный образ, в котором собраны все основные отрицательные качества, присущие муллам – сторонникам прежних устоев. Оживление хазрата и перемещение его на сорок два года вперёд, в будущее – сатирический приём: выходки Фатхуллы в современном обществе кажутся ещё более комичными, ещё более устаревшими.

Повесть Ф. Амирхана «Фатхулла хазрат» стала первым прозаическим произведением на татарском языке, инсценированным для представления на театральной сцене. История создания инсценировки довольно интересна. Ф. Амирхан написал сценический вариант повести в 1922 году по просьбе известного татарского артиста Касима Шамяля. Вот как воспомина-

¹ Әмирхан Ф. Сайланма әсәрләр: 4 томда. Казан: Татар. кит. нәшр., 1984. Т. 1: Хикәяләр. Б. 465.

² Амирхан Ф. Избранное. С. 13–14.

ет историю создания пьесы сам К. Шамиль, исполнивший роль главного героя Фатхуллы хазрата: «В 1922 году, закончив зимний сезон в Большом театре Казани, в летние месяцы татарская труппа драмы работала в этом же театре, потому что в Наркомпросе целый год не было работы. Спектакли ставились один раз в неделю. Было очень мало комедий, и многие из них уже ставились в зимний сезон. В то же время была поставлена задача “приводить в театр как можно больше зрителей”, и в связи с этим коллектив вынужден был искать комедии. Кроме того, в кругу коллектива стали справлять праздники, посвящённые тому или иному известному артисту. Но тот артист, в честь которого устраивают праздник, должен был выбрать и найти подходящее произведение. Вот дошла очередь и до меня. Так как я исполнял комические роли, я стал искать комедии. Я обратился к известному драматургу Галиаскару Камалу. Он сказал мне: “Нужно инсценировать «Ходжу Насретдина», но у меня самого нет времени, попробуйте обратиться к Фатиху Амирхану”. После этого я обратился с данной просьбой к Фатиху Амирхану. Он ответил, что это затянется надолго. Но произведение требовалось срочно. Я рассказал об этом своим друзьям. Они ответили мне: “Почему же ты не попросил об инсценировке «Фатхуллы хазрата», он превратит свою повесть в интересную пьесу, и эта комедия понравится зрителям”. На следующий же день я отправился к Амирхану и рассказал о том, что посоветовали мои друзья. Фатих ответил, улыбаясь: “Да, действительно, Шамиль, ты здорово придумал, но не знаю, какая пьеса получится из произведения «Фатхулла хазрат»! Но я подумаю, зайдёте через два дня”. Через два дня Фатих Амирхан рассказал мне план комедии «Фатхулла хазрат» и обещал закончить произведение за десять дней»¹.

¹ Әмирхан Ф. Сайланма әсәрләр. Т. 2: Повестьлар, роман һәм драма әсәрләре. Б. 483–485.

Обратимся к сюжету повести Ф. Амирхана «Фатхулла хазрат». Умерший в 1908 году мулла Фатхулла с помощью новейших достижений науки через много лет возвращён к жизни сыном Ахметом. Мулла удивлён изменениями, произошедшими в городе за сорок два года его отсутствия. Он не только удивлён, но и пытается возродить свою кадимистскую проповедь. Однако люди не напрасно прожили сорок два года: доводы и поведение почтенного Фатхуллы кажутся им дикими, они не имеют у людей нового времени никакого успеха.

Особое внимание привлекают научно-технические новшества. Казань застроена многоэтажными домами и дворцами с мраморными колоннами. Люди не только ездят на автомобилях, но и летают на воздушных лодках и приставных крыльях. В быту широко используют видеотелефон и зеркальный беспроводный телефон, на котором также появляется изображение собеседника. На фоне созданного писателем идеального мира будущего, где татарская действительность стала просвещённой, свободной от средневековых предрассудков, образ Фатхуллы хазрата становится предметом осмеяния. Разумеется, этот идеальный мир далёк от исторической реальности, но на его светлой панораме резко выделяется тёмный образ мира нынешнего и его хранителей.

25 августа 1922 года состоялась долгожданная премьера спектакля «Фатхулла хазрат», поставленная труппой «Ширкат». В исполнении К. Шамиля зрители увидели пошлого, двуличного муллу с устарелыми суждениями и взглядами. Но эти качества Фатхуллы хазрата обусловлены образом жизни представителей духовенства того времени. В инсценировке Ф. Амирхана Фатхулла хазрат представлен как обобщённый образ консервативных кругов начала XX века, которые выступают против прогресса. Каждое его слово, каждая нелепая выходка напоминает представителей лагеря кадимовцев. Привычки и взгляды муллы, столкнувшегося с иными обстоятельствами,

производят впечатление не только обречённых, но и комичных. Таким образом, Ф. Амирхан и в повести, и в пьесе создаёт тип сановника, который призывает людей к религиозности и нравственности, а на деле сам безнравственен.

Основополагающей задачей спектакля стало воссоздание нового героя, человека будущего, поднявшегося на много уровней выше над Фатхуллой хазратом и другими муллами, которые наставляли людей «на путь истинный». Сюжет спектакля «Фатхулла хазрат» опирался на сквозное действие, связанное с характером Фатхуллы, его странным поведением, вызывающими манерами. Все остальные образы были соподчинены этому герою, включены в общую сюжетную линию. Спектакль начинался оживлённой подготовкой в доме Ахмета к встрече Фатхуллы хазрата. Гостиная, обставленная по последней моде. На переднем плане сцены роскошные кресла и диван. На заднем плане, в центре, стеклянная дверь, большие окна, перламутровый рояль. На стенах висят картины, отчётливо виден портрет выдающегося татарского писателя и просветителя Каюма Насыри. На полках стоят красивые статуэтки. Жена Ахмета, его дети Лейла и Нафиса с нетерпением ждут воскресшего деда. Наконец-то они собственными глазами увидят муллу, жившего в XIX – начале XX века. Им интересно наблюдать, как будет меняться сознание такого человека в современных условиях жизни.

Повесть начиналась с заметки в газете о воскрешении Фатхуллы хазрата и описания самого процесса оживления отца Ахметом. В сценическом варианте данный эпизод был исключён и удачно передан в первом действии через разговор членов семьи Ахмета. Первое знакомство с Фатхуллой, его замешательство и слова в первые минуты после воскрешения переданы через диалог Зыи – сына Ахмета – с членами семьи. В этой сцене делается акцент на одежде человека будущего, где мужчины одеты по последней моде во

фрак, узкие брюки и цилиндр, а девушки также одеты по современному, но на голове у них небольшой калфак. Комичная реакция Фатхуллы-Шамиля на принесённую ему одежду, которую он называет «одеждой безбожников». Эта деталь в образе хазрата готовит к восприятию его зрителями как отсталого и недалёкого человека.

Фатхулла хазрат – типичный образ своего времени. Через него Ф. Амирхан правдиво изобразил многоликий социальный слой религиозных фанатиков, заметно сократив события повести и оставив лишь наиболее важные. Из сюжета спектакля исчезли экскурсии Фатхуллы по улицам города, сцена семейного обеда, описания мечети, разговор муллы с сыном о книгах, посещение «хранилища татарских книг», но вместе с тем были привнесены и новые сцены, о которых мы скажем позже.

Роль Фатхуллы хазрата была самой выгодной в сценическом варианте повести, так как всё действие было организовано вокруг него. Каждая деталь, каждое событие пьесы направлено на разоблачение муллы и его окружения. Артист Касим Шамиль исполняет роль Фатхуллы в комедийно-сатирическом плане, изображая человека ограниченного, одностороннего.

В новой жизни Фатхуллы накапливается так много впечатлений, что он даже не знает, на чём сосредоточиться. Фатхулла-Шамиль пребывает в глубоком замешательстве. Здесь позволяют женщинам ходить с открытым лицом, а когда ты, охваченный вождедением, хочешь обнять её – тебя же опорочивают. В комнатах висят картины, а на крышах многоэтажных домов разбиты сады. Его собственный сын, которого он с четырёх лет наряжал в чалму, которого прочил в муллы, стал одним из тех, кого во времена Фатхуллы называли революционером, и ходит в русском одеянии. Но самое поразительное для Фатхуллы – это оживление покойников. Всё

это вызывает большую тревогу у хазрата. Таким образом, в спектакле присутствуют только немногие элементы фантастики, некоего прогнозирования будущего. И всё же можно заметить, что люди стали более просвещёнными и гуманными, они решительные противники войн, в том числе религиозных, им чужды националистические предрассудки, суеверия, фанатизм. Вместе с тем они не мирятся с фактами нарушения общественного порядка, нравственных норм, правил поведения в семье и обществе. Допускающие эти нарушения наказываются. Когда в доме сына Фатхуллы хазрат пристаёт к служанке, приходят блюстители порядка и хотят увести муллу в монастырь. Данное действие очень удивляет хазрата, так как его отношение к женщинам было прямо противоположным, он считал, что они должны оставаться безграмотными и исполнять роль служанок при мужчинах. Женщины в обществе будущего, нарисованном писателем, свободны и равноправны, а «тех, кто грязно думает о женщине, непременно исправляют». Эта сцена ярко разоблачает безнравственность и невежество муллы, который считает себя глупо религиозным.

На фоне идеального будущего, изображённого на страницах пьесы, поступки хазрата кажутся ещё более безнравственными и глупыми, обнажающими пороки современного писателю общества. Автор использует сцену театра для воссоздания образов «ревностных служителей аллаха», к которым выбегает хазрат со слезами на глазах, называя их святыми. Интересно решение Ф. Амирхана: он «спускает» Ахмета и Фатхуллу хазрата в партер, тогда как на сцене идёт спектакль про религиозных служителей начала XX века. Сцена посещения картинной галереи, куда приводит Фатхуллу хазрата Ахмет, также интересна в авторском решении. Здесь бросается в глаза картина, где изображена женщина лет сорока, усердно колотившая мальчика лет пяти. На другой картине

изображено, как эту женщину бьёт муж. На третьей картине тот же мужчина лежит на земле пьяный, а полицейский трясёт его. Данные образы ясно отражают признаки отжившей эпохи. Невежество муллы и его фанатизм ясно проявляются в сцене тушения пожара с помощью яиц, который возник из-за того, что хазрат разбил телефон.

В образе Минсылу, сваты Фатхуллы хазрата, предстаёт типичная необразованная татарка начала XX века. «Минсылу была рыхлой, черноволосой женщиной, умершей пятьдесят один год назад в возрасте двадцати восьми – двадцати девяти лет. Она воспитывалась в старинной манере и стала законной женой торговца кожами Ибрагима-бая, человека тоже старинного воспитания. Прожив с мужем лет двенадцать, умерла в молодых годах»¹, – говорится о ней в ремарках автора. В её поведении отчётливо проявляются нравы татарских женщин начала XX века, которые слушаются мужа во всём и не имеют права голоса. Нелепой кажется сцена воскрешения Минсылу, когда она соглашается надеть ненавистный «русский сарафан», угождая желанию мужа.

В связи с образом Минсылу в сюжет спектакля вводится эпизод, отсутствующий в повести, сцена женитьбы Фатхуллы хазрата и его сваты, которая и является финальной. Укрываясь рукавом пальто, Минсылу вместе с Фатхуллой уходят со сцены, их поздравляет хор, как принято в будущем. Правда, вызывают сомнения изменения, произошедшие в образе Фатхуллы, который соглашается с «джадидистскими», по его мнению, обычаями. Такое преобразование в образе хазрата не последовательно и противоречит сюжету спектакля.

В спектакле ясно представлена эпоха начала XX века, когда религиозные фанатики выступали против развития искусства, медицины и научно-технического прогресса. Замашки

¹ Амирхан Ф. Избранное. С. 225.

Фатхуллы хазрата на картины с портретами общественных деятелей, порча вещей с изображением лиц, попытки лечить людей с помощью молитв и плевков, представление о книгах, как о хранилище пороков, поведение муллы за столом – всё это ярко обнажало социальный конфликт, положенный в основу произведения, конфликт старого и нового, который был наиболее контрастен на фоне будущего. Ф. Амирхан не смущался при необходимости называть по имени тех, кого изображал в своей сатире, но всё же, как правило, и в этих случаях сохранял определённый такт, был сдержан. Ведь он подвергал критике представления и образы, за которыми стояли не только отдельные живые люди, но и влиятельные в то время общественные круги.

Из спектакля зрители узнают, что у татар новой Казани есть мечеть, но она находится за пределами города. Придя в мечеть, Фатхулла хазрат возмутился, увидев, что женщины молятся в одном зале вместе с мужчинами, верующие сидят в удобных креслах, мужчины без головных уборов. Коран читается не на арабском, а на татарском языке. В этой сцене подчёркивается значение требований ислама не в обрядовом, а в нравственном отношении. Почтеннейший Фатхулла столь обескуражен и разъярён увиденным, что на праздничном богослужении прерывает проповедника. Тот, тоже старик, говорит Фатхулле: «Мы – не молодёжь, мы своими глазами видели прошлое... Да, той религии, которая была в наше время не стало». Автор последовательно на всех уровнях повествования раскрывает острый социальный конфликт новых и старых порядков.

Артист М.И. Мутин исполнил роль сына Фатхуллы Ахмета. Он создал образ интеллигента, глубоко заинтересованного в научно-техническом прогрессе. Ахмет убеждён, что сможет изменить сознание человека, жившего в начале XX века. Однако Ф. Амирхан показал, что сознание человека, воспитанного в

прежних условиях, трудно изменить. Фатхулла воплотил в себе все отрицательные стороны старой жизни, его мозг отравлен схоластическими представлениями того времени. Великим достижением нового времени, описанного в произведении Ф. Амирхана, является основательная ломка взгляда на религию: теперь люди считают её явлением духовного порядка.

В образах Ахмета, его детей Зыи, Лейлы и Нафисы Амирхан стремился представить людей будущего. Ахмет – гуманист, владеет многими языками. Он сторонник свободы и прогресса, смело перенимает европейские обычаи. Ахмет не признаёт «феодальную схоластику», которая отравляла сознание Фатхуллы хазрата и его феодально-клерикальное окружение, не признаёт и «новую схоластику», отравлявшую умы интеллигентов-джадидистов. Его дети получают совершенно иное, светское образование, чутки к запросам времени, без труда приобщаются к требованиям современной цивилизации. Они понимают, что старометодное медресе, как и вся феодальная схоластика и национальная отчуждённость отжило свой век. Они привлекают своей прогрессивной направленностью, стойко тянутся к просвещению, круг их интересов широк. Однако эти образы отличаются некоторой схематичностью, в ходе театрализованного действия они полностью не раскрываются.

Разоблачительная сила «Фатхуллы хазрата» была очень сильна. Ф. Амирхан с помощью сильных сатирико-реалистических образов раскрывает тёмную сущность людей, препятствовавших развитию общества, срывает с них маску. Он ярко обнажает контрасты эпохи минувшей и эпохи настоящей, яростно выступает против стремления держать народ в темноте и невежестве. Ф. Амирхан обеспокоен судьбой своего народа, он искренне верит, что в будущем люди начнут жить безмятежно и беззаботно, станут более просвещёнными и гуманными, жизнь станет намного цивилизованнее. Ре-

альные пути к прогрессу татарской нации Ф. Амирхан видит в тесной связи с русской наукой, искусством, с передовой цивилизацией. Он подходит к этому вопросу с демократических позиций, противопоставляя всё это схоластике, уводящей в область мистики, призывающей покорно следовать предначертаниям божественных сил.

О мнении Ф. Амирхана о спектакле мы можем судить, лишь опираясь на записи К. Шамяля. Существует версия, что после спектакля автор сказал: «Мы с этим поспешили. Сначала я даже не думал, что из этого произведения получится комедия, но в ходе работы я поверил, что получится хорошее произведение для сцены». Возможно, что Фатих Амирхан брал основную вину на себя, не заостряя внимания на игре актёров»¹, – пишет известный литературовед И.З. Нуруллин.

В своей рецензии Ф. Бурнаш отмечает, что зрителей было много. Однако рецензент не даёт положительной оценки спектаклю, замечая, что театральное воплощение прозаического произведения требует от артистов огромных стараний и отменной игры, а труппа «Ширкат» не справилась с данной задачей².

Повесть Ф. Амирхана «Фатхулла хазрат» не утратила своей актуальности и спустя долгие годы. В 1966 году к пьесе обращается режиссёр Г.Ф. Юсупов. Автором инсценировки являлся артист театра Х.Ю. Салимжанов. Инсценировщик создал живую и интересную пьесу, стремясь быть как можно ближе к оригиналу.

В заключении можно сказать, что повесть Ф. Амирхана «Фатхулла хазрат» стала первым произведением прозы, инсценированным на сцене татарского театра. Несмотря на

¹ Нуруллин И.З. Ф. Әмирхан: Атаклы кешеләр тормышы. Казан: Татар. кит. нәшр., 1988. Б. 252.

² Бурнаш Ф. Әдәбият һәм сәнгать турында. Б. 50.

то, что спектакль «Фатхулла хазрат» не имел успеха, он открыл историю взаимоотношений литературы и театра. Спектакль сыграл решающую роль для дальнейших представлений произведений прозы на сцене. При помощи творческой фантазии, следуя тексту оригинала, автору удалось показать контраст между пошлым, серым «сегодняшним» и тем будущим, к которому он так стремился.

1.2. «В вороньем гнезде» Ш. Камала

Новая экономическая политика, проводимая государством в 1920-х годах, и передача политпросветучреждений в местный бюджет поставили пока ещё неокрепший коллектив Татарского государственного театра в невыгодные для работы условия. Хотя в отличие от других театральных организаций республики труппа театра оставалась на государственном бюджете, режиссёры должны были заботиться прежде всего о материальной стороне дела. Так, в репертуар театра вошли многочисленные музыкальные спектакли, такие, как «Тагир и Зухра», «Буз егет», «Юсуф и Зулейха», «Башмачки», «Аршин мал алан», «Асылъяр» и другие. Ориентация только на музыкальные постановки без соблюдения определённого жанрового, тематического соотношения снижала общий художественный уровень спектаклей, сужала творчество актёров и режиссёров, толкала их на повторы, однообразие применения выразительных средств сцены. Всё же, несмотря на трудности ежегодных неизбежных перемен, в театре росло новое поколение актёров, мастерство режиссёров.

В конце 1920-х годов в творчество режиссёров ворвалась тема классовой борьбы, разоблачения врагов революции. Эти мотивы стали основными в спектаклях «Славное время» Р. Ишмурата, «Гудок» Х. Замиля, «Горы» Ш. Камала, «Камиль» и «Зарытое оружие» Х. Такташа. Новое содержание

требовало соответствующей новой формы, неизведанных доселе средств сценической выразительности, неиспользованных приёмов. В результате на татарской сцене наряду со спектаклями, созданными по законам жизненного правдоподобия, появились постановки, решённые условно¹.

В 1929 году режиссёр С. Сульва-Валеев выпустил спектакль, «который стал знаменательным событием не только в творческой биографии режиссёра, но и всего татарского театра. “В вороньем гнезде” – произведение, впервые на татарской сцене реалистически, без прикрас, но и без сценического сгущения красок, рассказывающее о тяжёлой, безрадостной жизни дореволюционного татарского рабочего класса»².

Ш. Камал взошёл на литературное поприще, накопив большой жизненный опыт. В отличие от своих предшественников писатель не ограничивался описанием внешних обстоятельств жизни трудящихся, он стремился проникнуть в их духовный мир, тонко передать их чувства, переживания, радости и печали. В своих произведениях писатель тонко и умело изображал внутренний мир человека, его духовное богатство. Достаточно полно, на наш взгляд, характеризует творчество Ш. Камала литературовед А.Д. Сайганов: «...под его пером достиг совершенства жанр короткого рассказа в дооктябрьской татарской прозе. При предельном лаконизме он обладал ёмкостью содержания, широтой философского обобщения, актуальностью проблематики. Никогда ещё в татарской прозе не изображались так многосторонне и так поэтично рабочие, как в камаловских рассказах и повестях»³. Другое, не менее важное высказывание о литературном опыте Ш. Камала мы

¹ Арсланов М.Г. Татарское режиссёрское искусство (1906–1941). С. 213–214.

² Там же. С. 196.

³ Сайганов А.Д. С октября я родился заново // Советская Татария. 1974. 17 марта.

находим у критика Ф.Г. Галимуллина: «...в истории татарской литературы Шариф Камал занимает особое место. Глубокое знание жизни, характера, обычаев, духовного богатства своего народа, помноженные на талант художника слова, дали ему возможность создать произведения, которые вошли в золотой фонд татарской литературы. Заслуга Ш. Камала ещё и в том, что он своим творчеством сблизил две братские литературы – татарскую и русскую»¹.

Ш. Камал был драматургом, освещавшим в своих пьесах жизнь рабочих, что было очень важно для пополнения репертуара национального театра². В 1929 году писатель создал драму «В вороньем гнезде» по сюжету одноимённого рассказа, написанного в 1910 году. За такой сравнительно небольшой период времени в России успели произойти события, кардинально изменившие судьбы миллионов людей. С победой Октябрьской революции 1917 года советская власть сразу приступила к осуществлению новой культурной политики. Под этим подразумевалось создание невиданного в истории – пролетарского типа культуры, опирающегося на самую революционную и передовую, как тогда считали, идеологию марксизма, воспитание нового типа человека, распространение всеобщей грамотности и просвещения, создание монументальных художественных произведений, воспевающих трудовые подвиги простых людей и т.д. Как мыслилось, пролетарская культура должна была прийти на смену дворянской и буржуазной культурам.

Ш. Камал воспринял Октябрьскую революцию 1917 года как начало новой эры, несущей подлинную свободу че-

¹ Галимуллин Ф.Г. Певец прекрасного // Советская Татария. 1984. 11 марта.

² Гыйззэт Б. Егерменче елларның икенче яртысында татар дәүләт академия театры // Татар совет театры (очерклар). Казан: Татар. кит. нәшр., 1975. Б. 125.

ловеку труда, которому он посвятил своё творчество. Его послереволюционным произведениям присущ более масштабный охват действительности. Стремясь осмыслить происходившие в обществе значительные социальные перемены, Ш. Камал обратился к крупным литературным формам. В свете этого небезынтересно сравнить рассказ «В вороньем гнезде» с драмой. Несмотря на то, что в рассказе и пьесе есть общие моменты, по-разному происходит разрешение проблемы.

В рассказе «В вороньем гнезде» описывается тяжёлая, беспросветная жизнь шахтёров-сезонников. В Екатеринославской губернии, где разворачиваются основные события произведения, вместе с русскими, украинцами работают и татары из Казани, Сибири, Нижнего Новгорода. Крайняя казарма, где живут татары, также как и остальные казармы, неприятна, невзрачна и напоминает воронье гнездо.

Пером умелого художника в рассказе показаны ужасные условия жизни рабочих: 12–14-часовая работа под землёй, грязные казармы, где единственно возможным весельем становятся игра в карты и выпивка. Антиподом такой жизни выступает красота природы – зелёные леса, чистые прохладные родники, задушевно поющие птицы, которые ещё более подчеркивают незавидное положение рабочих.

Среди этих духовно и физически огрубевших людей семья Госмана и Марьям отличается своей благопристойностью. Вследствие злой шутки здешних жителей в мирной и доброй семье возникает разлад, приведший вскоре к трагическому концу. Именно в подобных психологических ситуациях подчёркивается столкновение нравственной одичалости с человечностью, в котором последняя становится жертвой. Однако во всех случаях одерживает верх гуманистическое начало, настраивающее нас на сострадание и сочувствие к простому человеку, обречённому на несчастье.

Содержательный стержень рассказа определяет грязный розыгрыш над Марьям. В драме же это событие остаётся как экспозиционное, рассказывающее о жизни рабочих. Ключевое содержание драмы заключается в подготовке забастовки, которая заканчивается началом революционного движения.

В драме автор воссоздаёт большое социально-историческое полотно, для чего вводит новых героев. Персонажей Ш. Камал делит на две противоположные группы: класс пролетариата под руководством большевиков-революционеров и класс буржуазии. В сюжете драмы пролетариат представлен образами русского рабочего-революционера Башилова – идейного руководителя шахтёров – и его единомышленниками, пробуждающими сознание шахтёров и поднимающими их на путь политической борьбы. В стане классовых врагов народа предстают директор шахты Карл Петрович, Селиванов, мулла и Гарай. В драме узкий социальный конфликт расширяется до широкого социального масштаба. Если сюжет рассказа построен на отношениях людей одного социального класса, то в драме на первый план выходит борьба между двумя классами – пролетариатом и буржуазией, что находит непосредственное отражение и в финале произведения. Если рассказ заканчивается уходом Госмана из этих мест, то драма – объёмным явлением рабочими забастовки.

В произведении Ш. Камала «В вороньем гнезде» ясно ощущаются явные симпатии автора к положительным героям и нерасположение к отрицательным. Драма становится новым самостоятельным произведением, где образы Госмана, Марьям, Насрыя раскрываются более полно, поэтому можно сказать, что драма по своей художественной разработке и глубокому содержанию заметно отличается от рассказа, это совсем новое произведение¹.

¹ Хэйри Х. Ш. Камал драматургиясе // Совет эдэбияты. 1940. № 7. Б. 71.

Самоинсценировка рассказа «В вороньем гнезде», бесспорно, становится новаторством и по раскрытию поднятых проблем, и по форме выражения. В связи с постановкой этой пьесы Ш. Камал писал: «Нужны ли сейчас подобные произведения? Не бесполезны ли старания, воссоздавать прошедшие события, совершившиеся в своё время на какой-то шахте?»¹. На этот вопрос сам автор отвечает так: «...чем глубже мы представим себе тяжесть капиталистической эксплуатации, чем сильнее почувствуем это сердцем, тем с большей радостью мы преодолеем трудности, стоящие на пути построения социализма. Можно ли представить тяжесть капиталистической эксплуатации, почувствовать её сердцем по пьесе “В вороньем гнезде?” Материал передан. Слово за академическим театром»².

Таким образом, Ш. Камал по мотивам небольшого рассказа создаёт высокохудожественную пятиактную драму, правдиво показав социально-политический конфликт между пролетариатом и буржуазией. Данный вариант самоинсценировки прозы начинает жить на сцене новой жизнью, становится самостоятельным творением, так как превосходит по масштабам и социальной значимости исходное произведение.

Ш. Камал разделил пьесу на сравнительно небольшие пятнадцать эпизодов с многочисленными переменами мест действия. Эти эпизоды предоставляют широкие возможности развивать сюжет пьесы в различных местах – в квартире десятника Гарая, у заброшенной шахты, в кабинете директора шахты Карла Петровича. Режиссёр воссоздал реалистичные картины жизни трудящихся. Так, на сцене была воспроизведена жизненно достоверная казарма, в которой жили

¹ Камал Ш. Әсәрләр. Казан: Татгосиздат, 1952. Б. 339.

² Там же.

рабочие, показаны различные ракурсы шахт и забоев, кабинет директора и т.д.

Режиссеру Сульве-Валееву удалось «заселить» спектакль целой галереей умело индивидуализированных характеров рабочих. Режиссёр, прежде всего, охарактеризовал их по социальному признаку. По тому, как относился рабочий к хозяевам, Сульва-Валеев определил уровень сознательности, степень его пригодности к общему делу. В спектакле под влиянием революционера Башилова – Х. Кулмамета на путь классовой борьбы становились Махмут – С. Айдаров, Карим – Камал III, Мифтах – Г. Тагиров, Губай – Н. Касимов, Сидоров – Г. Уральский. А такие как Садри – Х. Салимжанов, Гарай – Ш. Шамильский выбирали сторону хозяев¹. Точные и чёткие установки, которые даёт Башилов (актёр Х. Кулмамет) шахтёрам во втором эпизоде первого действия, разъясняют их дальнейшее поведение. Затем Башилов-Кулмамет больше не появляется на сцене, но постоянно ощущаются его присутствие, целесообразные наставления. Хотя роль Башилова небольшая, она несёт в себе существенную идейно-смысловую нагрузку.

М.Г. Арсланов отмечает, что «в первых картинах большинство рабочих способно лишь работать, есть, пить и спать. Они и не задумываются над причинами столь неприглядной жизни. Оттого казармы рабочих нередко превращались в арену пьяного разгула, драк, а иногда и в место преступления. По мере развития действия режиссёр смог показать заметный рост классового сознания шахтёров. На своём горьком опыте шаг за шагом постигали они азы социальной науки. В финале рабочие – сплочённая сила, способная сыграть решающую роль в исторических событиях»².

¹ Арсланов М.Г. Татарское режиссёрское искусство (1906–1941). С. 197.

² Там же.

Главный герой спектакля «В вороньем гнезде» Махмут в исполнении актёра С. Айдарова – человек идеи, борец за свободу. Он находится в постоянном движении, борьбе за независимость и является передовым шахтёром среди татарских рабочих. В характере Махмута присутствует порывисто-романтическое начало, что выражается в активной борьбе. Махмут-Айдаров вместе с другими борцами за новую жизнь не мог не вызывать восхищения зрителей. Как верно замечает Б. Гиззат: «Спектакль отличается тем, что он богат характерами, интересными судьбами, очень хорошей игрой артистов»¹.

С первых же сцен спектакля «В вороньем гнезде» Махмут-Айдаров предстаёт перед зрителями смелым, решительным, мужественным шахтёром, заставляющим поверить в себя, свои силы. Артист С. Айдаров создал политически зрелого героя, который представляет собой, своими действиями прочность, крепость, надёжность шахтёров. Поступки Махмута, его отношение к Гараю, Садрыю служат для остальных рабочих примером. Режиссёр-постановщик стремился передать цельный, возвышенно-обобщённый образ того периода и характер главного героя Махмута. Махмут-Айдаров представлен принципиальным и темпераментным борцом с несправедливостью, бесчеловечностью.

В пьесе присутствует любовно-романтическая линия – это светлые отношения Фахрии и Махмута, Малики и Карима. Артистка Г. Булатова создала образ простодушной, жизнерадостной, трудолюбивой, смелой, искренне любящей татарской девушки. Фахрия-Булатова умеет бороться за своё счастье. Десятник Гарай (актёр Ш. Шамильский) предлагает ей роскошную жизнь вместе с ним, но это совсем не привлекает девушку.

¹ Гыйззэт Б. Егерменче елларның икенче яртысында татар дәүләт академия театры. Б. 126.

Фахрия восхищается простой семьёй Госмана (актёр К. Бариев) и Марьям (актриса Н. Таждарова). Она мечтает создать счастливую семью вместе с Махмутом. Когда Насрый (актёр А. Хисамов) сообщает ей о том, что Гарай и его шайка планируют разрушить забой, Фахрия-Булатова осмеливается спуститься в шахту вместе с Насрием, чтобы предупредить Махмута и его друзей о коварном плане Гарая. Актриса Г. Булатова писала, что такие образы, как Фахрия драмы «В вороньем гнезде» Ш. Камала, ясно показывают картину того времени. Их горькие судьбы оставляют глубокий отпечаток в сердце¹.

В спектакле «В вороньем гнезде» немаловажную роль играет музыка. Здесь она выполняет самые разнообразные функции: определяет темпо-ритм действия, служит лейтмотивом отдельных образов, доносит до публики чувства, переживания, мысли, внутреннее состояние персонажей, отношения действующих лиц друг к другу. Например, в начале третьего действия молодые парни исполняют песню о шахтёрах. Они поют о том, что шахтёр не унывает ни при каких обстоятельствах, о том, что безоблачные дни их врагов скоро будут сочтены. В своих задушевных песнях шахтёры выражают свои мысли, чувства, надежды, переживания. Отрицательные персонажи, наоборот, далеки от музыки. Они рассудительны, уверены в себе, сильны и хитры. Среди отрицательных типов в спектакле большое место занимает десятник Гарай, который ради своей выгоды готов на любое преступление.

В сценографии спектакля «В вороньем гнезде» преобладала мрачная реалистическая картина, изображение жизненной среды шахтёров – серой, неприглядной. Пьеса требовала динамичной, экспрессивной постановки, быстрой смены интенсивно развивающихся эпизодов. Сцены по очерёдности

¹ Булатова Г. Үсеш шатлыгы // Совет Татарстаны. 1955. 6 ноябрь.

выхватывались из темноты лучом прожектора. Финал спектакля оказывал мощное воздействие на зрителей. Ш. Камал заканчивал драму с призывом революционера Сидорова начать забастовку.

С.Я. Сульва-Валеев в спектакле предложил свой финал. Вот как описывает финал М.Г. Арсланов: «После объявления стачки сцену и зал театра заполнял всё усиливающийся звук гудка. Постепенно сцена погружалась в темноту. И на спущенном с колосников большом экране появились кинокадры, изображающие многолюдную демонстрацию»¹. Этот своеобразный эпилог расценивался как органическое завершение спектакля. Для создателя спектакля являлось существенным насыщеннее изобразить конкретность, для этого он включил кинокадры. Спектакли С.Я. Сульвы-Валеева того периода вообще становились экспериментом в области формы: использование многоярусной сценографической конструкции, кинопроекции, движущейся техники, эпизодное построение спектакля, включение большого количества исполнителей в массовых сценах и зрительного зала в сценическое действие придавали спектаклям масштабность, динамику, эмоциональную напряжённость.

Следует обозначить, что режиссёр С.Я. Сульва-Валеев впервые в татарском театре использует приём киномонтажа. Применённый режиссёром оригинальный приём – это сознательный ход, рассчитанный на активное вовлечение зрителей в мощное поле переломных событий начала XX века. Применив кинокадры, изображающие многолюдную демонстрацию, С.Я. Сульва-Валеев окрасил финал спектакля огромной эмоциональной силой воздействия на сидящих в зрительном зале.

¹ Арсланов М.Г. Татарское режиссёрское искусство (1906–1941). С. 197.

Пьеса «В вороньем гнезде» обладала богатой сценической историей. Шестого января 1931 года режиссёр С.Я. Сульва-Валеев возобновил постановку. В дальнейшем драма была представлена зрителям в феврале 1933 года, а в октябре 1936 года её заново воплотил режиссёр Г.А. Ильясов (который уже делал постановку спектакля «В вороньем гнезде» в Московском центральном татарском рабочем театре) в оформлении художника А. Лугарёва. Наконец, в 1948 году пьеса Ш. Камала увидела свет театральной рампой в постановке режиссёра Ш.М. Сарымсакова, сценография принадлежала художнику Р. Ибатуллину.

Постановка пьесы «В вороньем гнезде» Ш. Камала – это эпохальная страница в истории татарского театра. Спектакль явился социально значимым, отражал жизнь угнетённых рабочих начала XX века. В особенности ценным явилось то, что зрители увидели нового героя времени, искателя правды, справедливости, ярого противника угнетения, бесчеловечности, а Татарский театр приобрёл ценный опыт творческой переработки революционной темы. Коллектив театра воссоздал картины прошлого России и донёс до зрителя яркое и образное, социально насыщенное слово Ш. Камала.

Таким образом, инсценировка произведения Ш. Камала «В вороньем гнезде» представляет собой удачный опыт сотрудничества прозы с театральной искусством. Инсценировка, написанная самим автором по мотивам рассказа, представила собой самостоятельное, законченное сценическое произведение, живущее на сцене собственной жизнью. Автор сумел так расставить смысловые акценты, что поэтика инсценировки приобрела особый характер, на сцену были перенесены не только события и коллизии, но и изменён характер конфликта, который был раскрыт в широком социальном контексте.

1.3. «Агидель» М. Амира

Вторая половина XX века характеризуется судьбоносными изменениями в политической, социальной и культурной жизни страны. Эти изменения коснулись не только производственных отношений, дали толчок развитию аудиовизуальных средств, но и проникли во все сферы деятельности людей. В области искусства своеобразным проявлением происходящих событий следует считать совершенно новое стремление художников обозреть мир с космических высот, выявить и художественно выразить всеобщие законы человеческой жизни и развития общества, что изменило содержание, структуру, язык выразительных средств художественных произведений почти во всех областях творческой деятельности¹. Вместе с тем среди режиссёров возродился интерес к классическим произведениям татарской литературы, историческим реалиям жизни татарского народа.

Заметным событием в театральной жизни Казани начала 1970-х годов стал спектакль «Агидель» («Река Белая») Мирсая Амира. Инсценировку своей знаменитой повести сделал сам писатель, зарекомендовавший себя к тому времени одним из ведущих драматургов. Сценический вариант получился вполне самостоятельным, завершённым. Здесь нет ни рыхлости драматического материала, ни разветвления сюжета по нескольким линиям, что характерно для некоторых инсценировок². Спектакль, поставленный главным режиссёром театра им. Г. Камала М.Х. Салимжановым, получился вполне законченным в идейно-эстетическом и жанровом отношении.

¹ Арсланов М.Г. Татарское режиссёрское искусство (1957–1990). Казань: Фикер, 2002. С. 168.

² Ахмадуллин А.Г. Комсомольская юность // Советская Татария. 1973. 13 декабря.

