

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

ТЕАТР XXI ВЕКА И ВЫЗОВЫ НОВОГО ВРЕМЕНИ

**Материалы
международной научно-практической конференции,
посвященной 110-летию татарского театра**

Казань
2016

УДК 792
ББК 85.33
Т 30

Печатается решением Ученого совета
Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова
Академии наук Республики Татарстан

Составители:

*кандидат искусствоведения Э.М. Галимова (научный редактор);
кандидат филологических наук А.Р. Салихова;
кандидат филологических наук Д.Р. Фардиева*

Т 30 **Театр XXI века и вызовы нового времени:** материалы международной научно-практической конференции, посвященной 110-летию татарского театра / под ред. Э.М. Галимовой. – Казань: ИЯЛИ, 2016. – 336 с.
ISBN 978-5-93091-206-7

ISBN 978-5- 93091-206-7

ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ

Общественность Татарстана отмечает знаменательную дату – 110 лет со дня первого официального представления на татарском языке в Казани, состоявшегося 22 декабря 1906 года. За свою более чем вековую историю татарский театр прошел огромный путь, стал существенным фактором духовной жизни, добился огромных успехов и получил международное признание.

Осмыслить исторический опыт татарского театра, обозначить актуальные проблемы и наметить тенденции его дальнейшего развития призвана международная научно-практическая конференция «Театр XXI века и вызовы нового времени».

Современный татарский театр плотно вписан в мировой культурный контекст, потому невозможно рассматривать его в изоляции от проблем, общих для всего сценического искусства.

Работа конференции велась по трем направлениям:

- актуальные проблемы мирового театра и взаимодействие культур
- история и теория театра. Проблемы драматургии
- практика театрального процесса, вопросы педагогики, музыки и сценографии

В конференции приняли участие ученые и театральные деятели из Польши, Азербайджана, Казахстана, Узбекистана, Кыргызстана, Туркменистана, Москвы, Санкт-Петербурга, Казани, Уфы, Черкесска, Альметьевска, Кемерово.

Материалы международной научно-практической конференции «Театр XXI века и вызовы нового времени», собранные в этом сборнике, представляют большой интерес и, безусловно, послужат для дальнейших исследований в области многогранного и изменчивого сценического искусства.

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ МИРОВОГО ТЕАТРА И ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ КУЛЬТУР

ТАТАРСКАЯ ЛИТЕРАТУРА И НАЦИОНАЛЬНЫЙ ТЕАТР: ОДНА ДОРОГА НА ДВОИХ

Загидуллина Д.Ф. (Казань)

Драма выступает одним из трех родов литературы, которая занимает особое положение, так как предназначается для постановки на сцене. Общеизвестна мысль о том, что драматургические произведения получают свое окончательное завершение только на сцене: театр оказывает влияние на литературу, подчиняя ее своим законам.

И, наоборот, рождение любого национального театра напрямую связано с национальной литературой. Чтобы драматургическое произведение получила театральную жизнь, она должна иметь жизнь литературную. Это хорошо видно на примере татарской литературы и татарского театра: возникновение татарского театра способствовало ускоренному развитию драматических жанров, а основные тенденции развития литературного процесса во все времена имели прямое влияние на качественное и количественное обновление татарского сценического искусства.

Возникновение татарского театра зависело от формирования татарской драмы, которая, в свою очередь, «при своем рождении опиралась на народно-игровые традиции» (4, с. 112). Элементы театрального действия присутствуют во многих видах татарского народного творчества – в играх, игровых песнях, в свадебных обрядах («Кыз елату» и т.д.), календарных празднествах («Карга боткасы», «Янгыр боткасы» и др.). В средневековой тюрко-татарской литературе заметны «театрализованные» тексты: поэма «Кутадгу билик» («Благодатное знание», 1069–1070) Юсуфа Баласагунлы, например,

композиционно состоит из бесед четырех героев друг с другом о разумном и справедливом управлении государством: Көнтугды (олицетворение Справедливости), Айтулды (символ Счастья), Угделмеш (Разум), Уйгырмыш (Бережливость, Осторожность). В диалогах раскрывается практически весь художественный замысел: характер персонажей, позиция автора, основная идея произведения, даже сюжет приводится в движение при их помощи.

Отдельные главы поэмы Кул Гали (ок. 1183 – между 1233 и 1240) «Кыйссаи Йосыф» («Сказание о Йусуфе», 1233) имеют ярко выраженный «постановочный» характер: заговор братьев; продажа Юсуфа купцу Малику, пир у Зулейхи, встреча братьев во дворце Юсуфа и др. Такие особенности прослеживаются во многих текстах религиозно-дидактического или суфийского толка («Джумжума султан» (1369) Хисама Кятиба, «Кисекбаш китабы» («Книги об отсеченной голове») и т.д.). Они свидетельствуют о том, что в недрах тюрко-татарской литературы «созревала» драматургия.

Но условия для формирования татарской драмы как самостоятельного литературного рода возникли лишь во второй половине XIX века, в рамках татарского просветительского движения. В это время в социокультурной жизни татар наметился постепенный перелом, пришло осознание необходимости сближения с европейской культурой, переустройства жизни в соответствии с потребностями Нового времени: возник джадидизм, способствовавший смене ориентиров в литературном процессе (2, с. 40). Татарская светская просветительская литература стала той благодатной почвой, на которой зарождалась национальная драматургия.

Основоположником татарской драмы стал Габдрахман Мухаммад-Аминович Ильясов (Габдрахман Ильяси) (1856–1895), археограф и фольклорист, действительный член Общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете (5, т. 2, с. 560). В 1887 г. в типографии университета была издана драма Г. Ильяси «Бичара кыз» («Несчастливая девушка»), написанная в русле просветительских идей: в ней были поставлены проблемы свободы личности, равноправия женщин, просвещения татарского народа. Уже через год после публикации «Несчастной девушки» появился своеобразный творческий ответ другого казанского просветителя – драма «Рәдде бичара кыз» («Опровержение несчастной девушки») Фатиха Хаммад угылы Халиди (1850–1923) (5, т. 6, с. 174). Обе пьесы имели огромный успех у читателей.

В первых литературных опытах «Бэхетсез егет» («Несчастный юноша», 1898), «Өч бадбэхет» («Три злодея», 1900) и др. одного из основателей татарского профессионального театра, драматурга Галиасгара Галиакберовича Камала (1879–1933) (5, т. 3, с. 199–200) традиционные для просветительской литературы проблемы: воспитание молодого поколения, взаимоотношения «отцов и детей», судьба татарской женщины, «людей дна» – переплелись с социальной и психологической оценкой жизни татарского общества.

Просветительское движение рассматривало драму как прямую возможность воздействия на широкие слои общества, отдавая предпочтение воспитательной силе, отличающей ее от других родов литературы. Это и стало одним из факторов, способствовавших созданию татарского театра.

Как известно, в 1903 г. в Казани по инициативе братьев Габитовых возник кружок любителей театрального и музыкального искусств, заседания которого проводились по субботам (отсюда название кружка – шимбэчелэр, «субботяне»). 22 декабря 1906 года члены кружка показали первое публичное театральное представление, этот день стал днем рождения профессионального татарского театра. Деятельность первых татарских театральных трупп «Сайяр», «Нур», «Ширкат», «Яшьлек» было связано с именами талантливых актеров и режиссеров – Ш. Кудашев-Иманский, М. Мутин, З. Султанов, Г. Болгарская, Г. Кариев, Ф. Ильская и др. В их репертуаре были пьесы Г. Камала, С. Рамиева, Г. Исхаки, Г. Кулахметова, М. Файзи и др. Творчество каждого из драматургов выводило на сцену разные стороны жизни татарского общества, находя соответствующие формы и приемы.

Творчество Г. Камала развивалось в русле обличения морального состояния татарского «среднего класса» – купцов, отдельных религиозных деятелей. В комедиях «Беренче театр» («Первое представление», 1908), «Бүләк өчен» («Ради подарка», 1909), «Банкрот» (1911), «Безнең шәһәрнең серләре» («Тайны нашего города», 1911) с сатирических позиций воссоздаются устаревшие каноны патриархального семейного уклада татар, затрагиваются проблемы отцов и детей, семейно-бытовых отношений. На сцене татарского театра зазвучал беспощадный смех с позиций просветительских идеалов драматурга, который призывал освободиться от устаревших представлений, брать пример с других народов и учиться, открываться всему новому и прогрессивному. Комедии Г. Камала породили целое

обличительное направление в национальной драматургии («Тартышу» («Борьба», 1907) «Алдым-бирдем» («Купчая», 1907) Г. Исхаки, «Яшә, Зәбәйдә, яшим мин» («Живи, Зубайда, я живу», 1908), «Низамлы мәдрәсә» («Образцовое медресе», 1908) С. Рамиева, «Помада мәсьәләсе» («Вопрос о помаде», 1908) И. Богданова и др.). Магистральный путь, заложенный драматургией Г. Камала в области содержания и формы театрального искусства, до сегодняшнего дня определяет национальную особенность татарского театра: в нем доминирует жанр комедии, предпочтение отдается «пьесе действия», карнавальному смеху, гиперболизации характера персонажей и т.д.

Абсолютно иные возможности для татарского театра открыло творчество Габдельгафура Юнусовича Кулахметова (1881–1918) (5, т. 3, с. 506). Образцы пролетарской литературы, его драмы «Ике фикер» («Две мысли», 1906) и «Яшь гомер» («Молодая жизнь», 1908) затрагивают проблемы отношения интеллигенции к революции, поиска человеком смысла жизни, женской свободы, борьбы за всеобщее народное счастье. Наряду с новыми для татарской литературы героями драматург воссоздает условно-аллегорические образы Красной и Черной мысли, которые выступают как противоположные мысли, взгляды, терзающие душу главного героя – Давыта. Кулахметов впервые в татарской драматургии продемонстрировал широкие возможности использования поэтики условности, в том числе для воссоздания на сцене внутреннего конфликта героя-интеллектуала.

Жанр психологической драмы меняет очертания в творчестве Фатиха Мухаметзарифовича Амирхана (1886–1926) (5, т. 1, с. 138], он принимает форму драмы идей. В его драмах, основанных на столкновении старого и нового, «отцов» и «детей» («Яшьләр» («Молодежь», 1909), «Тигезсезләр» («Неравные», 1914)), происходит «качественно новое художественное осмысление жизни татарской учащейся молодежи, интеллигенции», они отличаются «эпичностью, обилием авторских ремарок», «вплетением в текст суждений о переустройстве экономических основ татарской действительности (проблемы торговли, бизнеса), европеизации системы образования, эмансипации женщины», «разговорами о любви, литературе, языке, музыке, живописи, русской культуре», «черным юмором» (2, с. 96–97). Предметом изображения становятся идейные споры, в которых отражается резкое размежевание основных общественно-исторических сил эпохи; традиционное внешнее действие уступает место внутреннему. Вопросы: как изменить жизнь и кто является

носителем идеала национального прогресса, получают философское звучание и остаются открытыми.

Формирование в татарской поэзии и прозе романтизма европейского типа, социально и национально акцентированного, стало причиной резких изменений и в татарской драматургии. Судьба нации становится основным лейтмотивом не только татарской литературы в целом и драматургии в частности, но и татарского театра. Появляются новые жанры – трагедия («Зулейха» (1912) Г. Исхаки), мелодрама («Мөгаллимэ» («Учительница», 1913) Г. Исхаки), которые позволяют авторам связать воедино борьбу за свободу духа, за будущее нации – с историей, с менталитетом, характером татар.

Начиная с 1912 года в татарском театре критика явлений отсталости в татарском обществе постепенно уступает место романтизации, идеализации народной жизни. В творчестве молодых драматургов – М. Файзи, Ш. Камала, К. Тинчурина, Ф. Бурнаша, хотя и присутствует столкновение старого и нового, воспеваются герои, своими решениями приблизившие свободу. К. Тинчурин называет их «первыми цветами» («Беренче чэчэклар» («Первые цветы», 1913). Герои Г. Исхаки Фатима и Габдулла («Мөгаллимэ») выступают идеалом служения народу, но не нашедшими личного счастья. Драматурги преодолевают однобокое изображение подобных героев, представляя их истории на фоне сложных и противоречивых жизненных обстоятельств.

Вместе с тем, романтизм открывает для театра удивительные возможности использования народной песни, этнографических деталей, фольклора, музыки, особенностей народного быта и бытия. Появляются очень лиричные, эмоционально насыщенные пьесы Мирхайдара Мустафовича Файзи (1891–1928) (5, т. 6, с. 75–76) «Авыл бэйрэмэ» («Деревенский праздник», 1915), «Галиябану» (1916), которым «свойственно конкретно-чувственное воспроизведение действительности» (1, с. 213). Экзистенциальная философия, синтезирующая с восточной образностью, аллегоричность и символизация, приемы условности становятся неотъемлемой частью национальной поэтики драматургии. Модернистские приемы обеспечивают философскую насыщенность, глубину произведений.

Не только своим творчеством на драматургической стезе, но и выступая первыми критиками и аналитиками как самих текстов, так и постановок, режиссуры, игры артистов, театральных приемов, татарские писатели Ф. Амирхан, Ш. Камал, Г. Ибрагимов,

К. Тинчурин, Н. Гасрый и др. сопровождали театральное искусство, указывая пути развития и перспективы, сравнивая с другими национальными театрами.

Художественное развитие татарской литературы после 1917 года испытывало давление политических и идеологических факторов. Вместе с тем, романтические драмы и трагедии Ф. Бурнаша, К. Тинчурина и др. воспринимаются как продолжение традиций предыдущего этапа.

Талантливый драматург Карим Галеевич Тинчурин (1887–1938) (5, т. 5, с. 642) проблеме определения путей развития татарской драматургии посвящает и теоретические труды. Его произведения «Казан сөлгесе» («Казанское полотенце», 1923), «Сүнгән йолдызлар» («Погасшие звезды», 1923), «Американ» («Американец», 1924), «Зәңгәр шәл» («Голубая шаль», 1926) стали классическими, поскольку в них представлены национальные философия и эстетика, менталитет и характер. При помощи идеализации и романтизации главных героев, их чувств и переживаний, приемов усиления эмоционального воздействия, музыкального сопровождения, активной символизации драматург изображает борьбу духовно зрелых и свободолюбивых людей за преодоление предопределения свыше, судьбы, трагизма бытия.

К сожалению, происходившие в литературе большой страны процессы замедлили рост драматургии в военные и послевоенные годы. Но талантливые татарские драматурги продолжали поиск путей развития драматургии. Благодаря их усилиям и общей тенденции в татарской литературе 1960-е гг. – тенденции возвращения к национальным художественным истокам, к возрождению национальных художественных традиций – драматургия также преодолевает социальную и классовую детерминированность обстоятельств. Наряду с исповедальной прозой, тихой лирикой, ведущей разговор о таких ценностях, как родина, родная земля, деревня, мать, и в драматургии появляется ориентир на поиск глубинных основ народной жизни, на передний план в единой связке выдвигаются проблемы судьбы человека, рода, народа, родного края.

Значительная роль в этом процессе принадлежит Хаю Каюмовичу Вахитову (5, т. 1, с. 549): написанные им в 1960-1970-ые гг. пьесы («Беренче мэхэббэт» («Первая любовь», 1960), «Соңгы хат» («Последнее письмо», 1966), «Туй алдыннан» («Перед свадьбой», 1969), «Мэхэббәтең чын булса» («Если любовь настоящая», 1972) и др. отличаются мелодраматизмом, в них представлены герои, способные

переживать сильные чувства, бескомпромиссные, отстаивающие право на свою точку зрения, выступающие в амплуа хранителей векового опыта поколений, исполнителей нравственных заветов народа, противопоставленные бездуховно-потребительскому отношению к жизни, к людям. Появление подобных свободолюбивых героев позволило выдвинуть проблему нравственного выбора, которая стала одной из особенностей татарской драматургии данного периода и татарской авангардной литературы в целом. Это видно и на примере творчества Шарифа Нургалиевича Хусаинова (1929–1999), драматурга, прозаика, автора первой повести постромантической направленности «Мэхэббэт сагышы» («Грезы любви», 1965). В комедии «Профессор кияве» («Зять профессора», 1953), трагикомедии «Зөбэйдә – адәм баласы» («Зубейда – дитя человеческое», 1961), драме «Әни килде» («Мама приехала», 1968) проблемы нравственного выбора, ответственности перед следующими поколениями, осуждение душевной черствости представлены на фоне усиления эмоциональности ситуаций и характеров. Лирический пафос, обращение к символам, поиск связи между философским постижением мира человеком и принципами его нравственного поведения стали характерными особенностями литературы данного периода. Эти же особенности явственно прослеживаются и в татарской драматургии.

Явлением в татарской драматургии 1960–1980-х гг. стало творчество Туфана Абдулловича Миннуллина (1935–2012) (5, т. 4, с. 190–191), который в своих пьесах затрагивает самые актуальные нравственные проблемы современного общества, осмысляя их с национальных и философских позиций. Так, в драматической трилогии («Миләүшәнең туган көне» («День рождения Миляуши», 1968)), «Дуслар жыелган жирдә» («Чертов тост», 1977), «Хушыгыз!» («Прощайте!», 1993)), драматург ищет причины духовного кризиса и находит их не во внешних обстоятельствах, а в самом человеке, в его неспособности противостоять низменной стороне своего «я». Параллельно Т. Миннуллин создает сильных духом героев: Мадина («Ай булмаса, йолдыз бар» («Нет луны, так есть звезды», 1977)); Джалиль («Моңлы бер жыр» («У совести вариантов нет», 1981)); Гульфина («Әниләр һәм бәбиләр» («Колыбельная», 1984)), Альмандар («Әлдермештән Әлмәндәр» («Старик из деревни Альдермеш», 1976)).

В целом, татарская литература 1960–1980-х годов нашла возможность преодолеть узкие рамки соцреализма, прежде всего, опираясь

на концепцию сильного человека, возрожденного в двух амплуа: как противостоящего тоталитарной системе; и как национального героя, созданного в рамках национально-мифологической структуры. Так литература от социальной картины мира поворачивается к картине национального мира. В области формы усиливается лирико-романтическое, экзистенциальное начало: лирико-символические дополнения, философские отступления, историческая ретроспекция расширяют рамки содержания, характерного для эпохи, обогащение символами, намеками, скрытым содержанием апеллирует к читателям с различным уровнем подготовленности. Эти свойства проявляются и в драматургии.

Рубеж XX–XXI вв. стал для татарской литературы временем системной трансформации, связанной со сменой художественных парадигм. Качественно изменяется психологизм, трансформируется критическое начало в литературе: предметом критического отношения становится тоталитарное прошлое (писатели обращаются к проблеме человека в тоталитарной системе), постсоветская действительность; наблюдается повышенный интерес к национальной тематике (истории, мифологии, религии), стремление авторов выявить константы национальной культуры, найти основы национальной идентичности. И в этом процессе татарская драма взяла на себя роль лидера, отличаясь среди других литературных родов активностью авангардных форм и новым взглядом на роль и функции художественной литературы.

Изменение сложившейся прежде художественной картины мира отразилось в произведениях с ярко выраженной национальной проблематикой. «Шәжәрә» («Родословная»), «Гөргөри кияүләре» («Зятья Григория», 1995), «Илгизәр плюс Вера» («Ильгизар плюс Вера», 1992) Т. Миннуллина, «Ак тамырлар иле» («Страна Белых корней») Р. Хамида, «Ак калфагым төшердем кулдан» («Выронила из рук белый калфак») И. Юзеева и др. затронули многие запретные ранее национальные проблемы, активизировали просветительские функции драматургии, выгодно отличались стремлением к возрождению традиционно-восточных мотивов и приемов. Мифологические, мифические, архетипические образы и мотивы, традиционные символы выступают «культурным донором» и обнаруживают глубокую связь тюрко-татарским фольклором, с татарской литературой предыдущих периодов, особенно – средневековья и периода возрождения начала XX века. Альтернативное прочтение подобных сложных

сюжетов и мотивов, образов и знаков объясняет парадоксы современной национальной жизни.

Стремление познать действительность, учитывая ментальное мироощущение современного человека, позволяет интегрировать различные подходы в оценке изображаемого: сатирические, иронические, экзистенциальные, этические, фантастические, мифопоэтические. В результате тексты становятся фиксацией априорных суждений о современной жизни, которая опирается на модель-перевертыш, образ антимира, возникающий в результате «диалога с хаосом» на базе литературного мифа, фантастических и мистических представлений, мотива юродства и святости («Алла каргаган йорт» («Богом проклятый дом», 1990) Д. Салихова, «Вақыйга жүләрләр йортында бара» («Действие происходит в сумасшедшем доме», 1991) Ф. Байрамовой, «Жүләрләр йорты» («Сумасшедший дом», 1995) З. Хакима)). Дом – сумасшедший дом и дом – деревня («Баскетболист» (2002) М. Гилязова, «Кишер басуы» («Морковное поле», 1993) З. Хакима) как модель тоталитарного режима стали знаковыми для драмы конца XX в. Как подсознание человека или коллективное подсознание эта модель служит для анализа и «внешнего», и «внутреннего» зла («Бичура» («Домовой», 1989) М. Гилязова), позволяет определить след и чудовищные последствия тоталитарной идеологии, которая, проникнув в подсознание, коренным образом меняет представления, разрушает цельность и естественность личности. В этом контексте драма возглавила формирование постмодернизма в татарской литературе, используя присущий только ей художественный арсенал для преодоления монолитности и монологичности художественных текстов.

В татарской драме отличительными особенностями стали явное просвечивание мифологических мотивов, стремление к созданию новых мифов, которые служили конкретизации, детализации исторического и мифологического материала, архетипичность характеров. Например, в драме «Телсез күке» («Немая кукушка», 2002–2003) З. Хакима национальный миф о кукушке становится приемом расширения содержания, вербализуя «голоса» фольклорных и литературных текстов. В нем три взаимосвязанных текста: история прощения; история татар в тоталитарном государстве; и текст о судьбе татарской песни и татарского языка структурируются при помощи противопоставления. Интертекстуальность, символизация такого масштаба впервые были представлены именно в драматургии.

Или еще одно произведение этого же автора – драма «Гасыр моңы» («Грусть века», 2006), обозначенная самим автором как «театральный роман», посвящена поиску закона бытия в условиях хаоса, для этого драматург обращается к мифологической модели мира, опирающейся на Коранический миф о пророке Ибрахиме, миф о жертвенности. В татарской литературе «Гасыр моңы» З. Хакима, «Бичура» М. Гилязова и ряд других драм стали первыми произведениями, полностью построенными на фундаменте народного эпоса и использующими его для одновременного воссоздания нескольких текстов-историй, и при их помощи – главного авторского мифа об истории татар XX века.

После первого десятилетия XXI века наблюдается определенный спад в поисках новых форм и приемов как в татарской литературе в целом, так и в татарской драматургии. Однако подъем рубежа XX–XXI веков вселяет уверенность в том, что татарская драма продолжит свой триумфальный путь в авангарде всей татарской литературы, удивляя и восхищая как читателей, так и зрителей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ахмадуллин А.Г. Татарская драматургия: истоки и формирование социалистического реализма. М.: Наука, 1983. 263 с.
2. Валидов Дж. Очерки истории образованности и литературы татар. Казань, 1998. 112 с.
3. Ганиева Р. Художественные поиски Фатиха Амирхана // Ганиева Р. Татарская литература: традиции, взаимосвязи. Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2002. С. 92–100.
4. История татарской литературы Нового времени (XIX – начало XX века). Казань, 2003.
5. Татарская энциклопедия / гл. ред. М.Х. Хасанов. Т. 1–6. Казань, ИТЭ, 2002–2014.

НЕКОТОРЫЕ СООБРАЖЕНИЯ ОТНОСИТЕЛЬНО ДАТЫ И ВРЕМЕНИ ЗАРОЖДЕНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ТАТАРСКОГО ТЕАТРА

Игламов Н.Р. (Казань)

Зимним, вьюжным вечером 1906 года литературно-художественный кружок молодой татарской интеллигенции «Субботяне» (они собирались по субботам, отсюда название) представил почтенной публике два спектакля по турецким пьесам «Беда от любви» и «Жалкое

дией». На следующий год стараниями Ильяса Кудашева-Ашказарского возникнет первая профессиональная татарская труппа, название которой – «Сайяр» («Передвижная») – даст сам Габдулла Тукай. Действительно, труппа первые годы своего существования много гастролировала по городам Поволжья и Урала, Средней Азии и Закавказья, лишь наездами посещая Казань. Из-за творческих разногласий труппу вскоре покинет ее создатель, а место руководителя займет «отец татарского театра» Габдулла Кариев. В сезоне 1911/12 гг. татарские меценаты передадут «саяйровцам» здание «Восточного клуба», татарский театр обретет стационар, что позволит выйти на новые творческие рубежи, даст почву для возникновения полноценной драматургии, режиссуры, сценографии и музыкального оформления. Кочевая жизнь закончится, название сохранится вплоть до 1918 года, когда вихри Гражданской войны разбросают татарских актеров по городам и весям. Новая жизнь театра начнется уже в советское время: у руля Первого государственного показательного драматического татарского театра имени Красного Октября встанет Карим Тинчурин – актер, драматург, режиссер, педагог, продолжатель традиций дореволюционной татарской сцены и создатель театра современного образца. При нем еще в 1926 году, первым из национальных театров СССР, коллектив удостоится статуса «Академический». В том же году будет проведен первый юбилей театра. Эта концепция становления татарского театра сложилась в советские годы. К ней есть вопросы. Попробуем разобраться.

Многие национальные театры, например, узбекский, берут за начало творческого пути публикацию первой пьесы на родном языке. В 1887 году в типографии Казанского императорского университета была напечатана «Несчастливая девушка» Габдрахмана Ильяси, первая татарская пьеса. Но, очевидно, этот факт не имел символического значения для родоначальников татарского театра. Первый публичный спектакль на татарском языке был сыгран силами демократической молодежи в Оренбурге, в 1905 году. До последнего времени этот факт обходили стороной историки театра. Точнее, писали о нем в своих трудах, разумеется, но концептуально осмыслить его не брались, а день рождения татарского театра традиционно отмечали 22 декабря. Это не рождало никаких противоречий ни девяносто лет назад, ни пятьдесят, ни тридцать. А ведь из участников кружка «Субботяне» лишь один Фатих Амирхан в дальнейшем примет участие в судьбе татарского театра – как автор рецензий и драматург. Остальные в луч-

шем случае останутся благодарными зрителями, а то и вовсе отойдут от театральных дел. Рождение профессионального театра связано с другими именами. На первый взгляд событие того декабрьского вечера имеет не самое прямое отношение к истории татарского сценического искусства...

Не загадка ли это? Не подтасовка ли фактов? Но подумаем, а ведь в 1926 году, относительно спокойном – до репрессий еще далеко, живы и здоровы почти все свидетели зарождения театра, еще существует свобода слова – никто не поставил под сомнение правомерность именно этой даты, не выступил против масштабных торжеств, не оспорил повода для поздравительной телеграммы от самого Станиславского! Значит, для татарского общества тех лет вполне очевидным было символическое значение события. Думается, здесь сыграли роль следующие обстоятельства. Впервые после столетий жизни на правах инородцев, людей второго сорта в Российской Империи, татары получили равные права и атрибуты государственности. Была организована Татарская автономная советская социалистическая республика со столицей в Казани, а рассеянный по всему пространству огромной страны народ получил во владение духовный и культурный центр, древний стольный град. Во многом поэтому татары в массе своей восторженно и искренне приняли революцию. С высоты сегодняшних дней можно, конечно, иронизировать над мечтами и чаяниями столетней давности, но будем исторически справедливы – в 1926 году энтузиазм и восторг от новой жизни, чувство социальной справедливости захватили татарское общество. Дата 22 декабря пришлось ко двору – ведь нужно было закрепить за Казанью приоритет во всех областях общественной и культурной жизни. Хотя бы потому, что до революции Оренбург, Уфа, в меньшей степени, но и Троицк, Уральск, были более «татарскими» городами, нежели Казань, там было больше гражданских свобод для инородцев, татары не жили в резервации в низине за водоразделом Булака и Кабана.

Есть еще один момент. Первые постановки «Сайяр» хронологически наложились на дату первого спектакля (разница в несколько месяцев была слишком мала), простые казанцы на первых порах существования труппы могли просто не заметить разницы – кто играл, когда, кого. «Сайяровцы» также исполняли пьесы «Жалкое дитя» и «Беда от любви», а их профессиональный уровень, надо полагать, на первых порах мало отличался от игры любителей. Внес свою лепту

и окончательно все «запутал» классик татарской драматургии Галиасгар Камал, уже в 1908 году написавший одноактную пьесу «Первое представление». Профессиональная труппа «Сайяр» с успехом играла спектакль, посвященный первому татарскому спектаклю в Казани, сыгранному любителями. Все пазлы, как говорится, сошлись. А поскольку татарскому театру во все времена была присуща плавная преемственность поколений (например, ядро коллектива театра в 1922 году образовали актеры труппы «Сайяр»), то организаторы первого юбилея ничтоже сумняшеся вели отсчет от даты первого театрального представления в Казани. Это никого не удивляло в 1926 году и справедливо сегодня. Ибо труппа «Сайяр» символически наследовала спектаклю «Субботян» и положила начало тому театру, который с 1939 года носит современное название: «Татарский государственный Академический театр имени Галиасгара Камала».

Поэтому можно спорить о дате и месте зарождения татарского театрального искусства вообще, а 22 декабря навсегда останется днем рождения театра Камала.

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ КУЛЬТУР КАК ФАКТОР РАЗВИТИЯ СЦЕНИЧЕСКОГО ЯЗЫКА В ТЕАТРЕ ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ

Кабдиева С.Д. (Алматы)

Казахское сценическое искусство исторически тесно связано с театрами Центральной Азии. Они формировались по образцу европейской сценической модели через взаимодействие с русским театром и имеют много общего в истории становления, этапах эволюции, базовых ценностях. На протяжении XX века каждая национальная театральная культура региона развивалась по своему пути развития.

В 1990-е годы произошли кардинальные изменения во всех сферах общественного развития. Перед культурой и искусством встали задачи обновления художественного процесса, в том числе театрального. Театр стал важной составляющей культурной политики молодых государств.

Рост национального самосознания активизировал интерес театров к историческому прошлому. В связи с этим в репертуаре значительное место заняли спектакли исторической тематики, в которых

поднимались темы, прежде находившиеся под запретом. Если прежде театры в своих спектаклях акцентировали внимание на общих проблемах, на том, что объединяло, то теперь упор делался на национальные особенности.

Неотъемлемой частью театрального искусства Центральной Азии всегда являются спектакли по национальной классике и фольклорной тематике. Они способствуют приобщению зрителей к культурному наследию и традициям, влияют на формирование личности и духовное развитие. Классика привлекает внимание своей содержательностью, художественностью, ценностными ориентирами, созвучием современным темам и проблемам.

При всей свободе выбора репертуара национальные театры закономерно обращаются к фольклору. Именно он в большой мере обусловил особенности возникновения и становления казахского театра, а также своеобразие национального стиля актерского искусства и режиссуры. В лучших спектаклях темы, сюжеты, искусство слова, образная и жанровая система народного творчества, символика и принципы создания характеров, – все это трансформировалось в профессиональном театре в соответствии с законами сценического искусства. Ориентация на поэтику и эстетику фольклора, на высоту его нравственных ценностей, на глубинные представления о бытии расширяли художественный объем спектакля. В настоящее время фольклор для некоторых молодых режиссеров – в основном, лишь повод для формальных поисков. Кого-то больше интересует этнический стиль, кого-то сценическая провокация, кого-то постмодернизм.

Ведущие режиссеры Центральной Азии в стремлении укрепить нравственные и духовные корни своего искусства демонстрируют мастерство продуктивно обогащать традиции национальной театральной школы, художественной образности, по-новому интерпретировать классику, трансформировать сценическое наследие в русле движения современного мирового театрального процесса, создавать новую театральную лексику.

Одни постановщики включают в профессиональный режиссерский оборот обряды и ритуалы как игровую основу сценического языка. Для других очень востребованным жанром становится притча. Традиционная культура органично вписалась в структуру новых режиссерских решений, повлияла на дальнейшую эволюцию метафорического театрального мышления, неповторимой сценической образности.

Режиссеры старшего поколения имеют большой опыт работы с национальными театрами стран Центральной Азии: в Казахстане это – Бекпулат Парманов; в Кыргызстане – Нурлан Абдыкадыров, Нурлан Асанбеков; в Узбекистане – Баходыр Юлдашев, Олимжон Салимов, Наби Абдурахманов, Овлякули Ходжакули; в Таджикистане – Барзу Абдуразаков, Фаррух Касымов; в Туркменистане – Какаджан Аширов.

В их спектаклях возникает мир, отражающий духовное пространство национальной культуры, включающий в «текст» спектакля семантику традиционных образов, требующий от актеров особого способа существования.

Перечисленные режиссеры чутко чувствуют общее и особенное в театральных традициях. Они работают не только у себя на родине, но и в других странах региона. Например, К. Аширов ставил спектакли в Кыргызстане и в Казахстане; Б. Абдуразаков – в Таджикистане, Узбекистане, Кыргызстане, Казахстане; Б. Парманов – в Узбекистане, Кыргызстане, Казахстане и т.д.

Туркменский режиссер Овлякули Ходжакули с 1994 года занимает свою нишу в театральной культуре Узбекистана. Обладатель многочисленных наград международных театральных фестивалей Европы, он ставит спектакли в разных городах Узбекистана, в разных странах: в Кыргызстане, Казахстане, России, Украине, Индии. Его называют «режиссером-суфием», «театральным дервишем». О. Ходжакули ставит мировую классику (Еврипида, Сенеку, Шекспира, Гольдони, Г.-Э. Лессинга, Т. Манна) и национальную поэзию, снимает фильмы и осуществляет музыкальные постановки, соединяя рэп и национальные повествовательные формы, горловое пение и рок-музыку. Его спектаклям свойственны яркий изобразительный ряд, экспрессия и чувственность актерского искусства, медитативность суфизма и ориентальная ментальность.

Интересно работает в Кыргызстане Нурлан Асанбеков. Он занимается проектом «Возрождение малого эпоса кыргызов в виде кочевого театра». Цель – создание ритуально-кочевого театра. В его спектаклях поют настоящие дастанчи (профессиональные исполнители эпоса), юрта олицетворяет модель мира номадов, сцены боя воспроизводятся в форме ритуальных танцев. Соединяя архаические и современные сценические формы, режиссер ищет новые средства выразительности, новые грани раскрытия драматического конфликта, взаимодействия фольклора и театра в XXI веке.

В масштабах всего региона известен своими постановками таджикский режиссер Барзу Абдуразаков. Он в равной мере талантливо работает как в русле психологического театра, так и в жанре философской притчи. Его наиболее успешные постановки в кыргызском молодежном театре «Учур» – «Долгая дорога в Мекку» С. Раева и «Плаха» Ч. Айтматова отмечены наградами международных театральных фестивалей. С 2015 года Б. Абдуразаков работает в Алматы в театре «Жассахна». Первый же спектакль по пьесе Т. Слободзянека «Одноклассники» в рамках образовательной программы театра ВТ с выпускниками Казахской национальной академии искусств им. Т. Жургенова оказался самым сильным по эмоциональному воздействию, самым точным по психологическому раскрытию образов, самым пронзительным по звучанию спектаклем 2015 года.

Казахский режиссер Бекпулат Парманов свои лучшие драматические спектакли поставил в Кыргызстане в Бишкекском городском театре, камерность сцены которого позволила зрителям внимательно всмотреться в персонажей и максимально прочувствовать их боль и переживания.

Почти все театры в странах Центральной Азии являются государственными. На этом фоне особое место в сценической культуре региона Центральной Азии всегда занимал театр «Ильхом» (Ташкент) под руководством Марка Вайля. Основанный в 1976 году как первый негосударственный театр региона, как «экспериментальная студия творческой молодежи», «Ильхом» развивался как центр современного искусства, осваивая новые формы и жанры; как театр, альтернативный официальной сценической культуре. На протяжении нескольких лет «Ильхом» вел проект «Ильхом»: «Восток – Запад», проводил Лабораторию молодых режиссеров Центральной Азии, выпускники которой в настоящее время работают в театрах творчески смело и насыщенно.

Национальное разнообразие отличает и театральную карту Казахстана. Спектакли играют на шести языках: казахском, русском, корейском, уйгурском, немецком и узбекском. У каждого театра уникальная история возникновения и эволюции, особенные национальные традиции исполнительского искусства. Старейшему русскому театру страны в городе Уральске более 150 лет. Первый казахский профессиональный театр открылся в 1926 году. Корейский и уйгурский театры образованы в 1930-е годы. Немецкий театр начал свою деятельность в 1980 году, а самый молодой – узбекский – в 2003 году.

В казахском театре на первом плане – художественное слово, актеры отличаются ярко выраженной подачей эмоций. Актеры русского театра продолжают традиции психологической школы. В уйгурском театре преобладают национальные песни и танцы в прекрасном исполнении труппы. Музыкальность и пластичность отличают корейских актеров. Узбекский театр чутко чувствует своего зрителя и специфику его любимого жанра – национальной комедии. Немецкий театр показывает спектакли, самые актуальные по тематике и современные по средствам художественной выразительности.

Во многих театрах Казахстана играют актеры разных национальностей. Казахские актеры играют в русских и немецком театрах, уйгурские актеры – в казахских, русских и корейском театрах, русские актеры – в немецком театре. В 2012 году киргизский режиссер К. Адылов, живущий в Казахстане, поставил два спектакля в Немецком драматическом театре. Обе постановки были отмечены призами за лучшую режиссуру на Международном театральном фестивале стран Центральной Азии и на Республиканском театральном фестивале. Такая совместная работа дает импульс развитию поисков новых средств сценической выразительности и художественной образности.

На рубеже XX–XXI веков Республиканский немецкий драматический театр (РНДТ) в Алматы стал ярким примером актуального театра. Его сцена превратилась в открытую площадку для экспериментальных проектов с режиссерами разных стран: Германии, Великобритании, Франции и др. Постановки РНДТ этого периода отличались беспощадно трезвым взглядом на мир, жесткостью решения спектаклей и острой социальностью. В этих проектах участвовали артисты разных театров Алматы. Для них это был важный опыт освоения современной драматургии и режиссуры. Художественные преобразования повлекли за собой изменения и в составе зрителей. Это была уже не только целевая немецкая аудитория, пришедшая послушать родную литературную речь и посмотреть национальные традиции. В РНДТ пришел новый молодой зритель смотреть современные спектакли, поднимающие глубокие реальные проблемы.

Республиканский фестиваль национальных театров, проводимый раз в два года, показывает, что необходимо обновление стратегии развития национальных театров Казахстана в XXI веке. Среди ключевых проблем – репертуарная политика. Каждый театр имеет свой «золотой фонд», но, учитывая потребности времени, в стремлении

привлечь нового зрителя, необходимо работать с авторами и режиссерами нового поколения.

Устойчивое преобладание фольклорных и исторических произведений привело к проблеме качества современной национальной драматургии, недостаточного уровня ее художественности и актуальности. Связь с современностью является показателем жизнеспособности театра. При отсутствии спектаклей о насущных проблемах реальной действительности национальный театр превращается в музей, хранилище языка и традиций. А традиции без художественного развития выхолащиваются.

Национальным театрам надо думать не только об идеологической составляющей, но и о профессиональной театральной. В понятии «национальный театр» сегодня очень важно второе слово. Необходимо помнить о сути искусства сцены, о «жизни человеческого духа», вдохнуть новую жизнь в театральное искусство. Приход молодого поколения в труппы обнадеживает и вселяет веру в изменения к лучшему.

В спектаклях театров Казахстана начала XXI века можно отметить поиск новых форм, разнообразие режиссерских интерпретаций, в которых метафоричность и поэтика национальной культуры позволяют раскрыть глубину философских размышлений и образный язык притчи. На современном этапе проблема интерпретации классики в казахском театре – произведений Абая, М. Ауэзова, В. Шекспира, Н.В. Гоголя, А.П. Чехова – в большей мере связана с освоением постмодернизма.

Важную роль в развитии взаимодействия театров играют фестивали, проводимые в Казахстане: ежегодный Республиканский театральный фестиваль, Республиканский фестиваль национальных театров Казахстана, Международный театральный фестиваль стран Центральной Азии, региональные и тематические фестивали. Они дают возможность увидеть театральную картину страны и региона, основные проблемы – как художественные, так и социально-экономические. На подобных форумах рождаются идеи творческого сотрудничества.

На XXIV Республиканском фестивале драматических театров 2016 года в Актобе молодое театральное поколение Казахстана уверенно заявило о себе со сцены: и актеры, и режиссеры, и сценографы, и композиторы.

Международный театральный фестиваль стран Центральной Азии позволяет посмотреть на театральный процесс комплексно. В ходе просмотров и обсуждений спектаклей выявляются закономерности и

особенности развития современного национального театра Центральной Азии, раскрывается реальная картина театрального процесса.

Практика фестиваля показывает, что из Узбекистана приезжают стабильно профессионально крепкие труппы. Спектакли, драматургическую основу которых составляют незатейливые истории, раскрывают игровое пространство национальных традиций, в котором органично и гармонично существуют актеры.

Кыргызский театр на данном этапе четко ориентирован на актуализацию театра. Социально-политическая ситуация общества находит свое художественное отражение в таких спектаклях, как «Кашар», «Король Лир», «Плаха», «Демон» и др.

Казахские режиссеры ведут поиски новых форм, осваивая новые жанры. Но национальная классика неизменно остается камертоном в творчестве каждого из них. В их спектаклях одновременное существование метафор и знаков разных структурно-смысловых уровней создает своеобразный игровой эффект, способствуя рождению новых смыслов.

Таджикские театры, как правило, показывают постановки исторических пьес или национальную классику. Актеры все воспринимают и выражают сквозь призму поэтического слова. Ритм, образная система поэзии диктуют соответствующий способ существования актеров на сцене и постановочное решение.

Туркменский театр участвовал только на первом фестивале в 2006 году и запомнился высокой сценической культурой. А спектакли туркменского режиссера К. Аширова «Каин – сын Адама» в Казахстане и «Белое облако Чингисхана» по Ч. Айтматову в Кыргызстане долго игрались в репертуаре.

Лучшим спектаклям Центральной Азии присущи поиск новых сценических форм внутри игровой природы национальных обрядов; метафоричность режиссуры; многослойность образной системы; мощный изобразительный ряд; особенная манера подачи слова.

Аналогично театральному сотрудничеству в Центральной Азии необходимо развивать диалог национальных театральных культур Евразии. В условиях расширения форм партнерства государств не только в сфере политики, экономики, но и культуры, насущность этого процесса становится очевидной.

Международный театральный фестиваль «Науруз», проводимый в Казани, является самым важным форумом тюркского театра. Он решает многие художественные проблемы и дает импульс развитию

театрального процесса. За годы существования фестиваль стал творческой лабораторией режиссеров, актеров, сценографов, критиков, площадкой для обсуждения актуальных задач. Фестиваль чередуется с международным образовательным форумом. Наглядным результатом этой деятельности является профессиональный рост молодой тюркской режиссуры, которая предстала сильной и яркой на XII «Наурузе» 2015 года.

В спектаклях режиссеров нового поколения национальное мировидение органично соединяется с современными формами европейского театра. И. Зайниев (Татарстан), А. Абушахманов (Башкортостан), С. Потапов обновляют национальные сценические традиции, генерируют идеи, создают новый театральный язык, художественную образность. «Науруз» является действенным инструментом интеграции театральных культур. Именно после этого фестиваля А. Абушахманов поставил пьесу О. Жанайдарова «Джунт» в Казахском музыкально-драматическом театре им. К. Куанышбаева (г. Астана), а С. Потапов выпустил три спектакля в театрах Казахстана в современной стилистике.

Сотрудничество представителей разных театральных культур способствует развитию сценического языка. Это продемонстрировал представленный в Казани спектакль «Заклятие Коркыта» литовского режиссера Й. Вайткуса, поставленный в Казахском академическом театре драмы им.М. Ауэзова. Он является результатом взаимодействия в основе своей европейской театральной школы и мифопоэтического пространства казахской национальной культуры. Прежде казахские режиссеры, в основном, ставили это поэтическое произведение в этнографическом или фольклорном стиле. Успех спектакля Й. Вайткуса был обусловлен поисками метафорической выразительности, что свойственно литовской режиссуре, в качестве ключа к сценическому прочтению поэтического театра Иран-Гайыпа. Тема мучительных поисков истины человеком творящим, созидающим, выведена на уровень глубоких философских и художественных обобщений.

Спектакль насыщен экспрессивными сценами, изысканным пластическим решением, стилистикой ритуала, завораживающими медитативными звуками. Вершиной является исполнение актером Дулыгой Акмолда главной роли. В нем проявилось все, что свойственно этому актеру: масштаб личности, глубокая внутренняя наполненность, интеллект, сложная психофизика, необычайная пластичность, мощная внутренняя энергия, виртуозная модуляция

голоса. Одновременное существование в постановке метафор и знаков разных структурно-смысловых уровней создает своеобразный игровой эффект, порождает новые смыслы.

В 2010 году создатель Саундрамы Владимир Панков совместно с театром «Ильхом» в Узбекистане осуществил постановку «Семь лун» А. Навои. Кыргызский режиссер Шамиль Дыйканбаев поставил «Медю» с выдающейся якутской актрисой Степанидой Борисовой. В этих спектаклях образная система национальных традиций трансформируется в живой язык современного актуального театра.

Театральная лексика обогащается особенной образной системой национальной культуры, энергией звука и ритма художественного слова. Интонационная выразительность и специфический ритм речи в спектаклях становятся важным художественным средством для создания необходимого эмоционального фона, созвучного содержанию пьесы. Актеры больше передают состояние, суть страсти, эмоций, чем существуют в привычных традициях психологического театра. Этому способствует и особенная пластика, которая существует больше по законам ритуального действия, чем психологической мотивации.

Общность эстетических ориентиров и художественных принципов способствует успешному диалогу сценических культур, который в современных условиях основан на глубоком внимании к внутреннему миру человека, на анализе важных общественных процессов. В связи с этим взаимодействие национальных театров Центральной Азии содержит в себе мощный потенциал дальнейших поисков новых идей, образов, средств сценической выразительности, интерпретаций в контексте художественных, философских, социально-политических процессов современности.

ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В РАЗВИТИИ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА В СТРАНАХ ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ

Кирай Н. (Буданеум)

Репертуар многих европейских театров и программы известных международных фестивалей в последнее десятилетие обнаруживают одну общую тенденцию – если и не преобладание, то заметное увеличение спектаклей на основе классической национальной и миро-

вой драматургии. Отчасти это связано, несомненно, с «отплывом» волны современной драмы, которая еще десять лет назад являлась источником многих успешных инсценизаций театра «пост-модерн» и предоставляла новые возможности для активного участия актера в творческом процессе создания спектакля. Тексты современных драматургов, как пронизательно заметил Патрис Павис, позволяли актеру вступать в непосредственный диалог с авторами драмы, создавали атмосферу реальной действительности на сцене и ограничивали доминантную роль режиссера, утвердившуюся на протяжении XX века после Великой Реформы. Этому способствовало и возникновение большого количества альтернативных групп и экспериментальных театров, поскольку после политических изменений в конце прошлого столетия в странах Восточной Европы многие театры, лишившиеся прежней значительной поддержки государственного бюджета, уже не могли содежать постоянную труппу на прежнем уровне. Актеры обратились к созданию «гастрольных» спектаклей, часто выступая и в роли режиссеров. Эта театральная практика не могла продолжаться долгое время.

Сценическое произведение, являясь синтезом нескольких видов искусства – вербального, визуального, музыкального – неизбежно требовало возврата к режиссерской концепции, ярким примерам плодотворного сотрудничества в процессе создания спектакля так называемой «святой троицы»: режиссера, композитора и сценографа. Возвращается более решительно тенденция театра одного режиссера (назовем ее «авторским театром») – театр Анатолия Васильева в России, Кристиана Люпы – в Польше, Петера Штейна – в Германии. К этой группе относятся также театры, которые были основаны за пределами традиционного театра, как, например, «Scena Plastyczna» Лешка Монджикапри в католическом университете в Люблине или экологический театр «Gardzienice» Влодзимежа Станевского с его знаменитым спектаклем «Житие протопопа Аввакума». Их влияние на формирование чуткого восприятия зрителем современного изобразительного и музыкального искусства очевидно, равно как и предлагаемая новая модель практики актерского мастерства. Цель этой практики кратко может быть определена как путь к формированию «совершенного актера», одаренного талантом музыканта, певца, подготовленного физически и усвоившего традиции театральной культуры. Практически это отчасти является осуществлением мечты творцов Великой Театральной Реформы начала XX века.

О практике воспитания в своем «авторском» театре «Школа Драматического Искусства» Анатолий Васильев подробно и искренне высказывается в недавно вышедшей книге «Параутопия», содержащей диалоги, интервью с Зарой Абдуллаевой. «Разрывая с психологическим театром во имя театра игрового, поверяя теорию практикой и наоборот, Васильев не отказывается, в сущности, от одного (метода этюда, например, в пользу другого (скажем, тренинга). Он не жертвует профанные структуры сакральным, как, впрочем, и *viceversa*, решая на педагогических занятиях и в собственных спектаклях конкретные задачи, которые определяются методом, стилем избранной драматургии, прозаических, поэтических или эпических текстов» (1).

Спектакли Кристиана Люпы – «Братья Карамазовы», «Калькверк», «Семья», «Иммануэль Кант», и последний, по прозаическому тексту «Лесоповал» Бернхарда не только пользовались успехом на международных фестивалях, но и вошли в историю европейского театра. Особенности поэтики театра Люпы мы обнаруживаем в русле поисков современного европейского театра, а именно, каким образом можно вернуть прозаическому тексту в процессе его адаптации в качестве драматического текста способность передать на сцене метафорику и ритм поэтического текста. Именно это мы ощущаем в вербальной сфере спектаклей Люпы. Диалоги актеров только внешне производят впечатление «диалогов глухих» (как в пьесах Чехова). Реплики актеров звучат параллельно, но они как тексты поэтического цикла, объединены общим эмоциональным настроением, которое «задано» автором-режиссером спектакля и сопутствующей музыкой, особым голосом в этой партитуре. Все это воссоздает эпическое время в сценических условиях и вводит зрителя в духовную биографию героев, создается впечатление, что актеры создают текст без участия режиссера, и зритель становится как бы не просто наблюдателем, а полным эмпатии читателем поэтического текста.

Эта практика Люпы выявляет, по сути, эссенцию актерской игры в том смысле, как ее понимал Мейерхольд. Это ни развлечение, ни игра в игру, и ни игра в какую-либо конвенцию игры, но игра коварная, поскольку она не позволяет актеру забыть, что он должен играть как музыкант, который не забывает, что играет на музыкальном инструменте. В «Лекциях», которые Мейерхольд преподавал режиссерам в 1918–19 гг., он неоднократно говорил о необходимости импровизации и обновлении техники игры. О таком актере, если он является мастером своего ремесла, можно сказать, что он играет

свою роль лучше, нежели она была задумана режиссером или автором пьесы (2).

Большинство известных спектаклей Атилы Виднянского, директора Национального Театра в Будапеште создано согласно критериям *argpoetica* «поэтического театра». Прежде всего, это известные произведения венгерской классической поэтической драматургии – «Трагедия человека» Имре Мадача, «Банк-бан» Йозефа Катона и один из последних спектаклей, представленный на Festival del' Imaginaire в Париже, «Сын, превращенный в оленя» по тексту поэта Ференца Юхаса. Это уже третий вариант спектакля, обогащенный проекцией фильма, созданного Атилой Виднянским несколько лет назад на основе ранней версии спектакля. Образы фильма переплетаются с соответствующими сценическими эпизодами, получается иллюзорное впечатление о действительности, генерирующей сценические образы. Тема поэмы: олень, обладающий сверхъестественной способностью превращения, восходит к архаической мифологии и присутствует и в средневековых хрониках, и в современной литературе. Согласно легенде девяти юношей, заблудились в лесу во время охоты на оленей, но когда они перешли через мост, обладающий магической силой, сами превратились в оленей. Отец увидит их у источника, где они остановились напиться, но только тогда узнает их, когда уже направит стрелы своего лука. Произведение Белы Бартока «*Cantata Profana*» для хора и оркестра послужило источником вдохновения для Ференца Юхаса в 1956 году. В поэме мать после смерти отца призывает сына, однако для него возвращение невозможно: ведь он окунулся в животворную силу природы и пил воду из чистого источника «прапамяти». Этот фильм-спектакль, обогащенный эпизодами хора, использованием музыки Corelli и современных авторов, «не является лишь простой иллюстрацией поэмы, но есть возвышенное произведение-размышление о своей субстанции, постоянные раскопки в метафорах, своего рода археология его структуры и ритма» – как определил итальянский критик Алессандро Ицци (3).

Спектакль Атилы Виднянского, который был показан казанской публике в театре Камала «Бич Божий» (по историческому роману Дьердя Банффи о гунском царе Атиле), вплотную подводит нас к другой важной тенденции в современной европейской театральной жизни – оживающему после расцвета в 80–90-е гг. антропологическому театру. Доказательством этого может служить также недавно

прошедшая международная театральная Олимпиада во Вроцлаве (он был избран культурной столицей Европы), организованная Институтом Ежи Гротовского.

Теоретически точное определение антропологии театра (театральной антропологии) на русском языке доступно в «Словаре театральных терминов» Патриса Пависа, а также в словаре Еудженио Барбы «Искусство перформера». Этой темой подробно занималась также польский теоретик театра, профессор Ирена Славиньска. В настоящее время круг тем, исследуемых в рамках антропологии, значительно расширен антропологией культуры, этнологии. В октябре отмечало свой 70-летний юбилей периодическое издание варшавского Института Искусства ПАН «Konteksty», издавшего особые номера, посвященные театру Гротовского, Гардженицом, Барбы, Кантора. Создание в 1979 г. Барбой Международной школы театральной антропологии (ISTA) превратилось в то место, где вырабатывалась новая театральная педагогика, не отрицающая своей связи с системой Станиславского и практикой Гротовского.

Особенностью педагогики ISTA была возможность изучить и передать культурную модель людей, принадлежащих к различным этническим регионам, в процессе создания спектакля. Барба и члены его группы исходили из того, что человек на сцене иным способом претворяет физические и ментальные способности, привитые ему оригинальным окружением. «В то время как на сцене», – утверждает Барба, – человек освобожден от этих условностей, и может совершенно свободно формировать свое поведение. В творческой группе Odin Teatret происходит, согласно Ричарду Шехнеру, «интернационализация» актера и взаимопроникновение различных культурных моделей.

Премьера последнего спектакля Еудженио Барбы «Дерево» состоялась 19 сентября 2016 г. в Хольстебро и была создана при содействии Института Гротовского во Вроцлаве и венгерского Национального театра в Будапеште. Он будет представлен на международном фестивале MITEM (Madách International Theatre Meeting) в Будапеште в апреле 2017 г. В программе спектакля каждый из участвующих актеров рассказывает о способе импровизации и пути, который ему пришлось проделать самому в границах композиции и монтажа темы «Дерево и его корни», предложенной режиссером. В программе автором текста обозначен «Odin Teatret», а в предисловии к программе Барба определяет, каким образом театр становится

новым домом, построенном на зыбком фундаменте волеизъявления его создателей:

«Theatre allows us to leave what we have and are familiar with for what we wish and what we ignore we know. It is a technique that helps us to run away from home, and this feeling builds a new home. One would imagine that the performance is the home, transient and capable of being moved to different places. And yet this is only the mirage of a home, an illusion like love or fame. The home of which I speak has flexuous foundation: the working relationships that ripen and evolve, regardless of time. The home is built with bursts of passion for the living and the dead. The passing of the years and experience transform these passions into confidence, tenderness and a feeling of belonging. It is a nomadism of bonds that time calcifies» (Eugenio Barba: *The Tree and its Roots*).

ЛИТЕРАТУРА

1. Фасильев А., Абдуллаева З. Параутопия. М.: ABCdesign, 2016. 367 с.
2. Мейерхольд В.Э. Лекции 1918–1919. М.: ОГИ, 2001. 280 с.
3. Alessandro Izzi. Il ragazzotransformato in cervo // *Flipt*. 2016. 30 guigno.

ОРИЕНТАЛЬНЫЕ МОТИВЫ В ПОСТАНОВКАХ ЗАПАДНОЙ ДРАМЫ НА УЗБЕКСКОЙ СЦЕНЕ

Мухтаров И.А. (Ташкент)

С началом независимого развития в узбекском театре актуализировалась задача восстановления преемственности с собственным наследием, ставшем источником вдохновения для режиссуры. Процессы возрождения духовного наследия, самосознания национальной культуры обострили внимание театра к отечественной истории – далекой и не столь далекой, к зрелищным народным традициям, к некогда запретным темам и личностям. И одновременно приглушили интерес к западной классике, к переводной драматургии, отодвинули их на некоторое время в тень.

Но уже к середине 90-х наблюдается новая волна интереса к западноевропейской классике, и вместе с ней в театр стали проникать художественные влияния, которые прошлая идеологическая система заметно ограничивала.

Быстро растущая восприимчивость к новизне, уживающаяся с вековыми традициями, при встречах с рядом театральных явлений Узбекистана все чаще побуждала искать новые ответы на старый

вопрос – каким образом взаимодействуют «чужое» с собственным, и к каким симбиозам это приводит? Раскрыть истоки и конфликтность встреч Запада и Востока на театральной сцене – задача увлекательная и полезная еще и потому, что нередко эти встречи вызывают далеко не однозначную оценку.

Особого внимания заслуживает разговор о тех постановках западной драматургии на современной узбекской сцене, где проявляется любопытная тема ориентальных мотивов.

Количество постановок, в которых, так или иначе, возникают эти мотивы, позволяет говорить о тенденции. Назову такие спектакли, как «Мамура кампир» по пьесе Ж.Сармана, «Процесс из-за тени осла» Ф.Дюренматта поставленные режиссером Б.Юлдашевым, «Летающий доктор» Мольера в режиссуре А.Салимова, «Король Лир» Шекспира в постановке американского режиссера Д.Каплана, «Каин и Авель» Дж.Байрона», «Царь Эдип» Софокла, «Король Лир» режиссера А.Ходжакулиева, «Электра» Софокла в режиссуре Ф.Касымова, «Медея» Еврипида режиссера С.Мелиева и ряд других. Названные постановки составляют почти половину всех переводных спектаклей, осуществленных в узбекском театре в последний период.

Совместимость культурных национальных традиций с западными ценностями, преодоление эмоциональной дистанции между людьми разных культур, желание превратить сцену в зону культурного диалога Востока и Запада – актуальная проблематика сегодняшнего театра Узбекистана. Она была ярко заявлена в постановках режиссера Баходыра Юлдашева еще на рубеже 80–90-х годов.

Глубокая любовь к культурным национальным традициям, пристальный интерес к возможностям жизни этих традиций в каждом компоненте современного спектакля проявилась и в его постановках 90-х годов, когда он продолжает поиски ответа на сакраментальный вопрос – каким может и должен быть новый узбекский театр.

Продолжая экспериментировать, он переносит действие и героев пьесы французского драматурга Ж.Сармана «Мамуре» (в версии театра «Мамура кампир» (1)) на современную узбекскую почву. После этого, ориентализация западной драмы при всей ее неоднозначности, станет одной из художественно плодотворных и интригующих тенденцией узбекской сцены.

Так, режиссер Олим Салимов, ставя ранний фарс Мольера «Летающий доктор», использует прием «театра в театре», внутри которого сближает французских фарсеров и актеров традиционного

узбекского театра – масхарабозов. Логика решения очевидна – и тем, и другим свойственна импровизационная, условная природа народного театра, от корней которого питалось и творчество Мольера.

Но также очевидны и различия, продиктованные местом и временем действия – на сцене не Париж 17 века, а Туркестан начала 20-го. За всеми метаморфозами с любопытством наблюдает сам Мольер, сидящий в уютном кресле в уголке сцены.

Особенность взгляда О. Салимова – в способности увидеть в нелепостях и противоречиях жизни и драмы парадоксальные и абсурдные ситуации, в которых ярко проявляется трагикомическая суть человеческого бытия.

Притча о Каине и Авеле, повествующая о первом убийстве на земле, известна как в христианском, так и в исламском мире. Режиссер Овлякули Ходжакули и драматург Г. Донгатаров интерпретируют драму англичанина Байрона «Каин» в соответствии с восточным преданием.

Восток напоминает о себе унылой мелодией. Музыкант, обходя место действия, играя на скрипке, держит ее на манер гиджака. Восток – в деталях оформления – хурджин, кривой нож, цветастые тюбетейки, изящные татуировки на женских предплечьях, воспринимаемые как знак язычества; в именах, измененных согласно восточной традиции – Каин-Кобил, Авель-Хобил, Ева-Хавва, Люцифер-Ельпек...

Приближение места действия спектакля к месту рождения трех религий, хотя и достаточно условное, не свойственно мышлению Байрона, но привлекательно для режиссера О.Ходжакули, известного склонностью к изысканной эстетической форме.

Внешняя атрибутика важна в данном случае, но главное в том, что конфликт и психологические реакции персонажей драмы англосакса Байрона, осмыслены в спектакле с точки зрения восточного, точнее – мусульманского менталитета.

В пьесе, после братоубийств, Каин не избавляется от своих сомнений и неверия, а значит, не смиряется. «Мир Авелю» – «А мне?» – финальная реплика Каина в драме бунтующего романтика Байрона.

В спектакле А. Ходжакули открытый финал пьесы Байрона приобретает вполне заверченный вид. Сраженный убийством брата, Кобил впадает в почти безмолвное отчаяние. Но именно в пучине раскаяния растворяются остатки сомнений и неверия, рождается выстраданная, сознательная вера. Смирившийся Кобил еще неумело возносит молитву Создателю. В его робких движениях

проскальзывают ритуальные жесты молитвенного обряда мусульман. Искренность укрепляющейся веры не вызывает сомнений.

Мир несправедлив, но это не значит, что его надо исправлять насилием и убийством. Будь терпелив, трудись, если грешен – покайся, Бог милостив, верь в его милосердие – и ты дождешься справедливости, и будешь прощен. Таков итог спектакля, понятный восточному менталитету.

Религиозный аспект естествен для произведения, в основе которого лежит библейская притча. Но не менее важны социально-нравственные итоги, согласующиеся в спектакле с религиозными. В трактовке режиссера история падения и раскаяния Каина прозвучала как протест против братоубийства и насилия, как утверждение согласия и созидания в качестве высших общечеловеческих ценностей.

Мышление режиссера Овлякули Ходжакули, как правило, сильнее тяготеет к архаизации классических сюжетов, то есть к мифологическим первоисточникам, чем к литературным текстам классической драматургии. И, в свою очередь, эти первоисточники нередко обязаны своим рождением Востоку, с его атрибутикой, атмосферой, ментальностью. Лир, Каин, Медея, Эдип в трактовке Ходжакули – люди древнего Востока. Интуиция художника, в данных случаях, вполне согласуется с научными исследованиями, в которых Древний Восток (Ближний Восток и Малая Азия) признается местом рождения героев и сюжетов, которые позднее прошли сквозь горнило европейской, а поначалу, древнегреческой цивилизации (2).

Аналогичным путем шел и С. Мелиев, ставя «свою» «Медею» Еврипида. Более того, осознавая проблематичность восприятия зрителем убийства Медеей своих детей, режиссер «через голову» Еврипида обращается к иной версии древнегреческого мифа, где дети Медеи остаются живы. Известно, что сам Еврипид выбрал другую, самую безжалостную версию.

Сочетание мифологической архаики и современных выразительных средств характерно и для спектакля «Электра» по трагедии Софокла. Этот спектакль поставлен на узбекской сцене известным таджикским режиссером Фаррухом Касымовым. Опрокинутый рожками вниз полумесяц, зловеще вспыхивающий на медном диске, – плохая примета на Востоке. Переходящее в стон Электры звучание классического узбекского макама за сценой, кажется естественным и гармонизированным с мощью античной трагедии. Высохшие ветви дерева, обвешанные ленточками памяти – также атрибут кладбищ Востока...

Столь же органичным оказалось совмещение несовместимых на первый взгляд восточных средневековых миниатюр с полотнами Иеронима Босха в декорациях художника Б. Исмаилова для спектакля Т. Азизова «Кроль Лир».

Таким образом, в одних случаях пьеса переделывается достаточно глубоко, в других – переводчик и театр переносят место действия, меняя имена персонажей и бытовые реалии, в-третьих, – постановщик, художник или композитор вносят в спектакль детали восточного характера.

Еще в конце 20-х – начале 30-х годов, в период профессионализации узбекского театра, были примеры «переделок», «узбекизации», «приспособления» комедий Гоголя и Мольера. Так, например, в «Ревизоре» Хлестаков выходил в узбекском халате и тюбетейке, упоминал Навои, а в «Женитьбе» все «говорящие» фамилии действующих лиц переводились на узбекский язык; в спектакли часто вставлялись анекдоты из местного быта на злобу дня. Явление это было широко распространено не только в Узбекистане и объяснялось неравномерностью развития национальных театральных культур. Противники таких переделок справедливо говорили о низком уровне не только театральной, но и зрительской культуры. В Узбекистане после постановки «Гамлета» в 1935 году о таких переделках было крепко забыто вплоть до недавнего времени.

Нынешние спектакли и выбором произведений, и режиссерской культурой существенно расширяют проблему, вводя ее в сферу интересов компаративистики. Сегодня неверно было бы оценивать новые постановки как примитивный анахронизм, как рецидив из периода становления профессионализма. Сегодня перед нами качественно иная проблема.

«Использование сюжетов, литературного материала одной страны в драматургии и театре другой страны распространены в истории мирового театра. Примеров тому множество. Лучшие произведения Шекспира имеют своим источником итальянские новеллы. Драматургия классицистов воскрешает древнегреческие мифы. Русский водевиль часто основывался на французских сюжетах. В античной драматургии это называлось контаминацией и причислялось к самостоятельному творчеству»(3).

Большое количество подобных примеров в искусстве XX века – достаточно назвать спектакль «Махабхарата» и его экранизацию и постановку «Язык птиц» Аттара английского режиссера Питера Брука,

фильмы японского режиссера Акиры Куросавы по мотивам трагедий Шекспира, голливудские ремейки французских кинофильмов и т.д.

Об ориентальных тенденциях в западном искусстве написано много. Это касается и проблемы влияния традиционного театра юго-восточной Азии на европейскую режиссуру от Г. Крэга, Вс. Мейерхольда, А. Таирова до П. Брука, включая сюда и искания современной режиссуры (4). Известно также, что многие сюжеты и герои, ставшие знаковыми на Западе, заимствованы с арабо-мусульманского Востока. Это не только, к примеру, «Божественная комедия» Данте, но, что для нас особенно интересно, вся европейская «робинзопада», восходящая через арабского философа и писателя Ибн Туфейля к трактату Ибн Сины.

Таким образом, говоря об ориентализации западной драмы в современных постановках узбекского театра, речь должна идти не о различиях в развитии национальных театральных культур, а, напротив, о вовлеченности узбекского театра в общие культурные процессы, характерные как для искусства Запада, так и Востока. Случайно или нет, а, скорее в силу совпадения режиссерских интересов, эти спектакли обнаруживают каждый по своему важный для современности аспект взаимодействия мировоззренческих принципов, картин мира, сложившихся на мусульманском Востоке и христианском Западе.

Таким образом, тенденция, о которой идет речь, вполне вписывается в длительную историю культурного взаимодействия как Востока с Западом, так и Запада с Востоком.

Вольно или невольно, сознательно или неосознанно, переводные произведения, осуществляемые на сцене, в большей или меньшей степени приспособляются к менталитету зрителей и психофизическому комплексу исполнителей. Причем, часто зрители даже не ведают об адаптации.

При постановке переводных произведений сцена театра становится местом встречи разных культур, местом прямого диалога исторически сложившихся ментальностей разных народов. Вопрос в том, насколько интересен этот диалог слушателям и зрителям, какие средства сценического перевода использованы, чтобы язык театра отвечал духу обеих сторон, способствовал их взаимопониманию. В результате поисков этого взаимопонимания и рождаются оригинальные сценические решения.

Таким образом, спектакли последнего времени расширяют проблему функционирования классических текстов во времени. Версии

прочтений этих текстов, изменения их толкований с течением времени – вещь на театре давно ставшая привычной. В наших случаях, кроме вертикальной оси времени, проблема обретает горизонтально-пространственную константу, на основе которой воспринимающая культура проявляет свои особенности не спонтанно (в психофизическом комплексе актера), а вполне осознанно и намеренно.

Этот момент свидетельствует о глубине трансформаций в узбекском театральном искусстве постсоветского периода.

Советская театральная культура представляла собой целостную идейно-художественную структуру с едиными критериями. Эти критерии обнаруживали себя в постановках переводной драматургии, и прежде всего – западной классики.

В постановках западной классики «театр советского Востока» стремился максимально приблизиться к хрестоматийному прочтению авторского текста, закрепленному в филологических или театроведческих анализах.

Задачи разграничения текста пьесы и текста спектакля тогда не стояло, а если она иногда ставилась, осуждалась, как псевдоноваторство или формализм, либо квалифицировалось, в случаях «востокизации», как неравномерное развитие театральных культур. Часто эта критика была справедливой. Тем более, если учесть, что стремление к академизму в спектаклях западной драмы положительно влияло на общий уровень сценической культуры молодого еще узбекского театра.

Раскол целостной структуры «многонациональный советский театр» повлек за собой изменения подходов и критериев, в том числе и в интерпретации западной драмы. При сокращении количества постановок, обусловленным возросшим интересом к собственному культурному наследию, существенно расширился спектр качественных различий: творческие поиски обогащаются разнообразием подходов.

В ряду режиссерских поисков свое место заняла и тенденция ориентализации, казавшаяся неприемлемой с точки зрения прежних критериев. Желание новизны сочетается в ней с ориентацией на классические традиции духовной культуры, как западной, так и восточной. При дефиците современной драматургии, остро ощущаемом не только в узбекском театре, усугубляемом проблемой исчерпанности литературных сюжетов в целом, такие попытки вполне объяснимы. По-существу, мировой художественный процесс в концепциях пост-постмодернизма уже вплотную подошел к тотальной вторичной

обработке накопленных духовных ценностей. На этом фоне возникают новые необходимости поиска культурных диалогов Востока и Запада на театральной сцене. Именно для театров Узбекистана и в целом Центральной Азии, в таком случае, открываются широкие возможности для уникальных экспериментов, синтезирующих культурные ценности Востока и Запада.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Мамура – женское узбекское имя, кампир – старуха.
2. См., например: Грейвс Р. Мифы Древней Греции. М.: Прогресс, 1992.
3. Путинцева Т. 1001 год арабского театра. М., 1979. С. 110.
4. Библиографию по этому аспекту темы см. в книге: Шахматова Е.В. Искания европейской режиссуры и традиции Востока. М., 1997.

ПРОТИВ СИНТЕЗА ИСКУССТВ. ТАДЕУШ КАНТОР И ЕГО НАСЛЕДНИКИ В ПОЛЬСКОМ ТЕАТРЕ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

Осиньская К. (Варшава)

Когда в 1990 году внезапно оборвалась жизнь Тадеуша Кантора, ощущение траура и скорби усугублялось мыслью, что вместе с ним уходит в прошлое целая эпоха: век XX-й, начавшийся еще в конце XIX столетия с модернизма, с символизма, развернувшийся в 10-е и 20-е годы обилием разнообразных «измов» и вспыхнувший после войны на Западе (также в Польше) новой волной авангарда. Родившийся в 1915 году художник, режиссер, создатель театра Крикот-2, прочно вписавшийся своим творчеством в контекст европейских, авангардистских поисков второй половины XX века, никогда не порывал связей ни с модернизмом конца XIX и начала прошлого столетия, ни с авангардом 10-х и 20-х. Уже первый его театральный опыт: поставленный в 1938 году в «Эфемерном театре марионеток» (организованном в Студенческом обществе взаимопомощи краковской Академии художеств «Братняк») спектакль «Смерть Тентажиля» Метерлинка, совмещал модернистскую сказку (1894) с авангардистскими открытиями Баухауза 20-х годов, с Оскаром Шлеммером (книга «Die Bühne im Bauhaus» под редакцией Оскара Шлеммера – по словам самого Кантора – оказала сильнейшее влияние на его тогдашние представления об искусстве). В спектаклях, поставленных художником в подпольном «Независимом театре» времен второй мировой

войны, в оккупированном немцами Кракове, он обратился к польской романтической традиции – к «Балладине» Юлиуша Словацкого и к важнейшему польскому драматургу и художнику эпохи модернизма Станиславу Выспанскому – в спектакле «Возвращение Одиссея», однако в своих постановочных решениях художник оставался близок к Баухаузу и конструктивизму (1). В послевоенный период, когда закончилась в Польше эпоха сталинизма, Тадеуш Кантор создал в Кракове в 1956 году театр Крикот-2, отдав дань довоенным традициям краковского авангарда (так как именно в Кракове существовал в 1933–1938 годах театр художников Крикот первый) и одновременно включившись в поток авангардистских поисков 50–70-х. Будучи активным художником с репутацией новатора, Кантор создавал свои спектакли, исходя из новейших поисков и тенденций западного авангарда, как ташизм (иначе информель), амбалаж (искусство упаковки) или хэппенинг. Таким образом, возник ряд спектаклей, отсылающих к пьесам довоенного польского авангардиста Станислава Виткевича (Виткация), так как Кантор не ставил его пьес в традиционном понимании этого слова, а лишь заимствовал из них темы и персонажей, и в итоге – по его собственным словам – не столько играл Виткация, сколько «играл с Виткацием». Спектакли эти уложились в различные этапы поисков художника (и одновременно комментатора своего творчества), названные им как «Театр информель» («В маленькой усадьбе», 1961), Нулевой театр («Сумасшедший и монахиня», 1963), театр, воплощающий идею путешествия («Водяная курочка», 1967), «Невозможный театр» («Красотки и мартышки», 1973).

Во второй половине 70-х, когда главным течением авангардного искусства становится концептуализм, Кантор сознательно решает стать – согласно его определению – «художником-анахронистом». В 1975 году возникает первый спектакль Театра Смерти – «Умерший класс», принесший художнику всемирную известность. За ним последовали: «Велёполе, Велёполе» (1980), «Да сгинут артисты» (1985), «Я сюда уже никогда не вернусь» (1988), «Сегодня мой день рождения» (1991) и, кроме них, так называемые «крикотажи» – маленькие спектакли, отчасти созданные со студентами и стажерами в Италии и Франции. В отличие от жестких, радикальных экспериментов предыдущего периода, в Театре Смерти Кантор делает установку на «взволнованность», хочет, чтобы люди плакали на его спектаклях – и добивается этого эффекта. Он обращается к категории памяти, осознавая, что механизм памяти подразумевает ее фрагментарность,

и переводя это открытие на театральный язык. В это время он начинает употреблять такое понятие, как «фотопленки памяти», имея в виду образы прошлого, сохранившиеся в запасниках памяти и оживающие благодаря старым фотографиям. Он строит свой театр из «готовых предметов», объектов, остатков прошлого, образов, иногда забытых на долгие годы, но вдруг всплывающих в памяти и материализующихся в спектакле.

Когда умер Тадеуш Кантор, казалось, что замкнулся круг, по которому он прошел. Рожденный в эпоху модернизма, воспитанный в краковской Художественной Академии Каролем Фрычем, учеником великого Выспянского, приверженец авангарда начала XX века и участник многих авангардистских течений второй половины столетия, Кантор при этом вернулся к таким, в основном чуждым авангарду категориям, как чувства (свой театр порой он называет «театром любви и смерти», следуя – и не скрывая этого – за Александром Блоком и его «Балаганчиком») или память – отчасти он делает предметом искусства фрагменты собственной биографии, а надо помнить, что отношение авангарда ко всяким «биографизмам», всегда было негативным. Но со временем выяснилось, что, несмотря на то, что Крикот-2 завершил деятельность скоро после смерти своего создателя – театр Кантора не только продолжает вызывать интерес исследователей, историков и теоретиков театра, но вдохновляет и многих режиссеров и художников. Ему посвящены работы Кристиана Болтянского и Роберта Уилсона; о нем, как о вдохновителе собственных поисков, откровенно говорит один из интереснейших современных режиссеров среднего поколения, фламандец Люк Персеваль; можно доказать влияние Театра Смерти на творчество Пины Бауш (2). В Польше, как выяснилось уже после смерти создателя «Умершего класса», Кантор стал важной фигурой для многих режиссеров, естественно не в плане подражания (не говорим здесь об отрицательном явлении эпигонства), а в плане неявных, порой глубоко скрытых влияний. Почти неизвестный русскому зрителю, но важный для польского театра Ежи Гжегожевский (1939 – 2005) напрямую отсылал к Кантору как художнику в последнем своем спектакле: «Он. Второе возвращение Одиссея» по Выспянскому и Антонине Гжегожевской. Гораздо более знаменитый в России Кристиан Люпа, критически настроенный к Кантору при его жизни, со временем начал говорить о своем интересе к его театру, особенно к проблеме существования актера в спектаклях театра Крикот-2, существования

неоднозначного, пограничного: между реальностью актера как человека и вымышленным бытованием персонажа. Представители молодого поколения польских режиссеров, даже если высказываются на тему канторовского театра, делают это с осторожностью, а в их творчестве нелегко заметить какие-то следы прямых влияний, однако безо всяких сомнений Кантор оказался предшественником нового отношения к природе театра, к работе режиссера и его отношению к тексту и к актеру.

Минувший 2015-й год, в котором отмечался двойной канторовский юбилей (100-летие рождения и 25 лет со дня смерти), прошел под знаком огромного количества различных художественных и научных мероприятий во многих странах мира (в том числе в России). При этом, творчество создателя «Умершего класса» подвергается – в десятках книг и сотнях статей – все новым оценкам и переоценкам. Попытки заново осмыслить феномен Театра Смерти осуществляются с учетом новых подходов и новых понятий, появившихся вслед за театром, родившимся или развивающимся в 90-е годы XX столетия.

В чем заключалась новизна театра Крикот-2 на фоне эпохи? Тадеуш Кантор не только сам создавал идею своих спектаклей, не только – начиная с «Умершего класса» – сам писал тексты к ним, не только был режиссером, художником, автором музыкальной части спектакля, но и еще всегда присутствовал на сцене в образе самого себя как немого свидетеля сценических событий, а порой дирижера, управляющего ими. Ситуация эта вызывала попытку осмыслить его театр как воплощение идеи синтеза искусств (3), и до сих пор можно в театроведении встретить высказывания о «тотальном театре» Кантора.

Синтез искусств, иначе говоря, идея *Gesamtkunstwerk* – центральное понятие эстетики Р. Вагнера, оказавшее сильное влияние на театр начала XX века, означало: «объединенное искусство, в котором все виды и формы художественной деятельности образуют органическое целое, такое единство, каким обладала древняя аттическая трагедия, прежде чем она распалась на составные части, от которых потом произошли современные искусства, служащие своим эгоистическим интересам» (4). Сам Вагнер не предусматривал возможности возникновения такого искусства силами одного художника, а скорее всего именно путем синтеза всех видов искусств, благодаря чему: «творчество станет мифотворчеством, художественная деятельность обретет онтологические основания» (5).

Можно ли применить понятие синтеза искусств по отношению к театру Кантора исключительно по той причине, что сам он, режиссер, художник, актер создавал театр, в котором «говорил» на языках всех видов искусств? Театр Кантора возник в послевоенную эпоху, на его творчестве сказались – не надо об этом забывать – травма оккупации, катастрофа холокоста и последующее за ними переосмысление человеческого состояния, недоверие к универсальным идеям и к мифотворчеству. Идея большого синтеза изначально противоречит мышлению Кантора, оперирующего категориями фрагментов, обломков, отрывков, следов и т.д. И даже если его спектакли действительно вырастали из всех видов искусства, это еще не значит, что мы имеем дело с Gesamtkunstwerk в старом вагнеровском понимании этой идеи.

Один из самых ярких представителей постдраматического театра, композитор и режиссер Хайнер Гёббельс заметил – еще в конце 90-х годов – что соединение разных видов искусств, согласно идее Gesamtkunstwerk, в итоге ведет к уничтожению каждого из них в отдельности во имя создания единственного, цельного произведения искусства, выражающего замысел режиссера, действующего в рамках системы режиссерского театра (6). Сам Гёббельс ставит акцент на столкновении разных искусств, которое позволяет обновить их взаимные отношения, и на сотрудничестве представителей этих искусств в рамках одного процесса. Кантор был в большей степени «автором» своих спектаклей, чем Гёббельс и другие названные выше режиссеры, а его идея и практика театра противоречила роли создателя произведения, элементы которого дополняют друг друга с целью соединиться в целостное и цельное создание, которое предстает перед зрителем как замкнутое целое и в итоге лишает зрителя свободы, навязывая ему смысл самого себя.

У Кантора слово, порой неразборчивое, невнятное, не стремится к образованию логически построенного высказывания; движения и жесты актеров, среди которых преобладали пожилые художники, без профессионального актерского образования, не являются примерами гармонии и красоты; взятые из реального быта предметы, которые заняли место традиционно понимаемого сценографического оформления, вступали в отношения с персонажами (таким образом, в канторовском театре появились «био-объекты», гибридные существа, не имеющие напрямую отношения к сценическому действию); навязчиво повторяющиеся фрагменты музыкальных произведений

не только не являлись иллюстрацией к действию, но порой вступали с ним в конфликт. Кантор никогда не претендовал на театр большой сцены; его спектакли показывались узкому кругу зрителей, что не помешало ему стать одной из ключевых фигур театра второй половины XX века. Если рассматривать *Gesamtkunstwerk* с точки зрения воздействия искусства на зрителя, воздействия, подразумевающего полное подчинение творцу восприятия и воображения зрителя, но зрителя не отдельного, единичного, а собирательного, то искусство Кантора никогда не было направлено на то, чтобы вызвать совместную реакцию зрительного зала. Восприятие его спектаклей – это скорее процесс интимный.

Тадеуш Кантор не оставил для будущих поколений никакой техники, ни режиссерских идей. Мало того, создавая свой архив (который стал основой краковской Крикотеки – Центра документации искусства Тадеуша Кантора), не предусматривал передачи традиции своего театра наследникам; если бы такие появились, то были бы им самим осуждены как в лучшем случае эпигоны, а в худшем – просто воры (художник не пренебрегал резкими выражениями). Однако современный польский театр в лице некоторых ярких своих представителей во многом ему обязан. Хотя бы в изменении отношения к сцене, воспринимаемой художником как реальное место действия, а не иллюзия другого, вымышленного пространства. Театральная материя у Кантора, конкретная, реальная, действует сама по себе, а не посредством символических заменителей. Именно уход от иллюзии в сторону реальности сцены (не имеющей ничего общего со сценической имитацией реального быта, с одной стороны, ни с попыткой создать на сцене цельный, замкнутым мир больших нарративов – согласно идее *Gesamtkunstwerk*) оказался главным открытием Кантора, привлекательным для следующих поколений режиссеров и художников.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. См. Осиньская К. Тадеуш Кантор и конструктивизм. История одной книги // Сцена. 2016. № 2 (100). С. 67–70.

2. Zob. Królicia A. Groteskowe ciała. Kantor i współczesna choreografia – <http://www.grotowski.net/performer/performer-2/groteskowe-ciala-kantor-i-wspolczesna-choreografia> (доступ – 30.10.2016)

3. См. напр.: Baranowa A. *Gesamtkunstwerk Tadeusza Kantora – między awangardą a mitem*// *Zeszyty Naukowe UJ. Prace z Historii Sztuki*. Z. 21. 1995. С. 83–97; Neidel H. *Gesamtkunstwerk Kantora* // *Didaskalia*. Краков. 1995. № 10. С. 3.

4. Стахорский С.В. Искания русской театральной мысли. М.: Свободное издательство. 2007. С. 33.

5. Там же. С. 34.

6. Ссылаюсь здесь на статью, опубликованную в польском издании писем Гёббельса: Geobbels H. Przeciw Gesamtkunstwerk. Kraków: Korporacja Ha!Art. 2015. С. 97–107.

ОТ ЖЕРТВЫ К СОЦИОФОБУ. ЭВОЛЮЦИЯ ГЕРОЯ В РОССИЙСКОЙ ПОСТСОВЕТСКОЙ ДРАМАТУРГИИ

Руднев П.А. (Москва)

1. Для драматургов первой волны (Евгений Гришковец, Василий Сигарев, Олег Богаев, Ольга Мухина, Николай Коляда и др.) характерны темы виктимности героя, статус жертвы, рассказ о реальности с точки зрения униженного и оскорбленного героя, у которого нет ни желания, ни возможностей изменить мир. Идеолог «новой драмы» Михаил Угаров как-то выдвинул такую мысль об эволюции героя: персонаж движется от позиции «мир имел меня» к «я имею мир». Пьесы напоминают житие святого, где герой вовсе не свят, но мученичество, страстотерпие поистине христианское, жертвенное, доверчивое. Одиноким герой мучается от взаимодействия с серой толпой внушаемого большинства и ничего не способен противопоставить единой неделимой массе, кроме осознания и демонстрации своей «изнасилованности». Герой как персонаж ренессансной христианской живописи демонстрирует Богу в немом укорении свои раны и инструменты своего мученичества: «Посмотри, Боже, что они сделали со мной, что в мире Твоем делается». Герои словно выпрашивают себе милосердия у судьбы (например, герой «Русской народной почты» Олега Богаева, который пишет жалобные письма самому себе, а на самом деле Провидению).

Перестроечные пьесы Николая Коляды («Амиго», «Букет», «Полонез Огиньского», «Рогатка», «Канотье» и пр.) часто тяготеют к такой форме конфликта: есть герой изменившийся (как правило, возвращающийся в родной провинциальный город из-за границы, путешествия или после активной деловой предпринимательской жизни) и герой-лузер, отставший от времени, продолжающий жить прошлым. Последний, как правило, живет в захлавленной старой квартире или доме, не подвергнувшемся модернизации, но сохранившей память, слои прошлого, а первый – яркий и успешный, но несчастный. Оба оказываются заложниками временного слома, жертвами времени,

раскидавшем близких людей по новым стратам. И герой-лузер, и герой-«всадник» (по остроумному наблюдению Виктора Розова) – в одинаковой мере мученики временного разрыва, способные соединиться на время только в волне памяти и ностальгии. Как только алкоголь-вспоминательный дурман пропадает, становится ясной их «классовая» непримиримость, неспособность поменять их социальную стратегию. Ничего изменить невозможно, у судьбы не вырвешь ни клочка будущего. Фатализм, однозначность определенность судьбы царит в мире Коляды: от карающего меча времени, старости и судьбы никто не спасется.

Виктимный характер героя проявился еще и в том, что постсоветский герой очень быстро стал ностальгировать. И первым, кто это сделал в драматургии (еще раньше, чем даже телевидение с их «Старыми песнями о главном»), был Евгений Гришковец. Его герой – бесконечно несчастный мужчина, тщетно пытающийся вырвать у реальности свой кусок маленького счастья. Гришковец говорил о человеке, попавшем в петлю времени, о том, что безвременье 1990-х, прежде всего, ударяет по неделовому, непредприимчивому впечатлительному мужчине, у которого нет не только возможности реализовать свой потенциал мужественности, карьеры, но нет и желания преобразовывать вселенную, хоть что-то изменить в своей жизни. Характерен образ Сергея из пьесы «Город»: взрослый капризный мужчина запутался, как Лаокоон, в витом телефонном проводе, – так же он запутался и в своей жизни. Герой оказывается заложником своей инфантильности, неспособности к поступку: ничего не знает, ничего не умеет, никого не любит, включая себя, не знает, чего хочет. В «Дредноутах» и «Планете» возникало мечтательная интонация слабого мужчины, мечта о подвиге, галлюциногенное видение о поступке, которое не перетекает в реальность. Но, безусловно, вершиной этого вопля о милосердии, вершиной жанра пьесы-ламентации становится легендарный текст «Как я съел собаку». Герой рассказывал о взрослом мире, где царит абсурдная регламентация и нормативность, который насилует вчерашнего ребенка. Армия становится не столько метафорой инициации, взросления, сколько изнасилования и истребления собственного Я. Герой, испытавший воздействие взрослой среды, говорит о невозможности вернуться домой, в мир блаженного детства, семьи, всеобщей любви. Характерно, что этот личностный мотив («Где мой дом? Где я?») совпадает с мотивом социальным: в мир детства невозможно вернуться еще и

потому, что нет такой страны в прямом смысле слова, детство героя, его отчий дом остались в СССР. Яркой аллегорией изнасилованного детства оказывается тема бабочек-махаонов: офицеры требуют не трогать животных, занесенных в Красную книгу, а герой их намеренно, злобно давит и еще и признается в этом. Реализуется компенсаторная реакция жертвы, ее обратная сторона: изнасилованный мученик компенсирует свою боль на более слабом существе. Человек не занесен в Красную книгу, человека на Земле никто не жалеет. Правда, есть у Гришковца и еще одна обратная сторона героя-жертвы: беспредельный эгоцентризм, под любовью персонаж «Собаки» подразумевает только любовь к себе.

2. Героям 2000-х годов предстояло решить главный вопрос: как избавиться от жертвенной природы героя, как хотя бы попытаться изменить облик враждебного к человеку мира и как начать вытпывать территорию для себя, как хотя бы попытаться заставить мир прогнуться под себя.

Эти вопросы взывали с неизбежностью к теме веры, вооружившись которой, главный герой бы действовал против несправедливого мира. Герой 1990-х жил в мире бесценностном, растерявшим иерархию, горизонталь и вертикаль. 2000-е принесли поиск нового символа веры – неслучайно ситуация в современной пьесе сместилась с появлением «Кислорода» Ивана Вырыпаева, пьесы, в которой новое поколение пересматривает скрижали двухтысячелетнего христианства: что мы берем в новый век, а что оставляет в прошлом.

И вот тут интересно, что поколение 2000-х (ярче всего это сказалось в творчестве тольяттинской генерации – братьев Дурненковых и Юрия Клавдиева) попыталась искать новые драматургические формы, среди которых весьма ярким был жанр антиутопии, причем, что характерно, антиутопии не политической (как это было в диссидентской литературе), а религиозной: пьесы об обретении новых символов веры с неизбежным крахом самой идеи сектантства.

Очень любопытным был опыт футурологии Максима Курочкина, который брал миры будущего и доказывал, как в них возвращаются приметы «старого мира», от которых отказаться невозможно. Некогда Курочкин написал симптоматичную пьесу «Водка, ебля, телевизор», где представил в аллегорической форме три типа зависимостей человека соответственно: герой решал, от чего он бы мог безболезненно отказаться. В дальнейшем это привело автора к созданию трилогии: «Бедные в космосе», «Класс Бенито Бончева» и «Титий Без-

упречный», в которых драматург предъявил мир будущего, в котором соответственно истребили насилие (водку), секс (еблю) и культуру (телевизор). Пройдя остроумные перипетии, герои трех пьес привели мир в состояние, в котором эти три формы зависимостей все равно восстанавливались как неизбежные, неистребимые атрибуты человеческой природы.

Темы поиска новой веры стала центральной, сущностной в драматургии самого значительного драматурга современности Ивана Вырыпаева. Испытывающий одновременно и буддийское, и православное влияние, Вырыпаев ведет поиск новой дидактики в драматургии, нового пафоса, понимая, что контакт человека с человеком, человека с миром утерян, он не знает, для чего живет, все более погружаясь в беспочвенные конфликты и психозы. Вырыпаев, ища альтернативные композиционные решения в пьесах, пытается отыскать формулу бесконфликтной и бессобытийной драмы, которая приблизилась бы к буддийскому состоянию сознания.

Религиозный характер драматургии выражается не только в том, что в одной из своих пьес Вырыпаев нарекает себя апостолом Иоанном, а в том, что главным героем пьес становится сам текст, его ритмообразующая, медитативная, трансовая структура, как это и случается в любом религиозном священном тексте. Живое Слово – одна из реинкарнаций Бога живого. Отсюда же и используемый метод тавтологии, топтания на одном месте, ритма катехизиса. Его тексты словно танец дервиша балансируют в одной точке, демонстрируя даже в композиции пьесы идею буддийской пустоты. Так, в бессобытийности, в топтании на одном месте, существуют «Иллюзии», «Летние осы кусают нас даже в октябре» и «DreamWorks»: герои начинают диалоги в гармонии и доводят себя до полного хаоса, доказывая, что все ценное и важное и, прежде всего, любовь оказывается иллюзорным, сфабрикованным. Но иллюзии – это то, ради чего мы все живем, и таким образом, если мы способны два часа спектакля говорить об иллюзиях любви, то любовь становится формой зашифрованной пустоты, тем, о чем говорить только и стоит.

Бесконфликтность выражается в поиске Вырыпаевым безусловного человека, вещи без концепций, человека без концепций. Бесконфликтность – это буддийское «позволить всему быть», как в пьесе «Танец Дели»: надо пить воду, а не изобретать концепцию воды. Человек просто живет, живет не по принципам, а согласуясь с законом внутри себя, а смыслом существования человека наделяет

только Бог. Наша работа – просто жить. В «Пьяных» Вырыпаев нападает на западный принцип свободы воли: свобода выбора истребляет волю провидения, человек, перед которым распахнулась возможность выбирать, перестает слышать «шепот Господа в своем сердце» и всегда выбирает не то, что нужно, или вообще отказывается от выбора, передоверяя его кому-либо еще. Потеря Бога означает потерю контакта между людьми – эгоцентрика, субъективизм разобщил людей до такой степени, что только пьяный говорит сердцем, только пьяный, оторвавшийся от собственного Я, говорит голосом Бога.

Второй важнейший драматург 2000-х, белорус Павел Пряжко изучает новые способы коммуникации, человека в тисках дигитального восприятия. Персонажи Пряжко языком пользуются так мало и так неvirtуозно, что мы видим, как «магнитофонно» отражая жизнь языка, Пряжко демонстрирует процесс его отмирания как доминирующего средства коммуникации. Понимание, контактирование приходит через какие-то иные средства связи, межличностного общения. С этими же проблемами связана и доминанта ремарки в драматургическом письме Павла Пряжко: их объем не сопоставим с малым объемом реплик. Именно у Пряжко функция ремарки в современной драме наглядно переосмысливается – в этом его революционное решение. Наблюдаемый эмпирически феномен отмирания языка как основного средства коммуникации позволяет сократить объем диалогов и нарастить объем ремарок, перенося на них все функции драматического напряжения и композиции: ремарки смыслообразующи, ремарки действенны, ремарки событийны, ремарки поясняют, расшифровывают кодовый, дежурный, «птичий» язык диалогов. В некоторых пьесах Пряжко почти приближается к невербальным пьесам Беккета, причем если у западного драматурга это, как правило, абстрактная сконструированная реальность, то у Пряжко – документально зафиксированная. Действие (или часто у Пряжко бездействие) заменило язык, и жест значит гораздо больше, чем пустоцветие каких-то там красивых выражений. Пряжко фиксирует превращение языка в техническое средств передачи обезличенной, лишенной воображения и метафоры информации. Это какой-то важный поворот в истории театра, который сегодня все менее и менее зависит от вербальности, от логики речи, от слов как таковых. Пряжко также разрабатывает метод посекундного наблюдения за жизнью, когда в «объектив» драматурга попадает мелочные действия, физиология повседневности.

3. В театре и драматургии 2010-х также можно отыскать немало любопытных мотивов (здесь представлены только несколько). Драматург Елена Гремина на основе спектаклей созданного ей Театра.doc формулирует крайне важную идею «вынужденного героя». При желании ее конструкт можно расширить на весь процесс дрейфа основополагающих терминов: крушение концепции героизма в XX веке.

Гремина говорила о двух спектаклях. Прежде всего, это «Час восемнадцать» о гибели Сергея Магнитского: адвокат – жертв политического волюнтаризма – умирал в застенке один час восемнадцать минут от приступа острого панкреатита, а за стеной сидели работники тюрьмы, знавшие, что с ним происходит и не оказавшие помощь человеку, не пожелавшему сотрудничать со следствием. Но спектакль не становится политической акцией, его создателям вообще не важно, прав или виноват человек, попавший в тюрьму; важен разговор о демпинге человечности. Концепция «вынужденного героя» разворачивается тут следующим образом: Магнитский не был ни героем, ни диссидентом, ни бунтарем. В его планы вообще не входила борьба с системой, в его планы входила обыкновенная работа. Но сама система сделала из простого человека героя, наделила его метафорой, заставила работать против системы, сделала из него символ этой борьбы. Героизм Магнитского неосознанный, пассивный. Он герой по вынужденности, по случаю и... посмертно. Та же ситуация – в поведении героев опять же исключительно не политического спектакля «Болотное дело». Молодые люди оказались случайными жертвами политических репрессий, их дела дутые, узники просто оказались не в том месте не в то время. Спектакль «Болотное дело» – о вынужденной прокрастинации: людей, не совершивших ничего предосудительного, длительное время маринуют в досудебной, потом постсудебной системе. Государство лишает молодых, полных сил людей способности к поступку, к действию; лучшие годы проходят зря, истребляется впустую энергия жизнедеятельности. Это разговор об еще одном потерянном поколении, которому некуда приложить свои силы. И здесь тоже работает та же модель героизма неосознанного, пассивного. Они не хотели быть героями, их сделали героями.

Действительно концепция героя резко меняется в условиях тоталитаризма, политической ситуации XX века. Классический герой из теории драмы – активный персонаж, начинающий интригу и ею владеющий до самого конца. Драматическое напряжение по этому и

сохраняется, копится, потому что герою пришлось в голову разрушить равновесие, потревожить мнимую гармонию мира и изменить его, так как она не удовлетворяет героя. Герой принуждает мир вертеться по своим законам. Наталкиваясь на препятствия по мере продвижения к своей цели, герой меняется и сам.

В классической модели театра мы смотрели на героизм с позиций самого героя, самоотождествляясь с его мотивацией и типом поведения. Драматург классической эпохи таким образом организовывал действие, что мы сострадали Медее, но никогда не сострадали детям Медеи. XX век с его кровавыми событиями показал нам, что у любого героизма есть обратная и весьма неприглядная сторона. Героизм после себя всегда оставляет жертв, а жертвы насилия в свою очередь продолжают цепочку зла, пытаясь компенсировать свое мучительство в новом акте насилия.

Интересно преобразуется мир детской литературы и вместе с ней юный герой. Психологи говорят о том, что исчезает твердая грань между детством и взрослой жизнью. И все очевиднее ситуация, когда ребенок становится более взрослым и более ответственным, чем взрослый. Дети оказываются мудрее и тоньше взрослых. Только ребенок с его наивным сознанием способен критиковать и осуждать взрослый мир. В детской литературе становится отчетливой тема ответственности ребенка за мир взрослых. Классическая детская литература смотрела на ребенка глазами взрослого, который видел героя таким, каким бы он хотел его видеть. Сегодняшняя детская литература, как правило, смотрит на детского героя глазами самого героя – поэтому так важен жанр детского дневника.

ПРОБЛЕМА ПОИСКА НАЦИОНАЛЬНОГО СТИЛЯ

Степанова А.А. (Москва)

Проблема художественного стиля до сих пор никак не разработана в отечественном театроведении, а между тем именно сейчас, когда взаимоотношения формы и содержания в современном театре приняли столь напряженный и необычный характер, ее теоретическое осмысление представляется одной из важнейших и актуальнейших задач, поскольку именно стиль «становится универсальным средством коммуникации, обеспечивающим трансляцию культурных кодов между индивидуумами, этносами, поколениями» (1, 19).

Особые трудности в нашей стране связаны с изучением специфики стиля национальных театров, чаще всего понимаемой как прямая эксплуатация этники и/или фольклора. И тому есть вполне очевидное объяснение: «Дополнительную путаницу в 19–20 вв. вносит проблема национальных стилей, до сих пор не нашедшая оптимального разрешения из-за своей фатальной зависимости от политики» (2). Сложные перипетии имперской истории, результат территориальной и культурной колонизации, подавляемый властью на протяжении десятилетий процесс национальной самоидентификации всех народов (включая и русский) и множество иных дополнительных факторов привели к тому, что ни у одного когда-то советского, а ныне перешагнувшего в постсоветскую эпоху национального театра не было возможности пройти путем свободного и органического формирования собственного национального стиля, избежав в его становлении и развитии существенной аберрации под непосредственным воздействием государства.

А потому в данной статье предпринята скромная попытка, опираясь на канву исторической судьбы Татарского государственного академического театра им. Г. Камала, обозначить некоторые особенности и ключевые проблемы формирования сценического стиля, характерные практически для всех национальных театров Российской Федерации.

«Где нет художественного закона и закономерности, там нет и стиля. ... Стиль, как эстетическое явление, есть прежде всего подчиненность всех его элементов некоторому художественному закону, который их объединяет, придает целостному его целостность, делает необходимым именно такие детали стилевой системы», – писал А.Н. Соколов в своей монографии «Теория стиля» (3, 34).

Системное формирование стиля профессионального национального театра на первоначальном этапе его развития, как известно, вырастает из своеобразия народной истории, культуры, фольклора, специфики религиозных верований и ритуалов. Закрепление основных стилевых черт происходит в контексте конкретной эпохи, этот театр породившей, причем специфика повседневности того времени также накладывает отчетливый отпечаток на формирование локального стилевого базиса. «Здесь всюду подходишь к основам национального восприятия, к тому пункту, где чувство формы непосредственно соприкасается с культурно-бытовыми моментами, и истории искусств предстоят еще благодарные задачи, поскольку она

намеревается систематически заняться вопросом национальной психологии формы» (4, 144).

Ранний татарский театр отчетливо обнаружил свою принадлежность к искусству тюркского мира, его темпераментной стихии представления, типажности. Мелодика татарского языка, этника, неповторимая музыкальность и колористика, укорененность в быт, приверженность к открытым конфликтам и подробной их разработке; мультижанровость с переплетением фарсовых, комедийных, драматических элементов в пьесах и спектаклях; открытый публицистический пафос и целомудренная лирика любовных линий, предельный демократизм и просветительская направленность – вот беглый перечень основных качеств, сформировавших ясную картину мира и прочный стилевой фундамент татарского театра. Причем идеология обретения национальной самоидентификации (вопреки различиям во взглядах татарских мыслителей, художников и политиков на способы достижения данной цели) выступала тут как основа стилеобразования.

Локальный национальный стиль, обусловивший своеобразие ранних татарских театральных коллективов, не без некоторого влияния русской сценической практики быстро поднявшихся до профессионального художественного уровня, в целом сложился к 1921-му году. Его появление было закреплено организационной мерой, когда артистов дотоле разрозненных трупп «Сайяр», «Нур» и фронтовых коллективов Казани объединили в стационарный театр, получивший в 1922-м году название «Первый государственный показательный драматический татарский театр», с чего и началась история Театра им.Камала. Этот момент и стал отправной точкой в дальнейшей эволюции татарского сценического стиля.

«Стили следуют друг за другом, подобно волнам и ударам пульса. С личностью отдельных художников, их волей и сознанием, у них нет ничего общего. Напротив, именно стиль и творит самый тип художника» (5, 373). Татарский театр им. Г.Камала на всех этапах своего существования, разумеется, не мог уклониться от натиска сменяющих друг друга больших стилевых «волн», но каждый раз стремился к симбиозу собственного национального (уже существующего как бесспорная художественная целостность) и актуального искусства. Причем локальная национальная стилевая модель на каждом историческом витке обогащалась новыми элементами, интуитивно присваиваемыми извне в качестве соответствующих татарскому менталитету и эстетическим представлениям.

Так 1920-ые годы провели «Первый государственный показательный драматический татарский театр» сначала через опыты, связанные с революционным, агитационно-публицистическим сценическим плакатом, потом через освоение накрывшего весь СССР патетического героико-романтического стиля. А он в свою очередь породил феномен татарской мелодрамы – уникальный, демократичный, сугубо национальный жанр, причудливо соединивший народные традиции, фольклор и этнику с яркой антиклерикальной и антибуржуазной направленностью, весьма убедительно манифестирующей основные положения коммунистической идеологии.

Следующий этап в эволюции национального стиля татарского театра, растянувшийся на несколько десятилетий, оказался крайне противоречивым: «30-е годы для татарского театра были периодом утверждения социалистического реализма, периодом постепенного освобождения от вульгарного социологизма, от ложных эстетических установок ТАПП (...)» (6, 488), «театр развивался в борьбе за идейность и художественное мастерство, решал важные проблемы искусства» (6, 505). Парадоксальным образом возросший профессионализм труппы, пополнившейся выпускниками столичных вузов, обученных по «системе» Станиславского, привел татарский театр, как, впрочем, и весь советский, к очевидному кризису.

Большой сталинский стиль, утвердившийся в качестве особого типа культуры, классифицированного Владимиром Паперным как «Культура Два» (7), в результате проводимой государственной театральной политики унификации с обязательным равнением на эталонную модель МХАТа, привел татарский театр к сворачиванию и искажению национальной составляющей в его художественных поисках. Насаждаемый бытоподобный реализм вытеснял и приглушал яркие самобытные игровые традиции театра представления, уже сложившиеся в татарском сценическом искусстве. Красота национального достояния подменялась внешней красотостью, ее постижение – любованием привычных, уже отработанных образов. В результате проблему, с очевидностью обнаружившуюся к финалу сталинской эпохи, несомненно, можно обозначить как ослабление, кризис национального стиля, а точнее – печальное торжество бесстилья.

Долгий восстановительный период для Театра им. Камала, начавшийся в середине 50-х годов, завершился в 1966 году, когда во главе его встал Марсель Салимжанов, обнаруживший новый подход к проблеме национального: «Никакой картинности, этнографии, умильного

любования стариной. Все очень строго, лаконично» (8, 250). Используя инструментарий условно-метафорического театра, Салимжанов заново и на новом историческом этапе моделировал динамический татарский сценический стиль. «Опровергается старый стиль, значение понятий, отвергается ритм, но отвергается не частями, а как переосмысление системы» (10, 66). Соотнося национальную картину мира с общесоветской, обозначая моменты их совпадений и противоречий, он отказывался, таким образом, от местечковой замкнутости и утверждал самобытность творческого пути своего коллектива в широком театральном контексте. «Синтез языка выразительных средств условно метафорического театра и театра прямых жизненных соответствий, соединение реального и фантастического, конкретного и обобщенно-философского» позволили Салимжанову «обогащить национальное режиссерское искусство совершенно новой эстетикой» (10, 214).

После смерти Марселя Салимжанова его ученик и преемник Фарид Бикчантаев, в 2002 году возглавивший театр, на новом витке исторического и художественного развития продолжил практические изыскания в области национального стиля. Результаты его полуторадесятилетней деятельности уже очевидны. Сохраняя сложившийся дотоле канон в качестве основы, Бикчантаев, совершенствуя татарский сценический стиль, пошел по пути усложнения, как структуры его художественной формы, так и содержания. Национальная рефлексия в его работах выступила стимулом творческого поиска. Бикчантаев, соотнося образ татарской картины мира уже не только с общероссийской, но и с общецивилизационной, вывел свой театр на новый этап взаимодействия с глобальными смысловыми и художественными трендами. И это вовсе не уничтожило, никак не подорвало самобытности всей камаловской национальной художественной системы, но, напротив, с предельной ясностью обнаружило ее уникальность.

«История форм никогда не останавливается. Существуют эпохи более напряженных исканий и эпохи с более вялой фантазией, но и тогда постоянно повторяемый орнамент постепенно меняет свою физиономию. Ни одно произведение искусства не сохраняет своей действенности. Что сегодня кажется полным жизни, завтра уже немного поблекнет. Этот процесс может быть объяснен не только отрицательно при помощи теории притупления возбуждаемости и постоянной потребности в более интенсивном возбуждении, но и положительно, путем допущения, что каждая форма, развиваясь, усложняется, и каждый эффект вызывает новый эффект» (4, 315).