Зоркость, наблюдательность, особая, по-крестьянски грубоватая, но вместе с тем мудрая лукавинка взгляда придаёт творчеству М. Амира своё очарование. Все эти черты сразу же выделили рассказы, фельетоны и юморески М. Амира среди произведений других татарских писателей. В конце 1920-х – начале 1930-х годов М. Амир смело берётся за более крупные жанры и пишет несколько повестей: «Голубь и голубка» (1929), «Парень из Карамалы» (1932), «Человек из нашей деревни» (1933) и др. Настоящее общенародное признание пришло к М. Амиру после публикации повести «Агидель» (1936), которая вошла в золотой фонд татарской литературы.

«Агидель» привлекает читателя ощущением молодости, живым изображением бурной борьбы за новую жизнь. В повести переданы события 1927 года, когда началась коллективизация (процесс объединения мелких единоличных крестьянских хозяйств в коллективные сельскохозяйственные предприятия через кооперирование), которая привела к перевороту в вековом экономическом укладе, быту, сознании миллионных масс крестьянства. Литературовед И.Г. Пехтелев писал: «Мы знаем, что тема строительства новой жизни в деревне в произведениях М. Шолохова, Ф. Панфёрова и других заняла большое место в истории советской литературы. К этому мощному потоку примыкает и «Агидель» Мирсая Амира»¹.

Конфликт повести построен на борьбе старого и нового. В чудесный уголок природы, где течёт река Агидель, на летние каникулы приезжают студенты техникума – Ильяс и Гаяз. Но друзьям не суждено отдохнуть: их захватывает водоворот событий, вызванный социальными преобразованиями в де-

¹ Пехтелев И.Г. Человек с Агидели // Советская Татария. 1967. 6 января.

ревне (создание артели – добровольного объединения людей для совместной работы). К ребятам присоединяется и студентка-башкирка Артыкбикэ. Эти молодые люди с открытой душой бросаются в гущу классовых схватки. Их объединяет не только молодость, но и глубокая вера в светлое будущее своей родины. Друзья решают отдать все свои силы делу борьбы по организации новой жизни в деревне.

Инсценировка, написанная М. Амиром по мотивам повести в 1973 году, полностью сохранила сюжет, основные конфликты произведения. Действие также происходит в одной из татарских деревень Башкортостана, на берегу реки Агидель в 1927 году. Сценическое решение данного момента представлено в виде декораций художника М.Г. Сутюшева, где изображено медленное «покачивание» реки Агидель и сероватосиние горы. На другой стороне сцены выются густые заросли тальников, слышатся голоса птиц. Именно на фоне Агидели зритель знакомится с главными героями спектакля, которым «хотелось играть, шалить, петь, хотелось любить и быть любимыми». Слова Ильяса и образ прекрасной реки дисгармонируют с событиями в родном ауле, что позволяет обозначить резкий конфликт двух социальных слоёв общества с первых минут спектакля.

Герои произведения делятся на два противоборствующих социальных лагеря, их разграничивает конфликт старого и нового. Главной темой и повести, и спектакля является борьба комсомольцев Ильяса, Гаяза, Артыкбикэ, Кучербая, крестьян Имали, Ибрая за создание сельскохозяйственной артели «Агидель», которая раскрывается через столкновение конкретных характеров. Режиссёр и актёрский коллектив правильно раскрывают идейную направленность драмы: готовность на самопожертвование ради великого дела, благородство душ и чистоту помыслов героев. Спектакль строится на непримиримости, выражении двух противоборствующих сил,

показе мужества молодых комсомольцев. В соответствии с общей идеей постановки исполняют свои роли и артисты, составляя слаженный ансамбль.

В центре спектакля – образы Гаяза (Н.И. Дунаев) и Ильяса (Х.Б. Залялов). В сценическом варианте «Агидели» М. Амир добавляет своеобразный приём – внутренний монолог Ильяса и Гаяза на берегу реки. Под лучами прожекторов Ильяс-Залялов и Гаяз-Дунаев в разных концах сцены ведут внутренний монолог, попеременно высвечиваются то Гаяз-Дунаев, то Ильяс-Залялов. Оба исполнителя, в целом, верно передают драматический материал и режиссёрский замысел.

Отметим и удачное авторское решение – роль Ильяса в качестве ведущего. Ильяс-Залялов несколько раз показывается на авансцене, уведомляя зрителей о тех или иных событиях. Вторая картина начинается с того, как Ильяс-Залялов сообщает, что первые дни в деревне у них начались хорошо, по-праздничному, но праздничное настроение длилось недолго. Им пришлось увидеть и беспокойные стороны. События, происходящие в деревне, дисгармонируют и с картинами чудесной природы, и с возвышенным расположением духа двух друзей. Мысли Ильяса-Залялова, высказанные в качестве ведущего, предваряют основные события, готовят зрителя к восприятию основных поворотов сюжета. Примечательна и речь Ильяса-Залялова, изобилующая пословицами и поговорками, что придаёт образу колоритность и правдоподобность.

Особенно удачен сценический образ Н. Дунаева с его идейной выраженностью, молодым задором, прямоотой, временами бесшабашностью. Артист точно рисует богатый, спокойный внутренний мир представителя нового класса. Главная черта в характере Гаяза-Дунаева – стремление к борьбе, уничтожению социальной несправедливости. Убеждённость в правоте своего дела, высоких идеалах времени, острая ненависть к классовому врагу, максимализм делают персонаж

Н. Дунаева резким и открытым. С первых же дней его появления в деревне тянутся к нему и крестьянин-мечтатель Ибрай, и бывший партизан Имали, и забитый, нелюдимый Кучербай.

Очень важны для раскрытия характера Гаяза два эпизода. В первом для того, чтобы распознать истинное лицо «комсомольских вожаков» Зои и Низами, два друга приходят к ним в гости. Это испытание, требующее психологической выдержки, Гаяз проходит с честью. Он, поняв истинный замысел Низами, быстрее сориентировался в обстановке, помогая найти правильный вывод и своему другу. Во втором эпизоде Гаяз, рискуя жизнью, карабкается на отвесную скалу, чтобы достать птенца коршуна для любимой Артыкбикэ. Эти два эпизода дают ключ для понимания смелого, очень рискованного шага Гаяза. Можно было бы поспорить с Гаязом о необходимости данного шага, как это пытается делать Ильяс, но всё же он наполняет образ большим человеческим содержанием, делает его живым и убедительным, сценически полноценным. Драматизм данной сцены выражается кратко: Гаяз-Дунаев падает на пол, Ильяс-Залялов склоняется над его бездыханным телом. Свет резко гаснет. Таким образом, жизнь молодого человека безвременно обрывается. В этой сцене вырисовывается вся напряжённость ситуации.

Гаяз Н. Дунаева – цельный и сильный характер, воплощающий в себе лучшие черты молодых людей 1920-х годов, активно боровшихся со старыми порядками. Артист Н.И. Дунаев создаёт образ героя, для которого высшей целью является борьба, уничтожение социальной несправедливости. Ради этого он жертвует своей жизнью – самым ценным, чем обладает человек. Гаяз – это герой, которому во имя своих убеждений, во имя претворения их в жизнь пришлось погибнуть. Он борется с явлениями, не соответствующими его суждениям о возвышенности, морали, порядочности. Гаяз схватывается в неравном поединке с воплощением цинизма, жестокости

и трагически погибает. Н.И. Дунаев наделяет своего героя благородным порывистым сердцем, острым и глубоким умом, пронизательностью.

Оба главных героя привлекают зрителя своей богатой эмоциональностью – это юные герои, которые готовы бороться за своё будущее. В разных ситуациях и условиях каждый из друзей ведёт себя так, как присуще именно ему. Главные герои этого спектакля заняли достойное место в татарском театре 1970-х годов. Несмотря на то, что Гаяз-Дунаев и Ильяс-Залялов очень разные, их дуэт изумительно целен и гармоничен. Их тесно связывают общие интересы, цели, убеждения, преданность своему делу. Актёры Х.Б. Залялов и Н.И. Дунаев убедительны и в гражданственной, и в лирической части своих ролей.

Романтическая линия спектакля «Агидель» без изменений «прочитана» из повести. На берегу Агидели ребята встречают Артыкбикэ (актрисы Р. Хисамова, Д. Нуруллина). Увидев её, они теряют дар речи, не отрывают глаз от незнакомки; это короткое мгновение встречи с девушкой заставляет вздрогнуть сердца друзей. По их лицам видно, что незнакомая девушка всколыхнула в ребятах какое-то новое, волнующее чувство. После того как Артыкбикэ уходит, молодые люди долго не могут прийти в себя. Они оба задаются одним и тем же вопросом, кто эта таинственная незнакомка, не побоявшаяся прийти одна на дальний берег реки? Ильяс-Залялов откровенно говорит другу, что эта девушка что-то унесла из его сердца. Гаяз-Дунаев отвечает, что в его сердце она что-то оставила.

Автор изображает Артыкбикэ с глубоким уважением, особенно ласково, восторгаясь её красотой, трудолюбием, мужеством. На протяжении всей пьесы М. Амир окутывает её пеленой тайны. В повести о таинственной судьбе Артыкбикэ мы узнаём лишь из повествования её тётушки Рабиги (в сценическом варианте автор исключил этот персонаж). В отличие

от повести в спектакле о таинственной жизни Артыкбикэ рассказывает Кучербай. «Прежде чем раскрыть тайну Артыкбикэ, автор не только интригует читателя, но и отчётливо передаёт контраст между прошлой и настоящей жизнью девушки»¹, – отмечает исследователь творчества писателя Ф. Хатипов. Актрисы Р. Хисамова и Д. Нуруллина создают образ скромной, искренней, решительной и мужественной девушки. Она одна из первых бросает вызов мусульманским обычаям, отказавшись выйти замуж за нелюбимого человека. Через образ смелой девушки отчётливо вырисовывается раскрепощение татарских и башкирских женщин, твёрдо решивших освободиться от пережитков старого в семье. «Воплощение в этом образе общественных изменений, произошедших в судьбах татарских и башкирских женщин, явилось новшеством Мирсая Амира. В лице этого образа М. Амир изобразил нового героя истории», – замечает Ф. Хатипов². Образ Артыкбикэ и её надёжной спутницы Зульхизи (студентка театрального училища Л. Гилязова) придают спектаклю душевную теплоту, нежные благозвучные интонации.

Кульминационный момент в спектакле – сцена сходимки (одиннадцатая картина третьего действия), которую организовали Шафик (актёр Р.Ш. Шарафеев) и его отец Благочестивый Сахав (актёр Г.Н. Фатхуллин) для изгнания ребят из деревни. Литературовед А.Г. Ахмадуллин верно подмечает, что в данной сцене мастерский почерк М. Салимжанова проявился в том, что «столкновение двух лагерей дано в эволюции»³. Действие происходит на площади, на заднем плане видна мечеть. Бросаются в глаза пёстрые одежды женщин,

¹ Хатипов Ф.М. М. Әмирнең «Агыйдел» повесте // Совет әдәбияты. 1957. № 1. Б. 107.

² Там же. Б. 108.

³ Ахмадуллин А.Г. Комсомольская юность.

белые бороды пожилых людей. Среди стариков, положив руки на свою увесистую палку, стоит и Сахав-Фатхуллин. В центре сцены установлен небольшой, ничем не застланный стол. За столом стоит Шафик-Шарафеев и громко опорочивает Гаяза и Ильяса. Эта массовая сцена интригует зрителя, так как здесь решается злободневный вопрос – за кем пойдёт крестьянская масса: за молодыми комсомольцами или за их противниками? Поначалу кажется, что удача в руках врагов комсомольцев, что они ведут за собой народ деревни. Вся сцена будто заполнена противниками новой власти, их голосами, так как весь передний план сцены занят ими. Честные крестьяне, такие как Имали-Надрыков, Ибрай-Султанов оттеснены на задний план, их почти незаметно. В следующий момент появляются комсомольцы, враг ненадолго отходит на второй план, уступая место. Когда же Гаяз раскрывает истинное значение козней Шафика, лагерь противника ещё более сникает. Противники новой власти встают в стороне, образовав жалкую злобную кучку. В этот момент фигура Гаяза-Дунаева монументальна, она производит мощное впечатление тем, что актёр стоит в центре сцены. Крестьяне вслушиваются в выступления приверженцев новой жизни. А.Г. Ахмадуллин считает, что «благодаря таким перемещениям, выводя вперёд, то одну, то другую социальную силу, режиссёр добился чёткого выражения основной мысли: победа нового над старым неизбежна»¹. Также данная сцена ясно показывает острое столкновение противоположных идеологий, морально-этических норм. Таким образом, представленная сцена становится высшей точкой драматического, эмоционального напряжения спектакля и выражением основной идеи автора.

¹ Ахмадуллин А.Г. Комсомольская юность.

Драматизм повести, а вместе с тем и спектакля «Агидель» осложнён тем фактом, что молодым героям приходится не только выводить противников коллективизации на чистую воду, но и преодолевать невежественность крестьян-бедняков, не прочитавших за всю свою жизнь ни одной книги. Комсомольцы обучают крестьян грамоте, помогают им осознать своё положение. Отменная стойкость и решимость молодых людей способствуют не только трудовой активности крестьян, но и значительному перелому в их сознании. Крестьяне начинают постигать смысл их слов о необходимости социального равенства, коллективного способа хозяйствования. Особенно ярко это проявлено в образе Кучербая (артист Н.Г. Аюпов), старшего брата Артыкбикэ. Кучербай в начале пьесы – батрак Благочестивого Сахава, убогое и жалкое создание. Он замкнут в себе, незаметен, стеснителен, малообщителен. При первом же появлении Кучербая на сцене складывается впечатление, что герой Н.Г. Аюпова – забитая личность, которая не в состоянии заступиться за себя. Крестьяне ведут энергичную беседу со студентами, приехавшими из города, звучат шутки, а в стороне безмолвно стоит горестная фигура Кучербая-Аюпова, вызывающая сострадание. Протяжная печальная песня Кучербая ясно выражает его душевную боль и терзания:

*Уйду в леса, уйду в пустыни...
Как мне звезду мою найти?
Один я. Тяжко сиротине,
Ах, затерялись все пути¹.*

Эта заунывная песня отображает не только поникшее настроение батрака, но и раскрывает поэтическое богатство его

¹ Амир М. Агидель: драма в трёх действиях. Казань: Архивный фонд ТГАТ им. Г. Камала, 1973. С. 23.

души. В финале спектакля Н. Аюпов в полную силу раскрывает необыкновенно талантливую, интересную, самобытную личность своего героя.

В Кучербаяе борются два противоположных чувства: с одной стороны, он стыдится своего положения, чувствует себя изгоем среди людей; с другой стороны, его душа тянется к вольнодумным крестьянам, группе трудящихся людей. В образе Кучербая воплощается тип податливого крестьянина, неудовлетворённого жизнью, но не рискующего изменить её. В спектакле он раскрывается посредством фольклорной образности: себя он называет барашком, отбившимся от отары, жестокого хозяина – старым матёрым волком, сестру – ласочкой. Влияние сельских комсомольцев и, в первую очередь его сестры Артыкбикэ, делают его активным участником происходящих событий.

В сцене антирелигиозного вечера, организованного молодыми людьми, происходит первое столкновение этих юных душ со злом, причём Шафик, Сахав и их союзники выступают в наступательной позиции, а ребята – в оборонительной. В этой сцене Кучербай, молча, подходит к своему ненавистному хозяину, замахнувшись на его друзей, и внезапно ударяет его по подбородку. Решительный отпор молчаливого героя приводит в изумление зрителей и обнаруживает скрытые качества молодого человека.

Крестьяне Имали (актёр Г. Надрюков), Ибрай (актёр И. Султанов) вслед за юными комсомольцами втягиваются в борьбу за новую жизнь. С первых же дней появления ребят в деревне они привязываются к ним, поддерживают их начинания. Ибрай – это крестьянин-мечтатель, «необыкновенной доброты старый человек, оказавший сильное воздействие на души молодого племени – комсомольцев»¹. Характер бывшего

¹ Пехтелев И.Г. Человек с Агидели // Советская Татария. 1967. 6 января.

партизана, ныне уличного сторожа Имали в исполнении актёра Г. Надрюкова, также как и Кучербая, раскрывается с различных сторон. Первоначально он предстаёт недружелюбным человеком, бунтарём, недовольным жизнью, озлобленным на весь мир. Но его бунтарство, горячий темперамент ограничиваются лишь колкими фразами, которыми Имали разбрасывается на каждом шагу и тем самым проявляет пассивный протест. Имали постоянно гремит своей деревянной колотушкой. Эта деталь, уместно введённая автором в ткань произведения, помогает осмыслить как внутренний мир, так и своеобразную натуру Имали. «Казалось, тот, кто стучит, жалуется добрым людям на своё одиночество, ропщет на судьбу, плачет и злится, угрожает кому-то невидимому в темноте»¹. Вскоре образ Имали раскрывается с другой стороны, что отчётливо проявляется в его речи и звучании колотушки, в звуках которой слышатся новые нотки, наполняющие сердце радостью и надеждой.

Кулак-торговец Низами Султанбеков – колоритная фигура повести и спектакля «Агидель», оригинальный образ классового врага. Кулак-торговец, искусно замаскировавшись, подрывает работу по организации артели изнутри. Низами действует украдкой, хитро, коварно. Тонкими штрихами актёры И.З. Хайруллин и С. Мифтахов изображают образ беспощадного, хитроумного врага новой власти Низами Султанбекова. М. Амир наделил Низами специфической речью. Во время разговора с Гаязом и Ильясом он с увлечением рассказывает о кинофильме «Багдадский вор». Восхищение деятельностью ловкого вора точно раскрывает истинные жизненные цели, циничную сущность Низами Султанбекова. В спектакле

¹ Амир М. Агидель: пер. с тат. Н. Алкина. Казань: Татар. кн. изд-во, 1957. С. 22.

во время этого оживлённого разговора с ребятами Низами незаметно вытаскивает из кармана Гаяза кошелёк.

Существенное значение в спектакле имеет музыка. Народные песни и мелодии, звучащие на протяжении всего спектакля, являются удачным дополнением к сюжету. «Прекрасны Агидели берега! Здесь не живёт печаль-тоска», – раздаётся со сцены хор девушек. «Хорошее впечатление оставляет музыкальное оформление, сделанное А. Абдуллиным. Народная мелодия использована здесь удачно: она звучит в разных вариациях и в различных исполнениях, подчёркивая ритм спектакля, усиливая смысловую нагрузку и раскрывая настроение персонажей», – писал А.Г. Ахмадуллин¹.

Спектакль «Агидель» был положительно оценён зрителями и критиками того времени. «Спектакль оставляет хорошее впечатление. Здесь чувствуется боевой дух комсомола, подвиги комсомольцев тех лет незабываемы, они волнуют нас и сегодня. Театр сумел окунуть нас в атмосферу классовой борьбы в ауле конца 1920-х годов, атмосферу комсомольского движения за социализм, переустройства деревни», – говорил заместитель министра культуры Р. Харисов². Сам же автор «Агидели» М. Амир отмечал, что театр хорошо справился с задачей, правильно доработал пьесу³. Ему понравились и постановка, и исполнение артистами ролей. Он не почувствовал противоречий со своим замыслом.

Таким образом, спектакль «Агидель» по мотивам одноимённой повести стал заметным событием в театральной жиз-

¹ Ахмадуллин А.Г. Комсомольская юность.

² Протокол обсуждения генеральной репетиции спектакля «Агидель» 17 ноября 1973 г. на расширенном заседании Худсовета // НА РТ. Ф. Р-4088. Оп. 5. Д. 173. Л. 3.

³ Там же.

ни татарского народа. Режиссура, актёры и сценография оказались приобщёнными к обширному кругу художественных задач, решение которых требовало смелости мысли, высокого чувства ответственности. Самоинсценировка автора стала законченным цельным произведением и приобрела свой жизненный опыт на сцене театра. Исключение некоторых героев повести из пьесы, перемена ролей, сокращение лирических отступлений нисколько не испортили первоначальное произведение, а наоборот, возвели его на уровень сценического произведения, отличного от прозы.

1.4. «Три аршина земли» А. Гилязова

На рубеже 1980–1990-х годов «перестройка» вылилась в гигантский социальный катаклизм, потрясший общество до основания и обнаживший копившиеся годами противоречия между «словом» и «делом». Недолгая эйфория сменилась сначала растерянностью, а потом и апатией. Распад, казалось бы, незыблемого государственного колосса, мгновенное расслоение на богатых и бедных, «беспредел» вседозволенности и многое другое – всё это заставляло вновь и вновь обращаться к творчеству писателей, которые заостряют внимание на аспектах экзистенциальной жизни личности и человечества. Для сценического анализа стали более важны фатальная судьба каждого героя, личная жизнь в переломное время, протест маленького человека против мощного общественного смысла. В центре спектаклей усилился вопрос смысла отдельной человеческой жизни.

Татарский театр этого периода обращается к произведению, так и не нашедшему место в репертуаре советского театра, – повести А. Гилязова «Три аршина земли» (1963). Тема и идея этого произведения, особенно мысль о зыбкости и трагизме идей революции, выражена здесь слишком резко и

прямо. Лишь время «перестройки» позволило обратиться театральным деятелям к этому произведению.

Творчество А. Гилязова привлекло театр умением изобразить сложного героя, одержимого противоречивыми чувствами и мыслями. Привнесённое им в театр мироощущение не было безоблачным, являлось достаточно жёстким, суровым, иногда угрожающим. Если говорить о судьбе его героев, то она обязательно деформирована, подвергается сложнейшим испытаниям времени. Если это конфликт, то настолько острый, что из него нет иного выхода, кроме как через трагическое решение. Даже самое светлое чувство – любовь – у писателя редко приносит героям счастье, больше являясь своеобразной проверкой на прочность.

Повесть «Три аршина земли» А. Гилязова стала значительным событием культурной жизни республики. В начале 1970-х годов главный режиссёр Татарского государственного академического театра имени Г. Камала М.Х. Салимжанов предложил А. Гилязову написать сценический вариант по мотивам данной повести, вследствие чего писатель подготовил инсценировку трагедии в двух действиях. В 1972 году театр энергично приступил к постановке, но пьеса была объявлена идейно чуждой обществу и работа остановилась. Лишь в связи с изменением политической ситуации в стране пьеса А. Гилязова была представлена широкому зрителю в 1987 году.

Повесть и спектакль «Три аршина земли» повествуют о сложной судьбе молодых людей в один из самых трудных периодов истории нашей страны – 30-е годы XX века. Через много лет, осознав свои ошибки, главные герои Мирвали и Шамсегаян решают возвратиться в родные края для самоочищения, но на их пути встают серьёзные преграды. Если в повести действие происходит в начале 60-х годов XX века, то в спектакле оно переносится в 70-е годы. Тема трагической

судьбы личности раскрыта в спектакле сильно, художественно убедительно.

В структуре конфликта повести и пьесы «Три аршина земли» можно выделить три аспекта: социально-философский, морально-этический (в душе персонажа), прямой конфликт (между разными персонажами). Конфликты реализуются в трёх направлениях, связанных с героями и соединённых между собой линией жизненного поиска главного героя Мирвали. И в повести, и в пьесе «Три аршина земли» на суд зрителя выносятся духовная жизнь главного героя с непрекращающимися моральными спорами, развёртывающимися путём чередования двух временных пластов, отражающих прошлое и настоящее героя. Такой приём придаёт спектаклю «Три аршина земли» большую театральную выразительность. Р.М. Игламов писал: «Этот спектакль мало кого может оставить равнодушным. Он берedit сердце, вызывает далёкие и не столь далёкие воспоминания, есть в нём дух скорби за человечество, есть и надежда на то, что превратности отечественной истории не бесконечны»¹.

Герои данного спектакля совершают путь в прошлое. Мирвали, когда-то бежавший из родного дома вместе с женой Шамсегаян, спасаясь от раскулачивания, повинувшись последнему желанию жены, возвращается уже стариком в своё Карачурово. Возвращается и вспоминает. Вся жизнь Мирвали, заново пережитая им в пути, проходит перед зрителями в спектакле. Пространство на сцене трансформируется и становится временем: чем ближе к дому, тем меньше жизни остаётся герою, тем яснее, что жизнь эта была всего лишь долгой, мучительно трудной дорогой домой. Мысль о том, что нет человеку счастья вдали от отчего дома, вырастает в нём

¹ Игламов Р.М. Возвращение // Советская Татария. 1987. 13 августа.

до масштабов непреложного жизненного закона, верного на все времена.

Пространство сцены с трёх сторон замкнуто глубокой полусферой задника, на котором художник Р. Газиев изобразил уходящие вдаль поля, луга, дороги и речки, высокое небо над ними. На пустую сцену перед этим условным пейзажем выкатываются фуры с различными декорациями, легко перенося зрителей из деревенской избы в городскую квартиру, из тридцатых годов – в пятидесятые¹. Пейзаж при этом остаётся неизменным: он вечен, он больше всего, он надо всем. Это символ земли, которой принадлежит человек от рождения, земли его предков, в нерасторжимой связи с которой он неволен. И что бы на сцене не происходило – любовное свидание, семейная ссора, похороны – всё естественно соотносится с этим символом, обретая высокий бытийный смысл.

Спектакль построен в определённом ритме, в нём постоянно звучит музыкальный фон. Сценический вариант произведения «Три аршина земли» насыщен тонкой символикой, своеобразной метафоричностью, вырастающей из национальных фольклорных традиций. На протяжении всего спектакля главному герою аккомпанирует Хор (артисты А. Галеева, Н. Гараева, З. Зарипова, Д. Нуруллина, Ф. Хайруллина, И. Ахметзянов, М. Ибрагимов), подчёркивающий мерный, эпически неторопливый ритм спектакля. Хор символизирует образы Земли, Неба, Леса, Воды, Времени, Памяти, Коня, сопровождающие человека на протяжении всей его жизни. Он располагается позади сцены на возвышении и с мудрой выдержанностью созерцает происходящие события, нисходя на авансцену только в минуты наивысшего напряжения духовных и эмоциональных сил глав-

¹ Миллер А. О чём не расскажет притча // Вечерняя Казань. 1987. 4 сентября.

ных героев. Приём античного театра придаёт спектаклю эпический размах, композиционную стройность. На протяжении всего спектакля Хор вводит зрителя в круг событий, рассуждает о происходящем с морально-философской точки зрения. Введение Хора позволило сохранить в спектакле мысли и слова автора, его отношение к происходящему, к жизни, так как язык пьесы ярок и поэтичен. Таким образом, философские суждения автора становятся частью театрального действия.

Хор активно взаимодействует с драмой главного героя, составляя контекст его душевных метаний. С одной стороны, Хор становится свидетелем совершающейся драмы, он как будто предвидит кару главного героя Мирвали; с другой – является в некоторой степени критиком и разоблачителем совершающихся событий на сцене. Хор подчёркивает драматическую атмосферу событий, происходящих с героями, и придаёт спектаклю загадочно-мистический тон. Режиссёр М. Салимжанов стремился создать такую атмосферу пространства, с помощью которой можно было бы наиболее выразительно передать душевное состояние главного героя Мирвали.

Первое действие спектакля завершается печальным монологом Мирвали (артисты Н.И. Дунаев, Р.А. Тазетдинов), который раскаивается за свои прошлые поступки. На телеге, застеленной мягким сеном, васильками и клевером зрители видят Шамсегаян (актрисы Р. Мотыгуллина, А. Гайнуллина). Мирвали сидит у костра и изливает ей душу. Нестерпимое чувство сиротливости охватывает героя. В этой сцене отчётливо раскрывается внутренний мир главного героя. Представленный фрагмент этой критической сцены является образцом психологически основательного режиссёрского решения образа главного героя. Хор спрашивает у Мирвали, знает ли он, куда едет. Мирвали отвечает, что знает: он едет в своё прошлое, а его прошлое – это его

преступление. Данная нюансировка психологического состояния главного героя и её внешнего проявления была очень важна для режиссёра-постановщика, стремившегося к наибольшей точности создания сценического образа Мирвали. Эта сцена говорит и о том, что впереди главного героя ждут серьёзные испытания.

Герой Н. Дунаева и Р. Тазетдинова сложен по характеру. Тяжкие воспоминания Мирвали на пути к деревне переплетаются с воспоминаниями о прожитой жизни. В образе Мирвали зритель видит человека, на долю которого выпали тяжёлые испытания. Он жертва эпохи, его трагедия – это трагедия эпохи. В оценке поступков главного героя А. Гилязов руководствуется прежде всего моральными принципами. Образ Мирвали как бы раздваивается: роковой поступок он совершает в далёком прошлом, а в настоящем происходит познание героем самого себя, мучительное переживание своих заблуждений, истории своего нравственного падения.

Постановочный рисунок спектакля «Три аршина земли» целостен. Но интересно наблюдать, как в пределах одной задачи проявляются индивидуальности актёров, исполняющих ключевую роль. Вот как характеризует воплощённые актёрами роли Р.М. Игламов: «...Дунаев более обращён к познавательной мощи пьесы, Тазетдинов – к её социальной выразительности. С точки зрения историзма, типического в искусстве значительнее представляется работа Дунаева. Но страстность Тазетдинова – поэтический эквивалент того же историзма»¹. Создавшие образ Мирвали артисты Р.А. Тазетдинов и Н.И. Дунаев чётко показывают, как добродушный мужчина превращается в пустого, чужого человека. Ничего не осталось от приветливого молодого парня. Его взгляд вялый, шаги тяжёлые. Актёры воплощают характер Мирва-

¹ Игламов Р.М. Возвращение.

ли через открытый психологизм, через глубокое проникновение в потаённые уголки души своего героя, где скрывается удручающая боль, неотступно преследующая человека всю жизнь.

Разногласие Мирвали с обществом звучит в спектакле сильнее, чем в повести. Мирвали переживает душевные смуты, проходит через перипетии своего нравственного возрождения. Социальный конфликт вырисовывается в начале жизненного пути Мирвали, когда он наперекор воле отца женится на девушке из бедной семьи. Социальное неравенство Мирвали и Шамсегаян становится причиной раздора с отцом Шайхрази (артист И.В. Багманов). Отец лишает сына наследства, таким образом, жених и невеста уравниваются с социальной стороны. После смерти отца вновь возникает социальный конфликт, основанный на нежелании Мирвали добровольно отречься от наследства. Так, в произведении вырисовывается судьба крестьян, репрессированных вместе с кулаками. Через судьбу главного героя автор показывает судьбу целого социального слоя – крестьян, зарабатывавших своим трудом себе на жизнь. И в повести, и в сценическом варианте «Три аршина земли» автор одним из первых в татарской литературе ищет причины трагической судьбы крестьянина в социалистическом строе. Как верно подмечает И.И. Илялова: «...через личную трагедию Мирвали раскрываются судьбы крестьян. Учитывая это, режиссёр оставляет место абстракции, расширяет проблему»¹. Таким образом, личная трагедия Мирвали раскрывает трагедию целого социального класса, что передаётся в пьесе посредством абстракции. Конфликт «герой – обстоятельства» предстаёт перед глазами зрителей полным, многосторонним и разветвлённым.

¹ Илялова И.И. Өч аршин жир // Социалистик Татарстан. 1987. 9 май.

Спектакль «Три аршина земли» построен по законам классической трагедии, где герой не может быть исключительно правым или исключительно виновным. Цель трагедии – потрясение зрителей, извлекающих из перипетий трагедийного действия нравственный урок. Мирвали сам себя подвергнул наказанию на всю жизнь, заплатив за этот шаг высокую цену – исковерканной жизнью, своей и Шамсегаян. Спектакль убедительно показывает: Мирвали не был кулаком и экспроприации не подлежал. Сын за отца не отвечает – таков был лозунг тридцатых годов. Но Мирвали и не нуждается в оправдательном вердикте, он был батраком у своего отца. «Лишь роковое стечение обстоятельств, минутное затмение рассудка толкнули его на гибельный поступок»¹. В сценическом варианте А. Гилязов усиливает рефлексивную активность героя, его размышления о своих поступках, о прожитой жизни. Чем дальше едет Мирвали, тем властнее захватывает его поток воспоминаний.

В спектакле «Три аршина земли» убедительно выказывается мысль, что человек неотделим от природы. Когда Мирвали стыдливо склоняет голову перед односельчанами, вымаливая у них прощение, просветляется тёмное небо, оно становится радужным. Такой своеобразный символический сценический приём уведомляет о том, что душа Мирвали очищена.

Горькую участь Мирвали беспрекословно делит другая незаурядная личность, его спутница жизни, любящая супруга Шамсегаян; делит робко, безгласно. Но проходит время, её трепетная душа начинает бунтовать, и Шамсегаян призывает своего мятежного мужа в обратный путь. Мирвали и Шамсегаян лишены возможности познать родительские чувства. И в повести, и в спектакле во снах Мирвали часто возникает образ воображаемой девочки, как символ неосуществлён-

¹ Игламов Р.М. Возвращение.

ной мечты. И это не случайно, здесь есть определённая символика – род изменников непременно должен угаснуть, таковы законы нравственности.

Актрисы Р.И. Мотыгуллина и А.А. Гайнуллина создают образ Шамсегаян – то любящей девушки, то преданной супруги, то женщины, разделившей тяжёлую судьбу своего мужа, став для него единственной опорой. Актрисы передают сложное душевное состояние Шамсегаян, глубоко чувствующей женщины, достигнув полного глубокого эмоционального проникновения в образ. «А. Гайнуллина ближе к песенной, фольклорной стихии образа. Р. Мотыгуллина сосредоточивает внимание на жизненных, психологических подробностях существования Шамсегаян»¹. Дополняет характеристику персонажей мнение известного театроведа И.И. Иляловой: «Шамсегаян А.А. Гайнуллинной суровее, Р.И. Мотыгуллиной – мягче, нежнее»².

В Шамсегаян присутствует безграничная любовь к детям, трудолюбие, глубина материнских чувств. Шамсегаян – человек большой внутренней красоты, порядочности; чисты и возвышенны её нравственные установки. Этот образ внёс в спектакль мотив женственности, добросердечности, тепла. Через нелёгкую судьбу своей героини актрисы сумели передать глубокую преданность татарской женщины и её умение любить вопреки всему. В Шамсегаян виден человек нелёгкой судьбы, видны её потери, удары, которые она перенесла. Она, иссушённая терзаниями и тревогами, но одновременно и стойкая, мужественная женщина, умеющая собрать всю свою волю. Таким образом, в образе Шамсегаян отображается необыкновенная красота и величие женского характера.

¹ Игламов Р.М. Возвращение.

² Илялова И.И. Өч аршин жир.

Правдиво передают атмосферу доколхозного периода старуха Тайфа (актрисы В.Е. Минкина, М.Г. Миннибаева), Шайх-рази (актёр И.В. Багманов), полуграмотный избач Адаш (актёры Х.Б. Залялов, А. Хафизов). Эти небольшие, немногословные роли отчётливо передают представления об истине и предрассудках народного бытия, помогают ощутить трагедию страдальца Мирвали.

Роль Адаша (артисты Х.Б. Залялов и А. Хафизов) не велика, но своеобразна. Вначале зрители видят в Адаше настоящего друга Мирвали, готового оказать помощь в любой момент. Но вместе с социально-историческими изменениями в обществе меняется и отношение Адаша к Мирвали. В сцене встречи Адаша и Мирвали через годы бывший друг главного героя сух и неприветлив. В его устах звучит ответ односельчан, которые отказывают Мирвали в трёх аршинах земли. Более того, Адаш здесь не что иное, как внутренний голос самого Мирвали. Артист Халим Залялов, создавший образ Адаша, вспоминает, что эта сцена была его самой любимой: «Ответ Адаша Мирвали произвёл на зрителей сильное впечатление, вызвал сильные эмоции. Эта сцена вынуждает людей задуматься о том, что если человек покинул свою родину, оставив о себе плохие воспоминания, ему будет очень трудно вернуться назад и искупить свою вину. В этой сцене ясно прочерчивается сокровенная мысль писателя о личной ответственности человека за каждый шаг и каждое мгновение своего существования»¹. Встреча Мирвали с Адашем в спектакле является переломным моментом в развитии сценического образа главного героя. Над Мирвали совершается нравственный суд, приводящий героя к душевному краху. Мотив субъективной вины Мирвали разраста-

¹ Из беседы с актёром ТГАТ им. Г. Камала Заляловым Х.Б. 2008. 17 февраля.

ется до уровня широкого этического обобщения. Главный герой духовно самоочищается через душевные страдания и испытания.

Повесть «Три аршина земли» заканчивается тем, что Мирвали долго, словно бы не в силах оторваться, глядит на дорогу, по которой пришёл сюда нынче ночью и в последний раз разговаривал с Шамсегаян. «Сквозные кудрявые облачка, выплывшие из-за горизонта, окрасились нежным багрянцем. Мирвали помахал рукой Газизьяну, уже въезжавшему в лес, и зашагал вниз, в деревню. В Карачурово...»¹.

Но финал спектакля, как и хотел того А. Гилязов, был неожиданным и оригинальным. Вот наступает минута, когда измученный и загнанный в тупик герой сдаётся: «Я должен рассказать им всё, что говорил по дороге Шамсегаян. Уйти отсюда – значит усилить свою вину. Постой, Мирвали, почему возле тебя не осталось никого из родных? Почему никто не защитил тебя? Не позвал на чай? О-о-о, оказывается мне здесь нет места? Не хотят принять? Я для них извечный враг. Уйти отсюда, уйти... Отчего пусты улицы? Эй вы, люди! Земляки! Мне надо жить, долго жить! Это её завет! Жить, чтобы заслужить доброе имя. Таков её наказ. Жить! Тише, сердце, успокойся, не бейся так сильно. Скачешь, как необузданный конь...»². В этом душераздирающем монологе главного героя зрительный зал ощущает его трагическое одиночество. Герой обращается к залу за поддержкой, сочувствием и пониманием.

Мирвали озлоблен, но его ожесточение обращено не столько на окружающих, сколько на самого себя. В его

¹ Гилязов А. Три аршина земли: повести. М.: Советский писатель, 1987. С. 66.

² Гилязов А. Три аршина земли: пьеса в двух действиях. Казань: Архивный фонд ТГАТ им. Г. Камала, 1987. С. 54.

голосе слышится злорадная насмешка над самим собой, когда он произносит свой финальный монолог. Во внешнем виде Мирвали, выражении его лица, поведении проступают очевидные признаки моральной сломленности. Эта сломленность завладевает героем, душит его. Зрители наблюдают за метанием изведённого, безумного героя. Его взгляд отсутствующий, болезненно-блуждающий. Теперь он ко всему равнодушен, в его движениях ощущается заторможенность, он внутренне опустошён. Актёры передают стремительное угасание Мирвали под влиянием жизненных ударов.

В этой финальной сцене зрители видят издёрганного, сломленного, морально искалеченного человека. Луч прожектора освещает неподвижное тело Мирвали и угасает. Так заканчивается этот своеобразный спектакль, который заставляет зрителей задуматься о тяжёлых судьбах людей, вынужденных покинуть свою родину. Следует отметить, что актёры Дунаев и Тазетдинов мастерски подошли к этой заключительной сцене спектакля, трагически осмыслив свою роль, которая отчётливо передала зрителям ощущение духовного очищения главного героя. Актёры стремились поставить зрителя в положение главного героя спектакля, чтобы зритель страдал вместе с ним.

Обращаясь к произведению «Три аршина земли» А. Гилязова, театр стремился раскрыть внутренний мир человека во всей его сложной динамике. Режиссёр не перегружает действие излишним психологизмом, не злоупотребляет бытовыми деталями, он стремится передать на сцене философский смысл произведения, художественную силу образов. При просмотре спектакля зритель анализировал не только события, происходящие на сцене, но и самого себя, своё положение в жизни. Музыка к спектаклю (композитор Р.Ф. Абдуллин) помогает передать переживания героев, раскрывает их

внутренний мир, создаёт соответствующую атмосферу, задаёт должный темп-ритм игре актёров.

В спектакле «Три аршина земли» выявлено и художественно доказано отношение к жизненному пути Мирвали. Чётко выразить данное отношение, логично и последовательно реализовать его помогло жанровое решение спектакля. «Многоцветье красок на суровом полотне трагической притчи – таким видится мне в целом спектакль Марселя Салимжанова», – писал А. Миллер¹.

В целом, спектакль «Три аршина земли» сыграл значительную роль в истории театра имени Г. Камала, очерчивая важные животрепещущие задачи. Спектакль изображает трагическую коллизию человеческой судьбы, делая акцент на том, что в душе человека сосуществуют добро и зло, доброжелательность и неприязнь, милосердие и бессердечность. Инсценировка повести претерпела жанровое преобразование в соответствии с задумкой автора и передала трагедию не только одной личности, а целого поколения. Сценическое воплощение идей инсценировщика с помощью условно-метафорических средств выражения позволило усилить основную смысловую нагрузку первоначального произведения. Сдержанное оформление спектакля, метафоричное пространственное решение в соединении с музыкой представило на суд зрителя атмосферу поэтики А. Гилязова.

Исходя из вышесказанного можно заключить, что при самоличном переводе прозаического произведения на сценический язык автор предельно свободен, в результате чего он может видоизменять и композицию, и образный мир, и характер конфликта, и событийную линию первоначального

¹ Миллер А. О чём не расскажет притча.

произведения в соответствии со своим замыслом. Результат такого процесса может быть двояким. В первом случае создаётся совершенно равное по качеству драматическое произведение («Фатхулла хазрат» Ф. Амирхана, «Агидель» М. Амира), в другом – сценический вариант превосходит свой источник по масштабам и социальной значимости («В вороньем гнезде» Ш. Камала, «Три аршина земли» А. Гилязова). Оба эти варианта осуществляются, когда авторы одинаково владеют и драматургическим письмом, и эпическим мастерством. Все рассмотренные нами авторы являются признанными прозаиками и мастерами драматургии.

2. СЦЕНИЧЕСКИЕ ВАРИАНТЫ ПРОЗЫ, СОЧИНЁННЫЕ РЕЖИССЁРОМ

2.1. «Весенние ветры» К. Наджми

Литературе и искусству первого послевоенного десятилетия не всегда хватало настоящей глубины в раскрытии духовного облика человека, беспокоило тематическое и жанровое однообразие. Директива, преобладавшая в литературе конца 40-х – начала 50-х годов XX века, сковывала творческую инициативу писателей и привела к определённому отрыву от действительности. Особенно это касалось драматургии. Во многих пьесах тех лет бесконечно решались технические вопросы, обсуждение какого-нибудь проекта или плана, духовный мир человека оставался нераскрытым. По мнению известного актёра и режиссёра Ф.М. Шарафиева, театр имени Г. Камала в 1950-е годы испытывал серьёзные трудности по созданию современного репертуара, что было вызвано отставанием, даже некоторым застоём татарской драматургии¹. Это не совсем верно. Пьесы были, но они как бы замыкались

¹ Шарафиев Ф.М. Репертуар – основа театра // Советская Татария. 1954. 30 апреля.

в узлах семейно-бытовых проблем (к примеру, «Райхан», «Зифа» Н. Исанбета, «Моя жена» М. Амира). А между тем приближалась знаменитая дата – 40-летие Октябрьской революции. Театр настойчиво искал выход из создавшегося положения и обратился к «большой прозе», историко-революционным романам знаменитых татарских классиков.

Проза сыграла огромную роль в формировании новой театральной поэтики. С.Л. Цимбал справедливо указывает, что проза оказалась необходимой театру по причинам глубоко творческим – «не потому, что инсценировки восполняли отсутствующие пьесы, а потому, что они помогали гораздо более решительной реализации режиссёрского искусства, т.е., говоря по справедливости, всего потенциала современного театра, всего его неисчерпаемого внутреннего богатства»¹.

Сценическое воплощение романа на театральной сцене – удивительный творческий эксперимент, углубляющий общественно-интеллектуальные, социально-эстетические взаимоотношения театра со зрительным залом. Жанр романа представляет для театра необыкновенно широкие возможности – богатую сюжетную нить, идейно-тематическую многоплановость, всевозможные ярко индивидуальные человеческие характеры, пространственный охват биографии и разнообразие судеб героев, различные психологически мотивированные приёмы. Тесное взаимодействие романа и театра обогащает театральное искусство новыми идеями и образами, раскрывая обширные перспективы.

Роман по своим возможностям многообразного описания, создания характера со всеми подробностями, предысторией служит хорошей основой для режиссёра. При создании инсценировки необходимо вчитываться в произведение, зажечь его духом, усвоить «круги», «приспособления» (по выраже-

¹ Цимбал С.Л. Проза как театральный жанр // Звезда. 1977. № 4. С. 195.

нию Немировича-Данченко), которые помогут найти слияние индивидуальности актёра с индивидуальностью романиста для создания образа. В романе эти возможности богаче, чем в драме. Образ у актёра выстраивается не только из текста роли, но из всего произведения, знания автора этого произведения¹. Вместе с тем инсценировка романа всегда связана с текстовыми потерями, поэтому главным в работе инсценировщика становится стремление воссоздать стиль оригинала, особенности сюжетного развития произведения, скреплённые главной художественной идеей.

В 1954 году режиссёры Татарского государственного академического театра имени Г. Камала Х.И. Уразиков и Ш.М. Сарымсаков поставили на сцене роман «Весенние ветры» Кави Наджми. Роман «Весенние ветры» является вершиной творчества писателя, итоговым для него как с точки зрения своего содержания, так и формы. Хронологически роман охватывает исторический период с конца XIX века до победы революции 1917 года и является одним из ярких произведений крупного жанра в татарской литературе на историко-революционную тему.

К. Наджми начал работать над своим романом ещё в конце 1920-х годов. Произведение основано на подлинных событиях, его написанию предшествовала длительная работа с архивными материалами, беседы с участниками революционных событий, консультации с коллегами.

Сценическая переработка романа «Весенние ветры» Х. Уразиковым и Ш. Сарымсаковым явилась очень плодотворной для театра в идейно-художественном смысле. В романе были все необходимые составляющие для создания сценического варианта: внушительные и насыщенные характеры,

¹ Шкилёва Л.Ф. Проблема театральной инсценировки русского классического романа на советской сцене (МХАТ – 30-е годы). С. 18.

острые столкновения, напряжённые обстоятельства, чёткие сюжетные линии. В нём изображается, как простые люди превращаются в отважных борцов за свободу, личное счастье; раскрывается столкновение двух противоборствующих идеологий; обрисовываются исторические судьбы русского и татарского народов. Естественно, все эти линии переплетаются, образуя сложный художественный организм, в котором доминирующей является тема духовной силы народа.

На основе романа инсценировщики создали масштабное социальное полотно, обрисовывающее жизнь рабочего класса в революционный период. Безусловно, перенести на сцену всецело колоссальное содержание обширного литературного произведения невозможно, однако при этом необходимо донести до зрителя идейный замысел писателя. Театровед М.Г. Арсланов отмечает, что из «...всего многопланового и многотемного эпического полотна постановщики в качестве основного выбрали лишь одну линию. А всё остальное выстраивалось вокруг неё. Судьбы членов семьи Саубановых, прослеженные режиссёрами на протяжении достаточно долгих лет, позволяли показать, как из простого неграмотного кузнеца, в недавнем прошлом крестьянина, формировался руководитель революционного движения; как идеи освобождения народа постепенно овладевали умами людей, становились кровным, семейным делом, передавались из поколения в поколение»¹. Адаптируя роман К. Наджми для театральной сцены, инсценировщики сконцентрировали внимание главным образом на тех его линиях, которые раскрывают процесс формирования руководителя революционного движения из простого рабочего. Актёр театра имени Г. Камала Ш.Х. Биктимеров вспоминает: «Х. Уразиков и Ш. Сарымсаков считали роман замечательной школой для актёра. Сарымсаков явил-

¹ Арсланов М.Г. Татарское режиссёрское искусство (1941–1956). С. 209.

ся инициатором постановки спектакля по инсценировке, ему принадлежит и большая заслуга “привить” актёру чувство автора, чувство его слова, стиля»¹.

Спектакль «Саубановы» (такое название получила инсценировка романа «Весенние ветры») стал для театра этапным, во многом определившим поиски новой сценической формы. Тем не менее данный спектакль-инсценировка сначала вызвал неприятие со стороны отдельных чиновников. Так, в докладной записке о творческом состоянии Татарского государственного академического театра имени Г. Камала начальнику Главного управления по делам искусств Министерства культуры РСФСР С.Ф. Никишкину от консультанта ВТО (Всероссийское театральное общество) Васильевой и критика Грачевского дан отрицательный отзыв: «В репертуаре театра есть ещё одно чрезвычайно слабое произведение современной драматургии – инсценировка романа Кави Наджми «Весенние ветры» – «Саубановы». Пьеса, написанная на материале романа режиссёрами театра Х.И. Уразиковым и Ш.М. Сарымсаковым, иллюстративна, в ней нет живых характеров. Она распадается на ряд драматургически не связанных эпизодов. Большая тема романа в спектакле обеднена, а подчас и искажена, так как в центре пьесы нет подлинных героев, которые могли бы вызвать к себе интерес и любовь зрителей. Отсутствие напряжённого действия, неумение действительно раскрыть характеры героев, найти для этого яркие выразительные средства – всё это делает спектакль серым, скучным, снижает его идейное и художественное звучание»². В ответ на это заключение

¹ Из беседы с актёром ТГАТ им. Г. Камала Ш.Х. Биктимеровым. 2008. 18 мая.

² Начальнику Главного управления по делам искусств Министерства культуры РСФСР Тов. Никишкину С.Ф. докладная записка о творческом состоянии Татарского академического театра драмы им. Г. Камала // НА РТ. Ф. Р-4088. Оп. 5. Д. 4. Л. 91–92.

директор театра К.И. Гильманов пишет министру культуры Татарской АССР Ю.З. Закирову: «“Саубановы”, поставленный в 1954 году, не претендует на всесторонний охват большой темы романа “Весенние ветры” Кави Наджми. В инсценировке авторы стремились показать зарождение татарского пролетариата, его формирование под руководством русского пролетариата и приход его вместе с русским пролетариатом к Великой Октябрьской революции через семью основного героя Мустафы Саубанова»¹. Чуть позже инсценировка была одобрена работниками Татобкома КПСС и Союзом писателей, а спектакль получил положительную оценку у зрителя.

Роман «Весенние ветры» создан по материалам из истории революционного движения в Казани. Однако борьба рабочих Казани за новую жизнь раскрывается в её связи с борьбой пролетариата России. «Роман ценен не только новизной своей темы и новыми для татарской литературы образами, но прежде всего тем, что историю развития общественного и революционного сознания татарского народа и его пролетариата автор показал исторически правильно и убедительно, в тесной связи с историей всей России и революционным движением русского пролетариата»², – пишет Г.С. Кашшаф.

Действие произведения, начинаясь в глухой деревне Тиганяли, разворачивается в Казани, в среде русского и татарского пролетариата, поднимающегося на борьбу за новую власть, свободу. К. Наджми проявил себя как смелый художник, умеющий мыслить масштабно, обладающий точным пониманием исторического процесса и глубоко чувству-

¹ Министру культуры Татарской АССР Тов. Закирову Ю.З. докладная записка о заключении консультанта ВТО т. Васильевой и критика т. Грачевского «О творческом состоянии Татарского государственного академического театра им. Г. Камала // НА РТ. Ф. Р-4088. Оп. 5. Д. 4. Л. 96.

² Кашшаф Г.С. Писатель-патриот // Советская Татария. 1951. 15 декабря.

ющий душу своего народа. Историко-революционный материал раскрыт в романе «Весенние ветры» с большой глубиной и проникновением. Как точно замечает писатель М.Г. Максуд: «Кави Наджми, не входя ни в малейшее противоречие с историческими фактами, дал целую галерею героев из простого народа, людей волевых, целеустремлённых»¹.

В центре романа «Весенние ветры» и спектакля «Саубановы» – семья татарского рабочего Мустафы Саубанова. Голод и засуха 1891 года вынуждают татарских крестьян покинуть насиженные места в поисках куска хлеба. Среди них и кузнец Мустафа Саубанов со своей семьёй. Он поселяется в рабочей слободе Казани. Судьба Мустафы Саубанова – это стандартная судьба крестьянина-бедняка, сбежавшего от голода и нищеты в город на заработки. Мустафа Саубанов, его старая мать Малика, жена Раушана, младшая сестра Насима, а затем и сын Гарай в поте лица работают на татарских, русских и немецких фабрикантов, но, несмотря на тяжкий труд, живут впроголодь и не в состоянии обеспечить себе элементарных условий существования.

Примечательна сцена разговора Мустафы и Иманкула (первая картина первого действия), где отчётливо переданы наивная доверчивость рабочего и хищная натура хозяина. Мустафа в исполнении актёра Х.Г. Абжалилова с открытым сердцем рассказывает хозяину, что присмотрел на рынке лошадь и у него не хватает четырёх рублей. Здесь раскрывается двойственный характер Иманкула в исполнении известного актёра Г.Р. Шамукова. Кажется, что Иманкул-Шамуков от всего сердца сочувствует Мустафе, с большой заинтересованностью слушая его рассказ о заветных сбережениях. Когда Мустафа-Абжалилов доверчиво вынимает из кармана деньги,

¹ Максуд М.Г. Весенние ветры // Дружба народов. 1951. № 3. С. 153.

глаза Иманкула-Шамукова становятся пронзительными, и он машинально достаёт свою записную книжку. «Вдруг» оказывается, что Мустафа задолжал ему, и его деньги незамедлительно переходят в кошелек Иманкула. Иманкул хаджи в исполнении артиста Г.Р. Шамукова – коварный и подлый человек. Для достижения своих целей он готов применить любые средства, прибегнуть к любым ухищрениям, в итоге светлая надежда Саубанова терпит полный крах.

В романе этот эпизод описан в шестой главе под названием «Пробуждение», но если в романе купец Иманкул раскрывает своё истинное лицо, напрямую строго заявив Мустафе, что с него причитается шестнадцать рублей серебром и сорок три копейки, и жёстко говорит, что нельзя оставлять долги без уплаты, то режиссёры-постановщики подошли к этому образу с другой стороны: Иманкул прибегает к различным ухищрениям, заставив рабочего поверить в свою «заботу» и «доброту». Ещё одно существенное различие состоит в том, что в спектакле этот разговор между Иманкулом и Мустафой происходит ещё до рождения сына Мустафы Гарая, а в романе наоборот, когда Гарай уже подросток и ходит вместе с отцом на работу. Долговая книжка Иманкула разрушает светлые мечты Мустафы: купить лошадь, вернуться в деревню, обзавестись собственным хозяйством.

Автор романа «Весенние ветры» наделяет своих положительных героев благородными чертами, это люди высокой нравственной красоты. Они проходят долгий тяжёлый путь, чтобы завоевать счастье свободной жизни. Мустафа Саубанов и его сподвижники – это воистину мужественные и самоотверженные борцы за лучшую жизнь. С неподдельной поэтической теплотой, искренней любовью нарисован автором каждый из этих героев. Тем не менее К. Наджми отнюдь не идеализирует их. Они предстают как обычные люди, не свободные от тех или иных недостатков. После досадного случая

с Иманкулом Мустафа начинает выпивать, окончательно убедившись, что ему никогда не выбраться из нищенствования, что к городу, мастерской он прикован на всю жизнь. Впоследствии он начинает осознавать, что так жить нельзя. Зрители видят, как Саубанов постепенно освобождается от оков прошлого, как зреет его классовое самосознание.

Режиссёры Ш.М. Сарымсаков и Х.И. Уразиков постепенно подготавливают протест, чётко обрисовывая ту социальную среду, в которой он неизбежно созревает и набирает сокрушающую силу. Образ Мустафы Саубанова развёртывается в спектакле от обычных повседневных чувств к классовому чувству. С детства окружавшие Мустафу люди постоянно твердили, что нужно терпеть и подчиняться судьбе. Огромное значение для жизни Мустафы имело его участие в революционной сходке, определившее его дальнейшую судьбу. Актёр Х.Г. Абжалилов сильно, проникновенно передаёт чувство обновления, которое испытывает Мустафа на сходке. Он полной грудью вбирает в себя воздух и с волнением вслушивается в слова Алексея Халявина (актёр А. Арсланов) и начинает осознавать, что путь к свободной жизни лежит исключительно через жёсткую борьбу против угнетателей, через объединённую с русскими рабочими борьбу под руководством партии большевиков. С этого важного дня начинается новая жизнь Саубанова, жизнь борца за свободу.

Во второй картине первого действия, в сцене столкновения Мустафы и полицейского Гильметдина (актёр Г. Надрюков) зрители видят уже внутренне окрепшего, ничего не страшящегося, устремлённого в будущее человека. На глазах зрителей происходит классовое и нравственное возмужание героя. Образ Мустафы здесь раскрывается полнее и очевиднее. В этой сцене социальная атмосфера передана особенно ярко и зримо. На примере образа Мустафы Саубанова режиссёры изобразили, как несчастья, терзания народа постепенно

переходят в восстание против угнетателей, как народ поднимается на борьбу.

Изменения, произошедшие в характере и самосознании Мустафы Саубанова, убедительно проявляются в сцене обыска. Когда в дом Мустафы внезапно вбегает работница Ксения (актрисы Ф.С. Ильская, Г.А. Камалова) и сообщает о предстоящем обыске, начинается быстрая подготовка к встрече незваных гостей: сжигаются прокламации, одну из которых Мустафа проглатывает. Входит жандармский офицер Фатих Биклямишев (актёр Камал III) в сопровождении Иманкула-Шамукова и Гильметдина-Надрыкова. Мустафа-Абжалилов встречает их безмятежно, внимательно выслушивает жандарма, который желает его подкупить, сделать предателем. Но Мустафу-Абжалилова ничто не пугает, ему даже забавно от того, как противники суетятся вокруг него.

Многоцветная, наполненная разнообразной мелодичностью демократическая линия спектакля связана главным образом с женскими образами. Примечателен в этом смысле образ Насимы – младшей сестры Мустафы – в исполнении актрис Г.Ф. Булатовой и Р. Уральской. «Молодая работница Насима, борющаяся наравне с мужчинами за уничтожение гнёта эксплуататоров, является новым художественным образом в татарской литературе. Насима – сознательная и деятельная участница революционной борьбы рабочего класса за своё освобождение, жадно рвущаяся к новой жизни»¹, – отмечает М.Г. Максуд. Волевая и бесстрашная Насима не подчиняется покорно обстоятельствам, а активно воздействует на них. Она вырывается из цепких пут старых заветов, восстаёт против устаревших мусульманских законов и связывает свою судьбу с большевиком Хасаном Айвазовым (актёр Ф.И. Халитов). Примечателен монолог Насимы во второй картине второго

¹ Максуд М.Г. Весенние ветры.

действия, отчётливо раскрывающий её характер и чистую беззаветную любовь к Хасану Айвазову. В этом душевном монологе чувствуется тоска по Хасану, проникшая глубоко в сердце. Под влиянием Хасана Насима ясно осознаёт, что добиться семейной и общественной свободы можно лишь в результате революции. Лирические краски оживляют созданный Г.Ф. Булатовой и Р. Уральской образ, полный душевного волнения и революционного устремления.

Чувство глубокой симпатии вызывает у зрителей мать Мустафы Саубанова Малика в исполнении актрис Г.М. Болгарской и Л. Салиаскаровой. Образ Малики носит в себе ярко выраженные национальные черты. Удручённая, измождённая непосильным трудом, эта женщина поистине прекрасна своей душевной красотой. Малика свято хранит память о своём муже, сельском кузнеце Саубане. Она стойко переносит обрушившиеся на её семью невзгоды, смерть детей, унижения, горькую, безысходную нужду, но и в этой нужде ей удаётся поднять таких выносливых и чистых людей, как сын Мустафа, дочь Насима и внук Гарай. Малика не подчиняется нелёгкой судьбе, а отчаянно борется за жизнь своей семьи. Малика всюду несёт свет своей ласки и душевного тепла, она потрясает сидящих в зале несокрушимой силой своей материнской любви.

Значительным идейно-художественным завоеванием спектакля «Саубановы» является то, что Мустафа Саубанов – не борец-одиночка. Алексей Халявин (актёр А.Г. Арсланов), Андрей Петрович (актёр Н.С. Гайнуллин) и Хасан Айвазов (актёр Ф.И. Халитов) – лучшие друзья Мустафы, образы которых крайне важны для развития основной идеи спектакля. Это люди, которые дают направление возбуждённым чувствам Саубанова и раскрывают ему суть революционной борьбы. В образах активного организатора подпольной революционной работы и вооружённого восстания в Казани Андрея

Петровича, непреклонного и мужественного революционера, умного агитатора и пропагандиста Алексея Халявина отображена руководящая роль русских большевиков в развитии революционных событий в Казани.

Саубанов-Абжалилов привлекает своей убеждённой простотой, выносливостью. Все свои силы он отдаёт делу победы новой власти. Нелёгкие испытания, годы одиночного заточения в тюрьме не смогли сломить сильную волю к борьбе простого кузнеца. После долгого тюремного заключения Мустафа выходит на свободу и узнаёт о том, что партия продолжает существовать и активно бороться за новую жизнь. Актёру Х.Г. Абжалилову удалось убедительно передать рост революционного сознания простого неграмотного рабочего. Образ Мустафы Саубанова является ярким выражением исторически-конкретной социальной обстановки.

Хорошо гармонирует с содержанием спектакля светлый, радостный колорит. Жизнь рабочих в спектакле представлена не только тяжёлой и мрачной. В сценах подневольного труда актёры подчёркивают неиссякаемую мощь трудящихся, сплочённость их усилий, социальную направленность действий своих героев. На протяжении всего спектакля ясно ощущается общность интересов русского и татарского рабочего класса. Она отображена в массовых сценах, изображающих совместные выступления русских и татарских рабочих и крестьян. Общность эта воплощается и в крепкой дружбе Гриши Соколова и Гарая Саубанова, русской работницы Ксении и Насимы. Алексей Халявин, Андрей Петрович, Ксения принимают живое участие в радостях и несчастьях семьи татарского кузнеца Мустафы Саубанова.

Обращает на себя внимание сцена, когда Андрей Петрович даёт распоряжение Мустафе отнести в назначенное место прокламации, но жена Мустафы Раушана (артистка Р. Ибрагимова) категорически возражает. Она полагает, что после

столкновения с полицейским Мустафе не следует выполнять подобные поручения и берёт на себя эту миссию. Режиссура в этом коротком куске, насыщенном паузами, эмоциональным подтекстом незамедлительно даёт во всей остроте зазвучать теме активного включения женщины на путь революционной борьбы во имя свободы народа. Раушана-Ибрагимова чувствует ответственность за доверенное ей нелёгкое задание. Г.С. Кашшаф в своей рецензии отмечал, что «...мало слов в этой сцене, но волнение и тревога до сих пор пассивной женщины-работницы за успех революционного дела переданы превосходно»¹. Зритель чётко осознаёт, что Раушана-Ибрагимова вступает на путь революционной борьбы по глубоко внутреннему убеждению. В романе же Андрей Петрович поручает это дело не Мустафе, а Гараю. Раушана выхватывает из рук сына листовку и заявляет, что исполнит поручение сама. Гараю становится неприятно, что мать всё ещё считает его маленьким, его разбирает досада за то, что она вмешалась в дела, которые он старался держать в тайне. Андрей Петрович не злится на Раушану, напротив, он восхищён её смелостью и решительностью.

В семье рабочих растёт новое поколение, с юных лет вовлекаемое в революционное движение – это сын Мустафы Гарай (актёр В. Закиров) и его друг Гриша Соколов (актёр И.Н. Гафуров). Судьба Гарая Саубанова складывается иначе, чем у отца. С юношеских лет он воспитывался в среде революционно-настроенных рабочих. Дружба с Гришей Соколовым оказывает большое влияние на духовное развитие Гарая. Гриша обучает Гарая чтению и письму, первым открывает ему путь в дивный мир книг. Они вместе работают в подпольной типографии. Самое сильное влияние на Гарая оказывают революционер Хасан Айвазов и старый рабочий Андрей

¹ Кашшаф Г.С. Саубановы // Советская Татария. 1954. 16 июня.

Петрович. Свой революционный путь Гарай начинает под их руководством. Юноше приятно осознавать, что его развитием руководят такие умные и отзывчивые люди. Гриша и Гарай являются новым поколением революционеров, унаследовавших от своих отцов такие черты, как честность, неустранимость, находчивость, стойкость, преданность народу. Путь развития Гарая типичен для передового трудящегося того периода: он учится в вечерней рабочей школе, активно участвует в подпольной революционной деятельности, много читает.

Интересен образ революционера Хасана Айвазова в исполнении актёра Ф.И. Халитова, получившего хорошую закалку в бакинской организации большевиков. В начале XX века на бакинских нефтяных промыслах работали люди более тридцати национальностей, в том числе несколько тысяч казанских татар. Как отмечает М.Г. Максуд: «Среди них были и большевики, которые, возвращаясь в Казань, вели активную работу по вовлечению татар в революционное движение... Автор романа показывает, что изучение опыта работы многонациональной кавказской организации большевиков помогало руководителям партийной организации в Казани развёртывать массовую работу среди рабочих разных национальностей, крепить ряды большевистской организации»¹. Однако недостаточно полно останавливаются режиссёры-инсценировщики на показе большевика-подпольщика Хасана Айвазова, его революционная деятельность показана за пределами сцены. Например, о его делах зрители узнают из писем, которые он присылает Гарая. Писатель и публицист Г.М. Минский в своей рецензии отмечал, что этот образ, «...оставивший тёплое впечатление при прочтении романа, на сцене хотелось бы видеть больше»².

¹ Максуд М.Г. Весенние ветры С. 153–154.

² Минский Г.М. Сәүбановлар // Совет Татарстаны. 1954. 30 сентябрь.

В образах Мустафы Саубанова и его сына Гарая изображена типичная судьба поколений рабочих татар. Мустафа-Абжалилов и Гарай-Закиров олицетворяют восходящую линию созревания социального самосознания татарского рабочего класса. Актёры Х.Г. Абжалилов, В. Закиров, Ф.И. Халитов, Г.Ф. Булатова, Р. Уральская и другие смогли наделить своих героев чертами, присущими членам сплочённого коллектива, ведущего борьбу за высокие идеалы. Воплощая в образах Мустафы, Гарая и других положительных героев спектакля «Саубановы» характерные черты революционных рабочих, актёры в то же время смогли передать национальное своеобразие изображаемых персонажей.

Герои романа «Весенние ветры» делятся на два больших лагеря, противостоящих друг другу, что и характеризует основной конфликт произведения. С одной стороны – сплочённый коллектив трудящихся, с другой – господствующий класс, ставящий перед собой задачу вечного порабощения рабочих. Г.С. Кашшаф отмечал, что в романе «...К. Наджми удалась не только образы революционеров, но и их противников»¹, которые в спектакле «Саубановы» тоже занимают немаловажное место. Среди них особенно выделяется образ фабриканта Юнуса Валишина в исполнении Х.И. Уразикова. «Если Иманкул более грубо и более открыто грабит рабочих, то Юнус Валишин – фабрикант другого масштаба. Он более дальновиден, хитёр и более тонко и хищно, чем Иманкул, эксплуатирует рабочих»², – характеризует его натуру Г.С. Кашшаф. В романе говорится о Юнусе, что он человек прямо противоположного склада, чем Иманкул: «Когда Юнус был ещё молодым, его отец, Салихжан, постоянно твердил ему: “Никому не верь. Человек хитёр, сумей перехитрить

¹ Кашшаф Г.С. Саубановы.

² Там же.

его»¹. Юнус Валишин – превосходный специалист человеческих душ. Для достижения своих целей он готов в любую минуту применить любые средства. Валишин не останавливается перед самыми подлыми средствами для подавления революционного движения. Он даёт чёткие указания жандармам, ему преданно прислуживает националист Мубарак Халилов (актёр Ф.А. Кульбарисов), которого Валишин воспитал в Турции и которому поручил выпускать националистическую газету под видом рабочей. Мубарак-Кульбарисов ничтожный и подлый человек, предатель и невежда. Валишин-Уразиков, заявляющий о нуждах нации, совершенно лишён чувства национальной гордости, патриотизма и человеческого достоинства. Юнус Валишин не брезгует никакими средствами для приумножения своего капитала. Ощувив приближение пролетарской революции, он мечтает лишь о том, как бы пристроить свой капитал где-нибудь подальше – в Иране или английском банке. Юнус Валишин и Иманкул стараются отвлечь рабочих от классовой борьбы, призывая к религиозной общности всех мусульман. Даже при получении известия о том, что его безрассудная дочь Суфия (актрисы Ш.И. Асфандиярова, Р. Ахмерова) сбежала с мошенником Мубарак Халиловым и вышла за него замуж, Валишин-Уразиков не проявляет никакой тревоги, рассчитывая на посредничество зятя в финансовых махинациях. Актёр Х.И. Уразиков мастерски вскрывает отрицательные стороны изображаемого персонажа. Деятельность этих противников новой власти, для которых не существует святого чувства любви к родине, встречает отпор повсюду. Разоблачаются их коварные методы, которыми они пытаются расколоть рабочее движение. Таким образом,

¹ Наджми К. Весенние ветры: пер. с тат. А. Садовского. Казань: Татар. кн. изд-во, 1986. С. 73.

характеры положительных героев раскрываются в острых схватках со своими противниками.

Наблюдая за действиями сильных представителей трудового народа, сидящие в зале непроизвольно проникались уверенностью, что эти люди одержат победу. Основным мотивом и романа «Весенние ветры», и спектакля «Саубановы» является формирование революционного сознания у трудового народа. Пробуждение революционного сознания у татарской бедноты, её революционные выступления во главе с русским пролетариатом являются основной темой спектакля. Таким образом, социальный план воссоздания картины прошлого широк и изобилен, изображает народ в лице отдельных ярко индивидуализированных и в то же время типичных героев, в процессе развития характеров которых чётко отражается общественно-историческое движение.

Атмосфера спектакля «Саубановы» пропитана постоянным напряжением, нервными вспышками. В спектакле превосходно передан неудержимо нарастающий ритм революционного движения. Зрители чётко ощущают, как неизбежно нарастает грозная волна революции, приближается мгновение решающего удара. Массовые сцены наполнили действие многоголосием времени, трудного и героического. По своему идейно-смысловому содержанию спектакль «Саубановы» является основательным сценическим творением, обрисовывающим жизнь трудового народа в революционный период.

Финал спектакля приводит в волнение, трагизм разрастается: Мустафа трагически погибает при штурме Казанского Кремля, передавая алое знамя своему сыну. Этот придаёт действию особую эмоциональную окраску, свидетельствуя о том, что Гарай является продолжателем благородных деяний своего отца. «Сынок, помоги», – слышит Гарай стонущий голос своего отца, но не мольба звучит в последних словах

Мустафы-Абжалилова, а гордое сознание того, что на смену встаёт его сын. Последняя искорка в глазах Мустафы Саубанова горит не страхом смерти, а заботой о знамени, которое падает из его ослабевающей руки. Таким образом, жизнь Мустафы Саубанова неожиданно обрывается на крутом повороте истории.

Завершающая сцена спектакля «Саубановы» подтверждает весь идейный смысл романа К. Наджми. Героизм Мустафы Саубанова показан в спектакле яркими, сочными красками. Шествие победивших пролетариев с телом своего лидера становится апофеозом восстания. Если даже спектакль и заканчивался гибелью главного героя, он рождал не настроение удручённости, а глубокую уверенность в беспорной победе народа, в торжестве новых сил.

Таким образом, сценическая переработка романа «Весенние ветры» К. Наджми – одно из лучших творческих достижений в инсценировании крупного исторического произведения. В наши дни особенно ясно осмысливается, что эта блестящая работа театрального коллектива свидетельствовала о повороте театра к национальной прозе. Спектакль «Саубановы» сохранил основную идейную направленность произведения-источника и его образную систему, но структура была переработана в соответствии с творческим замыслом режиссёров таким образом, что сценический вариант вместил весь огромный жизненный материал в пространство сцены и приобрёл свою особую поэтику, что привело к созданию нового драматургического произведения. Таким образом, этот этапный спектакль прокладывал новый путь для осмысления прозаических произведений, пришедших в последующие десятилетия, и утверждал необходимость инсценирования литературных произведений.

2.2. «Огонь неугасимый» А. Абсалямова

Начало формирования нового критического взгляда на послереволюционные годы, разоблачение культа личности и системы тоталитарного режима стали главными факторами обновления в политической, социальной и культурной жизни страны, происходящими во второй половине XX столетия. После событий середины 1950-х годов татарское режиссёрское искусство, порвав узы сдерживающего творческий рост административно-бюрократического аппарата, вступило на качественно-новый этап осмысления жизни и деятельности современника. «Наконец, была отменена всеобщая нивелировка «под МХАТ», открылась подвергнутая властью имущими беспощадной критике область формотворчества. Надуманный конфликт между «хорошим» и «лучшим», положенный в основу произведений «теории бесконфликтности», также необходимо было пересмотреть»¹.

Определяющим фактором данного времени стал научно-технический прогресс, уже в начале XX века заявивший о себе как важная историческая необходимость. Он активно стал внедряться во все сферы деятельности современного человека. В частности, весьма выразительно влияние научно-технического прогресса на театральное искусство, неожиданно остро и безоговорочно потребовавшее изменения языка выразительных средств, структуры и содержания режиссёрского искусства. Всё это породило среди режиссёров-постановщиков стремление к поэтическим обобщениям, интеллектуальному подходу к событиям современности, условно-метафорической образности в дополнение к господствовавшей тогда на сцене жизненной конкретности.

¹ Арсланов М.Г. Татарское режиссёрское искусство (1957–1990). Казань: Фикер, 2002. С. 10.

Процесс усвоения нового языка сценического искусства в ТГАТ имени Г. Камала проходил весьма сложно, порой болезненно. Превосходная степень в оценке спектаклей, отдельных актёрских, режиссёрских работ, высокие правительственные награды на декаде татарской литературы и искусства 1957 года в Москве – всё это было заслужено, но выражало как бы вчерашний день театра. Стремительно меняющаяся жизнь, средства выразительности и язык искусства предъявляли новые требования. И примерно уже через год-полтора после декады в адрес театров республики стали сыпаться довольно серьёзные упрёки: бесцветная серая постановочная работа, архаичная манера актёрской игры и главное, отсутствие полноценного национального репертуара, выражающего современность¹.