Национальный стиль не существует в статике, поскольку он несет в себе изначальные противоречия, позволяющие вырабатывать новаторские подходы и решения – он индивидуальный и массовый, он народен и элитарен; разнонаправлен в прошлое и настоящее, одновременно работает на национальную замкнутость и открытость, обороняется и нападает. Именно осознание значимости проблем художественного стиля, понятых теоретиками и практиками в своем противоречивом многообразии, и способно послужить неуклонному движению национального театра вперед, в будущее.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мириманов, В. Б. Императив стиля. М.: Российский гос. гуманитар. ун-т, 2004
2. Что такое Стиль? Значение и толкование слова stil, определение термина// <http://www.onlinedics.ru/slovar/fil/s/stil.html>
3. Соколов А. Теория стиля. М.: Искусство, 1968.
4. Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. М.: В. Шевчук, 2009.
5. Шпенглер, О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. – Т. 1: Гештальт и действительность / пер. с нем., вступ. ст. и примеч. К.А. Свасьяна. М.: Мысль, 1993.
6. Гиззат Б. Татарский театр // История советского драматического театра. 1933–1941. М.: Наука, 1968. Т. 4
7. Паперный В. Культура Два. М.: Новое литературное обозрение, 1996
8. Илялова, И. И. Театр им. Камала. Очерк истории: исследование. Казань: Татар. кн. изд-во, 1986.
9. Шкловский В. Тетива. О несходстве сходного. М.: Советский писатель, 1970.
10. Арсланов Г. Поиски режиссуры татарского театра в 1957–1990 гг. // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2012. № 20.

КАРТИНА ЭВОЛЮЦИИ ТАТАРСКОГО ОБЩЕСТВА 1900–1920-х в ДРАМАТУРГИИ КАРИМА ТИНЧУРИНА

Хабутдинов А.Ю. (Казань)

Сатирическая трагикомедия «Без ветрил» принадлежит к сокровищнице татарской драматургии и театра (1). Ш.Сарымсаков назвал пьесу «вершиной таланта Карима Тинчурина: «Огромный масштаб содержания, вмещающий жизнь людей разных классов и сословий, абсолютно достоверные образы, верно рисующие типы времени в диапазоне от сатиры до трагедии, делают это произведение самым сложным и значительным» (2). Как верно подметил Н. Игламов, это

произведение «не уступает по эпическому размаху, новаторству композиционной структуры и глубине обрисовки характеров булгаковскому «Бегу» (3, 174). Жанр пьесы сам драматург определил, как трагическую комедию в 8 действиях. Первоначально произведение называлось «Без весел и парусов» (4).

Если обратиться к истории бытования пьесы, то следует отметить, что впервые на сцене татарского театра трагикомедия была поставлена в 1926 г. самим автором. Через год – режиссером Г. Девишевым. В 1933 г. «Без ветрил» поставил реж. С. Булатов, в 1958 г. – реж. Ш. Сарымсаков (5). В 1995 г. М. Салимзянов поставил пьесу со студентами Академии культуры и искусства.

В 2005 г. «Без ветрил» на сцене Татарского Государственного театра драмы и комедии им. К. Тинчурина поставил нижекамский режиссер Р.В. Галиев. Спектакль получился в остро карикатурном ключе, порой переходящем в фарс. Режиссер стремился к созданию параллели между крахом национального движения первой трети XX в. с картиной национального движения 1990-х гг. Действие трагикомедии, по замыслу сценографа Б. Насихова, происходило на фоне накренившегося корабля со сломанной мачтой. На авансцене рупор, обломок мачты, на реях – пулемет. Оборванные паруса украшали лозунги и плакаты революционной поры. Смена эпох передавалась через такую деталь интерьера, как печь-трансформер: изразцовая буржуйка. Режиссер и сценограф при создании спектакля предпочли игнорировать авторский замысел. В результате, несмотря на серьезный состав актеров, спектакль превратился в набор нелогичных случайностей (6–7).

Новую постановку «Без ветрил» на сцене ТГАТ им. Г. Камала в 2016 г. осуществил омский режиссер Г. Цхвирава. Спектакль отличается подчеркнуто уважительное отношение к историческому материалу произведения. По замыслу режиссера, трагикомедия превращается в «воспоминание о будущем». Это глубокий, очень сильный спектакль, который заставляет зрителя взглянуть на прошлое сквозь призму будущего. В спектакле играет великолепный актерский ансамбль: народные артисты Татарстана Искандер Хайруллин, Ильдус Габдрахманов, заслуженный артист Татарстана Рамиль Вазиев, а также Эмиль Талипов, Ришат Ахмадуллин, Лейсан Файзуллина, Айгуль Абашева, Гульчачак Хамадинурова, Алмаз Гараев, Айгуль Миннуллина, Алмаз Сабирзянов, Раиль Шамсуаров, Ильнур Закиров, Ирек Кашапов и Фаннур Мухьяметзянов.

Рухнул вековой уклад. Стоить отметить, что в самой пьесе не встречается дат. Хронология реконструируется создателями нового спектакля по репликам персонажей. Течение времени передано художником-постановщиком (Б. Ибрагимов) через исторические фотографии, кинохронику, которые проецируются на обветшавшие под ветрами эпохи паруса корабля ИЛ (государства) (ср. Дердеменд «Кораб»), стены некогда крепкого дома. Из недр парусов выплывают даты, чья графика напоминает оформление дат из отрывного календаря. В результате хронотоп спектакля приобретает конкретность и измеримость.

Прошлое в спектакле Г. Цхвирава поделено на шесть частей: «1910 год», «1916-й», «1917-й», «1919-й», «1922-й» и «1925-й». Тон спектаклю задает татарская народная песня «Ах, син, заман», которая была восстановлена по грампластинкам, на которых записаны голоса татарских военнопленных в Германии в 1916 г. (Ф. Абубакиров). Музыка в спектакле Г. Цхвирава выполняет не только ритмикообразующую функцию, но и является важной содержанием образующей частью спектакля. У каждого отрезка времени – своя «узнаваемая» песня. Из множества дверей условного дома-страны выезжает по рельсам бытовая зарисовка той или иной поры. Так визуализируется на сцене метафора «поставить жизнь на новые рельсы».

Цель нашей работы – дать историко-литературный комментарий к знаменитой пьесе К. Тинчурина, что позволит нам почувствовать поступь эпохи и выявить особенности ее отражения в произведении, что в свою очередь позволит раскрыть смысл и художественные особенности произведения, его значение и место в историко-литературном процессе.

1910-й год получает свои очертания в репликах трех героев. Так, в начале спектакля Сунгат признается, что не может сдать экзамен за курс гимназии (аттестат зрелости), т.к. не допущен канцелярией губернатора как неблагонадежный (8, 580). Вероятная причина: участие в событиях революции 1905–1907 гг., и отказ от компромиссов с властями. Один из лидеров тангчылар Фауд Туктаров получает такое свидетельство, что дает ему возможность закончить юридический факультет Казанского университета в 1915 г. (9, 327).

Нуретдин обвиняет Сунгата в поддержке правительственного законопроекта об отдыхе торговых служащих, требующего закрытие мусульманских магазинов в воскресенье и в христианские праздники

(8, 582). Сам Сунгат говорит, что его заботит право мусульманских приказчиков отдыхать полный день в неделю, без разницы в пятницу или в воскресенье. Этот законопроект поддержали и христианские торговцы Казани, т.к. в эти дни все шли к мусульманам. Мусульманская Фракция Государственной Думы и мусульманские торговцы выступили против. Мусульманская фракция 3 мая 1910 г. предложила внести поправку о праве отдыхать мусульманам вместо воскресенья в пятницу. Против выступил депутат от октябристов А.Д. Протопопов. В итоге, поправка мусульманской фракции была отклонена (10).

Батырхан говорит, что через религию можно достигнуть социализма (8, 583). Это позиция характерна для сторонников «тангчылар» в 1905–1906 г., которые к 1910 г. были готовы объединиться с либеральной национальной буржуазией (11, 263–269).

Нуретдин выступает за избрание Батырхана в 4-ю Государственную Думу от мусульман Казанской губернии (8, 586). В 3-й Государственной Думе их представлял либерал С. Максуди. Власти были не довольны его защитой прав мусульман и не допустили в 4-ю Государственную Думу [см. фактографию (12, 172–174)]. Более правые кандидаты не прошли выборы. Нуретдину нужна помощь Сунгата, т.е. молодежи.

Интересна дискуссия Сунгата и Батырхана о пролетариате и буржуазии (8, 587). Батырхан утверждает, что у татар нет настоящей буржуазии и пролетариата. Здесь он разделяет взгляды И. Гаспринского (выступление перед татарской молодежью на II Всероссийском мусульманском съезде в 1906 г.) и Ю. Акчуры об отсутствии классов у российских мусульман (11, 217, 220). Сунгат утверждает о наличии единого мирового пролетариата, т.е. отстаивает идеи социал-демократов.

1916 г. дает о себе знать через фамилию Сайфетдинов, которая является отсылкой к Галимджану Сайфетдинову, соратнику Хусаина Ямашева, одного из первых татарских социал-демократов, который служил в армии и перешел на сторону Комуча (Комитет Членов Всероссийского Учредительного Собрания) в 1918 г. (13) (см. служба Сунгата в армии и его антивоенные настроения (8, 591).

В 1916 г. Батырхан, как и меньшевики, выступает с лозунгом борьбы с Германией до победного конца. При этом он допускает, что война приведет к гибели 30-40 млн. человек и придется пожертвовать национальными требованиями (8, 598.). Батырхан утверждает, что все беды Турции в желании оставить полумесяц на «Айя-Суфия» (Святой Софии) в Стамбуле. Начиная с I-й Балканской войны 1911 г. и особенно

в годы I-й Мировой войны важнейшим лозунгом русских националистов было водружение креста на Собор Святой Софии, т.к. Османская империя была союзником Германской (14, 11–65). Нуретдин говорит, что поражение Германии будет означать поражение Турции.

Батырхан в 1916 г. возглавляет команду лашманов, т.е. жителей Туркестана, мобилизованных на тыловые работы. Он утверждает, что чем больше их погибнет, тем больше будет уважения к тюркам в Европе (8, 598).

В следующих эпизодах получают отражение события февраля 1918 г. К. Тинчурин как бывший член МСК показывает, как в 1917 г. радикалы раскалывали нацию на две части. В Казани началось противостояние Мусульманского Комитета (МК), представлявшего большинство населения и МСК, опиравшегося на рабочих, военных и молодых радикалов (11, 279–284). Ярче всего это иллюстрирует эпизодический герой-рабочий Фатхулла Насыров. Он требует, чтобы в газете МК «Курултай» напечатали, что он не имеет отношения к буржуа Фатхулле Насырову. Его не убеждают слова, что в мире существует не один Фатхулла Насыров. Именно эти мелкие дразги приводят к тому, что в решительный день татары отказываются от вооруженного противостояния с большевиками – (этого эпизода нет в спектакле Г. Цхвирава). Представитель Харби Шуро (Военный совет) Сахипгирей имеет прототипа в лице Ильяса Саидгиревича Алкина. Но реальный и тогда еще живой Ильяс Алкин сам был участником социал-демократических кружков, членом МСК и Учредительного Собрания, он никогда не только не расстреливал крестьян, но и спасал своих оппонентов-большевиков в дни белого террора в Казани в 1918 г. Слова Мисбаха-эфенди о том, что в результате неумной экономической политики большевиков пропали продукты на рынке, реально принадлежат лидеру МСК Муллауру Вахитову (12, 266). Заседание Казанского Милли Шуро 25 сентября высказалось против подготовки захвата власти большевиками (8, 602) После разгрома Корниловского мятежа 7 сентября на заседании Казанского Совета принимается большевистская резолюция о власти. 22 сентября губернская конференция большевиков создала военную организацию (15, 151–152).

Поэтому понятно стремление героев пьесы спрятать эту резолюцию от Советских властей. Осенью 1917 г. МК фактически прекращает существование и заменяется губернским Милли Шуро, избранным всем населением, куда вошли и И. Алкин и М. Вахитов. Имя

Сахипгирей принадлежало казанскому хану из крымской династии, воевавшему с Москвой.

Февраль 1918 г. обозначен в эпизоде, где Батырхан как бы на заседании президиума Мусульманского Комитета ставит вопрос о провозглашении Мусульманским Комитетом автономии во внутреннем и внешнем управлении (8, 608). Здесь речь идет о проекте лидера Харби Шуро И. Алкина провозгласить Идель-Урал Штат 1 марта 1918 г. (11, 336) Сахипгирей говорит о том, что город в руках Советов и скоро начнутся конфискации (8, 609).

В 4-ой картине речь идет о событиях марта 1918 г. В ответ на арест лидеров Харби Шуро (включая И. Алкина) в ночь с 28 февраля на 1 марта 1918 г. накануне провозглашения Идель-Урала Штата, комитет требует освободить их в 24 часа. И. Алкин получил свободу взамен на отказ односторонне провозглашать Штат (11, 336; 8, 612). «Железная дружина» – название боевых частей Харби Шуро. Реально не воевала. Национальные части также называли «Чингиз балалары» или «Чингиз авлады» (8, 616).

В пьесе не раз упоминается о «Милли сермая» («Национальной казне») (8, 612). В 1917–1918 гг. именно за счет самообложения казанских баев существовали не только национальные организации и воинские части, но и школы и библиотеки. Только за четыре мартовских дня 1917 г. казанские баи собрали в нее 825.233 рубля (16, 9). Большевики, придя к власти, сначала признали части Харби Шуро (в частности, в лице 95-го или Мусульманского полка в Казани), а потом прекратили их финансирование, т.к. социалистические лидеры Шуро потребовали от большевиков передать власть Учредительному Собранию и заявили о своем нейтралитете в ходе начинающейся гражданской войны. В итоге, для финансирования воинских частей 27 декабря 1917 г. был создан Харби фонд под руководством лидера Харби Шуро И. Алкина. На 21 января 1918 г. в нем было сосредоточено 651958 рублей (12, 257).

Советы захватили банки и магазины, которые размещались в верхней, русской, части города. Хазрат говорит о битвах первых мусульман при Бадре и Ухуде (при Мухаммаде) и завоевании мусульманами Андалусии (8, 614).

События марта 1918 г. реконструируются по реплике Батырхана о готовности Мусульманского Полка (95-го пехотного) воевать с большевиками, о необходимости финансирования (8, 616). Многие солдаты уже покинули части. Нияз говорит о последней попытке

мусульман Казани выбить Советскую власть из города (8, 622). Так, в конце февраля 1918 г. I Финляндский мусульманский полк был задержан командующим Казанским гарнизоном Шелыхмановым под предлогом роспуска старой армии. По докладу лидера Харби Шура И. Алкина была принята резолюция, где требовалось принятие мер к прибытию Финляндского полка в Казань. Однако за время стоянки полк был распропагандирован большевиками и, как и другие мусульманские части, объявил о своем нейтралитете (12, 278). Нияз призывает идти в полк. Он просит дать 100 тысяч на покупку 20 пушек, т.к. Х.Ш. не имел артиллерии, которая была тогда наиболее эффективным видом оружия.

В 5-ой картине реконструируется предыстория событий 1919 г., связанная с началом широкомасштабных военных действий в Поволжье летом 1918 г. Герои отступают вместе с войсками Колчака в Сибирь. В сентябре 1918 г. представители Милли Идарэ в числе других национальных правительств подписали Конституцию Уфимской директории, образованной членами Всероссийского Учредительного Собрания как преемницу Комуча (17, 189–193). Военная диктатура Колчака не признавала Милли Идарэ (12, 287–293). И. Алкин как член правительства Уфимской директории был арестован колчаковцами в ноябре 1918 г. и бежал к башкирским автономистам (18, 113). 12 июня 1919 г. (по ст. стилю) управляющий Министерством внутренних дел режима Колчака указал на непризнание им Милли Идарэ и сообщил об отказе от сотрудничества (19, 117–118). Поэтому информация Батырхана (8, 626) о встрече председателя Духовного ведомства Милли Идарэ муфтия Г. Баруди с секретарем зама главы МВД Колчака, на которой якобы пришли к решению о возможности создания отдела национальностей при МВД не соответствует истине.

В пьесе К. Тинчурин Сахипгирей поет песню «Ах, шарабан мой». В спектакле же звучит несколько иной вариант песни: «Порвались струны моей гитары, «Когда бежала из-под Самары» (8, 629). Самара была столицей Комуча в июне – середине октября 1918 г., а сама песня стала боевым гимном поволжской Народной армии. Сахипгирей говорит об участии в составе дивизии Каппеля в расстреле восставших крестьян под Самарой. Однако Капель был известен победами над Красной Армией, самой известной из которых было взятие Казани в августе 1918 г.

В 6-й картине воссоздаются события 1922 г. Батырхан является ответственным советским работником (8, 636). Дауд говорит

Батырхану о его желании сидеть в Государственной Думе с черносотенцами. Именно им приписывают фразу, сказанную в ответ на выступление депутата К. Хасанова во 2-й Государственной Думе 4 мая 1907 г.: «Идите в Турцию». Г. Тукай откликнулся на это событие стихотворением «Китмибез!».

Сунгат упрекает Батырхана в приветствии от имени Милли Идарэ адмирала Семенова, одного из лидеров белого движения в Забайкалье. Такой факт также не зафиксирован. В 8-й картине реконструируются события 1926 г. Оказавшийся в отставке Батырхан повторяет лозунг султангалиевцев о единой тюрко-татарской (Туранской) республике в составе СССР, «как народно-демократической республики на основе госкапитализма в случае поражения революции» (20, 605-633), (8, 656).

Пьеса К. Тинчурина заканчивается стуком в дверь («Это ГПУ!») Спектакль Г. Цхвиравы заканчивается несколько иначе. Под лязг дверных засовов и шаги невидимых людей на ветхую стену-экран проецируется портрет автора пьесы и годы его жизни: 1887–1938. Этот эпизод – один из самых впечатляющих в спектакле. К. Тинчурину приписали «участие в деятельности националистической организации, ставящей целью свержение советской власти, шпионаж в пользу Японии, вредительство на культурном фронте», а потом расстреляли без суда и следствия (21, 17–33). В 1955 году Карима Тинчурина реабилитировали... Таким образом хронологические рамки произведения раздвигаются, прошлое перетекает в настоящее и будущее.

ЛИТЕРАТУРА

1. Игламов Р. Выдающийся драматург. Казань: Таткнигоиздат, 1987. 112 с.
2. Сарымскаков Ш. Школа сценического мастерства // Советская Татария. 1977. 23 сентября.
3. Игламов Н. Карим Тинчурин. «Без ветрил» // Татарский театр. 100 лет: альбом в 2 т. Т. 1. Казань: Татар. кн. изд-во, 2009. С. 174–178.
4. Тинчурин К. Избранные драмы и комедии в 2 томах. Казань: Тат. гос. издат., 1971. 580 с.
5. Арсланов М.Г. Татарское режиссерское искусство: 1957–1990. Казань: Фикер, 2002. 272 с.
6. Сысоева Л. Не только без ветрил, но и без руля // Время и деньги. 2015. 15 апреля.
7. Хәбәтдинова М.М Театрда ике көн // Мәдәни жомга. 2015. 25 июль.
8. Тинчурин К. Жилкәнселәр // Татар пьесалары. Антология. 1 нче китап. Б. 539–656.
9. Хабутдинов А.Ю. Туктаров Фуад // Ислам в Поволжье. Энциклопедический словарь. М.; Н. Новгород: Медина, 2013. 428 с.

10. Государственная Дума. Третий Сокзыв. Стенографические отчеты. 1910. Сессия III. СПб: гос. типография, 1910. Стб. 513–531, 553–556. (3376 стб).
11. Хабутдинов А.Ю. Формирование нации и основные направления развития татарского общества в конце XVIII – начале XX века. Казань: Идель-Пресс, 2001. 383 с.
12. Хабутдинов А.Ю. Институты российского мусульманского сообщества в Волго-Уральском регионе.: М: ИД Марджани, 2013. 344 с.
13. Гарафутдинов Р.А. Галимджан Сайфутдинов. Казань: Татар. кн. изд-во, 1986. 142 с.
14. Магдеев М. С. Социальные корни таланта. Казань: Изд-во Казан. ун-та, 1990. 160 с.
15. Ионенко И.М., Тагиров И.Р. Октябрь в Казани. Казань: Татар. кн. изд-во, 1967. 272 с.
16. Хабутдинов А.Ю. Органы национальной автономии мусульман тюрко-татар Внутренней России и Сибири. Вологда: [б.и.], 2001. 61 с.
17. Конституция Уфимской директории // Архив русской революции. Т. 11–12. М.: ТЕРРА, 1991. 296 с.
18. Усманова Д.М., Алкин И. // Татарская энциклопедия. Т. 1. Казань, 2002. С. 672.
19. Управляющий Министерством внутренних дел таковому по Министерству иностранных дел И.И. Сукину о Национальном управлении мусульман. 12 июня 1919 г. // Национально-государственное устройство Башкортостана (1917–1925). Документы и материалы: В 4 т. / Авт.-сост. Б.Х. Юлдашбаев. Т. 2. Ч. 1. Уфа: Китап. 2002. 680 с.
20. Султан-Галиев М. Показания на заседании комиссии центральной контрольной комиссии ВКП (б) о пределах организационной работы группы «правых» татарских коммунистов, о своих взглядах на судьбу социалистической революции в России, о создании Туранской Федеративной Советской Социалистической Республики, о подготовке к созданию самостоятельной национальной рабоче-крестьянской партии. 27 февраля 1929 г. // Избранные труды. Казань: Гасыр, 1998. 720 с.
21. Багаутдинов Ф., Илялова И. Когда на сцене погас свет... Казань: Татар. кн. изд-во, 2012. 287 с.

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ТЕАТРА. ПРОБЛЕМЫ ДРАМАТУРГИИ

ВОСПОМИНАНИЯ О ПЕРВОМ ТЕАТРЕ

Абзалина Р.А. (Казань)

В фондах Национального музея Республики Татарстан хранится школьная тетрадь с воспоминаниями Рукии Габитовой о первых театральных постановках в Казани в начале XX века. Она передана в музей 20 февраля 1953 года.

Воспоминания написаны так компактно и логично, что пересказывать их своим языком было бы просто некорректно:

«В конце 1903 и начале 1904 гг. по инициативе ученика Казанской Художественной школы Измаила и брата его Гарифа Габитовых в Казани организовался кружок учащейся молодежи мусульман.

Я употребляю слово “мусульман”, как обобщающее выражение для определения всех наций мусульман, входящих в состав кружка. Башкир, татар, киргизов и мищиряков. В стороне от кружка пока остались одни кавказцы почему-то.

Целью кружка, кроме объединения учащихся, является изучение художественной литературы Мусульманского Востока, главным образом татарской литературы.

Кружок в большинстве членов состоял из учащихся в правительственных учебных заведениях, благодаря чему они были более знакомы с русской и западноевропейской литературой и мало или почти не уделяли внимания на родную литературу, были как-то оторваны от неё.

В члены принимались студенты, ученики медресе (татарской духовной школы типа семинарий) и учащиеся средних школ, начиная с IV класса.

Членских взносов в кружке не существовало. Взамен этого членам предлагалось (и это не в обязательном порядке) по мере возмож-

ности доставать литературу для занятий кружка, хотя б на временное пользование.

Чтобы не было ущерба для учебы, собрания кружка проводились накануне выходного дня по субботам, поэтому кружок носил название “Шимбэ” (Суббота).

В начале организации кружок “Шимбэ” состоял из тесного круга учащихся средних школ ещё ранее хорошо знакомых между собою. В том числе были Мулла-Нур Вахитов, тогда ещё ученик Казанской реальной училища (в настоящее время здание Казанского Педагогического Института на Булаке) и писатель Фатих Амирханов, бывший тогда ещё учеником медресе “Мухаммедия”.

Дальнейший рост количества членов “Шимбэ” по строгой рекомендации членов-организаторов и к концу 1904 г. доходит до 39 человек: десять студентов, 2 – из Художественной школы, 3 гимназиста, 7 гимназисток, 6 учеников из реальной училища, 4 ученика из медресе. По национальностям: 1 башкир, 2 мещеряка, 5 киргизов, остальные все татары.

Собрания устраивались только из тех членов, которые жили в своей семье, и их было только четыре: наша семья, да ещё Терегуловы, Ахмеровы и Саиновы.

Каждое собрание начиналось чтением и разбором, избранной на этот день литературы, потом чаепитие и разные развлечения, как на всяких вечеринках, в 12 часов ночи расходились по домам.

В связи с изучением художественной литературы, особенно сочинений драматургов, в кружке возникает вопрос о постановке спектакля на родном татарском языке, конечно, пока ещё только в домашней обстановке.

Заботу об этом Измаил Габитов берет на себя: заказывает декорацию применительно к домашней постановке. Помогает в выборе пьесы, распределяет роли между участниками спектакля, словом руководит и хозяйственной и художественной частью в постановке к спектаклю. Остальные члены тоже, схваченные тем же порывом в этой новой идее, ревностно принимают за дело, вкладывая всю душу в эту подготовку к спектаклю.

Постановка спектакля приурочивается к Рождеству (Зимним каникулам), когда все члены свободны от занятий в школах. Для постановки выбирается комедия из турецкой жизни “Гыйшык балэсе” (“Беда от любви”) в переводе на татарский язык.

В то время мы жили на Первой Горе в доме Суханова (теперь ул. Ульянова-Ленина, дом № 31)? Зала у нас была большая, разделенная аркой на две части, что представляло большие удобства для постановки спектакля.

Большая половина залы была оставлена для зрителей, а в меньшей, которая сообщалась ещё с одной комнатой, устроили сцену.

Публика состояла, конечно, из родных да близких членов “Шимбэ” и это набралось человек около пятидесяти.

Это было ещё робкой попыткой шага в область театрального искусства.

Собрания “Шимбэ” хотя и не имели ни малейшего политического характера и большинство членов его состояло ещё из совсем “Зеленой”, как говорится, молодежи, не имевшей даже ясного понятия о политике, полиция все же начала интересоваться ими.

Поэтому стали собираться члены все реже и кружок “Шимбэ” постепенно распался, тем более, что некоторые члены, окончив учебу, разъехались по местам назначения на службу, иные уехали для дальнейшей учебы в другие города.

В 1906 году была ещё одна попытка организовать кружок, но уже по изучению марксистской литературы. Инициатором этого кружка был Мулла-Нур Вахитов.

Организационное собрание состоялось в квартире Мулла-Нура на Варламской улице (теперь кажется ул. Кирова). Членов было всего – 7–8 человек, включая сюда и самого Вахитова. Собрались в маленькой уютной комнатушке Мулла-Нура, который должен был руководить кружком. После вступительной речи, объяснявшей задачи кружка, он указал литературу для занятий и распределил темы для дальнейшей работы.

Но, к сожалению, кружок успел собраться всего два раза и тоже был заглушен в самом начале из-за той же полиции.

В 1911 году организовался ещё новый кружок по изучению европейской литературы, с самых древнейших времен, начиная с античной литературы. Во главе этого кружка стоял Хусаин Ямашев. Членами его состояли почти одни студенты и студентки. Было несколько собраний, на которых уже разбирались разработанные некоторыми членами темы, заданные кружком. Вообще все принялись работать серьезно с интересом, обращаясь к руководству – профессором-специалистов иногда. Судьба этого кружка тоже была одинакова с пре-

дыдущими. Он тоже заглох, не успев как следует развернуться, тоже не ускользнув от бдительной полиции.

Итак все эти кружки возникали и исчезали или в самом начале, или уже в самом расцвете своем.

Идея же о спектаклях, зародившаяся в кружке “Шимбэ”, оставленная как наследие им, не умерла в душе молодежи.

Молодежь не перестала мечтать о спектаклях на родном татарском языке уже в большом масштабе – публичном.

И вот 22 декабря 1906 года эта заветная мечта молодежи принимает реальную форму.

Частью передовой молодежи того времени, в числе которых находились и некоторые из бывших членов “Шимбэ” в помещении “Нового клуба” (теперь там находится клиника восстановительной хирургии) на Лядской улице (теперь ул. М. Горького) впервые на татарском языке ставится публичный любительский спектакль.

Это новое явление, само собой, не остается без шума со стороны фанатиков, особенно старых отцов города, которые поднимаются на дыбы от возмущения, начинают бегать от одной власти города к другой, чтобы приостановить такую греховную затею молодежи, нарушающие старые устои жизни.

Однако хлопоты их не имеют результата – губернатор разрешает постановку спектакля. Тогда противники решаются действовать самостоятельно, чтобы сорвать спектакль разгромить всё относящиеся сюда, начиная с артистов и организаторов. Для выполнения своих замыслов они привлекают на свою сторону всяких любителей скандалов.

Организаторам спектакля приходится просить защиту у полиции.

В день спектакля здание “Нового клуба” оцепляется конной полицией, которая как охрана, провожает участников спектакля по домам.

Благодаря таким мерам спектакль проходит спокойно.

В этот вечер ставятся две пьесы: драма “Кызганыч бала” (“Жалкое дитя”) и комедия “Гишык бэласе” (“Беда от любви”) – обе из турецкой жизни, переведенные на татарский язык.

Успех спектакля превосходит все ожидания и у зрителей, и у самих исполнителей. Каждое появление артистов на сцене и потом после спектакля, встречается публикой восторженной овацией, осыпают их цветами и конфетти.

Даже той части зрителей, ожидавшей с такой неприязнью – этот “греховный миг” молодежи волей-неволей приходится подчиниться общему впечатлению и выкинуть всякие замыслы из головы своей.

Особенно описывает свои впечатления, полученные им на этом спектакле поэт Сагид Рамеев в своем стихотворении, посвященном юношам и девушкам – участникам спектакля этого (эти стихи переписанные с оригинала, прилагаю к своему очерку).

Конечно, многого не доставало в игре артистов, немало было технических недостатков в исполнении.

Но ведь они были не профессиональные артисты, а только любители из неопытной ещё молодежи, готовившиеся к спектаклю без всяких руководителей, самостоятельно.

Главный успех спектакля заключается не в игре одной. Важно было значение его, как первого толчка, разбудившего татар от их вековой спячки, как первого шага пробившего дорогу в область театрального искусства.

Репетиции этого первого спектакля до получения разрешения на постановку проходили в “Клубе приказчиков” на Б. Красной улице (теперь д. № 29 ул. Молотова).

Когда дали разрешение, репетиции перешли в помещение “Нового клуба”, где должен был состояться спектакль.

На репетициях помимо самих участников спектакля и организаторов, часто бывали многие, просто из сочувствующей молодежи. Каждый из них старался услужить чем-нибудь, доказать свое сочувствие. Это было дружной подготовкой молодежи к всеобщему празднику – новому начинанию, написавшему новую страницу в истории Татарии.

Эти любительские спектакли продолжались до 1911 г. И даже немного дольше. Возникали и новые группы кроме той. Были даже попытки устраивать спектакли специально для женщин, причем и артисты состояли все исключительно из женщин даже в мужских ролях. Но они были в единичных явлениях и долго не продолжались.

Публика уже в общем привыкла к общедоступным спектаклям и надобности в этих закрытых женских спектаклях не оставалось.

Даже те отсталые элементы, метавшие раньше “гром и молнию” против такого дерзновения молодежи, как спектакль перестали ломать себе голову в изыскании средств для предотвращения его и стали преспокойно посещать их даже своими женами, невыходившими ранее из-под “чапана или чадры”.

Были, правда, отдельные попытки со стороны некоторых личностей, как, например, некий Абдулла Габдулсалих, выступавший против этого “новшества” даже в печати с брошюрой “Театрчылар

мэктуб”. Это было целое возвание, призывавшее молодежь на путь “истины”, угрожая ей карами в загробной жизни.

Участниками первого спектакля этого были:

по сцене

- | | |
|-------------------------------|--------------------------|
| 1) Амина Терегулова | (под фам. Гиреева) |
| 2) Зейнаб Габитова-Терегулова | (Ходжиева или Султанова) |
| 3) Абубекр Терегулов | (Юнусов) |
| 4) Шакир Мухамедияров | (Безерджамалов) |
| 5) Г. Сейфуль-Мулюков | (Газизов) |
| 6) Ш. Сунчалаяев | (Субаев) |
| 7) Габитова | (Тарханова) |

В дальнейших спектаклях стали участвовать:

- | | |
|--------------------|------------|
| Гафур Кулахметьев | (Ширгали) |
| Софья Кулахметьева | (Мурадова) |

Главные роли всегда исполняли:

по сцене

- | | |
|--------------------|-------------|
| А. Терегулова | (Гиреева) |
| З. Терегулова | (Султанова) |
| С. Кулахметьева | (Мурадова) |
| Г. Габитова | (Азраил) |
| Г. Сейфуль-Мулюков | (Газизов) |
| Ш. Сунчалаяев | (Субаев) |
| А. Мустафин | (Алмазов) |

Суфлером всегда был Г. Нугайбеков».

На афише первого публичного спектакля, который был подготовлен в здании «Нового клуба» 22 декабря 1906 года сообщается, что будет показана театральная игра из жизни татар: «Несчастное дитя» – драма в трёх действиях и «Беда от любви» комедия в четырёх действиях.

В спектакле участвуют из девушек: Салима Тарханова, Газиза Хаджаева, Хадича Шакирова и Гиззатбану Шамсутдинова; из мужчин: Хармаз Безерджамалов, Мидхат Сами, Галим Бакиров, Вали Газизов, Ахмед Исмагилов Карим Тиниев и Ибрагим Хайбушев.

Если учесть, что в то время за 5 рублей можно было купить лошадь, цены на билеты не дешевы. Обозначены они были таким образом: 1, 2 ряды – 3 рубля, 3–5 ряды – 2 рубля 50 копеек, 6–7 ряды – 2 рубля, 8–9 ряды – 1 рубль 50 копеек. Не для сидячих

мест – 75 копеек, шакирдам – 50 копеек. За билетами предлагалось обращаться в редакцию «Таң» («Заря») и в библиотеку «Магариф» («Просвещение»). Также указывалось, что в пятницу с 5 часов до конца представления билеты продаваться не будут. Говорилось, что если кто хочет вложить деньги сверх цены билетов – будет принято с благодарностью, потому что они шли в помощь «Обществу поддержки бедствующих студентов Казанского университета».

В музее, в архиве Гайши Шариповой сохранилась фотография участниц спектакля по пьесе Гаяза Исхаки «Жизнь с тремя женами». Среди них: Гайша Богданова, Зайнаб Саинова, Тагирова, Ф. Саинова, Амина и Мадина Терегуловы, Суфия Кулахметова. Эта пьеса была поставлена только для женщин в 1908 году.

Фото мужских трупп, где мужские и женские роли исполняли только мужчины, сохранились тоже.

Учащиеся правительственных учебных заведений – студенты, гимназисты с одной стороны, а также шакирды медресе с другой стороны, обучались в основном на русском и арабском языках, были оторваны от родной татарской культуры и литературы. Каждое собрание кружка начиналось чтением и разбором избранной на этот день литературы, и следующим шагом являлось попытка это произведение превратить в спектакль, где можно самим участвовать: выговорить целые фразы и построить отношения на родном татарском языке. Это нам знакомо по работе современных татарских гимназий в городе Казани в 1990-е годы – годы национального возрождения и возрождения татарского языка. Самым эффективным средством для восстановления и изучения татарского языка до сих пор являются татарские песни и постановки спектаклей, в которых (исходя из содержания) могли быть заложены вековые национальные традиции нравственно-эстетического воспитания.

ФРОНТОВЫЕ ДОРОГИ ДРАМАТУРГА РИЗЫ ИШМУРАТА И АКТРИСЫ РАШИДЫ ЗИГАНШИНОЙ

Абсалямова А.Б. (Казань)

Писатель Риза Ишмурат в 1942 году служил в запасном полку под Казанью. В 1943 году – направлен в действующую армию. С июля 1943 года – заместитель редактора фронтовой газеты Первого Украинского фронта «За Родину» на татарском языке. Редакция

газеты прошла боевой путь: Острогожск – Воронеж – Киев – Житомир – Тернополь – Самбор – Демница – Берлин (после войны – Прага – Вена). Газета выходила на пяти языках – русском, украинском, татарском, казахском, узбекском, и фактически представляла пять редакционных коллективов. Вместе с Ишмуратовым в татарской редакции служили поэты Гали Хужи, Ахмед Юныс, Мухаммед Садри, писатель Усман Бакир, журналисты Анвар Яманкулов, Габдулла Шарипов, Зайни Шагимуратов. Заместителем редактора был поэт Ахмад Ерикей, с 1943 г. – Риза Ишмурат (1).

Известно «Письмо татарского народа фронтовикам-татарам», написанное в 1942 году и к февралю 1943 года скрепленное 1511137 подписями. Оно было опубликовано в газете «Правда» от 5 марта 1943 года. Письмо подготовили писатели Кави Наджми, Гази Кашшаф, Хамит Ярми. Русский текст был отредактирован писателем Константином Фединым.

«Письмо татарского народа фронтовикам-татарам» было перепечатано во всех фронтовых газетах. Из номера в номер все татарские газеты печатали отклики на письмо.

В то время Риза Ишмурат являлся заместителем главного редактора фронтовой газеты Первого Украинского фронта «За честь Родины». Газета выходила на пяти языках: русском, украинском, татарском, казахском и узбекском. Ишмурат руководил татарской частью редакции этой газеты, которая выпускалась под названием «Ватан намусы өчен».

Газета рассказывала о борьбе Советского народа с ненавистными фашистами и в том числе о подвигах воинов – татар. Риза Ишмурат и его товарищи – военкоры Г. Хужиев, М. Садретдинов, Г. Бакиров, Г. Шарипов, З. Шахимуратов приносили с полей боев рассказы об отваге своих земляков. В ответ на «Письмо татарского народа фронтовикам-татарам» газета рассказывала о конкретных подвигах, конкретных бойцов, отделений, взводов. Публиковала письма воинов на Родину, родным, сельчанам-землякам, ответные письма с Родины.

Позднее на основе этих материалов было подготовлено «Ответное письмо татарскому народу от воинов-татар Первого Украинского фронта». Текст письма готовили поэт Гали Хужи и Риза Ишмурат. Под ним были собраны более двух тысяч подписей воинов-татар. Оно было опубликовано в 1944 году в газете «Ватан намусы өчен» и повторено тогда же в газетах «Кызыл Татарстан» и «Красная Татария» в Казани. Под текстом стояло 60 конкретных подписей и

добавлено: «...и другие». Это письмо подписали более двух тысяч человек...

Риза Ишмурат Награжден двумя орденами Красной Звезды, Орденом Отечественной войны и тремя медалями (1).

А вот письмо Ризы Ишмурата писателю Афзалу Шамову от 30 апреля 1944 года:

«Дорогой друг!

Только прочитав твое письмо, я понял, насколько сильно тоскую по нашему мирному прошлому, по тем беззаботным добрым временам. Спасибо, что вспомнил, написал...

То, что Усман Бакиров – золотой человек, знаю. Мы с ним когда-то вместе учились. Потом еще и работали вместе. Поэтому три недели назад я пригласил его к нам. Я направил ему сейчас уже второе распоряжение. Но почему-то он еще не доехал до нас.

Он должен приехать к нам корреспондентом-организатором. Если и он приедет, есть намерение сделать газету еще лучше. В последний месяц, начиная с апреля, мы начали выпускать газету на 4-х страницах. Вероятно, вы получили эти номера...

Нет ли в ваших краях Фатиха Карима? Если он на вашем фронте, нам бы взять его, парни.

Твои рассказы, очерки и анекдоты солдата Ахмета читаем с удовольствием. Несомненно, ваша газета хорошая. Мы всегда берем пример с вас. В будущем думаем организовать с вами настоящее соревнование.

Пока, будь здоров...

Тоскую, обнимаю, Риза Ишмурат.

... Сегодня у нас верстка, завтра едем на передовую. Расстояние более 200 километров...» (4).

В боях за Берлин Ишмурат был тяжело ранен. Войну закончил в 1946 году в звании майора.

До и после войны Риза Ишмурат написал более 20 драматических произведений, внес огромный вклад в развитие театрального искусства, литературы. В 1942 году широкую популярность приобретает его пьеса «Возвращение».

В пьесе «Бессмертная песнь» автор воспеваает подвиг поэта-патриота Мусы Джалиля.

Читатели также полюбили его произведения «Сайрасын тургайлар» («Чудесен этот мир», 1982), «Гомер сукмаклары» («Тропы жизни», 1987).

Сын Ризы Ишмурата Рустем Ишмуратов вспоминает: «В войну мы жили на улице Баумана в доме № 46 – между драматическим театром им. Качалова и кинотеатром “Унион” (позднее “Родина”). Отец – драматург Риза Ишмурат – на фронте. Мама – актриса театра им. Г. Камала Рашида Зиганшина – работает допоздна, и мы ее видим мало.

Квартира наша представляла собой комнату площадью 35 квадратных метров. Она была поделена фанерными перегородками на три части, имела очень высокий потолок и окнами выходила на улицу.

Одно из первых воспоминаний детства (наверное, это была зима 42-го): металлическая печка “буржуйка”, в которой жарко горит огонь. Труба “буржуйки” тянется в неведомую высь. В комнатах прохладно. Окна “плачут”, и вода с подоконников по тряпкам-фитилям капает в подвешенные бутылки. За трехметровой фанерной перегородкой живет семья Бурман, эвакуированная с Украины. Мой старший брат Рафаил бросает через стену кубики и кричит:

– Уходите из папиной комнаты.

С нами постоянно мамина мама – Нагима дяу ани...» (3).

Супруга Ишмурата, актриса театра им. Г. Камала Рашида Зиганшина вспоминала:

«Весну и июнь 41-го театр активно готовится к Декаде татарского искусства в Москве. Увы!

Война!

В первые же дни многие артисты и работники театра изъявили желание идти на фронт, и только указ правительства, наложивший на них “бронь”, остановил этот порыв. Позднее часть работников театра и артисты были мобилизованы в ряды Красной Армии.

К основной работе в театре: репетиции, спектакли, постановка новых спектаклей (в здании татарского театра в это время был развернут госпиталь и труппа временно переместилась в театр им. В. Качалова) прибавилось много новых дел. Концерты на вокзале во время проводов на фронт воинских эшелонов, работа сестрами милосердия и концерты в госпиталях, сдача донорской крови, гастрольные поездки по районам республики с концертами перед труженниками тыла, разгрузка баржи с дровами, работа в лесу за городом по заготовке дров...» (2).

В начале 1943 года в театре им. Г. Камала режиссером Ш. Шамильским была поставлена новая трагедия Наки Исанбета «Марьям». Действие происходит во фронтовом госпитале, где Марьям служит медсестрой. В госпиталь попадает раненый немецкий пленный

офицер Иоганн. Он потерял много крови и ему переливают кровь Марьям. Выздоровливающий Иоганн, узнав, что в его арийскую кровь попала кровь безвестной татарки, взбешен.

Обстоятельства складываются таким образом, что немцы захватывают госпиталь и Марьям ведут на виселицу. Казнь руководит Иоганн. Он узнает Марьям и в истерике дает команду к повешению. Марьям, ощущая петлю на шее, произносит последние слова. Говорит уверенно, спокойно, с достоинством. Говорит о любви к Родине.

Исполнение роли Марьям поручили Рашиде Зиганшиной и Галие Ибрагимовой. Это было для них серьезным испытанием. Спектакль шел с большим подъемом. Он шел в театре, в районных домах культуры, в сельских клубах. Шел в полнейшей тишине, волновал зрителя. В глазах стояли слезы.

Рустем Ишмуратов вспоминает: «И в то время, и позднее, мы – театральная ребятня – часто ходили на спектакли. Перед сценой было две ложи. Слева – директорская, а справа – обычная. Вот в эту ложу справа мы и набивались. Помню, там были: Рустем Халитов, Рустем и Рафаиль Бариевы, Асфан Ильясов, Идегай и Ильгизар Сатаровы, Ринат Ягудин, Марсель Салимжанов и мы с братом Рафаилом. На сцене выступали наши родители, а мы переживали за них. Однажды, в самый трагический момент спектакля, я с криком: “Мама!” прыгнул на сцену и побежал к ней. Занавес закрыли, меня подхватили и водворили в ложу. Брату попало за то, что он меня упустил» (2).

В 1942–1943 годах на фронт отправлялись концертные бригады. В июне 1943 года в одну из таких бригад на Северо-Западный фронт отправились и Рашида Зиганшина с Ибрагимом Гафуровым.

С поезда они сошли на станции Боровичи. Здесь недавно прошли бои и это видно по всему. Поникшие березы, порушенные села, сгоревшие дома.

Добрались до штаба фронта. Бригаде поручено было давать концерты в эвакуогоспиталях и в выведенных из боев на отдых воинских частях. Перемещались от части, к части, давали по два три концерта в день. Зита Измайлова пела песни на татарском и русском языках. На баяне ей аккомпанировал Николай Ширкин. Рашида Зиганшина читала стихи «Алсу» Хади Такташа, а с Ибрагимом Гафуров они исполняли танцы – русские, украинские, татарские. Раненные солдаты, затаив дыхание, смотрели концерт. Дружно аплодировали, а после концерта расспрашивали о жизни в тылу, с грустью вспоминали родные места, мирное время.

Однажды концертная бригада прибыла в зенитную часть. Вдали была слышна артиллерийская канонада. Концерт давали в большой землянке. Встречала артистов и помогала им после концерта телефонистка Валя. Поражали ее неумная энергия и гостеприимство. Девушка шутила, смеялась. В какой-то момент она выбежала из землянки и была сражена осколком недалеко разорвавшегося шального снаряда. Ее смерть потрясла всех своей неожиданностью и нелепостью.

В одной из воинских частей запомнилась встреча с земляком – генералом Якубом Чанышевым. После концерта в честь артистов был накрыт скромный ужин. Генерал приветствовал каждого артиста. Живо интересовался делами театра. Подняв бокал, прочитал начальные строки из стихотворения «Мокамай» Хади Такташа и пошутил, что может быть, и ему стоит поехать с концертной бригадой? Закончил он свой тост словами: «За Родину! За Победу» (2).

Рустем Ишмуратов вспоминает: «Однажды, во времена порицания Никиты Сергеевича Хрущева, отец рассказал об одной встрече с ним. Проходило совещание редакторов фронтовых газет. Его проводил представитель ставки Хрущев. Разбирая выпуск газет, похвалил работу татарской редакции. Попросил встать редактора. Вместо Ахмада Ерикя, находившегося в командировке в Москве, поднялся отец, единственный сержант среди офицеров. Сбивчиво объяснил, что он замещает редактора. Хрущев, выяснив, что это продолжается уже полгода, сказал: “Продолжайте работать, товарищ майор”. Так отец стал офицером – через день ему присвоили звание лейтенанта» (3).

В 1944 году режиссер Хусаин Уразиков ставил пьесу Мирсяя Эмира «Минникамал» из жизни деревни военного времени. В Татарии к концу войны было 320 женщин-председателей колхозов. Пьеса «Минникамал» рассказывала о судьбе одной из таких женщин. 27 апреля 1944 состоялась премьера спектакля.

Рашиде Зиганшиной в этом спектакле поручили роль молодой солдатки Гайни. Сильная, крепкая Гайни работала на самых трудных участках, носила мужскую одежду, покрикивала на подростков, строила глазки эвакуированным девушкам. Грубовато-шутливый озорной парень по ходу действия преобразуется в любящую молодую женщину, встречающую мужа с войны. Это была большая актерская удача (2).

ЛИТЕРАТУРА

1. Вечные люди. Фронтовики – деятели культуры Татарстана: портреты и судьбы / [авт.-сост. А.Б. Абсалямова]. Казань: Татар. кн. изд-во, 2015. 271 с.

2. Ишмурат Р. Ишмурат, Риза. Риза Ишмурат. Режиссер. Драматург. Военкор : воспоминания / Р. Ишмурат; сост.: Р. Ишмуратов, Р. Ишмуратов. Казань: [б.и.], 2005. 252 с.
3. Ишмуратов Р. «С криком “Мама!” прыгнул на сцену...» // Идель. 2015. № 3.
4. Сугыш уты белән өтелгән язмышлар. Фронтвик язычларның хатлары һәм бүләкләү кәгазьләре жыентыгы. Казан: Ихлас, 2015. 440 с.

РЕЖИССУРА ТАТАРСКОГО ТЕАТРА В 1957–1990 гг.

Арсланов М.Г. (Казань)

Вторая половина XX столетия характеризуется огромными судьбоносными изменениями в политической, экономической, социальной жизни страны. Являясь учреждением идеологического направления, театр также был вовлечен в общий процесс перемен. Как всегда, он должен был чутко реагировать на все без исключения, события, ситуации общественного бытия, окружающей действительности. Режиссерское искусство, по своей природе обязанное возглавить творческий процесс и придать поступательному движению сценической культуры необратимый импульс, решало ряд кардинальных, основополагающих проблем.

Их выдвигал интенсивный процесс обновления, начавшийся после исторических событий середины 1950-х годов. Народу было возвращено творческое наследие репрессированных художников, плоды поисков режиссуры 1920–30-ых гг. были восстановлены в правах достижения театра условно-метафорической образности; стали возможными поиски в области формотворчества; начались искания новых путей развития театрального искусства в целом и режиссуры в частности.

В спорах о новой драматургии, актерском искусстве, режиссуре были обсуждены проблемы отношения к системе К.С. Станиславского, к традициям, творчеству мастеров режиссуры предшествующего периода. Известный сторонник В.Э. Мейерхольда В. Бебутов в журнале «Театр» прямо изложил витавшую в воздухе мысль: «Пора, наконец, перестать присваивать бранную кличку формализма тем мастерам сцены и театра, которые идут своим путем, обогащая своим опытом и исканиями искусство многонационального советского театра». В 1956–1957 и 1960–1961 гг. на страницах ведущего театрального журнала «Театр» прошли дискуссии «О творческом своеобразии художественной индивидуальности театральных кол-

лективов», «Режиссура и современность», «Актерское искусство сегодня». В ходе этих дискуссий определились многие проблемы теории и практики театрального искусства, высказывались различные, порой полярно противоположные мнения о путях дальнейшего развития сценической культуры.

Дискуссии 1956–1957, 1959–1961 гг., в некотором смысле возродившие традиционное противостояние между «мхатовцами» и «мейерхольдовцами», можно считать прямым проявлением процесса обновления. Необходимо сразу отметить, однако, что подобные споры между деятелями татарской сцены никогда не носили ожесточенного характера и не привели к резкому размежеванию на «военные лагеря». В 1957–1990-х гг. татарский театр эти колебания в сторону «условности» и «достоверности» воспринимал очень спокойно, как естественное, закономерное, неизбежное условие обновления. Это объясняется отчасти тем, что в эти годы в театрах Татарстана работали в основном режиссеры одной школы. Они воспринимали «вздыбленную» или «свободно текущую» сценическую жизнь не как позицию сражения, борьбы, а как проблему, касающуюся внешней формы постановок. Именно поэтому в тот период широко вошедшие 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 режиссеры сравнительно быстро поняли, что художественную гармонию спектаклей должны составлять органическое соединение психологического реализма, точное, достоверное существование актера в образе и четкая метафорическая форма, естественно вытекающая из сути драматургического материала и найденная в тесном сотрудничестве со сценографом. В своей каждодневной деятельности они воедино соединяли достижения мирового театра, русской режиссерской школы и традиции, заложенные основоположниками национальной сценической культуры.

Особо важным идейно-тематическим направлением поисков татарской режиссуры в 1956–1990-х гг. явились исследования жизни и деятельности современного человека, определение характера и личных качеств героя указанного времени, постоянная устремленность к острейшим проблемам дня. Менялось время, менялись герои, животрепещущие проблемы современности. Режиссерское искусство каждый раз должно было заново выработать критерии оценки и выбора,

найти, определить и вывести на сцену самое лучшее, параллельно развенчивая все то, что мешало движению общества вперед.

Справедливости ради, необходимо отметить, что национальная режиссура не всегда улавливала самые острые тенденции времени, не всегда выражала главные процессы, происходившие в глубине общественной жизни. На то имелись свои серьезнейшие причины. Но свое слово о современности и современниках она стремилась сказать убедительно и весомо. Каждый раз, заново раскрывая обусловленность поступков человека со сложившимися социальными, политическими и экономическими отношениями, татарские режиссеры ставили своих героев перед нравственным выбором и, вновь и вновь проверяя их все новыми средствами испытания, утверждали мысль о самоценности человека и человеческой жизни, воспитывали у зрителя активное отношение к действительности.

Таким образом, основные усилия татарских режиссеров всегда были направлены на исследование центральной проблемы театрального искусства – проблемы художественного воплощения образа человека нового времени, постижения его социальной и нравственной сущности. При этом национальные режиссеры пытались подойти к проблеме с более широкой историко-философской меркой. Стремясь как можно глубже постичь современника, постановщики старались выявить его духовный потенциал, как в напряженных неординарных поворотах истории, так и в рабочих буднях. Осмысляя новый тип современного человека, режиссеры спектаклей активно включали его в живые, динамичные связи со временем, стремясь придать своему художественному замыслу историческую масштабность и философскую глубину.

В начале 1960-х гг., в результате активной, плодотворной работы таких режиссеров, как Ш. Сарымсаков, Г. Юсупов, Х. Уразиков, Р. Тумашев, в драматургию пришли молодые талантливые авторы Х. Вахит, А. Гилязов, И. Юзеев, Ш. Хусаинов, Т. Миннуллин. Естественно, их волновали проблемы современности, герои дня, жизнь и деятельность современного человека. Судьба каждого из этих авторов в искусстве сложилась по-разному. Как известно, судьбу драматурга в театре определяют сложившиеся взаимоотношения с режиссурой. Насколько данный драматург и привнесенный им в произведениях мир интересен тому или иному режиссеру? Удастся ли им нащупать общие точки соприкосновения в искусстве? Как они преодолели проблему совместимости характеров двух столь разных творческих индивидуальностей? Ответы на эти вопросы во многих

случаях характеризуют атмосферу и плодотворность их совместной деятельности. Сложившиеся в исследуемый период творческие содружества Х. Вахита и Р. Бикчентаева, Т. Миннуллина и М. Салимжанова во многом определили пути дальнейшего развития татарского сценического искусства. Достаточно плодотворными оказывались не столь длительные творческие союзы Г. Юсупова и А. Гилязова, П. Исанбета и Р. Батуллы, Х. Уразикова и Ш. Хусаинова.