В результате творческих поисков режиссёров Ш. Сарымсакова, Х. Уразикова, Г. Юсупова, возглавивших работу с драматургами, национальная литература начала 1960-х годов ощутила прилив новых сил. Многие из молодых драматургов – А. Гилязов, Х. Вахит, И. Юзеев, Ш. Хусаинов, Ю. Аминов, Т. Миннуллин и др. – впоследствии стали признанными мастерами в данной области творчества. Вместе с тем не угас интерес режиссёров к произведениям прозаиков. Национальная литература во всех своих жанровых проявлениях стала основой для подъёма театрального искусства в Татарстане во второй половине 1960-х годов, определив развитие национального сценического искусства на достаточно длительный срок.

Высокоразвитый эстетический вкус зрителя 1960-х годов требовал высокохудожественного воплощения кипучей энергии и бурного стремительного движения современной жизни. В послевоенные годы на сцене татарской литературы раскрылся незаурядный талант А. Абсалямова. Общественно-

¹ Арсланов М.Г. Татарское режиссёрское искусство (1957–1990). С. 11–12.

эстетическую потребность в сценизации романа А. Абсалямова «Огонь неугасимый» почувствовал режиссёр Ш.М. Сарымсаков и создал его сценический вариант под названием «Счастливого пути» (1962).

Роман «Огонь неугасимый», написанный в 1958 году, стал очередной творческой победой писателя. Живописно, с большим запасом знаний действительности повествует автор о трудовых буднях людей машиностроительного завода в Казани («Казмаш»). Как отмечал башкирский театровед С.С. Саитов: «...роман татарского прозаика Абсалямова “Огонь неугасимый” можно поставить в один ряд с такими известными произведениями советской литературы последних лет, как “Журбины”, “Братья Ершовы”, “Битва в пути”. Их роднит тот же взволнованный интерес к биографии рабочего класса, героическим трудовым традициям советского народа, с одной стороны, и сама художественная структура романа – многопластовая, колоритная, вызванная неутолимимым стремлением автора дать возможно полный и типизированный портрет современного рабочего, тоньше и вернее воссоздать духовный мир советского человека»¹.

Роман А. Абсалямова «Огонь неугасимый» – непрерывная череда событий, каждое из которых способствует глубокому раскрытию характера главных героев. Роман хроникален по своему построению, в нём много подробной, неторопливой описательности. Оттого понятны те трудности, с которыми столкнулся инсценировщик. Было нелегко разом охватить целое полотно, густонаселённое разнохарактерными образами, разнообразными обстоятельствами. Инсценировщик неминуемо должен оставить что-то за пределами сценического арианта. Что же сопровождало трансформации романа А. Абсалямова в драму?

¹ Саитов С.С. Огни неугасимые // Советская Башкирия. 1963. 27 июня.

Автора сценического варианта Ш.М. Сарымсакова преимущественно интересовали темы производства, назначения человека в жизни, морально-этических норм. В инсценировку попали все сцены, касающиеся производственной деятельности Хасана Муртазина. В связи с этим первая часть романа, в которой особенно подробно прослеживается деятельность Муртазина, вошла в инсценировку гораздо полнее, чем вторая. Инсценировщик отобрал только самые характерные события, сконцентрировав их в единое целое. Он сумел найти художественный подход к роману Абсалямова, при этом свою задачу инсценировщик решил в ключе, органически близком стилю автора романа «Огонь неугасимый». Перед зрителями разворачивались сцены, очерченные драматизмом сложных судеб; радости и печали, добросердечные слова прощения и жёсткие укоры, – всё здесь объединилось во имя большой правды жизни. «О ней говорят и оба названия – романа и пьесы. Огни неугасимые – это пламя строительства нового мира... Счастливого пути! – этими словами провожают всех идущих, держащих, вперёдсмотрящих»¹.

Протоколы репетиций², воспоминания инсценировщика и режиссёра-постановщика Ш.М. Сарымсакова дают интересный материал о рождении спектакля «Счастливого пути». Режиссёр вспоминает, что сначала он хотел построить инсценировку на таком модном приёме, как авторский комментарий: «...“Лицом от автора” должна была стать младшая представительница династии потомственных рабочих Уразметовых – Нурия, персонаж, по роману, второстепенный. Уже на-

¹ Саитов С.С. Огни неугасимые.

² Ш. Сарымсаковның Г. Әпсәләмовның «Сүнмәс утлар» романы буенча «Хәерле юл» драмасын карап тикшерү буенча киңәйтелгән худсовет утырышы протоколы // НА РТ. Ф. Р-4088. Оп. 2. Д. 168. Л. 50–53; Ш. Сарымсаковның «Хәерле юл» исемле инсценировкасын укып тикшерү протоколы // НА РТ. Ф. Р-4088. Оп. 2. Д. 168. Л. 18–19.

чал работать, пока не поймал себя на том, что чуть не сделал весёлую, несколько экзальтированную девочку резонёрствующим “мудрецом”. Бог миловал: во втором варианте вернулся к добрым старым традициям инсценировок»¹.

В центре спектакля «Счастливого пути» – жизнь рабочей династии Уразметовых. На протяжении всего спектакля зрители наблюдают их семейную хронику. Глава рабочей династии – Сулейман (артист Н.С. Гайнуллин) – истинный человек труда, для него родник счастья – это честный труд, он гордится тем, что сорок лет проработал токарем у станка, работа – смысл его жизни. Этот человек добросердечен и твёрд одновременно: он украдкой и слёзы вытирает над колыбелью внуков, и грозно проклиная беглеца-сына.

Спектакль «Счастливого пути» начинается конфликтом между Сулейманом и его сыном Ильмурзой (актёр Н.И. Дунаев). На слабо освещённом фоне видны сердитые глаза Сулеймана. Он сидит за большим обеденным столом и кого-то со злостью упрекает. Постепенно освещаются люди, находящиеся вокруг Сулеймана. Это его дети Иштуган (актёр А.Ш. Шакиров), Гульчира (актрисы Н. Гараева, Н.Г. Ихсанова) и Нурия (актриса М. Хайруллина). Они тоже, как и Сулейман, смотрят в одну точку. У другого конца стола, подавленный и в старой одежде, стоит Ильмурза-Дунаев. Отец упрекает сына за то, что он уехал из степи и бросил своих товарищей, называет его мошенником. Сцена слабо освещена. Объяснение с Ильмурзой выводит из себя Сулеймана, такой низости от сына Сулейман никак не ожидал. Сулейман взрывается и обрушивает на сына выводы, к которым пришёл. Человеку надо к чему-то стремиться, что-то преобразовывать в своей жизни. Для начала спектакля инсценировщик удачно выбрал из романа именно этот эпизод, тогда как у А. Абсалямова этот

¹ Сайтов С.С. Огни неугасимые.

разговор происходит ближе к концу романа, в предпоследней главе.

Одним из сложных героев романа и спектакля является образ Хасана Шакировича Муртазина, зятя Сулеймана Уразметова. Сложность образа Хасана Муртазина бесспорна. Став директором машиностроительного завода «Казмаш» в Казани, Хасан Муртазин попадает в нелёгкую ситуацию. Его действия и поступки ударяют по интересам дела или по личным интересам других людей. Этот образ был сыгран двумя актёрами: Камалом III и Ш.М. Сарымсаковым. Образ Хасана Муртазина встал в фокусе сценического действия: его приезд на машиностроительный завод «Казмаш», неудержимая воля действовать лишь по своему собственному усмотрению, незаурядный дар стоять во главе многотысячного коллектива, взаимоотношения с женой вызывали у зрителей живейший интерес. Перед зрителями предстаёт образ, целостность которого определяется верными психологическими находками, глубоким мастерством актёров.

Портрет Муртазина в момент прибытия на завод «Казмаш» даётся в романе с восприятия Азата Назирова. Душевное состояние Хасана Шакировича накладывает отпечаток на его внешний облик: «...вошёл с группой инженеров новый директор, солидный, лет под пятьдесят мужчина, в чёрном пальто и такой же шляпе. Его в упор глядевшие карие глаза, широкий раздвоенный подбородок, губы, застывшие в изломе презрительной улыбки, внушительная фигура возбудили в Назирове двойственное чувство невольного уважения и настороженности»¹. Двойственное впечатление, которое остаётся у читателей романа, раскрывается и в ходе спектакля.

Хасан Шакирович – самодовольный, себялюбивый, пышущий здоровьем мужчина. Этот человек умный, талантливый,

¹ Абсалямов А.С. Огонь неугасимый. С. 45.

но тщеславный. Его тщеславность в сочетании с талантом отчасти сыграла положительную роль в его судьбе. Наряду с этим она подтачивает сук, на котором он сидит. Постепенно Хасан Муртазин показывает новые, неожиданные стороны своего характера. Не зря автор вставляет в роман рассказ о петухе, который старался забраться всё выше и выше. Сначала забирался на изгородь, потом на телегу, с телеги до конца оглобли, а далее ещё выше – хотел прыгнуть на крышу дома. Но упал и разбился. А. Абсалямов делает меткое сравнение с тщеславной натурой Хасана.

Муртазин – герой с противоречивым сложным характером, тяжестью «нравственных колебаний». И на работе, и в личной жизни этот человек стремится удовлетворить лишь свою тщеславность. Все же рабочие завода «Казмаш» проникаются уважением к новому директору, он кажется им умным, волевым, деловитым человеком. Таким образом, первоначально Муртазин производит впечатление спокойного, уравновешенного человека, умеющего прислушиваться к мнению окружающих.

Во время делового разговора в своём кабинете Муртазин вертит между пальцев карандаш, не делая никаких записей, и внимательно присматривается то к начальнику механического цеха Азату Назирову (артист Ш.Х. Биктимеров), то к его заместителю Надежде Николаевне (актрисы Г.В. Ибрагимова, М.Г. Миннибаева), то к главному технологу завода Авану Акчуруину (артисты Ф.А. Кульбарисов, Р.Ш. Шарафеев). Видимо, директор завода старается определить, кому можно доверять, а кто может подвести. Он пытается распознать в каждом человеке его суть, заглянуть в его душу.

Постепенно Хасан Муртазин начинает вызывать у зрителей антипатию. Он слишком самодоволен, себялюбив, выражение его лица всегда строгое, хмурое. Строгая, выдержанная в тёмных тонах обстановка директорского кабинета подчёркивает мрачность Муртазина. Это директорское кресло с высокой

спинкой и массивный стол чёрного цвета. Книжные шкафы, кресла, шторы на окнах в кабинете чёрно-коричневых тонов. Муртазина всё больше и больше захватывает новая работа, он полностью берёт в свои руки управление заводом, глубоко вникает во все тонкости производства. Став директором завода, Муртазин старается держаться на дистанции от Уразметовых, опасаясь обвинений в семейственности. Он сам говорит об этом Сулейману, что неприятно прибыть на завод директором, где у тебя много родственников, это является широким полем для сплетен. Он даже не приходит поздравить Иштугана и Марьям с рождением детей, отправив жену одну. Сулеймана беспокоит судьба его старшей дочери Ильшат. Его сильно оскорбляет то, что зять не пришёл вместе с Ильшат на праздник Иштугана и Марьям. Он чувствует, что его дочь испытывает неловкость при людях, её душевную рану. Видно, как он страдает за Ильшат, как ему стыдно за поведение Муртазина. Сулейман с обидой говорит о Хасане, что «если человек не видит душой, то глаза пустое место».

Трогательна сцена деловой дискуссии в рабочем кабинете начальника механического цеха Назирова второй картины первого действия, где речь идёт о новом проекте. Матвей Яковлевич, не вмешиваясь в разговор, сидит в стороне. Зрительный зал томится в ожидании, каковы будут дальнейшие действия Хасана, узнает ли он человека, который помог ему выйти на дорогу жизни? Хасан Шакирович замечает на себе его пристальный взгляд, но не узнаёт его, он просто сухо говорит Погорельцеву, что где-то его видел. Взгляд его холодный, равнодушный. Эта короткая фраза Муртазина явилась сильным ударом для Погорельцева. Артисту Г. Надрюкову удалось точно передать горечь и глубокую душевную обиду своего героя. Эта сцена ярко показывает, что нет ничего тяжелее, как жестоко обмануться в дорогом тебе человеке.

Непростителен и следующий поступок Муртазина: он переводит Погорельцева на более лёгкую работу, не посоветовавшись с ним самим, при этом не снижая его разряда и заработной платы. Таким образом, директор отрывает Погорельцева от любимой работы, которой токарь отдал всю свою жизнь. Отзывчивыми, добросердечными предстают перед зрителем Матвей Яковлевич Погорельцев (актёр Г. Надрюков) и его жена Ольга Александровна (актриса Г.Н. Нигматуллина). Они целиком поглощены мыслями о Муртазине, мыслями об ожидаемой встрече. Ольга Александровна – натура нежная, обаятельная, деликатная. Её гуманность, сострадание, готовность помочь людям, оказавшимся в трудном положении, украшают её характер.

Хасан Муртазин и Сулейман Уразметов – герои, которые больше всего удались инсценировщику, они оказались самыми «живыми», объёмными. Ш.М. Сарымсаков разводит их в противоположные стороны. Уразметов и Муртазин – противники, представители борющихся сторон. Исходя из позиций, на которых они расходятся, их примирение кажется невозможным.

В столкновениях Сулеймана Уразметова и Хасана Муртазина выявляется основной конфликт романа «Огонь неугасимый» и спектакля «Счастливого пути». Как пишет исследовательница творчества А. Абсалямова Г.С. Мухамедова: «Здесь речь идёт о двух началах, одно из которых в ходе истории неизбежно вытесняет другое: коллективизм приходит на смену индивидуализму так же закономерно, как общественная собственность на средства производства приходит на смену частной собственности»¹.

Сулейман Уразметов – антипод Муртазина не только по психологическому складу характера, но и по своему отношению к жизни. Хотя по натуре он гордый человек, но в интересах дела

¹ Мухамедова Г.С. Абдурахман Абсалямов. Казань: Татар. кн. изд-во, 1971. С. 85.

Сулейман готов пожертвовать самолюбием. Когда Уразметов узнаёт о том, что Муртазин не ответил на приветствие Матвея Яковлевича, он окончательно выходит из себя. Актёр Н.С. Гайнуллин превосходно передаёт возбуждённое состояние Уразметова. Сулейман, в противоположность Хасану, выдвигает на первый план не свои собственные интересы, а интересы других. Даже после раздора с Муртазиным, Сулейман не чувствует облегчения на душе, так как после этого визита с новой силой возникает тревога за судьбу старшей дочери. Причина этого снова кроется в эгоистической натуре Муртазина. Уразметову тяжело осознавать, что его дочь Ильшат живёт только лишь заботами о семейном уюте, что жизнь в этом доме подчинена исключительно воле Хасана. В силу эгоистического нрава Муртазин поддерживает в своей семье патриархальные традиции.

В семье Сулеймана иные порядки: новые, современные. Более сорока лет он уверенно держит семью в своих сильных руках. Хотя и не совершили члены его семьи ничего выдающегося, дед Сулейман пребывает в полной уверенности, что это крепкая, правильная семья, живущая честным трудом, семья, стойко переносившая все испытания. Главная забота Сулеймана Уразметова – судьба его пятерых детей, их счастье. Но Сулейман Уразметов беспокоится не только о членах своей семьи, но и о состоянии дел на заводе. Он настойчиво ищет пути устранения вибрации станка, которая стоит на пути токаря грозным, предостерегающим стражем. Мысль Сулеймана в этом направлении работает непрерывно, независимо от того, на работе он или дома. Попытаемся ответить на следующий вопрос: что нового в отношении к работе у Сулеймана Уразметова? Ответ на него мы находим в книге Г.С. Мухамедовой: «Трудолюбие было присуще татарскому народу издавна. Об этом говорил ещё и А.М. Горький, характеризуя татарский народ. Но теперь добросовестное отношение к труду обогатилось озабоченностью за состояние не

только своего участка труда, но и всего предприятия. Рабочий понял, что в ответе не только за себя, но и за товарища, за весь коллектив. Никто не заставляет Сулеймана Уразметова ломать голову над устранением причины вибрации станка. Но старый рабочий хорошо понимает, какая будет польза производству, если ему удастся устранить её. Так рождается творческое отношение к работе, когда человек действует по велению сердца, когда он осознаёт себя человеком»¹.

Ильшат, Гульчира, Нурия, Надежда Николаевна, Идмас Акчурина, Марьям, Ольга Александровна – это галерея оригинальных женских образов спектакля «Счастливого пути», отмеченных самобытностью, колоритом индивидуальных черт.

Самое очаровательное, самое доверчивое лицо спектакля – Нурия Уразметова (актриса М. Хайруллина), младшая дочь Сулеймана, ученица десятого класса. Она наивна и беспомощна, она мечтает о счастье. Нурия завораживает зрителей своей душевной чистотой. Замечая неудачи своих братьев и сестёр на работе и в личной жизни, Нурия-Хайруллина от всего сердца переживает за них, пытается чем-то помочь, поддержать. Нурия Уразметова – юная современная героиня, которая смотрит на жизнь чистыми и заинтересованными глазами, у неё беспокойный нрав и критический склад ума. Она не может жить спокойно, сложа руки, и только учить уроки. Она обладает бурной энергией и богатой фантазией. В ней безгранично развито чувство ответственности. Нурия Уразметова полна юношеских надежд.

Сулеймана возмущает то, что его сын Ильмурза позволил себе изменить рабочей династии Уразметовых, он сильно разозлён на сына. Он желает, чтобы его сын стал мастером. Ильмурза не согласен с выбором отца, решительно заявляя, что звание рабочего уже не в моде. Сулейман мечтает и в

¹ Мухамедова Г.С. Абдурахман Абсалямов. С. 96.

Ильмурузу заложить «рабочую закалку Уразметовых». Ильмуруза приводит аргументы, которые, по его убеждению, его абсолютно оправдывают. Он пытается доказать отцу, что «понятия о жизни» не только его личные представления и бросает в лицо отцу беспощадное и сильное обвинение. В конце спектакля Ильмуруз осознаёт свою ошибку, своё заблуждение.

Отдельные герои спектакля «Счастливого пути» способны на большие чувства, на любовь. Это Азат Назиров и Гульчира, которые открыты для сильной и светлой любви. Азат Назиров-Биктимеров – умный, талантливый, интеллигентный, добрый молодой человек. Лучшие свойства его натуры: порядочность, мягкость, умение думать о своих собственных интересах в последнюю очередь. Директор завода поддерживает проект Назирова о реконструкции механического цеха, который Азат едет защищать в Москву. К сожалению, поездка Назирова оказалась неудачной, но директор не расстроен. Муртазин выслушивает его совершенно спокойно, иногда даже улыбается. Он заявляет Азату, что через месяц будет ещё одна попытка. Директор просит Назирова не говорить никому ни слова, сказать, что проект оставлен для более подробного ознакомления. Директор огорчается не самим фактом неудачи Назирова, его только беспокоит, как бы об этом не узнали другие. Неудача Азата Назирова не стала для Муртазина неожиданностью, ничего другого он и не ожидал от первого захода. В романе эта история описана подробно, в спектакле же о безрезультатной поездке Назирова зрители узнают из разговора Марьям и Гульчиры. В романе Назиров едет в Москву защищать свой проект вторично и возвращается счастливым, окрылённым, так как его проект утверждают. На заводе «Казмаш» готовятся к перестройке механического цеха по проекту Назирова. В спектакле же после разговора Марьям и Гульчиры о проекте Азата больше не упоминается.

Гульчира в исполнении актрис Н. Гараевой и Н.Г. Ихсановой – мягкая, изящная, чуткая, вкрадчивая, порой даже застенчивая молодая девушка. После раздора с Азатом Гульчира пытается забыть его, но она с тайной надеждой, которую старается скрыть даже от самой себя, ждёт, что Назиров придёт к ней и попросит прощения. Сцена, когда дед Айнулла (актёр Х.И. Уразиков) поёт задушевную песню о любви, а Гульчира подыгрывает ему на пианино, отчётливо раскрывает ранимость и впечатлительность девушки. Интересно разрешил эту сцену режиссёр-постановщик. Гульчира начинает играть, сцена постепенно темнеет. Слышны сильные аккорды пианино и постепенно музыка отдаляется. Затемнение на сцене, освещается только лицо Гульчиры. Некоторое время она стоит без движения, как будто ожидая окончания музыки в душе.

Самой драматичной фигурой в спектакле «Счастливого пути» является образ Ильшат, старшей дочери Сулеймана Уразметова. Это героиня с тоскливым, тревожным взглядом на жизнь, на её плечи выпало немало страданий. Много испытанных терзаний ощущается в монологе Ильшат. Она с горечью открывает свою душу родной сестре Гульчире: «Я уже испытала горести, быть тенью человека. Оказывается, Гульчира, и яркая любовь бывает. Одна из них даёт крылья, а другая – ломает. Кто живёт с разбитыми крыльями... тот раб. А я всю жизнь так и жила»¹. До замужества она была «смелой и жизнерадостной», как говорит о ней Гульчира, сейчас же она выглядит душевно постаревшей. Выдающаяся татарская актриса Г.Ф. Булатова обогатила образ массой непринуждённых психологических компонентов, передающих душевное терзание героини. Кажется, что она давно привык-

¹ Сарымсаков Ш.М. Счастливого пути. Инсценировка по роману «Огонь неугасимый» А.С. Абсалямова. Казань: Архивный фонд ТГАТ им. Г. Камала, 1962. С. 59.

ла к скуке, монотонности своей жизни. Но после ссоры отца с Хасаном перед глазами Ильшат-Булатовой проходит вся её жизнь. В шестой картине первого действия Ильшат скорбно заявляет Хасану, что совсем одичала, кроме четырёх стен ничего не видит, оторвалась от жизни, потеряла свою волю, живёт, только угождая капризам мужа. Она сравнивает себя с опустошённым красивым флаконом. И это сравнение является тончайшим выражением сущности Ильшат с её чуткой, ранимой, трепещущей душой. Данный монолог – это новое открытие характера Ильшат, её неожиданное прозрение. Зрителю становится понятно, что тщеславность уже давно укоренилась в характере Хасана. В своё время Ильшат и Хасан работали инженерами на одном заводе. Когда кому-то из двоих предоставляется возможность подняться по служебной лестнице, тогда и даёт о себе знать тщеславность Муртазина. Он не хочет уступить такую возможность своему самому близкому человеку. Во время этого монолога Муртазин смотрит на свою жену так, как будто впервые её видит.

Ш. Сарымсакову удалось построить действие таким образом, что удручённость Ильшат выражает её болезненное состояние. В романе Ильшат делится своими душевными терзаниями со своей подругой Надеждой Николаевной. Она с горечью говорит о том, что её мучает ощущение, будто невидимый обруч изо дня в день всё сильнее сжимает грудь, мешая дышать, жить, радоваться, горевать. Она внутренне деревенеет, ей очень одиноко. Её жизнь загублена, будущее вызывает у неё страх. Г.Ф. Булатова – актриса чувствительная и тонкая. Она непременно приковывает к себе внимание зрителя. В спектакле нелёгкая судьба Ильшат выражена намного сильнее, чем в романе. В конце романа «Огонь неугасимый» и спектакля «Счастливого пути» Ильшат предстаёт совсем другой. Это уже не прежняя мягкая, всегда со всем соглашающаяся, домашняя, а требовательная, резкая в своих суждениях женщина.

Трудная для Хасана Шакировича ситуация, когда он оказывается перед фактом невыполнения заводом годового плана, даёт возможность вскрыть и те черты его характера, которые являются залогом для избавления от эгоистичных склонностей. Это обстоятельство Абсалямов в романе проводит методом тщательного анализа психологического состояния директора до и после подписания ложного акта о готовой продукции. Выражение глаз, поза, жесты Камала III и Ш. Сарымсакова чётко передают нервное напряжение героя. Пригласив в свой кабинет начальника отдела снабжения Генриха Зубкова, Хасан Шакирович даёт ему соответствующие указания насчёт оформления невыполненных изделий. Хасан Муртазин пошёл на низкое дело, выполнив план только на бумаге; он обманул работников завода, незавершённые установки перекочевали в готовую продукцию. В романе «Огонь неугасимый» и в спектакле «Счастливого пути» физическое и душевное состояние Хасана Муртазина после того, как он отдаёт распоряжение Зубкову, свидетельствует о ненормальности для него данного поступка. Им завладевает небывалое смятение.

О его преступлении зрители узнают в десятой картине второго действия. Марьям (она работает на заводе заместителем начальника финансово-сбытового отдела) сообщает Иштугану, что её беспокоит одно подозрительное дело: они каждый месяц перевыполняют план, а сборочный цех ежемесячно план не выполняет. Выясняется, что план в октябре месяце по готовой продукции выполнен лишь на бумаге, а задолженность тянется до сих пор. Марьям разговаривает об этом с директором, он обвиняет её в том, что она ищет прошлогодний снег.

Режиссёр-инсценировщик Ш.М. Сарымсаков скручивает сложный узел проблем и окружает ими героя. Трудное положение Хасана Шакировича на новом месте обостряется ещё и тем, что инженерно-технический персонал завода «Казмаш»

неоднороден. Рядом с такими талантливыми и честными рабочими, как Аван Акчурин, Надежда Яснова, Азат Назиров, Иштуган Уразметов, его женой Марьям, прижились такие коварные и бездарные люди, как заведующий центрального склада Хисами Ихсанов (актёры Ф.И. Халитов, Г. Зиятдинов), начальник отдела снабжения Генрих Зубков (актёр Х.И. Султанов), которые не только не справляются со своими обязанностями, но к тому же являются клеветниками и мошенниками. И наступает момент, когда сочувствие к Хасану просыпается, что происходит в десятой картине второго действия во время диалога Хасана Шакировича и Генриха Маркеловича Зубкова. Именно в этой сцене наступает «прозрение» Хасана Шакировича. Муртазин не сдерживается и заявляет, что он не из «таких», кто, спасая свою шкуру, ловко идёт на преступление. Но Зубков обвиняет Муртазина по заранее обдуманному плану, заявляя, что Хасан уже совершил преступление: обманул государство, выполнив план только на бумаге. Натиск Зубкова-Султанова на Хасана Шакировича стремителен, тактика разработана превосходно. Зубков-Султанов безошибочно нажимает на слабые стороны натуры Муртазина. Лицо Зубкова-Султанова приобретает ехидное выражение, он со злорадным удовольствием высказывает претензии Муртазину. Этот факт является серьёзным потрясением для Хасана Шакировича.

Долгая терзающая пауза, суть которой в передаче мучительного состояния Хасана. Именно в этот момент он осознаёт свою личную драму. Артисты Камал III и Ш.М. Сарымсаков чётко передают растерянность, взволнованность, смущение своего героя. Зрители наблюдают минуту слабости Муртазина, он глубоко сожалеет, что доверился Зубкову. Зубков удаляется, а Хасан Муртазин продолжает стоять на середине сцены. Данная сцена создавала дополнительные возможности для передачи внутреннего состояния героя, вносила новый нюанс в освещение его характера. В данной сцене Хаса-

ну Шакировичу выносится окончательный моральный приговор. Тем не менее в характере Хасана присутствуют и сильные стороны. В романе об этом отчётливо говорят эпизод, когда он сам едет на полигон, чтобы доказать огненную мощь забракованных снарядов, случай с сеялками на заводе. «Выявляя многообразие черт и свойств характера Хасана Муртазина, изображая их противоречивость, борьбу в нём “хорошего” и “плохого”, автор показывает, что его герой способен избавиться от своих недостатков»¹, – пишет Г.С. Мухамедова.

На наш взгляд, в инсценировке Ш.М. Сарымсакова наличествует достаточно материала, показывающее внутреннее перерождение Муртазина. В финальной сцене спектакля он говорит своему шофёру, что ему хочется остальную часть жизненного пути пройти правильно. Но всё же в инсценировке Сарымсакова исчез один из существенных эпизодов, важный для характеристики Хасана Муртазина, показывающий его раскаяние. В романе А. Абсалямова Муртазин приходит к Погорельцевым в шестой главе, чтобы заслужить их прощение, но Матвей Яковлевич встречает его сухо, отвечает на вопросы Хасана с чувством обиды, а Ольга Александровна, наоборот, встречает Хасана тепло, восторженно. В этот момент Муртазину становится совестно за свои поступки. В инсценировке этот эпизод опущен. На наш взгляд, Ш.М. Сарымсакову не следовало исключать такой важный момент, а было необходимо представить сцену прихода Хасана к Погорельцевым, его угрызения совести.

Примечательны образы Шамсии (актриса Р. Ахмерова) и Идмас (актрисы К. Газизова, Р. Хайрутдинова). Характер жены инженера-технолога Авана Акчурина Идмас своеобразен, он не сразу обнаруживается до конца, а постепенно раскрывается с каждым действием. В характере Идмас заключена какая-то

¹ Мухамедова Г.С. Абдурахман Абсалямов. С. 59.

внезапность, быстрота. Идмас на десять лет младше своего мужа. Она одевается изящно, со вкусом, на ней дорогие украшения. Идмас Акчурина считает себя самой красивой женщиной на заводе, но не уважает своего мужа. В третьей картине первого действия, когда Идмас удалось рассорить Гульчиру и Азата, Шамсия с восторгом говорит: «...прикидываясь безвинным ребёнком, увести парня от любимой девушки, оставив её одну. До того умело сделала, с такой тонкостью»¹. При встрече с Азатом, Идмас смотрит на него томным, интригующим взглядом, выделявая кокетливые движения. Идмас просит свою подругу Шамсию помочь проникнуть в сердце Азата, не пожалев отдать ей драгоценности. В спектакле Идмас дарит Шамсие свою золотую брошь и бриллиантовое кольцо в сцене похода в театр, а в романе она отдаёт свои украшения Шамсие в её доме, упрашивая Шамсию помочь ей устроить встречу наедине с Азатом.

Своеобразно решена сцена неожиданной для Назирова встречи с Идмас. Квартира Назирова. Азат Назиров стоит в центре сцены, задумчиво поглядывая на часы. Слышится игра Гульчиры на пианино. Внезапно входит Идмас. Пересекая комнату, Идмас садится на стул, сняв шапку, бросает её в сторону, подходит к зеркалу, увидев себя, поправляется, снимает пальто и бросает удивлённо стоявшему Азату. Она пытается непременно завладеть Назировым в данную минуту. Метания, нервные действия Идмас передают её внутреннюю растерянность. Свет гаснет. В проекции наружный угол дома, где проживает Азат. Вбегает Азат-Биктимеров и прячется в одном углу, с другой стороны входит Гульчира. Актёр Ш.Х. Биктимеров отчётливо передаёт потрясение Назирова случившимся, который уверен, что потерял Гульчиру навсегда.

¹ Сарымсаков Ш.М. Счастливого пути. Инсценировка по роману «Огонь неугасимый» А.С. Абсалямова. С. 15.

Рецензент Ю.Ш. Аминов отмечает, что в спектакле немало важную роль играет условность в декорациях¹. Это ярко заметно в семнадцатой картине третьего действия, в сцене разговора Азата и Гульчиры по телефону. Сцена идёт на изображениях проекции. С одной стороны сцены деревня, с другой – панорама города Казани. Падает мягкий снег. На этом фоне происходит разговор Азата с Гульчирой по телефону.

В спектакле «Счастливого пути» проступают две параллельные линии, развивающиеся как бы самостоятельно: производственная и семейная (на примере семьи Уразметовых). Но постепенно эти линии закономерно переплетаются; создатель спектакля стремится показать, что тема производства неотделима от нравственно-внутреннего мира человека. Вслед за Абсалямовым, Ш.М. Сарымсаков стремится к глубокому проникновению в характеры героев. Это был верный путь, так как по природе своей конфликт протекает в сфере психологической.

Образы, представленные в спектакле «Счастливого пути», разные по характеру, воспитанию и т.д. В то же время они одинаковы своей жизненностью, достоверностью и органичностью воплощения. Режиссёр Ш.М. Сарымсаков создал яркие, эмоционально насыщенные образы.

Сулейман Уразметов, его сын Иштуган, Азат Назиров, Надежда Яснова, Марьям Уразметова – это люди, которые выдвигают на первый план не свои личные интересы, а интересы государственные, общественные. Наблюдая за их деятельностью, зрители особенно ощущали духовную пустоту, моральную немощь Муртазина и Зубкова. Марьям в исполнении актрисы Ф. Хамитовой не может оставаться безучастной к жульничеству с припиской о невыполненном плане. Марьям-

¹ Эминов Ю.Ш. Сәхнәдә – «Сүнмәс утлар» // Социалистик Татарстан. 1963. 8 гыйнвар.

Хамитова тяжело переживает, что ей приходится противоречить Муртазину, так как Хасан Шакирович не только директор завода, но и родственник. Ни угрозы Зубкова, ни грубость Муртазина не могут помешать Марьям Уразметовой довести дело до конца. Кроткая и уступчивая Марьям-Хамитова становится упрямой и неотступной.

Иштуган Уразметов в исполнении актёра А.Ш. Шакирова является не только одним из лучших токарей завода «Казмаш», но и одарённым изобретателем. Светлые мечты, устремления Иштугана, его нежная любовь к жене Марьям украшают его цельный характер. Хотя он поглощён работой над стержнями, но охотно помогает отцу в устранении причины вибрации станка. Глубоко обеспокоен Иштуган тем, что ведомственные интересы идут вразрез с государственными.

Во время диалога с Азатом Назировым, Муртазина охватывает душевная тоска, просветляется его сознание. Этот монолог обнажает сокровенные, тайные мысли Хасана. Муртазин задумчиво смотрит как будто перед собой, а на самом деле он смотрит внутрь себя, в душу. Он кажется опустившимся, разочарованным жизнью, обстоятельства сломали сильного духом человека. Муртазин выглядит постаревшим и потерявшим прежнюю уверенность. Коренное изменение касается Хасана Муртазина, его жизненных позиций. В данной сцене акцент делается на переменчивости человеческой сущности, на том, что в каждой новой ситуации она может проявиться с неожиданной стороны. Актёры Камал III и Ш.М. Сарымсаков убедительно изобразили развитие внутренних перемен Хасана Шакировича.

Таким образом, в спектакле «Счастливого пути» поднимается тема ответственности человека за себя и свои поступки. В этом спектакле театр поставил перед собой сложную задачу – совмещение глубокого раскрытия внутренней драмы героев с показом бурной, полной событий многоликой жизни.

Хасан Муртазин – образ, который противопоставил себя обществу, но, оказавшись в рабочем коллективе, сумел взять верх над индивидуализмом.

Жизненная философия деда Айнуллы высвечена Ш.М. Сарымсаковым в спектакле особым светом. Работающий вахтёром в проходной завода «Казмаш» Айнулла (артист Х.И. Уразиков) любит поделиться интересными историями из своей жизни. Из уст Айнуллы зрители слышат, что песня – это зеркало души, надежда души. Длинный монолог Айнуллы об огне надежды, живущей в сердце каждого, наиболее полно раскрывает философскую глубину образа.

В едином ритме спектакля сосуществовали сменяющие друг друга сцены: производственные и семейные. В спектакле раскручиваются несколько внутренне взаимосвязанных и общественных коллизий. Это и история сложных взаимоотношений Хасана и Ильшат, и постоянные конфликты между Сулейманом и его сыном Ильмурзой, и любовные переживания Гульчиры, и коварные интриги Идмас против Гульчиры и Азата.

Спектакль «Счастливого пути» заканчивается жизнеутверждающим монологом Сулеймана-Гайнуллина: «Вот там дядя Хасан с утра как гонит машину, а она подпрыгивает, но до горы уже совсем близко. Если благополучно переедут гору, то дальше уже дорога хорошая. А вот с этой стороны ваш дядя Ильмурза уезжает. С давних пор люди желают уезжающим счастливого пути. Давайте и мы втроём, нынешнему и будущему поколению, всем добрым людям пожелаем счастливого пути, счастливого пути, счастливого пути»¹. Во время монолога Сулеймана слышится шум паровоза. На заднем плане сцены вырисовывается панорама строения многоэтажных домов –

¹ Сарымсаков Ш.М. Счастливого пути. Инсценировка по роману «Огонь неугасимый» А.С. Абсалямова. С. 81.

символ строительства новой жизни. С правой стороны вырисовывается подъезд Погорельцева – место, сыгравшее важную роль в судьбе Хасана Муртазина, с левой стороны стоит светофор – символ открытой дороги для честных добрых людей.

Таким образом, инсценировка Ш.М. Сарымсакова вобрала в себя смелость и яркость образов, созданных А. Абсалямовым, синтез «эпической выдержанности» повествования с нарастающим развитием событий. основополагающие открытия спектакля «Счастливого пути» заключаются в диапазоне постижения различных характеров и способов их взаимоотношений. Режиссёр-инсценировщик сохранил узловый конфликт романа и сумел выстроить событийную канву вокруг образа главного героя способом перестановки различных эпизодов и изменения функциональной нагрузки персонажей. Ш.М. Сарымсаков нашёл свой творческий подход к роману «Огонь неугасимый» А. Абсалямова и раскрыл тему, созвучную социально-эстетическим интересам драматургически целостно.

2.3. «Ядро ореха» Г. Ахунова

Производственная тема, берущая начало в драматургии 1930-х годов, вновь возродилась на рубеже 1960–1970-х годов, стремясь художественно воплотить деловые и нравственные качества современного героя. В этих произведениях режиссёров привлекала возможность говорить о таких серьёзных вещах, как жизненный идеал, целеустремлённость и бескомпромиссность в поступательном движении вперёд. Режиссёры, стремясь как можно глубже раскрыть внутренний мир молодых героев, вместе с тем хотели заставить зрителей задуматься, поразмышлять о себе, о своей жизни и деятельности. Именно стремлением как можно глубже проникать в тайны человеческой души, самые глубинные пласты психо-

логии личности татарские мастера постановочного искусства добивались наибольших успехов в своей деятельности.

В данный момент истории татарского театра взаимоотношения сцены и прозы продолжились и развивались в плодотворном русле. Интересовавшая режиссёров тема современного героя не обошла стороной и татарскую прозу, что и привлекло внимание театра. В 1973 году режиссёры А.И. Зарипов и Р. Хазиахметов осуществили инсценизацию повести Г. Ахунова «Ядро ореха», которую можно рассматривать как своеобразную гражданскую летопись внутреннего мира современника – человека-труженика, молодого героя тех лет.

Самое главное в произведениях Г. Ахунова – это люди. Он рисует живые характеры, на каждой странице его повести или романа чувствуется волнение автора, его тревога за судьбы героев. Всё своё внимание автор сконцентрировал на личности, занялся рассмотрением её моральных и нравственных составляющих. Нравственно-этические проблемы стоят и в центре повести «Ядро ореха», написанной в 1973 году. Повесть писателя Г. Ахунова была современна по мысли, языку, характерам, тематике. Ей присущи достоверность описаний, тонкость проникновения в сущность героев, широта обобщения. Автор ратует за активное отношение к жизни, труду, за человеческое дерзание, подвиг. Писательский талант раскрылся в полной мере в умении сочетать конкретную политическую характеристику времени с эмоциональными особенностями персонажей.

Желание театра инсценировать повесть Г. Ахунова уже говорит о том, как важны для него поднятая автором тема, его герои. Драматургическое прочтение произведения напрямую связано с его жанровой принадлежностью, поэтому для режиссёров так важно было сохранить поэтический настрой, основную линию действия, создав при этом театральную композицию, подчинённую законам сцены. Залогом успеха

этого спектакля явилась колоритная, выпуклая сценичность сюжетно-образной структуры повести. Р. Хазиахметов так объяснял свой выбор: «Меня вдохновил образ Халика Сама-това. Это не шаблонный образ, а своеобразный человек с богатым духовным миром. Он не жалеет собственных сил для блага своей родины и народа. Я считаю, что на театральные подмостки должны подниматься подобные герои»¹. Автор повести принял сценическую переработку своего произведения инсценировщиками и оценил её художественное, эстетическое значение. Он замечал, что инсценировщики «...не потеряли композиционной целостности повести, не утратили объёмность главной мысли, сюжетную линию»². Вслед за Г. Ахуновым инсценировщики стремились к совершенному проникновению в характеры главных героев.

Протоколы расширенного заседания художественного совета театра имени Г. Камала по обсуждению генеральной репетиции спектакля³ сохранили записи о том, что некоторые сцены инсценировки уяснялись в процессе репетиций, проверялись повестью. Атмосфера сцены определялась на основе психологических состояний главных героев, передачи ощущения связи конкретных ситуаций и всего целого произведения Г. Ахунова. В центре инсценировки остались все этапные эпизоды повести.

В повести Г. Ахунова «Ядро ореха» на едином дыхании ведётся рассказ о том, как человек, отрешённый от «прозы жизни», должен вести и ведёт повседневную борьбу против

¹ Харисов М. Повесть геройлары сәхнәдә // Социалистик Татарстан. 1973. 27 сентябрь.

² Протокол расширенного заседания Худсовета ТГАТ им. Г. Камала по обсуждению генеральной репетиции спектакля «Ядро ореха» Г. Ахунова в инсценировке А. Зарипова и Р. Хазиахметова // НА РТ. Ф. Р-4088. Оп. 5. Д. 173. Л. 54.

³ Там же. Л. 53–54.

шаблона мысли, рутины, обыденности, приспособленчества, о его обострённом чувстве ответственности и долга. В спектакле камаловцев, поставленном режиссёром Р. Хазиахметовым, есть точность прицела – он также стремится показать на сцене во весь рост своего современника, человека беспокойного, ищущего, человека труда и творчества. Режиссёр, следуя мысли автора, выводит Рукию на авансцену со словами: «Я всю жизнь прожила с мыслью о разводе. Я думала, что никогда об этом никому не расскажу. Годы прошли. Изменилось моё мировоззрение. Я решила обо всём рассказать, так как это нужно людям»¹. Г. Ахунов вёл повествование от имени Рукии, поэтому действие повести, а впоследствии и спектакля было представлено как воспоминания героини, её размышления о собственной жизни.

Очень интересно решены две начальные картины – здесь театр верен себе и автору. Актёры с видимым наслаждением, житейски точными неторопливыми штрихами рисуют характеры своих героев. Здесь нет нарочитой усложнённости. Действие происходит то в одном конце сцены, то в другом – это делается для непрерывности потока действия, для того, чтобы тема взяла своё внутренне органичное развитие. Надо сказать, что при всей многоэпизодности композиции «швы» между отдельными фрагментами мало заметны, что само по себе создаёт нужный ритм спектакля. И в этом чувствуется большая работа Р. Хазиахметова и художника А. Тумашева.

В маленькой, тесно заставленной дешёвой мебелью комнате идёт обычный будничный разговор за столом. Действие происходит в доме Гибадуллы (актёры А. Шамуков, А.Г. Губайдуллин), который вместе с Минкамал (актриса М.Г. Миннибаева) и Рукией (Н. Ихсанова), которая приходит домой

¹ Зарипов А., Хазиахметов Р. Ядро ореха. Инсценировка по повести Г. Ахунова «Ядро ореха». Казань: Архивный фонд ТГАТ им. Г Камала, 1973. С. 3.

грустной, безмятежно ведут беседу за столом. Неожиданно Гибадулла и Минкамал начинают расхваливать меховщика Гапсамата. Гибадулле и его жене этот состоятельный молодой человек приходится по душе, он кажется им деловым и способным, они желают выдать свою дочь за него. Во время разговора отец Рукии то и дело поглядывает на настенные часы. Наконец, в дом Гибадуллы приходит Гапсамат (актёр И. Валеев). Он чувствует себя как дома, ведёт себя раскованно. Внезапно стучат в дверь, Минкамал сообщает, что пришёл их новый сосед милиционер Халик Саматов (актёры И. Юмагулов, А.Ш. Шакиров). Гибадулла и Минкамал моментально лишаются покоя, начинают суетиться, Гапсамат решает спрятаться в саду и исчезает из виду; Рукия застывает в волнующем ожидании. Обычная бытовая сцена, но она уже дала заявку на достоверность характеров и наметила идейный конфликт всего спектакля. В последующих эпизодах ещё более конкретно и точно раскроется эта смысловая линия. В игре Г. Шамукова, М. Миннибаевой, И. Валеева покоряют точные анализы характеров, в ней торжествует традиционно бытовая стихия татарского театра. Каждая вещь, каждая деталь обыгрывается, подчинена раскрытию сути образа. Здесь встает целая философия обывателя, которому его внешнее житейское благополучие дороже чувства собственного достоинства и чести, доброго имени человека. Мелкие поступки, мелкие дела, мелкие страсти, но эти житейские мелочи настолько живучи, что превращаются в социальное зло¹.

Тонко, с мягкой иронией и прекрасным знанием быта и психологии мещан описывает Г. Ахунов в своей повести семью Гибадуллы – это описание и берут за основу режиссёры театра. Актёры А. Шамуков, А.Г. Губайдуллин и М.Г. Миннибаева играют родителей Рукии в комедийном ключе. Их ге-

¹ Гимранова Д.А. Точность прицела // Советская Татария. 1973. 18 ноября.

рои – люди поверхностные, неглубокие, ограниченные. Они погрязли в косных условностях. Гибадулла и Минкамал пытаются найти путь к обеспеченной жизни без опасений за свою личную судьбу. Круг их интересов ограничен рамками домашних забот. Они живут чуждой и замкнутой общественным интересам жизнью, в неведении того, что происходит в мире, в невежественности и равнодушии. В той же традиции воспитана их единственная дочь. Театровед Д.А. Гимранова отмечает, что «...спектакль в полный голос критикует мещанский “здравый смысл”, бескрылость обывательских догм и правил, стандартность мышления и восприятия жизни»¹. Родители Рукии мечтают, чтобы она вышла замуж за Гапсамата, но девушка уже влюблена в милиционера Халика Саматова.

Идея, заложенная в сценическом образе Халика, глубока и благородна. Халик Саматов – ключевой герой, вобравший в себя положительные черты, которые требовались от театральных героев 1960–1970-х годов. Это высоконравственный герой, чистый в своих поступках и помыслах. Несомненно, такая личность не может не притягивать к себе зрителей. Саматов притягивает к себе и своим внешним обликом, и манерами, и общением. Герой сам ищет испытания, трудности. Как верно заметила писательница М.Г. Маликова: «...появление такого героя, как Саматов, нужно только поприветствовать»². Таким образом, в центр спектакля была выдвинута проблема нравственного самоопределения личности.

Халик Саматов – незаурядная, талантливая личность. Актёры И. Юмагулов и А.Ш. Шакиров заставляют зрительный зал с первых же сцен спектакля поверить герою. Актёры наделяют

¹ Гимранова Д.А. Точность прицела // Советская Татария. 1973. 18 ноября.

² Протокол обсуждения генеральной репетиции «Ядро ореха» по повести Г. Ахунова, в инсценировке А. Зарипова и Р. Хазиахметова с участием представителей Министерства культуры ТАССР, Союза писателей и Обкома партии. Л. 56.

его не только превосходными человеческими качествами, но и намерением посвятить себя служению людям, обществу. Они создают образ человека, уверенного в своих жизненных принципах. В Саматове чувствуется сильная воля и не только готовность, но и способность претворять свои идеалы в жизнь. Артисты сумели создать образ человека рассудительного, отзывчивого, честного, преданного своему делу, своим идеалам. Д.А. Гимранова в своей рецензии отмечает: «В исполнении артистов И. Юмагулова и А.Ш. Шакирова он различен по своему внешнему рисунку, но смысловая и художественная суть образа одна и та же. И. Юмагулов выигрывает тем, что показывает своего героя более крупным планом»¹.

Основной конфликт произведения – столкновение двух мировоззрений – раскрывается в спектакле посредством противостояния Халика и Рукии. От того, как меняется духовный мир Рукии, зрители чувствуют, насколько остро столкновение между правдой и злом. Образ Рукии в данной ситуации становится призмой, отражающей всё происходящее на сцене.

В первых картинах в исполнении Н.Г. Ихсановой зрители видят избалованную, капризную, ограниченную в своих рассуждениях юную девушку. Рукия – полное воплощение своей матери, многое за неё решают родители. Будучи мещанкой, Рукия пытается взять мужа под своё влияние, привить ему своё мировоззрение. Восхищает устойчивость, неподдаваемость Саматова посторонним влияниям, противоречащим его убеждениям. «Есть у него настоящая сердцевина, ядро... Это самое важное в спектакле, которое его делает нужным зрителю»², – отмечает театровед И.И. Илялова.

¹ Гимранова Д.А. Точность прицела // Советская Татария. 1973. 18 ноября.

¹ Протокол обсуждения генеральной репетиции «Ядро ореха» по повести Г. Ахунова, в инсценировке А. Зарипова и Р. Хазиахметова с участием представителей Министерства культуры ТАССР, Союза писателей и Обкома партии. Л. 55.

Из-за поведения Рукии неумолимо рушится семейный очаг Саматовых. Рукия отстаивает свою правоту, пытается навязать Халику своё мнение. Конфликт рождается из-за столкновения двух жизненных позиций. Возникает чувство, что Рукия так никогда и не будет солидарна с суждениями мужа, особенно это ярко показано во втором действии, сцене их раздора. Но характер Рукии проходит эволюцию, в финале спектакля она духовно перерождается, меняются её убеждения и представления. Активная деятельность Халика Саматова, его настойчивость, стремление быть в центре событий постепенно перестраивают психологию Рукии. Она становится близким советчиком и надёжной опорой Халика. Теперь деятельность её мужа становится и её деятельностью. В спектакле чётко, последовательно, убедительно раскрывается духовный рост героини.

Важна и внушительна сцена встречи Рукии с секретарём областного комитета Саттаровым (двенадцатая картина второго действия). Инициатива в руках секретаря, он безошибочно угадывает волнение Рукии-Ихсановой. Фигура Саттарова в исполнении актёра Ш.Х. Биктимерова является в спектакле весьма колоритной. Актёр создал образ мудрого и опытного человека. Саттаров-Биктимеров объясняет Рукии сложившуюся ситуацию, подталкивая её уехать вместе с Халиком в деревню. Роль Саттарова артист Ш.Х. Биктимеров исполняет проникновенно, с благородной сдержанностью. Главное достоинство Саттарова-Биктимерова – чуткость к людям, абсолютное проникновение в их душу. Он вызывает доверие, симпатию, оставляет о себе хорошее впечатление. Рукия с воодушевлением слушает секретаря. Этот разговор с секретарём областного комитета убеждает Рукию-Ихсанову в том, что Саматов прав. Именно в этой картине в душе Рукии-Ихсановой начинается перелом.

Актриса Н.Г. Ихсанова убедительно передаёт диалектику развития своей героини. От сцены к сцене она меняется в

характере и одежде. Если в первых сценах она была одета в лёгкое платье, то сейчас она одета более изысканно: на ней строгий серый костюм, классическая шляпа, её волосы собраны в классическую причёску. Жизнь Рукии-Ихсановой представлена как сложный путь перевоплощения. В финале спектакля Рукия-Ихсанова предстаёт перед глазами зрителей человеком сложившихся взглядов, устоявшегося характера. Теперь зрители видят в ней преданную воспитанницу школы Халика Саматова, смотрящую на вещи здравомыслящим взглядом. Происходит коренное изменение её жизненных позиций.

В спектакле «Ядро ореха» ясно ощущается стремление человека к осознанию себя как личности, внимание к его нравственному преображению, само движение нравственного становления, этического преобразования героя на глазах у зрителей. Стержневой сценой спектакля «Ядро ореха» является сцена собрания парткома. Это девятнадцатая картина третьего действия. Речь идёт о том, чтобы назначить Халика Саматова на должность председателя. Колхозники Мубаракша (актёр Б. Ашрапов), Мубина (актриса Р.К. Хайрутдинова), Ахунзян (актёр Г.Н. Фатхуллин), Сулейман (актёр Р. Галиакберов) уверены в своей позиции. Председатель райисполкома Фахреев в исполнении актёра И.В. Багманова как бы задаёт тон действию, оказывая влияние на остальных.

Интересно оформил сцену художник А.И. Тумашев. Сцена разделена на две части. Во время определённого действия поочерёдно высвечивается та или иная её часть. Посередине сцены открытое пространство, на котором с каждой новой картиной меняется фон. Зрители видят то берега Волги, то улицы Казани, то деревню. Г.С. Кашшаф отмечает, что такой оригинальный приём художника являлся новшеством на татарской сцене¹. Такое деление сцены связано с конструкцией поста-

¹ Кашшаф Г.С. Чикләвек төше // Социалистик Татарстан. 1973. 22 ноябрь.

новки и особенностями развития её конфликта. В спектакле чувствуется атмосфера большой жизни в городе и в деревне.

В повести Г. Ахунова образ Гапсамата не появляется после разрыва с Рукиёй, но создатели спектакля решили показать его зрителям и в третьем действии. Он приходит в больницу к Саматову и заявляет, что тот украл его невесту. Драматург Р.Ф. Ишмуратов отмечал, что второй приход Гапсамата непонятен¹. Рецензенты Г.С. Кашшаф² и Д.А. Гимранова³ сходятся во мнениях, что эта сцена лишена смысла. В данной сцене трудолюбивый Халик Саматов представлен в бездействии, на больничной койке, поэтому впечатление создается неубедительное. Вместе с тем не совсем понятен поступок Гапсамата, который не был влюблён в Рукию, а собирался разжиться лишь её богатством. Их разрыв уже являлся удачной концовкой данной сюжетной линии.

В спектакле довольно умело переплетаются политические, социальные и моральные проблемы. Хорошо решён финал спектакля, он заканчивается жизнеутверждающим монологом Халика, который признаёт свою ошибку, но не сгибается перед трудностями и находит в себе силы идти дальше. Удачно решение спектакля в оформлении. Действие спектакля начинается со слов Рукии, которая одиноко стоит на авансцене. Заключительное действие происходит также на авансцене, но рядом с Рукиёй стоит её муж Халик, что свидетельствует о духовном росте женщины.

Таким образом, спектакль «Ядро ореха» показал тему нравственного воспитания человеческой личности, человеческого

¹ Протокол обсуждения генеральной репетиции «Ядро ореха» по повести Г. Ахунова, в инсценировке А. Зарипова и Р. Хазиахметова с участием представителей Министерства культуры ТАССР, Союза писателей и Обкома партии. Л. 55.

² Кашшаф Г.С. Чиклэвек төше // Социалистик Татарстан. 1973. 22 ноябрь.

³ Гимранова Д.А. Точность прицела.

характера. Данный спектакль явился бесспорным успехом Татарского государственного академического театра имени Г. Камала. Глубокая острота идеи, основательное проникновение в психологию главных героев – вот главные черты, на которых держался прочный и заслуженный успех спектакля «Ядро ореха». Режиссёры сумели создать удачную театральную композицию, сохранившую художественное единство, основную линию действия, характер конфликта. Однако создание текста шло не путём «отражения», а методом «созвучия», когда режиссёр представляет зрителю собственную сценарную версию, учитывающую его видение, возможности театра и творческие способности актёров.

Исходя из вышесказанного можно заключить, что стремление как можно пристальнее взглянуть во внутреннюю жизнь личности, глубже освоить её сущностные связи с внешним миром побудило режиссёров театра обратиться к произведениям прозы. Причём зрелый подход к проблеме имел своим следствием то, что сценическое искусство было в равной степени далеко как от насильственного подчинения этого материала своим нуждам и целям, так и от робости перед его объёмом и жанровыми законами. Театр вышел к прозе с ясным осознанием своей специфики, своего достоинства и своих возможностей, с расширенным арсеналом средств, приёмов, методов сценического воплощения прозы. Эти связи закрепились, усиливались в лейтмотивности, устойчивых рядах сценических метафор, в активной символизации наиболее важных элементов прозаического текста. Изучение наиболее удачных инсценировок, созданных на разных этапах сближения прозы и театра на сценической площадке, позволяет сделать вывод, что такая встреча может быть весьма плодотворной для каждого из искусств.

3. ТРАДИЦИОННЫЕ ИНСЦЕНИРОВКИ

3.1. «Судьба татарки» Г. Ибрагимова

Талантливый театр – искусство отзывчивое, внутренне мобильное, которое, соприкасаясь с классической драмой или с классической прозой, всякий раз наводит новые мосты, соединяющие сегодняшнюю публику с художественными ценностями старой культуры. При переводе языка прозы на язык сцены проза неизбежно многое теряет. Первым делом инсценировщик вычёркивает всевозможные описания природы, подробности быта, авторские размышления, второстепенные ответвления сюжета, оставляя лишь «главное» и «сценическое», а именно диалоги, прямые столкновения, важнейшие поступки – всё то, что может быть актёрами сыграно¹. Поэтому, предлагая своё истолкование классики, инсценировщик должен силой и свежестью своей композиции убедительно доказать аудитории закономерность сценической версии классического творения, выдвинутой им. Ему предстоит не только оспорить или опровергнуть привычный стереотип восприятия, но и создать спектакль, в движении которого классика

¹ Рудницкий К.Л. Проза и сцена. М.: Знание, 1981. С. 6.

сверкнёт новыми гранями её неувядающей красоты. Задача инсценировщика – «услышать то, что прежде оставалось приглушённым, а ныне звучит громко, угадать то, что раньше к себе не привлекало внимания, оставалось в тени, а ныне может быть выдвинуто вперёд»¹.

В этом смысле примечательны работы инсценировщиков, не авторов и не режиссёров, а тех, кто чужд этому производству, с одной стороны, или не знаком с законами сцены – с другой. В истории взаимоотношений татарского театра с прозой инсценировки, выполненные третьим лицом, занимают особое место. Художники превращали и превращают прозу в спектакль, обладающий собственными достоинствами, выстраивая на фундаменте прозы новое и целостное здание своего оригинального произведения.

В 60-е годы XX века Татарский государственный академический театр имени Г. Камала в цикле постановок вновь обратился к классике, продемонстрировав великие возможности очень смелого и активного, но в то же время чрезвычайно ответственного, внутренне обоснованного режиссёрского истолкования классической прозы. В этот момент истории инсценировщики обратились к творческому наследию Г. Ибрагимова, произведения которого отличались драматичностью. Именно поэтому в 1960 году артист Татарского государственного академического театра Х.Ю. Салимжанов удачно перевёл произведение Г. Ибрагимова «Судьба татарки» на сценический язык, написав драму в трёх действиях. Творчество Г. Ибрагимова привлекло инсценировщика своей художественно-смысловой всесторонностью, остротой социально-этической проблематики, своеобразными чертами театральности.

¹ Рудницкий К.Л. Проза и сцена. М.: Знание, 1981. С. 30.

Г. Ибрагимов сыграл значительную роль в становлении татарской прозы и эстетической мысли начала XX века. Он принадлежит к той плеяде писателей, которая была выдвинута на литературное поприще революцией 1905–1907 годов. Г. Ибрагимов, вовлечённый в круг таких выдающихся талантов родного слова, как Г. Исхаки, Ф. Амирхан, Г. Камал и Г. Кулахметов, вскоре определил своё творческое направление и художественный облик и оставил в национальной литературе неизгладимый след. Как точно отметил литературовед Г. Халит: «Ибрагимов поднял плодородные пласты татарского литературного языка, насытил его живыми, полнокровными элементами народной речи. Он упорным трудом добился пластичности, яркости и свободного течения повествования»¹.

Начало творческого пути Г. Ибрагимова было ознаменовано выходом в свет в 1909 году повести «Судьба татарки», в которой была поднята тема свободы женщины, актуальная для того времени. Как известно, до начала XX века для татарского общества было характерно неравенство полов в общественной и семейной жизни, жёстко регламентированное общественной моралью и религиозными предписаниями. Являясь единственным собственником всего движимого и недвижимого имущества в семье, мужчина обладал преимущественным правом решения всех вопросов семейной жизни и непререкаемым авторитетом в семье. Женщина, экономически зависимая от мужчины и юридически бесправная, занимала подчинённое положение, её роль сводилась в основном к занятию домашним хозяйством, уходу за мужем и другими членами семьи. Татарским женщинам предписывалось соблюдать одно из наиболее консервативных принципов ислама – женское затворничество, представлявшего собой целую

¹ Ибрагимов Г. Избранное: пер. с тат. Г. Шариповой; вступ. статья Г. Халита. Казань: Татар. кн. изд-во, 1957. С. 19.

систему правил и норм повседневной жизни женщин: следовало избегать встреч с посторонними мужчинами, запрещалось свободно, тем более одной, посещать общественные места.

В произведении Г. Ибрагимова тема женского неравноправия, ненормальности положения татарской женщины в дореволюционном обществе является основной. Как точно отмечает Г.С. Кашшаф: «Произведение Галимджана Ибрагимова “Судьба татарки” – одно из сильнейших реалистических произведений. Автор, сосредоточив эпические события в одном фокусе, смог показать на примере судьбы одного человека целый ряд подобных нелёгких судеб, на примере одной группы персонажей смог представить перед нашими глазами историческое движение народа»¹.

Х.Ю. Салимжанов, прекрасно понимая законы сцены, удачно перевёл это прозаическое произведение на язык драмы. Инсценировщик сохранил идейно-тематическую направленность повести, драматизм реальных жизненных ситуаций, этнографические картины, позволяющие показать все тонкости быта татарской деревни начала XX века. Вместе с тем он сумел внести свой авторский взгляд, создав полнокровный спектакль. В центре произведения тяжёлая участь семнадцатилетней девушки Гульбану, судьба которой созвучна судьбам практически всех татарских женщин того времени.

Гульбану – героиня светлая, трагическая. Её образ олицетворяет нравственную чистоту, душевную красоту татарской женщины, её стремление к воле, способность не только терпеть, но и отстаивать свои права, своё человеческое достоинство. Гульбану – истинный национальный характер, её речь отличается высокой поэтичностью, образностью, эмоциональностью.

¹ Кашшаф Г.С. Татар хатыны нилэр күрми // Совет әдәбияты. 1960. № 5. Б. 128.

Действие начинается монологом Гульбану (актрисы Г.Ф. Булатова, Р.К. Хайрутдинова). При открытии занавеса зрители видят комнату в уютном деревенском доме, разделённую печкой на две половины. На стенах шамаилы – изречения из священных писаний с видами Мекки и Медины. Позади видны двери в кухню и на улицу. При открытии занавеса издали доносится хоровое пение на мотив старинной татарской песни «Каляу Гайша». Песня удаляется, смолкает. Оформление сцены передаёт достаточно яркое представление об обстановке, в которой воспитывалась и росла главная героиня, о её окружении. Следует особо отметить интересное оформление первого действия режиссёром П. Исанбетом. С правой стороны сцены между домом и забором остаётся пустое пространство. Зрители видят, как отец Гульбану Нури раскрывает здесь свои тайны. Здесь Гульбану делится секретами со своей тётушкой Мафтухой (актрисы Г.В. Ибрагимова, М.Г. Миннибаева), глубоко переживает вместе с матерью.

Гульбану с первых минут действия производит на зрителя приятное впечатление. Она одета по-деревенски, очень уютно. Это стройная, красивая девушка, лицо которой излучает свет юности и затаённой внутренней радости. Гульбану садится на нары и поправляет подушки. Эта молодая девушка любит и любима. Чаша её радости льётся через край. Зрители чувствуют мелодичность и напевность речи Гульбану. В режиссёрском плане ей сопутствует татарская народная песня, помогающая актрисе войти в роль, создать нужную сценическую атмосферу, а именно татарскую деревню начала XX века. И для понимания образа Гульбану такое начало имеет огромное значение.

Жизнь Гульбану в этой сцене – это песня безоблачной молодости, песня чистой любви. Но вот она узнаёт, что отец сватал её за богатого и не известного ей жениха. Бесконечное горе охватывает девушку. Она тихонько плачет на груди

у матери. В это время на сцене гаснет свет, и лишь прожектор освещает упрямое лицо Нури (Г. Зиятдинов), его злобный взгляд и бороду. В этот момент решается судьба молодой татарской девушки, и уже здесь зритель ощущает трагическую предопределённость судьбы Гульбану. Злые высказывания Нури звучат как ответ на горестный разговор матери и дочери за домом. В этой сцене проявляются черты трагедийного характера главной героини. Помощи ждать неоткуда: мать бессильна перед чёрствым и жестоким отцом. Такое решение данной сцены выбрано очень удачно, так как оно способствует более полному раскрытию характеров персонажей.

Г. Зиятдинов создал образ властного, жадного крестьянина, который под видом устройства судьбы своей дочери фактически продал её. Он радостно рассуждает, что триста рублей – это целое состояние. Чёрствый, угрюмый, расчётливый крестьянин Нури-Зиятдинов вызывал у зрителей неприязнь, отталкивающее к себе чувство. Его жена Фатхия говорит о нём, что бог создал его с каменным сердцем. Актёр Г. Зиятдинов правдиво воссоздал жадную психологию главы патриархальной семьи, в которой дочь – товар, невестка – раба. Эта недобрая традиция наложила глубокий отпечаток на образ Нури. В семье Нури – тиран, он никогда не советуется с женой, а принимает решения сам. Жена не смеет возражать мужу. В образе Нури с исключительной реалистической силой раскрыты социально-моральные устои татарской патриархальной крестьянской семьи, дикие домостроевские нравы, жестокость и грубость. Он беспощадно выгоняет из дома своего старшего сына Шайхула за то, что тот осмелился просить у него благословения на брак с дочерью сельского батрака.

Ещё одна судьба татарской женщины в спектакле – судьба Фатхии, её исполняли две актрисы: Ф.Х. Камалова и Г.Н. Нигматуллина. Как и любая мать, Фатхия горячо любит свою

дочь и желает ей счастья, сочувственно относится к её желаниям и стремлениям. Фатхия глубоко переживает за дочь, но она не может противостоять своему мужу и ограничивается тревожными мыслями, не способная сделать ничего больше. Эта женщина – жертва патриархальных порядков, она превращена в рабыню мужа-деспота и давно смирилась со своим положением. В образе Фатхии ясно вырисовываются отсталость и забитость татарских женщин тех времён. Когда Гульбану узнаёт о том, что отец сосватал её за Закира, она умоляет мать не выдавать её за него. Фатхия отвечает, что ничего не может поделать, видимо судьба такая, против неё мы бессильны.

Несчастливое замужество было частым явлением в жизни татарской женщины в дореволюционную эпоху. Беспощадный обычай выдавать дочь замуж за совершенно незнакомого человека воспринимался как непреложный закон. «Таким образом, суровые законы шариата, жестокий, бесчеловечный нрав отца, живущего частнособственническими инстинктами, при бесправном положении матери в семье predetermined судьбу татарской девушки Гульбану, которую, по существу, против её воли продают за большой выкуп в богатый и знатный дом»¹.

Несчастливая Гульбану обращается за помощью к своей тётке Мафтухе. Но Мафтуха живёт в том же обществе и является рабой жестоких традиций. Зрители надеются, что Лутфи сможет спасти Гульбану от терзаний. На сцене Лутфи не появляется, но играет важную роль в жизни героини. Последовательно, показывая этот образ в воспоминаниях Гульбану, создаётся впечатление о Лутфи как о единственной надежде девушки, тем самым углубляется её трагедия.

¹ Хасанов М.Х. Писатель, учёный, революционер. Страницы жизни и творчества Галимджана Ибрагимова. М.: Наука, 1987. С. 240.

Узнав о том, что её собираются выдать замуж за неизвестного ей человека, Гульбану предпринимает решительный шаг. Не считаясь с установившимися традициями, поборов девичью гордость, она сообщает Лутфи, что готова сбежать с ним из родительского дома. Однако Лутфи не оправдывает надежд девушки. Напротив, он только усиливает трагедию Гульбану. Вместо того чтобы помочь своей любимой, он обрекает её на страдания. Желая отомстить будущему мужу Гульбану, он срезает хвосты лошадям свах, чем унижает невесту в глазах жениха и его родни. Бездеятельность Лутфи сильно охлаждает девушку, даёт ей повод усомниться в искренности и глубине его чувств. «Я любила его всем сердцем, а он не смог сделать больше, чем отрезать два волоска от хвоста лошади», – с горечью говорит Гульбану.

Для главной героини существует лишь один выход из этой ситуации – изменить жизнь самостоятельно. Г. Ибрагимов не сообщает открыто об этом в своей повести, а хочет, чтобы читатели догадались сами. К такому же заключению приходят и зрители спектакля. Таким образом, судьба персонажа становится социальным событием.

Во втором акте сочувствие к Гульбану ещё более возрастает, трагизм ситуации усугубляет звон весёлых бубенчиков свадебного кортежа. Режиссёр П. Исанбет сумел насытить весь акт атмосферой напряжения, драматической динамикой. При этом изобразительные средства весьма скупы. Так, создавая обстановку пышной свадьбы Закира и Гульбану, режиссёр совершенно не строит массовых сцен, использует традиционный занавес татарской избы, закрывающий одну половину другой. Невидимые зрителю гости с шумом врываются и проходят в гостиную. Просто и выразительно¹.

¹ Кумысников Х.Л. Заметки о трёх спектаклях // Советская Татария. 1960. 12 июля.

Второе действие оставляет зрителя в недоумении. Гульбану, с тяжёлым сердцем покинувшая отчий дом, объясняется в любви со своим мужем. Но вскоре всё исчезает – отношение Закира к жене резко меняется. Г.С. Кашшаф справедливо подмечает, что в этом месте режиссёр должен был сделать паузу или же не стоило чересчур сладко изображать любовь¹.

Сочувствие к Гульбану ещё более возрастает, когда зритель знакомится с её свекровью – коварной и сварливой Сабирой. Резкими, запоминающимися штрихами очерчен в спектакле образ Сабиры в исполнении актрисы Гульсум Камской. Эта жестокая и коварная женщина является ярким воплощением тёмных сторон дореволюционной татарской жизни, быта, судьбы мусульманской женщины. Она всю жизнь находилась под гнётом супруга, терпела от него унижения и побои. «Деспотизм и унижения по-разному уродуют людей. Сабиру они ожесточили. В ней не осталось ни капли нежности, благородства, уважения к человеческому достоинству – верх взяли самые грубые инстинкты»². Именно эти грубые инстинкты определяют отношение Сабиры к невестке. Она вымещает на Гульбану злобу за всё то, что долгие годы терпела от мужа сама. С первых же дней приезда невестки Сабире выказывает к ней большое пренебрежение, придирается по любому поводу.

Гульбану просит мужа свозить её к родителям в родную деревню Кара-Юрга. Она намекает на обычай, по которому молодые жёны вместе с мужьями хотя бы на один день ездили к родителям в гости. Сабире не хочет отпускать их. Проблема разрешается по-разному. Если в повести Закир и Гульбану уезжают, несмотря на проклятия Сабиры, то в спектакле

¹ Кашшаф Г.С. Татар хатыны ниләр күрми // Совет әдәбияты. 1960. № 5. Б. 130.

² Хасанов М.Х. Писатель, учёный, революционер. Страницы жизни и творчества Галимджана Ибрагимова. С. 241.

Закир говорит жене, что не может перечить родной матери. Таким образом, в спектакле усиливается драматизм судьбы Гульбану.

Закир (В. Закиров) – сложный и противоречивый характер. Он любит Гульбану, хочет угодить ей, но в тоже время не в силах послушаться матери. Закир не может протянуть руку помощи собственной жене, уберечь её от нападок Сабирры. Тёплые взаимоотношения, установившиеся между Гульбану и Закиром, длятся недолго. Закир оказывается между двух огней, в его душе происходит конфликт. С одной стороны родная мать, с другой стороны – жена. Он даже начинает раскаиваться в том, что женился.

В первом действии Гульбану – юная, светлая, глубоко верящая в счастливое будущее девушка. Во втором же акте перед зрителями предстаёт безрадостная молодая женщина, избавившаяся от иллюзий, которыми были её мечты. То, о чём героиня мечтала – о создании счастливой семьи со своим возлюбленным, вдруг разрушилось. Зрители осознают, что её жизнь исковеркана. Каждая сцена давала возможность актрисам Г.Ф. Булатовой и Р.К. Хайрутдиновой выразить определённое состояние героини: в них раскрывался характер Гульбану, её душевное состояние, страдания. Она осознаёт, что катится в бездну. Поведение Гульбану подчёркивают её обречённость, безысходность, трагичность положения.

Бывший возлюбленный Лутфи отходит всё дальше и дальше из мыслей Гульбану и уже готов совершенно исчезнуть, но одно обстоятельство воскрешает былые чувства к нему. Однажды к Гульбану приходит её тётушка Мафтуха и рассказывает о Лутфи. Лутфи женился, но они с женой не ладят друг с другом. Это обстоятельство снова подаёт надежду Гульбану: если они не живут в согласии, они же могут развестись! Гульбану резко изменяется в лице. Заметно, что слова Мафтухи затрагивают какие-то тайные струны в её серд-

це. Несколько минут Гульбану без движения стоит посередине сцены, задумавшись. В это время за сценой тихо звучит песня в исполнении женщин о горькой доле татарки.

Мрачные тона сгущаются в семнадцатой картине второго действия, когда умирает отец Закира Шибай. После его смерти ненависть жестокой свекрови со всей силой обрушивается на Гульбану. В доме создаётся невыносимая для молодой женщины обстановка.

Интересна сцена, когда дети Шибая делят наследство после его смерти. Каждый из них желает отхватить кусок побольше. Всю сцену оглашают громкая ругань и выкрики. Постепенно спор родственников переходит в драку. Стол, стулья, предметы быта с грохотом повергаются на пол. Эта сцена открыто разоблачает общество, в котором из-за богатства даже родные люди готовы изуродовать друг друга.

В шестой картине Гульбану с горечью рассказывает зрителям, что психологическое состояние Закира ухудшается с каждым днём, он постоянно выпивает, из-за чего в доме начинают пропадать вещи. Одна радость: скоро у неё будет ребёнок. Она даже предполагает дать ему имя Лутфи. Далее мотив трагической судьбы Гульбану звучит всё более отчётливо и становится всё более очерченным во всех последующих сценах. Особую остроту он приобретает в сцене, когда Закир и Сабира жестоко избивают Гульбану. Эта сцена оказывает сильное влияние на зрителей.

Рождение мёртвых детей как результат побоев – очередной удар, очередное испытание для Гульбану. Она выдерживает удар одна и сильно меняется. В этой сцене Гульбану уже находится на краю пропасти, потеряв всякий интерес к жизни. Её походка становится тяжёлой, медленной, глаза теряют блеск, тускнеют. Однако героиня ещё способна бороться дальше: она обращается за помощью к духовному представителю, но её надежды не оправдываются.