В первую очередь объектом исследований этих творческих содружеств стало формирование характера, нравственные критерии вступающего в жизнь нового поколения, судьбы и проблемы молодых героев, их первые удачи и неизбежные ошибки, чувства любви и ненависти, радости и огорчения. В этом отношении знаковыми стали такие спектакли, как «Первая любовь», «Добро пожаловать», «Если улыбнется счастье» Х. Вахита и Р. Бикчентаева, «Осенние ветры», «Босоногая девушка» А. Гилязова и Г. Юсупова, «День рождения Миляуши», «Илгизар+Вера» Т. Миннуллина и М. Салимжанова, «Втроем вышли в путь», «Прости меня, мама!» Р. Батуллы и П. Исанбета, «Зубайда – дитя человеческое» Ш. Хусаинова и Х. Уразикова и другие. В этих произведениях режиссеров привлекала возможность говорить о таких серьезных вещах, как жизненный идеал, целеустремленность и бескомпромиссность в поступательном движении вперед, в труде, в любви. Режиссеры, 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 проникнуть в тайны человеческой души, в самые глубинные пласты психологии личности татарские мастера постановочного искусства добивались наибольших успехов в своем творчестве. Вышеперечисленные спектакли – прекрасный тому пример.

Однако тема вступающих в жизнь молодых героев никак не исчерпала интерес татарских режиссеров в области решения проблем современности. Наряду с вышеозначенным направлением в театрах республики ведутся серьезные поиски тем масштабных, большого общественного значения. В творческой практике Театра им. Г. Камала в этот период спектаклей, затрагивающих масштабные социальные проблемы, можно найти достаточно много. «Братья Тагировы» по пьесе признанного прозаика, мастера слова, изредка обращающегося к жанру драматургии Ф. Хусни, является одним из спектаклей, на высоком идейно-художественном уровне исследующих

последствия культа личности в тесной связи с судьбами и характерами современных героев. Новаторская природа данной постановки режиссера Ш. Сарымсакова определяется поэтому совершенно новой, до этого оставшейся белым пятном, проблематикой произведения. Человек и общество, личность и государственная политика, чиновничье-бюрократическая система тотальной слежки и судьба индивидуума – в расширительном плане именно так можно определить проблематику данного смелого, во многом новаторского спектакля Ш. Сарымсакова и Ф. Хусни.

Огромной областью поисков татарской режиссуры в 1957–1990 гг. стали спектакли о морально-этических качествах современного человека. Теперь уже повзрослевший, твердо стоящий на земле герой исследовался режиссером-постановщиком в тесной связи с семейными узами и с производственной деятельностью. Каковы его нравственные ориентиры и критерии ценности? Чем руководствуется он в своих поступках, делах и в отношениях с близкими людьми? В каких-то параметрах новым ответом на эти вопросы стали «Приехала мама» Ш. Хусаинова и М. Салимжанова, «Суд совести» и «Сквозь поражение» Д. Валеева, поставленные М. Салимжановым и П. Исанбетом, «Мужчины», «Дружеский разговор» Т. Миннуллина и М. Салимжанова, «Под знаком Марса» Р. Хамидуллина и Р. Хазиахметова, «Жених и невеста» М. Байджиева и Д. Сиразиева и другие. В данных постановках режиссеров республики нравственная сущность современного человека раскрылась в органической связи, синтезе морально-этической проблематики и так называемой производственной темы. По каким нравственным критериям должен жить современный человек? Что отвергать и какие этические каноны, нормы он должен отстаивать? Что для него самое главное в жизни? Эти и другие морально-этические вопросы ставились и рассматривались во всех вышеперечисленных работах театров республики. Стремление к аналитичности, к углубленному психологизму, к философскому осмыслению поступков, характеров героев также отчетливо выразилось в упомянутых выше спектаклях.

В серьезном разговоре театров республики о современности и современниках было выявлено, что коллективный портрет положительного героя, носителя эстетического идеала времени, не может быть полным без образов всех без исключения возрастных категорий. Красноречивое тому подтверждение – спектакль Театра имени Г. Камала «Альмандар из деревни Альдермыш», поставленный

М. Салимжановым по пьесе Т. Миннуллина. Необычная притчевая основа драматического материала позволила режиссеру создать многоплановый, необычный спектакль, где органично переплелись сочные бытовые и обобщенно-условные пласты образности. Синтез языка выразительных средств условно метафорического театра и театра прямых жизненных соответствий, соединение реального и фантастического, конкретного и обобщенно-философского помогли режиссеру и актеру Ш. Биктимерову создать бессмертный образ современника, девяностооднолетнего старика Альмандара, и поднять спектакль на уровень подлинного художественного открытия. Продолжая и развивая в новых исторических условиях традиции, («Зулейха» Г. Исхаки и Г. Кариева, «Две мысли» Г. Кулахметова и К. Тинчурина), спектакль обогатил национальное режиссерское искусство совершенно новой эстетикой. В дальнейшем поиски татарского театра в данном направлении были продолжены в спектаклях «Домовой» М. Гилязова и «Свет очей моих» Т. Миннуллина, «Дети рая» М. Маликовой, «Русалочка – любовь моя», «Летающая тарелка» – режиссерами Ф. Бикчентаевым, И. Хайруллиним и М. Салимжановым. Они интересны стремлением расширить привычные рамки традиционной эстетики бытового психологического театра и попыткой добиться качественно новых, неповторимых сплавов условно-метафорической и жизненно-достоверной образностей.

Обобщая необходимо отметить, что, несмотря на не очень благоприятные условия так называемого «застойного» времени в жизни общества, в 1957–1990-ые годы татарская режиссура развивалась весьма целеустремленно и активно, своей деятельностью обеспечивая поступательное движение национального театра на новые, неизведанные донныне вершины сценического искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Рыбаков Ю. Г. А. Товстоногов: Проблемы режиссуры. Л.: Искусство, 1977. 143 с., ил.
2. Рыжова В. Ф. Время. Герой. Артист. М.: Знание, 1979. 126 с.
3. Свободин А. Театральная площадь. М.: Искусство, 1981. 335 с., ил.
4. Смелянский Анатолий. Наши собеседники. М.: Искусство, 1981. 367 с., ил.
5. Смирнов-Несвицкий Ю. О многообразии сценического решения. М.: Искусство, 1964. 103 с.
6. Советское актерское искусство, 50–70 годы. М.: Искусство, 1982. 302 с., ил.

7. Станиславский К. Собр. соч.: в 8 т. М.: Искусство, 1954–1961.
8. Товстоногов Г. А. Зеркало сцены. Л.: Искусство, 1980. Кн. 1: О профессии режиссера. 303 с., ил.
9. Юзовский Ю. О театре и драме: в 2 т. Статьи, очерки, фельетоны. М.: Искусство, 1982. Т. 1. 478 с.

БАШКИРСКИЙ ТЕАТР ДРАМЫ НА ПЕРВОЙ ОЛИМПИАДЕ ТЕАТРОВ И ИСКУССТВ НАРОДОВ СССР

Балгазина А.А. (Уфа)

Летом 1930 г. (15 июня – 11 июля) в Москве проходило крупномасштабное культурное мероприятие – Первая Олимпиада театров и искусств народов СССР, посвященная XVI-му съезду ВКП(б). На Олимпиаде были представлены театр, кино, народная музыка и танцы, в незначительной степени изобразительное искусство. Участвовало в ней 16 театров (по некоторым данным 18) 14 национальностей СССР, около 20 ансамблей, 9 киноорганизаций. В общей сложности было показано свыше 30 спектаклей, 30 фильмов и 10 концертов. Количество участников Олимпиады достигло 1000 человек. Интересно, что идея олимпиады родилась за два года до её осуществления внутри творческого объединения «Пролетарский театр» и задумывалась как очень скромный театральный смотр «нацменьшинств». Но на этапе подготовительных работ стало ясно, что за время установления советской власти, в стране появилось множество коллективов, совершенно самобытных, уникальных и творчество которых не должно замыкаться на себе, а должно всецело принадлежать советскому народу. В журнале «Советский театр» писалось: «...Во многих случаях о национальном искусстве судят по песенкам кинто, лезгинке, мотиве Шамиля, “Ой, не ходи Грицо” и прочем фольклоре. К сожалению, это приблизительно так и есть. Не поэтому ли неожиданным открытием показались “Анзор» и Ламара” (спектакли 1-го Государственного театра Грузии им. Ш. Руставелли. – А.Б.), даже и для выдавших виды изощренных московских театров? Мы думаем, что первая всесоюзная олимпиада театра и искусств народов СССР сулит ещё много таких неожиданностей. Слишком глубоко укоренились взгляды на национальный театр, как на театр второго сорта, театр провинциальный в традиционном смысле этого слова. Такого рода теачванству, являющемуся, бесспорно, отзвуком старых

великодержавно-шовинистических настроений, нынешний слет национальных театров нанесет решительный удар» (1, 2). Среди театров–участников олимпиады были Московский театр им. Евг. Вахтангова, Ленинградский ТРАМ, 1-й Белорусский государственный театр, Узбекский драматический театр, Татарский академический театр драмы, Тюркский художественный театр, Государственный драматический театр Армении, Еврейский театр Белоруссии, Украинский краснозаводский театр, Марийский национальный театр, Латышский театр «Скатувэ» и др. Лучшими спектаклями жюри признало: «Ламара» Г. Робакидзе и «Анзор» С. Шаншиашвили (Театр Грузии им. Ш. Руставели), «Глухой» Д. Бергельсона и «Овечий источник» Лопе де Веги (Еврейский театр Белоруссии), «Гута» Г. Кобеца и «Межбурье» Д. Курдина (1-й Белорусский т-р), «Плавятся дни» Н. Львова и «Щелина» Н. Львова и А. Горбенко (Ленинградский ТРАМ), «Халима» Зафари (Узбекский театр).

Чем знаменательна была Олимпиада для Башкирского театра драмы? Олимпиада послужила одной из «предпосылок к обновлению и расцвету национальной сцены», ведь искусство Башкирского театра драмы до 1930-х гг. по выражению режиссера, ставшего реформатором башкирской сцены – Макарима Магадеева носило «кустарный характер». К первой половине 1930-х наметились серьезные перемены в художественно-эстетической программе развития театра: переход театра на литературный башкирский язык; работа по методу действенного анализа пьесы и роли; пополнение труппы выпускниками театрального отделения Башкирского техникума искусств; изменения репертуарной политики. И к этим изменениям Олимпиада также причастна и вот почему. Судя по некоторым документам, Башкирский театр не имел успеха на Олимпиаде. И одной из главных причин была полная неготовность к ней, как в художественном плане, так и организационном. Наркомпрос и Политпросвет всего за несколько дней до начала Олимпиады определенно решили отправить театр для участия в ней. Поспешность переговоров оргкомитета Олимпиады с администрацией театра подтверждают и сохранившиеся в музее театра несколько телеграмм. Например, оргкомитет просит прибыть в Москву администраторов театра 10 июня; выслать фотографии для прессы в начале июня, когда сам коллектив уже прибыл в Москву 14 июня. Второпях, не были тщательно просмотрены и отобраны спектакли, не успел театр подготовить информационные материалы об истории и творчестве своего театра, актеров. На Олимпиаде театр

представил спектакли исторической тематики – драму башкирского писателя Д. Юлтыя «Карагул» (показывался 5 июля) и свою новую постановку «Фуэнте Овехуна» («Овечий источник»; показывался 9 июля) испанского драматурга Лопе де Веги. Также театр выступал с музыкально-танцевальной программой, в том числе и в районах Москвы перед рабочими. Вне конкурса был показан спектакль «Красный сев» (автор неизвестен) в клубе строителей для рабочих татар. По отзывам участников, опубликованных в газете «Красная Башкирия» (2), общими недостатками спектаклей театра были: «недостаточно удовлетворительное художественное оформление» и «слабость музыкального оформления». Однако, башкирский музыкальный инструмент – курай, каждый раз вызывал у публики неописуемый восторг. Наиболее же важными представляются воспоминания об Олимпиаде режиссёра театра – Макарима Магадеева. В своей книге «О театре», в главе, посвященной Олимпиаде, он подробно перечислил недочёты спектаклей, на которые указывали члены жюри. Как видно по ним, были они очень серьёзные: «отсталый бытовизм и натурализм», «неумение правильно выделять сильные драматические моменты», «неверное использование сценического пространства», «массовые сцены выстроены с устаревшими оперными штампами», «разница между красивыми этнографическими женскими костюмами и декорациями». Далее, в этой же книге, режиссер описывает, как труппа театра, по возвращении из Москвы, учитывая все высказанные замечания, стала по-новому работать, преодолевая всё устаревшее и ненужное. Таким образом, участие театра в Олимпиаде положительно сказалось на его дальнейшем развитии и как планировали организаторы, достигла своей цели, став «сильнейшим толчком к мобилизации искусства всех национальностей» (3, 35–39). Программа Олимпиады была очень насыщенной. Кроме, выступлений и просмотров спектаклей, фильмов, посещений музеев, художественных выставок, между театрами организовывались интернациональные встречи, читались лекции, устраивались диспуты, коллективы выезжали на заводы, предприятия. Одним словом, это был колоссальный обмен опытом и мощный стимул к освоению новых сценических форм, приемов и средств выразительности. Все театры намеренно вызывались заранее для того, чтобы смогли многое увидеть и по-настоящему окунуться в братскую атмосферу искусства. Например, Башкирский театр все тридцать дней пробыл в Москве! По нынешним меркам, такое длительное пребывание коллектива, где бы то ни было, тем более,

в столице – непозволительная роскошь. В те голодные 1930-е годы, «власть» сознательно использовала всю силу воздействия искусства. На обложке программки Олимпиады на разных языках так и пропечатано: «Искусство – оружие революции». Несмотря на политическую подоплеку Олимпиады, она стала важным культурно-просветительским событием в жизни театров тех лет.

Спустя семь-восемь лет, многие из участников Олимпиады, были подвергнуты репрессиям, расстреляны «в полете», на пике своей славы, любви к творчеству, искусству, стране. Среди них основатель Башкирского театра Валиулла Муртазин, упомянутый выше первый профессиональный башкирский режиссер Макарим Магадеев, выдающийся украинский режиссер Лесь Курбас, основоположник грузинского театра Сандро Ахметели, популярный азербайджанский актер тех лет Ульви Раджаб, вся труппа Латышского театра «Скатувэ» и другие талантливые и молодые.

ЛИТЕРАТУРА

1. Театр сегодня. К XVI съезду ВКП (б) // Советский театр. 1930. № 7.
2. Башкирия на Олимпиаде искусств (из бесед с участниками) // Красная Башкирия. 1930. 31 июля.
3. Магадеев М.А. О театре. Сборник статей (на башкирском языке). Уфа, 1962.

ШЕКСПИР XXI ВЕКА. О «ГАМЛЕТЕ» ЛЬВА ДОДИНА

Бартошевич А.В. (Москва)

«Гамлет» Додина – не для зануд – шекспиристов. Что вовсе не означает, что спектакль не является интерпретацией именно этой великой пьесы. В программке написано: Малый Драматический Театр – Театр Европы. Сочинение для сцены Льва Додина по Саксону Грамматику, Рафаэлю Холиншеду, Уильяму Шекспиру, Борису Пастернаку. Это размышления режиссера на тему многослойной пьесы, которую в России было принято несколько сентиментализировать, исходя из прекраснотушного представления о ренессансном гуманизме и его судьбе. А главное – это размышления о мире, в котором все мы существуем.

Додин обращается с текстом свободно, он передает реплики одних персонажей другим героям, в ткань спектакля включены сцены из «Короля Лира»; в сцене «мышеловки» актеры играют совсем не

«Убийство Гонзаго», а фрагмент из «Гамлета»: встречу с Призраком и монолог кающегося Клавдия.

Было бы смешно упрекать режиссера в вольностях по отношению к пьесе, поскольку нас предупредили, что это свободное сочинение по мотивам Шекспира, Саксона Грамматика (мне стыдно, но текстов средневекового летописца я не заметил), Рафаэля Холиншеда, следы которого при желании можно обнаружить.

В пьесе Шекспира актеры жалуются Гамлету на то, что происходит в столице: завелись детские труппы, компании нахальных ребяташек, имеющих такой успех, что, кажется, «готовы прогнать Геркулеса вместе с его ношей». (Геркулес с земным шаром на плечах был изображен у входа в театр «Глобус».) Когда в спектакле Додина актеры рассказывают Гамлету о том, что в столице появилась компания молодых крикунов, которые теснят традиционные труппы и пребойко себя утверждают, – понятно, что идет речь о сегодняшних режиссерах, адептах и энтузиастах авангарда. Хотя «Гамлет» Льва Додина тоже кажется поставленным не знаменитым режиссером с биографией и традициями, а именно молодым ревнителем сверхсовременной сцены.

Очевидно, что произошла совершенно неожиданная метаморфоза. «Гамлет» поставлен на языке, на первый взгляд, имеющем мало общего с изощренно психологическим языком спектаклей Додина последних лет. Особенно, если вспомнить чеховские постановки. Любители новейшей театроведческой терминологии немедленно скажут, что это постдраматический театр, что спектакль подтверждает теорию Лемана. Это, конечно, чушь. Но перед нами, действительно, другой Лев Додин. И вместе с тем тот же самый. О гибели, о катастрофе, о гниении современной цивилизации молодой театр обыкновенно говорит со злорадством, с желчной радостью, с каким-то мрачным ликованием. За этим же спектаклем стоит трагическая боль. Если размышлять о том, кто на самом деле отвечает традиционным представлениям о сути Принца датского, – это, безусловно, сам режиссер. Спектакль Додина – крик гамлетовского отчаяния и безнадежности. От начала и до конца. В сущности, смысл спектакля близок додинскому Чехову последних лет. В финале «Трех сестер» чернеющий барак со слепыми окнами под меланхолические звуки «тарарабумбии» начинал грозно надвигаться на зрительный зал, и становилось понятно, что речь идет о безвыходности, о тупике, куда забрела не только чеховская интеллигенция, которой, впрочем, уже давно нет, но и весь наш мир.

Финал «Вишневого сада» тоже не излучал света. Он говорил о гибели, о катастрофе прежнего мира, катастрофе, которую этот мир заслуживал. Хотя страшно жаль, что он гибнет. После этих финалов, не просто трагических (трагедия оставляет некое упование, надежду на то, что небеса не пусты), но проникнутых настоящим отчаянием, когда опереться не на что и верить не во что, явление этого «Гамлета» кажется естественным.

Новому спектаклю предпослана программа режиссера, где он рассуждает об истинной сущности эпохи Возрождения, о том, что мы идеализируем эту эпоху, забывая, насколько она была кровавой и жестокой. Гуманизм эпохи не что иное, как рефлексия по поводу собственной кровавости. «И может быть, весь прогресс, которым мы так восхищаемся, – это интеллектуализация низших человеческих инстинктов, которая и привела нас сегодня туда, где все мы, Человечество, и находимся». Пусть прекраснодушные оптимисты назовут эти слова слишком мрачными, в них заключена не только лирическая боль, но и трагическая правда.

Какое все это имеет отношение к «Гамлету»? – Да прямое!

Гамлет говорит: «О, мысль моя, отныне будь в крови. / Живи грозой иль вовсе не живи!». Гуманисты-шекспироведы объясняли, что речь не идет о крови в бук-вальном смысле, лишь мысль героя должна быть кровавой. Но если подсчитать количество жертв Клавдия и Гамлета, то счет (если применить спортивную терминологию) будет 5:2 в пользу Принца датского. 5:2 в пользу ревнителя гуманистических ценностей. Оправдывая Гамлета, принято говорить, что, убивая, он всякий раз только защищается: хладнокровно отправляет на смерть Розенкранца и Гильденстерна, лишь узнав, что они везут его на смерть. Клавдия и Лаэрта он убивает тогда, когда понимает, что смертельно ранен. Впрочем, убийство Полония подобным образом оправдать трудно. Покончив по ошибке с отцом любимой, ни малейшего раскаяния наш гуманист не обнаруживает, тут же начиная насмешничать над трупом. И в заключение всей сцены: «Дай отнесу подальше потроха». Так или иначе, Гамлет виновник смерти Полония, а тем самым – безумия и смерти Офелии.

Русская интеллигенция издавна привыкла видеть в Принце идеал и alter ego. Не только Блок мог бы сказать: «Я – Гамлет. Холодеет кровь, / Когда плетет коварство сети...». Более того, в русской традиции принято ставить рядом с Гамлетом не кого иного, как Иисуса Христа. Когда Крэг отбывал в Англию и требовал оттуда повышения

гонорара, в МХТ репетировал пьесу Станиславский. Он говорил актерам, что Гамлет – новый Иисус, посланный в мир, чтобы очистить его. И у Пастернака в известном стихотворении в уста Гамлета вложена мольба Сына Божия: «Если только можно, Авва Отче, / Чашу эту мимо пронеси». «Быть или не быть» – это Гамлет в Гефсиманском саду.

Я не пытаюсь поставить под сомнение высокую идею, чрезвычайно важную для нашей духовной истории, но лишь хочу показать, что в традиционную концепцию весь смысл «Гамлета» не укладывается. И что размышления Льва Додина над пьесой находят опору в самом ее тексте.

Время от времени в русской культуре возникали сомнения по поводу абсолютной идеальности и высокой безгрешности Принца датского. Подобные сомнения рождались, например, у Андрея Тарковского. Сомнения, продиктованные религиозными чувствами режиссера. Главный тезис его ленкомовского спектакля был: не судите, да не судимы будете. Он ставил под сомнение право Гамлета судить, осуждать, казнить. Ибо: «Мне отмщение и аз воздам». Что-то в этом роде встречаем у Владимира Высоцкого: «В непрочный сплав меня спаяли дни – / Едва застыв, он начал расползаться. / Я пролил кровь, как все, – и как они, / Я не сумел от мести отказаться». И дальше: «Офелия! Я тленья не приемлю. / Но я себя убийством уравнил / С тем, с кем я лег в одну и ту же землю».

Дело не в том, что Лев Додин бросает вызов традиционному русскому воспеванию Гамлета. Как всегда было в истории русской культуры, к этой пьесе обращались единственно для того, чтобы понять себя, прокричать о муках своего времени. В спектакле МДТ идет речь о том, что в нашем мире Гамлета таким, каким его видели прежде, к сожалению, нет и быть не может. Наш мир кровав, он стоит на пороге катастрофы. Не только мысли, но и руки современного человека по локоть в крови. Додинский «Гамлет» – это плач по гуманизму. Так герой манновского «Доктора Фаустуса» в порыве горя отрицает Девятую симфонию Бетховена, ставшую символом идеи Добра и веры в Добро.

Потрясающе, не побоюсь этого слова, играет в спектакле Ксения Раппопорт, получившая от Додина замечательный подарок: она играет Гертруду, но одновременно и леди Макбет. Мать Гамлета в этом спектакле убийца, строитель кровавого заговора. Ей режиссер дарит одну великую фразу из «Макбета» (никогда не понимал, как она могла быть написана четыреста лет назад). Героиня «шотланд-

ской трагедии» говорит о Дункане, а Гертруда у Додина – об убитом муже, старшем Гамлете: «Но кто бы мог думать, что в старике окажется столько крови!». Легко счесть это цитатой из Достоевского или, вернее, из какого-то современного автора, пережившего трагедии XX века.

В центре спектакля история отношений матери и сына. Смесь давно накопившейся ненависти и любви, любви-ненависти с обеих сторон. Сгусток неразрешимых противоречий. У нас на глазах Ксения Раппопорт с почти пугающей отвагой извлекает из подсознания Гертруды (или своего собственного?) какие-то потаенные бездны, обнажает до предельной черты муки человеческой души и плоти. В ее игре и в игре Елизаветы Боярской – Офелии есть то «бешенство риска», те «радость и боль», о которых писал Пастернак в своем гимне русской актрисе. Невозможно забыть последнюю песню Офелии, этот протяжный вой, этот предсмертный вопль. После такого не живут. Гертруде с Клавдием, идущим вслед за ней, чтобы ее прикончить, – в спектакле это так, – много трудиться не приходится.

Три замечательных исполнителя – Сергей Курышев, Игорь Иванов и Сергей Козырев играют актеров, приезжающих в Эльсинор. Столичные лицедеи и в самом деле – «лучшие актеры в мире для представлений трагических, комических, исторических, пасторальных», к тому же они нормальные люди, единственные в эльсинорском мире, кто не одержим политическими страстями. Они честно правят свое ремесло. Но от истин, которые они несут с подмостков, иногда бывает больно, и никогда – светло.

Мир, созданный Львом Додиным вместе со сценографом Александром Боровским, являет собой стройплощадку с металлическими лесами, завешенными полиэтиленовой пленкой. Что, в конце концов, окажется, когда снимут леса и отбросят пленку? – Цивилизация, основанная на насилии и крови.

Не новость, что за каждый рывок на пути прогресса человечеству приходится вносить тяжкую плату. Движение цивилизации, основанной на триаде: истина, добро, красота, оплачено страданиями и кровью тысяч людей. Об этом говорится в «Короле Лире», и не случайно, что сцена из «Лира» включена в спектакль Додина.

Строительство остановилось на полпути. На сцену выходят монтировщики, грохоча сапогами, носят крепкие деревянные доски, закрывая ими отверстия между балками неготового пола. Как скоро выясняется, это могильные плиты. Здание цивилизации стоит на

кладбище. Туда, в отверстые провалы, в могильные рвы скидывают убитых, туда, кончая с собой, бросается в финале Гертруда.

Когда-то известный философ говорил о различии между античной трагедией и современной (он имел в виду Шекспира): зритель в античной трагедии испытывает скорбь, зритель шекспировской трагедии – боль. Скорбь чувствует сын при виде страданий отца. Боль – то, что испытывает отец при виде страданий ребенка. Боль включает в себя чувство вины и ответственность за муку ближнего. Додинский «Гамлет» переполнен этой болью, едва ли не задыхается от нее.

Впрочем, отец Гамлета тут не слишком заслуживает скорби. Ясно, что он был тираном, провокатором, политическим интриганом, ничуть не лучше брата. Гертруда вместе с Клавдием убила мужа не только потому, что они с Клавдием были любовниками. Скорее потому, что оба искренне хотели, чтобы датское государство стало более приличным. Гертруда бросает Клавдию слова (их в тексте пьесы нет, и точно нет у Саксона Грамматика, по-моему, их нет и у Холиншеда): «чтоб ты проветрил наш кабаный угол!». Из этого ничего не вышло, да и выйти не могло. Клавдий – Игорь Черневич не такой уж изверг, он тихий, молчаливый человек, покорный раб королевы. Когда актеры в сцене «мышеловки» прямо обвиняют его в убийстве брата, он не кричит: «Огня! Огня!», а тихо уходит, жвав голову в плечи.

Не ищите на сцене Призрака. Единственное свидетельство существования старшего Гамлета – его портрет на футболке сына. Но это его собственное лицо, только постаревшее. Гамлет – сын своего отца, ничуть не лучше его.

Когда я узнал распределение ролей в «Гамлете», я подумал: кому же играть Гертруду, как не Ксении Раппопорт? Кому же играть Офелию, как не Елизавете Боярской? Услышав, что Гамлета будет играть Данила Козловский (при том, что очень люблю этого актера – нервного, сильного, современного), удивился: «Гамлет – мачо? Яростный, сильный, мужественный?». В Лопухине актер превосходно сыграл неистовую агрессию человека, одержимого жаждой мести и власти. Ему нужен вишневый сад не только для того, чтобы построить дачи и умножить состояние, ему нужно отомстить за годы рабского унижения, когда Раневская барски покровительственно называла его «мужичок», за унижение отцов и дедов. Варей он овладевает с той же яростью, как вишневым садом: это тоже род социального возмездия.

Однако придя на спектакль, я понял, почему Додин дал Козловскому сыграть Гамлета. Сам тип этого актера нужен был режиссеру, чтобы с болью расправиться еще и со старой надеждой на Гамлета как искупителя и избавителя человечества. Додин прощается с этой веками выращенной русской иллюзией. В этом Гамлете бьется ярость, фанатическая преданность отцу, чувство тождественности ему. В текст вставлена реплика Гертруды о сыне (не знаю источника, возможно, она принадлежит режиссеру): «Обожествление отца – род самообогащения». Какую книгу герой читает, когда Полоний (здесь он же Лаэрт) пристает к Гамлету? В спектакле принц читает текст из «Гамлета»: «Не знаю, почему, с недавних пор я потерял всю свою веселость и привычку к занятиям». Читает иронически. Какая тут веселость, какая там привычка к занятиям. Главное его занятие – неудержимый бег к власти.

Меня всегда удивляли обращенные к Розенкранцу и Гильденстерну слова Гамлета, странные для философа-гуманиста. Когда они напоминают принцу, что король объявил его наследником престола, он отвечает: «Покамест травка подрастет, лошадка с голоду умрет». Обычно строчки про травку с лошадкой трактуются как издевательство Гамлета над предавшими друзьями. В спектакле МДТ слова о лошадке звучат более чем серьезно: Гамлету нужна власть, и он к ней последовательно идет.

Почему умирающий Гамлет отдает Данию Фортинбрасу? Почему Гамлет видит в нем образец? Почему пылко восхищается им? В спектакле никакой загадки в этом нет. Между этим Гамлетом и завоевателем, который собирается усеять никчемный кусок земли трупами своих солдат, дистанция невелика. Что тот одержимый воитель и властолюбец, что этот. В финале монтировщики пронесут по сцене огромный плазменный экран, с которого новый владыка обращается к народу покоренной страны. Принцу норвежскому с легкостью удастся то, что ценой потоков крови пытался и не сумел сделать принц датский.

Надо понять: Додин не ставит пасквиль на Гамлета. Он вовсе не пытается бросить тень на поселившийся в нашем сознании светлый образ Принца датского. Спектакль с отчаянной горечью свидетельствует о том, что наш мир не стоит Гамлета.

Я много раз пытался отговорить режиссеров ставить эту пьесу: занятие, согласитесь, странное для шекспироведа. Валерий Фокин, помню, сказал мне: «А вот я возьму и поставлю «Гамлета» и докажу,

как можно это сделать». И сдержал свое слово. Юрий Бутусов на одной из встреч с публикой говорил: «Что ж нам теперь ждать, пока Алексей Вадимович разрешит нам ставить «Гамлета»?»

В спектакле Льва Додина заключен тот взгляд на «Гамлета», честный и последовательный, без иллюзий и самообмана, который в наше время кажется не только возможным и закономерным, но, можно сказать, неизбежным. Нужно добавить – увы, неизбежным.

ТАТАРЛАРНЫҢ ТУГАНДАШ ХАЛЫКЛАРНЫҢ МӘДӘНИЯТЕ ҮСЕШЕНӘ БУЛЫШЛЫГЫ

Биктимирова Т.Ә. (Казан)

В статье рассматривается помощь татарского народа в развитии образования и просвещения братских народов.

Без, рухи мирасыбыздан, затлы шәхесләребездән аерылган ничәнче буын, никадәр һәм нинди кыйммәтләребезне югалтканыбызны аңлап бетермибез әле. Милләтебезнең борынгы матур гадәтләре, тугандаш халыклар белән үзара аралашуның гүзәл үрнәкләре һаман ерагая бара. Шуңа күрә, өлкәннәрнең яшьләребезгә мирас булып бер теләге кала – алар татарның талантлы шәхесләрен белсеннәр, затлы, зыялы шәхесләребезнең гомер юлларын, кылган гамәлләрен өйрәнәп, белеп соклансыннар һәм мөмкин булса, үрнәк тә алсыннар иде. Тарихыбызда алтын багана булып калырлык күпме шәхесләребез бар, күпмесенең эзләре югалган, ә эзләре калганның тормыш юлларын бүген дә житәрлек өйрәнәбезме икән, дәрәс бәялибез микән?

Мәдәният өлкәсендә шундый зур шәхесләребезнең берсе – Казакъстан ССРның халык артисты Латыйф Хәмиди (17.07.1906–29.11.1983). Казан губернасы Зәй өязе (Татарстанның хәзерге Кайбыч районы Бәрлебаш, кайбер мәгълүматларда Бүеле) авылы егете Габделлатыйф Габделхәй улы Габделхәмитов казакъ профессионал музыкасына нигез салучыларның берсе, Казакъстанның Дәүләт гимнын, мәшһүр вальсын, операларын ижат иткән кеше. Ул белемне Үзбәкстанның Кәттә-Курган шәһәре мәдрәсәсендә, музыка мәктәбендә, Ташкент халык мәгарифе институтында, Мәскәү консерваториясендә ала (1, 156–157). Казанга кайтасы килә, алган белеме белән үз халкына хезмәт итәсе килә, ләкин эш таба алмагач,

Казакъстанга китэргә мәжбүр була. Биредә ул Алма-Ата, Семипалат драма театрларының музыка бүлекләре житәкчесе (1933–1935), Казакъ дәүләт капелласы (1940), Казакъстан ҮБК ис. Халык уен кораллары милли оркестры житәкчесе, Алма-Ата музыка училищесы, Кормангазы ис. сәнгать институты, Казакъ дәүләт консерваториясенен халык уен кораллары кафедралары доценты вазыйфаларын башкара.

Латыйф Хәмиди ике тапкыр (1945, 1950) Хезмәт кызыл байрагы ордены белән бүләкләнә, Казакъстанның атказанган артисты, атказанган сәнгать эшлеклесе һәм югарыда күрсәтеп үткәнөбезчә Казакъстанның халык артисты дигән мактаулы исемнәргә лаек була.

Рәхмәт. Тугандаш казакъ халкы талантлы татар улының хезмәтләренә югары бәя биргән, олылаган. Ә без кайда? Аның музыкаль эсәрләрен казакълар гына түгел, татарлар да эсәрләнәп тыңлый. Ник бүген яңгырамый аның музыкасы? Безнең шулай жиңел генә «ул безнеке түгел» дип тынычланырга хақыбыз бармы? Ник быел 2016 елның жәендә республикабызда Латыйф Хәмидиниң тууына 110 ел тууны зурлап бәйрәм итмәдек икән? Мондый зур талантлы, затлы шәхәсләребезне таний, олылый белергә кайчан өйрәнәбез микән?

Өллә талантларны күрә белмәбез электән үк килеп, традициягә әйләнде микән? Бу жәһәттән татарлар арасында беренчеләрдән булып сынлы сәнгатьне үзенә кыйбласы иткән Мирзажан Хурамша улы Байкиевнең тормышы һәм ижәт юлын искә алыык әле. Искитәрлек хәл, 1863 елда мәдәният үзәкләреннән еракта урнашкан Пенза губернасындагы Байки (Бакиев) исемле татар авылында мәдрәсә белеме алып, Петербургка килгән һәм, еллар үткәч, сынчылар арасында зур дәрәжәләргә ирешә алган талантлы скульптор чыксын әле. Аның үткән тормыш юлы, ижәты хақында мәкаләмне «Халкым минем» газетасында язып чыгарган идем. Миңа кадәр, Бакуда чыга торган «Мәгариф-мәдәният» журналыннан алып, республикабызда 1927–1930 елларда чыгып килгән «Яңалиф» журналы да М. Байкиев хақында кайбер истәлекләр бастырып чыгарган булган.

М. Байкиевнең биографиясен язсам, сүзем озынга китә, тик аның Петербургта иң зур сәнгать сарайларыннан саналган Эрмижада эшләвен генә әйтеп китәм. Биредә эшләү – һөнәрче останы тану, аның намуслы хезмәтенә иң зур бәя бирү билгесе икән. Әмма аның хақында укыгач, мине тетрәндергәнә – Шәрәкта булсын, төректатарлар арасында булсын, аны танымау, күрмәмешкә, белмәмешкә тырышулары. Мирзажан ага әле Октябргә чаклы ук Г. Тукай белән

Ш. Мәржанинең статуяларын эшләп Казан нәшерләренә жибәрсә дә, ни жавап, ни эш хакы ала алмаган. Шуннан соң бәйләнешкә кермәгән. Сәбәбе нидә икән? Мирзажан Байкиев мэдрәсә гыйлеме алган кеше. Ислам дине, шәригать кануннарын да, андагы искәремәләрне дә белмәгән дип уйларга нигез юк. Әмма шундый зыялы шәхескә Казан нәшерләренә (татарларның) жавап та биреп тормауларын ни белән аңлатып була соң?

Халкыбыз арасыннан чыккан талантлы балаларга үз вакытында тиешле ярдәм күрсәтмәү – ул безнең милли бәхетсезлегез без дияр идем. Ә бүген хәлләр үзгәрдә дип әйтә алабызмы? Ярлы гаиләләрдән чыккан талантлы балаларга игътибар житәрлекме? Үз милләттәшенә сыгынмагач алар кемнән ярдәм көтәргә тиеш микән?

Шунысы куандыра: тарихыбызга карасак, халкыбызның олы шәхесләре үзбездән татар һәм тугандаш халык балаларына ярдәм күрсәткән очраklar да булган, шөкер. Дәлилләү өчен Кавказда яшәгән татарлар Терегуловлар тормышын искә алыр өчен.

Петербургта укып, төзүче-инженер һөнәре алган Тамбов егетләре бертуган Ибраһим һәм Хәсән Терегуловларга Кура елгасы аша күпер салдыру йөкләнә. Бу күпер матурлыгы һәм төзеклеге белән бөтен Кавказда аерылып, кешеләрне сокландырып торган. Патша наместныгы граф Воронцов егетләренә эшен бик ошатып, Тифлис шәһәрәндәге үз йорты янәшәсендә, йорт салу өчен жир бүләк иткән.

Ибраһимның да, Хәсәннең дә гаиләләре хакында Азәрбайжан язучысы Сабир Ганжәлинең 1994 елда Бакуда чыккан «Һәр сәгирдә бер тарих» исемле китабында язылган. Аларның гаилә тормышларын да гажәеп матур тасвирлый язучы. Сүзбездә бик озын китүдән сакланып, Хәсәннең бары ике баласы – Хәнәфи белән Мәликә хакында гына язып китәм.

Хәнәфи (1877–1942) 1899 елда Гори укытучылар семинариясен тәмамлап Эриван (Ереван) губернасы мәктәпләрендә укытучы булып эшли, соңрак Бакуга күчеп, 1905–1907 елгы революция вакыйгаларында актив катнаша, алдынгы яшьләргә берләштергән «Гуммет» оешмасының да әгъзасы була. Азәрбайжанда музыка сәнгәтен үстерүдә дә өлеше зур аның. Матур баритон тавышлы жырчы буларак, Азәрбайжан опера һәм балет театрында озак еллар иң төп рольләргә башкаручы да ул. Юкка гына түгел, замандашлары аның олы жанлы кеше булуын, бергә укыган сабакташларына, туганнарына һәрвакыт ярдәм итүләрен сагынып искә алганнар.

Хәнәфинең тагын бер игелекле хезмәтен искә алмыйча булмый. Ул хакта Бакуда татар телендә чыккан «Баку эшчесе» газетасының 1931 елның 2 октябрь санындагы белдерүе бар. Анда болай диелә: «Бакуда татар театры оештырыла. Бу эшкә юлбашчылык исем казанган артистыбыз Хәнәфи Терегуловка тапшырылды».

Ни кызганыч, бу газетаның бары бер, шушы саны белән генә танышырга туры килде. Әмма татар театры оешканы, эшлэгәнә хакында Бөтендөнья татар конгрессы башкарма комитетында эшлэгән чагымда Азәрбайжаннан килгән иптәшләрдән ишетеп белгән идем. Үкенечләр белән дөнья тулы. Азәрбайжанда татар жәмгыяте күп еллардан бирле оешса да, андагы татарлар тормышына игътибарлары житеп бетмәде, әле дә шулай. Ярый әле Газиз Гобәйдуллинның хезмәтләрен бастырып чыгарганнар иде. Шунуысына рәхмәт.

Ә бит Азәрбайжанның нефть һәм балык промыселларында иң күбесе татар эшчеләре эшлэгәнә билгеле бит. Татар авыллары, мәктәпләре булган хәтта. 1906 елда ук Бакуда татар кызлары өчен жәдид мәктәбе дә ачылган. Ник ныклап өйрәнелми икән Бакудагы татар тормышы?

Берничә ел элек Тифлиста туып үсеп, Баку миллионеры З. Тагиев ярдәме белән Петербургның Хатын-кызлар югары курсларында укыган Сәлимә Якупова хакында язган идем. Ул – безнең танылган милли көрәшчез, олуг галим Гаяз Исхакыйның олы хөрмәтенә лаек кыз. 1917 елда Казанда үткәрелгән Бөтенроссия мөслимәләре съездында Мәркәз бюрога сайлана, соңрак Азәрбайжанга кайтып фән эшчесе булып китә. Ә бит Бакудан, яисә Тифлистан килгән татар кызлары арасында Сәлимә ялгыз гына түгел. Аларны шул ук С. Ганжәли китабыннан укып беләбез. Тик автор безнең кызларны Азәрбайжан кызлары дип атый, безнекеләр дип атый. Татар кызы икәнлекләрен үз мәкаләләрендә күрсәтми дә. Кемнәр язар, кем кылган гамәлләрен горурлык белән халкыбызга житкерер икән?

Хәнәфи Терегуловның кызы Мәликә хакында язып үтәсем килә. Чөнки аның биографиясендә тугандаш халыклар дуслыгының матур бер чагылышы бар кебек.

Жыр, музыка сәнгатенә искиткеч хөрмәт рухында тәрбияләнгән Мәликә Терегулова соңрак Азәрбайжан классик опера сәнгатенә нигез салучы булып танылачак композитор Узеир Гаджебиковка (1885–1948) кияүгә чыга. Яшь киленне (Мәликәгә 17, Узеирга 25 яшь була) Гаджибековлар гаиләсе яратып каршы ала.

Өйләнешкәннәрәнә бары бер генә ел үтүгә дә карамастан, сөекле иренәң Мәскәүгә барып музыкаль белем алу теләген кыз хуплый, иренәң китүенә риза була. Тик, матди як кыен булу сәбәпле, Узеир Мәскәү филармониясе каршында ачылган курсларда укуын бер елдан соң туктатырга мәжбүр була.

1913 елны Узеир янадан Петербург консерваториясендә укый башлый. Бу юлы ире белән башкалага Мәликә дә бара. Тагын шул акча юклыгы аркасында укуны туктату куркынычы килеп баса. Шул вакыт 20 яшьлек Мәликә Петербург татарлары белән очраша, аларга үз хәлләрен сөйли. Рәхмәт милләттәшләребезгә, алар Мәликәне русча-татарча кызлар мәктәбенә укытучы итеп урнаштыралар. Ул әйбәт кенә эш хакы алып, иренәң консерватория тәмамлап чыгуына ирешә. Яшь гаилә мохтажлык күрми.

Әйтергә кирәк, Петербуртта укыганда ук Узеир дөнъяга танылган «Аршин мал алан» дигән музыкаль комедиясен яза. Соңрак ул ике тапкыр СССР Дәүләт премиясе белән бүләкләнә. Азәрбайжан консерваториясенә профессоры һәм ректоры була, СССР ның халык артисты дигән мактаулы исем ала.

Шунысы да кызык, ул үзенә эсәрләрен куйганда да, оркестр составына да музыкага сәләтле Терегуловларны, дусларын тарта. Мәликәсә аның һәр эшендә тугрылыклы ярдәмчәсе булып кала. Узеир кайда гына булмасын, Мәликә хакында олы хөрмәт белән «Мәликә ханымнан башка композитор Узеир була алмас иде», – дип әйтә торган була. Композиторның эсәрләрендә хатын-кыз азатлыгы проблемасының гел алга куелуында да Мәликәсенә йогынтысы булуы шик тудырмый.

Татар кызы Мәликәнең тырышлыгы, гүзәл әхлакый сыйфатлары бүгенгә яшьләребезгә дә үрнәк була ала бит.

Әлегә мәкаләмдә тугандаш халыкларга гыйлем-мәгърифәт таратуда хезмәт күрсәткән берничә зыялыларыбыз хакында гына яздым. Башкаларыбыз хакында да һаман язарга, игелекле эшләрен тарихларда жуелмаслык итеп мәңгеләштерә алсак идек.

ӘДӘБИЯТ

1. Татар педагогик фикер антологиясе: ике томда: 2 т. Казан: Татар. кит. нәшр., 2016. 407 б.

**Ә. ФӘЙЗИНЕҢ «ЯШЬЛӘР АЛДАТМЫЙЛАР»
КОМЕДИЯСЕНДӘ
ИСКЕЛЕК ҺӘМ ЯҢАЛЫК ТАРАФДАРЛАРЫ**

Вафина А.М. (Казан)

С татъя посвящена анализу комедии «Молодежь не проведешь» с позиции концепции эпохи и героя. Выделяется конфликт между консерваторами и сторонниками нового, создающие комическое картины до-революционной татарской жизни.

XX йөз башында язылган комедияләрдә мәгърифәтчелек идеяләре белән сугарылып, башлыча чынбарлыктагы тискәре күренешләргә фаш итүгә басым ясала. Драма жанрында ижат ителгән әсәрләрдә яңалык белән искелек каршылыгы уңай һәм тискәре образлар аша күрсәтелсә, комедияләрдә инде тормышның караңгы яклары гына тасвирлана. Г. Камалның «Беренче театр», «Бүләк өчен», «Банкрот», «Безнең шәһәрнең серләре», И. Богдановның «Помада мәсьәләсе», С. Рәмиевнең «Низамлы мәдрәсә», М. Фәйзиниң «Яшьләр алдатмыйлар», Г. Исхакыйның «Кыямәт» һәм «Жәмгыять» әсәрләре бу чор драматургиясендә комедия жанрының югары үрнәкләре булып, социаль гомумиләштерүләр аша реакция чорындагы жәмгыятьне фаш итәләр. Бу комедияләрдәгә Хәмзә, шкафчы Әхмәтжан, Сиражи, «Жәмгыятье хәйрия» әгъзалары, Сәлим һәм Хәкимжан мулла һ.б. образларда татар халкының прогрессив үсешенә комачаулаган кара көчләрнең чын йөзе ачыла.

XIX йөзнең икенче яртысыннан татарлар арасында милли үзән уяна һәм үсә башлау нәтижәсендә милли яшәешне яңарту кирәклегә ачыклана. Ф. Мусин язганча: «Мондый яңарышка исә шәхес иреге булдыру, яшьләрнең үз теләкләре белән гаилә корулары, милли мәгарифне һәм, гомумән, милли яшәешне дөньявилаштыру юлы белән ирешергә мөмкин дип фаразлана» (6). Бу күренеш татар әдәбиятына да тәэсир итә. Татар әдәбияты XIX йөз ахырына таба милләт язмышы мәсьәләсенә йөз белән борыла. Эдипләр милли-рухи яңару заманының аеруча мөһим күренешләрен яктырталар. Әлеге хәл 1917 елга кадәр дәвам итә. XIX йөздә күзәтелгән яңарыш хәрәкәте XX йөздә яңа буын вәкилләре тарафыннан дәвам ителүе белән бәйле.

Б. Камалов язганча: «М. Фәйзи – 1905–1907 елгы беренче рус революциясе ташкыны белән әдәбият майданына килгән язучыларыбызның берсе» (3, 179). Эдип егерме еллык ижат эшчәнлегә дәверендә уналты пьеса, йөзләгән шигырь, жыр тексты, дистәгә якын

хикәя, күп кенә сәхнә эсәрләре тәржемә итәргә өлгерә. Әмма барынан да элек, ул – драматург. Аның «Яшьләр алдатмыйлар», «Кызганыч», «Галиябану», «Асылъяр», «Кызыл йолдыз», «Ак калфак» пьесалары укучыларга яхшы таныш.

«Татар совет театры һәм драматургиясе үсешендә бөтен бер этапны билгеләгән бу үзенчәлекле лирик драматург, нибары 37 ел яшәвенә карамастан, катлаулы ижат юлы үтә» (2, 75). Оренбургтагы «Хөсәения» мәдрәсәсендә укыган дәвердә матур әдәбият укый, русча укырга өйрәнә. Ләкин мондагы атмосфера аны канәгатьләндерми, андагы тәртипләрне тәнкыйть итәргә дип кулына каләм ала. Мәдрәсә тәртипләреннән ризасызлык өстенә, йөргән авыруы да өстәлгәч, М. Фәйзи 1907 елны туган авылына кайтып китә. Ул Орск шәһәрәндә, Күкешли утарында һәм Жүнәй авылында яши. Театр белән кызыксына башлаган М. Фәйзи ныклап пьесалар укырга тотына, рус классикларын яратып укый. 1912 елда «Яшь күңел», «Минем шигырьләрем» дигән беренче шигырьләр җыентыгы чыга. «Ләкин аның күңеле драматургиягә тартыла. Бу өлкәдәге беренче адымын ул тәржемә эше аша ясый. 1912 елда Михәйдәр русчадан балалар язучысы Клавдия Лукашевичның «Среди цветов» дигән пьесасын татарчага әйләндереп китап итеп чыгара. Тәржемә белән шөгыйльләнү аңа драматургия кануннарын өйрәнергә дә ярдәм итә. Берәздән инде Мирхәйдәр үзе дә пьеса язу белән җитди шөгыйльләнә башлый» (5, 177). 1912 елда ул «Яшьләр алдатмыйлар» дигән ике пәрәдәле комедиясен яза. Тиз арада басылып чыккан һәм 1913 елда «Сәйяр» труппасы Казанда сәхнәдә куйган бу пьесада авыл тормышы тасвир ителә. М. Фәйзинен дүрт кенә персонаж катнашкан «Яшьләр алдатмыйлар» сатирик комедиясендә яшьләрнең искелеккә каршы көрәше, бозык күңелле авыл мулласы Гали адәм көлкесенә калуы сурәтләнә. Биредә көлү объекты итеп олы яшьтәге Гали белән аның хатыны Сәлимә алынган. Авторның тәнкыйть уты вак мәнфәгатләр белән яшәп, кәеф-сафа корып яшәүче кешеләрне фаш итүгә юнәлдерелгән. Гали мулла үз тирәсендәге көлкеле хәлләрне үзе китереп чыгара. Мулланың хатынын, кызын кунакка озатып, яңа гына хезмәткә алынган асрауга бәйләнү теләгеннән бүлмәгә ябылуы, кызы Мәгъруфә тарафыннан фаш ителүе шуңа мисал. Яшь мөгәллиме кызык итәргә йөргән бозык хәзрәт сизмәстән тозакка килеп эләгә. Биредә Шакирның кызлар киеме киеп, мулла өенә асрау булып килүе отышлы комик деталь. Конфликтта яшьләрнең көчлелеге раслана. Тормышның тискәре көчләрәнә каршы көрәш шактый җиңел төс

ала, мээк булып кала. Жыеп айткэндэ пьесаның яшь геройлары үз бәхетләре өчен көрәш юлына баскан көчле ихтиярлы буларак күзалланалар.

Пьесада тормышта бик икеле булуы мөмкин булган ситуация тасвирлана. Шулай да әсәрдә оста эшләнгән уңай һәм тискәре персонажлар бар. «Яшьләр алдатмыйлар» әсәре – Мирхәйдәр Фәйзинен Г. Камал тарафыннан нигезләнгән критик реализм юлына аяк басуын раслый торган комедия» (3, 134). Әдәбият белемендә, мәсәлән, сатирик комедия, лирик комедия, водевиль, көнкүреш комедияләре хакында сүз алып баралар. М. Фәйзинен «Яшьләр алдатмыйлар» пьесасы – сатирик комедия. Ю. Боров фикеренчә: «Комедияләр тулысы белән көлүгә нигезләнәләр. Комедиядә көлү – ижтимагый күренеш» (1, 23). Димәк, көлү буш һәм мәгънәсез булмыйча зур проблемалар, тирән мәгънәләр алып килергә тиеш. Ул һәрвакыт жирдә начарны кире кагу аша яхшыга дан жырлый. Ф. Хатипов сүзләре белән айткәндә: «Көлү – аеруча үзәккә үткәреп тәнкыйтьләү ул. Аның аркылы сурәтләнгән күренешләргә автор бәясә чагыла» (8, 232).

М. Фәйзи искелек тарафдарларының «чуаннарын» яру өчен көлү коралын кулай күрә, отышлы куллана. Шуларга бәйле рәвештә, комедиядә төрле характердагы көлкеле ситуацияләр туа. Бу әсәрдә Гали мулла үз тирәсендәгә көлкеле хәлләрне нәкъ менә ул үзе китереп чыгара. Мулланың хатынын, кызын кунакка озатып, яңа гына хезмәткә алынган «асрауга» бәйләнү теләгеннән бүлмәгә ябылуы, кызы Мәгъруфә тарафыннан фаш ителүе, утлы табага баскандай тотуы шуңа мисал.

«Гали. Юк дим, мөселман. Тынычсызлап йөрмә әле, мөтәгаләгамне бүлдереп (Шакирга ачуланып бармагын яный.)

Мәгъруфә (ишек янында торып кына.) Соңга калып бетәм инде ходаем, кая киткән үзе, голошымны аңа сөртергә биргән идем, кая куйды икән?

Шакир (башын чыгарып). Баскыч астында.

(Гали ачуланып барып Шакирның башын кире тыга. Шакир башын юри өстәлгә бәрә дә “алла башым” дип кычкыра. Гали тәмам аптырап, колагын басып кире чигенә).

Мәгъруфә (ишекне бик каты кагып). Әллә югыйсә мондамы? Ач әле, әти!

(Шакир йөгереп ишекне ачарга бара. Гали аның жиңеннән тотып кала. Тартышалар. Мәгъруфә көлә-көлә һаман дөбөртәтә).