С парой Закира и Гульбану ярко контрастирует семья Шайхула (И.Н. Гафуров) и Мархабы (В.Е. Минкина, Р. Ахмедова). На фоне пышной свадьбы Закира и Гульбану отчётливо бросается в глаза, насколько непрочным является их союз. И наоборот, насколько скуден быт Шайхула и Мархабы, настолько крепки их любовь и взаимопонимание. Актёры тепло и мягко играют искренне любящих друг друга людей, готовых ради семейного счастья на любые лишения. Таким образом, в повести и спектакле «Судьба татарки» ясно очерчивается мысль, что не богатство делает человека счастливым.

В дальнейшем каждая сцена спектакля подготавливала трагический конец. Финальное действие происходит на берегу реки. Издалека видна деревня. В середине панорамы высокая мечеть. В глубине сцены крутой обрыв. Вдалеке виднеется лес, на середине дощатые мостки. Глубокая ночь, лишь проступает свет луны. Сквозь пелену полумрака возникает фигура Гульбану. На сцене глубокая тишина. Гульбану в чёрном рваном платье, платок сполз на плечи, волосы растрёпаны.

Примечателен здесь длинный трагический монолог Гульбану, рассказывающей о душевном страдании героини. Молодая женщина представляет перед собой лес, луга своей родной деревни Кара-Юрга, говорит о том, как она по ним соскучилась, как хотела бы видеть их. Она с горечью рассказывает о том, что родилась под несчастливой звездой, её жизнь безвременно угасла. В этом монологе заключается главный вопрос спектакля. Во время монолога Гульбану тихо слышится звук скрипки. Слова и движения молодой женщины совпадают в такт с музыкой. Гульбану бросается в реку, река на заднем плане сцены. Свет резко гаснет. Постепенно светает. Пробуждается жизнь. Издалека доносится хор. Несколько мужчин осторожно несут тело Гульбану на середину сцены. Последняя сцена сыграна очень волнующе, трепетно.

Монолог главной героини является важным элементом «диалектики души» Гульбану, благодаря которому инсценировщик воссоздал на сцене глубокий, психологически сложный образ героини Г. Ибрагимова. Х. Салимжанов не исключил из действия ни один из этапов жизни главной героини, стремясь последовательно, логически обоснованно показать судьбу дореволюционной татарской женщины. Цельность, решительность характера Гульбану выражается в том, что она отказалась покорно подчиниться распорядкам патриархального общества и предпочла смерть мучительной жизни в рабстве. Но её шаг стал проявлением не слабости, а душевной силы и смелости, горячей ненависти к гнёту и деспотизму.

Роль Гульбану исполняли две актрисы – Г.Ф. Булатова и Р.К. Хайрутдинова. Говоря о разнице исполнения роли этими двумя актрисами, критик Г.С. Кашшаф отмечал, что, «наблюдая за игрой Хайрутдиновой, мы видим перед собой молодую девушку, которую в дальнейшем ждут муки и страдания. Булатова же изображает женщину, которая уже довольно настрадалась. Она не схожа с Гульбану Ибрагимова»¹. Следовательно, актриса Р.К. Хайрутдинова создаёт образ, идеально совпадающий с общим представлением о героине Г. Ибрагимова. Это именно та татарская девушка Гульбану, которая сошла со страниц повести «Судьба татарки».

«Играть роль Гульбану является большим счастьем для актрисы, так как образ Гульбану соединяет в себе все тонкости и изящества татарской женщины. Когда я работала над этой ролью, мне пришлось многое изучить. Пришлось изучить поведение дореволюционной татарской женщины. Для того чтобы представить татарскую женщину того периода, я не раз перечитывала произведение Г. Ибрагимова. Этот период крайне отличался от наших дней. Гульбану – татарская

¹ Кашшаф Г.С. Татар хатыны ниләр күрми. Б. 133.

девушка, находящаяся в порабощении, сломленная патриархальными традициями, не нашедшая в себе сил для борьбы за свободу, за человеческие права. Я играла Гульбану на сцене десять лет. Это одна из самых любимых моих ролей»¹, – рассказывает актриса Р.К. Хайрутдинова.

При постановке спектакля «Судьба татарки» режиссёр П.Н. Исанбет учёл все нюансы дореволюционного быта. Перед театральным художником А.И. Тумашевым была поставлена следующая задача: в декорациях должна чувствоваться жизнь татарской деревни начала XX века, с которой художник превосходно справился. Декорации были удивительными, реалистично показывалась прошлая жизнь татарской деревни. Глубокую идею режиссёрского замысла ясно ощутил и композитор З.В. Хабибуллин. Его музыка насыщает звуковую палитру спектакля, олицетворяя трагическую судьбу дореволюционной татарской женщины.

В своём произведении Г. Ибрагимов обобщил крупный материал, характерный для дореволюционной действительности. Следует отметить, что в повести и спектакле «Судьба татарки» не только отчётливо изображена тяжёлая участь татарских женщин в дореволюционную эпоху, но и поставлена в обширной исторической перспективе проблема женского освобождения, обоснована неизбежность исторического прогресса народа. Минувшее время рассматривается на новом идейно-эстетическом уровне. На примере судьбы конкретной героини в повести и спектакле остро разоблачается патриархальное общество и религиозное мышление, убедительно звучит моральный приговор социальным и семейным отношениям прошлого.

В заключении можно сказать, что Х.Ю. Салимжанов создал инсценировку, в которой произведение Г. Ибрагимова не

¹ Из беседы с актрисой ТГАТ им. Г. Камала Р.К. Хайрутдиновой. 2008. 23 мая.

подверглось коренной трансформации, но при всём том спектакль звучал современно и животрепещуще. Можно твёрдо сказать, что появление инсценировки стало началом полноценного существования повести Г. Ибрагимова на сцене театра имени Г. Камала. Спектакль «Судьба татарки», поставленный на сцену П. Исанбетом, стал серьёзной победой театра и шёл на сцене десять лет. Долгая жизнь его в театре говорит о верности выбранного пути не только в режиссёрском решении, актёрском исполнении, но и в сценической трансформации произведения «Судьба татарки». Можно смело сказать, что работа над сценизацией повести «Судьба татарки» Г. Ибрагимова явилась для театра значимым этапом его деятельности, когда режиссура, сценография, актёры, автор инсценировки оказались приобщёнными к широкому кругу художественных задач, решение которых требовало смелости мысли и слаженной работы. Непрерывные аншлаги и положительные отзывы критики говорят о том, что зрители испытали подлинное эстетическое наслаждение от общения с героями повести Г. Ибрагимова.

3.2. «Глубокие корни» Г. Ибрагимова

Вторая половина 1960-х годов в истории театра имени Г. Камала была ознаменована началом нового этапа в его развитии. В этот период творческой зрелости достигли актёры, пришедшие в театр в начале 1950-х годов, молодёжь, окончившая Щепкинское училище, в расцвете сил находилась часть актёров старшего поколения, подрастали молодые актёры, принятые в труппу после окончания Казанского театрального училища. Молодой главный режиссёр М.Х. Салимжанов, основываясь и используя опыт предшествующих поколений, исподволь начинает создавать современный театр сразу по нескольким направлениям. Он собирает вокруг театра

татарских драматургов для создания прочной репертуарной базы и современных спектаклей с активным героем; подбирает татарские и переводные классические произведения и современно их переосмысливает.

Новый этап в развитии театра знаменовался глубоким постижением смысла действия, движения мысли героев, жанрового своеобразия, стилистических особенностей автора. Развитие актёрского искусства было немыслимо вне ансамбля всего спектакля, без раскрытия общего режиссёрского замысла. Стремление к бытовой достоверности обогащалось новой образностью, призванной выразить идеи современности.

Коллектив стремился точно определить жанр каждого спектакля. В репертуаре наряду с психологической драмой появляются трагедия, фарс, мелодрама, водевиль, героико-романтическая и народная драма. Спектакли татарского театра достигали чёткой театральной формы, яркой зрелищности. Почти каждый спектакль становится этапом поиска, ступенью в овладении различными средствами сценической выразительности. Одним из таких ярких событий в истории театра имени Г. Камала 1969 года стала постановка спектакля «Глубокие корни» по одноимённому роману Г. Ибрагимова.

Оригинально построенная сюжетная канва этого романа с первых же строк захватывает и увлекает читателя жизненностью и остротой событий, широким охватом и разнообразием судеб героев. Г. Ибрагимов мастерски применяет психологически мотивированные приёмы отступления, чтобы полнее представить социальный фон эпохи, историю жизни и индивидуальные характеры типов. Среди критиков не раз указывалось, что роман «Глубокие корни» по композиционному построению напоминает детективное произведение. Но это сходство чисто внешнее. По своему содержанию роман Г. Ибрагимова – это большое многоплановое эпическое полотно, показывающее напряжённость классово-борьбы в

деревне начала XX века, вскрывающее «глубокие корни» социальных противоречий и проникнутое предчувствием новых кардинальных перемен. Здесь и революция 1905–1907 годов, и Первая мировая война, и Октябрьская революция, и события гражданской войны. Всё это автору нужно для того, чтобы представить читателю движение истории и непрерывность жизни. Роман насыщен острыми драматическими конфликтами и ситуациями, в которых отражено внутреннее напряжение борьбы, столкновение двух миров.

Действие романа «Глубокие корни» сконцентрировано вокруг единого конфликта – столкновения добра и зла, в котором чётко можно увидеть отражение борьбы различных миропониманий. Как видно, за поэтическим названием романа скрывается острая классовая борьба, которая проходила в татарских деревнях в годы установления новой власти. Следует отметить, что в своём романе Г. Ибрагимову удалось на национальном материале запечатлеть всеобщие признаки эпохи.

Обращение Татарского государственного академического театра имени Г. Камала к этому роману Г. Ибрагимова, который полон трагизмом и драматизмом событий, поэтичностью и зрелостью созданных образов, вполне оправдано. Роман «Глубокие корни» по своему сюжетно-композиционному строению, напряжённости и объёмности событий, идейной значимости и целостности, эпичности массовых сцен труден для инсценировки. Широта охвата действительности, обилие и пестрота образов и их взаимоотношений – всё это создавало определённые трудности для воплощения на сцене этого произведения¹. За осуществление этой сложной задачи принимается артист Х.Ю. Салимжанов и переводит роман на язык драмы.

¹ Гимранова Д.А. Глубокие корни // Советская Татария. 1969. 25 ноября.

Благодаря театру имени Г. Камала произведение Г. Ибрагимова получило новое звучание. Ключевыми фигурами спектакля, как и в романе, остались: секретарь ячейки совхоза, механизатор Фахри, его жена Гайша, заводской рабочий Садик, его жена Нагима, директор совхоза «Труд» Вали Хасанов. Режиссёры П.Н. Исанбет и М.Х. Салимжанов в своей работе исходили из стремления раскрыть революционную тему главным образом в индивидуальных человеческих характерах, решив спектакль в героико-романтическом ключе. Спектакль монументален по своему характеру, в нём был занят весь творческий коллектив театра.

Автор инсценировки романа «Глубокие корни» Х.Ю. Салимжанов стремился воссоздать стиль писателя, особенности сюжетного развития его произведения, скреплённые главной художественной идеей. Для решения этой задачи инсценировщик ввёл образ Ведущего. Ведущий (артисты Р. Зиганшина, Ш.Х. Биктимеров) выступал в роли проводника, направляя на те или иные события романа. Образ Ведущего явился очень выигрышным с идейной стороны, поскольку его роль была особым художественным мостиком, приближающим прозаический жанр к драматургическому. Можно твёрдо сказать, что идея введения в спектакль роли Ведущего была для театра имени Г. Камала новой. Ведущий сдержанно вёл спектакль, стараясь верно передавать поэтические строки романа Г. Ибрагимова. Тем самым авторы спектакля ещё до открытия занавеса настраивали зрителя на драматические события начала XX века. Ведущий раскрывал зрителям суть взаимоотношений героев, сообщал подробности, необходимые для восприятия их характеров.

Завязка сюжета в романе основана на убийстве коммуниста по имени Фахри. Писатель выдвигает на первый план не личные, а социальные мотивы убийства. Фахри принимал активное участие в создании новых форм землепользова-

ния (артелей, коммун), вёл политическую, воспитательную и культурно-массовую работу среди крестьян. Это вызывало жестокое сопротивление и неприятие со стороны зажиточных крестьян, так называемых кулаков. «Убили Фахри» – этой динамичной фразой открывается роман. Фраза стоит абзацем, она подчёркнута тем, что за ней не следует непосредственно рассказа об убийстве, а идёт повествование о встревоженной исчезновением Фахри деревне, в которой ещё ничего не знают о его гибели. Она сразу вводит не только в события романа, но и в атмосферу произведения, накалённую, обжигающую огнём классовой борьбы.

Инсценировка выстроена по-иному. С появлением Ведущего на авансцене зрители непроизвольно ждут от него динамичную фразу «убили Фахри», которой открывается роман. Но Х.Ю. Салимжанов предложил другой вариант, настраивая зрителя на эпический лад. Перед зрителями предстаёт могучий столетний дуб, и Ведущий начинает повествование об этом дубе. Со слов Ведущего зрители узнают, что «...между Байраком и совхозом «Труд» стоял высокий и могучий дуб, проживший уже не одну сотню лет. Пронёсся ураганный вихрь и со страшной силой опрокинулся одинокий дуб. В тот же миг раздался оглушительный грохот, взметнув вокруг него густое облако песка и пыли, и молнии захлестнули могучий дуб от корня до самой кроны и бросили его поперёк оврага, – и тут же всё затихло. Сразив вековечный дуб – будто для того лишь и затеяли они огненную игру, – и громы, и молнии, и ветры перекатились дальше, за Волгу... А небо, затянутое набухшим грузным пологом туч, разверзлось обильным дождём. Поля и луга, горы, леса, равнины подставили грудь небу и насыщались влагой.

То было время, когда на фронтах шли ожесточённые бои. Все силы были брошены на разгром врагов, поднявшихся против Советской страны. Хозяйство было разрушено,

разорено»¹. После этих слов Ведущего перед зрителями предстают сцены из жизни сапожника Камали, которые стоят обособленно от основных событий, а фраза «убили Фахри» звучит только в седьмой картине второго действия.

На первый взгляд, сцены семейных взаимоотношений Минзифы, её невестки Хафизы и сына Камали кажутся неуместными, но они выполняют свою художественную функцию. В рецензии на спектакль Д.А. Гимранова отмечает целесообразность этих сцен: «Взаимоотношения Камали со своей женой, матерью и другом Джамали как бы составляют небольшую новеллу. По колориту, внутренней настроенности эта новелла, несмотря на мрачность событий, оставляет удивительно светлое ощущение и напоминает чеховскую лирику»².

При открытии занавеса зрители видят убогую невзрачную комнатку Камали. На первый взгляд, это удивительно, так как знакомые с романом зрители ожидают увидеть главных героев Фахри и Садыка. Но инсценировщик намеренно пошёл по такому пути, так как хотел представить в этой картине прежде всего не Камали, а его мать Минзифу. Бабушка Минзифа (актрисы Г.Н. Нигматуллина, Г.В. Ибрагимова) выбрана в качестве одного из главных персонажей и изображается в центре крупных событий. В этом действии зрители наблюдают за бытом простых людей, живущих в трудных условиях. Так, жильё Камали – это тёмный подвал с маленькими окошками. Одно окошко заткнуто подушкой. Хотя подобные сцены и стоят как бы особняком от центральных событий, но составляют неотъемлемую часть целостной композиции спектакля, служат более полному раскрытию его идейно-художественного замысла. Тем не менее инсценировщику не следовало зло-

¹ Салимжанов Х.Ю. Глубокие корни. Инсценировка по роману «Глубокие корни» Г. Ибрагимова. Казань: Архивный фонд ТГАТ им. Г. Камала. С. 3.

² Гимранова Д.А. Глубокие корни.

употреблять картинами в семье Камали, так как две картины из десяти посвящены быту Камали, что оказалось не совсем удачно, так как открывало дорогу традиционному бытовизму. «Можно было бы уделить больше внимания героическому пути коммунистов Фахри и Садыка»¹, – отмечает Г.С. Кашшаф.

Вскоре вместе с бабушкой Минзифой зрители отправляются в деревню, где становятся свидетелями мятежа противников новой власти (за основу был взят «вилочный» мятеж 1920 года – антиправительственное выступление крестьян Казанской, Самарской и Уфимской губерний) и снова возвращаются в квартиру Камали. Характеры героев раскрываются в ходе событий, энергичных действиях, острых схватках, а не в статичных сценах размышлений и переживаний. В эту разнородную массу характеров попадает и бабушка Минзифа.

Удачно решена сцена мятежа «вилочников». На сцене изображена широкая сельская дорога. Появляются Низами и Минзифа. В это время за сценой слышится шум, раздаются крики: «держи, держи... бей... прикончи». На сцену врываются мятежники, впереди всех бежит Хайрулла (актёр Г.Н. Фатхуллин). Минзифу принимают за мужчину, переодетого в старуху. Её выводят на середину сцены, сдирают с головы платок, открывают рот. На глазах у старухи происходят кровавые события. Мятежники жестоко убивают комсомольца Бирахмета (актёр Р. Галиакберов). Минзифа не говорит ни слова, в этой сцене она является лишь свидетелем событий, но зрители глубоко ощущают её внутреннее состояние.

Роль старушки Минзифы исполняли две актрисы: Г.Н. Нигматуллина и Г.В. Ибрагимова. В исполнении Г.В. Ибрагимовой Минзифа предстаёт мягкой, добросердечной натурой, персонаж Г.Н. Нигматуллиной напротив, смелая, не робеющая

¹ Кашшаф Г.С. Юбилей спектакле // Социалистик Татарстан. 1969. 19 декабрь.

перед опасностью женщина. Став свидетельницей мятежа «вилочников», Минзифа-Ибрагимова дрожит от страха, а Г. Нигматуллина изображает старуху, замирающую не от страха, а от ненависти.

Сцена мятежа, раскрытая во второй картине первого действия знакомит зрителей с Фахри и Садыком, которые подавляют восстание. Картина заканчивается созданием Ревкома в деревне Байрак, председателем которого назначают Фахри Гильманова. Артист Н.Г. Аюпов создаёт образ спокойного коммуниста, секретаря партийной ячейки совхоза «Труд», механизатора Фахри. Первое появление главного героя на сцене обозначает социально-конфликтный узел спектакля. Фахри, сам того не подозревая, попадает в самую гущу кулацкого мятежа и чуть не погибает. Эта тревожная сцена вводит зрителя в обстоятельства классовой борьбы 1920-х годов.

Н.Г. Аюпов исполняет роль Фахри проникновенно, с благородной выдержанностью. Фахри непременно хочет построить новую жизнь в деревне. Он уверенно заявляет крестьянам, что перед ними раскинулась большая широкая дорога, нужно стремиться выйти на неё. В создании новой жизни его поддерживает старый друг Садык Миннибаев, рабочий, приехавший из города, в исполнении актёров Ш.Х. Биктимерова и А.Ш. Шакирова. Садык предстаёт перед зрителями как человек сильной воли, умеющий держать своё слово. Он человек твёрдого характера, вспыльчивый, упрямый. Простодушие, открытая душевность Садыка и исступление Фахри гармонично дополняют характеры друг друга. Анализируя исполнение роли Садыка двумя названными актёрами, критик Г.С. Кашшаф отмечает, что Садык-Биктимеров «действует решительнее, убедительнее»¹.

¹ Кашшаф Г.С. Юбилей спектакле.

С персонажами Фахри и Садыка связаны центральные женские фигуры спектакля – это жена Фахри Гайша (актрисы В.Е. Минкина, Р.К. Хайрутдинова) и жена Садыка Нагима (актрисы Ш.И. Асфандиярова, Г.А. Камалова). Эти женщины несут в себе чистоту, терпимость, беззаветную преданность своим мужьям и их идеалам. В их образах убедительно воплощена идея гармоничного синтеза личного счастья и общественного долга. Романтическая линия романа, повествующая об истории взаимоотношений Нагимы и Садыка, Фахри и Гайши, в спектакле передаётся через диалог двух героинь. Их судьбы заставляют зрителей переживать и волноваться, одновременно восхищаться. Даже в самые трудные минуты эти женщины остаются верными своим мужьям, искренне переживают за них, являются их надёжной опорой.

В основе романа и спектакля «Глубокие корни» лежит острый социальный конфликт – столкновение двух противоборствующих миров. Главным представителем старого мира выступает директор совхоза «Труд» Вали Хасанов, ярый противник новой власти. Следовательно, острые конфликты Вали Хасанова и Фахри Гильманова – это не только бесконечные ссоры двух людей, но и борьба враждующих классов; это не только борьба двух личностей, но и проявление классовой борьбы в деревне. От сцены к сцене конфликт Хасанова и Фахри становится всё более острым и делается всё более открытым.

Второе действие спектакля открывается повествованием Ведущего о Вали Хасанове. Перед зрителями появляется его квартира. Это полная противоположность квартиры Камали: дорогая качественная мебель, стол, наполненный разнообразной едой. Так, в спектакле сталкивается прямая символика мира нищеты и мира роскоши. Вали Хасанов (артист И. Султанов) с первых же сцен предстаёт человеком неприятным, отталкивающим, самодовольным, способным на подлость ради достижения своей цели.

Образ директора совхоза «Труд» Вали Хасанова, исполненный И. Султановым, является одним из сложных героев спектакля «Глубокие корни». Он циничен, низок, носитель социального зла. Галерею отрицательных персонажей дополняют спекулянт Низами в исполнении актёра Д. Ильясова, приспособленец Гимади в исполнении А. Зарипова и другие. Надо сказать, что игра этих актёров, при всей их прямолинейности в трактовке своих образов, отличается великолепным знанием сценического материала, острым чувством стиля. Грим, костюм, походка, мимика, взгляд тщательно продуманы. В таком же ключе решены образы Марьямбикэ (Ф. Ильская), Ахми (Ф.А. Кульбарисов, Р.Ш. Шарафеев), Каримы (А. Хайруллина). Богатство сценических красок, тонкая выразительность в передаче индивидуальных человеческих характеров – вот чем покоряют эти мастера татарской сцены.

Основной интонацией спектакля, предопределяющей обстоятельства событий, является смятение героев. Атмосфера насыщена тревожным напряжением. Кульминационным моментом спектакля является сцена седьмой картины второго действия, когда жители деревни находят тело убитого Фахри. На сцене изображён овраг, большой старый дуб. Вдалеке видна река Волга. Народ обступает труп Фахри. На лицах людей заметен сильный испуг, слышны отчаянные крики. В это время звучит тревожная музыка композитора Р.М. Яхина. В данной сцене актрисы В.Е. Минкина и Р.К. Хайрутдинова точно передают терзания женщины, убитой горем, неожиданно обрушившимся на неё.

Тёмное зловещее небо, на котором играют отсветы восхода, и люди, молчаливые и торжественные в своём горе, несут на плечах тело убитого кулаками коммуниста Фахри. Это кульминация всего спектакля и очень важное её образное решение. Напряжение народа в спектакле постепенно нарастает. Данная сцена отчётливо передаёт, насколько близок был

убитый Фахри сельской бедноте, раскрывает всеобщую любовь и глубокое уважение к нему.

Дальнейшее действие спектакля разворачивается в ходе изображения судебного процесса. Первое подозрение в убийстве Фахри падает на Садыка. Старик Зиганша (актёры Х.И. Уразиков, Г. Надрюков) опознаёт найденный рядом с телом убитого Фахри железный шкворень, который несколько дней назад брал у него Садык. Все недоумённо переглядываются, шум увеличивается с каждой минутой. Атмосфера пропитана напряжением, на сцене доминирует взвинченное настроение. Убийство Фахри находится в фокусе дальнейших событий. На судебном процессе обнаруживаются скрытые корни совершённого преступления, раскрывается истинное лицо врагов.

В романе и спектакле «Глубокие корни» действуют три поколения революционных борцов. Фахри Гильманов и Садык Миннибаев являются представителями среднего поколения, которое выдвинулось на арену политической борьбы в послереволюционные годы. Представителем младшего поколения активных приверженцев новой жизни выступает младший брат Нагимы, комсомолец Шаяхмет в исполнении актёра Н.И. Дунаева. Ему не довелось принять участие в революции и гражданской войне, его сознательная жизнь началась уже после октябрьского переворота. Политическую закалку Шаяхмет получает в столкновениях с противниками новой власти. Таким образом, автор романа и создатели спектакля стремятся убедить читателя и зрителя в том, что из этого парня сформируется талантливый организатор и руководитель трудовых масс, что именно таким молодым людям предстоит смело продолжить дело строительства новой жизни, начатое поколением Фахри и Садыка.

Своеобразным является образ деда Зиганши в исполнении артистов Х.И. Уразикова и Г. Надрюкова. Образ деда Зиганши

чётко выражает раздумья и надежды народа, он является живым свидетелем истории. Зиганша привык говорить только правду. Его искреннюю веру в партию Г. Ибрагимов изображает с романтическим великодушием. Артисты Х.И. Уразиков и Г. Надрюков ясно ощутили замысел писателя. Из уст Зиганши зрители слышат, что у новой власти корни крепкие, глубокие. Старик Зиганша гордится своим прошлым, считая, что жертвы, принесённые им в борьбе за новую власть, дают ему право называться бойцом революции. Надежда, что хотя бы под старость лет он сможет увидеть плоды многолетней борьбы, зарождает в его душе искру большой радости. Образ деда Зиганши показывает живую связь между поколениями. В романе и спектакле «Глубокие корни» дед Зиганша является представителем старшего поколения борцов за народное счастье.

Одна из особенностей постановки «Глубокие корни» – обилие и сила массовых сцен. Заняв в массовых сценах всю театральную труппу, режиссёры-постановщики достигли интересных результатов. Это была многоликая, разнохарактерная, оживлённая, активно включённая в действие масса людей, но масса, в которой был неизбежно заметен каждый. Режиссёры Марсель Салимжанов и Празат Исанбет решают массовые сцены в яркой тональности, режиссёрская партитура богата импровизациями, точной обрисовкой характеров действующих лиц и широтой охвата социальных типов. Масса напоминает хор, в котором то один, то другой выступает соло. Но при этом общая настроенность хора, его эмоциональность выражают думы и чаяния народа, его смятения и колебания. Динамичность массовых сцен, их насыщенность колоритными характерами правдиво создавали атмосферу начала XX века.

Театр точно проводит главную внутреннюю линию сценического произведения «Глубокие корни» – раскрытие добра

и справедливости в душе честных и порядочных людей. Примечательна в этом плане финальная сцена спектакля. На окoliце мельница. Идут приготовления к судебному процессу. Собираются судить Садыка Миннибаева. События развёртываются со стремительной силой. Неожиданно с места поднимается Ахми (артисты Ф.А. Кульбарисов, Р.Ш. Шарафеев) и заявляет, что это он убил Фахри Гильманова, а Садык невиновен. Всеобщее волнение достигает критической точки, народ повергнут в шок. Атмосфера судебного процесса накаляется до предела. И хотя виновность Вали Хасанова в убийстве Фахри ещё не доказана, зрители понимают, что уже близка развязка и, наконец, раскроется тайна преждевременной смерти коммуниста. Значение данной сцены было очень важным для театра, так как она способствовала раскрытию социальной проблематики романа, и вместе с тем предоставляла возможность актёру И. Султанову, сыгравшему роль Вали Хасанова, раскрыть новые черты характера. Таким образом, в данной сцене со всей полнотой раскрывается истинное лицо врагов нового строя. В этой сцене Ахми и Гимади выглядят жалкими. Ахми сидит беспокойно, постоянно вытирая рукавом свои глаза. А Гимади погружён в раздумья, с растерянным видом теребит свою бороду. Все движения Гимади и Ахми выдают их соучастие в убийстве Фахри.

Создавая спектакль «Глубокие корни», режиссёры сконцентрировали внимание на яркой характерности и точности создаваемых образов. Все исполнители стремились к поиску сущности характеров и индивидуальной обрисовке своих героев. Это позволило с максимальной полнотой выявить социальные корни создаваемых характеров-типов, что, естественно, было очень важно для понимания драматического пафоса романа Г. Ибрагимова. Таким образом, спектакль «Глубокие корни» отчётливо показал формирование нового типа

героя, преданного своим идеалам, глубоко верящего в светлое будущее.

Режиссёры П.Н. Исанбет и М.Х. Салимжанов воскресили на сцене Татарского государственного академического театра имени Г. Камала яркое произведение Г. Ибрагимова. Драматический дух спектакля дополнила колоритная музыка композитора Р.М. Яхина. Создателям спектакля «Глубокие корни» удалось найти свой творческий подход к знаменитому роману, который вскрыл в нём то драматургически целостное, что было созвучно широким общественным потребностям тех лет. Остроту социальных противоречий режиссёры сумели передать через картины природы, описываемые Ведущим. Если начало спектакля сопровождалось описанием бури, жутким грохотом и громом, то окончание было представлено потоками света и восходом яркого солнца.

Таким образом, спектакль «Глубокие корни» привлекает ярким освещением жизни татарской деревни начала XX века. Инсценировщик и режиссёры создали масштабное социальное полотно, рисующее жизнь татарского народа того периода. Инсценировка неизбежно потеряла некоторые моменты событийной канвы, но сохранила верность основной идее автора. В процессе сценизации романа Х. Салимжанов сохранил основной конфликт, художественно-идейную направленность и образный мир, но по-иному представил развитие сюжета и использовал новаторский приём, введя в спектакль образ Ведущего, который с большим тактом ведёт спектакль, передавая поэтическую струю ибрагимовских строк. Автор инсценировки и режиссёры сумели передать колорит романного повествования и раскрыть основную тему произведения в индивидуальных человеческих характерах.

3.3. «Чайки» Ш. Камала

Дискуссии 1950–1960-х годов между «условностью» и «достоверностью» татарский театр воспринял очень спокойно, как естественное, закономерное, неизбежное условие обновления. Это объясняется отчасти тем, что в эти годы в театрах Татарстана работали в основном режиссёры одной школы. Они воспринимали «вздыбленную» или «свободно текущую» сценическую жизнь не как позицию сражения, борьбы, а как проблему, касающуюся внешней формы постановок. Именно поэтому широко вошедшие в 1970-е годы в татарский театр средства выразительности, условно-метафорической образности встречаются ими не как чуждое традициям явление, а как возможность обновления, обогащения языка режиссуры татарского театра.

Татарские режиссёры сравнительно быстро поняли, что художественную гармонию спектаклей должны составлять органическое соединение психологического реализма, точное, достоверное существование актёра в образе и чёткая метафорическая форма, естественно вытекающая из сути драматургического материала и найденная в тесном сотрудничестве со сценографом. Они соединяли достижения мирового театра, русской режиссёрской школы и традиции, заложенные основоположниками национальной сценической культуры¹. Именно на стыке пересечения всех этих слагаемых тенденций татарские режиссёры постоянно обращаясь к классическому наследию прошлого, искали и находили ответы на многие острые проблемы дня, ждали и получали прогнозы на ближайшее и отдалённое будущее. Проблемы

¹ Арсланов М.Г. Татарское режиссёрское искусство (1957–1990). С. 244–245.

и характеры, сюжеты и сценические коллизии классических пьес оказывались весьма актуальными с точки зрения современности.

В 1971 году Гариф Ахунов создаёт сценический вариант повести Ш. Камала «Чайки». Это была уже не первая попытка писателя выступить в качестве драматурга. В 1959 году Г. Ахунов выпускает пьесы «Песня чулпы» и «Беспокойное сердце» (в соавторстве с Ф. Мустафиным). Однако именно инсценировка «Чаек» смогла в полную силу раскрыть творческий потенциал Г. Ахунова не только для читателей, но и для театральных зрителей.

Повесть Ш. Камала «Чайки» вышла в свет в 1914 году с подзаголовком «Рассказ из жизни рабочих». В свете новых исторических условий и настроений Ш. Камал воскрешает в своей художественной памяти давно минувшее и пережитое им в молодости, будучи ещё рабочим, на прикаспийских рыбных промыслах. В своей повести Ш. Камал опоэтизировал образы простых людей. У писателя простые люди являются носителями природного ума, душевного благородства, честности, доброты, человеческого достоинства. Главное внимание в «Чайках» сосредоточено на внутреннем мире человека, глубоком анализе его духовной жизни.

Писатель раскрыл жизненные процессы полно и дальновидно. На каспийском побережье наступает лето, начинается сезон рыбной ловли, с доброй надеждой на успех собираются рыбаки-сезонники. Они вскоре становятся героями повести, составляющими разноликий, разнохарактерный, но в целом интересный и дружный трудовой коллектив искателей счастья. События, изображённые в «Чайках», охватывают примерно месячный сезон рыбной ловли, но они показаны лаконично, живо и поэтично. Художественный опыт, накопленный в предыдущий период, Ш. Камал поднял в своей повести до уровня масштабного повествования о героях со

своими характерами, повадками, об их взаимоотношениях, трудовых буднях и бытовых неурядицах.

Повесть Ш. Камала «Чайки» получила широкий читательский резонанс и явилась привлекательным произведением для театральной жизни. Г. Ахунов создаёт сценический вариант этой повести, назвав её лирической драмой в трёх действиях. Автор инсценировки драматургическими средствами раскрыл основную суть повести Ш. Камала – поиск счастья трудящимися татарами. Г. Ахунова, главным образом, привлекли в повести Ш. Камала красочные характеры, богатый язык писателя, оригинальный сюжет произведения. В том же 1971 году на сцене ТГАТ имени Г. Камала режиссёр П. Исанбет поставил спектакль «Чайки», который был тепло встречен зрителями.

Произведение Ш. Камала построено на ярких контрастах: красивое море и непосильный изнурительный труд рыбаков-промысловиков; их светлые мечты о лучшей доле и безжалостная действительность; нежная чистая любовь Газизы и Гарифа и их вынужденная горькая разлука. Создатели спектакля точно уловили все эти моменты, раскрыв их и в пространственном, и в музыкальном оформлении спектакля.

Музыкальное оформление спектакля выбрано удачно: уже до открытия занавеса слышится музыка Х. Валиуллина, от которой веет надеждой, радостью и печалью. Звучит песня о чайках, и эта песня становится своего рода введением к спектаклю. На сцене темно, раздаётся плеск волн, крики чаек, которые то ли смеются, то ли плачут. В темноте проскальзывает фигура Гарифа с мешком за спиной. Так задаётся тон спектакля, радостный и печальный одновременно.

При открытии занавеса взору зрителей предстаёт рыбный промысел на Каспийском море. Начало весны. Ясный солнечный день. Справа, на холме, барак рыбаков, наполовину врытый в песок. На заднем плане – бескрайнее море, озарённое

солнцем. Слышится неистовый крик чаек. Возле барака группа рыбаков. Кто-то стоит, кто-то сидит, кто-то занят своими делами. Публика разношёрстная, шумливая. Эта сцена знакомит зрителя с рабочими данного промысла. Инсценировщик заметно сократил сюжетную линию повести, познакомив зрителя со всеми главными действующими лицами в первой сцене первого действия. В данной сцене перед глазами зрителя проходят лица рабочих, а самое главное – Газизы, Шарафи, Гарифа.

Инсценировщик несколько видоизменил сюжетную канву произведения. В повести «Чайки» читатель сначала знакомился с рабочими и Гарифом (образ друга Гарифа Мусы в инсценировке вовсе не использован), а далее в сюжет вводились образы Шарафи и Газизы. В спектакле действие приобретает другую направленность: с первых слов драмы перед зрителями предстаёт образ Газизы, от которой зритель узнаёт, что она дочь Шарафи. Далее перед глазами зрителя проходят остальные персонажи.

В спектакле, также как и в повести, главными героями являются Шарафи, Гариф, Газиза. Среди героев первым бросается в глаза образ старика Шарафи (актёр А.Г. Губайдуллин), который стоит в центре и повести, и спектакля. Он отличается от других своими индивидуальными чертами: это человек с большим трудовым, жизненным опытом, со смекалкой, добрым характером и крепким телосложением. Именно от Шарафи зритель слышит о чайках: «Море сияет, я тебе скажу, чайки кричат неистово, хохочут, как сумасшедшие. А знаешь, земляк, над кем смеются чайки? Над рыбаками. Дескать, крыльев нет, летать не могут! То ли смеются, то ли плачут. Умная птица чайка!»¹. Здесь впервые делается намёк на то,

¹ Ахунов Г. Чайки. Инсценировка по повести «Чайки» Ш. Камала. Казань: Архивный фонд ТГАТ им. Г. Камала. С. 29.

что рыбаки – это чайки, но бескрылые. Далее режиссёр углубляет эту мысль, усиливает лиризм происходящего на сцене и вводит в ткань спектакля песню Газизы о чайках, которой нет в повести.