Шакир. Хәзрәт ачтырмый.

(Гали ияген тотып, читкә йөгәрә).

Мәгъруфә. Хәдичә, син нишлисең анда?

Шакир (көлеп). Хәзрәт белән уйныйбыз» (7, 48–49).

Шул рәвешчә, автор Гали образы ярдәмендә дин вәкиле исемен күтәрәп йөргән, яңа фикерләргә сүзкән, шәригать кануннары буенча яшибез дип уйлаган муллаларның чын йөзләрен ача. Әлеге күренешләргә автор Мәгъруфә сүзләрендә бирә: «Менә мин халык жыеп алып киләм. Хатыныңа хыянәт итеп, син асраулар белән уйнап йөрисең, динчелек исеме күтәрәп, суфыйлык сатып, яңа фикерләргә сүгеп, үзенең шәригать буенча йөрүең шушымыни? Нинди хурлык бу!» (7, 49).

Тискәре персонажның бозык, тупас һәм әхлаксыз булуын аның сөйләмендә дә чагыла. Гали мулланың «сукин сын», «каһәр суккан» кебек сүзләргә куллануы шуңа дәлил.

Яшь мөгаллимне кызык итәргә йөргән «бозык» хәзрәт сизмәстән тозакка килеп элгә – кызлар киеме киенгән Шакирга гыйшкын белдереп көлкегә кала. Шул оят эшен белдермәс өчен, кызы белән Шакирның кавышуына ризалык бирә. Шулай итеп, тормышның тискәре көчләренә каршы көрәш шактый ук жиңел төс ала, мазәк булып кала, килешү белән тәмамлана. Конфликтта яшьләргә көчлелеге раслана. Шулай итеп, язучының беренче драмаларында ук идея-эстетик бөтенлек, жанр аныклығы, композицион төгәллек күрәбез һәм шактый тулы ачылган характерлар белән очрашабыз.

Комедиядә Шакирның кызлар киеме киенгән пьесаның комик эффектны арттыра. Әлеге хәйләне Гали мулланың кызы Мәгъруфа сөйгәнә белән кавышу өчен уйлап чыгара, мэхәббәтә өчен көрәш юлына баса. «Мәгъруфа образы аркылы яшь драматург Мирхәйдәр Фәйзи, башлангыч хәлдә генә булса да, чорның актуаль проблемаларынан берсе – хатын-кыз азатлыгы мәсьәләсен куйды. Бу проблемага якынлашканда да, бер дә икеләнми әйтәргә мөмкин, аңа Г. Тукай, М. Гафури, Г. Камал, Ш. Камал ижатларының да тәэсире булмый калмый. Дөрәс, хатын-кыз азатлыгы мәсьәләләрен Мирхәйдәр Фәйзи бу елларда әле халык массаларының азатлык өчен көрәшенең состав өлеше итеп аңлаудан ерак тора, аның царизмның һәм реакция буржуазиянең кешелексез политикасын фаш итү зарурлыгы белән бәйләп карый алмый иде», (3, 35) – дип Б. Камалов әсәрнең житешсезлеген билгели.

Жыеп әйткәндә, Мәгъруфа үз бәхетә өчен көрәш юлына баскан көчле ихтиярлы, рухлы герой буларак күзаллана.

Шулай итеп, М. Фэйзи үз дәвере өчен актуаль булган мәсьәләләрне күтәрәп чыга. Пьесаның исемненән күрәнгәнчә, анда XX гасыр башындагы яшьләрнең дин әһелләре белән көрәшкә керүләре күрсәтелә. Диниләр яшәешендә киң жәелеш тапкан бозыклыкларга, жәнси азгынлыкка каршы яшьләрнең актив көрәшүләре тасвирлана. Автор аларга теләктәшлек белдерә. Мәҗруфа белән Шакир ярдәмдә уй-фикерләрен, идеясен киң жәмәгатьчелек игътибарына житкерә.

«Яшьләр алдатмыйлар» комедиясендә М. Фэйзи ирекле мэхәббәт проблемасын күтәрә, яшьләрнең бәхеткә ирешү юлында киртә булган байлыкка каршы чыга. Саф мэхәббәтнең өстенлеген, жиңү тантанасына каршы көчләрне комик ситуацияләрдә сурәтләү юлы белән гәүдәләндерә. «Әмма сыйнфый тигезсезлеккә корылган жәмгыятьтә саф мэхәббәт тантана итә алмый. Шуңа аерым әсәрләрдә драматург, реаль тормышның объектив чагылышы буларак, фажигале мэхәббәтне дә күрсәтә башлый. Авторның 1913–1914 елларда язылган «Кызганыч» һәм «Тәкдирнең шаяруы» драмалары – моның ачык мисалы» (4), – дип яза Н. Мэхмүтов.

Пьесада кешенең шәхси иреге һәм ныклы гайлә кору өчен көрәш, аталар һәм балаларның үзара мөнәсәбәтләре яктыртыла. Әсәр геройлары әлеге мәсьәләне яңа демократик заман рухында хәл итүне яклап чыгалар. «Ләкин ничек кенә булмасын, бу әсәрләр Мирхәйдәр Фэйзи ижатындагы эзләнү чорына карый. Аның исемен татар жәмәгатьчелеге арасында таныткан әсәр асылда «Кызганыч» (1914) мелодрамасы була. Чөнки ул татар драматургиясенә яңа тема – халыкка хезмәт итү темасын алып килә» (5, 177). Драматург яшьләрнең кыюлыкларын, аларның ирекле тормышка отмылуларын күрсәтергә тырыша. Иске тормыш тарафдарлары яшьләрнең тапкырлыклары алдында жинелеп калалар.

Шулай итеп, М. Фэйзиниң «Яшьләр алдатмыйлар» комедиясендә милләт яшәеше өчен әһәмиятле саналган мәсьәләләр күтәрелә. Искелек белән яңалык тарафдарлары арасындагы каршылыкта беренчеләренә жинүе белән тәмамлана.

ӘДӘБИЯТ

1. Боров Ю. Комическое. М.: Искусство, 1970. 269 с.
2. Гомәр.А. Гүзәл тойгылар һәм тирән хисләр жырычысы // Совет әдәбияты. 1953. № 7. Б. 75–80.
3. Камалов Б. Драматургия горурлыгы // Казан утлары. 1971. Б. 179–181.
4. Камалов Б. Мирхәйдәр Фэйзи. Казан: Татар. кит. нәшр., 1987. 160 б.

5. Мәхмүтов Һ. Күренекле драматург // Социалистик Татарстан. 1966. 2 ноябрь.
6. Мөлеков М. Халык күнелендә калган ике моң // Казан утлары. 1981. № 10. Б. 176–181.
7. Мусин Ф. Мирхәйдәр Фәйзи һәм XX йөз татар әдәбияты // Шәһри Казан. 2002. 4 гыйнвар.
8. Фәйзи М. Сайланма әсәрләр. Ике томда. Казан: Таткнигоиздат, 1957. Т. 1. 402 б.
9. Хатипов Ф. Әдәбият теориясе. Казан: Мәгариф, 2000. 332 б.

ДЕБЮТЫ ДИАСА ВАЛЕЕВА И АЛЕКСАНДРА ВАМПИЛОВА НА СЦЕНЕ МОСКОВСКОГО ТЕАТРА ИМЕНИ М.Н. ЕРМОЛОВОЙ

Воронин А.Г. (Казань)

Валеев Диас Назихович (1938–2010) в Советском Союзе был самым известным драматургом из Казани. Начиная с 1972 года, его пьесы шли в Москве, Ташкенте и других пятидесяти городах страны. Наибольший успех выпал на долю драмы «Дарю тебе жизнь», которую впервые поставили в Московском драматическом театре имени М.Н. Ермоловой к 50-летию образования СССР, а позже за нее автору присудили Государственную премию ТАССР имени Г. Тукая (1976). Валеев трижды становился лауреатом Всероссийского и Всесоюзного конкурсов национальной драматургии.

Московский дебют Диаса Валеева совпал с дебютом другого драматурга, о котором сегодня говорят и пишут гораздо больше, чем о его татарском коллеге. Именем Александра Вампилова по праву гордятся в его родном Иркутске, его носит местный театр юного зрителя, там открыт его музей... Но главное, вампиловские пьесы снова идут на сценах многих театров. А татарского драматурга практически забыли... И конечно, незаслуженно. Мы попробуем хотя бы кратко остановиться на сопоставлении их пьес.

Идея литературного сравнения драматургии Диаса Валеева и Александра Вампилова становится очевидной при знакомстве с начальными репликами первых их пьес. Так, действие драмы Д. Валеева «Сквозь поражение» начинается вечером на остановке, где случайно встречаются главные герои.

«Салих. Куда вам надо идти сейчас? Туда? Давайте лучше бродить сегодня там, где никогда не бываем. Сейчас восемь часов. Когда

стрелка дойдет до двенадцати – разойдемся. Где бы ни были. На любом перекрестке.

Дина. Странно.... Это прием у вас такой?»

Впрочем, у Диаса Валеева пара встречается зимой на трамвайной остановке, а у Вампилова – летом на автобусной. Таня читает афиши.

«Колесов. Девушка, куда вы едете, если не секрет?.. (У афиши). В кино?.. Нет? Ну, значит, на концерт.... Тоже нет?.. Куда же вы собрались? Неужели в театр?.. Все ясно. Куда – вы этого сами еще не знаете. А раз так, то идемте со мной.

Таня. Пригласите кого-нибудь другого.... И вообще у меня нет времени с вами разговаривать.

Колесов. Это неправда... Вы сколько раз прочли афиши? Скажите честно.

Таня (*не сразу*). Три. Ну и что?

Колесов. Видите, вам скучно.

Таня (*пожала плечами*). Просто я смотрю, куда завтра пойти.

Колесов. А сегодня? Куда вы хотите? На танцы? На концерт? На массовое гуляние?

Таня. Все это завтра. Почитайте. А в парке – через неделю.

Колесов. Чепуха! Мы откроем все это сегодня.... На первый случай я приглашаю вас на свадьбу».

Хорошее начало знакомства – сразу пригласил незнакомую девушку на свадьбу! А Диас Валеев вообще отправляет молодую пару... прогуляться вокруг земного шара, все время, переводя стрелки часов назад по часовым поясам. Мода шестидесятых требовала удивить девушку нестандартным подходом, экстравагантным поведением. У Вампилова дальнейшая сцена на свадьбе разворачивается в комедию, а день рождения Салиха (следующий эпизод у Валеева) оборачивается драмой. С этого момента «Сквозь поражение» больше перекликается даже не с «Прощанием в июне», а с «Утиной охотой».

Вампиловско-валеевские параллели больше сходятся в образах главных героев – Салиха и Зилова можно считать примером первого появления в отечественной драматургии «героя застойных времен». Молодой человек тридцати с небольшим, разочаровавшийся в себе, в женщинах и вообще в жизни, винит не других, не окружающий затхлый мир, а прежде судит самого себя. В этом Вампилов и Валеев стали, по сути, первопроходцами. Рефлектирующие герои появлялись в драматургии «поствампиловского периода», у авторов «новой

волны», в конце 70-х – Виктора Славкина (Бэмс из «Взрослой дочери молодого человека» и Петушок в «Серсо», сыгранные Альбертом Филозовым в знаковых постановках Анатолия Васильева), Александра Галина («Восточная трибуна»), Людмилы Петрушевской (Коля Козлов в «Уроках музыки») и других, входивших в московскую студию Алексея Арбузова.

У Салиха и Зилова сложные отношения с отцами. Лукман Самматов строит заводы, а его сыновья пристраиваются на теплые местечки, пробивая себе дорогу именем приемного отца. Отец Виктора Зилова тоже был высокопоставленным руководителем, во всяком случае, что можно понять из реплики сына, который нехотя обмолвился, мол, папашка – персональный пенсионер. Между тем, Виктор прозябает в Центре технической информации, хотя получил инженерное образование, и чувствует, что мог бы достичь большего, если бы отец оставался в номенклатурной обойме.

Сюжетные совпадения в драмах «Сквозь поражение» и «Утиная охота» высшей кульминационной точки достигают в сценах, действие которых происходит в ресторане. У Вампилова Виктор Зилов напивается и пытается срывать маски с приглашенных, в результате получает от официанта Димы по морде. Наутро ему приносят траурный венок «Безвременно сгоревшему на работе Виктору Зилову» («Пошутили, сволочи!»). Салих Самматов случайно встречает в ресторане Дину, которую не видел много лет. Она ждет своего мужа... А тот тоже чуть не дал Салиху по морде. Напившийся Салих наутро оказывается в постели официантки («Все мужики – сволочи!»).

После Диас Валеев написал «Охоту к умножению» и дебютировал с ней на сцене театра Камала (перевод Аяза Гилязова). А третью его пьесу «Дарю тебе жизнь» приняли к постановке в Казанском Большом драматическом театре имени В.И. Качалова (премьера спектакля под авторским названием «Продолжение» состоялась в конце 1972 года).

Александр Вампилов до московских своих премьер также дебютировал на родине – в Иркутском театре юного зрителя, который ныне носит его имя, автор присутствовал на репетициях и спектаклях «Старший сын». В Московском драматическом театре имени К.С. Станиславского их пьесы хотел ставить главный режиссер Владимир Андреев. Но не все зависело тогда от главрежа, репертуарные планы театров утверждали вышестоящие органы, которым вампиловские комедии сразу не понравились.

Ермоловцы тогда рапортуют через прессу, что главный режиссер приступил к постановке «пьесы о Камазе» молодого татарского драматурга Диаса Валеева. Премьера готовилась к 50-летию образования СССР. А вампиловскую комедию «Старший сын» репетировал очередной режиссер Геннадий Косюков. Но было понятно, что первой пойдет валеевская пьеса.

С другой стороны, можно понять главрежа. Партийное руководство требовало ставить больше «производственных» пьес, к этой категории вполне подходила пьеса «Дарю тебе жизнь», написанная под впечатлением от начала строительства КАМАЗа. А пьесы Вампилова шли по категории «мелкотемье». В брежневские времена это было, чуть ли не ругательством.

Этот факт интересен, наверное, не только историкам театра: дебюты Вампилова и Валеева на одной и той же московской сцене случились практически одновременно. На это у Вампилова ушла вся его короткая жизнь. Диасу Валееву столичный успех достался даже легче, чем признание на родине, в Казани ту же пьесу сыграли несколько недель спустя.

Александра Вампилова и Диаса Валеева познакомила Елена Леонидовна Якушкина, завлит Московского театра имени М.Н. Ермоловой. Вампилов произвел на Валеева приятное впечатление – остроумный, интеллигентный, образованный. В одной из наших бесед, незадолго до смерти, Д. Валеев вспоминал вампиловские пьесы, с которыми ознакомился в машинописных рукописях литчасти ермоловского театра, и даже назвал «Старшего сына» хорошей пьесой. Но раньше мне доводилось слышать от Диаса Назиховича язвительные высказывания про «Утиную охоту», в частности, как и про вампиловских героев в целом – «что-то мелкое, серое, унылое». Д. Валееву в драматургии Вампилова не хватало масштаба характеров, силы страстей.

Александр Вампилов тогда учился на Высших литературных курсах при Литературном институте имени А.М. Горького, на творческом семинаре Виктора Сергеевича Розова и Инны Люциановны Вишневской. Возможно, его рассказы о литинституте привели Диаса к мысли продолжить свое образование. Пять лет спустя Валеев тоже закончит ВЛК.

К тому времени, когда Валеев написал свою первую пьесу, Вампилов – сколько можно судить по переписке с Якушкиной («Новый мир», 1987 г., № 9,) – уже написал все пьесы. Более того, переделал

каждую не один раз. Вот почему даже ранняя комедия «Прощание в июне» стилистически почти ничем не отличается от прощальной драмы «Прошлым летом в Чулимске», а тематические отклики и драматургические отблески лучшей вампиловской пьесы «Утиная охота» можно найти во всех других пьесах, что делает драматургию Александра Вампилова удивительно цельной и законченной – всего в пяти произведениях. Может, поэтому Саша казался Якушкиной «старшим сыном», а Диаса она порой любила даже больше, как «младшего».

Елена Леонидовна над всеми вампиловскими пьесами много работала с автором. Что Якушкина умеет править и редактировать – Диас Валеев скоро узнал на себе. Сначала они переработали «Сквозь поражение», затем не раз переделывали «Охоту к умножению». Но особо правили «Дарю тебе жизнь».

К сравнению Вампилова и Валеева можно добавить и внешнее сходство – курчавые темные волосы, черные глаза, слегка скошенные в сторону бескрайних монгольских степей. Для рядового москвича они могли казаться чуть ли не братьями-двойняшками, тем более и возраст совпадал – Вампилов был на 9 месяцев и 10 дней старше. К тому же оба были среднего росточка, шупленькие.

Учеба на ВЛК – далеко не единственное биографическое совпадение в судьбах Вампилова и Валеева. Начнем с того, что оба родились в маленьких райцентрах. Впрочем, станция Кутулик (в переводе с бурятского «яма») лишь позднее станет районным центром Иркутской области. Диас Валеев родился в деревне Казанбаш (в буквальном переводе с татарского «казан» – котел, «баш» – голова, башка, что в сочетании тоже можно понимать как «котловина, яма») Арского района Татарской АССР 1 июля 1938 года.

Оба с детства были причастны к литературе. Директор Кутуликовской школы Валентин Никитич Вампилов до ареста (по вымышленному доносу) преподавал старшеклассникам русский язык и литературу – и третьего сына назвал Александром в честь Пушкина («солнца русской поэзии», в 1937 году широко отмечали юбилей со дня гибели). В доме Вампиловых даже после расстрела отца (реабилитирован лишь в 1957 году) оставалось много книг, и мать-математик к русской классике детей своих приобщала весьма настойчиво.

Что касается Диаса Валеева, то его мать была родной сестрой Аделя Кутуя – известного татарского писателя. А отца, партийного

работника, ко времени рождения сына также репрессировали. Оба тайно ждали отцов, страдали от косых взглядов... Ни Вампилову, ни Валееву не стали чинить препятствий (невиноватым детям за безвинных отцов), после школы оба смогли поступить в университет. Кстати, Иркутский в Сибири славился не меньше, чем Казанский в Поволжье. Студенческая юность обоих пришлась на лучшие годы хрущевской «оттепели», университетская молодежная среда бредила новыми именами, бередила ищущие души. Будущие драматурги находились в самой гуще университетской жизни – оба в годы учебы начали писать рассказы и ходили в лучшие литературные объединения своих городов.

На мой взгляд, Александру Вампилову больше повезло с компанией. Из иркутского литературного кружка тех лет вышли такие писатели, как Валентин Распутин, Вячеслав Шугаев, Марк Сергеев. Многие годы друзья поддерживали друг друга, вместе ездили на Байкал, где летом снимали один дом, жили там литературной коммуной и писали, читали друг другу, обсуждали написанное.

Впрочем, Диас Валеев тоже начинал в хорошей компании – это поэты Юрий Макаров, Виль Мустафин, Николай Беляев. Быть может, они не так известны, как иркутская «могучая кучка», потому что были с самого начала разобщены, не помогали друг другу, как это умеют делать сибиряки. Впрочем, писательская среда во всех провинциальных городах всегда больна (ныне, кажется, уже смертельно) обособлением каждого от всех. Иркутский случай, когда начинающие писатели жили дружно, продвигали себя напористо, возможно, единственный за полвека случай, когда сложилась литературная группа не в столице. Они не были «деревенщиками», как Валентин Распутин, пожалуй, самый известный среди них, их сплотили не литературные пристрастия, а пристрастие к самой литературе.

Свой путь в литературу Вампилов и Валеев начали с журналистики. И характерный факт – оба работали в молодежных газетах. Это сейчас в каждом городе выходят десятки газет и журналов, а при советской власти все было лимитировано – областным (Иркутск) и республиканским (Казань) центрам полагалось иметь одну партийную и одну комсомольскую газеты. В особых случаях дозволялись «Вечерки», как правило, они являлись органами горкома КПСС и выходили действительно ближе к вечеру (сейчас такая «мелочь» забыта всеми – и «вечерка» запросто теперь выходит по утрам!).

Так что выбор был невелик, можно сказать, пишущим провинциалам вообще не оставалось выбора, если не брать в расчет многотиражек крупных заводов. При таком раскладе «молодежка» считалась менее престижной, но на практике почти везде оказывалась редакцией более живой в творческом плане.

Как журналисты, они много работали в жанре очерка, ныне практически вышедшего из обихода. И оба стали зачинателями освещения больших комсомольских строек. Для Вампилова главной стройкой стала Усть-Илимская ГЭС (первая плотина на Ангаре, воспетая в поэме Евгением Евтушенко «Братская ГЭС», разумеется, была более знаменита, но Вампилов на нее не успел, возрастом не вышел), а для Валеева – Камский автомобильный завод в Набережных Челнах. Диас Назихович не без гордости отмечал, что его публикация в декабре 1969 года стала первым в СССР печатным упоминанием о начале строительства автограда. Тогда еще даже завод не определился с названием, и звучащей несколько по-арабски аббревиатуры «КАМАЗ» тогда еще никто не слышал.

Сравнения пьес Валеева и Вампилова уже при внешнем сопоставлении дают очень много примеров для сближения. Сравнить можно не только «Сквозь поражение» с «Утиной охотой». При более пристальном взглядывании можно увидеть сближения и параллели – например, герои в «Охоте к умножению» и «Прошлым летом в Чулимске» работают следователями, многое связывает главного героя «Пророка и черта» с Хомутовым из «Двадцати минут с ангелом». Параллели можно продолжить.

Но особенно явно они проявились в последних пьесах авторов. Диас Валеев жанр своего «Карликового буйвола» обозначал как триллер, а недописанного «Несравненного Наконечникова» Вампилов называл водевилем. Тем не менее, фарсовая основа обоих фантазмагорий очевидна. А свобода, с которой написаны эти пьесы, свидетельствует, что это были лучшие произведения сравниваемых нами авторов.

Увы, «Наконечников» остался недописанным, поскольку Вампилов погиб накануне своего 35-летия. А валеевский «Буйвол» так и не был поставлен, ибо не стало страны, о которой это писалось. А «новая» Россия избрала себе новых кумиров в драматургии.

АКТЕРЫ ТЕАТРА ИМ. Г. КАМАЛА

Илялова И.И. (Казань)

Главная фигура театра – актер. Но его творчество зависит от драматургии, режиссера и самое важное от времени. Говорить и писать об искусстве актера трудно, ибо сиюминутное творчество неповторимо, оно постоянно развивается и совершенствуется.

Татарский театр с самого своего зарождения был знаменит своими актерами. Об этом говорят все, кто писал о театре на протяжении всей его истории.

На заре татарского советского театра журнал «Современный театр» отмечал, что в труппе много сильных актеров (1).

«Театр имеет крепко сколоченный и работоспособный коллектив. Это бесспорно... большинство актеров хорошо владеют искусством игры, пластикой» – писали в тридцатые годы (2).

«Актерский состав превосходен. Вы смотрите того или иного актера в различных спектаклях и не можете не поразиться искусству перевоплощения. Удивительной легкостью, свободой поведения на сцене отличаются лучшие артисты», – отмечали в пятидесятых годах (3).

«Лучшие актеры театра им. Г. Камала обладают драгоценным свойством: их герои предстают перед нами в плотной атмосфере быта, каждое их психологическое движение объяснимо жизнью» – говорилось в 90-е годы (4).

Основным достижением в области актерского мастерства старшего поколения, доброй традицией, доставшейся в наследство молодым актерам, можно считать умение выстраивать внутреннюю логику характера, реалистическую образность. Но понятие реализма не является чем-то застывшим, неизменным. Воспроизведение жизни в ее объективных формах, не имеющее ничего общего с копированием, видоизменяется с изменением самой действительности.

«Актеров старшего поколения, руководителя труппы “Сайяр” Г. Кариева, З. Султанова, В. Муртзина-Иманского, Н. Таждаровой, Н. Сакаева, Б. Тарханова, М. Араповой, Г. Болгарской, Ильской отличало прекрасное знание жизни, умение проникать в суть каждого образа – говорил впоследствии режиссер Ш. Сарымсаков. – В татарском театре есть определенная эстафета, идущая от Г. Кариева, бывшего ярко выраженным реалистическим актером, а также от первых артистов труппы “Сайяр” и от первой татарской актрисы С. Гиззатуллиной-Волжской, проповедующей романтическое направление».

Творчество талантливого актера сложно и многогранно. «Нужно помнить, – писал Б. Алперс, – что химически чистого стиля в искусстве не существует» (5, 22). Вот почему в творчестве многих основоположников татарского театра романтическая устремлённость сочеталась с реалистической образностью, с умением находить внутреннюю логику характера.

Жизнь всегда вносит коррективы в искусство актера. Если до революции татарскому зрителю в основе нужен был театр, отражающий жизнь в формах самой жизни, то революция и последовавшая за ней гражданская война выдвинула перед искусством новые задачи. Осуществлять эти задачи были призваны героика, романтика. Обыденными средствами невозможно было передать энергию, невиданный энтузиазм, охватившее народ, строящий новый мир. Театр начала 20-х годов характеризуется стремлением найти созвучный революции героический репертуар.

Реалистическое искусство татарского актера обретает в эти годы героическую направленность. Но 1920-е годы характеризуются острейшей борьбой в области сценического искусства между сторонниками реалистического и плакатно формалистического искусства. Репертуар театра отличается необычайной пестротой.

Первые татарские советские пьесы приближались к плакату. Условные, символические персонажи этих пьес не требовали от актера глубинной разработки характера. Внешние приметы, обозначающие принадлежность персонажа к тому или иному классу, приводила к отказу от реалистических принципов. Отказ от разработки психологии героя приносил отрицательные результаты.

Однако уже в начале тридцатых годов повсеместно начинает определяться «позитивная природа советской сцены: главным питательным началом нового творчества стал положительный герой времени. Этому процессу соответствовал переход от плакатной условности к изображению нового человека.

Большое значение для дальнейшего развития татарского театра имел приезд двух режиссеров, окончивших ГИТИС, – Г. Исмагилова и Ш. Сарымсакова. Они принесли с собой влюбленность в систему Станиславского, в метод работы московского Художественного театра. С именами этих режиссеров связано рождение во второй половине 30-х годов спектаклей нового типа.

В период становления стабилизации театра в нем работала плеяда талантливых актеров первого поколения, развивающих дальше

в своем творчестве реалистические традиции искусства татарского театра.

Одним из ведущих в этом ряду был Ш. Шамильский, З. Султанов, Г. Болгарская, Н. Таждарова, М. Мутин, Н. Арапова, К. Шамиль, Б. Тарханов. Каждый из них обладал своеобразным, ярким дарованием.

Это время расцвета творчества второго поколения актеров, пришедших в театр в двадцатые и тридцатые годы, – Х. Абжалилова, Г. Булатовой, Х. Уразикова, Г. Камской, Х. Салимжанова, Г. Ибрагимовой, Ф. Халитова, продолжающих традиции школы Кариева.

В исполнительском искусстве татарского театра были и актеры, представляющие романтическое направление. Это представительница традиции С. Гиззатуллиной-Волжской Ф. Ильская, и Камал Ш. Им были присущи полная вера в происходящие на сцене события. И в то же время их герои страстны, темпераментны, они возвышались над окружающей их жизнью.

Пройдя период колебаний, татарский театр вернулся к близкому ему реалистическому методу. Вернулся обогащенным, наполненным тем содержанием, которое породило новая действительность. Естественно, искусство татарского актера, сохраняющее свое национальное своеобразие, развивалось в едином русле общего процесса, происходившего в советском театре. В татарском театре, как и во всем советском искусстве, по словам Г. Бояджиева, «происходила стабилизация стиля, наступившая после бурного периода ломки. Новаторство... уступило место процессу, который правильней всего было бы назвать установлением основополагающим, классических традиций нового стиля» (6, 274).

Таким образом, с момента зарождения национального театра в декабре 1906 года татарское актерское искусство прошло ряд этапов в овладении реалистическим методом. Но в этом едином течении было два четких разветвления – сугубо достоверное, психологическое и романтическое, лирико-патетическое. Впоследствии оба этих течения слились и сосуществовали в одном театре.

В тридцатые годы метод реализма, совмещающий передовую идейность с глубокой психологической разработкой, эмоциональной окрыленностью характера, позволил татарскому театру создать полнокровные произведения сцены.

С середины пятидесятых годов и начала шестидесятых годов, период оттепели начинается активный этап новых поисков во всех

областях творчества. Они, естественно, сказались и на дальнейшем развитии исполнительского искусства.

Личность человека стала в центре драматургии, обострился интерес к его внутреннему миру.

С середины пятидесятых годов в татарской драматургии начинают активно работать молодые писатели: Хай Вахит, Аяз Гилязов, Шариф Хусаинов, Ильдар Юзеев, Шамиль Шахгали, чуть позже засияло имя Туфана Миннуллина. Они принесли с собой на сцену дыхание современности, мысли и устремления молодых людей послевоенных десятилетий активно искали образ нового героя.

С творчеством этих драматургов связано и начальное становление искусства нового поколения актеров академического театра – первых выпускников ГИТИСа 1949 года и училища им. Щепкина 1961-го. В ГИТИСе долго вспоминали интеллигентного, умного образованного П. Исанбета, ставшего потом режиссером, необычайно одаренную красавицу Ш. Асфандьярову, острохарактерного, способного на трагикомические роли Р. Бикчантаева, мощно драматическую Г. Камалову, многообещающих Д. Ильясова, А. Галееву, А. Хайруллину, Р. Ахмерову, Х. Гиматдинова. К сожалению, судьба этого курса, кроме Ш. Асфандьяровой оказалась неудачной. Они, конечно, играли, но роли были не те, на которые они были способны. Асфандьярову же сразу заметили потому, что она была очень красива, а кроме того, очень скоро проявилась ее многогранное дарование.

После ряда лет подъема в татарском театре наступила успокоенность, приведшая к тяжелому творческому состоянию.

Творческое топтание в 50-х, начале 60-х годов заключалось в том, что актеры и режиссеры, сделавшие в свое время очень много для развития национальной сцены, все еще продолжали работать по старинке, в прежних ритмах, создавая традиционные образы, уже превратившиеся в маски.

С четкой очевидностью встал вопрос о необходимости поиска нового художественного руководителя. И 12 марта 1966 года главным режиссером Татарского академического театра был назначен М. Салимжанов.

Переделку, создание качественно нового театра М. Салимжанов начал умно, исподволь, постепенно. На новом подходе к литературному источнику режиссер переучивал актеров, добываясь от них современного способа работы. В своих поисках он уверенно опирался на группу молодых актеров своего поколения – щепкинцев Р. Тазетдинова, А. Шакирова, Р. Шарафеева, Н. Дунаева, Н. Ихсанову, Ф. Ах-

тямову, Г. Исангулову, Ф. Хамитову и др., ставших впоследствии ядром театра, которые учились одновременно с ним в Москве, были подготовлены к современным требованиям, а также на ведущих актеров, ставших его единомышленниками, – Ф. Халитова, Г. Шамукова, Ш. Биктемирова, Ш. Асфандьярову.

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

В этом требовании М. Салимжанов следовал настоятельной потребности современной сцены и лучшим традициям татарского театра, направленным на создание глубоко разработанных характеров и логически последовательных сценических действий.

Новый этап в развитии театра знаменовался глубоким постижением смысла действия, движения мысли героев, жанрового своеобразия, стилистических особенностей автора. Современный этап развития актерского искусства был немислим вне ансамбля всего спектакля, без раскрытия общего режиссерского замысла.

Спектакли татарского театра достигли четкой театральной формы, яркой зрелищности, спектакли становились этапом поиска, ступенью в овладении различными средствами сценической выразительности.

Традиционное искусство татарского актера, заключающееся в умении выстраивать внутреннюю логику характеров, дополнялись современной правдой взаимоотношений, новыми выразительными средствами – умением мыслить сегодняшними категориями, сдержанностью, скупостью в проявлении чувств в одних случаях, яркостью, раскованностью в других, романтической окрыленностью при подлинности чувств, соединении правды чувств и игровых элементов, театральности. Появилось многообразие средств.

М. Салимжанов выращивал актеров в принципах национальной театральной школы. Татарскому актеру, говорил Марсель Хакимович, присуще крепкое ощущение земли, он как бы двумя ногами стоит на этой земле. От земного начала идет и озорство, лукавство, любовь к юмору, шутке не только в комедиях, но и драмах. Татарский актер изначально сдержан. Он больше не доигрывает, чем переигрывает. Его творчеству присуща большая тихость, совестливость,

мягкость, серьезность. Темперамент национального актера бушует где-то внутри, редко вырываясь наружу. Типичным представителем татарской театральной школы являлся неповторимый Народный артист СССР Шаукат Биктимиров.

В своих поисках М. Салимажанов опирался на ведущих актеров старшего поколения, и на выпускников Щепкинского училища 1961-го года, которых он выпестовал и, кстати, которые помогли и самому режиссеру стать знаменитым мастером. Он опирался на Рината Тазетдинова, неповторимость, индивидуальность которого заключались в сочетании мягкости, лиризма, ума, острой мысли и горячей эмоциональной насыщенности, темперамента, при предельной сдержанности. Сокурсником Р. Тазетдинова является Азгар Шакиров, как актер стремящийся вникнуть в смысл всего произведения, понять место своего героя в происходящих событиях. Его персонажи сочетают в себе лаконизм с внутренней раскованностью, свободой. Совершенно другой их общий соученик Равиль Шарафеев. Он ярко выраженный эксцентричный, комедийный актер. Его образы сатирически заостренные, скептические, ироничные. Но он и замечательный создатель сугубо драматических, психологических ролей. Вместе с ними всю жизнь работает еще один их сокурсник – Наиль Дунаев. Он может создать и глубокий психологический образ, и романтически-окрыленный, и вдруг графически четкий, резкий, как бы состоящий из острых углов характер.

Среди них замечательная характерная актриса Нажиба Ихсанова. Точность, четкость рисунка роли, подлинность, жизненная достоверность, предельная органичность, создаваемых ею образов говорят о развитии исконных традиций татарского актерского искусства. Близка по внутренней индивидуальности к Ихсановой и Фирдаус Ахтямова. Ее чистые, благородные героини, иногда внешне неприметны, скромны, но вдруг в них могли появиться недюжинная сила духа, мужественность. От них отличалась их коллега по училищу Гульсум Исангулова. Героиням актрисы присущ внутренний драматизм, яркая эмоциональность, ее персонажи укрупненно – обобщенные. Она, как и все ее сокурсники, умеет вскрывать внутренние пласты роли, определять второй план.

Наиля Гаряева не кончала вместе со щепкинцами это училище, но пришла в Камаловский театр в тот же 1961 год, что и они. Гаряева удивительно своеобразная актриса. Ей присущ почти во всех ролях внутренний, нервный, импульсивный беспокойный драматизм, гра-

ничающий с трагизмом, тонкая одухотворенность, поэтичность, интеллигентность, которые создают особую сценическую ауру.

С середины 1960-х и начала 1970-х годов в театре начинает работать замечательное поколение выпускников Казанского театрального училища, составившие вместе со щепкинцами основу труппы, завоевавшие, как и они, любовь зрителя. Это славные Д. Нуруллина, Х. Залялов, И. Аюпов, А. Гайнуллина, Р. Мотыгуллина, З. Зарипова, И. Хайруллин, А. Хисматов. В конце 1980-х годов к ним присоединяются Р. Юкачева, Л. Хамитова, и ученики второй студии Щепкинского училища: И. Габдрахманов, И. Тухфатуллина, М. Юсупова, А. Арсланов.

Жизнь есть жизнь. Она скоротечна. Меняются поколения, сменяющие друг друга. Так и в театре. В 2002 году на смену, ушедшему М. Салимжанову пришел его ученик Фарид Бикчантаев. Он продолжил дело своего учителя на современном этапе. Но у Бикчантаева, как у художника, своя, другая индивидуальность.

Он работает с актерами иначе, нежели М. Салимжанов. Если Салимжанов работал, используя, говоря языком живописцев, крупные, густые, масляные краски, то Бикчантаев использует акварель. Его постановки, при всей достоверности тяготеют к образно-метафорическому ряду. Одни из них тихи, лиричны, мягки, другие раскованно веселы, пластичны или жестко-аскетичны.

Опять же, исходя из собственной индивидуальности, Бикчантаев по-другому работает с актерами. Он долго, очень кропотливо разбирает с ними каждый характер, докапываясь до самих глубин сущности персонажа, стараясь понять причины его поступков, логику его поведения и т.д., но в то же время, по его мнению, режиссер только направляет, реализация – дело актера. Режиссер говорит «что», актер делает «как».

В результате рождаются понятные, жизнеподобные, разные человеческие типы. Бикчантаев размышляет о природе национального актера, его интересуется, почему татарскому зрителю важен, как он считает, не текст, а сам акт действия.

Кроме того, ядром сегодняшнего камаловского театра, начиная с 1995 года, становится молодое поколение учеников уже самого Бикчантаева. Имена его первых выпускников Иск. Хайруллина, Р. Бариева, Р. Вазиева, Ф. Зиганшина, И. Мухаматгалиева, М. Шайхутдиновой уже числятся в мастерах. За ними активно идут следующие Э. Талипов, Р. Шамсуаров, А. Гараев, А. Сабиржанов,

Л. Файзуллина, Р. Ахмадуллин, И. Закиров, И. Зайниев, И. Кашапов и еще более молодое поколение.

За почти 15 лет работы в качестве главного режиссера Ф. Бикчантаев поставил целый ряд замечательных спектаклей – психологических, философских драм, трагедий, комедий.

В развитии татарского актерского искусства четко прослеживаются этапы развития – его поколений – дореволюционный, советский довоенный и послевоенный, 36-летний период М. Салимжанова и современный, идущий ныне – Ф. Бикчантаева.

То есть всегда идет живая театральная жизнь.

ЛИТЕРАТУРА

1. Уразов И. Татарский государственный театр // Современный театр. 1927. № 2.
2. Алдан А. Татарский театр // Красная Татария. 1935. 12 январь.
3. Гром Н. Кому много дано // Советская культура. 1958. 10 июля.
4. Сахновский-Панкеев В. Возраст театра // Театр. 1967. № 9.
5. Алперс Б. Актерское искусство в России. М.-Л.: Искусство. 1945. Т. 1. С. 22.
6. Новаторство советского театра. М.: Искусство, 1963. С. 274.

СӘХНӘ ӘДӘБИЯТЫНДА ИНСЦЕНИРОВКАЛАР

Миңнуллина Ф.Х., Гарипова Л.Ш. (Казан)

Статья посвящена изучению пьес, выстроенных на основе эпических произведениях. На примере произведений Ю. Сафиуллина, М. Гилязова и других, раскрываются содержание и значение инсценировок. Оживляя людей и предлагаемые обстоятельства, драматурги воплотили идею автора в драматургической пространственно-временной форме. В пьесах показана трагедия человека, на долю которого выпали суровые жизненные испытания. На основе анализа исследуются характерные черты героев современной татарской драматургии.

XX гасыр ахыры – XXI гасыр башында татар драматургиясе кызыклы да, каршылыклы да эзләнүләр чорына керә. Традицияләргә таянган хәлдә, ул ижтимагый тормыштагы үзгәрешләргә мөрәжәгать итә, рус-Европа әдәби-эстетик фикеренә көчле тәэсирендә тормыш-чынбарлыкны чагылдыруның яңа юлларын, формаларын, чараларын барлый. Соңгы еллар татар драматургиясендә проза әсәрләренә нигезләнеп инсценировкалар язудың активлашуы күзгә ташлана. Ю. Сафиуллинның «Ирдәүкә», Ф. Садриев һәм Л. Гәрәеваның «Көтелмәгән кайгы», Р. Зәйдулла белән Р. Сабирның «Хөкемдар», Ф. Галиевнең «Болганчык еллар», И. Мөхәммәтгалиевнең «Мөһажирләр»,

М. Гыйләжевның «Яра», «Курчак туге» һ.б. – энә шундыйлардан. Г. Камал исемендәге Татар дәүләт академия театры тарихына күз салсак, анда гадәти пьесаларга нигезләнеп куелган спектакльлар янәшәсендә соңгы ун-егерме ел эчендә генә дә чәчмә әсәрләргә таянып язылган «Ахырзаман», «Һаваларда йолдыз», «Авылдашлар, акча кирәк!», «Татар хатыны ниләр күрми?», «Чикләвек төше», «Агыйдел», «Акчарлаклар», «Гирән тамырлар» кебек инсценировкалар куела килгән. Чәчмә әсәренә сәхнә өчен әзерләргәндә аның уңышлы булуында һәм драматургның, һәм режиссерның зур көч таләп ителә, әлбәттә. Бу очракта драматургның режиссер белән иңгә-иң куеп эшләве сорала. Мәсәлән, Галимжан Ибраһимовның «Татар хатыны ниләр күрми» әсәре буенча Хәким Сәлимжанов иң яхшы инсценировкаларның берсен яза һәм ул, дөрөстән дә, зур уңыш казана (спектакль афишасы ТР ФА Тел, әдәбият һәм сәнгать институтының Язма һәм музыкаль мирас үзәгендә саклана).

Фәрит Бикчәнтәев Гаяз Исхакыйның «Көз» дигән повестен сәхнәләштереп (инсценировкасын Илтәзәр Мөхәммәтгалиев яза), ул Уфа «Нур» татар театрында үз вакытында зур вакыйгага әйләнә.

Татар яшьләр театрының беренче мөдире һәм режиссеры Ф. Хәбибуллин И. Сәлаховның «Тайгак кичү» әсәрен сәхнәләштерә: «Тайгак кичү»нең репетицияләрен жылы һәм зур сәхнәдә үткәрәбез. Февральнең 10 сына кадәр коллективка күрсәтергә планлаштырабыз. Килчәк планнар шундый. Февральнең икенче өлешендә официал тапшыру үткәрәбез. Март аенда «Тайгак кичү»не Тинчурин фестивалена чыгарып күрсәтергә планга керттек. Ул Академия сәхнәсендә булачак. Фестиваль 27–28 мартка кадәр булачак. Мин сезне шул фестиваль көннәренә театр исеменнән чакырам. Бөтен расхөдын үзәбәзгә алабыз. Икенче ягы, Ибраһим абый! Миңа сез белгән кешеләренң, аларның балаларының адреслары кирәк. Исәп, сез килгәч, аларны спектакльләргә чакыру. Сезнең белән бергә «Тайгак кичү»не карасыннар. Бу эшкә исән калган бөтен «халык дошманнары»н чакырырга исәп бар...» – ди ул Ибраһим Сәлаховка язган бер хатында. 1996 елның 28 гыйнварында язылган әлеге хат ТР ФА Г. Ибраһимов исем. Тел, әдәбият һәм сәнгать институтының Язма һәм музыкаль мирас үзәгендә И. Сәлахов фондында (Ф. 156. 3 тасв.) саклана һәм Ф. Хәбибуллин куелышында әлеге спектакль афишасын да Үзәк архивында күрергә мөмкин. 1998 елда Казан Татар яшь тамашачылар театры сәхнәсендә дә (Ф. Галиев инсценировкасы) «Тайгак кичү» зур уңыш белән бара.

Татар дәүләт республика күчмә театры (хәзерге К. Тинчурин исем. Татар дәүләт драма һәм комедия театры) Г. Минскийның «Тапшырылмаган хатлар»ын (Г. Кутуйның шул исемдәге әсәре буенча) сәхнәләштерә. Режиссеры – Кәшифә Тумашева. Әлеге театрга К. Тумашева 1956 елда килә һәм биредә 6 ел эшләү дәверендә ул 25 ләп әсәр куеп, театрны аякка бастыра, аны танытуда көчен кызганмый. (К. Тумашева куельшындагы «Тапшырылмаган хатлар» афишасы да Мирасханә фондында саклана).

Рус театры тарихында проза әсәрләренә мөрәҗәгать итү 1803 елда ук башланган. Аның беренче карлыгачларыннан – Н.М. Карамзинның В.М. Федоров тарафыннан инсценировка итеп эшләнган «Бедная Лиза»сы һәм С.Н. Глинканың шул ук авторның «Наталья, боярская дочь» повесте буенча эшләнган инсценировкасы, уңышсызлыкка очраса да, Россия киңлекләренә сибелгән йөзләргә театрларны, яңа сүз әйтергә хыялланган артистларны кабат-кабат халык яратып укый торган чәчмә әсәрләргә мөрәҗәгать итәргә мәҗбүр итә. XX йөз ахырында аерым бер драматурглар тарихи темаларга мөрәҗәгать итәләр. Әсәрләренең тема-проблемалары, геройлары традицион кысалардан чыга башлый. Моңа кадәр дә кыю эш иткән авторлар яңа шартларда заман проблемаларына тирәнрәк кереп иҗат итә башлыйлар. Мәгълүм ки, XIX гасырда да татар халкының тормышы яхшылардан булмый. Халыкның күпмедер өлеше Төркиягә күчеп китә. Тик чит илгә китеп кенә хәлне җиңеләйтү мөмкин булмый. Әлеге вакыйгалар да драматурглар игътибарыннан читтә калмый. М. Галәүнең «Мөһажирләр» әсәрләренә нигезләнеп язылган инсценировкалар шул хакта сөйли. Заман концепциясе ягыннан карасак, Ю. Сафиуллин, Ф. Галиев, И. Мөхәммәтгалиевләрнең М. Галәүнең «Болганчык еллар» һәм «Мөһажирләр» әсәрләренә нигезләнеп иҗат ителгән сәхнә әсәрләре XIX гасыр ахырында илдәге үзгәрешләргә тарихи бәйләнешләрдә чагылдыра. Алар геройлар аша үткән чорның социаль күренешләрен, халык язмышын, аның яшәешен, уй-фикерләрен, фәжигале тормышларын сурәтләү аша чынбарлыкта хөкөм сөргән социаль, әхлакый тәртипләр турында сүз алып баралар. Ин мөһиме – үткәннең олы вакыйгаларын бүгенгә көнгә аваздаш итәләр.

Сыйнфыйлык кискен куелган заманда язылган М. Галәү романнарында кешеләргә сыйнфый яктан бүлү бар. Ю. Сафиуллин, Ф. Галиев, И. Мөхәммәтгалиевләр иҗат иткән сәхнә әсәрләрендә исә, заман таләпләренә бәйле рәвештә, әлеге бүленеш юк. Авторлар М. Галәү әсәрләрендә бирелгән авыл байларына хас кайбер

тискәре сыйфатларның бүгенге яшәштә чәчәк атуын Вафа образы аша күрсәтәләр. Ул ничек итсәң ит, әмма тук һәм рәхәт яшә дигән принцип белән көн күрүче кеше буларак сурәтләнә. Мәсәлән, Миңлебайлар йортында Сафаны өйләндерү турында сүз башлангач та, Вафа белән Фатыйма авылны үз кулында тота торган бай кызы кирәклегенә басым ясыйлар. Вафага хас икейөзлелек, әхлаксызлык, ваемсызлык сыйфатлары ачык еллары вакыйгаларында тагын да ныграк ачыла. Гомумән, геройларга хас булган сыйфатлар, яшәү фәлсәфәсе 1891 елгы коточкыч ачык вакыйгаларында ачыла. Ачыктан соң, крестьяннарның күп өлеше хәерче хәлдә кала. Бердәнбер юл – читкә эшкә чыгып китү. «Ирдәүкә» һәм «Мөһажирләр», «Болганчык еллар» драмаларында нәкъ менә шулар дәрәжәсиз чагыла. Анда заман һәм характерлар тарихи жирлектә бирелә. Биредә төп герой Сажидә ирләр белән рәтгән торып эшләрлек батыр, үткен, чая, бай күңелле драматик шәхес буларак тасвирлана. Каршылыкларның үзенчәлегенә, көчләр нисбәтенә карап, пьесада конфликт – драматик характерда. Пьесаларда тасвирланган Сажидә образы – шуның ачык мисалы. Драматурглар, әлеге геройга мөнәсәбәтле, кешенең гуманизм, мәхәббәт һәм үз хокуклары өчен көрәшүенә, бәхеткә омтылуына басым ясыйлар. Бу принцип уңай герой концепциясендә мөһим урын алып тора. Сажидә үз чорының көрәшчесе, кеше хокукларын яклаучы, шул ягы белән ул безнең чорга аваздаш. Димәк, герой концепциясе заманнар бәйләнеше идеясеннән аерылгысыз. Мәгълүм булганча, 1897 елда Россия территориясендә халык санын исәпкә алу була. Халык арасында татарларны чукундыралар дигән сүзләр тарала. Әлеге курку, шикләнү урынлы. Чөнки патша хөкүмәте гасырлар буга нәкъ менә шундый сәясәт белән эш итте. Ф. Галиев, мәсәлән, Ю. Сафиуллиннан аермалы буларак, үз эсәренә Ефим поп образын кертәп жибәрә. Шуларга бәйле рәвештә, ул патша хөкүмәтенең рус булмаган халыкларга карата алып барган сәясәтен ача. «Ефим. Теләсәгез, мин сезне чын белем ала торган жиргә урнаштыра алам. Сезгә укыган чагында ук житәрлек акча бирәчәкләр... тик бер шарт белән...

Барый. Нинди шарт?

Ефим. Сезгә исемгезне, фамилиягезне һәм динегезне алмаштырырга кирәк» (5, 290). Татар халкының белем алу проблемалары да, бу мәсьәләләргә татар халкының мөнәсәбәте дә күренә. Биредә дә әдипнең заман концепциясе заманнар бәйләнеше идеясеннән аерылмый. Пьесада да, романда да, ризасызлык белдергән халыкны бастыру өчен, татар авылларына жәза отрядлары – «обжор

командасы» жиберелә, гади халыкның хөкүмәт тарафыннан төрлечә эзәрлекләнүе сурәтләнә. Әсәрләрдә яңа салымнарга түләү өчен каян акча табарга? дигән сорауларга җавап эзләгән халык Төркиягә күчеп китәргә кирәк дигән карарга килә. Төркия жиренә күчәләр китү турында сүзләр тарала башлагач, Сажидә дә, икеләнмиңә, шул фикерне яклаучылар ягына кушыла. Авыл байлары, куштаннары, ил өстенә килгән бу бәла-казалардан исән-имин чыгып, тагын да ныграк байыйлар. Гади халыкның ундырышлы жирләрен юк кына бәягә сатып алалар. Әлегә күренеш И. Мөхәммәтҗалиевнең «Мөһажирләр»ендә читкә китүчеләргә зур гына бәягә паспорт булдыручы Ибраһим образында тулырак бирелә. Сажидә бу авыр чорда да югалып калмый. Гомеренең соңгы көненә кадәр бәхетә өчен көрәшә. Романда да, пьесада да Сажидәнең характеры тагын бер яктан сынала. Балалары булмавын аңлагач, ул Сафаны икенче мәртәбә өйләнергә күндерә. Милләтнең иң асыл сыйфатларын үзләренә туплаган бу драматик шәхес образы милләт анасы дәрәҗәсенә күтәрелгән символик мәгънәгә ия. Шәхес иреге халык азатлыгыннан аерылгысыз. Шуңа Сажидә һәм башка геройлар язмышы халык яшәеше белән нык бәйлә. Автор Сажидә драматик образында халыкның героик рухын гәүдәләндерә. Кыз образын ирекле тормышка, азатлыкка омтылыш идеясе белән бәйләп, әдипләр аны яшәү чыганагының башлангычы итеп тә сурәтлиләр.

Хәзерге татар әдәбиятында идея-эстетик кыйммәте, замандашлары дөньясына ясаган йогынтысы, халыкчанлыгы белән М. Гыйләҗев иҗаты игътибарга лаек. Билгеле булганча, Г. Камал театры 2009 елда М. Гыйләҗев һәм Р. Хәмид тарафыннан язылган «Курчак туе» спектаклен тамашачыларга күрсәттә. Пьеса Г. Исхакыйның «Кәләпүшче кыз», «200 елдан соң инкыйраз» әсәрләре нигезендә иҗат ителгән. «Курчак туенда» татар милләтенә бетү куркынычы искәртелә. Г. Исхакыйның әлегә әсәрләре шул заманда ук яшьләргә милләт өчен куркыныч афәтнең киң җәелә башлавы хакында кисәтә. Ул чорның драмасы бүген дә актуаль, хәзерге заманны да күрсәтә. Элек татар байлары арасында курчак туе ясау гадәтә булган. Спектакльдәгә төп герой Камәр дә – курчак тегүче. Әсәр Казанның иң бай, иң дәрәҗәле сәүдәгәрә Сәлим бай өендәгә курчак туе белән башлана. Шул вакыйгаларда Сәлим байның курчаклар белән генә түгел, кешеләр язмышы белән дә уйнавы күренә. Компанияны Гайни байны банкротка әйләндерә. Байларга кәләпүш тегеп көн күрүче Кәримәнә үз кубызына биетә, аның кызы – 15 яшьлек Камәргә күзә төшәп,

үзенеке итэргэ план кора. Эсэрнең төп героинясы кәләпүшче кыз Камәр яшьли этисез кала һәм үзен чолгап алган мохитнең корбаны буларак жанлы курчакка эверелә. Камәрнең сөйгәне приказчик Вафа да курчак уеннары белән мавыгуы, калган байлардан әллә ни аерылмавы ачыклана. Үз язмышын үзе хәл итә алмаслык дәрәжәгә житкән Камәр Оренбургка китә, фахешханә хужасы Наташа белән таныша. Оренбургның иң затлы фахишәсенә әйләнә. Шул рәвешле, байларның әлеге уеннары бозыклык, азгынлык билгесе буларак бәйләнә. Камәр эсәрнең финалында берүзе салга утырып китә. Беренче карашка, әлеге вакыйга геройның һәм туачак баласының өметле киләчәге буларак кабул ителә. Икенчедән, салның Камәрне еракка, билгесез тарафка илтәп житкерә алуы шикле.

М. Гыйләжевның А. Гыйләжевның «Яра» эсәрәнә нигезләнеп ижат ителгән «Яра» драмасында XX гасырның 50 елларында – XXI йөз башында илдә барган үзгәрешләр тарихи бәйләнешләрдә тасвирлана. Драматург пьесада тасвирланган геройлар аша, үткән чорның социаль күренешләрен, халык язмышын, аның яшәешен, уй-фикерләрен, катлаулы тормышларын сурәтләп, чынбарлыкта хөкөм сөргән идеологик тәртипләр турында сүз алып бара.

М. Гыйләжевның «Яра» драмасында кискен конфликтларга, шәхеснең эчке дөньясындагы каршылыklarга, халыкның рухи, милли тормышы мәсьәләләренә игътибар ителә. Тоталитар режимның кешене шәхес буларак юкка чыгара баруын, герой фажиғасенең күңел халәтендә ачылуын, шул дәвер сәяси кануннарының дәрәс булмавы күрсәтелә. Драмада, повестьтагы кебек үк, Бөек Ватан сугышынан соңгы авыл тормышы тергезелә. Шуларга бәйле рәвештә өлкән буын вәкилләре Сөләйман, Шәкүр, Зөләйха, яшьләрдән Габдулла, Зәйтүнә, Хәлил тормышы мисалында тоталитар системаның, совет идеологиясенең асылы ачыла. Сөләйман белән Зөләйханың сугышка киткән уллары Габдулладан өч елдан артык хәбәр юк. Шуңа күрә дә әлеге билгесезлек алар йөрәгендә яра – жан сызлавы буларак бирелә. Габдулланың сөйгәне Зәйтүнәнең яңарак сугыштан кайткан Кәримжанга кияүгә чыгуы, фатиха алуы шулай ук аларда төзәлмәслек жан ярасы тудыра. Эсәрдә даими рәвештә кабатланган авып баручы капка баганалары да шунны күрсәтүче символ буларак кабул ителә. Күңелендә тормышка яраксызлыгын аңлаган, яралардан танымаслык дәрәжәгә килгән Габдулла эти-әнисен, сөйгәннен сагынып туган нигезенә әйләнеп кайта. Якыннарына тиешле дәрәжәдә ярдәм итә алмаслыгын аңлаган егет туган нигезеннән китәргә карар кыла.

Әмма аны бу адымнан Зәйтүнә туктата: баласын алып Сөләйман карт йортына күчә. Биредә татар хатын-кызларына хас булган кыюлык, олы жанлылык, миһербанлылык чагылыш таба. Ә. Закиржанов язганча: «...өмет һәм өметсезлек каршылыгы барлык вакыйга-күренешләрне иңләп үтә. Вакыты белән чарасызлык, көчсезлек, яшәүнең мәгънәсезлеге кебек мотивлар да яңгырап китә» (3, 110).

Драмада тоталитар режим шартлары халык өчен дәһшәтле вакыт буларак билгеләнә: кешеләрнең халык дошманы дип бер гаепсезгә кулга алынуы, ата-ананың сугыш кырында балаларын югалтуы һ.б. Пьесада улларын сугыштан кайтуын көтеп яшәүчеләр арасында Шәкүр карт та бар. Аның улы Хәлилне чит ил шпионы булуда гаеплиләр. Булмаган хәлләрне ачу өчен төрле жәзалауларга тарталар. Геройны хаксызга рәнжетелү ярасы күбрәк газапый, әрнетә. М. Гыйләжәв геройлары фажиғале ситуацияләргә үз гамәлләре белән түгел, ә жәмгыятьтә туган, урнаштырылган тәртипләргә бәйле рәвештә килеп керәләр. Халык фажиғасе аерым бер шәхесләрнең психологик халәтләрәндә ачыла. Шулай итеп, пьесада Шәкүр карт язмышы аша ил, халык язмышындагы тагын бер фажиғале яра ачыла. Г. Зәйнуллина хаклы рәвештә язганча: «Иң куркыныч яра, жанның бетмәс авыртыуы – бергәлекнең өзәлүе» (2). Пьесада Сөләйман карт йорты да символик мәгънәгә ия. Язучы төп игътибарын йортны әйләндереп алган ишегалдына юнәлтә, башка объектлар ярдәмендә аның чиген билгели. Ул бушлык, ялгызлык, жимерелгән хыяллар билгесе генә түгел, ә киләчәккә ышаныч буларак та төсмерләнә. Шулар рәвешле, йорт-нигез яссылыгында жәмгыятькә, совет идеологиясенә тәнкыйди караш ташлана. Туган йорт, туган ил, дәүләт, совет режимын гәүдәләндерә. «Яра» психологик характердагы конфликтка корылган; персонажларның күңел дөнъясы ачыла барган саен ул конфликтның система тарафыннан рәхимсез имгәтелгән шәхесләр фажиғасе нәтижәсе икәнлегә күренә. Әсәрләрдә моңа кадәр күпертелеп, идеаллаштырып сурәтләнгән социалистик жәмгыятьнең чын асылы ачыла. Яшәешнең озак еллар күлөгәдә калып килгән ямьсез якларына игътибар арта, кеше һәм система каршылыгы әдәби чаралар ярдәмендә тасвирлана. Әйтергә кирәк, драмада, повестьтагы кебек, Язмыш төшенчәсен Киләчәк, Тарих белән янәшә карарга мөмкин. Бу очракта шәхес язмышы – милләт язмышы, гаилә, ил, Ватан язмышы белән тыгыз бәйләнештә булуын күрәбез.

Шулай итеп, драматурглар төрле чорларда язылган әсәрләргә мөрәжәгать итеп, бүгенге көннең актуаль мәсьәләләрен күтәрәләр,

милләтнең киләчәге хакында уйланалар. Югарыдагы проза эсәрләренә нигезләнеп язылган пьесаларның төп идеясе һәртөрле изүләргә каршы туктаусыз көрәшне раслаудан гыйбарәт. Алар татар халкы тарихын бербөтен итеп тоярга мөмкинлек бирә, үткәнне хәзерге һәм киләчәк заманнарга бәйли, бүгенге тамашачы белән театр арасына яңа диалог күпере сала. Тарихи, фәлсәфи, социаль эчтәлекләре белән күп проблемаларны һәм төрле заманнарны иңләргә мөмкинлек бирә. Шуңа күрә рәвештә, драмалардагы аянычлы язмышлы шәхесләр образлары аша халык драмасы чагылыш таба. Батырлыкка, азатлыкка, дуслыкка, саф мэхәббәткә омтылу рухы эсәрләренә берләштерә.

ӘДӘБИЯТ

1. Гыймранова Д. Затлы спектакль // Шәһри Казан. 2009. 17 ноябрь.
2. Зайнуллина Г. Здесь и везде! // Звезда Поволжья. 2004. 28 января.
3. Закиржанов Ә. Заман белән бергә. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2004. 126 б.
4. Камалова Ч. Тормыш – сәхнә, без – курчақлар // Татарстан яшьләре. 2009. 14 ноябрь.
5. Яңа татар пьесасы. Казан: Идел-пресс. 2005. 431 б.

РЕАЛИЗАЦИЯ ПРОЦЕССА ИЗУЧЕНИЯ ОСНОВ МАТЕРИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ЧЕРЕЗ ПРОЕКТНЫЙ МЕТОД

Муртазина С.А. (Казань)

На современное образование общество возлагает задачу формирования у будущих специалистов таких важных качеств, как активная мыслительная деятельность, критичность мышления, поиск нового, желание и умение приобретать знания самостоятельно. Самостоятельная работа входит в обязательный элемент многих современных педагогических методов и технологий, строящихся на основе проектной и исследовательской деятельности.

Одним из составляющих элементов на пути к достижению эффективного результата обучения является метод проектов, способствующий установлению непосредственной связи учебного материала с жизненным опытом студентов. Его реализация направлена на возможность принятия многовариантных решений, активизацию абстрактно-логического мышления.

Проектная деятельность студентов-бутафоров – это деятельность, которая направлена на усвоение учебного материала дисциплины

«История материальной культуры» через создание творческого проекта, а также на духовное и профессиональное становление через организацию активных способов действий. Проектная деятельность предполагает творческую реализацию исследовательских, поисковых, проблемных методов, формирует творческий подход к изучаемому предмету и стимулирует отношение к овладению знаниями.

Включение будущих бутафоров в данный вид деятельности создает мощный потенциал не только для их собственного профессионального роста и совершенствования, но и обеспечивает положительный эффект вовлечения в проектную деятельность коллег, с которыми они будут работать. Для этого образовательный процесс выстраивается таким образом, чтобы, изучая дисциплины, предусмотренные учебным планом, студенты активно включались в проектировочную деятельность. Освоив базовые знания по основам материальной культуры, творческо-конструкторской деятельности и, получив практическую подготовку, студенты получают возможность воплотить свои творческие замыслы при выполнении учебных проектов. При этом будущие бутафоры приобретают новые знания и умения, учатся их интегрировать и использовать в практической деятельности, что способствует возрастанию их мотивация к учению. При использовании метода проектов изменяется роль и преподавателя в учебном процессе – сокращаются функции передачи знаний в готовом виде, и при этом возрастает его роль как консультанта. Выпускник должен овладеть различными способами деятельности, а не знаниями об этих способах. В этом и заключается основная задача проектно-деятельного подхода в образовании.

Студент, работая над проектом, проходит стадии планирования, анализа, синтеза, активной деятельности. Постановка задач, решение проблем повышает мотивацию к проектной деятельности и предполагает: целеполагание, предметность, инициативность, оригинальность в решении познавательных вопросов, неординарность подходов, интенсивность умственного труда, исследовательский опыт, организацию семиотического пространства. При организации проектной деятельности возможна не только индивидуальная, самостоятельная, но и групповая работа. Она способствует приобретению коммуникативных навыков и умений.

Выполнение индивидуальных проектов необходимо в том случае, когда при организации учебной деятельности требуется ком-

плексная и глубокая переработка всех аспектов поставленной задачи каждым обучающимся. Подобные проекты применяются нами в качестве контрольной работы, при завершении изучения темы.

Групповые проекты позволяют развивать коммуникативные навыки, что очень важно для формирующихся личностей. В ходе групповой работы выявляется склонность студентов к той или иной деятельности, развиваются профессионально-творческие способности и компетенции. Групповые проекты выполняются при завершении определенного учебного блока и всего курса обучения дисциплине «История материальной культуры» как итоговая контрольная работа.

Проектную технологию целесообразно применять как непосредственно на аудиторных занятиях, так и в самостоятельной деятельности, предшествующей семинарам и основанной на использовании информационных технологий. Самостоятельное изучение материальной культуры предполагает посещение театров, музеев, галерей, выставок, изучение искусствоведческой и культурологической литературы, овладение поисковыми и аналитическими методами, навыками исследовательской работы, участие в конкурсах и выставках. Проектная организация самостоятельной работы студентов-дизайнеров позволяет им в большей степени интересно и многопланово проявить свои личностные качества, знания по дисциплине, достичь значимых для них определенных успехов.

Важным моментом при введении в учебный процесс исследовательских проектов является организация этой деятельности, а особенно – подготовительный этап. При планировании на учебный семестр нами выделяется ведущая тема и 10–15 подтем для индивидуальных или групповых работ. Студенты имеют возможность выбрать тему или направление проекта, организационную форму его выполнения (индивидуальная и групповая), степень сложности проектной деятельности.

Будущие художники-бутафоры и сами могут предложить свои темы, не входящие в общую учебную программу, но и не отклоняющиеся от ведущей темы. При этом студенты ориентируются на собственные предпочтения и интересы, не только чисто познавательные, но и творческие, прикладные. Однако чаще темы проектов относятся к актуальному и практическому вопросу, требующему привлечения знаний студентов не только по одной дисциплине, а также из разных областей, их творческого мышления, исследовательских навыков. Таким образом, достигается вполне естественная интеграция знаний.

В ходе проектной деятельности существенно меняется роль студентов: они выступают активными участниками учебного процесса. Деятельность в рабочих группах формирует навыки работы в команде, конструктивное критическое мышление, чего практически нельзя достичь при традиционной форме обучения. Даже неудачно выполненный проект также имеет большое положительное педагогическое значение. Этапы самоанализа и защиты позволяют студентам и преподавателю подробно анализировать выполненную работу, ее логику, причины неудач и последствия деятельности. Осознание ошибок создает мотивацию к повторной деятельности, формирует личный интерес к новому знанию, к подбору качественно новой информации.

Все темы нашего проекта затрагивают различные направления материальной культуры: архитектуру, скульптуру, интерьер и мебель, утварь, украшения, орнаментику, музыкальные инструменты, военные снаряжения, осветительные приборы и т.д. Проектно-исследовательская работа позволяет продемонстрировать будущим бутафорам знание культурологической терминологии, умение пользоваться литературой по выбранной теме, владение поисковыми, аналитическими методами, определить проблему, цели и задачи исследования.

Исследовательский проект студенты разрабатывают в ходе самостоятельной работы под руководством преподавателя на завершающем этапе изучения курса дисциплины «История материальной культуры». Для проекта предлагается исследовать определенную историческую эпоху в контексте предметного мира. Процесс разработки проекта по исследованию материальной культуры определенной эпохи нами представлен в следующем порядке:

1. Выбор темы и постановка проблемы: студенты сами выбирают историческую эпоху, учитывая свои профессиональные интересы, позиции, склонности.

2. Постановка целей и задач: студенты задают цель определить единство стиля в искусстве и культуре.

3. Поисковая работа: студенты проводят сбор информации для выполнения проекта: знакомятся с необходимой литературой, с данными интернета и СМИ, посещают музеи.

4. Проведение исследования: студенты определяют способ получения необходимой информации, составляют план исследования. Обосновывают место выбранной темы в структуре дисциплины «История материальной культуры» и междисциплинарные связи. Доказывают единство стиля в культуре.

5. Формулирование выводов: студенты подводят итог исследованию. Выполняют эскизы предметов по выбранной эпохе.

6. Выполнение презентации: студенты выполняют отчетную мультимедийную презентацию по выбранной теме с подбором иллюстративного материала: на слайды выносятся тезисы, схемы, репродукции предметного мира и произведений изобразительного искусства, изображения исторических и современных аналогов, предметов дизайна, эскизы авторской модели.

7. Защита исследовательского проекта: студенты выступают с докладом перед аудиторией. Проводятся обсуждение и оценка проектной работы.

Таким образом, учащиеся сами определяют цели и задачи изучения дисциплины «История материальной культуры», осуществляют отбор учебной информации, исходя из замысла проекта. Это позволяет им решать профессиональные задачи в контексте творческой деятельности.

НОГАЙСКИЙ ПИСАТЕЛЬ ИЗ АСТРАХАНИ – ОДИН ИЗ АВТОРОВ ПЕРВЫХ ТУРКМЕНСКИХ ПЬЕС

Соегов М. (Ашхабад)

Знаменитый ногайский писатель, автор первых пьес и первого романа на ногайском языке Басыр Меджидович Абдуллин, согласно сведениям, содержащимся в работах Аминат Хасановны Курмансеитовой, родился в 1892 году в селе Карагали Астраханской губернии. Отец Басыра был муллой, и его пригласили служить в мечеть слободы Тяк. Поэтому его семья переехала в слободу Тяк (Царево) той же губернии.

Молодой Басыр после окончания местной начальной религиозной школы обучался сначала в медресе Астрахани, затем получил образование в Казанском медресе. Можно предположить, что среди товарищей Басыра Абдуллина по учебе или же еще с раннего детства были туркмены, ибо он наряду с родным ногайским и русским языками владел туркменским языком, о чем красноречиво свидетельствуют драмы, созданные им в Ашхабаде, куда в последующем он был приглашен на работу тем же друзьями-туркменами. Одним из них мог быть видный туркменский языковед Мухаммед Гельдыев (1889–1931), который после окончания медресе «Галия» в Уфе

до 1921 года учительствовал в татарских и башкирских школах (8, с. 95–96). В последующем, в 1921–1931 годах работая в научно-исследовательских и образовательных учреждениях сначала в Ташкенте, а затем в Ашхабаде, М. Гельдыев в течении десяти лет, т.е. до конца своей жизни находился в тесных деловых контактах со своими однокашниками по уфимскому медресе «Галия», видным ученым-языковедом Гибатом Хабибулловичем Алпаровым (1888–1936) и известным филологом Абдурахманом Сагди (1889–1956) и другими известными представителями татарской интеллигенции.

Другой выпускник-туркмен данного медресе Аллакули Шазадевич Караханов (1892–1938) также стал одним из ведущих языковедов начала XX века. В этой связи следует отдельно называть книги татарского автора Абдуархмана Сагди «Трудовая школа и трудовое воспитание» (объем 78 стр.) и «Пособие для воспитателей» (объем 100 стр.), которые в переводе М. Гельдыева были изданы в 1923 году в Ташкенте на туркменском языке. На страницах первого туркменского журнала «Туркмен или» («Туркменский народ»), который выходил в 1922–1924 годах в Ташкенте на арабо-туркменском алфавите, часто выступали со своими статьями А. Сагди и другие татарские авторы.

Можно не сомневаться, что их переводчиком был именно М. Гельдыев или же А.Ш. Караханов – бывшие питомцы медресе «Галия», ибо они состояли членом редколлегии данного журнала. В качестве примера можем указать следующие статьи из журнала: «Как возник человеческий язык», «Языки». «О языках», «Восточное воспитание» (А. Сагди), «Жизнь и молодежь», «Национальный вопрос и Советская власть», «Политика и молодежь» (Х. Абиди) и другие. Как и М. Гельдыев, в эти годы А. Сагди также работал в Ташкенте.

В отличие от своих коллег – татар Басыр Абдуллин, приезжая из Астрахани в Туркменистан и работая в Ашхабаде во второй половине двадцатых годов прошлого века (именно в каком учреждении он работал – следует уточнить в будущем), постарался сочинять свои произведения на туркменскую тематику непосредственно на туркменском языке, и во многих случаях это было ему под силу. Из четырёх его книг только в одной указано, что она является переводной, а остальные его творения и в языковом, и в литературном отношении – оригинальные, т.е. созданы на туркменском языке. Конечно же, он получал всегда необходимую помощь у видных представителей туркменской интеллигенции того периода. Так, например, в предисловии к своей драме «Юсуф и Ахмед» (4), созданной по сю-

жету одноименного героического дастана туркменского поэта-классика XVIII века Курбанали Магруфи и изданной в 1927 году в Ашхабаде (Полторацке) Туркменским государственным издательством на реформированном (джадидском) арабо-туркменском алфавите в объеме 280 страниц, автор Басыр Абдуллин выражает благодарность знаменитому туркменскому ученому и писателю Абдулхекиму Кульмухаммедову (1892–1931) за представленную возможность для ознакомления со старой рукописью дестана (эпоса), хранящейся в его личной библиотеке, а также за ценные консультации по теме (4, с. 4).

В связи с названием места (города) издания драмы «Юсуф и Ахмед» Б. Абдуллина, которое было указано выше, хотим вносить некоторое разъяснение, чтобы у читателя не возникло некое недоумение: Дело в том, что в целях увековечения имени Павла Герасимовича Полторацкого (1888–1918) – комиссара труда Туркестанской АССР, расстрелянного белогвардейцами 22 июля 1918 года в г. Мары (Мерв), г. Ашхабад 17 июля 1919 года был переименован в г. Полторацк. Будучи столицей Туркменской ССР с 1924 года г. Полторацку в 1927 году, т.е. через восемь лет было возвращено прежнее название – Ашхабад (по-туркменски: Ашгабат). Следует также отметить, что в выпускных данных изданий на туркменском языке обычно указывались одновременно оба названия столицы. Эта особенность ашхабадских изданий тех лет присуща также драмам Басыра Абдуллина, выпущенным в 1926 и 1927 годах.

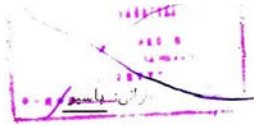
Кроме указанной большой книги о царевичах-кузенах Юсуфе и Ахмеде читатели смогли ознакомиться еще с тремя драматическими произведениями Б. Абдуллина, выпущенными отдельными брошюрами под названием «Солтан Санджар Мазии» (1926) (2), «Денгсизлик» («Неравенство»), (1927) (1) и «Чопан» («Пастух»), (1929) (3). Во всех своих сочинениях, изданных в Ашхабаде, автор подписывался своим личным именем как: Басыр, а в титульном листе драмы «Денгсизлик» он назван как: Басыр Аштарханлы (Астраханский). Кроме того, эта драма является единственным его сочинением, написанным им в Ашхабаде не на туркменском языке. Перевел драму на туркменский язык Бекмурат (Бекки Эмирович Бердиев, 1898–1970), и она была издана тиражом 1080 экз. Некоторые из этих книжек в настоящее время хранятся в фондах старопечатных книг Национального института рукописей Академии наук Туркменистана.

Если в первой половине двадцатых годов прошлого века на сценах вновь появившихся туркменских самодеятельных театров

ставились такие пьесы, какими являются «Ораз Сердар» (1919 г.) Хаджи Аташева, «Сражение под Равниной» (1919 г.) Якуба Насырлы, «Генерал Колмаков» (1920 г.) Худайкули Ханова, «Закаспийский фронт или Ораз Сердар» (1922 г.) Ата Говшудова (Каушутов), «Сеиди» (1924 г.) и «Глашатай» (1925 г.) Халлы Шахбердиева, «Торговля не состоялась» (1926 г.) Яраданкули Бараева, то во второй половине XX столетия в Ашхабаде и некоторых других городах Туркменистана создаются профессиональные театры, а количество самодеятельных театров увеличивается в разы, и их сцены заполняются пьесами, созданными Берды Кербабаявым, Караджа Буруновым, Айтджаном Халдурдыевым, а также Басыром Абдуллиним.

Туркменские зрители впервые смогли наблюдать за оживлением на сцене привлекательных образов и интересных событий из истории своего народа, а также из повседневной народной жизни. Так, например, сюжет пьесы «Денгизлик» («Неравенство») незамысловат. Жена Довлетмаммеда Аннагозель любит Байрама, отвечающего ей взаимностью. Друзья помогают им бежать, но муж посылает за ними погоню. Младший брат Довлетмаммеда Чарыяр сочувствует беглецам, тем не менее, пытается помешать погоне. Он разьясняет начальнику милиции, как обстоит дело, и сам становится на сторону главных героев Аннагозель и Байрама. Пьеса затрагивает злободневную для того периода тему – раскрепощение туркменской женщины (см. еще: 5, с. 56).

Когда же Басыр Абдуллин покинул Ашхабад? На этот вопрос у нас нет точного ответа. Можно предположить, что, скорее всего, это произошло в начале 1930-х годов. Именно в этот период начались первые массовые репрессии существовавшего тогда режима против представителей туркменской национальной интеллигенции, выразившиеся в основном в форме насильственной высылки их за пределы республики. После загадочной и неясной до настоящего времени смерти в 1931 году руководителей Туркменского научно-литературного объединения М. Гельдыева (8, с. 95–96) и А. Кульмухаммедова (12, с. 55–57) уже в 1932 году заключили в тюрьму или отправили ссылку почти всех ученых, писателей, журналистов и других представителей творческой элиты. Среди них наряду с Оразмаммедом Вепаевым (1883–1937), Кумушали Бориевым (1896–1937), Шемседдином Керими (1893–1937), Сеидмурадом Овезбаевым (1889–1937), Аллакули Карахановым (1892–1938), Караджой Буруновым (1898–1963), многие из которых стали в последующем жертвами



سولتان سانچار مازی

3 گورنوش 6 چيقيشدا.

تورکمن دويلده

Туркменское
Государственное
Издательство,
г.Попгортацк(Ашхабад)
1926 г.

تورکمنستان دولت
نه شرهياتي
پالهارانسكر (آشخاباد).
1926 يل.

Рис. 1. Титульный лист брошюры с текстом драмы «Солтан Санджар Мазии» Басыра Абдуллина

ايكنجي پەردانڭ اوغرى

(پراوغ)

(نازمدەن حوجو نازار دېڭچيلەرى بيلەن گەلب چقا)

خوجو نازار مەنەنڭ 'اريز اوغلانلارم' مەنەنڭ
سيزە گوررڭ اديب باشلان حيكايام
قانى اذلي در. مەم شو زلمانينڭ آدا.
مەلەرى اوچين اوران اولى بر گورە.
لدەلى گوررڭدر. خيو ايووردى سۇسز.
لقدان آجراندى، ايلات مەم سۇسز.
لقدان قۇراب تامام ايشدەن چقىدى.
اينە شو يلمان گونلەريڭ اوزندە
ايشەنگيبر وغازاتلى جوروبيكە فيز
ايلينڭ دايينا يەتتىدى.

دېڭچيلەر-دوغرى.

خوجو نازار- جوروبيكە خانومدا بولان يوۋر.
ديني سويەمك، ايلاندى اوڭا سويد.
يرەن يالى، خو كومتە ايشلەرنىدە مەم
اقل بيلەن ايش گورەسى ايلاندىنا

28

Рис. 2. Стр. 23 брошюры с текстом драмы «Солтан Санджар Мазии» Басыра Абдуллина (начало «Пролога второго акта»)

«большого террора» 1937–1938 годов(7, с. 335–347), был также будущим классиком туркменской советской литературы, будущий Герой Социалистического Труда Берды Кербаяев (1894–1974).

Эти события и безысходность положения в Ашхабаде заставили Басыра Абдуллина вернуться в Астрахань, а вскоре он поехал в Северный Кавказ, где проживала и проживает основная часть ногайского народа. Учителем в школе, затем перешел работать в редакцию газеты «Кызыл Байрак» («Красное Знамя»). В 1933 году был издан его роман «Кырбаыртлери» («Герои степей»), который олицетворял появление первого романа в ногайской литературе. Плодотворно работавший писатель Б. Абдуллин является автором рассказа «В плену у богатства», пьес «Батрак», «Враг побежден»,

романа «Активист» и ряд других произведений, обозначающих определенный этап в истории развития художественной литературы на ногайском языке.

Писатель Басыр Меджидович Абдуллин в 1937 году был режимом незаслуженно задержан и расстрелян в 1938 году. Спустя после этого 20 лет, в 1968 году в связи с отсутствием состава преступления Б.М. Абдуллин реабилитирован посмертно. В 1991 году в Черкесске издана книга Б. Абдуллина «Кырбаьтирлери» («Герои степей»), куда наряду с одноименным романом вошли созданные им повести (подготовка текста, составление и послесловие Маржан Кельдимуратовны Султанбековой).

Туркменские читатели до недавнего времени не располагали необходимыми биографическими сведениями о Басыре Абдуллине – одного из авторов первых драматических произведений в истории туркменской литературы. Даже нам – исследователям был известен лишь то, что он родом из Астрахани, а по национальности, якобы, является татаринном (5, с. 56; 11, с. 26). И больше ничего. В своей статье «Отражает ли драма «Солтан Санджар Мази» действительно исторические события?», опубликованной в сентябрьском номере (№ 261) стамбульского журнала «Tarih» («История» – Турция) за 2008 год, мы попытались посредством использования художественного материала из драмы Б. Абдуллина рассказать турецким читателям о драматических событиях, развернутых на сцене истории с участием могущественных правителей туркменских государств – великого сельджукида Султана Санджара (1086–1157), с одной стороны, и знаменитого хорезмшаха Атсыза ибн Мухаммеда (1098–1156), – с другой. Тогда у нас под рукой не были никакие данные об авторе рассмотренной драмы, и поэтому пришлось о нем просто умалчивать (см.: 11, с. 26–28). Лишь в 2012 году, выступив специальной статей в объединенном январско-февральском выпуске (№ 28) е-журнала «Akademik Vakıf» («Научное обозрение»), имели возможности кратко рассказать о жизни и деятельности Басыра Абдуллина, а также дать соответствующий анализ драме «Денгсизлик» («Неравенство»), созданной им по туркменской тематике в двадцатые годы прошлого столетия (см.: 9, makale: No14).

Теперь, когда мы при помощи соответствующих сайтовв Интернете (13, 14) владеем некоторыми биографическими сведениями о Б. Абдуллине, решили кратко ознакомить заинтересованных театроведов с ашхабадским (туркменским) периодом творчества этого

замечательного ногайского писателя-драматурга. Надеемся, что настоящая публикация станет поводом для более глубоких и всесторонних исследований о жизни и творчестве Басыра Абдуллина – ногайского писателя из Астрахани с учетом его сочинений, созданных в Ашхабаде.

В заключении также отметим, что на основе данных, использованных в настоящем сообщении, ранее нами была выполнена другая статья (6, с. 116–121), которая включена в сборник, изданный в 2012 году в Москве.

ЛИТЕРАТУРА

1. БасырАштарханлы. Денгсизлик. Дортчыкышдаюнкитабы. Туркмен дилине-гечиренБекмурат. Ашгабат (Полторацк), 1927 (на арабской графике). 50 с.
2. Басыр. СолтанСанджар мази. 3 горнуш, 6 чыкышда. Туркмен дилинде. Ашгабат (Полторацк), 1926 (на арабской графике). 50 с.
3. Басыр. Чопан. Драма. Ашгабат, 1929 (на арабской графике).
4. Басыр. Юсуп и Ахмет. Коне туркмен дестанларындан сахналашдырылан бир эсердир. Ашгабат (Полторацк), 1927 (на арабской графике). 280 с.
5. Очерк истории туркменской советской литературы. М., 1980. 416 с.
6. Соегов М. Творчество Басыра Абдуллина и вопросы ногайско-татарско-туркменских литературных взаимосвязей в начале XX века // Проблемы филологии народов Поволжья. Материалы Всероссийской научно-практической конференции (20 апреля 2012 г.). Вып. 6. М., 2012. С. 116–121.
7. Соегов М. Туркменский язык в библиографиях его исследователей: первая половина XX столетия // Восток – Запад: Диалог культур и цивилизаций Евразии. Вып. 8. Казань, 2007. С. 335–347.
8. Тачмурадов Т., Соегов М. Мухаммед Гельдыев // Советская тюркология. № 6. Баку, 1979. С. 95–96.
9. Söyegov M. Nogay yazar Basır Abdullin'in Türkmenler üzerine yazdığı dramatik eserler // Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-dergisi. Sayı: 28 Ocak-Şubat. Celalabat (Kırgızistan), 2012 (makale: No 14).
10. Söyegov M. Sandarmoh'ta Şehit OlanÜç Türkmen Aydın // Türkmeneli Edebiyat ve Sanat Dergisi. Sayı: 37 Şubat. Kerkük (Irak), 2011. S. 14–17.
11. Söyegov M. «Sultan Sencer'in Mazisi» Dramı Gerçeği Yansıtıyor mu? // Tarih Türk Dünyası Kültür Dergisi. Sayı: 261 Eylül. İstanbul, 2008. S. 26–28.
12. Söyegov M. Türkmenistan'ın Enver Paşa'sı ve Fuat Köprülü'sü Abdülhekim Kulmuhammedov // Türk Edebiyatı Aylık Fikir ve Sanat Dergisi. Sayı 411 Ocak. Ankara, 2008. S. 55–57.
13. [Электронный ресурс] URL: http://m.nogaiworld.rinfo.ru/article.php?mode=view_complaint&site_id=109&own_menu_id=23002 (дата обращения 25.09.2016).
14. [Электронный ресурс] URL:<https://m.ok.ru/karagalika/topic/202163392065> (дата обращения 26.09.2016).

**ТАК ЛИ ПОСТУПАЮТ ВСЕ: ДРАМАТУРГИЯ АССИМЕТРИИ
В ПОСТАНОВКЕ ПИТЕРА СЕЛЛАРСА
«COSÌ FAN TUTTE» МОЦАРТА / ДА ПОНТЕ**

Сокольская А.А. (Казань), Макарова О.Б. (Санкт-Петербург)

«Così fan tutte» – третья и последняя из опер, созданных Моцартом в соавторстве с либреттистом Лоренцо да Понте. Драматургия и сюжет оперы неоднократно подвергались критике как современниками Моцарта, так и исследователями последующих поколений (о рецепции сюжета оперы см.: [1, с. 524–525]). В наше время мастерство да Понте как драматурга уже не подвергается сомнению, а слова А. Эйнштейна о либретто «Così» выглядят констатацией очевидного факта: «...здесь нет ни одной «мертвой точки», действие развивается логично и весело, и в конце его испытываешь такое же эстетическое удовольствие, как от удачно решенной шахматной задачи или ловко выполненного фокуса» [2, с. 408].

В либретто Лоренцо да Понте одной из главных движущих сил, скрытых под поверхностью стремительно развивающегося буффонного сюжета, является идея драматургической асимметрии, которая явно присутствует в фабуле: Гульельмо добивается благосклонности Дорабеллы сразу после того, как сестры сообща решили позволить себе «divertirsi» – развлечься, а Фьордилиджи продолжает бурно отвергать Феррандо. Соотношение персонажей в либретто также асимметрично – с пятью «благородными» действующими лицами соотносится только один чисто буффонный персонаж, Деспина.

Изначально симметричная группировка номеров первого акта (с секстетом в центре, обрамленным парами арий и последовательностью ансамблей по краям) сменяется также почти симметричной композицией второго (в центре арии, отражающие рефлексии каждого из четверых главных персонажей, обрамлением являются ансамбли – дуэты Гульельмо/Дорабеллы и Феррандо/Фьордилиджи, по краям располагаются начальные женский и мужской дуэты и финал).

Как и в «Дон Жуане», музыкально-тематический материал скрепляет наличие сквозной интонационной (в данном случае ритмоинтонационной) идеи – мотив *Così fan tutte*. Сходство с ним в ритме многих тем оперы подчеркивает «донжуановская» синкопа – например, в дуэте Гульельмо и Дорабеллы *Il core vi dono*, квартете *La mano a me date* и ряде других номеров.

Тональная драматургия выводит в число основных тональностей «Così» до мажор, иллюстрирующий позицию дона Альфонсо (это тональность лейтмотива *Così fan tutte*, создающего одновременно тональную, тематическую и драматургическую арку от увертюры к финалу), и, по мере удаления от тонального «центра» – соль и фа мажор (коррелирующие с миром игры, в которую вовлекают героев и в которой царит Деспина) и «донжуановский» ля мажор.

Наконец, виртуозная мотивная комбинаторика в моцартовской партитуре помимо самоценности (демонстрации технического мастерства и игрового подхода к сочинению) имеет и драматургическую роль – «обмен» невестами и женихами соответствует контрапунктической «акробатике» в ансамблях, где распределение тематического материала в партиях солистов постоянно меняется вслед за сценической ситуацией (см. например секстет в первом действии или финал). Персонажи разбиваются на симметричные группы – пары и тройки – в ансамблях (это и типичная для буффонных ансамблей Моцарта драматургически значимая группировка вокальных партий «по вертикали», и сочетание партий персонажей «по горизонтали» – в речитативных диалогах, дуэтах и терцетах; при этом в первом акте преобладают ансамбли, во втором – дуэты и арии). Идея хрупкого, постоянно нарушаемого и восстанавливаемого баланса в квинтете *Scrivermi ogni giorno* (где мотивы *suspiratio* постепенно складываются в общую кантилену) или в квартете *E nel mio nel tuo bicchiero* (в котором форма тройного бесконечного канона как бы расшатывается изнутри свободным контрапунктом партии Гульельмо) обрисована, прежде всего, приемами ансамблевого письма.

В опере Моцарта/да Понте идея сложноорганизованного целого, непрерывно выстраиваемого из постоянно меняющихся деталей, постулируется финальным восьмистишием либретто (стретта *Fortunato l'uom che prende*): «Счастлив тот, кто принимает всё правильным способом/и в любых ситуациях и коллизиях руководствуется разумом. То, что для другого будет поводом плакать, для него – причина смеха; и среди любых потрясений он обретет прекрасное спокойствие».

В спектакле Питера Селларса¹ (дирижёр Крейг Смит²) несовпадение смысловых ритмов партитуры и спектакля оказывается движущей эстетической силой, а материалом, скрепляющим спектакль как целое, оказывается драматургия ассиметрии.

Персонажи спектакля Селларса живут в замкнутом мире телешоу, не имеющего ни сценария, ни цели, кроме развлечения. Закусочная

Despina's, в которой происходит действие, устроена по принципу декораций в ситкоме: здесь не готовят еду, а напитки персонажи приносят с собой, нарочито показывая камере этикетки. Действующих лиц всего шестеро, и других посетителей в закускойной не бывает.

Альфонсо и Деспина в этом бесконечном шоу выполняют роли ведущих, включающих в нужные моменты рекламные паузы, музыкальное сопровождение, новостные выпуски, а также корректирующие поведение остальных участников. Множество предметов на сцене транслирует социальные, гендерные и культурные шаблоны: глянцево-журналы в дуэте сестер *Ah guarda sorella* (причем *Vanity Fair* непосредственно переключается с заключительной репликой из первой арии Деспины: «*Amiam per comodo, per vanità!*»), агитационные военные плакаты и макеты боевой техники в первом хоре *Bella vita militar*, блестящий стикер-сердечко вместо медальона в дуэте Гульельмо и Дорабеллы *Il cuore vi dono* и т. д. Игривый афоризм в заглавии либретто в спектакле Селларса указывает на автоматизм реакций и поступков героев, не только следующих предлагаемым шаблонам, но и реплицирующих собственными действиями в телешоу – бесконечный круговорот «*Così fan tutte*».

Ключ к спектаклю Селларса дает и вторая половина заглавия либретто: *Scuola degli amanti*. Школа влюбленных, понимаемая не только как учебное заведение, но и обучение и воспитание как таковые – это не только наставления Деспины девушкам о том, как следует манипулировать мужчинами, и не только горький урок, который преподавал молодым людям Альфонсо. Это свод «правил жизни», которые героям постановки непрерывно нашептывает окружающий их мир, мир симулякров. Этот мир-телешоу, в котором нет ничего, кроме постоянно репродуцируемых медийных образов, глянцево-журналов, телевизионных новостей о начале очередной игровой войны.

Деспина в своих ариях формулирует правила другой войны, нескончаемой борьбы мужчин и женщин, однако каждая ее ария в спектакле заканчивается ссорой с Альфонсо. Условные жесты Деспины, обозначавшие в арии *In uomini, in soldati* смех и слезы, в стретте второго финала вслед за ней повторяют и другие персонажи. Соблюдение правил войны, требующей поступать так как поступают все, создает иллюзию безопасности, однако спектакль завершается неизбежным разрывом симметричных связей (вместо их восстановления, подразумеваемого либретто) между персонажами, во время

финальной стретты бешено кружащимися или совершающими бесцельные повторяющиеся движения.

Афористично не только пластическое решение этой сцены, но и сам литературный текст стретты *Fortunato l'uom che prende*, который напрямую перекликается с арией Деспины: помогающие манипулировать мужчинами «притворные улыбки, притворные слезы» из ее второй арии *Una donna a quindici anni* и гипотетический идеально разумный герой стретты равно бесполезны и иллюзорны. К примеру, Деспина во втором финале сначала пытается остановить Альфонсо, который хочет довести игру до конца (и в своей последней реплике она осознает, что является очередной жертвой круговорота иллюзий – «неплохо же со мной проделали то, что со многими другими проделывала я сама»), а в заключительных тактах финальной стретты плачет, отвернувшись к стене в глубине сцены – без зрителей, без свидетелей ее слез, плачет непритворно.

Скрупулезно регламентированная симметричная пластика возникает в те моменты, когда персонажи поступают как все – автоматически, неосознанно, шаблонно. Это танец симулякров, бесконечно воспроизводящий одно и то же – их жизнь, проживаемая по предустановленным правилам, разворачивается как последовательность телесюжетов. Альфонсо с Деспиной, действующие в рамках этих правил не без некоторого изящества, не более свободны, чем жертвы их манипуляций. В свою очередь Гульельмо в арии *Donne miei*, стилизованной под выступление ведущего в ток-шоу, который вовлекает в диалог зрителей в зале, пытается подражать их игре.

Но финальная стретта знаменует собой окончательный крах всех игр, которые ведут между собой персонажи.

Таким образом, герои спектакля принадлежат одновременно реальности и иллюзорному миру медиа, что показано через смену пластического кода: из движений, имитирующих бытовые, артисты переключаются в другую моторную эстетику, которая строится на строго регламентированных жестах. Этот пластический код заключается в тщательном иллюстрировании аффектов партитуры жестом, несущим совпадающее риторическое содержание. Способ иллюстрирования не базируется ни на какой традиции, но остается понятной зрителю интуитивно благодаря своей синкретической природе. Впрочем, мы и не ставим перед собой задачи точной дешифровки значения каждого жеста, а лишь акцентируем значимость противопоставления риторического и внериторического в пластическом слое

спектакля: «Риторическая организация возникает в поле семантического напряжения между “органической” и “чужой” структурами, причем элементы ее поддаются двойной интерпретации в этой связи. “Чужая” организация, даже будучи механически перенесена в новый структурный контекст, перестает быть равной сама себе, и делается знаком или имитацией самой себя» [3, с. 68].

Синхронные и симметричные движения, соответствующие риторическому коду спектакля, говорят о следовании правилам шоу. Альфонсо, на протяжении всего спектакля управляя взаимосвязями молодых людей, корректируя их, наблюдая за их трансформациями (созданием новых пар, восстановлением прежних, «перетасовыванием» партнеров), играет с людьми-куклами, моделями героя финальной стретты – идеально равнодушного человека, максимально изолировавшего себя от любых чувств. Среди многочисленных примеров можно выделить «отрепетированные», заученные и идеально синхронные движения солдат-мачо в *Sani e salvi* или экзальтированных девиц в *Ah guarda sorella*. Чаще всего это «кукольная», механическая пластика, когда персонаж как бы не владеет своим телом (восклицание «Amor!» сестер в их первом дуэте, «*Mille barbari pensieri*» в финале и т. д.).

Каждый из четверых главных персонажей в какой-то момент нарушает симметрию, но наиболее значимыми становятся ситуации восстановления баланса. Именно поэтому постоянно нарушающий пластическую и сюжетную симметрию – и таким образом провоцирующий ее постоянное восстановление – Феррандо (которого Дорабелла уступает сестре с явной неохотой, лишь из-за обиды на его глупый розыгрыш, и к которому в финальной стретте тянутся обе героини) оказывается центральным героем телешоу.

Альфонсо и Деспина, которые сначала постоянно незаметно управляли развитием событий (квintет *Sento, oh Dio, che questo piede*, терцет *E voi ridete*), во втором действии чаще просто замороженно наблюдают за тем, как шоу продолжает развиваться уже без их помощи («*Dove son?*» в первом финале, дуэт *Fra gli amplessi in pochi istanti*). Так, в квintете *Sento, oh Dio* Феррандо, которому запланированный «тест» явно не по душе, несколько раз пытается вырваться из стройной зеркальной пластической композиции. А в арии *Un aura amorosa* Феррандо обретает собственный, плавный и неторопливый пластический рисунок (который потом используется в дуэте сестер *Prendero il brunettino*, в искаженном виде в каватине

Tradito, schernito, и в дуэте *Fra gli amplessi*). Его пластика остается риторичной, но при этом более непосредственна и индивидуальна, и явно противопоставляется изломанным, резким, синхронным движениям мужских и женских пар в других номерах. Раздвоенность пластики Феррандо связана с тем, что он действует в рамках конвенции (по условиям пари, в соответствии с указаниями Альфонсо в каждой ситуации и наконец потому, что так поступают все), но в то же время согласно собственным желаниям.

Асимметрия, которую вносит в спектакль пластический рисунок роли Феррандо, окончательно подрывает кажущуюся стабильной систему симметричных взаимодействий, тщательно выстроенную Альфонсо и Деспиной.

Мир спектакля Селларса – это герметичный мир информационной антиутопии, из которого нет выхода, и в который ничего не попадает, минуя медиа. Любые действия персонажей становятся материалом для шоу, действие которого протекает внутри поля напряжения между симметрией (предсказуемостью) и асимметрией (свободой).

При этом постановка не столько отталкивается от сквозной для партитуры «*Così*» принципа комбинаторики, с помощью которого идея утрачиваемой и вновь восстанавливаемой симметрии воплощается в музыкальном и вербальном тексте, сколько превращает этот принцип в материал для новой комбинаторной игры, основанной на том, что отдельные фрагменты визуального решения спектакля маркированы специфическим пластическим кодом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Луцкер П., Сусидко И. Моцарт и его время. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2008. 624 с.
2. Эйнштейн А. Моцарт. Личность. Творчество. М.: Музыка, 1977. 454 с.
3. Лотман Ю. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М.: Языки русской культуры, 1999. 464 с.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Американский режиссер Питер Селларс работал в кукольном театре (в возрасте 10 лет он впервые пошел работать в кукольный театр, а в студенческие годы поставил кукольную версию вагнеровского «Кольца нибелунга») и в драме, однако опера постоянно оставалась в фокусе его деятельности.

К 1989 году Селларс уже поставил оперу «Никсон в Китае» Джона Адамса и оперу «Электрификация Советского Союза» Найджела Осборна (по мотивам произведений Бориса Пастернака), а также имел опыт преподавания двух курсов в университете Лос-Анджелеса (UCLA): «Искусство как моральное действие» и «Искусство как социальное действие».

Таким образом, Селларс уже освоил эстетику и театральный язык кукольного и драматического театра и был хорошо знаком с привычной для драматического театра режиссерской свободой; его работа как постановщика и вдохновителя опер на социально-политические сюжеты, как и тематика преподаваемых им курсов, говорит об опыте политического театра как ценности.

Трилогия Моцарта/да Понте в постановке Селларса претерпела многочисленные корректировки и была с большим успехом – и большим скандалом – представлена на нескольких площадках, в том числе на фестивале компании PepsiCo (в г. Перчейз, штат Нью-Йорк) в 1989 году. Вскоре все три оперы, с Крейгом Смитом за пультом, были отсняты в павильоне и показаны по телевидению. В этих записях заметно не только воспроизведение (очередной версии) спектаклей Селларса, но и использование внетеатральных средств. Так, все три оперы имеют пейзажные видеосъемки в качестве сопровождения увертюры; все три видеоувертюры смонтированы так, чтобы зрительный ритм определялся музыкальным.

В статье мы прежде всего опираемся на запись «Cosi fan tutte», сделанную для американского телевидения в 1990 году.

² Американский дирижер Крейг Смит много работал с музыкой эпохи барокко и основал собственный лейбл грамзаписи, Emmanuel Music, выпускавший в основном исполнения музыки Иоганна Себастьяна Баха. С именем Смита связывают также т.н. «Бостонское барочное возрождение» 1970–80х гг.

Смит работал во многих оперных театрах как в Европе, так и в США. В числе его совместных работ с Питером Селларсом – «Юлий Цезарь в Египте» Генделя.

ИСЛАМСКАЯ ЭСТЕТИКА И СЦЕНОГРАФИЯ ТАТАРСКОГО ТЕАТРА

Султанова Р.Р. (Казань)

Художественная культура татар после принятия ими ислама в 922 г. развивалась в тесной связи с обширным миром мусульманской цивилизации, под влиянием которой происходило формирование и развитие татарских национальных духовно-эстетических ценностей. Стиль и каноны мусульманского искусства, с одной стороны, и этническая традиция – с другой, определили национальную самобытность татарской культуры (3, 4, 8, 11, 12, 15). По мнению исследователей, ислам в Булгарии был более ортодоксальным и строгим, чем в ряде других мусульманских стран. На этом фоне развивалась своеобразная культура, сочетающая тюркские и восточные традиции (8, с. 556). Изоляция от основных тенденций мусульманского мира привела к расцвету суфийской культуры... «Татарская поэзия – основной художественный жанр литературы – со второй половины XVI до XIX века – суфийская поэзия» (7, с. 65).

Несмотря на наличие серьезных противоречий между театральным искусством и канонами ислама, в Татарстане предпринимались попытки их синтеза.

Общеизвестно, что до Октябрьской революции религиозные торжества татар-мусульман включали в себя театральные элементы: «праздник гаит (последний день рамазана) отмечался театральными представлениями и концертами, о чем говорят публикации в периодической печати того времени» (13, с. 32). По утверждению композитора-этномузыковеда Масгуды Шамсутдиновой, одной из художественных особенностей Маулид-байрама (день рождения пророка Мухаммада) у мусульман Среднего Поволжья является театрализация – присутствуют «сценическая площадка», слово, мизансцены, жесты, пластика, мимика, атрибуты, «режиссер-исполнитель». Участники собрания, они же слушатели и действующие лица, захватываются совместной причастностью к происходящему» (16, с. 19). Среди прогрессивно настроенных служителей культа встречались люди, обладающие артистическими способностями. Об одном из них в своих трудах писал Ш. Марджани: знаменитый «Уфимский Жагфар ишан» (Жагфар бин Габид эс-Сафари, умер в 1831 г.) «с тамбуром и другими музыкальными инструментами совместно со своими учениками часто гастролировал по Казанскому уезду и Уфимскому краю» (13, с. 26). Мусульманское правоверие никогда не запрещало детские игры в куклы, «которые, по сути, всегда были домашними кукольными театрами» (13, с. 30). А «кукольные свадьбы», в прошлом устраиваемые зажиточными татарами как домашние спектакли, о которых писал Г. Исхаки в своем публицистическом произведении «Ике йөз елдан соң инкыйраз» («Исчезновение через двести лет») создавали благоприятные условия для формирования профессионального театра.

На этапе становления татарского профессионального театра организаторы первых театральных трупп – выходцы из новометодных медресе (И. Кудашев-Ашказарский, Г. Кариев (М. Хайруллин), С. Гиззатуллина-Волжская), уважительно относились к исламу. Более того, по случаю канонических мусульманских праздников ставились спектакли, концерты. Например, в Оренбурге с разрешения начальства 28 октября 1913 г. в Городском театре товарищество мусульманских драматических артистов передвижной труппы «Нур» под руководством С. Гиззатуллиной-Волжской в честь торжественного праздника Курбан-байрам (праздник жертвоприношения)

показало бытовую трагедию Н. Везира-Задэ из жизни кавказских мусульман «Безвинная жертва» («Мөсьйбәте Фәхретдин», на афише «Безвинное жертво»), в которой участвовала вся труппа (афиша на русском и татарском языках в виде листовки, двусторонняя; из ОРК КФУ, арабский шрифт в стиле насх). В ЦПиМН ИЯЛИ хранится афиша (в стиле насх и насталик), анонсировавшая о проведении И. Кудашевым-Ашказарским 27 июня 1918 г. в театре Панаевского сада большого вечера с показом спектакля «Әдәпсезләр» («Невоспитанные»), концертом и дивертисментом и о постановке 30 июня того же года спектакля «Мескен Фатих» («Горемыка Фатих») в честь празднования Ураза-байрама (праздник разговения). Во время этих представлений по мусульманскому этикету женщинам отводились специальные места.

В репертуаре татарского театра начала XX в. встречаются также спектакли с религиозной тематикой, с персонажами исламской мифологии. Например, трагедия поэта С. Рамеева из жизни Казани «Ибраһим Пәйгамбәрнең яшерен васыяте» («Тайное завещание Пророка Ибрагима»), исполненная 25 марта (сезон 1924–1925 гг.) всей труппой со специально подготовленным хором при участии оркестра С. Сайдашева (с физгармонией), постановка режиссера Ш. Шамильского (афиша Национального музея РТ). К сожалению, других документальных свидетельств обнаружить не удалось, поэтому трудно представить, как она осуществлялась на сцене.

Неприятие всякой объективации божественного в мусульманском мире долго препятствовало визуальной интерпретации персонажей из мусульманской мифологии и не могло не повлиять на характер художественных изображений. Не случайно в этой связи не раз возникали споры о том, допустимо ли изображать на сцене ангелов, души, места их обитания. В этом плане любопытна история постановки драмы «Зулейха» Г. Исхаки труппой «Сайяр» на сцене городского театра (1917).

Неизвестный автор статьи в газете «Корылтай» дал принципиально критическую, негативную оценку сцене появления ангелов: «не знаю, как в мусульманском мире, в других регионах представляют себе ангелов, но у татар их ни в каком виде не изображают» (6, с. 311). Если же театр все же решился на изображение ангела, то, по мнению рецензента, лучше было бы представить его в облике юноши в маленькой белой чалме, в белом «жоббэ»¹, без бороды и усов, хотя мусульманские ангелы не разделяются по половому признаку.

Автор считает, что по внешнему облику они должны быть похожи не на девочек, а на мальчиков. В то же время рецензент пытается понять режиссерскую логику: «Может быть, когда он допускал возможность изображения, то руководствовался другими соображениями: ангелы могут быть видениями Захара, но это противоречит приходу Газраила (ангела смерти) за Зулейхой и обращениям ангелов к ней перед ее смертью. Это не в духе ислама» (6, с. 312).

Особое недовольство вызвал облик Газраила: он больше похож не на злодея, отбирающего душу, а на новогоднего Деда Мороза. То, что он обитает в подземелье, тоже не соответствует канонам. Неуместно также появление ангелов из дверей.

В годы советской власти, уже с начала 1930-х гг., когда в стране утвердился воинственный атеизм, «любые проявления религиозного чувства, любое упоминание в театре ислама и мусульманских священнослужителей в неуничижительном контексте грозили серьезными проблемами» (7, с. 68).

Появление одного из четырех главных ангелов мусульманской мифологии Газраила (ангела, отбирающего душу) и Ажала (смерть) в спектакле «Альмандар из деревни Альдермыш» на сцене Татарского академического театра (1976) С. М. Червонная считает «крайне смелым творческим жестом, в котором содержался определенный вызов не только в адрес поздней советской идеологии (какие там ангелы на советской сцене!), но и по отношению к исламской традиции, которая обретала таким образом новые возможности и формы визуальной интерпретации» (15, с. 388). Ажал, которого посылают на землю за душой старика Альмандара, изображается художником-сценографом А. Закировым в образе некоего преуспевающего дельца, светского франта в черном фраке, цилиндре, в белой манишке и ослепительной белизны лайковых перчатках. Использован «кукольный грим»: на смертельно белом лице черными провалами обозначены рот, нос, глаза. А Газраил одет в серую хламиду, похожую на чапан, на голове у него корона. Он сидит в рабочем кабинете за письменным столом, уставленным телефонами, просматривая папки с бумагами.