Шарафи-Губайдуллин находит удовольствие от своей работы. Это тип честного человека, который всего добивается своими силами. В своей речи он часто использует афоризмы, сравнения, говорит короткими предложениями. Герой Шарафи очень отзывчивый, готовый в любую минуту утешить, пожалеть или дать мудрый совет, за что его и уважают рабочие. По отношению к Гарифу, только что прибывшему на промыслы, Шарафи добр и заботлив, учит Гарифа уму-разуму. В свои добрые советы он вкладывает опыт собственной жизни, убеждения и выводы, к которым пришёл сам. Таким образом, сценический персонаж Шарафи сохранил качества, данные ему автором повести, а именно был представлен как тип рабочего, испытавшего на своём опыте горечь, социальное неравенство и несправедливость, осознающего причины своего несчастья.

В центре спектакля образы Гарифа (Н. Аюпов) и Газизы (Н. Ихсанова). Жестокая судьба знакомит молодых героев спектакля на берегах Каспийского моря, и между ними возникает светлое чувство. Н. Аюпов и Н. Ихсанова создают образы влюблённых, проникнув в их внутренний мир.

Гариф в исполнении Н.Г. Аюпова широкоплечий, крепкого сложения молодой человек; поступь его твёрдая, уверенная. Юный, полный сил и светлых надежд, даже не подозревающий о том, что надежды могут обернуться иллюзиями – таков Гариф-Аюпов в первых сценах спектакля. Он решил испытать свою судьбу и счастье на чужбине вместе с простыми людьми. Появление среди рыбаков интеллигентного, но полного физических, а главное духовных сил молодого человека является стержневым эпизодом и в повести, и в спектакле.

Этот юный герой движим искренними и благородными чувствами. Так, он, пренебрегая опасностью, уходит за неводом в разбушевавшееся море и благополучно возвращается оттуда, исполнив свой трудовой долг. Несомненно, в образе Гарифа можно обнаружить моменты из биографии Ш. Камала. В нём явно сказывается намерение писателя показать гармоничного интеллектуального героя – выразителя идеала национальной интеллигенции, желающей быть вместе с народом, разделяя его трудную участь в поисках счастья. Таким он и предстаёт в спектакле.

За время пребывания на рыбном промысле Гариф влюбляется в Газизу. Образ Газизы – дочери Шарафи, является одним из самых удачных как в повести, так и в спектакле. Образ Газизы оживляет сцену, обязывает зрителей задуматься о судьбе татарских женщин. Свойства её натуры, а именно порядочность, мягкость, умение войти в чужое положение показаны в спектакле очень правдиво. Газиза является воплощением красоты, женственности, способности самозабвенно любить и идти с возлюбленным на любые испытания. Она хочет быть счастливой и способна бороться за счастье. Газиза юна, её душа чиста и безгрешна. Песня является её верной попутчицей жизни, которая точно передаёт внутреннее состояние девушки. «Не улетайте, чайки. В чужих краях поломаете крылья. Прощайте, чайки. Любви нужны крылья»¹, – поёт юная героиня. Образ Газизы явился главным выразителем лирической линии спектакля «Чайки».

Сцена встречи молодых в инсценировке видоизменена. Если в повести Газиза и Гариф в первый раз видят друг друга на пороге дома девушки и их встреча обрывается на паре слов, то в спектакле встреча происходит в доме Шарафи, в гости к которому приходят Гариф и Солдат. Однако по реак-

¹ Ахунов Г. Чайки. С. 30–31.

ции Газизы на приход молодых людей становится понятно, что она уже заинтересована Гарифом. Вместе с тем следует отметить, что, на наш взгляд, реплики девушки о перемене платья, желании сесть за один стол с гостями не соответствуют характеру скромной героини Ш. Камала.

В повести Ш. Камала есть важный эпизод, описывающий зарождающиеся чистые душевные отношения Гарифа и Газизы. Девушка приходит в барак к Гарифу, чтобы забрать его промокшую одежду. Когда Газиза уходит, парень ещё довольно долго смотрит на закрывающуюся дверь. Гариф остаётся наедине со своими размышлениями «...в полном восхищении от сияния этих новых для него чувств»¹. Диалог Гарифа и Газизы отчётливо передаёт истинное отношение их друг к другу и подготавливает почву для их объяснения.

В спектакле этот эпизод представлен иначе. Когда Газиза собирается уходить, в барак с криком «ага, попались, попались» врывается Сафа. Следом за Сафой в барак заходят остальные рыбаки. Они набрасываются на Гарифа с упрёками. Хуснутдин (артист Ф.А. Кульбарисов) говорит, что Газиза является честью и совестью рыбаков, и просит Гарифа больше не звать её в барак, хотя Гариф пытается объяснить, что ни в чём не виноват; а Сафу он просит извиниться перед Газизой. Такое изменение сюжета не было принято многими театральными критиками. Так, Г.С. Кашшаф отмечал: «На наш взгляд, в этом эпизоде бессмысленные шутки Сафы и строгие наставления Хуснутдина грубо нарушают романтическую обстановку встречи любящих сердец, изображённую в повести Ш. Камала»². Тем самым романтика и лиризм, сопровождающий каждую встречу Газизы и Гарифа в спектакле отходит на второй план, обнажая конфликт внутри артели.

¹ Камал Ш. Избранные произведения: в 2 т. Казань: Татар. кн. изд-во, 1983. Т. 1. С. 167.

² Кашшаф Г.С. Акчарлаклар // Социалистик Татарстан. 1971. 17 ноябрь.

Герои повести и спектакля «Чайки» делятся на две противоположные группы. Первая – группа рабочих-промысловиков, воплощающая чистоту и добродушие. Вторая группа пробуждает в душе ненависть, неся в себе зло, грязь, коварство. К ней относятся хозяин промысла Андрей Семёнович (артист Б. Ашрапов) и десятник Исак (артист А.И. Зарипов).

Андрей Семёнович появляется на сцене всего один раз, в сцене разговора с десятником Исаком на берегу моря, тем не менее нетрудно определить его хищную натуру. Он предъявляет обвинение Исаку в том, что рыбаки подняли бунт. Андрей Семёнович объясняет десятнику, что сезонников надо прибирать к рукам не кнутом, а выпивкой, просит его быть осторожней с рыбаками, действовать хитро, рассудительно. За счёт труда рабочих хозяин промысла и десятник набивают свои карманы, а рабочие даже не могут заработать денег на дорогу. Исак и Андрей Семёнович – превосходные знатоки душ рабочих, которые находятся в их распоряжении.

Мечты, идеалы героев спектакля «Чайки» – самые благородные. Спектакль показывает, как человек выживает и не сдаётся в нелёгких обстоятельствах. Главную мысль спектакля зрители слышат из уст Шарафи: «Ждёшь счастья, ждёшь, а оно всё не приходит». Обращает на себя внимание сцена в третьем действии, где Шарафи рассказывает Гарифу легенду о счастье: «...нечего счастья искать, нет его. Уж много лет, как оно затерялось. Говорят, в былые времена вот такие же парни искали его, и даже нашли, но оно оказалось обманчивым... Надейся только на себя, сынок. Ты знаешь, всю жизнь я гнул спину на богачей, тридцать лет работаю на рыбных промыслах, а “кольцо счастья” не нашёл. Нет его, “кольца счастья”. Надейся только на себя»¹. Рыбаки, сгрудившись, слушают их разговор, они выглядят символической

¹ Ахунов Г. Чайки. С. 75.

скульптурной группой, их взоры как будто устремлены в будущее, где они будут бороться и побеждать. Эта сцена овеяна грустью. Хмурая тусклая обстановка сцены усиливает пессимистическое настроение рабочих. Только Сафа (Г.Н. Фатхуллин) пытается держаться бодро и весело. Отражением душевного состояния рыбаков является песня – единым вздохом, раздающаяся из груди неустроенных, стосковавшихся по родине мужчин. «Что написано на роду, сбудется, судьба везде тебя найдёт...»¹, – печально поют рыбаки.

Сафа (Г.Н. Фатхуллин) – самый живой персонаж повести и спектакля «Чайки», обладающий ярким характером, броскими манерами. Это яркий, динамичный характер. Этот герой разбавляет унылую атмосферу спектакля. Он любит подшутить над товарищами. Г.С. Кашшаф отмечал, что: «...образ Сафы в исполнении артиста Габдуллы Фатхуллина является душой спектакля, так как скрашивает нелёгкую жизнь рабочих шутками»².

Г. Ахунов добавил в инсценировку образ Хамида-безлошадника (артист Р.М. Шамкаев), который присоединяется к группе отчаянных искателей счастья и также напоминает бескрылую чайку. Заветной мечтой Хамида является приобретение лошади, он искренне верит, что, работая на рыбном промысле, ему удастся накопить денег и претворить в жизнь свою давнюю мечту. В спектакле у Хамида мало слов, он всё время твердит о том, как ему нужна лошадь, но его мечта так и не воплощается в действительность. Артист Р.М. Шамкаев во всей полноте раскрывает образ этого простого и даже немного наивного человека. На наш взгляд, инсценировщик вводит образ Хамида-безлошадника для того, чтобы разбавить пессимистическое настроение элементами комизма.

¹ Ахунов Г. Чайки. С. 20.

² Кашшаф Г.С. Акчарлаклар.

Через судьбы главных героев раскрывается ведущая тема спектакля «Чайки» – тема поиска счастья, смысла жизни. Главные герои спектакля Гариф, Газиза, Шарафи обладают высокой духовностью, нравственной чистотой и большой внутренней человеческой красотой. Образы Николая (артист И.В. Багманов), Фёдора (артист И. Валиев) не занимают в спектакле большого места, но удачно дополняют семейство искателей счастья. Таким образом, все положительные персонажи спектакля «Чайки» тесно связаны между собой душевным единством.

Финал спектакля «Чайки» обладал впечатляющей силой воздействия. Действие происходит на берегу моря, это прощальная сцена Гарифа и Газизы. Зрители чувствуют глубокое замешательство Гарифа-Аюпова. С одной стороны, он понимает, что сейчас уже поздно и неуместно обращаться к Газизе со страстными любовными признаниями; с другой стороны, он не может уехать хладнокровно, безмятежно попрощаться с ней, как ни в чём не бывало. Газиза-Ихсанова понимает нелёгкое состояние Гарифа, но желает скрыть это от него. Гариф с унынием говорит, что здесь не удалось заработать денег и на дорогу в деревню, он собирается ехать в Царицыно, обещает привезти Газизе кольцо. Следует отметить, что как бы Гариф не предавался унынию, это не пессимистический герой, его не покидает мечта о счастье. Драматургически этот эпизод решён чётко и в целом удачно. Реплики Гарифа разрешены в ключе его характера, они точно передают строй его мышления. Газиза-Ихсанова с волнением отвечает ему, что непременно будет ждать его. Этот короткий диалог передаёт истинное чувство Гарифа к девушке. Юноша целует её в лоб и медленно уходит. Мягко, лирично изображён этот момент. Н.Г. Аюпов проводит данную сцену внешне сдержанно, но зрительный зал ощущает эмоциональное напряжение Гарифа-Аюпова. Ему жалко Газизу, больно её покидать.

Газиза отпустила его, она осталась одна. Н.Г. Ихсанова передаёт в этот момент невообразимую душевную тоску влюблённой девушки. Газиза-Ихсанова смотрит ему вслед, бежит по берегу моря, белый шарф, которым она машет, взлетает, как чайка. Над морем мечутся чайки, их крик напоминает не то плач, не то смех. Кажется, что в ушах Газизы-Ихсановой звенят пронзительные, раздражающие слух крики чаек. Но она наблюдает не за чайками. Затаив дыхание, Газиза-Ихсанова наблюдает за бескрылыми, уходящими в неизвестность краем моря. Её тоска, смятение выливаются в песню.

Целостности внутренней сущности и внешнего изобразительно-пластического образа спектакля «Чайки» содействовала талантливая работа художника А.И. Тумашева. Он сумел передать неприглядную обстановку рыбного промысла на Каспийском море в чёрно-белых тонах. В спектакле «Чайки» органично сплелись драматическое действие и музыка, оформление отличалось условностью, метафоричностью. Изображение неприглядного барака рабочих, зияющего в пустоте, способствует усилению основной мысли произведения – невозможности и неспособности этих людей найти собственное счастье, указывает на бесперспективность их положения.

Сильной стороной спектакля явилось то, что режиссура и актёры добились единства психологической атмосферы действия, в которой горе и радость существуют слитно. Спектакль «Чайки» обладает эмоциональной мощью, он принуждает зрителя задуматься о судьбах главных героев, на долю которых выпали нелёгкие испытания, о прошлой жизни татарского народа, рассеянного по различным уголкам России.

В заключении можно сказать, что успех спектакля «Чайки» утвердил новый взгляд на прозаическое произведение и новаторское использование материала. Инсценировщик,

оставаясь верен основной идее автора, позволил себе видоизменить сюжетную канву повести, пересмотреть его образный мир, не только исключив некоторых персонажей, но и введя в ткань спектакля героев «от себя». Слаженная работа инсценировщика и режиссёра позволила создать новое полноценное сценическое произведение, а не копию оригинала. В целом, спектакль «Чайки» по одноимённой повести Ш. Камала был гармоничным и единым.

3.4. «Рана» А. Гилязова

Верность духу, а не букве автора, ощущение пространственно-временного континуума литератора, а не слепое следование его тексту – вот, пожалуй, наиболее значительные тенденции режиссёрских поисков 1990-х годов, чрезвычайно ярко и рельефно проявившиеся в сценическом осмыслении творчества писателей этого периода. В театральных постановках по произведениям писателей XX века значение индивидуальности, личности героев более усилено по сравнению со значением их социального положения. Проблемы нравственности и общественной ответственности героев, которые были так важны для советского театра, больше не занимают главного места. В центре внимания жизнь не общественная, а личная, семейная; существо не социальное, а индивидуальное; проблема не общезначимая, а частная. Исполнители этого периода стараются исследовать индивидуальные особенности психики своих героев.

Начавшиеся в конце 1980-х годов демократические процессы коренным образом изменили культурную ситуацию в обществе. Свобода слова, творчества позволила писателям и драматургам переосмыслить прошлое, оценить политические, идеологические изменения и выразить своё отношение к действительности через произведения.

С новой силой в татарской драматургии возрос интерес к внутреннему миру человека, его чувствам, эмоциям. Противостояние духовного и бездуховного, поиски истины, преодоление самого себя, борьба с собственными заблуждениями, иллюзиями, слабостью, а также философская глубина являются определяющими в произведениях Р. Батуллы, Т. Миннуллина, Д. Салихова, Ю. Сафиуллина, З. Хакима и других современных авторов. Среди этих авторов не менее важное место занимают произведения талантливого драматурга М. Гилязова.

Творчество М. Гилязова ценно глубоким анализом духовной жизни человека, многообразием характеров, борьбой против жестокости во всех её проявлениях. Опираясь на богатый опыт предшественников, М. Гилязов создаёт неординарные произведения, отражающие злободневные проблемы сегодняшнего дня на высокохудожественном уровне. Большую известность драматургу принесли спектакли «Бичура» (1989), «Казанские парни» (1990), «Баскетболист» (2002), поставленные театром имени Г. Камала по его пьесам. Особое место в этом ряду занимает инсценировка повести А. Гилязова «Рана».

Повесть «Рана», написанную в 1981–1988 годах, А. Гилязов считал одним из лучших своих произведений. Возможно, именно поэтому драматург М. Гилязов – сын писателя – решил инсценировать её к 76-летию отца – классика татарской литературы. Талант популярного драматурга М. Гилязова, глубокое знание театра, тесные взаимоотношения с режиссёрами предопределили успех постановки. В результате в репертуаре театра имени Г. Камала появился оригинальный спектакль.

Повесть «Рана» А. Гилязова явилась источником для совершенствования актёрского мастерства на пути раскрытия богатейшего внутреннего мира героев, их глубоких переживаний, поскольку автор пытается раскрыть нравственную

ценность такого жизнеустройства, в котором приоритет отдаётся личности, размышлениям об истоках собственного рода, о долге перед любимым человеком.

Произведение А. Гилязова состоит из одиннадцати частей, каждая из которых названа именами героев. Характерная особенность повести «Рана» заключается в том, что писатель погружает своих героев в конфликтную ситуацию предельной остроты, которую можно назвать экстремальной. В повести есть интрига, трепет, неизвестность. Главным героям Габдулле и Зайтуне суждено пережить душевные терзания, пройти через нелёгкие испытания, связанные с разлукой. Возвращения Габдуллы с войны с великим терпением, не ропща на судьбу, ждут его родители – старик Сулейман и его жена Зулейха. А. Гилязов талантливо описывает в повести их переживания и глубокую душевную тоску.

Спектакль «Рана» стал режиссёрским дебютом выпускника РАТИ-ГИТИС Р. Фазлиева. Следует отметить, что инсценировка повести получилась очень удачной, в результате перед зрителями дебютировало компактное сценическое произведение, представляющее из себя слаженный союз режиссёра и инсценировщика. Премьера спектакля «Рана» состоялась 16 января 2004 года, а следом в периодической печати появились первые оценки театральной композиции. В статьях отмечается и удачный дебют молодого режиссёра Р. Фазлиева, и своевременность поднятых проблем. Вместе с тем указывается на «плакатность» игры некоторых актёров¹. Л. Галимзянова наоборот, пишет, что артисты, раскрыв особенности характера героев, сумели создать полнокровные, правдивые образы². Галина Зайнуллина в своей статье прослеживает из-

¹ «Пятёрка» за драму // Восточный экспресс. 2004. 23–29 января.

² Галимжанова Л. Ярлар мэхэббэткә киртә түгел // Шәһри Казан. 2004. 23 гыйнвар.

менения, произошедшие в эстетической мысли А. Гилязова. Автор считает, что мотив близости родной земли в последних произведениях автора видоизменяется, а рана представляется как разрыв единства с «малой родиной»¹.

Пространственное оформление спектакля символично: всё сценическое действие происходит на поверхности круга, расположенного посередине сцены, и жизненное пространство героев ограничивается им. По заднику сцены «разбегаются» в разные стороны телеги, которые парят над деревней с избышками в качестве поклажи. Эти же телеги служат столами на невесёлой свадьбе Зайтуны и Каримзяна. А на самой большой телеге разъезжают родители Габдуллы. На наш взгляд, такое оформление сцены несколько не противоречит основной мысли спектакля. Круг представляет собой круг жизни, по которому каждый шагает или едет на «своей телеге» и несёт «свою ношу». Здесь прослеживается связь с фольклорными мотивами, что, видимо, определяется приверженностью к фольклорному мышлению автора инсценировки. Существующая в народной сокровищнице поговорка «кем арбасына утырсаң, шуның жырын жырларсың» («на чью телегу сядешь, такую песню и запоёшь») прямо указывает на то, что в фольклоре телега представляется как жизненный путь человека. В спектакле как раз эта идея и актуализируется, так как телегу родителей всегда тянет старик Сулейман – глава семьи, Зайтуна, пришедшая в дом Габдуллы со своей телегой, связывает свою жизнь с этим домом. Модернистское решение режиссёра позволило не только передать глубоко символические мысли автора, но и представляло собой удачное решение объёмного пространства деревни и отдельного дома с помощью отказа от бытовизма.

¹ Зайнуллина Г. Здесь и везде! // Звезда Поволжья. 2004. 22–28 января.

Интересен и камень-тотем, возвышающийся в центре сцены на дощатом холме рядом с родником. К этому камню стремился прижаться каждый в трудную минуту жизни. На истинный живительный источник национального духа указывал также жестяной ручей, берущий начало от священного камня. Именно здесь таилась точка сборки сценографии и содержания действия: быть твёрдым, как камень, и текучим, как ручей. Берёзка, растущая на телеге, также воспринимается как условно-символический образ – знак жизни. Берёзка, не сломленная бурей, указывает на жизненную силу Габдуллы, после рождения которого она была посажена. Логическим завершением этих событий становится берёзка на телеге Зайтуны, которая входит в дом Габдуллы с ребёнком на руках. Данная сцена указывает на то, что жизненный круг не прерывается, а находит своё продолжение.

Первое действие начинается с размеренного подъёма Сулеймана (артист Н.Г. Аюпов) и Зулейхи (актрисы А.А. Гайнуллина, З.С. Зарипова) на сцену, тянувших за собой «телегу жизни», что подготавливает зрителей к восприятию дальнейших драматических действий спектакля. В этой сцене зритель узнаёт, что от сына стариков нет вестей уже три года, многие уже вернулись, а мать с отцом ждут. На протяжении всего спектакля зритель не видит улыбки на лицах стариков, так последовательно раскрывается рана, зияющая в душах родителей. Здесь следует сказать, что в повести у Сулеймана и Зулейхи были ещё один сын и дочь, которые также «исчезли» из их жизни. В спектакле этим персонажам место не уделяется, а основное действие разворачивается вокруг младшего сына Габдуллы.

Сложнейшая психологическая задача падает на артиста Н.Г. Аюпова, исполнителя роли Сулеймана. И в повести, и в сценическом варианте он является одним из главных героев. Н.Г. Аюпов сумел мастерски передать сложную палитру чувств

отца, потерявшего сына. Сулейман-Аюпов терпелив и прямолинеен одновременно. В спектакле он представлен как аксакал, хранящий верность традициям и не способный на низость.

Роль Зулейхи, жены Сулеймана, исполняют актрисы А.А. Гайнуллина и З.С. Зарипова. Зулейха уважает своего мужа, никогда не спорит с ним. Обе актрисы привлекают внимание зрителей своей терпимостью, искренностью. Зулейха – верная жена Сулеймана, его надёжная опора. Их жизнь протекает слаженно, без противоречий. Зулейха предстаёт как верная спутница своего мужа и в невзгодах, и в радостях. Сцена восстановления старых ворот, которые они чинят вместе, с одной стороны, позволяет увидеть их слаженные действия, а с другой – становится символическим выражением новой жизни, которая начнётся у них с возвращением сына. В менталитете татарского народа ворота всегда представляли собой «лицо дома», его внешнее выражение.

На протяжении всего спектакля Зулейха не теряет надежды на возвращение сына, она ждёт его каждую минуту. Глубокие переживания в душах зрителей вызывает сцена первой встречи родителей с сыном. Некоторые критики указывают на то, что режиссёр неудачно решил эту сцену, не позволив узнать матери своего сына¹. Нам не хочется соглашаться с этим мнением, так как в спектакле всё же происходит «узнавание сына», но на подсознательном уровне. Актрисы очень верно передают переживания матери, вихрь чувств, пронёсшийся в её душе, которая подсознательно узнаёт своего сына, но не верит глазам. Несмотря на все невзгоды, разговоры людей, события в деревне, сердце матери надеется и ждёт, эта диалектика чувств и звучит в фразе Зулейхи, сказанной Сафуре: «Может и вернётся наш Габдулла». Актрисы,

¹ Закиржанов Ә. Заман белән бергә: әдәби тәнкыйть мәкаләләре. Казан: Татар. кит. нәшр., 2004. Б. 107.

исполнившие эту роль, сумели создать образ Матери, не одного конкретного человека, а архетипический образ, всплывающий в памяти народа.

В повести «Рана» акцентируется священность союза между женщиной и мужчиной, что и передаётся в спектакле через образы Зайтуны (артистка Л. Рахимова) и Габдуллы (артист Ф. Зиганшин). «Союз двух сердец предначертан свыше и продолжает существовать, даже если одного из супругов уже нет. Так, Зайтуна и Солдат – самая красивая и талантливая пара в деревне – проходит испытание безнадёжной разлукой»¹. Действие спектакля концентрируется на драме этих героев. М. Гилязов стремится расширить и углубить драматические события повести, его герои показываются в конкретной конфликтной обстановке предельной заострённости. Если в повести образ Зайтуны вводится в повествование не сразу, а только после знакомства с семьёй Сулеймана, то в постановке зритель знакомится с девушкой в первой же сцене спектакля. А. Гилязов в своём произведении провёл аналогии между историей любви Зайтуны – Габдуллы и Халила – Галиябану. В повествовании ведётся пространный рассказ об истории зарождения их отношений; в спектакле, учитывая законы сцены, инсценировщик этот момент убирает. Однако намёк на вечную историю любви всё-таки даётся, через просьбу Зайтуны дать ей одежду Габдуллы для игры в спектакле и песню из «Галиябану», исполняемую на протяжении всего театрального действия. Здесь необходимо указать на существенную деталь в действиях девушки, позволяющую раскрыть глубину её чувств, а именно радость, испытываемую ею от вдыхания запаха любимого человека.

В Зайтуне-Рахимовой уживаются множество эмоций, настроений, которые перебивают, соперничают друг с другом.

¹ Зайнуллина Г. Здесь и везде!

Брак с Каримзяном (артист Ф. Сафин) – серьёзное испытание для неё. В спектакле чётко прослеживается мысль, что исчезновение любимого человека для Зайтуны – самая страшная, последняя потеря, когда терять уже больше нечего. Через гамму психологических чувств Л.Н. Рахимова точно передаёт крайне сложное состояние, внутренний конфликт своей героини. Она решается на замужество, когда выходят все мыслимые сроки получить от любимого весть. Но ставит Каримзяну условие: получить согласие Сулеймана – не своего отца, а пропавшего без вести Габдуллы. Однако вымученное благословение ничего не меняет в судьбе девушки.

Впечатляет своей трагичностью сцена, когда Мухаммед (актёр А.Ш. Шакиров) и его сын Каримзян приходят в дом Сулеймана просить руки Зайтуны. У Сулеймана-Аюпова есть несколько минут, чтобы принять решение. Через гамму психологических чувств артист Н.Г. Аюпов передаёт чрезвычайно сложную ситуацию, внутреннюю борьбу, глубокое замешательство. На сцене мучительная пауза. В эти минуты Мухаммед-Шакиров и Каримзян-Сафин беспокойно ожидают, что старик Сулейман даст положительный ответ. Наконец, Сулейман-Аюпов даёт согласие и начинает плакать. Ему кажется, если Зайтуна выйдет замуж за Каримзяна, то Габдулла никогда уже не вернётся. Значит, и Зайтуна уже потеряла надежду на возвращение Габдуллы, поэтому и согласилась выйти замуж за другого. «Не сможет же она провести всю свою жизнь без мужа», – думает он. Наконец, Сулейман-Аюпов даёт согласие на брак Каримзяна и Зайтуны. Но зрители ощущают, что не лежит у него душа к этой свадьбе, он предчувствует неладное своей безошибочной интуицией.

Поворачивается круг – и зрители попадают в дом Мухаммеда, где происходит свадебное торжество Зайтуны и Каримзяна, только Зайтуне отнюдь не радостно, ясно ощущается её внутреннее переживание. Параллельная жизнь, содержанием

которой так и остаётся тоска по возлюбленному, забирает всю душевную энергию Зайтуны. Страдают молодой муж, его многочисленные родственники, мать. Беременность Зайтуны только усугубляет и так нелегкую ситуацию. Старика Сулеймана начинает преследовать плач не родившегося ребёнка и не имеющего к нему отношения младенца, но в то же время как бы его собственного внука. А в повести наоборот, Сулейман начал ненавидеть детские голоса. Такая перемена сюжета была введена инсценировщиком для того, чтобы дать символический знак: в доме старика скоро появится младенец.

В спектакле «Рана» на первый план выступает конфликт внутренний, личный. Глубочайшее душевное переживание Зайтуны всё настойчивее нарастает с каждой сценой. Наконец, зрители становятся очевидцами одной из сильнейших сцен в спектакле – сцены около священного камня. Зайтуна приходит сюда, чтобы побыть одна. В этот момент особенно остро ощущается духовное одиночество героини, её внутренняя трагедия. За ней следом приходит свекровь Сафура (актриса Р.И. Мотыгуллина), вскоре на сцене оказываются остальные родственники. Драматизм ситуации усиливается рождением младенца вне стен дома, у священного камня, тем самым происходит отделение сына Каримзяна от рода отца.

Идейно-смысловый стержень спектакля непосредственно связан с образом Габдуллы. Габдулла-Зиганшин вызывает бесспорные симпатии зрителей. Ф.Р. Зиганшин показал в своём герое искренность, неподдельное чистосердечие. Встреча Габдуллы и Зайтуны около священного камня является кульминационным моментом и самой яркой сценой спектакля. Зайтуна сначала не узнаёт своего любимого, но «узнавание» происходит и всё в деревне возвращается «на круги своя», течение жизни восстанавливается. Ф. Зиганшин и Л. Рахимова отчётливо передают растерянность и смущённость своих героев в сцене их первой встречи у камня. Габдулла, вернув-

шийся с войны не только с телесной, но и душевной раной, хочет покинуть отчий дом навсегда. Однако Зайтуна делает смелый шаг, остановив его и придя в дом Сулеймана с пожитками и ребёнком. Своим шагом она восстанавливает правильное течение жизни.

В финале спектакля Мухаммед-Шакиров передаёт ребёнка Зайтуны Сулейману-Аюпову, таким образом, главы двух сильных родов возвращают жизнь в её законное русло, восстанавливая её правильное течение. Эта безмолвная сцена наполнена внутренней психологической напряжённостью, актёры безупречно сумели показать внутреннее психологическое состояние своих героев. Таким образом, финал спектакля «Рана» звучит жизнеутверждающе: в символической древне зарождается новая жизнь, восстанавливается её правильное течение, сыновья возвращаются к матерям, жёны дожидаются своих мужей, так возникает надежда, что душевные и телесные раны, принесённые войной, затянутся и начнётся новая спокойная жизнь.

От сцены к сцене драматизм действия нарастает. В сложном диалектическом переплетении несчастий и радостей движется спектакль «Рана». Режиссёр Р. Фазлиев держит зрителя в постоянном напряжении, лишь к концу спектакля, позволяя успокоиться. Душевные терзания героев мастерски передаются артистами, их действия и слова раскрывают зрителю зияющие «раны» в душах этих людей. Психологические характеристики героев рождаются из органической целостности текста сценического варианта и анализа их душевного состояния в режиссёрском постижении. Для раскрытия психологии героев служит и музыка Р. Хасанова, которая передаёт драматичную атмосферу спектакля. Музыкальное мироощущение раскрывает внутренний мир героев, оттенки их характеров.

В заключении можно сказать, что спектакль «Рана» покорила сердца зрителей своим звучанием и колоритом. Его

долговременное существование на сцене Татарского государственного академического театра имени Г. Камала указывает на удачное решение инсценировщика, правильность выбранной линии режиссёра и актёрской игры. Личная драма героев, положенная в основу повести А. Гилязова, раскрыта в спектакле сильно и художественно убедительно. Творческий коллектив сумел создать своеобразную версию повести, представив действие условно-метафорическими средствами, что способствовало усилению основной идеи и звучанию композиции на театральном языке.

Исходя из вышесказанного следует, что в процессе взаимовлияния национальной прозы и театральной сцены немало важную роль сыграли так называемые традиционные инсценировки, т.е. сценические варианты прозаических произведений, созданные третьими лицами. Очевидно, что, не являясь авторами первоисточников, инсценировщики привносили новую волну в стереотип восприятия, созданный у читателей. Отсутствие режиссёрского опыта также сказывалось на конечном варианте театрального представления, поэтому удачная инсценировка всегда требовала умелой руки режиссёра. Слаженная работа инсценировщика и режиссёра позволила представить зрителю полнокровные произведения, сохранившие стиль писателя, особенности сюжетного развития, скреплённого главной художественной идеей. Вместе с тем сценические варианты указанных первоисточников приобрели специфические черты, такие как видоизменение сюжетного действия и образного мира («Судьба татарки»), дополнение сюжета новыми героями («Чайки»), введение образа Ведущего («Глубокие корни»), условно-метафорическое решение основной проблемы («Рана»). Традиционные инсценировки произведений Г. Ибрагимова, Ш. Камала, А. Гилязова, рассмотренные нами выше, заняли достойное место в репертуаре Татарского государственного академического театра имени Г. Камала.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Мировой театральный процесс един в своём многообразии. Национальные особенности, накладывающие неизгладимый отпечаток на театральное искусство, не исключают общих закономерностей, объединяющих все сцены в нерасторжимое целое. Одна из таких закономерностей – обращение к литературе, переосмысление авторских представлений, характерна для театрального процесса на протяжении всей его истории, но отличается разнообразием и своеобразием проявлений на каждом этапе развития сцены.

История татарского театра неразрывно связана с развитием литературы. При внимательном рассмотрении всё более углубляющегося взаимодействия татарской литературы и театра очевидно, что это сближение является вполне закономерным, поскольку история театра и история прозы имеют изначально родственные черты, в них создаётся многогранное и драматически организованное художественное пространство, в котором синтезируются элементы различных эстетических систем.

Появление и дальнейшее становление татарского профессионального театра обусловило повышенный интерес к организации сценического пространства и сценического

мироощущения подобного мировосприятию прозы. Обращение к прозе было вызвано внутренними проблемами актёрского творчества, стремлением целого ряда театральных деятелей отстоять неупрощённый, несхематический подход к изображениям сложного и внутренне противоречивого мира человека, осознанием драматической напряжённости, которая была скрыта в проблемах каждой исторической эпохи.

Одним из первых произведений татарской прозы, увидевшим сцену, стала постановка фантастической комедии Ф. Амирхана «Фатхулла хазрат». Спектакль отличался острыми сценическими ситуациями, резким обнажением социальной сущности основного конфликта пьесы. Культурные изменения, произошедшие в дальнейшем, способствовали успеху пьесы Ш. Камала «В вороньем гнезде», в которой был ярко представлен реализм как основное направление сценического искусства того периода. Автор социально значимой драмы для постановки произведения использовал новые режиссёрские находки, разделил пьесу на эпизоды, что позволило ему сконцентрировать внимание зрителя на самых значимых и эмоционально важных сценах драмы.

Театральные искания конца 1950–1970-х годов внесли в классическую традицию ощутимый вклад. Спектакль «Агидель» по мотивам одноимённой повести М. Амира стал заметным событием в театральной жизни татарского народа. Самоинсценировка автора стала законченным цельным произведением и приобрела свой жизненный опыт на сцене театра. Исключение некоторых героев повести из пьесы, перемена ролей, сокращение лирических отступлений нисколько не испортили первоначальное произведение, а наоборот, возвели его на другой уровень – уровень сценического произведения, отличного от прозы.

Татарский театр 80–90-х годов XX века вновь обратился к самоинсценировке, а именно к произведению, так и не на-

шедшему место в репертуаре советского театра, – повести А. Гилязова «Три аршина земли». Спектакль позволил изобразить трагическую коллизию человеческой судьбы, сделав акцент на том, что в душе человека сосуществуют добро и зло, доброжелательность и неприязнь, милосердие и бессердечность. Инсценировка повести претерпела жанровое преобразование в соответствии с задумкой автора и передала трагедию не только одной личности, а целого поколения искалеченных людей.

Спектакль «Саубановы» по роману К. Наджми «Весенние ветры» стал этапным в плане осмысления роли и места крупных прозаических произведений на сцене. Постановка сохранила основную идейную направленность произведения-источника и его образную систему, но структура была переработана в соответствии с творческим замыслом режиссёров таким образом, что сценический вариант вместил весь огромный жизненный материал в пространство сцены и приобрёл свою особую поэтику, что привело к созданию нового драматургического произведения.

Режиссёрская постановка Ш.М. Сарымсакова «Счастливого пути» также заняла достойное место на сцене национального театра, вобрав в себя смелость и яркость образов, созданных А.С. Абсалямовым в романе «Огонь неугасимый». основополагающие открытия спектакля «Счастливого пути» заключаются в диапазоне постижения различных характеров и способов их взаимоотношений. Режиссёр сохранил узловым конфликт романа и сумел выстроить событийную канву вокруг образа главного героя способом перестановки различных эпизодов и изменения функциональной нагрузки персонажей.

Тема нравственного воспитания человеческой личности, человеческого характера была раскрыта в инсценировке по одноимённой повести Г. Ахунова «Ядро ореха». Данный спектакль явился бесспорным успехом Татарского

государственного академического театра имени Г. Камала. Глубокая острота идеи, основательное проникновение в психологию главных героев – вот главные черты, на которых держался прочный и заслуженный успех спектакля «Ядро ореха». Режиссёры сумели создать удачную театральную композицию, сохранившую художественное единство, основную линию действия, характер конфликта.

Спектакль «Судьба татарки» стал серьёзной победой театра и шёл на сцене десять лет. Долгая жизнь его в театре говорит о верности выбранного пути не только в режиссёрском решении, актёрском исполнении, но и в сценической трансформации произведения «Судьба татарки». Внимание критиков привлёк и спектакль «Глубокие корни» по одноимённому роману Г. Ибрагимова. Инсценировщик и режиссёры создали масштабное социальное полотно, рисующее жизнь татарского народа начала XX века. Инсценировка неизбежно потеряла некоторые моменты событийной канвы, но сохранила приверженность основной идее автора. В процессе сценизации романа Х. Салимжанов сохранил основной конфликт, художественно-идейную направленность и образный мир, но по-иному представил развитие сюжета и использовал новаторский приём, вводя в спектакль образ Ведущего, который с большим тактом вёл спектакль, передавая поэтическую струю ибрагимовских строк.

Утверждением нового взгляда на прозаическое произведение и новаторским использованием материала отличалась инсценировка «Чайки» по одноимённой повести Ш. Камала. Г. Ахунов, оставаясь верен основной идее автора, позволил себе видоизменить сюжетную канву повести, пересмотреть его образный мир, не только исключив некоторых персонажей, но и вводя в ткань спектакля героев «от себя». Слаженная работа инсценировщика и режиссёра позволила создать новое полноценное сценическое произведение.