Лишь начиная с конца 1980-х гг. две мощно укорененные в сознании татарского народа традиции – театральная и религиозная – начали плодотворное взаимодействие, в ходе которого не удалось избежать противоречий. В 1987 г. режиссер М. Салимжанов осуществил новые постановки спектаклей «Казанское полотенце» и «Голубая шаль», после их просмотра известный писатель Нурихан Фаттах

на страницах республиканской газеты «Социалистик Татарстан» (от 17 апреля) выступил с резкой критикой искаженного изображения исторических событий, показа священнослужителей в неприглядном свете. Позже группа мусульман направила Президенту РТ письмо с требованием убрать со сцены академического театра спектакль «Голубая шаль», по их мнения оскорбляющий чувства верующих.

В 1992 г. в театре им. Г. Камала режиссер Празат Исанбет после долгого забвения поставил драму Г. Исхаки «Зулейха», которую рекомендовали шакирдам их наставники для просмотра в течение четырех лет ее существования на сцене как благопристойный спектакль (5, с. 60). Спектакль был решен в бытовом реалистическом ключе, сцена с ангелами вообще отсутствовала. Пьеса подверглась значительному сокращению (вместо пяти ограничились двумя действиями), особого успеха спектакль не имел.

В последние десятилетия ислам значительно повлиял на национальную драматургию и репертуар театров. Эти взаимоотношения театрального искусства и исламской традиции принимают различные формы. Например, режиссер Р. Аюпов в ходе подготовки к постановке в Набережночелнинском театре древнего эпоса – поэмы Кул Гали «Кыйсса-и-Йусуф» – в качестве консультанта привлек председателя Совета муфтиев России Равиля Гайнутдина (2000 г.). Очень важным моментом в сценографическом решении данного спектакля стал вопрос принадлежности поэмы к общетюркской культуре, исламскому искусству: «Йусуф» – отшлифованный в течение тысячелетий и освященный Кораном сюжетный материал (14, с. 120).

Воплощая поэму «Кыйсса-и-Йусуф» на сцене, постановщики решали проблему пространственно-временного построения спектакля. Как пишет Т. Буркхардт, «мусульманское осознание Божественного Присутствия основано на чувстве Беспредельности» (2, с. 130). Поэтому в спектакле понятие времени определяется последовательностью событий, обеспечивающих его непрерывность. Пространство решается симметрично, благодаря чему создается впечатление вневременности и масштабности происходящего. Здесь нет ни верха, ни низа, нет никакого контраста между небом и землей. Объединяющим их символом становится колодец. Это дно, мир страстей и низшего плотного мира, куда сброшен Йусуф. Разверзнувшийся над сценой колодец и светящиеся в нем звезды сливаются в единое однородное пространство.

В татарском Театре юного зрителя сценограф Б. Гильванов тоже создал образ-колодец «как символ пути, который проходит герой,

водоворот событий, движение вверх к освобождению и совершенству. Свет наверху в проеме колодца – символ надежды и путеводная звезда в ночи»² (спектакль «Йусуф и Зулейха», режиссер Р. Аюпов, 2007 г.). Была создана конструкция, разворачивавшаяся как книга и сворачивавшаяся в цилиндр, который имел верхний и нижний уровни и тоннель внутри. Этот сценографический объект, перемещаемый по сцене, был призван создавать каждый раз новые пространства, наполняя действие спектакля метафорическим значением. «Книга» превращается то в колодец, то в дом Якуба, то в дворец фараона, подземелье, дворец Зулейхи и т.д. Персонажи двигаются по нижней и верхней галереям, а также вверх и вниз. Над «колодцем» возвышается прикрепленный на штанжете огромный белый круг (луна), нижняя точка которого совпадает с верхним уровнем колодца. Таким образом происходит соприкосновение земного и небесного, мирского и духовного. В контрасте с весьма абстрактной сценографией костюмы решены вполне реалистично. В облике Якуба, отца Йусуфа, угадывается образ автора – Кул Гали. По замыслу художника, это сделано для того, чтобы возникла связь коранического сюжета с нашими реалиями, болгарской историей и судьбой народа.

Другая не менее важная проблема – использование ритуальных действий на сцене (чтение Корана, намаз), которые нередко разрушают условность театрального пространства и времени³. Многочисленные примеры из практики современного татарского театра свидетельствуют о том, что отношения между мусульманской культурой и театральными традициями противоречивы. «Лицедейство (притворство) и религия (искренняя вера) малосовместны. Театр – прежде всего художественно осмысленное игровое изображение жизни, посредством которого человек обращается к человеку. Прямое обращение к Богу здесь неуместно» (9, с. 124).

Но это отталкивание существует пока на самых высоких уровнях художественной системы: на уровне эстетических, религиозных принципов.

Значительно интереснее и плодотворнее влияние мусульманской эстетики на глубинные уровни художественно-театральной системы. Например, на символизацию вещей. Так, в сценографии спектакля «Альмандар из деревни Альдермыш» по пьесе Т. Миннуллина (художник С. Скоморохов) вышитые на полотенцах узоры, имитирующие кроны яблонь и плоды, воплощают религиозную идею пренебрежения временной жизнью и необходимости устремления к

вечной жизни (часть полотенец как бы свисает с небес). Эти значения образа прекрасного райского сада с плодами усилены появлением прекрасной девушки с ангельским голосом в нарядном одеянии, набирающей воду у водоема. Все это соответствует представлениям об идеальном мире.

Любопытно, что эти образы-мифологемы, восходящие к исламской культуре, сильно завуалированы, скрыты присутствием образов национальной культуры (яблони из полотенец с татарскими узорами, девушка в национальном костюме, фрагмент дома с крылечком украшен орнаментальной резьбой, характерной для татарской архитектуры).

Другой источник воздействия мусульманской культуры – символическое значение цвета и света. Голубой – цвет неба, Тенгри, которого почитали еще в Центральной Азии и на Алтае далекие предки тюркских народов, а также сакральный цвет восходящего солнца, востока. И как пишет М. Бакиров, «только в свете этого можно понять, почему основоположники Восточного тюркского каганата называли себя «голубыми тюрками» («kuk turk») и почему по случаю торжеств верхнюю часть своих юрт, уподобляя куполу неба, покрывали голубым шелком... Зеленый – цвет живой природы, символ жизни и молодого цветения... Белый – самый активный» (1, с. 84–85). Частота его употребления в театральной культуре связана с тем, что «в древних верованиях тюрков он рассматривался как знак святости и чудесного» (1, с. 85).

В организации сценического пространства тоже можно проследить это скрытое подспудное влияние мусульманской культуры. Например, разделение актеров на сцене по принципу женской и мужской половин татарского дома (в спектаклях «Банкрот», «Наемщик»).

Есть и более глубокие оригинальные способы выстраивания сценического пространства, навеянные как национальной, так и исламской культурой. Например, за основу сценографического решения спектакля «Голубая шаль» К. Тинчурина художник Р. Газеев взял эстетику шамаила. Впервые в истории постановки этого спектакля художник придумал суперзанавес в виде огромной шали (треугольника, спускающегося острым концом до пола), в которой хотел концентрированно выразить основную мысль пьесы Тинчурина и своего пластического решения. В центре композиции он разместил изображение пары белых голубей с веточкой, нередко встречающееся в искусстве татарских шамаилей (которое, как правило, занимало верхнюю их часть) (17, с. 65) и татарской вышивки. Птицы, выра-

жающие в тюркской поэтике душу человека, здесь являются символом любви. Изображение пейзажа (пшеницы, поля, деревьев) тоже символическое, оно передано в обратной перспективе. Художник использует прием народных мастеров, разномасштабность изображений, плоское письмо, идущее от вышивки и шамаиля, иногда аппликации. Таким образом, занавес решен как лубочная картинка, как вышитое полотно. Особая завораживающая светозарность, лучезарность достигается за счет многослойной техники, подобно тому, как в шамаилях фольга, подкладываемая под стекло, дает особый эффект «свечения». Свет, занимающий важное место в книжной культуре исламского мира, в философии суфизма «символизирует средоточие божественной энергии и служит признаком последней стадии достижения царства абсолютного единства» (18, с. 199). Под воздействием света занавес переливается многочисленными серебристыми, золотистыми отблесками. Костюмы персонажей решены в такой же серебристо-золотой мерцающей гамме (художник С. Скоморохов).

Голубой цвет шали, как этнопсихологический код, для художника Р. Газеева означает «цвет идеала, голубые дали, высоты свободного духа».

Все архитектурные мотивы, имеющие внешнее сходство с традиционной полихромной татарской архитектурой, тоже переданы плоско, в изобильной орнаментике, контурно, с акцентом ярких локальных цветов. От картины к картине происходит бесконечный переход из трехмерного пространства в двухмерное и обратно. Как утверждает Т. Х. Стародуб, двухмерное восприятие пластической формы соответствует пространственному мышлению в исламском мире (10, с. 511).

В спектакле «Рыжий насмешник и его черноволосая красавица» Н. Исанбета художник Т. Еникеев создал в соответствии с законами эстетики суфизма дизайнерски отстраненный мир. Спокойная, словно циркулем проведенная дуга, центр радиуса которой находится где-то в зрительном зале, определяет эпическое звучание сценографического пространства – художник создал на сцене не замкнутое, а открытое космосу, связанное с мотивом вращения пространство, призванное выразить духовную близость сказителя с высшими силами. Так художник осмыслил тему творчества как священнодействия. Поэтому именно среду, а не место действия создает художник, и составляющие элементы этой среды – разновеликие вещи и предметы, скомпонованные художником по законам не бытовой, а художественной

логики: колесо и круг, огонь и подвешенный котел, две вертикальные жерди, вызывающие множество ассоциативных связей у зрителей.

Преодолеть запрет на изображение иномирных пространств и сущностей художникам помогает обращение к восточной миниатюре, ее пространственно-композиционным приемам, трактовкам образов, сюжетам. Например, в постановке спектакля «Тахир – Зухра» Ф. Бурнаша 1959 г. (режиссер Ш. Сарымсаков) килевидная арка, объединяющая все сцены (дворцовые покои, сады, городские площади, мрачные застенки средневековой тюрьмы-колодца), придает декорациям А. Тумашева стилевое сходство с восточной миниатюрой с ее «портальным» обрамлением композиции. Не меньше, чем мотив сада, значение, по мнению С. М. Червонной, обретает в этой декорации «образ восточного дворца-сарая, в архитектурном великолении которого отражается исламская символика – представления об идеальном мироздании» (картины летнего тронного зала с его мраморной белизной колонн, сквозь которые сверкает бирюза неба-свода; зимнего тронного зала, освещенного золотым светом факелов) (15, с. 439).

По-видимому, восходит к мусульманской традиции и другой важный принцип – заполнения пустого пространства. Если сценограф выбирает такой способ, то, как и в мусульманской культуре, он либо стремится заполнить его орнаментом или его подобием (как гирихи в архитектуре), либо вводит в это пространство множество персонажей, как правило в ярких костюмах. (Вспомним пространственные решения спектаклей «Ходжа Насретдин», «Идегей» Н. Исанбета, оформленные в избыточной орнаментике в 1940–50-е годы П. Сперанским). Орнаментация, сплошным ковром окутывающая все пространство сцены, декорировка костюмного облика персонажей соответствуют кораническому описанию рая («Тахир – Зухра» Ф. Бурнаша, режиссер П. Исанбет, художник А. Замилова, 1987 г.)⁴. В яркой традиции персидской миниатюры, где главенствует динамичный романтический пейзаж, дается детальная картина природы – сверху представлены дальние горы, спускающиеся книзу холмы и скалы горизонтально прорезает мирно текущая река, на переднем плане цветущие деревья, кустарники. Изгибающимися стволами деревьев окружены арочные своды дворца, покрытые ажурным геометрическим и растительным узором с элементами татарского орнамента (вышивки и кожаной мозаики). В костюмных образах, тоже богато орнаментированных, активно звучат пластически округлые,

создающие определенную динамику, линии. Многокрасочный колорит – разные оттенки голубого, зеленого, красновато-коричневого, серого, бирюзового цветов – усиливает сказочность и одновременно общую напряженность.

Сегодня основные атрибуты религиозного обряда – Коран, намазлык, четки часто становятся театральным реквизитом, деталью оформления сценического пространства (спектакль «Мулла» Т. Миннуллина, режиссер Ф. Бикчантаев, художник С. Скоморохов, 2012 г., спектакль «Без ветрил» («Воспоминания о будущем») К. Тинчурина, режиссер Г. Цхвирава, художник Б.Ибрагимов, 2016 г.). В постановках татарской классики в художественном решении костюмных образов устойчиво сохраняются основные мусульманские традиции ношения костюма (свободная и длинная одежда, скрывающая фигуру, головные уборы: мужская тюбетейка, женский калфак, повязывание платка «по-татарски»), манеры поведения (женщины в присутствии чужих мужчин прикрывают лицо кончиком платка и т.д.).

Опыт театров показывает, что иллюстрация обрядов в чистом виде (как и фольклора), многим неинтересна: они используются в стилизованном виде или существуют как вкрапление картины в картину. Переосмыслиется пластика. Идет поиск новых этнонациональных мотивов, что меняет подход к постановочной работе, требует нового сценического костюма, нового содержания, выходящего за рамки фольклорно-обрядового, даже социально-бытового. Подобную современную интерпретацию удачно продемонстрировал Мензелинский театр. Постановка Р. Аюповым спектакля «Мусульманин» по инсценировке рассказа Г. Исхаки «Суннатче бабай» (в мусульманском мире так называют человека, совершающего обряд «суннат» – обрезание) оказалась более доступной для восприятия именно благодаря творческой переработке традиционных этнонациональных элементов.

Сценографическое пространство организовано художником Р. Хайруллиной свисающими с колосников рябиновыми кустами. Рябина присутствует и в цвете костюмов, в украшениях Жены. Именно она определяет колористическое, фактурное единство среды, ее тональность, игру разнонаправленного ритма, образованного движением красно-оранжевого куста, ассоциирующегося с льющейся кровью. Сочные, крупные ягоды вместе со всем предметно-вещественным наполнением (рукотворные вышитые изделия – платки, полотенца, скатерти, подушки) создают среду жизни персонажей.

Это еще и знаковая среда, через которую художник пытается выразить определенное состояние души и передать национальные особенности этнопсихологического мышления, идеал красоты (любовь к деталям, украшательству и т.п.), особенности мусульманской эстетики. В то же время богатая фактурная пластика этой среды живет на сцене по законам драматического действия.

Выводы.

Таким образом, попытка перенести принципы мусульманской эстетики напрямую, непосредственно в театральное пространство, как правило, приводит к их сильному взаимоотталкиванию. Соответственно, разрушается художественная целостность, художественное впечатление.

Более плодотворная традиция связана с глубоким влиянием принципов мусульманского мироведения на художественное сознание татарского народа. Тогда эти принципы осознаются не столько как религиозные, сколько как художественно-эстетические.

По-видимому, в художественном сознании татарского народа принципы мусульманской культуры потеряли непосредственную связь с религиозным сознанием. Активизировалась их собственно эстетическая функция, которая свободно взаимодействует с художественными принципами татарского искусства, быта, выстраивания пространства. Только в этом случае мусульманская традиция оплодотворяет художественные искания театрального искусства, образуя некий органический сплав с ним, в котором трудно вычленить собственно мусульманское, поскольку оно всегда завуалировано ярким национальным колоритом и не менее яркой театральностью.

Итак, мусульманские традиции оказались плодотворны для национальной театральной культуры. Они потеряли яркую связь (маркированность) с религиозным сознанием, обнажили свои конструктивно-художественные возможности и благодаря этому вступили в активное взаимодействие с художественными принципами театральной культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бакиров М.Х. Генезис и древнейшие формы общетюркской поэзии: автореф. дис. ... д. филол. наук. Казань, 1999. 96 с.
2. Буркхардт Т. Сакральное искусство Востока и Запада. Принципы и методы. М.: Алатай, 1999. 210 с.
3. Валеева-Сулейманова Г.Ф. Мусульманское искусство татар Среднего Поволжья: истоки и развитие // Исламское искусство в Волго-Уральском регионе. Казань: Фэн, 2002. С. 27–49.

4. Валеева-Сулейманова Г.Ф. Мусульманское искусство в Волго-Уральском регионе (с углубленным изучением истории и культуры ислама). Казань: Магариф, 2008. 223 с.
5. Зайнуллина Г. Ислам и татарский театр // Идель. 2003. № 10. С. 58–61.
6. Зулейха (автор неизвестен) // Исхаки Г. Собрание сочинений: в 15 т. Т. 8. Казань, 2001. С. 310–317 (на татар. языке).
7. Игламов Н. Татарский театр и ислам // Петербургский театральный журнал. 2016. № 1(83). С. 63-70.
8. Измайлов И. Ислам и мусульманская культура в Волжской Булгарии // История татар с древнейших времен: в 7 т. Т. II. Волжская Булгария и Великая Степь. Казань: РухИЛ, 2006. С. 549–557.
9. Решетникова И. Икона в театральном пространстве: pro и contra // Страстной бульвар. 2008. №8-108. С. 122 – 126.
10. Стародуб Т.Х. Концепция пространства в средневековом исламском искусстве: опыты исследования художественных памятников // Эпохи. Стили. Направления / отв. ред. Е.Д. Федотова. М.: Памятники исторической мысли, 2007. С. 509–521.
11. Sultanova R. Islamic aesthetics and scenography of the Tatar theatre // The Art of the Islamic World and the Artistic relationships between Poland and Islamic Countries. Krakow, 2011. P. 459–466.
12. Хакимов Р., Шагеева Р. Ислам Поволжья // Искусство ислама. СПб.: Славия. 2001. С. 42–45.
13. Ханзафаров Н.Г. Татарская комедия. Казань: Фэн, 1996. 266 с.
14. Хисамов Н.Ш. Поэма «Кысса-и Йусуф» (анализ источников сюжета и авторского творчества) Кул Али. М.: Наука, 1979. 230 с.
15. Червоная С.М. Искусство и религия: современное исламское искусство народов России. М.: Прогресс-Традиция, 2008. 552 с.
16. Шамсутдинова М.И. Маулид-байрам у мусульман Среднего Поволжья: автореф. дис. ... канд. филос. наук. СПб., 2001. 23 с.
17. Шамсутов Р. Искусство татарского шамаила (сер. XIX – нач. XX в.). Казань, 2001. 184 с.
18. Шамсутов Р.И. Слово и образ в татарском шамаиле от прошлого до настоящего. Казань: Татар. кн. изд-во, 2003. 199 с.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Жоббэ – свободная, широкая, легкая верхняя одежда мужчин-мусульман, сшитая из шелковой и шелковистой ткани // Толковый словарь татарского языка. Т. 3. Казань: Татар. кн. изд-во, 1981. С. 814 (на татар. языке).

² Экспликация к спектаклю сценографа Б. Гильванова хранится у автора.

³ Спектакль «Сагашу» по пьесе Т. Миннуллина в Тинчуринском театре (режиссер Р. Загидуллин), спектакль «Почему девчонки плачут» по пьесе Ф. Булякова (режиссер Б.Бадриев), инсценировка рассказа Г. Исхаки «Суннатче бабай» в Мензелинском театре (режиссер Р. Аюпов) и др.

⁴ «...Ритмичные айаты создают очень простой и осязаемый образ – каналы с прохладной водой, тенистые деревья, пение птиц, блеск драгоценных одежд, прекрасные слуги и подруги...» // Пиотровский М. Б. Исторические предания Корана. Слово и образ. С-Петербург. 2005. С. 140.

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ОБРАЗ КАК СИНТЕЗ МУЗЫКИ И СЛОВА

Тазетдинова Р.Р. (Казань)

Театр априори представляет множество точек соприкосновения с любым из видов искусств. Поэтому в нем не возникает вопроса о нюансах взаимосвязей различных семиотических систем, ибо всем им присуще генетическая общность и сознательное взаимообогащение. Этот момент проявляется даже в театральной метафизике, а значит и сценическом искусстве, в первую очередь, в создании художественного образа. За счет чего?

Современные авторы, исследуя театральное искусство конца XX – начала XXI века, в основном рассуждают не о театральной метафизике, за исключением, может быть, творчества А. Васильева, а о тенденциях театральной культуры в целом (1). И дело здесь, думается, не в культовой фигуре ищущего режиссера, а в общей тенденции интереса не столько к человеку, сколько к философии о человеке. Сосредоточенность исполнительского искусства на внутреннем смысле, а не на аудитории, отмечалась ещё основоположником русской и американской социологических школ, П.А. Сорокиным, называвшим её «одной из внешних черт идеационального стиля» (2, 279). Но мы ведем разговор о классике, то есть о театре, в котором опорой драматизма служит чувствительная культура, свойственная театру психологического реализма, а не мистериальному, где опорой формирует культура идеациональная. Поэтому кульминационным моментом в статье обозначена тема поиска художественного (сценического) образа в театре, через сопоставление его музыкальной и вербальной ипостасей. Сложность заключается ещё и в том, что во всех видах искусства феномен художественного образа необычно самодовлеющ, то есть он одновременно выступает своеобразным языком искусства, принимая на себя груз сложной эстетической категории. В современных представлениях об эстетике художественного образа превалирует мнение о нем как о результате «особого осмысления действительности, которое включает в себя взаимосвязь её познания и оценки» (3, 77). Во всяком случае, предмет драматургического текста, а значит и образа, в лотмановской интерпретации, так и существует, как «целостный знак», а все «отдельные знаки общеязыкового текста сведены в нем до уровня элементов знака» (4, 31). Понятно, что определение знака в философской, логической и семиотической литературе разнятся значительно, а сами типологиче-

ские изыскания довольно распространены. Здесь важно понять, что диалектика объективного и субъективного в художественном образе пока не исследована. Однако сам образ, как результат игры актера, может быть рассмотрен в связи с ритмомелодической (музыкальной) и интонационной (речевой) репрезентацией.

Конечно, «отлить идею произведения в яркий образ», а значит «найти образный эквивалент содержанию пьесы» (5, 59) – в искусстве «самое ценное, самое важное» (6, 203) и, добавим, ещё и самое сложное. Думается, что театральный культ изначально создавал уважение и славу драматическому искусству, претендуя тем самым на способность создавать эталон репрезентативных возможностей сценического образа, зарождающегося «неисповедимыми путями, из бессознательных или, точнее, подсознательных глубин», в синтезе которого, собственно, и существует «высший идеал искусства, его гармония» (7, 102).

Сегодня один из признаков талантливого спектакля заключается в поддержании иллюзий в тотально отчужденном современном человеке, когда зритель оказывается способным узнавать в отчужденном самом себя, гегелевское «свое другое», ощущать власть театральной иллюзии «вести счастливую и достойную жизнь» (8, 55). Предельно ясно, что образ субъективен. Другой вопрос, что является критерием «кажимости» истинного/неистинного образа. Ведь дело не столько в возможности интерпретации, сколько в способности человека (актера и зрителя) генерировать ощущения и объективные свойства того, о чем «они (ощущения) информируют» (9, 174). По мысли Гегеля, «искусство призвано раскрывать истину в чувственной форме» (10, 127).

Таким образом, художественный образ в минимальной своей целостности в сценическом искусстве может быть представлен музыкальным языком и языком художественной литературы. При этом совокупность неких базовых кодов в них по своим свойствам, разумеется, различна, что, собственно, и создает движение к созданию целостно-образной структуры сценического образа.

Зритель всегда отыскивает смысл в спектакле, который для него, по сути, есть цель, хотя сама цель в этом плане бессмысленна. Но образ не может быть создан и воспринят, если он не имеет смысла. Другими словами, создание сценического образа – это создание смысла. При этом смыслы образа для создателя (драматурга, режиссера, актера) и зрителя различны. Зрительный зал не утруждает себя длительным анализом смысла предъявляемого ей образа. Зритель

предпочитает примеривать его к тем представлениям, которые у него уже имеются. В этом смысле, изначальная полисемантическая музыкального языка (выразительность тембра, динамика и пр.) как раз кстати. Исследователи отмечают, что, хотя музыкальный язык в целом и не обладает «уровнем знака», так как ни один из его фрагментов «не имеет денотата» (11, 104), но каждый из элементов музыки априори находится в точке пересечения различных закономерностей, вызывая при восприятии сценического образа необходимость применения дешифрующих кодов. Надо сказать, что такая позиция М. Арановского признана крайней позицией. Образование значения только в музыкальном произведении при помощи элементов несемантических по существу – признается «слишком отвлеченно логической, ей сопротивлялась практика музыковедческого анализа, практика наблюдений за выразительными средствами музыки» (12, 14). С другой стороны, смысловая загруженность, связанная с акцентированием в определении знака роли восприятия и декларацией невозможности описания средств в виде словаря, вынужденно приводит к применению «многократных и разных кодов» (4, 77) с повышением уровня притягательности, обеспечивающей музыкальному языку доминанту эмоционального воздействия. Следовательно, реконструкция сценического образа зрителем выводима «путем введения алогичного, – как пишет А. Лосев, – момента из категорий самого смысла» (13, 297). При этом художественное содержание обращено к конкретно-чувственной сфере мышления, ибо «смыслозвуковое обобщение» (14, 151) – это вызов компетенции, самолюбию, интеллекту и искренности зрителя. Ответы на вызовы со стороны сцены создают сценический образ. Но музыкальный язык должен быть доступным слушателям и подчинен авторской идее. Если идентификации не происходит, образ не создается, как бы при этом эмоционально не стимулировались продуктивные процессы психики, способствующие осмыслению неосознаваемых сразу свойств образа.

Коварство вызова в том и состоит, что он несет в себе чуждый смысл, который принадлежит актеру и который навязывается исполнителю образа, в нашем случае – зрителю. Конечно, не следует воспринимать эти вызовы слишком буквально. Ведь сами особенности музыкального языка вызывают потребность его насыщения конкретизирующими средствами. И здесь возможны разные формы. Например:

1. Эмоциональная выразительность в рамках культуры, которая закреплена вербально, то есть речь идет о попытке моделировать

психические процессы за счет «роста или спада напряжения, кульминации, волны лирических нарастаний и т.д.; при этом такие знаки-иконы проявляют себя в основном через песенно-декламационное начало (голосовые иконы), либо через ритм (моторные иконы)» (15, 17). Ладотональная выразительность музыки – это не только слышимое и, тем более, не только видимое. По мнению исследователей, музыка – это ещё и некий «остов, одеваемый при помощи звука» (16, 29). Остов – есть та энергия, энергетический поток, который формирует слышимость, внешнюю оболочку музыки, передающей эпоху, стиль, национальность и пр., культуры музыкальной, а через неё и с ней культуру слова и сценической игры в целом. Отсюда –

2. Характер условных знаков в виде жанровых цитат и фрагментов музыкального языка. При этом необходимо помнить, что «всякая музыка есть только данная музыка, $A=A$, в силу того, что музыка имеет определенный имманентный смысл и поэтому для её восприятия и понимания не нуждается ни в каких дополнительных словесных и изобразительных толкованиях и пояснениях... Но ведь у нас в мозгу работает некий “фотоэлемент”, умеющий переводить явления одного мира восприятий в другой...» (17, 40). Отсюда –

3. Лексика, как некие логические параллели в понятиях современной теории музыкального содержания. Имеется в виду её:

а) содержательность (интуитивная или сознательная установка на восприятие музыки участниками действия, к которым относится и зритель);

б) значение (неразрывное единство означающей и означаемой сторон музыки как знака);

в) смысл (творческая интерпретация значения одного или нескольких знаков в неповторимой специфике сценического текста в условиях режиссерско-композиторского и актерского стиля игры).

Таким образом, музыкальная образность возможна лишь в такой эмоциональной сфере её выражения, которая характерна, по Шопенгауэру, эмоциональным состоянием «вообще, как таковым» и, выражающей «его сущность» (18, 270). С точки зрения личностных особенностей, эмоциональная сфера музыки находит свое воплощение и в сценическом слове, определяя и открывая зрителю возможности фиксации его внимания на сценических обобщениях спектакля в целом и включениях актеров, игра которых формирует языковую и ритмомелодическую конструкцию в «возможности обнаружения предельных онтологических элементов художественного текста» (19, 434).

Сценический образ – это странное творение. По сути, он есть некая культурная диффузия, главное положение которой можно сформулировать так: сценический образ (художественный образ) принадлежит каждому, кто его создал. Это значит, что

– каждый участник действия (зритель в том числе) создает образы только для себя самого;

– актерский (сценический) образ, представленный зрителю – есть лишь предложение материала, из которого зритель сам создает образ, расщепляя его на составные части, элементы и вновь компо- ную их так, как считает нужным;

– представление об образе неповторимо;

– один и тот же сценический образ у разного зрителя представлен по-своему. Следовательно, любые образы со сцены всегда еди- ничны;

– образ принадлежит не актеру; он собственность того, кому он предназначен, и кто его воспринял;

– поскольку в образе в той или иной степени проецируется актер, поэтому он часто больше похож на своего создателя, нежели на своего носителя-зрителя.

Учитывая то, что основным принципом создания образа выступает подобие, а сам сценический образ возможен путем соотношения текста и контекста, то в принципе не исключено несовпадение «границ между образом и (его) словесной структурой» (20, 116). Подобная нестыковка формирует необходимость использовать выбор в процессе восприятия сценического образа из множества интуитивно-эмоциональных моментов. Логично предположить, что своеобразный процесс реконструкции сценического образа со стороны зрителя усложняется в этом случае множеством коннотативных значений слова. Тем не менее, смысловая сфера слова в подобной семантике не отрывается от логической составляющей, в то время как его звуковое воплощение, обладая силой произвольного воздействия, от него абсолютно не зависит. Получается, что звуко-смысловая целостность и доминантно семантические свойства драматургического текста на уровне вербального сценического образа по сути дела избавляют зрителя от необходимости использования поголовной дешифровки кодов, уводя его в мир автора как в собственный и реальный.

Трудно представить театр, который бы не желал зрителю принимать решения о вере в предлагаемые образы. Исполнитель обра- за (актер) в этом случае понимает, что в основе веры в образ, как

это ни странно, лежит сценарий, программа роли, заключающие в себе представления зрителя о возможных действиях исполнителя и ответных реакциях на них. Другими словами, зрительный зал заставляет себя верить актеру, основываясь на ложных представлениях о том, что существует реальная возможность истинного предсказания, способного дарить надежду, успокаивать, утешать и внушать уверенность.

Резюме. Сценический образ – «синтетический образ», складывающийся из «очень большой работы» (21, 174). Конгломерат актера и образа на сцене не просто пример диалектического единства музыки и слова, но и пример взаимопроникновения образа и актера. Театр создает особые отношения между сценой и зрительным залом. Это отношения необходимого и постоянного компромисса. Разумеется, ждать от зрителя какой-то объективности в оценке сценического образа нельзя. Но тем и удивителен театр, что его образы не преследуют цели понять их. Театр наделяет их смыслом, никакого иного смысла у образа нет и быть не может. Зритель наделяет образ собственным пониманием значимости, то есть той способности образа возбудить активность зрительного зала или снизить её до необходимого для актера уровня.

ЛИТЕРАТУРА

1. Богданова П. Логика перемен Анатолий Васильев: между прошлым и будущим. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 376 с.
2. Сорокин П.А. Социальная и культурная динамика. М.: Астрель, 2006. 1176 с.
3. Мальшев И. Диалектика эстетического. М.: Пробел-2000, 2006. 304 с.
4. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 384 с.
5. Дикий А.Д. Статьи. Переписка. Воспоминания. М.: Искусство, 1967. 502 с.
6. Михоэлс С. Статьи. Беседы. Речи. М.: Искусство, 1960. 298 с.
7. Кугель А.Р. Театральные портреты / вступит. ст. и примеч. М.О. Янковского. Л.: Искусство, 1967. 382 с.
8. Даниэль Галеви. Жизнь Фридриха Ницше. М.: Советский писатель, 1991. 336 с.
9. Тайсина Э.А. Философские вопросы семиотики: Научное издание / под ред. И.С. Нарского. Казань: Казан. гос. энерг. ун-т, 2003. 189 с.
10. Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике. В 2т. / пер. Б.Г. Столпнера., вступ. ст. Ю.В. Перов. СПб: Наука, 2001. Т. 1. 621 с.
11. Арановский М. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления: Сб. ст. под ред. М. Арановского. М.: Музыка, 1974. С. 90–128.
12. Тараева Г.Р. Семантика музыкального языка: конвенции, традиции, интерпретации: автореф. дис... д-ра искусствоведения: 17.00.02. Ростов на /Д, 2013. 42 с.
13. Лосев А. Музыка как предмет логики // Лосев А. Из ранних произведений. М.: Правда, 1990. 655 с.
14. Медушевский В. Интонационная форма музыки. М.: Композитор, 1993. 262 с.

15. Кудряшов А.Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв. СПб.: Лань, 2006. 432 с.

16. Любовский Л.З. Что есть музыка. О предмете музыки, его постижении и познании постижимого (фуга). Казань: Хэтер, 1993. 31 с.

17. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 3-е изд. М.: Музыка, 1967. 309 с.

18. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление // Шопенгауэр А. Полн. собр. соч.: в 4 т. / пер. и ред. Ю.И. Айхенвальда. М.: Типо-литогр. Т-ва И.Н. Кушнеревъ и К., 1901. Т. II. 673 с.

19. Кривцун О.А. Взгляд художника начала XX века на возможности и предназначение искусства // Современные трансформации российской культуры / отв. ред. И.В. Кондаков. М.: Альфа-М, 2005. С. 415–439.

20. Гей Н. Художественность литературы. Поэтика. Стиль (монография). М.: Наука, 1975. 472 с.

21. Вл. И.Немирович-Данченко ведет репетицию. Научно-исследовательская комиссия по изучению и изданию наследия К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко. М.: Искусство, 1965. 555 с.

ТАТАРСКИЙ ТЕАТР И ПРИКАЗЧИКИ

Тауров Н.И. (Казань)

Следует сказать об одной особенности формирования национальных театральных коллективов. В истории довольно рельефно прослеживается активное, участие приказчиков в становлении татарского театра. Они выступали и как актеры в спектаклях, и как их организаторы. В обоих случаях им помогала общительность, смелость, находчивость, и иные качества, присущие их профессиональной и торгово-промышленной деятельности. Приказчики, конторщики, доверенные лица торгово-промышленных предприятий сыграли значительную роль в возникновении и становлении национального театра. Следует согласиться с мнением известного исследователя истории театра И. Иляевой об особой роли приказчиков, конторщиков в создании татарского театра. Они были в то время «просвещенной частью населения, идущей вслед за интеллигенцией – писателями, учителями врачами» (1).

Отношение к увлечению театральным искусством своих приказчиков со стороны купцов и промышленников было разным: одни выступали с поддержкой, с пониманием и оказывали всяческое содействие; другие – были непримиримыми противниками нового явления. Последние преследовали своих приказчиков, нередко увольняли их со службы. Так, по воспоминаниям артиста Лукмана Аитова в 1909 г.

после участия приказчиков в татарских спектаклях некоторые татарские купцы и торговцы выгоняли их с работы или службы (2).

Школу приказчиков прошел и другой известный актер и режиссер Мухтар Мутин, который играл в труппе «Сайяр» и участвовал в организации театральных трупп «Нур» (1912 г.) и «Ширкат» (1915 г.). В самом начале XX в. он служил приказчиком в одном из уфимских магазинов. М. Мутин, окончив гимназию в Уфе в 1903 г., обучался на годичных бухгалтерских курсах и устроился бухгалтером в Духовном управлении мусульман. Впоследствии, увлечение театром и использование своего места работы для получения разрешения на театрализованное представление от самого муфтия М.Султанова, привели к тому, что его выгнали с работы в 1906 г.

В дальнейшем М. Мутин активно сочетал свою артистическую деятельность со службой в одном из уфимских магазинов, а с 1908 г. – в мануфактурных магазинах уфимского предпринимателя Сабиржана Шамгулова в качестве конторщика (3).

Другой известный актер Зайни Султанов в 1906 г., после ухода из казанского медресе «Мухаммадия», короткое время служил в магазине своего отца Губайдуллы (4). По авторитетному утверждению Ф. Амирхана среди приказчиков именитых уральских купцов братьев Агафуровых было немало людей, любящих культуру и театр (5).

Понимая потенциальные возможности татарских приказчиков, Г. Кариев и Муртазин стремились использовать их в расширении географии национальных театральных и самодеятельных коллективов. Во время Нижегородской ярмарки 1909 г. один из начинающих артистов Лукман Аитов нанялся приказчиком к купцу Г. Бакирову для работы в Троицке. Новоиспеченный приказчик и артист Л. Аитов получил от Г.Кариева задание организовать молодежный кружок и начать работу по созданию самодеятельного театрального коллектива. В результате активной деятельности Лукмана Аитова и прибывших в г.Троицк приказчиков из Казани Мухаммета Валишина, Шакира Мавлютова здесь начал свою работу самодеятельный театральный коллектив. Спектакль «Первый театр», поставленный в декабре 1909 г., стал долгожданным подарком местным зрителям. В последующем коллектив предложил вниманию жителей Троицка следующие спектакли: «Кайниш», «Казанга саяхэт» («Путешествие в Казань») (2).

У татарских предпринимателей служили приказчиками молодые люди, которые впоследствии стали известными артистами. Среди них были: Касим Шамильский (служил у продавца фруктами на пристани

Казани до мая 1906 г.); Гиляз Казанский – один из организаторов труппы «Нур» – приказчиком у мясоторговца; Камал II – в 1911 г. – приказчиком в магазине азиатской обуви «Т.Д.З.Хабибуллин» в Казани (6).; сын пермского торговца Лукман Аитов – у татарских купцов Перми (7).

Яркое свидетельство тому – жизнь и творчество известного татарского артиста Габдурахмана Мангушева, представителя рода татарских мурз Мангушевых, которому удалось добиться больших успехов в области искусства. Он работал конторщиком на суконном складе Акчуриных в Уфе. Здесь же служил и его отец один из доверенных лиц из числа служащих, приказчиков Акчуриных (8). Юноша занимался вопросами доставки, хранения и реализации суконных товаров. В этой сфере он, безусловно, мог добиться заметных успехов, так как его отец и предки, издавна и постоянно занимались суконным производством. Он получил образование в учебном заведении Акчуриных, затем в Казанской татарской учительской школе. Г. Мангушев прекрасно владел русским языком. Габдурахман, проживая в Уфе, общился к театру, полюбил его и стал активно сотрудничать с местной татарской молодежью. В частности, с 1908 г. играл в любительских спектаклях и довольно удачно. В судьбе юного конторщика судьбоносную роль сыграла встреча с труппой «Сайяр» и его руководителем Габдуллой Кариевым. Один из основателей татарского театра смог разглядеть в Мангушеве будущего актера и пригласил его в труппу. За короткое время в творческом коллективе он стал «своим» человеком. Г. Мангушев был весьма занят творчеством и повседневными делами труппы. Прекрасно владея русским языком, ему приходилось вести всю деловую переписку труппы с местными властями, заинтересованными организациями и отдельными лицами. Здесь, очень кстати, понадобились ему опыт, навыки конторского работника.

Но все же, главным его занятием в творческом коллективе была актерская работа. Роль Садыка-бая в пьесе «Хозяин и приказчик» Г. Богданова стала его дебютной работой в легендарной труппе. Первыми гастролями Мангушева в составе труппы была поездка в далекий Петропавловск в мае 1910 года (8).

Таким образом, немало татарских актеров вышли из числа самих предпринимателей, их приказчиков или доверенных. Следовательно, купцы и фабриканты, их приказчики были среди тех слоев татарского общества, которые дали национальному театру первых актеров. Это говорит о том, что предпринимательством занимались талант-

ливые, разносторонние, порой неординарные личности. Торгово-промышленная деятельность не была рутинным делом, а являлась своеобразной творческой работой.

Следовательно, татарские купцы, предприниматели, их служащие не ограничивались торговлей или производством, а находили для себя самые различные увлечения, занятия, требовавшие много времени и сил. Театральное искусство было формой самореализации деловых людей и их служащих. На наш взгляд, такое явление самым благотворным образом влияло на жизнь и основную деятельность предпринимателей, их служащих.

Изложенное выше позволяет считать, что приказчики, служащие, доверенные наряду с предпринимателями сыграли важную, положительную роль в зарождении, становлении и развитии национального театра. Они выступали актерами, режиссерами, авторами драматических произведений и организаторами спектаклей. Это было характерно и для русского театра.

ЛИТЕРАТУРА

1. Илялова И. И. Театр им. Камала: Очерки истории. Казань, 1986. С. 27.
2. Аитов Л. Артистнын тормыш юлы // Казан утлары. 1966. № 7. Б. 64, 68–69.
3. Рахманкулов Ш.З. Мухтар Мутин. Казан. Татар. кит. нәшр. 1978. Б. 5–11.
4. Рахманкулов Ш. З. Солтанов. Казан, 1957. Б. 5–11.
5. Амирхан Ф. Әсәрләр. Т. 4. Казан, 1985. Б. 260.
6. Архив ИЯЛИ АН РТ Ф. 185. Оп. 1. Д. 6. Л. 8; Д. 24. Л. 3; Д. 77; Шамиль К. Материалы к истории татарского театра. На тат. языке. Казан, 1945 // Библиотека Татарского отделения союза театральных деятелей России. Ф. 7. Папка 40. Л. 14.
7. Рәми И. Әдәби сүзлек // Татарстан. 1992. № 5–6. 148 б.
8. Архив ИЯЛИ АН РТ Ф. 185. Оп. 1. Д. 90. Л. 1–2. Мангушевы были представителями древнего татарского рода мурз, которые во второй половине XIX в. активно занимались коммерческой деятельностью в Симбирской губернии.

ПРОБЛЕМА ГЕНДЕРА И ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКАЯ МАТРИЦА ТРАДИЦИОННЫХ ФОРМ ВОСТОЧНОГО ТЕАТРА

Талыбзаде А.Ю. (Баку)

В современной тематической парадигме сегодняшнего театра проблема гендера, пожалуй, занимает одну из важнейших мест. А вообще, в самой истории организации и развития театра, взаимоотношение полов было всегда актуальной проблемой. Мужчина – театр – женщина

это нечто вроде вечного гипотетического любовного треугольника. Хотя и каждый век выдвигает свои версии по этому поводу.

В художественно-эстетической матрице форм проявления восточного театра фигура женщины лишь только обозначается. Восточный театр, как правило, как традиция, женщину в свой профессиональный скомороший мир не подпускает. И это на Востоке всюду так. Традиционные формы театра предпочитают знак женщины самой женщине.

Сначала рассмотрим некоторые исторические факты. История создания традиционных форм японской театральной культуры оповещает, что в процессе формирования и театра Ноо, и Кабуки, предельно активно участвовали женщины. Легенда гласит, что театр Ноо возник благодаря танцу жрицы (по другой версии богини) Удзумэ на перевернутом чане на вершине горы Фудзияма при горящих факелах. Об этом ее попросили крестьяне, которые хотели умилостивить богиню солнца Амагэрасу, чтобы та снова взошла на свой престол. Удзумэ станцевала свой танец три дня кряду, когда земля была погружена в темноту. Я не хотел бы пропустить некоторые детали и точности в отношении к данному танцу. Ибо в «Кодзики» (VIII в.) говорится, что богиня солнца, обидевшись на своего брата Сусаноо, скрылась в «Небесном гроте». Тогда не крестьяне, а боги решили выманить ее оттуда. И «богиня Удзумэ начала на перевернутом чане пляску, в ходе которой она стала обнажаться и показала богам свой огромный живот. Боги разразились хохотом. А когда Удзумэ спустила юбку еще ниже, то громopodobный хохот достиг апогея, и богиня солнца, побуждаемая любопытством, вышла из своего убежища, в результате чего мир снова озарился светом солнца. Пляска богини Удзумэ – явное камлание со всеми его атрибутами: специальным одеянием, магическими предметами в руках, возгласами, «звуковым сопровождением» – ударами в пустой чан; налицо и впадение в экстаз. Налицо, и чисто практическая сторона: земледельческий, магический характер смеха должен увеличить плодородие» (1, 71). Добавим от себя, что здесь также налицо, и карнавальная атмосфера этого действия: пожирающий и рождающий низ, огромный живот моментально отсылают нас к смеховой культуре Средневековья. Наряду с этим мы не должны упустить из виду и эротическую окраску этого танца. Таким образом, становится абсолютно ясным, что эта легенда выводит историю создания театра Ноо на мифопоэтическую плоскость; театр (ритуал) Ноо как бы становится отпечатком процесса перехода от хаоса (тьмы) в космос (свет). Теперь понятно: жрица Удзумэ, т.е. женщина (богиня), здесь выступает как

медиатор, как соединительное звено между хаосом и космосом, как инструмент выстраивания миропорядка, и как отправительница ритуала, и как зачинательница эстрадно-театрального зрелища, площадного действия. И поэтому историю театра Ноо японские исследователи начинают именно с этого обворожительного танца Удзуме.

Но в период становления жанра Ноо почему-то женщину «оттолкнули» от театра, т.е. ее миссия была подзабыта. Даже ей не дали возможности, хотя бы время от времени, выйти на сцену и исполнять женские роли. Эта честь представилась мужчинам в театре Ноо. Стилизация дошла до своей вершины...

В процессе формирования жанра Кабуки женщина опять принимает деятельное участие. Это уже не мифопоэтическая плоскость, а сама история. Ибо в ней уже в доказательной форме говорится о том, что театр Кабуки возник в Японии благодаря эротическим танцам (улавливаете связь с танцем богини Удзумэ?) жрицы О-куни, показанным на площади. Далее же происходили довольно интересные метаморфозы. Сегунат Токугава, принимая во внимание разбушевавшийся разгул безнравственности, сексуальную бесшабашность запретил первую модель этого театра, который назывался онна-Кабуки или ойама, т.е. женским Кабуки (год 1629-й). Вместо этого «всплыла» иная модель театра, другими словами, Вакасю-Кабуки, т.е. Кабуки юношеское, где подростков одевали в женские наряды и впускали на сцену. И эта «забава» настолько была облюбвана японцами, что люди забыли популярность онна-Кабуки. Правительство Токугава, обеспокоенное моральным состоянием общества, запретил и эту «забаву» в 1652 г. После чего и появился Кабуки взрослых мужчин, т.е. Йаро-Кабуки. Но это не означало, что мужчины перестали играть женщин на подмостках. И поэтому даже Кабуки взрослых мужчин не смог как-то подействовать на ситуацию, на разгул безнравственности, в силу чего в скором времени, и он был закрыт (1656 г.) по тем же причинам. Однако в дальнейшем этот запрет не помешал мужчинам продолжать успешное исполнение роли женщин на сцене и достичь в этом поприще невиданного доселе мастерства.

В индийском традиционном театре Катхакали женщинам также было запрещено входить на сцену: и здесь представительниц прекрасного пола опять удачно заменяли мужчины.

И в китайском традиционном театре женщина не имела права появиться на сценических подмостках.

Зато общественная нравственность давала актерам возможность играть роли женщин: наряжаться как женщины, двигаться, жестикулировать и говорить как женщины. Конечно, эти актеры-мужчины не создавали реальный образ, характер какой-то конкретной женщины. Выходя на сцену, как мне это думается, мужчины играли идею женщины, идею женственности, стремились создать свой женский идеал, нечто подобное Галатее Пигмалиона.

Да, театров подобно театрам Ноо и Кабуки, или Катхакали в мусульманском мире не было. Но от этого суть отношений к женщинам не менялась.

Вспомните, кешэ, чурчунабаз, тавшанов, этих переодетых в женщин юношей, которые были популярны во всех странах Ближневосточного мира в период средневековья со своими вульгарно-эротическими танцами. Другим примером являются мютрибы (изнеженные молодые люди, похожие на миловидных девушек), которых исламская культура считала украшением маджлисов поэзии, музыки.

Теперь же как прикажете все это понимать в контексте довольно жестких запретов и ислама, и средневековых правительств не исламских государств? Где же тогда здесь логика? Может, ее совсем уж нет. С одной стороны – запрет, строго воспрещающий женщинам выйти на сцену. И смысл запрета в том, что якобы женщина, появляясь на сценических подмостках, опускается на дно, деморализирует общество, создает почву для безнравственных отношений, для распространения проституции и наносит непоправимый ущерб по институту семьи. Все просто и понятно.

Но с другой стороны, мужчина переодетый как женщина и очаровавший своей женоподобной красотой и женоподобными манерами публику, явление более деморализирующее, нежели привлекательная красивая женщина на сцене. Тогда почему же Восток выбирает из двух зол наихудшее? Это стремление уберечь психику женщины? Или же это выброс подавленной сексуальной энергии на общественный экран? А может во всем этом «виновата» психика мужчины? Что же заставляло его «воплотиться» в образ женщины на сценических подмостках?

На эти вопросы прямых и окончательных ответов у меня, к сожалению, нет. По крайней мере, таковых я долго искал и не смог найти. Хотя и в последнее время для меня как-то вырисовывается контекст возможного верного ответа. Однако это тоже лишь догадки.

По мне это глубоко связано с психологией и ментальностью нации, с социальными условиями ее формирования и с той пассионарной энергетикой, которая муссирует по всему Востоку. Как я уже сказал, в японской традиционной культуре со средних веков существует запрет, не позволяющий женщинам выходить на сцену. Я рассцениваю это как социальный заказ. Здесь автором запрета выступает само правительство.

Во многом театр Ноо и Кабуки это ни что иное, как своеобразная рефлексия нации и культурной традиции на характер Сегуната Токугава. Как это странно не звучит, табу – это созидующее начало. Локус любой метафоры – запрет. Мужчина в образе женщины – это та же самая метафора. «Поистине удивительно в человеке это мыслительная потребность заменять один предмет другим не столько в целях овладения предметом, сколько из желания скрыть его. Метафора ловко прячет предмет, маскируя его другой вещью; метафора вообще бы не имела смысла, если бы за ней не стоял инстинкт, побуждающий человека избегать всего реального. Когда недавно один психолог задался вопросом, в чем первоисточник метафоры, он с удивлением обнаружил, что она отчасти укоренена в духе «табу» (2, 249). Что за манера табуировать женщине выходить на сцену и при этом стараться самому играть ее, т.е. стать метафорой женщины? «Табуистические по природе, метафорические приемы могут использоваться с самыми различными целями. Одна из них, ранее преобладавшая в поэзии, заключалась в том, чтобы облагородить реальный предмет. Образ использовался с декоративной целью, с тем, чтобы разукрасить, расшить золотом любимую вещь» (2, 249). Мужчина в образе женщины – это декор женщины, которая разукрашена, расшита золотом: это мистифицированный театральный знак-символ.

Может быть, это был способ преодоления страха перед женщиной?

На самом деле, мы перманентно запрещаем то, чего боимся. Мы больше всего боимся объекта своей любви. Когда мы любим, перестаем доверять себя и становимся беззащитными. Отсюда всплывает интересный нюанс: мы безгранично любим Бога и также безгранично боимся Его. Может быть, именно поэтому Бога никогда нет на сцене жизни как женщины на сцене театра?!

У мужчины всегда боязнь перед женщиной и ни один мужчина никогда не будет признаваться в этом, хотя и страх «укоренен» в

его подсознании, т.е. этот страх сильный энергетический рудимент стадных переживаний человека. В силу чего мужчина в своем подсознании «знает», что женщина, другими словами, самка, может в любой момент, даже безо всяких на то веских причин, отвергать, игнорировать его и его ласки. А этот отказ не что иное, как косвенное свидетельство о потере мужского достоинства, следовательно, его биологического и социального статуса. Вот этого и боится мужчина. Поэтому одновременно он и осторожен, и агрессивен во взаимоотношениях с представительницей, так называемого слабого пола. Ибо ему биологический инстинкт постоянно диктует, что маленькая оплошность – и самка больше не твоя. Потеря самки-женщины для самца-мужчины почти, что потеря жизни. Вот где очаг агрессивности мужчины и поэтому он всеми своими усилиями старается подчинить себе женщину и не дать ей возможность ускользнуть. Но когда это ему не удастся, он пускается в поиски идеальной женщины. Вспомните, Пигмалиона и его Галатею. На сценах же традиционных театров восточных стран женщина в исполнении мужчины всегда идеал, всегда гениальная женщина. Я думаю, что может быть, именно жажда идеала подтолкнула мужчину на сцену в образе женщины. Но я повторяю: это лишь одна из возможных многочисленных причин, которая могла обусловить перевоплощение мужчины на женщину на сценических подмостках.

Теперь же постараюсь с другой стороны подойти к проблеме. Правительство в обществе – это функционально всегда мужчина, вожак, отец. Театр же его блудный сын, т.е. некий суррогат общественно-социальных отношений, который появился на свет на улице, где-то около трущоб. Поэтому, как это я представляю себе, правительство никогда не захочет увидеть своих женщин на сцене, т.е. оно не захочет «поделиться» с ними. И «сын», естественно, останется без женщин. Отсюда ровно шаг до фрейдовских умозаключений. Любой запрет есть форма наказания. А наказание, как об этом говорил Зигмунд Фрейд, есть кастрация (3, 245). Запрет, наказание, кастрация по сути одно и то же. Любое их проявление – это результат жеста агрессии, силы подавления. При агрессивности отца сын всегда формируется как интроверт. Иными словами, он стремится менять свою натуру, ибо считает себя недостаточно сильным, чтобы активно реализовать себя. Поэтому когда «сверх-я» человека от агрессивности и жестокости отца, тогда «я» пассивен, несамостоятелен и подвластен. Именно, исходя из этого контекста, я подчеркиваю, что театр Ноо

и Кабуки – это прямая рефлексия на агрессивность правительства Токугава. То же самое можно сказать и касательно исламского мира.