Удачным решением инсценировщика явился и спектакль «Рана» по одноимённой повести А. Гилязова, который покорила сердца зрителей своим звучанием и колоритом. Личная драма героев, положенная в основу повести, раскрыта в спектакле сильно и художественно убедительно. Творческий коллектив сумел создать своеобразную версию произведения, представив действие условно-метафорическими средствами, что способствовало усилению основной идеи и звучанию композиции на театральном языке.

Таким образом, исследование репертуара Татарского государственного академического театра имени Г. Камала на протяжении XX века в русле взаимовлияния национальной прозы и сценического искусства позволило сделать определённые выводы.

Первые спектакли по национальной прозе вошли в репертуар татарского театра в 20-е годы XX века в виде авторских переработок. Данный процесс был связан с возникновением прозаических произведений реалистического направления с их глубоким проникновением в сложную ткань проблем, что и повлияло на развитие сценического искусства. Театр стремился расширить и углубить границы драматического конфликта, создать на сцене образы, соответствующие по своей глубине, яркости, полноте образам лучших классических произведений. Поиски театра привели его к крупнейшим мастерам национальной прозы и драматургии, тогда ещё только начинавшим свой творческий путь.

Самоинсценизация прозы подразумевала вольное обращение автора произведения со знакомым ему материалом. Переводя произведение прозы на сценический язык, автор, оставаясь предельно свободным, создавал драматическое произведение на основе использованного в прозе жизненного материала. При этом он свободно мог видоизменить все компоненты художественного целого, а именно композицию,

сюжет, образную систему, конфликт. В результате возникало сценическое произведение абсолютно равное по качеству и переданному жизненному материалу («Агидель» М. Амира, «Фатхулла хазрат» Ф. Амирхана) или намного превосходящее по масштабам и социальной значимости первоисточник («В вороньем гнезде» Ш. Камала, «Три аршина земли» А. Гилязова). Спектакли, созданные по инсценировкам авторов, представляли собой самостоятельное законченное произведение, которое отличалось от первоисточника введением острых сценических ситуаций, усилением социальной направленности произведения («Фатхулла хазрат»), изменением характера конфликта, представленного в более широком социальном контексте («В вороньем гнезде»), сокращением лирических отступлений, изменением функциональной направленности образов («Агидель»), усилением идейной части и использованием условно-метафорических средств выражения («Три аршина земли»).

Искусству послевоенного десятилетия не всегда хватало настоящей глубины в раскрытии духовного облика человека, в создании облика современного героя, беспокоило тематическое и жанровое однообразие. Театр настойчиво искал выход из создавшегося положения и обратился к «большой прозе». Спектакли «Саубановы» (по роману К. Наджми «Весенние ветры»), «Ядро ореха» (по одноимённому роману Г. Ахунова), «Счастливого пути» (по роману «Огонь неугасимый» А. Абсалямова) обогатили традицию инсценирования произведений прозы новым опытом. Режиссёрская трактовка социально-исторических произведений крупного масштаба решалась в удачном направлении: важнейшим становился мотив бескомпромиссности, твёрдости человека в столкновении его идеала с действительностью; энергия сценической мысли, не порывая с традицией, выдвигала в центр напряжённые социально-эпические, психологические конфликты,

трагедийно заостряла борьбу характеров. Достижением этих сценических постановок явилось то, что режиссура и актёры достигли единства психологической атмосферы действия и заставили зрителя задуматься о судьбах главных героев, о неординарной и сложной истории татарского народа.

Театральные искания второй половины XX века внесли в классическую традицию ощутимый вклад. В лучших спектаклях вновь открылись духовные глубины произведений татарской классики. Заметно возросли требования к постановкам классических произведений. Утверждая живую связь времён, необходимость актуализации классики и её важную роль в формировании нравственного мира личности, возросший уровень культуры зрителя, его неизмеримо расширившийся кругозор освободили театр от необходимости музейной реставрации произведения. Заметными событиями театральной жизни этого периода стали спектакли «Судьба татарки» (по одноимённой повести Г. Ибрагимова), «Глубокие корни» (по одноимённому роману Г. Ибрагимова), «Чайки» (по одноимённой повести Ш. Камала), «Рана» (по одноимённой повести А. Гилязова), поставленные по традиционным инсценировкам. Эти постановки открыли новые аспекты в сценических истолкованиях классических произведений: стремление через привлечение в литературную основу спектакля изменённого количества событий и персонажей увидеть основные философские и нравственные аспекты произведения; новые трактовки характеров героев; особенности пространственного оформления спектаклей, где мир и атмосфера литературного произведения выявляются через условное решение; художественные поиски нового театрального языка, новых выразительных средств. Каждый режиссёр стремился создать свой собственный театральный язык, решая проблему перевода явления одной знаковой системы – литературного текста – в другую – театральный текст.

Исходя из вышесказанного очевидно, что вопрос о драматизации прозы, вставший уже в сценической практике прошлых столетий, не потерял своей актуальности и сегодня. Активное вторжение прозы в структуру современного театра – факт, дающий право говорить о существовании особого театрального жанра. Литература стала творческим союзником театра. Используя её возможности, сценическое искусство устанавливает новую, усложняющуюся духовную связь театра и зрительного зала. Интерес татарского театра к прозе продиктован желанием расширить границы соприкосновения с миром. Такой процесс характерен не только для современного татарского театра, но и для всего мирового театрального процесса.

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

Источники

Архивные источники

Татарский государственный академический театр имени Г. Камала, 1926–1981 гг. // НА РТ. – Ф. Р-4088. – Описание 2.

Министерство культуры ТАССР, 1953–1983 гг. // НА РТ. – Ф. Р-7237. – Описание 5.

Амир, М. Агидель: драма в 3 действиях / М. Амир. – Казань: Архивный фонд ТГАТ им. Г. Камала, 1973. – 75 с.

Ахунов, Г. Чайки: инсценировка по повести «Чайки» Ш. Камала / Г. Ахунов. – Казань: Архивный фонд ТГАТ им. Г. Камала, 1971. – 77 с.

Гилязов, А. Три аршина земли: пьеса в двух действиях / А. Гилязов. – Казань: Архивный фонд ТГАТ им. Г. Камала, 1987. – 54 с.

Зарипов, А. и др. Ядро ореха: инсценировка по повести «Ядро ореха» Г. Ахунова / А. Зарипов, Р. Хазиахметов. – Казань: Архивный фонд ТГАТ им. Г. Камала, 1973. – 67 с.

Из беседы с актёром ТГАТ им. Г. Камала Ш.Х. Биктимеровым. – 2008. – 18 мая.

Из беседы с актёром ТГАТ им. Г. Камала Х.Б. Заляловым. – 2008. – 17 февраля.

Из беседы с актрисой ТГАТ им. Г. Камала Н.Г. Ихсановой. – 2008. – 12 марта.

Из беседы с актрисой ТГАТ им. Г. Камала Р.К. Хайрутдиновой. – 2008. – 23 мая.

Салимжанов, Х.Ю. Глубокие корни: инсценировка по роману «Глубокие корни» Г. Ибрагимова / Х.Ю. Салимжанов. – Казань: Архивный фонд ТГАТ им. Г. Камала, 1969. – 78 с.

Салимжанов, Х.Ю. Судьба татарки: инсценировка по одноимённой повести Г. Ибрагимова / Х.Ю. Салимжанов. – Казань: Архивный фонд ТГАТ им. Г. Камала, 1960. – 70 с.

Сарымсаков, Ш.М. и др. Саубановы: инсценировка по роману «Весенние ветры» К. Наджми / Ш.М. Сарымсаков, Х.И. Уразиков. – Казань: Архивный фонд ТГАТ им. Г. Камала, 1954. – 105 с.

Сарымсаков, Ш.М. Счастливого пути: инсценировка по роману «Огонь неугасимый» А.С. Абсалямова / Ш.М. Сарымсаков. – Казань: Архивный фонд ТГАТ им. Г. Камала, 1962. – 81 с.

Опубликованные источники

Абсалямов, А.С. Огонь неугасимый / А.С. Абсалямов; пер. с тат. М. Демидовой и М. Чечановского. – М.: Советский писатель, 1972. – 559 с.

Амир, М. Агидель / М. Амир; пер. с тат. Н. Алкина. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1957. – 138 с.

Амирхан, Ф. Избранное / Ф. Амирхан; пер. с тат. Г. Хантемировой; вступ. статья Л.И. Климовича. – М.: Художественная литература, 1975. – 320 с.

Ахунов, Г. Человек ищет сокровище: повести, рассказы / Г. Ахунов. – М.: Современник, 1978. – 383 с.

Ахунов, Г. Ядро ореха: роман, повести / Г. Ахунов; пер. с тат. Р. Ахунова. – М.: Известия, 1982. – 510 с.

Әмирхан, Ф. Сайланма әсәрләр: 4 томда / Ф. Әмирхан. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1984. – Т. 1: Хикәяләр. – 480 б.

Әмирхан, Ф. Сайланма әсәрләр: 4 томда / Ф. Әмирхан. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1984. – Т. 2: Повестьлар, роман һәм драма әсәрләре. – 488 б.

Гилязов, А. Три аршина земли: повести / А. Гилязов. – М.: Советский писатель, 1987. – 448 с.

Гыйләжев, А. Яра: повесть, роман. / А. Гыйләжев. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1991. – 416 б.

Ибрагимов, Г. Глубокие корни / Г. Ибрагимов; пер. с тат. Р. Фаизовой. – М.: Художественная литература, 1964. – 228 с.

Ибрагимов, Г. Избранное / Г. Ибрагимов; пер. с тат. Г. Шариповой; вступ. статья Г. Халита. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1957. – 416 с.

Камал, Ш. Әсәрләр / Ш. Камал. – Казан: Татгосиздат, 1952. – 341 б.

Камал, Ш. Избранные произведения: в 2 т. / Ш. Камал. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1983. – Т. 1. – 384 с.

Камал, Ш. Сайланма эсэрләр / Ш. Камал. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2004. – 446 б.

Наджми, К. Весенние ветры / К. Наджми; пер. с тат. А. Садовского. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1986. – 431 с.

Литература

Азизов, А. Инсценировка узбекской прозы на сцене: дис. ... канд. искусствоведения / А. Азизов. – Ташкент, 1986. – 164 с.

Алперс, Б. Искания новой сцены / Б. Алперс. – М.: Искусство, 1985. – 400 с.

Анастасьев, А. В современном театре / А. Анастасьев. – М.: Искусство, 1961. – 383 с.

Арсланов, М.Г. Татарское режиссёрское искусство (1906–1941) / М.Г. Арсланов. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1992. – 336 с.

Арсланов, М.Г. Татарское режиссёрское искусство (1941–1956) / М.Г. Арсланов. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1996. – 224 с.

Арсланов, М.Г. Татарское режиссёрское искусство (1957–1990) / М.Г. Арсланов. – Казань: Фикер, 2002. – 272 с.

Арсланов, М.Г. Тылсым. Татар театры: режиссёрлар һәм драматурглар / М.Г. Арсланов. – Казан: Мәгариф, 2008. – 287 б.

Артист Г. Кариев / ред. И Кули. – Казан: Тат. матбугат һәм нәшрият комбинаты нәшре, 1924. – 19 б.

Асеев, Б.Н. Русский драматический театр от его истоков до конца XVIII века: Учеб. для студентов театровед. фак-ов театр. ин-тов / Б.Н. Асеев. – М.: Искусство, 1977. – 576 с.

Ахмадуллин, А.Г. Горизонты татарской драмы / А.Г. Ахмадуллин. – Казань: Таткнигоиздат, 1983. – 287 с.

Ахмадуллин, А.Г. Комсомольская юность / А.Г. Ахмадуллин // Советская Татария. – 1973. – 13 декабря.

Ахмадуллин, А.Г. Татарская драматургия. Истоки формирования социалистического реализма / А.Г. Ахмадуллин. – М.: Наука, 1983. – 264 с.

Әминов, Ю.Ш. Сәхнәдә – сүнмәс утлар / Ю.Ш. Әминов // Социалистик Татарстан. – 1963. – 8 гыйнвар.

Әмирхан, Ф. «Жәдиди» әфәнде мәкаләсенә даир / Ф. Әмирхан // Йолдыз. – 1909. – 10 ноябрь.

Базанов, В. Техника и технология сцены / В. Базанов. – Л.: Искусство, 1976. – 368 с.

Берёзкин, В.И. Художник и спектакль / В.И. Берёзкин. – М.: Знание, 1967. – 80 с.

Бояджиев, Г. Душа театра / Г. Бояджиев. – М.: Мол. гвардия, 1974. – 358 с.

Бояджиев, Г. Поэзия театра / Г. Бояджиев. – М.: Искусство, 1960. – 464 с.

Булатова, Г. Үсеш шатлыгы / Г. Булатова // Совет Татарстаны. – 1955. – 6 ноябрь.

Бурнаш, Ф. Әдәбият һәм сәнгать турында. Мәкаләләр һәм рецензияләр / тәүчеләре А. Әхмәдуллин, Н. Ханзафаров. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1978. – 240 б.

Вопросы театра: сборник статей и материалов / под ред. В.В. Фролова. – М.: ВТО, 1965. – 304 с.

Вопросы театрального искусства: сб. статей / под. ред. Р. Афанасьева. – М.: ГИТИС, 1975. – 527 с.

Гайнуллин, М.Х. Классик татарской литературы / М.Х. Гайнуллин // Коммунист Татарии. – 1984. – № 2. – С. 84–89.

Гайнуллин, М.Х. Татарская литература XIX века / М.Х. Гайнуллин. – Казань: Тат. кн. изд-во, 1975. – 307 с.

Гайфуллина, Ф.А. Проза Гарифа Ахунова (эволюция творчества): автореф. дис. ... канд. филол. наук / Ф.А. Гайфуллина. – Казань, 2003. – 26 с.

Галимжанова, Л. Яралар мэхэббәткә киртә түгел / Л. Галимжанова // Шәһри Казан. – 2004. – 23 гыйнвар.

Галимуллин, Ф.Г. Взгляд в будущее: сборник статей об истории татарской литературы / Ф.Г. Галимуллин. – Казань: Татгосиздат, 1995. – 200 с.

Галимуллин, Ф.Г. Певец прекрасного / Ф.Г. Галимуллин // Советская Татария. – 1984. – 11 марта.

Ганиева, Р. Татарская литература: традиции, взаимосвязи / Р. Ганиева. – Казань: Издательство КГУ, 2002. – 272 с.

Гарапшина, Л.Р. Сатирическое творчество Фатыха Амирхана (эпоха и герой): автореф. дис. ... канд. филол. наук / Л.Р. Гарапшина. – Казань, 2004. – 26 с.

Гарапшина, Л.Р. Судьба нации в сатире Ф. Амирхана (по произведению «Фатхулла хазрет») / Л.Р. Гарапшина // Проблемы языка, литературы и народного творчества: сб. аспирантских работ. – Казань: Фикер, 2002. – Вып. 2. – С. 179–188.

Гимранова, Д.А. Глубокие корни / Д.А. Гимранова // Советская Татария. – 1969. – 25 ноября.

Гимранова, Д.А. Точность прицела / Д.А. Гимранова // Советская Татария. – 1973. – 18 ноября.

Гиниятуллина, А. Писатели Советского Татарстана: библиогр. спр. / А. Гиниятуллина. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1970. – 511 с.

Губайдуллин, Х.Х. Татарский театр дооктябрьского периода истории: дис. ... канд. искусствоведения / Х.Х. Губайдуллин. – Казань, 1964. – 340 с.

Губайдуллин, Х.Х. Татарский театр дооктябрьского периода. 1887–1917: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Х.Х. Губайдуллин. – Казань, 1964. – 24 с.

Гыйззэт, Б. Октябрьгә кадәрге татар театры / Б. Гыйззэт, И. Илялова, һ. Мәхмүтов. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1988. – 399 б.

Даутов, Р.Н. Совет Татарстаны язучылары: библиогр. белешмә / Р.Н. Даутов, Н.Б. Нуруллина. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1986. – 639 б.

Еники, Ә. Н. Таждарова / Ә. Еники. – Казан: Таткнигоиздат, 1957. – 63 б.

Еники, Ә. Шакир Шамильский турында истәлекләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1965. – 70 б.

Заббарова, Л.М. Государственная политика в отношении театров в 1917–1920-е гг. / Л.М. Заббарова // История государственности республики Татарстан и современность: материалы конференции. – Казань, 2000. – С. 103–105.

Заббарова, Л.М. Передвижной театр Татарского государственного академического театра / Л.М. Заббарова // Эхо веков. – 2000. – № 1–2. – С. 232–237.

Заббарова, Л.М. Татарские театральные коллективы в ТАССР в 1930-е гг.: автореф. дис. ... канд. ист. наук / Л.М. Заббарова. – Казань, 2001. – 24 с.

Завадский, Ю. Об искусстве театра / Ю. Завадский. – М.: ВТО, 1965. – 347 с.

Завадский, Ю. Рождение спектакля: по материалам творческой лаборатории / Ю. Завадский. – М.: ВТО, 1975. – 144 с.

Зайнуллина, Г. Здесь и везде / Г. Зайнуллина // Звезда Поволжья. – 2004. – 22–28 января.

Закиржанов, Ә. Заман белән бергә: әдәби тәнкыйть мәкаләләре / Ә. Закиржанов. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2004. – 175 б.

Зарипов, Х. Барысы да яшьләргә кала: язучылар белән әңгәмәләр, әдәби портретлар / Х. Зарипов. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1988. – 112 б.

Золотарёв, Е. Золотое двадцатилетие: этюды о татарских драматургах и актёрах / Е. Золотарёв. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1989. – 168 с.

Игламов, Р.М. Возвращение / Р.М. Игламов // Советская Татария. – 1987. – 13 августа.

Илялова, И.И. Актёрское искусство современного татарского театра / И.И. Илялова – Казань: Татар. кн. изд-во, 1979. – 144 с.

Илялова, И.И. Г. Камал театры артистлары: биографик белешмәлек / И.И. Илялова. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2005. – 334 б.

Илялова, И.И. Марсель Салимжанов / И.И. Илялова – Казань: Татар. кн. изд-во, 1993. – 215 с.

Илялова, И.И. Межнациональные связи татарского театра / И.И. Илялова. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1985. – 240 с.

Илялова, И.И. Өч аршин жир / И.И. Илялова // Социалистик Татарстан. – 1987. – 9 май.

Илялова, И.И. Татарский государственный академический театр им. Г. Камала / И.И. Илялова. – Казань: Татарское газетно-журнальное издательство, 1996. – 191 с.

Илялова, И.И. Театр имени Г. Камала. Очерк истории / И.И. Илялова – Казань: Татар. кн. изд-во, 1986. – 328 с.

История зарубежного театра: в 3 ч. / под ред. Г.Н. Бояджиева.– М.: Просвещение, 1971. – Ч. 1. – 360 с.; 1972. – Ч. 2. – 328 с.; 1977. – Ч. 3. – 319 с.

История советского драматического театра: в 6 т. / ред. коллегия А.Н. Анастасьев и др. – М.: Наука, 1966. – Т. 1. – 531 с.; 1966. – Т. 2. – 474 с.; 1967. – Т. 3. – 613 с.; 1968. – Т. 4. – 696 с.; 1969. – Т. 5. – 736 с.; 1971. – Т. 6. – 739 с.

История татарской литературы нового времени (XIX – начало XX в.) / отв. ред. Н.Ш. Хисамов. – Казань: Фикер, 2003. – 471 с.

История татарской советской литературы / отв. ред. Л.И. Залеская и В.Г. Воздвиженский. – М.: Наука, 1965. – 578 с.

История театроведения народов СССР: Очерки, 1917–1941 / отв. ред. Г.А. Хайченко. – М.: Наука, 1985. – 303 с.

Ихсанова, Н.Г. Уйнап узган гомер: истәлекләр, уйланулар, әңгәмәләр / Н.Г. Ихсанова. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2008. – 344 б.

Ишморат, Р. Дусларым, остазларым: истәлекләр / Р. Ишморат. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1988. – 176 б.

Казанский телеграф. – 1898. – 12 сентября.

Карасёв, Ю. Ветер революции / Ю. Карасёв // Огонёк. – 1951. – № 14. – С. 12.

Кашшаф, Г.С. Акчарлаклар / Г.С. Кашшаф // Социалистик Татарстан. – 1971. – 17 ноябрь.

Кашшаф, Г.С. Күңел көзгесе: әдәби тәнкийть мәкаләләре / Г.С. Кашшаф. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1975. – 206 б.

Кашшаф, Г.С. Писатель-патриот / Г.С. Кашшаф // Советская Татария. – 1951. – 15 декабря.

Кашшаф, Г.С. Саубановы / Г.С. Кашшаф // Советская Татария. – 1954. – 16 июня.

Кашшаф, Г.С. Татар хатыны ниләр күрми / Г.С. Кашшаф // Совет әдәбияты. – 1960. – № 5. – Б. 128–133.

Кашшаф, Г.С. Чикләвек төше / Г.С. Кашшаф // Социалистик Татарстан. – 1973. – 22 ноябрь.

Кашшаф, Г.С. Юбилей спектакле / Г.С. Кашшаф // Социалистик Татарстан. – 1969. – 19 декабрь.

Классика и современность: Проблемы советской режиссуры 60–70-х годов / отв. ред. А.М. Смелянский. – М.: Наука, 1987. – 368 с.

Козьмин, М. Весенние ветры революции / М. Козьмин // Новый мир. – 1951. – № 5. – С. 228–231.

Костелянец, Б. Лекции по теории драмы: драма и действие: учеб. пособие / Б. Костелянец. – Л.: ЛГИТМ и К., 1976. – 159 с.

Кумысников, Х.Л. Заметки о трёх спектаклях / Х.Л. Кумысников // Советская Татария. – 1960. – 12 июля.

Кумысников, Х.Л. Истоки сценического реализма. Очерк истории дооктябрьского татарского театра / Х.Л. Кумысников. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1982. – 136 с.

Кумысников, Х.Л. Современный татарский драматический театр (1941–1962): автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Х.Л. Кумысников. – Казань – М., 1963. – 35 с.

Кумысников, Х.Л. Современный татарский драматический театр. 1941–1962. Очерк истории: дис. ... канд. искусствоведения / Х.Л. Кумысников. – М., 1962. – 416 с.

Кумысников, Х.Л. Татарский театр / Х.Л. Кумысников // История театроведения народов СССР. Очерки. 1917–1941. – М.: АН СССР и др., 1985. – С. 91–97.

Ли Чин, А. Проблемы воплощения романов Ф.М. Достоевского на сценах Москвы и Санкт-Петербурга (1985–1990 гг.): дис. ... канд. искусствоведения / А. Ли Чин. – СПб., 2002. – 187 с.

Лордкипанидзе, Н. Режиссёр ставит спектакль / Н. Лордкипанидзе. – М.: Искусство, 1990. – 288 с.

Лотман, Ю.М. Язык театра / Ю.М. Лотман // Театр. – 1989. – № 3. – С. 102–110.

Макаров, А. Весенние ветры / А. Макаров // Правда. – 1951. – 30 марта.

Максуд, М.Г. Весенние ветры / М.Г. Максуд // Дружба народов. – 1951. – № 3. – С. 152-154.

Максуд, М.Г. Весенние ветры / М.Г. Максуд // Красная Татария. – 1949. – 2 апреля.

Марков, П. Правда театра. Статьи / П. Марков. – М.: Искусство, 1965. – 540 с.

Марков, П.А. В Художественном театре. Книга завлита / П.А. Марков. – М.: ВТО, 1976. – 608 с.

Мәжитов, З. Онытылмас әдип / З. Мәжитов // Шәһри Казан. – 1994. – 26 февраль.

Мәхмүтов, һ.К. Татар драматургиясендә трагедия жанры / һ.К. Мәхмүтов. – Казан: Казан ун-ты нәшр., 1965. – 110 б.

Миллер, А. О чём не расскажет притча / А. Миллер // Вечерняя Казань. – 1987. – 4 сентября.

Минский, Г.М. Сәүбановлар / Г.М. Минский // Совет Татарстаны. – 1954. – 30 сентябрь.

Миңнуллин, Ф. Балта явызлар кулында: әдәби тәнкыйть мәкаләләре / Ф. Миңнуллин. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1994. – 344 б.

Миңнуллин, Ф. Затлылык: әдәби тәнкыйть мәкаләләре / Ф. Миңнуллин. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1989. – 144 б.

Михайлова, А. Образ спектакля / А. Михайлова. – М.: Искусство, 1978. – 247 с.

Мусин, Ф.М. По координатам жизни: размышления о современной татарской прозе / Ф.М. Мусин. – М.: Современник, 1976. – 206 с.

Мусин, Ф.М. Связь времён: Об историзме современной татарской прозы / Ф.М. Мусин. – Казань: Таткнигоиздат, 1979. – 224 с.

Мусин, Ф.М. Тарих һәм заман / Ф.М. Мусин. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1974. – 191 б.

Мустафин, Р. Образ времени: статьи / Р. Мустафин. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1981. – 296 с.

Мухамедова, Г.С. Абдурахман Абсалямов / Г.С. Мухамедова. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1971. – 133 с.

Народные артисты: очерки / сост. И. Илялова, Г. Кантор. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1980. – 529 с.

Нигъмәтуллин, Ә. Шәриф Камал / Ә. Нигъмәтуллин. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1964. – 172 б.

Нотфуллина, З.Т. Роль «деревенской прозы» в обновленческом движении в татарской литературе 60-90-х годов XX века:

автореф. дис. ... канд. филол. наук / З.Т. Нотфуллина. – Казань, 2006. – 25 с.

Нуруллин, И. Шәриф Камал иҗаты: мәкаләләр / И. Нуруллин. – Казан: Казан ун-ты нәшр., 1963. – 71 б.

Нуруллин, И.З. Ф. Әмирхан: Атаклы кешеләр тормышы / И.З. Нуруллин. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1988. – 279 б.

Нуруллина, Р. Ш. Камалның «Козгыннар оясында» исемле хикәясе һәм пьесасы / Р. Нуруллина // Совет әдәбияты. – 1954. – № 2. – Б. 103–111.

Петров, Н. Режиссёр в театре / Н. Петров. – М.: ВТО, 1961. – 79 с.

Пехтелев, И. Человек с Агидели / И. Пехтелев // Советская Татария. – 1967. – 6 января.

Пименов, В. Жизнь, драматургия, театр: статьи / В. Пименов. – М.: Сов. писатель, 1966. – 375 с.

Плукш, И.И. Формирование и развитие социалистического реализма / И.И. Плукш. – М.: Просвещение, 1973. – 336 с.

Полякова, Е.И. Театр Льва Толстого / Е.И. Полякова. – М.: Искусство, 1978. – 378 с.

Попов, А.Д. Творческое наследие: воспоминания и размышления о театре. Художественная целостность спектакля / А.Д. Попов. – М.: ВТО, 1979. – 519 с.

Попов, А.Д. Творческое наследие: избранные статьи, доклады, выступления / А.Д. Попов. – М.: ВТО, 1980. – 480 с.

Попов, А.Д. Творческое наследие: Работа над спектаклем, избранные письма / А.Д. Попов. – М.: ВТО, 1986. – 432 с.

Пятёрка за драму // Восточный экспресс. – 2004. – 23–29 января.

Ремез, О. Мизансцена – язык режиссёра / О. Ремез. – М.: Искусство, 1963. – 134 с.

Репертуар Татарского государственного академического театра имени Г. Камала (1906–2006) / сост. И.И. Илялова. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2006. – 63 с.

Рехельс, М.Л. Режиссёр – автор спектакля: Этюды о режиссуре / М.Л. Рехельс. – Л.: Искусство, 1969. – 232 с.

Рәфкәт Бикчәнтәев: истәлекләр / авт.-төзүче, кереш сүз авторы Ю.Г. Сафиуллин. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2006. – 280 б.

Рудницкий, К.Л. Проза и сцена / К.Л. Рудницкий. – Москва: Знание, 1981. – 112 с.

Рудницкий, К.Л. Русское режиссёрское искусство (1898–1907) / К.Л. Рудницкий. – Москва: Наука, 1989. – 383 с.

Рудницкий, К.Л. Русское режиссёрское искусство (1908–1917) / К.Л. Рудницкий. – Москва: Наука, 1990. – 278 с.

Рудницкий, К.Л. Спектакли разных лет / К.Л. Рудницкий. – М.: Искусство, 1974. – 123 с.

Рудницкий, К.Л. Театральные сюжеты / К.Л. Рудницкий. – М.: Искусство, 1990. – 463 с.

Сайганов, А.Д. С октября я родился заново / А.Д. Сайганов // Советская Татария. – 1974. – 17 марта.

Саитов, С. Огни неугасимые / С. Саитов // Советская Башкирия. – 1963. – 27 июня.

Салихов, Р.Г. Герой и эпоха (концепция героя в татарском литературоведении) / Р.Г. Салихов. – Казань: Мастер Лайн, 1999. – 350 с.

Саттарова, А.М. Современная татарская драматургия 1985–2000 гг.: концепция эпохи и героя. – Казань: Gumanitarya, 2003. – 152 с.

Свободин, А. Театральная площадь / А. Свободин. – М.: Искусство, 1981. – 335 с.

Сәлимжанов, Х. Артист язмалары / Х. Сәлимжанов. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1966. – 178 б.

Смолина, К. Сто великих театров мира / К. Смолина. – М.: Вече, 2001. – 480 с.

Советские писатели. Автобиографии: в 2 т. / сост. Б.Я. Брайнина, Е.Ф. Никитина. – М: Государственное издательство художественной литературы, 1959. – Т. 2. – 759 с.

Сокурова, О.Б. Большая проза и русский театр (сто лет сценического освоения прозы) / О.Б. Сокурова. – СПб.: Изд-во СПб. ун-та, 2004. – 239 с.

Сокурова, О.Б. Роман и театр: дис. ... канд. искусствоведения / О.Б. Сокурова. – Л., 1977. – 183 с.

Станиславский, К.С. Моя жизнь в искусстве / К.С. Станиславский. – М.: Искусство, 1954. – 540 с.

Строева, М.Н. Режиссёрские искания Станиславского 1891–1938 / М.Н. Строева. – М.: Наука, 1977. – 416 с.

Сцена и время: сб. статей // Подгот. ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова. – Казань: ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова КФАН СССР, 1982. – 144 с.

Таиров, А.Я. Записки режиссёра: статьи, беседы, речи, письма / А.Я. Таиров. – М.: ВТО, 1970. – 603 с.

Татар совет театры (очерклар) / ред. Б.Н. Гыйззэт һ.б. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1975. – 493 б.

Татарская энциклопедия / под ред. М.Х. Хасанова. – Казань: Изд-во Ин-та татарской энциклопедии, 2002. – Т.1. – 671 с.; 2005. – Т. 2. – 655 с.; 2006 – Т.3. – 664 с.; 2008 – Т.4. – 768 с.

Татарский академический театр им. Г. Камала. Казань (статья о работе театра, творческий состав и репертуар за 50 лет). – М.: М-во культуры ТАССР, 1957. – 79 с.

Татарский театр (Новаторские искания татарского советского театра): сборник статей // подгот. ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова. – Казань: ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова КФАН СССР, 1980. – 128 с.

Татарский энциклопедический словарь / под ред. М.Х. Хасанова. – Казань: Изд-во Ин-та татарской энциклопедии, 1999. – 690 с.

Тимченко, М.Б. Театральная судьба «Обыкновенной истории» (роман И.А. Гончарова, драматическое переложение В.С. Розова, сценическая интерпретация): дис. ... канд. искусствоведения / М.Б. Тимченко. – Л., 1972. – 229 с.

Фатих Әмирхан турында истәлекләр / Төз. Ф. Ибраһимова, Р. Әмирхан. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2005. – 255 б.

Фролов, В. Судьба жанров драматургии: Анализы драматических жанров в России XX века / В. Фролов. – М.: Сов. писатель, 1979. – 423 с.

Хайченко, Г.А. Страницы истории советского театра / Г.А. Хайченко. – М.: Искусство, 1965. – 207 с.

Хализев, В.Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование) / В.Е. Хализев. – М.: Изд. МГУ, 1986. – 259 с.

Халит, Г. Портреты и проблемы: избранные статьи разных лет / Г. Халит. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1985. – 344 с.

Ханзафаров, Н. Татарская комедия (истоки и развитие): автореф. дис. ... докт. филол. наук / Н. Ханзафаров. – Казань, 1996. – 34 с.

Ханнанов, Р.Г. Татарская сценическая литература в контексте тюркской драматургии (конец XIX-начало XX веков): автореф. дис. ... канд. филол. наук / Р.Г. Ханнанов. – Казань, 2009. – 22 с.

Харисов, М. Повесть геройлары сәхнәдә / М. Харисов // Социалистик Татарстан. – 1973. – 27 сентябрь.

Хасанов, М.Х. Писатель, учёный, революционер. Страницы жизни и творчества Галимджана Ибрагимова / М.Х. Хасанов. – М.: Наука, 1987. – 318 с.

Хатипов, Ф.М. М. Әмирнең «Агыйдел» повесте / Ф.М. Хатипов // Совет әдәбияты. – 1957. – № 1. – Б. 102–112.

Хатипов, Ф.М. Певец романтики и борьбы / Ф.М. Хатипов // Советская Татария. – 1987. – 6 января.

Хэйретдинова, Р.К. Гомер сәхнәсе: истәлекләр, хатирәләр / Р.К. Хэйретдинова. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2006. – 87 б.

Хэйри, Х. Ш. Камал драматургиясе / Х. Хэйри // Совет әдәбияты. – 1940. – № 7. – Б. 67–76.

Холодов, Е.Г. Лицо театра: статьи и рецензии разных лет / Е.Г. Холодов. – М.: Искусство, 1979. – 327 с.

Цимбал, С. Актёр и драматург / С. Цимбал. – Л.-М.: Искусство, 1960. – 304 с.

Цимбал, С. Театр. Театральность. Время / С. Цимбал. – Л.: Искусство, 1977. – 263 с.

Цимбал, С.Л. Проза как театральный жанр / С.Л. Цимбал // Звезда. – 1977. – № 4. – С. 195.

Шакиров, Ә.Ш. Язымыш: уйланулар, истәлекләр, әңгәмәләр, чыгышлар / Ә.Ш. Шакиров. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2007. – 208 б.

Шамуков, Г.Р. Каләмем: мәсәлләр, мәкаләләр / Г.Р. Шамуков. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1979. – 272 б.

Шарафиев, Ф.М. Репертуар – основа театра // Ф.М. Шарафиев. – Советская Татария. – 1954. – 30 апреля.

Шәрәфиев, Ф. Касыйм Шамил / Ф. Шәрәфиев. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1969. – 87 б.

Шкилёва, Л.Ф. Проблема театральной инсценировки русского классического романа на советской сцене (МХАТ, 30-е годы): дис. ... канд. искусствоведения / Л.Ф. Шкилёва. – М., 1972. – 225 с.

Юзовский, Ю. Зачем люди ходят в театр: статьи, очерки, фельетоны разных лет / Ю. Юзовский. – М.: Искусство, 1964. – 415 с.

Якушкина, В.Г. Некоторые проблемы сценического воплощения романов Ф.М. Достоевского (на примере спектакля Художественного театра «Братья Карамазовы» в постановке В.И. Немировича-Данченко, 1910 г.): дис. ... канд. искусствоведения / В.Г. Якушкина. – М., 1972. – 199 с.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
1 глава. Самоинсценировка или авторские переработки прозы в пьесы	13
1.1. «Фатхулла хазрат» Ф. Амирхана	14
1.2. «В вороньем гнезде» Ш. Камала	30
1.3. «Агидель» М. Амира	41
1.4. «Три аршина земли» А. Гилязова	53
2 глава. Сценические варианты прозы, сочинённые режиссёром	67
2.1. «Весенние ветры» К. Наджми	67
2.2. «Огонь неугасимый» А. Абсалямова	85
2.3. «Ядро ореха» Г. Ахунова	106
3 глава. Традиционные инсценировки	117
3.1. «Судьба татарки» Г. Ибрагимова	117
3.2. «Глубокие корни» Г. Ибрагимова	131
3.3. «Чайки» Ш. Камала	145
3.4. «Рана» А. Гилязова	156
Заключение	167
Литература и источники	175

Научное издание
Серия «Библиотека журнала «Фэнни Татарстан»
2 книга

Фардеева Динара Радиевна

**НАЦИОНАЛЬНАЯ ПРОЗА
НА СЦЕНЕ ТАТАРСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
АКАДЕМИЧЕСКОГО ТЕАТРА ИМЕНИ Г. КАМАЛА**

Редактор Л.Ш. Давлетшина
Компьютерная вёрстка Н.Т. Абдуллиной

Подписано в печать 6.08.2014.
Формат 60×84¹/₁₆. Бумага офсетная. Гарнитура Tahoma.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 10,9. Уч.-изд.л. 7,6. Тираж 300. Заказ К-10

Институт языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова АН РТ
420111, Казань, ул. Лобачевского, 2/31