К разъяснению данной проблемы можно так же подойти, углубляясь в философские дебри. Ибо мужчина-актер, представляющий женщину на сцене, является симулякром. Сперва зададимся вопросом: что это такое симулякр? Симулякры, как об этом пишет французский философ Жиль Делез, «уподобляются ложным претендентам, возникают на основе отсутствия сходства, обозначают существенное извращение или отклонение. Именно в этом смысле Платон различает две области образов-идолов: с одной стороны, – копии-изображения, с другой, – симулякры-фантазмы» (4, 229). Симулякр, по определению французского философа Делеза, не просто ложная копия. Дело в том, что его смысловой контекст намного богаче и сложнее. Симулякр, как это я себе представляю после Делеза, копия в сознании: он плод мышления. Так как симулякр «ставит под вопрос вообще всяческие изображения копии и модели. Окончательное определение Софиста ведет нас к той точке, где мы больше неспособны отличать его от Сократа» (4, 231). Значит, симулякр и Сократ тождественны. Но Софист как симулякр – результат рефлексии Платона на жизнь и философию Сократа. Это так же подтверждает верность моих рассуждений.

Но пойдем еще дальше: «копия является образом, обеспеченным подобием. Симулякр же – образ лишенный подобия. Знакомство с этим понятием произошло на основе катехизиса, вдохновителем которого и был Платон. Бог сотворил человека по образу и подобию. Однако же в результате грехопадения человек утрачивает подобие, сохраняя при этом образ. Мы становимся симулякром. Мы отказываемся от морального существования ради того, чтобы войти в стадию эстетического существования» (4, 231).

Исходя из этого, мы можем выдвигать такую идею, что мужчина-актер, представляющий на сцене женщину, есть симулякр, для которого моральное существование ничто по сравнению с эстетическим существованием. Сегодня общество всецело стремится к этому, т.е. проблема грехопадения актуальна и поныне. В нашем современном мире «воинствующая» эстетика начинает «пожирать» людей и их нравственность. Проблема гендера не столько проблема психологическая или морально-нравственная, а проблема эстетическая. Мужчина в образе женщины – это предел стилизации и остановка морального существования. Переходя в стадию эстетического

существования общество, перестает сопротивляться миру капитала, миру войны, миру конфликтов.

Вот так вот. В этой маленькой статейке я представил Вам карту проблемы и возможные научные аспекты ее решения, будучи неуверенным в правильности этих направлений, где можно было бы искать ответы на поставленные вопросы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сафронова Е.С. Дзенский смех как отражение архаического земледельческого праздника // Символика культов и ритуалов народов зарубежной Азии. М., 1980. С. 68–78.

2. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Самосознание европейской культуры XX века. М.: Искусство, 1991. С. 218–260.

3. Фрейд З. Достоевский и отцеубийство. Лондон, Overseas Publication Interchange, 1969. 9 с.

4. Делез Ж. Платон и симулякр. <http://www.philosophy.ru/library/misc/intent/07deleuze.html>.

ЖАНРОВАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ПЬЕСЫ М. МЕТЕРЛИНКА «СИНЯЯ ПТИЦА»

Тупикова П.В. (Уфа)

«Синяя птица» была написана в 1908 году и явилась первой частью дилогии, завершением которой стала пьеса «Обручение» (1922). В основу сюжета «Синей птицы» легла история о малышах Тильтиле и Митиль, которые отправляются на поиски мифической Синей птицы по велению Феи Берилюны. Это произведение можно отнести к «волшебному» периоду творчества Метерлинка. Оно весьма отличается от пьес, которые были созданы им в первые годы его драматургической деятельности. В ранних маленьких шедеврах художника («Слепые» (1890), «Непрошенная» (1891), «Там внутри» (1894), «Смерть Тентажиля» (1894)) царит мрачная атмосфера смерти, небытия, окрашенная в темные цвета суровой действительности.

Жанр феерия (франц. *feerie*, от *fee* – фея, волшебница) сложился в Италии XVII века. Изначально данным термином характеризовали театральные и цирковые представления, в которых использовались элементы «волшебства». Это могла быть различная машинерия, эффекты, придающие оттенок фантастики. Но если данный жанр во всей своей полноте раскрывается именно в период XVII–XVIII веков, то момент его зарождения обнаруживается еще в средние века,

когда популярными были такие жанры как миракль, мистерия, моралите, фарс.

«Само название миракль происходит от латинского слова «чудо». И действительно, все конфликты, порой очень остро отражавшие жизненные противоречия, в этом жанре разрешались благодаря вмешательству божественных сил – святого Николая, девы Марии и т.д.» – пишет Г.Н. Бояджиев (3, 85).

В основе миракля лежала религия, на которой строилось все представление. Сцены, разыгранные именно в этом жанре, носили обличительный характер, тем не менее, любой конфликт в конечном итоге заканчивался примирением двух враждующих сторон, и способствовала этому примирению, конечно же, некая божественная сила. Самые первые произведения, написанные в жанре миракля, отражали тему вечной борьбы между Адом и Раем, темных дьявольских сил с ангельской святостью. В главных ролях чаще всего появлялись черти, отравляющие сознание человека искушением, и Дева Мария с ангелами, которая всеми силами пыталась уберечь слабого от беды.

Таким образом, Ад и Рай предстают как небо и земля мироздания. Но если говорить об этом применительно к творчеству символистов, то оба эти понятия слиты в человеке и отображают его сущность. Лишь в живой душе может произрастать все самое страшное и самое прекрасное, и только в мертвой душе царит разъедающая пустота. Забегая вперед, следует отметить, что Метерлинк в пьесе «Синяя птица» избирает местом борьбы добра и зла не реальную жизнь, а грезу, детский сон, в котором не требуется объяснений, где все открыто сознанию человека. Душа ребенка в данном случае, еще несформировавшаяся, неокрепшая субстанция, которая подобно разогретой в руках глине способна реагировать на удары, на небрежные прикосновения реальности.

Также в средние века были популярны «мимические мистерии», которыми называли шествия людей в честь религиозных празднеств. Постепенно из этого праздника вырос отдельный жанр, обозначенный как мистерия. Важно отметить, что эти представления создавались силами народа, а не власти. Тем не менее, зависимость от религии, мистерия лишалась жизненного правдоподобия, и тем самым была ограничена. Но, «постепенно поддаваясь настроению масс, библейские эпизоды прославляются интермедиями с чисто ярмарочными героями: шарлатаном-врачом, его громкоголосым зазывалой,

строптивной женой и т.д. Неуважение к религии просачивается в мистериальные эпизоды, что выражается в бытовой интерпретации библейских мотивов» (3, 89). Авторы, которые писали в жанре мистерии, не ограничивали себя, а потому местом действия могла стать вся Вселенная, земля, небо, Ад, Рай. Число персонажей иной раз доходило до пятисот, и список действующих лиц изобиловал «небожителями, людьми и дьяволами, а также животными, растениями, морями, горами и т.п.» (5, 102).

Все герои, представленные в мистериальных эпизодах, были едва знакомы человеку, так как являлись высшей, недостижимой силой. Но – постоянная потребность, желание объяснить все то, что загадочно побудило авторов приблизить божественную сущность, дух природы к реальности, вследствие чего произошел резкий переход от священного к повседневному. Реальность растворяла в себе возвышенное, сливалась с ним, но тем самым уничтожала границу, за которой проступало необъяснимое волшебство жизни.

Морис Метерлинк, как может показаться сначала, также пытается слить в единое целое человека и Божество, грубо вторгаясь в тайны мироздания. Напротив, драматург мелкими шажками движется к этим тайнам, но пытается отыскать эти связи внутри себя, внутри самого человека, не нарушая хрупкой близости, через которую осуществляется постепенное познание. В восьмом томе «Истории всемирной литературы» читаем: «Метерлинк стремится воплотить в своем творчестве диалектическое представление о неразгаданных, но обнаруживающих свое присутствие универсальных связях, понижающих мироздание, законы которого постигаются не рационалистически, а интуитивно» (2). Следовательно, главнейшее оружие драматурга в постижении реальности и ее сути есть чувства – воронка, через которую в душу вливаются все чудеса и ужасы жизни.

Постепенно мистерия переходит к другому, третьему жанру – моралите, принесшему окончательное освобождение искусства того времени от религии. «Основным признаком моралите, – пишет Г.Н. Бояджиев, – является аллегоризм. В пьесах действуют аллегорические персонажи, каждый из которых олицетворяет какой-то человеческий порок или добродетель, стихию природы, церковное понятие» (3, 91). Если в мирacle божественное существо торжествовало над человеком и представало перед глазами зрителя внезапно, принося с собой разрешение конфликта, то в моралите действующим лицом наравне с человеком становится именно божество или иная

сила другой стороны бытия. Человеческая сущность, его характер обретают плоть и кровь, являясь в своем исходном значении.

Конфликт, обозначенный в моралите, также происходил между темным и светлым началом, но порожден он был уже не внешней средой, а человеческим сознанием, обуреваемым самым страшным чувством – сомнением.

Таким образом, обозначив некоторые жанры средних веков, можно увидеть если не прямую, то косвенную связь феерии с мираклем, мистерией, моралите. От миракля феерия взяла такой элемент как «чудо» и присутствие божественной либо иной высшей силы. От мистерии феерия унаследовала религиозное начало, что тоже в свою очередь восходит к божественной сущности, а моралите снабдил феерию элементами аллегоризма. Это могут быть противоположные друг другу силы также высшего порядка.

Самое время вернуться к пьесе Мориса Метерлинка, который обозначил жанр «Синей птицы» как «феерия». Можно сказать, что данное направление во многом отражает его взгляды на мир, его отношение не только к человеческой душе, но и к своеобразной душе природы. В своем словаре Патрис Пави дает такое определение жанру феерия: «Пьеса, основанная на эффектах магии, чуда, яркой зрелищности, включающая вымышленных персонажей, обладающих сверхъестественной силой (фея, демон, силы природы, мифологическое существо и т.д.)» (6, 406). Данный жанр во многом отражает эстетику символизма, корни которого уходят в прошлое. Феерия позволила Метерлинку создать произведение, которое основано на законах двоемирия. Здесь властвует мир реальный: суровый, жестокий и мир волшебный: «запредельный», внутренний, где помимо настоящего счастья встречаются кошмары, страхи.

Далее Патрис Пави пишет: «Феерия существует лишь при условии создания эффекта чудесного или фантастического, которое противопоставляет миру реальному и «правдоподобному», мир, управляемый иными физическими законами» (6, 406). Автор словаря считает, что феерия есть лишь «мир, управляемый иными физическими законами», что говорит отнюдь не о чудесности и невозможности описываемого, а лишь о его непознанности... Уже в самом определении жанра феерии лежит тесная связь с символизмом – направлением, возникшем на рубеже XIX–XX веков. Феерия, которая всегда являлась носителем сказочного элемента, под пристальным вниманием драматурга преобразилась и осветилась новыми красками.

Воспринимать драму Метерлинка как сказку, порожденную детским сознанием, невозможно. Мироззрение Тильтиля и Митиль еще не изучено установленными правилами жизни. Мысли и взоры их не затуманены, они чувствуют тонко, по-настоящему, душу всего сущего. Жанр феерии в данном случае способствует этому постижению. Несмотря на то, что практически все персонажи Мориса Метерлинка фантастичны, они не кажутся наивной подделкой, но напротив, разворачивают перед нами картину мира непознанного.

Дети в пьесе Мориса Метерлинка «Синяя птица» – это существа, не так давно пришедшие на нашу Землю, а соответственно, близкие Богу создания. Эта близость обусловлена своеобразным религиозным началом, что также имеет важную роль в творчестве символистов. Тильтилю и Митиль открываются сокровенные тайны Бытия, частица счастья, которая зажигает в их еще крошечных сердцах настоящий огонь любви к миру и всему сущему. Пройденный путь, кишачий препятствиями, можно считать посвящением героев во взрослую жизнь. На фоне этого происходит перелом в сознании Тильтиля и Митиль, которые начинают понимать, что все достижения подразумевают под собой тяжкий труд, являющийся основой жизни. А. Вольнский писал в своей статье «Декадентство и символизм»: «Символизм есть сочетание в художественном изображении мира явлений с миром божества» (4, 48). В его словах также подразумевается существование некоей гармонии, целостности мира божественного «запредельного» и реального, который целиком и полностью зависит от первого. Морис Метерлинк также уравнивает две эти составляющие в своей пьесе. Тильтиля и Митиль сопровождают в их путешествии сказочные существа, такие как Душа Света, Время, Душа Сахара, Хлеба и так далее. Их путешествие проходит не только под знаком Синей птицы, а поиск этого крошечного чуда не является главной темой всего произведения. Путь взросления, неизбежность принятия особого знания занимает все внимание драматурга. Границы этого пути обусловлены двумя символами: Рождения и Смерти. Оба эти понятия одухотворены драматургом, облечены в плоть и заключены в границы пьесы, то есть становятся ее сущностью. Помимо важнейших элементов, составляющих основу бытия, здесь заложены испытания, которые встречаются на пути от рождения до смерти. Это дружба, любовь, предательство, разочарование, с которыми неизбежно сталкиваются Тильтиль и Митиль. Таким образом, после своего

возвращения, а, следовательно, пробуждения, дети уверяют отца и мать, что дом и все, что их окружает, внезапно получило новое значение, открыло свое подлинное лицо. Стены родной хижины обрели в глазах Тильтиля и Митиль небывалую красоту, которая рождена благодаря труду отца. Возвращение из долгого путешествия вызывает в детях бурю чувств, новых эмоций. Любовь Тильтиля к матери теперь отмечена священным символом, и тяга творить добро есть результат этой любви к ближнему. В статье, помещенной в восьмом томе «Истории всемирной литературы», отмечены важные детали, лейтмотивом прошедшие через все творчество Метерлинка: «Повседневность, увиденная в совершенно новом свете, – вот в чем заключается положительный итог символизма, подчеркивавшего возвышенный, не будничныи характер человеческого существования» (2).

Пьеса разбита на шесть действий, которые в свою очередь дробятся на двенадцать картин. Действие ее не статично. Действующие лица, а их тут не мало, находятся в постоянном движении, что дает возможность обозначить жанр не только как «феерия», но и как «*goadmovie*». Метерлинк дает очень подробное описание внешности каждого героя, деталей его костюма. Когда действие перемещается с одного места на другое, то перемещение это сопровождается пространное описание окружающей местности. Таким образом, драматург позволяет читателю представить в своем сознании очень точную картинку действия, соответственно влияя на его восприятие и чувства. В этом отношении Метерлинк сравним с поэтом, который мастерски живописует природу, демонстрируя ее прелести и недостатки образно. В статье «Заветы символизма» Вячеслава Иванова читаем: «Немудрено, что темы космические стали главным содержанием поэзии; что мимолетные и едва уловимые переживания приобрели отзвучие «мировой скорби»; что завещанное эстетизмом утончение внешней восприимчивости и внутренней чувствительности послужило целям опыта в поисках нового миропостижения, и само познание призрачности явлений предстало, как мировая трагедия уединенной личности» (4, 101). Переживания и внутренняя жизнь человека занимают ведущую позицию в творчестве символистов. Более того, взаимоотношения отдельной личности с окружающим миром, с открытием этого «нового» мира для себя, есть необходимость, все тот же процесс познания – шаг человека в новую реальность. Метерлинк остро чувствовал потребность каждого найти свое место, нишу, где

все будет дышать настоящей жизнью и существовать в единстве, представляя собой гармоничную высшую силу, в которой сливается мироздание и человек...

ЛИТЕРАТУРА

1. Верхарн, Э. Стихотворения; Зори; Метерлинк М. Пьесы / пер. с фр. М.: Худож. лит., 1972. 608 с.
2. История всемирной литературы: в 9 т. Т. 8 / Метерлинк [Электронный ресурс] / гл. ред. Г.П. Бердников. Режим доступа: <http://www.rulit.me/books/istoriya-vsemirnoj-literatury-t-8-read-346737-163.html> (Дата обращения: 01.05.2016).
3. История зарубежного театра. Ч. 1. Театр Западной Европы от античности до Просвещения: Учеб. пособие для культ.-просвет. и театр. училищ и ин-тов культуры / под ред. Г.Н. Бояджиева, А.Г. Образцовой. М.: Просвещение, 1981. 336 с.
4. Литературные манифесты: От символизма до «Октября» / сост. Н.Л. Бродский и Н.П. Сидоров. М.: Аграф, 2001. 374 с.
5. Мокульский С.С. История западноевропейского театра. СПб: Лань; Планета музыки, 2011. 720 с.
6. Пави П. Словарь театра / пер. с фр. М.: Прогресс, 1991. 504 с.

СВОЕОБРАЗИЕ СЦЕНИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ 11-Й ГЛАВЫ ТЮРКСКОГО ЭПОСА «КНИГА ДЕДА МОЕГО КОРКУТА» НА ТАТАРСКОЙ СЦЕНЕ

Хабутдинова М.М. (Казань)

10 апреля 2016 г. в Казанском татарском государственном театре юного зрителя им. Г. Кариева состоялась премьера спектакля «Айрыз Батыр» по тюркскому эпосу «Книга деда моего Коркута» по мотивам 11-й главы «Песнь о том, как Казан-Салор попал в плен и как его сын Урыз освободил его». Оригинальная версия пьесы-сказки «Айрыз Батыр» представлена творческим тандемом главного режиссера театра, заслуженного артиста России, заслуженного деятеля искусств Татарстана – Рената Аюпова и татарского поэта Ркайля Зайдуллы, лауреата Государственной премии РТ им. Г. Тукая (2009), им. М. Джалиля.

Древнейший памятник героического эпоса огузов «Китаб-и дедем Коркут» известен в письменной форме по двум рукописям XVI в. Отголоски некоторых сюжетов содержатся в современных турецких сказках, с именами Коркута и Казан-бека связаны многочисленные местные предания и легенды в Закавказье и Средней Азии. Классик казахской литературы М. Ауэзов отмечает, что легенды о Коркут-Ата получили широкое распространение среди азербайджанцев, туркмен

и башкир (2). Этот памятник – часть общетюркского наследия – возник из дальнейшего развития и циклизации сюжетов «Огузнаме». По утверждению академиков АН СССР В.В. Бартольда и В.М. Жирмунского, произведение это окончательно формировалось в XVI–XV вв., а во второй четверти XV в. прошло литературную обработку и обрело письменное оформление. Две древние рукописи «Китаб-и дедем Коркут», объединяющие двенадцать огузских циклов, хранятся в настоящее время в библиотеках Дрездена и Ватикана. «Книга деда моего Коркута» – замечательный памятник древней национальной культуры тюркских народов воплотивший в своих героических сюжетах и монументальных образах высокое мастерство народных сказителей, творцов и хранителей древней эпической традиции (3–4).

Современный театр тюркоязычных стран является одним из важных средств сохранения и развития языка, трансляции культурно-исторического наследия последующим поколениям. Спектакль казанского театра «Айрыз-батыр» осуществляется в рамках проекта ТЮРКСОЙ.

Зритель до начала спектакля получает возможность обозреть сценическое пространство (художник В. Яшкулов). Структурообразующими образами становятся трон и сфера, чьи контуры напоминают нам юрту. Уже в этом пространственном решении есть указание на роль правителя в жизни Ил (страны, племени). Проницаемость этого пространства подчеркнута через отсутствие у юрты войлочных стен. Представление о юрте создается через войлочное основание. Образ юрты работает на создание представления об огузском племени. Из предмета быта он вырастает в бытийный символ. Существуют тюркские легенды, в которых утверждается, что название народа Уыз хана якобы произошло от слова «ую» (уйыды, уйгыр) которая означает «молоко свернулось». Первая юрта была сделана по распоряжению Уыз хана. В казахском шежире имя Огуза звучит как Уыз, что в переводе означает молозиво. Огуз есть родоначальник народа, он культурный герой, вошедший в историю как перво создатель юрты. Эти легенды проливают свет на историю происхождения огузов.

Образ юрты в спектакле насыщается различными ассоциациями. Начиная с XIII в., в Средней Азии и Иране термин юрт широко используется в значении «место для кочевков». В дальнейшем он употребляется в значении «государство». Так Абу-л-гази в «Родословной тюрок» (известной также как «Родословная туркмен»)

пишет об их истории в эпоху чигизидов: «Джучи-хан (сын Чингис-хана. – М.Х.), взяв в плен [всю], кыпчакскую молодежь, поселился в кыпчакском юрте... Затем Джучи-хан умер; [его] юрт достался его сыну Саин-хану (Бату-хану. – М.Х.) Двадцать четыре человека из потомков Джучи-хана царствовали в этом юрте. В его [Саин-хана] время этот юрт называли Саин-хановым юртом... Потом этот юрт достался Мангытам. После этого [юрт этот] называли Мангытовым юртом... (1) В татарской исторической традиции XIX в. под йортом понималось не только тюркское государство. Так, татарский просветитель и историк Хусаин Фаизханов в работе «Касимовское ханство» пишет о «Рус йорты» – Русском государстве в XV–XVI вв.

В традициях огузского эпоса центральным образом спектакля становится образ деда Коркута (Ф. Калимуллин). В древнем памятнике именно этот образ цементирует 12 историй. А. Боровков, используя лексику XII–XIII вв., реконструирует значение имени Коркута как «посланник», «проповедник», «советник», т.е. речь идет не об имени индивида, а о его статусе, общественной функции.

В краткой характеристике личности Коркута, встречающейся в древнем эпическом памятнике, указывается, что он был «первым человеком среди огузов», прорицателем, вещавшим по наитию божьему: «все, что он говорил, сбывалось. О скрытом (будущем) он приносил разные вести, что влагал ему в сердце всевышний бог»; а также наставником и заботливым старейшиной народа. Создатели спектакля, работая над концепцией героя, делают акцент именно на этих чертах характера. Бородатый мудрец в костюме аскета, с достоинством передвигающийся по сцене, готов в любую минуту взять в руки кобзу, чтобы произнести наставление. С одной стороны он вписан в пространство 11 главы «Книги деда моего Коркута», легенду о пленении хана Казана, с другой – обращен к нам, зрителям, т.е. вписан в современность. Этот эффект достигается через введение кобзы за спиной, который отсылает к легенде обретения дедом Коркутом бессмертия, благодаря изобретению этого музыкального струнного инструмента. Мудрец всегда сцене, но в роли наблюдателя. Неторопливость движений, спокойствие на лице, уравновешенность в нраве – знак того, что Коркуту известно течение событий.

Странствующий мудрец воспевает родину и хана, прорицает их судьбу. Так в спектакль проникается атмосферой тюркского жырау. На это работают и массовые сцены, в которых важную роль играют

тюркские музыкальные инструменты: женщина с гопузом, мальчик с кубызом, мужчина с аэрофоном.

Сначала странствующий мудрец попадает в пространство гяуров, пространство Тьмы. Тагавар (И. Низамиев) и Карабике (Л. Низамиева) делятся своими планами по уничтожению дружного тюркского государства. Сказитель появляется здесь, чтобы предотвратить беду и сообщить волю Всевышнего.

Дед Коркут доносит весть о рождении у Казан хана наследника (Рушан Шариф) – Айрыза (Э. Гатауллин), луноликого сына, которому суждено по воле небес уничтожить власть Тьмы. Эта сцена служит завязкой конфликта пьесы. В этом эпизоде создатели спектакля превращают трон в многомерный пространственный образ, имеющий трехчастную структуру. Мудрец, восседающий на самом верху, символизирует небесное пространство: доносит волю богов. Вторая часть символизирует срединное пространство степи, в котором существует огузское племя. Позднее даст о себе знать подземная часть.

Антитеза Света – Тьмы приобретает черты противостояния Космоса и Хаоса. Мир гяуров по мере развития сюжета приобретает черты пространства, пронизанного коварством, подлостью, злобы, предательства. Эта антитеза станет структурообразующей в композиции спектакля. Стремясь оказать эмоциональное влияние на зрителей, создатели спектакля вводят эпизод, где мир Тьмы персонализируется: из реплик героев мы узнаем о Заклинателях стихий (Ветра (Э. Камалиева), Огня (И. Гибадуллин), Воды (М. Галимзянов), Змея (Г. Абитова), Воровке снов (А. Закирова). Готовность к действию подчеркивается через ряд действий, нацеленных на организацию пространства сцены: Тагавар и Змея натягивают шлемы, лежащие на границе сцены, властитель Тьмы занимает трон, расположенный в центре. Так мир тьмы обретает свою иерархичность. Прогнав Коркута, обитатели мира Зла начинают строить свои коварные планы.

Эмоциональное напряжение в данной сцене достигается через балетные этюды, носящие характер змеиных танцев (хореограф Ф. Яньшева). Через пластику актеры стремятся передать свою злую суть, танец работает на создание у зрителя имплицитного образа клубка змей, страшного и гнусного. Единство устремлений подчеркнуто через стяжку образов вокруг трона. Ведущие партии исполняют Тагавар и Карабике.

Одна массовая сцена пронизывает другую: глашатай переносит нас в огузское ханство. Зритель становится свидетелем того, что

пророчество сбывается. Массовая сцена нацелена на передачу всеобщей радости по поводу рождения наследника. Значимость этого события прослеживается в репликах окружающих и монологе отца – Казан хана. Именно в этой сцене обретает плоть тема отца и сына. Течение сюжета этого эпизода указывает на значимость отца в воспитании сына. Преемственность поколений подчеркнута через символический дар: стрела лука. С одной стороны, этот подарок – пожелание наследнику богатырского будущего, с другой – указание на то, что когда-то эта стрела послужит не только для защиты юрта (идея престолонаследования), но и правителя-отца. В то же время этот образ получает онтологическое звучание: стрела судьбы.

Эпизация пьесы достигается за счет использования древнего мотива – охоты с соколом. Этот мотив издревле популярен в тюркском фольклоре; существовал промысел на ловчих птиц, в частности, на сокола, которых еще птенцами взращивали и обучали охотничьему мастерству.

Создатели спектакля несколько отступают от сюжета от 11-й главы: из сюжета исчезает мотив богатырского сна. В эпическом сказании Казан хана на обратном пути одолел сон продолжительностью в 7 дней. Во время охоты огузы нарушили границы кочевья и оказались на территории Тагавара. В эпическом сказании указывается, как 25 огузов погибли, защищая своего уснувшего хана от врагов. Беки испугались позора, поэтому не спаслись бегством.

В спектакле «Айрыз батыр» причиной пленения становится отравленный напиток, подарок Тагавора к рождению наследника. Преданность беков правителю подчеркнута через эпизод гибели одного из них после того, как попробовал напиток, и батальные эпизоды. Нереализованным оказался в спектакле образ арбы, на которой связали гяуры Казана хана. Когда хан внезапно проснулся, то разорвал путы, что явилось демонстрацией его богатырской силы: «На пути от скрипа арбы Казан проснулся, (немного) подождал, разорвал все эти арканы, что были у него на руках, сел на арбу, хлопнул в ладоши, громко захохотал. Гяуры говорят: “Чему ты смеешься?”. Казан говорит: “Слушайте, гяуры, мне представилось, что эта арба — моя колыбель, а вы — мои “чуть живые-служанки-кормилицы”. Казана привезли, бросили в один колодец в крепости Туманан, положили на отверстие колодца мельничный камень, давали ему пищу и воду через отверстие мельничного камня». В этом эпизоде спектакля трон трансформируется в колодец, несущий в себе семантику зиндана.

Свет софитов, направленный на колодец, фиксирует внимание зрителей на сетке, которая выполняет роль стен колодца. Все это работает на создание атмосферы несвободы.

Образ Казан-бека в спектакле представляет идеал огузского богатыря. Он смел, бесстрашен, в любой ситуации способен сохранить достоинство великого бека, преисполнен он и чувством юмора и умом, возвышающими его над врагами, которые в результате его забавных проделок выглядят в негативном свете, наивными и глупыми.

Тем временем действие переносится вновь в огузское пространство, и мы становимся свидетелями того, как реализуются коварные планы Карабике. Кормилицей сына ханства становится Змея-искусительница, которая опаивает его отравленным зельем, лишаящим его силы, одурманивающим сознание. Из реплик мальчика мы узнаем, что его воспитывают дед и мать. Именно деду Баяндур он обязан тем, что вырос сильным, крепким воином.

Создатели спектакля обращаются к древнему мотиву: освобождение из плена отца сыном. Когда ровесники сообщили Айрыз батыру, что Баяндур приходится ему не отцом, а дедом, он ищет ответов у матери. Эта сцена полна драматизма. Согласно законам сказочного жанра, создатели спектакля вводят в сюжет эпизод узнавания. Акзирек, пленница страны Тьмы, помогает Казан-хану и он передает ей амулет, чтобы девушка доставила весточку родным. Несмотря на усилия лживой кормилицы, узнав правду, он отправляется в поход, чтобы освободить отца. Важное место отводится картинам тренировок, сцене скачек. Все эти картины работают на создание доблестного воина, достойного сына своего отца. Лиричными получились картины, изображающие зарождение любовного чувства между Айрыз батыром и Айзирек. Девушка отправляется в поход в качестве проводника. Важное место отводится материнскому благословию и охранительной молитве.

Пленный батыр – Казан хан – пытается освободиться из плена хитростью: он рассказывает Карабике о том, что в подземном царстве ездит верхом на дочери Карабике и Тагавара. Так дают о себе знать древние тюркские поверья. Карабике уговаривает мужа освободить Тагавара из темницы. Казан хану предстоит пройти испытание на верность своей семье, своей стране. Монологи полны афористических мыслей, в которых раскрывается его патриотизм и честность. Казан хан размышляет о сакральности родины, религии,

языка. Все это способствует идеализации правителя-батыра. Казан хан задумал обмануть мир Тьмы и пошел на сделку: согласился встать на сторону гяуров. В ходе батальных сцен хан демонстрирует мужество и героизм. Одержав ряд побед над огузскими беками, Казан выходит на ристалище один на один с Урузом и вскоре ощущает силу руки сына. Посредством диалога, состоявшегося во время схватки, герои узнают друг друга. Единоборство отца и сына здесь обходится без кровавой развязки. Окровавленный хан снимает шлем и происходит сцена узнавания. Войско под предводительством Айзыр батыра одерживает победу на миром Тьмы. Великое пророчество сбывается. Финальной сценой спектакля становится картина праздника всеобщего ликования в честь возвращения Казан хана домой. Тема святости родины плавно перетекает в тему семейного очага: на глазах у зрителей формируется новый семейный союз Айзыр батыра и Айзирек.

Музыка Э. Галимовой очень тонко передает разные состояния души Казан-хана, Тагавара, Карабикэ, Акбикэ. Медитативный характер достигается благодаря звучанию современного инструмента – ханга. Экспрессивный потенциал заложен в сцену гадания, когда Карабике обращается за помощью к Сазбике. Так создатели спектакля мотивируют смену пространства.

В ряду актерских удач – Тагавар в исполнении И. Газмиева, Акзирек – Л. Камалиевой. Убедительны образы деда Коркута в исполнении Ф. Калимуллина и Казан хан Рушана Шарифа. Спектакль в жанровом отношении тяготеет к сказке, что несколько снижает эпический потенциал первоисточника. Для татарских зрителей эта поучительная история помимо нравственного потенциала пронизана просветительским пафосом. Вместе с актерами мы совершаем путешествие в мир далекого прошлого, переживая единство со всем тюркским миром.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абул-Гази Бахадурхан. Родословная туркмен // URL: http://n.ziyouz.com/books/uzbeklib_ru/literatury_po_istorii_tjurkskih_narodov/Abul-Gazi%20Bahadurhan.%20Rodoslovnaja%20turkmen.pdf (дата обращения 12.11.2014)
2. Ауэзов М.О. Қорқыт туралы аңыздар. Қазақ әдебиетінің тарихы. Т. I. Алматы, 1948.
3. Жирмунский В. Народный героический эпос. М.-Л.: Гос. изд-во худ. лит-ры, 1962. 435 с.
4. Книга моего деда Коркута. Огузский героический эпос / пер. акад. В.В. Бартольда; изд. подгот. В.М. Жирмунский, А.Н. Кононов. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1962. 299 с.

ТАЛАНТА СВЕТ – НАВЕКИ СЛЕД...
(памяти ученого-театроведа З.Б. Боташевой-Хабичевой)

Халкечева Л.Н. (Черкесск)

Очень горько и скорбно, когда уходят знакомые люди, вдвойне тяжело, когда уходят друзья, коллеги и единомышленники. Огромное горе для родных и близких... 21 июня 2016 года на 66 году жизни скоропостижно скончалась ведущий научный сотрудник Карачаево-Черкесского ордена «Знак Почета» Института гуманитарных исследований при Правительстве КЧР, известный театровед, член Союза театральных деятелей России, кандидат искусствоведения, доцент Боташева-Хабичева Зинхара Биляловна.



Боташева Зинхара Биляловна родилась 6 января 1951 года в совхозе Джанги-Пахта Фрунзенской области Киргизской ССР. После окончания в 1969 году средней школы № 1 г. Карачаевска обучалась на театроведческом факультете Грузинского государственного театрального института им. Шота Руставели, который окончила в 1974 году (научные руководители Е.Л. Топуридзе, Э.Н. Гугушвили).

Профессиональную деятельность начинала в качестве театрального критика, сценариста, преподавателя. Работала методистом в Республиканском Доме народного творчества в г. Нальчике Кабардино-Балкарской АССР, писала сценарии для постановок в театрально-экспериментальной молодежной студии под руководством режиссера В.В. Теплякова, созданного на базе КБГУ – Кабардино-Балкарского государственного университета.

По возвращению в Карачаево-Черкессию в 1975 году служила референтом Бюро международного молодежного туризма «Спутник» и заведующей отделом комсомольской работы обкома ВЛКСМ, затем продолжила работу в должности зав. литературной частью в экспериментальном театре областного центра творческой молодежи (ОЦТМ) при обкоме ВЛКСМ, где входила в состав лекторской группы, регулярно выступая перед молодежью с лекциями о состоянии

и перспективах развития искусства Карачаево-Черкесии. В 1980-е годы преподавала режиссуру на отделении КПП (культпросветительная работа) в Черкесском музыкальном училище.

Заметным явлением в творческой биографии Зинхары Биляловны стало появление в 1985 году ее романа «Озарение души». Книга повествует о выдающемся сыне карачаевского народа Исламе Крымшамхалове (1864–1910 гг.), одном из просвещеннейших людей своего времени, владевшего несколькими языками, глубоко разбиравшегося в вопросах изобразительного и музыкального искусства, литературы, а также активно проявлявшего себя как один из прогрессивных общественных деятелей и просветителей Северного Кавказа.

С августа 1993 года и до последних дней (более 20 лет) Зинхара Биляловна работала в Карачаево-Черкесском ордена «Знак Почета» институте гуманитарных исследований при Правительстве КЧР: сначала в должности научного сотрудника, затем старшего научного сотрудника, зав. отделом, ведущего научного сотрудника, а также в течении одиннадцати лет являлась членом Ученого совета КЧ ИГИ. Надо отметить, что с началом работы в институте начался и новый этап в творческой биографии Боташевой Зинхары. Накопленные знания и практический опыт работы с людьми творческих профессий привели ее к пониманию необходимости научного осмысления проблем искусства народов Карачаево-Черкесии.

Этому способствовало и творческое окружение из числа родных и близких семье людей. К ним следует отнести и Хабичева Магомета – доктора филологических наук, и Кагиеву Назифат – известного ученого-филолога, писательницу и профессионального литературного исследователя; и Фатиму Урусбиеву – известного ученого, доктора культурологии, и Тамару Красовицкую – доктора исторических наук, профессора. Самоотверженное служение науке и искусству этих и многих других известных людей, встречавшихся на жизненном пути Боташевой Зинхары, их понимание и поддержка придавали ей уверенности в правильности сделанного выбора.

Сначала она работала в отделе литературы и фольклора КЧ ИГИ, исследуя этнографические и фольклорные истоки театрального искусства карачаевцев. В 2001 году успешно защитила кандидатскую диссертацию на тему «Истоки карачаевского и балкарского театров» в Государственном институте театрального искусства (ГИТИС, ныне Российский университет театрального искусства – РУТИ, г. Москва). В этом же году была приглашена в «Отдел искусств народов КЧР»,

где продолжила тему истории карачаевского национального театра, а также истории развития театрального искусства народов КЧР в целом.

Оглядываясь на пройденный за эти годы путь, сейчас можно без преувеличения сказать, что Боташева Зинхара, в числе других исследователей, выполнила огромную работу по созданию первых фундаментальных трудов, послуживших основой в развитии искусствоведческого направления в науке КЧР.

Основные научные интересы З.Б. Боташевой были сосредоточены, главным образом, на истории театра народов Северного Кавказа, начиная от их истоков до современного состояния. Тема особенностей формирования и становления театральной идиомы у народов Северного Кавказа стала определяющей в ее научных исследованиях. Кроме того, объектами ее профессионального внимания являлись также и образы первых горских просветителей, наиболее ярких представителей творческой интеллигенции прошлого и современности. Ею изданы несколько десятков научных статей (около 40), рецензий на спектакли, фильмы и литературные произведения, как местных, так и российских авторов, творческих портретов, научно-популярных статей (более 20). Глубокое знание предмета исследования, единство и целостность научного мировоззрения, объективность и деликатность оценок состояния театральной жизни и творчества представителей карачаевской художественной культуры позволили ей стать авторитетным исследователем театрального искусства народов Карачаево-Черкесии.

В 2012 году вышла ее монография «Карачаевский театр: Истоки. Самодеятельность. Профессиональное искусство». Книга является первым целостным и систематизированным исследованием театрального искусства карачаевцев через осмысление их богатых и разнообразных зрелищных традиций. В ней дается подробный анализ самодеятельного драматического опыта, сохранившего в сознании народа особенности национальной художественной идиомы, обобщен почти полувековой опыт развития профессионального карачаевского театра, показан вклад театральных деятелей разного периода в развитие карачаевского национального театра.

Появление монографии такого уровня – большое явление в культурной жизни народа, и естественно, не могло не вызвать широкий общественный резонанс. В 2013 году на ежегодном форуме «Крымшамхаловские чтения по проблемам карачаево-балкарской культуры», проводимом в г. Теберде, Зинхара Боташева-Хабичева

была награждена медалью Исламбия Крымшамхалова в номинации «Искусство» за монографию «Карачаевский театр», являющую собой фундаментальный труд в истории карачаево-балкарского искусства. Символично, что спустя почти 30 лет после выхода ее первой книги «Озарение души» о жизни и творчестве И. Крымшамхалова, в которой она одна из первых в крупном литературном жанре обратилась к образу одного из первых горских просветителей карачаевского народа, стала лауреатом Медали его имени. В этом же году как автор книги «Карачаевский театр» Боташева З.Б. стала лауреатом Всероссийского конкурса на лучшую книгу по кавказской тематике (диплом выдан Российской Государственной Академией народного хозяйства и государственной службы при президенте Российской Федерации, Северо-кавказский институт, г. Пятигорск).

В 2015 году вышла в свет монография «Очерки истории Русского театра драмы и комедии КЧР (1918–2010 гг.)», написанная Боташевой Зинхарой в соавторстве с ведущим научным сотрудником «Отдела искусств народов КЧР», культурологом Алемединовой Земфирой Николаевной. В книге собраны, обобщены и проанализированы архивные, печатные, полевые и публицистические материалы по истории возникновения и становления Русского театра в Карачаево-Черкесии, соблюдена хронологическая последовательность изложения, в котором отразились перипетии сложного революционного, советского и постсоветского периодов, раскрыты непростые взаимоотношения между театром, цензурой тех лет и зрителями.

В марте 2016 года вышла книга З.Б. Боташевой «Карачаевский театр. Персоналии». Она, написанная в свободном научно-художественном стиле, может быть дополнением к научному исследованию «Карачаевский театр. Истоки. Становление. Профессиональное искусство». В данном справочном издании впервые упорядочена информация, рассеянная по разным архивам, характеризующая как состояние истории карачаевского театра, так и около 180 небольших по объему статей о деятелях драматической сцены. Цель издания – сохранить в памяти, уберечь от забвения имена тех, кто мечтал о создании национального театра, воплощал эту мечту в реальность, развивал и развивает театральное искусство карачаевского народа. Этот справочник, оживляемый познавательными историческими и биографическими фактами, станет полезным изданием, как для старшего, так и молодого поколений читателей, интересующихся искусством народа, живущего у подножия Эльбруса.

З.Б. Боташева входила в состав редколлегии как «Сборников конференций» и «Вестников» КЧ ИГИ, так и являлась членом редколлегии других региональных научных журналов, таких, как Северо-Кавказского художественно-публицистического журнала «Мегалог» издательства Северо-Кавказского НИИ филологии при Пятигорском государственном лингвистическом университете (ПГЛУ) и др. В 2015 году она стала стипендиатом Союза театральных деятелей (СТД) России.

Хотелось бы отметить, что отличительной чертой исследования Зинхары Биляловны было постоянное обращение к архивным материалам. Она много и упорно работала в центральных архивах и библиотеках Москвы, Ленинграда, Краснодара, Ростова, Ставрополя, Черкесска, ссылаясь, на которые избобилуют страницы ее научных статей и книг.

Боташева Зинхара восполняла и популяризировала искусствоведческие и культурологические знания посредством участия в международных, российских и региональных конференциях, изданиях научных статей в специализированных журналах, в том числе рецензируемых Высшей Аттестационной Комиссией (ВАК), информациях в СМИ. Ее публикации и выступления способствовали пониманию особенностей сценического мышления народов республики, осознанию собственной идентичности. Привлечение внимания ученых и общественности к истории театрального искусства народов КЧР и введение квалифицированных исследований в научный оборот являлось главной целью ее профессиональной и организаторской деятельности.

Зинхара Биляловна была не только незаурядной личностью, но и любящей, заботливой матерью, чуткой сестрой, внимательной и беспокойной бабушкой. За душевность, искренность ее любили и уважали близкие, друзья и коллеги. Ее смерть большая утрата не только для родных и близких, но и для всех, кто ее знал, общался и работал. При упоминании о человеке, которого нет уже среди нас, в воспоминаниях встает наиболее яркий образ, связанный с ним. Когда вспоминаю Зинхару Биляловну, то сразу живо представляю ее за рабочим столом, что-то увлеченно печатающей на своем любимом ноутбуке, с которым, мне кажется, она никогда не расставалась. Она умела и любила работать. Думается, что лучшей памятью о ней будет наша плодотворная работа по дальнейшему развитию искусствоведческой мысли в науке Карачаево-Черкесии.

Боташева Зинхара – театровед, кандидат искусствоведения, член Союза Театральных Деятелей России, лауреат медали Исламбиа Крымшамхалова, стипендиат Союза Театральных Деятелей России. Как много сделано, как много было бы сделано еще. Сегодня мне вспоминаются слова Зинхары Биляловны из ее последнего публичного выступления на «VIII Крымшамхаловских чтениях» в г. Теберде, где она призывала всех писать побольше новых книг с тем, чтобы оставить потомкам знания о своих корнях, народе, его истории, культуре и искусстве. Ее имя, бесспорно, войдет в историю как крупного исследователя культуры и искусства народов Карачаево-Черкесии, а книги и статьи станут настольными в научных изысканиях ее последователей.

**КУЛЬТУРНО-МИРОВОЗРЕНЧЕСКИЕ ОСНОВЫ
КАЗАХСКОЙ СЦЕНОГРАФИИ В СВЕТЕ ПОНИМАНИЯ
«ЧЕЛОВЕК» – «МИР» – «СРЕДА»**

Халыков К.З. (Алматы)

Со времен независимости театры Казахстана показывают заметный скачок в плане постановочной технологии и подходов, свободы выражения в оформлении сценографии спектакля. Тому предшествует информационная волна, интернет, ТВ, масса выставок, спектакли и, наконец, опыт приглашенных на постановки режиссеров и сценографов. Сравнительный анализ постановок приезжих режиссеров, сценографов, композиторов из России, Кыргызстана, Литвы, сценический дизайн между казахскими, киргизскими и прибалтийскими сценографами в казахском театре последних десяти лет показывает массу новейших, инновационных методов оформления с иными средствами выразительности. Анализируя Международные Театральные фестивали Центрально-Азиатских стран, участие казахстанских театров в международных экспериментальных фестивалях, выделены некоторые спектакли, как киргизских сценографов, так и отечественных театров «Белое облако Чингисхана» (реж. С. Усманов), «Долгая дорога в Мекку» (С. Раев), «Сулу мен суретши» (Ч. Айтматов, реж. Н. Жакыпбай), «Кыз Жибек» (реж. Касымов К.), «Молния в раю» (У. Сароян, реж. Т. Ахметов), «Султан Бейбарыс» (реж. Ю. Ханинга-Бекназар), «Тансулу» (А.Какишева), «Могила Коркыта» (реж.

И. Вайткус), «Райымбек-Райымбек (реж. М. Ахманов), Қилы заман (реж. Б. Узаков), «Томирис» (А.Т. Хусеин), имеющие свои новшества в данном аспекте. Нами изучены и систематизированы по основным тенденциям сценографии опирающиеся на тюркском мировоззрении формообразующих начал архитектоники сценического искусства. Это сценографические постановки казахских, киргизских театральных художников. Проведен сравнительный анализ постановок сценографии между казахскими и прибалтийскими сценографами в казахских театрах. Выявлен тюркско-казахский пласт сценического мышления в пластических искусствах театров Казахстана. Определен круг тематических и стилистических различий в освоении драматургии тюркских стран у художников Е.Е. Туякова, М. Сапарова, Р. Сапаргалиевой, К. МаксUTOва. В ходе исследования выявлены в осуществленных спектаклях основополагающие факторы устойчивых знаков и пространственных категорий пластических элементов тюркской культуры. В связи с этим проделана попытка установить реконструкции образно-пластической Тюркской модели Мира в сценическом дизайне с 1998–2016 гг. А также проанализирован подход по реконструированию и стилизации образов-героев костюма тюркского времени на спектаклях.

В казахском театре актуальным становится ставить казахскую классическую драматургию приглашенными специалистами из зарубежья. Одной из интересных тем прошлого года стала постановка спектакля «Могила Коркута» Иран-Гайып, в котором были приглашены на постановку режиссер и художник из Прибалтики. Так сказал в своем интервью Есенгелди Туякова о спектакле: «Говоря о технико-технологической продвинутости Каз.драмтеатр им. М. Ауэзова имел возможность пригласить Лауреата Гос.премии СССР режиссера И. Вайткус, сценограф А. Шимонис на постановку «Могила Коркута». Новизна сценографии, как художественного оформления спектакля, заключается в ее кинопанорамности, выстроенного видеоряда на сцене. Огромный прямоугольный куб, как аквариум, «висящий рок», накрывающий и раскрывающий действия, как от посланника Бога – «судьбы людей под колпаком – все уже predetermined высшими силами» – око Всевышнего и только существует один шанс выжить или умереть. Лодка – гроб – скелет, который опускается с неба с Коркута и улетает в небеса, так пространство становится философским и изображения на экране сопровождает спектакль, создавая зрелищность» (1).

В традиционных верованиях протоказахов поклонение небесному Тенгри, Жер-Су, Умай определяется уникальным культурным смыслом миропонимания. «Тенгри» является издревле у тюркских племен хозяином Небесного Мира, Космоса, Духа Неба. Монголы называют «Тенгер», буряты «Тэнгэри», чувашаи «Туры». Также эту религию признавали финно-угорские народы: мари, мордва, коми. Тенгри – это властвующая сила над судьбами государства, народов, людей, всех существ. Конечно же, Умай (бог земли) решал некоторые проблемы (например, очага). «Когда еще народы не знали, что такое пристанище «среднего Мира» – было ониисплено «Небесным Тенгри» сознание в понимании системы «Человек» – «Мир» – «Среда». Зарождение ритуального театра – как «камлание» Шамана – является первоосновой всех прототеатров».

«Тенгри» (или Небесный Тенгри), – отмечает исследователь Курмангазы Караманулы, – в понятии казахов, как в других верованиях, не преследует, не наблюдает, а наоборот, для всех он един, для всех милосерден, для всех заботлив и всемогущ. Тогда почему бы не жить, пользуясь данной свободой на благо, подаренной Тенгри человеческими качествами и достоинствами: надеясь на свои умственные и физические способности, не падать духом, а жить гордостью обязан. Суть и смысл человека тогда зависит только от того, как он проживет земную жизнь. А значит, человек свое счастье должен искать не где-то в раю, а должен найти, пока жив, на этом пристанище. Всем известно, то что сформировано и проложено мировоззрением Тенгрианства эти замечательные понятия в народе по сей день без отлагательно придерживаемо» (2, 17). По этим словам автора, заметны некоторые свойства менталитета казахов, которые имеют точное свое описание. Здесь также отмечены некоторые различия религий Тенгрианства и Мусульманства, характерных для ислама как «подчиненность», «ложные ценности» этой жизни. Данные понятия в тенгрианстве комплексно не описываются. Следовательно, наоборот, оценивается сравнительная свобода Человека; особая черта тенгрианства установить частное отношение между человеком и Миром.

Тюркская культура – единственно сохранившая законы мира и гармонии природы, в этом смысле может стать транслятором культурных ценностей в казахском театре. Девиз «Мир – во всем подобны Ему Миру» позволял человеку видеть себя в Единой системе Мироздания! В космоцентристском понятии о Мироздании – чело-

век есть уменьшенная модель вселенной, то есть в системе микромакрокосмоса. «Части человеческого тела сопоставляются с частями составляющих элементов мира. Тело человека из глины, кровь из воды, легкие из атмосферы, тепло от огня. Все части тела сходятся с частями мира: голова – с небом, туловище – с атмосферой, живот – с морем, ноги – землей, кости – с камнями, суставы – с ветками, волосы – с травой, а чувства – с животными». Образ человека представляется здесь натуралистский, то есть фактурно-природный.

Только в этом случае, именно в космоцентризме проблемы образно-художественного освоения мира могли воплотиться в архитектурно-художественном искусстве, как сценографии пластического вида искусства, где образ космоса и человека объединяются воедино. Космический статус человека в памятниках архитектуры определяется и с точки зрения географической среды. Под голубым куполом неба простирающегося то в равнинах, то в степи, то по хребтам гор казахские земли полны культурными памятниками, и расположены загадочно и многозначно по своим внутренним законам. Стороны света – юг, север, восток и запад – определяются как космический ориентир и означают для людей обретение жизни и постоянство. Передача благодати «күт-береке» со стороны Тенгри упорядочивался с помощью архитектурных сооружений. Считалось безопаснее ночевать на могильных сооружениях, чем под открытым небом, и это символизировалось как защитное пространство – мини космос – обеспечивающее связь с духами предков.

Культур-философский анализ помогает нам осознать, почувствовать в трансформации национальных образов в шаманском-мистическом опыте «новую пластику» казахской сценографии. «Пластика тюркской культуры» в сценографии казахском музыкально-драматическом или в оперно-балетном театре может обозначить стилистические очертания неповторимого кочевническо-номадического стиля – пласта национальной культуры. Тенденции «действенной сценографии», опирающиеся на тюркском мировоззрении, могут быть адаптированы под свои начала – формообразующие элементы архитектоники, берущие начала именно из «пластического вида искусства». Это характерно для многих театров тюркоязычных стран. К примеру можно привести искусствоведческий анализ Р.Р. Султановой, по сценографии Татарстана: «на основе сопоставления татарского музыкального фольклора и орнаментики выделяются три антропоморфных архетипа художественного мышления татар. Эти

идеи могут стать серьезным обоснованием национального своеобразия художественного мышления, а в частности его пластических форм» (3, 71). Также в исследовании особенностей татарского пластического мышления в сценографии татарского театра, как отмечено автором, «лежат два универсальных принципа: «интерьерный» и «универсально-карнавальный»..., которая служит своего рода «антропологической доминантой» в сценическом воплощении в театральном действии (4, 109).

Для сценографии тюркских стран, характерна черта «понимания и распределения пространства» развивающаяся по вертикали, соответствует модели древнетюркского Мироздания. Конструктивная модель композиции сцены развивается часто «вверх»-«вниз», редко по горизонтали. Вертикальный ряд развития конструирования трехчастного Мира тюрков подтверждаются исторических находках статуэтках, бляшках которые нашли археологии на территории Казахстана и Алтайских степей. Например, «застежка с орнаментом из ломанных линии» найденная из Минусинских степей точно отражает «трехчастный мир», напоминающий мировую Гору и целостность мироздания (157 илл.) в книге «Евразийский народ Саки» (Алматы, 2006). «Полихромность является характерной чертой древнего алтайского искусства. Она достигается не только сочетанием различных материалов, но и путем окрашивания войлока и кожи в разные цвета, применением из листового золота и олова, оконтуриванием цветной нитью и наконец, путем росписи красками» (5, 104).

Полихромный элемент оформления спектакля часто заметна на сценографии спектаклей из Киргизстана (спектакль «Долгая дорога в Мекку», Раев, «Театр Учур», спектакль «Белое облако Чингисхана»), Якутии (Якутский Государственный Драматический Театр, спектакль «Тити»), реже у казахских, татарских, башкортских и узбекских спектаклях. В оформлении сценографии и костюмах были применены эти сочетания полихромного стиля, которая особо выразительностью отличает пространственно-временными очертаниями и претендует на современный этнический стиль древне-тюркского пласта. В изучении полихромного стиля представляет интерес татуировка графики знаменитые Пазырыкские курганы (5, 95).

Исследования «Искусства тюркского мира на рубеже веков» предполагают изучение этих психологических воспринимаемых культурных кодов именно в феноменах, отпечатавшихся в истории как «цивилизационные признаки эпохи». Это актуально и сегодня

как «художественные и технологические инновации» во всех направлениях искусства, в том числе и для сценографии Казахстана.

Данный факт позволяет понять процесс состояния сознания зрителя, где сценографические элементы и режиссерский замысел спектакля вступает как действенный феномен. А проблема понимания «общего» и «особенного» культуры и артефактов тюркского мира в феноменологическом подходе могут также фокусироваться на мировоззренческих, онтологических вопросах, то есть на «идее» и ее «воплощении». Объекты сценографии во время сценического действия, воспринимаемые зрителем как физическое и духовное, в плане ассоциативно-метафорическо-символическом несут смысловую нагрузку именно интенционального склада восприятия сознания. Благодаря этому феномену восприятие образа начинает транслироваться за счет универсальности физических объектов «ноэзу» и духовной наполняемостью «ноэма». Находящиеся на сцене декорации, актер, свет, музыка, изображения – в определенном включении их в интенциональное действие могут обрести иносказательность, доминантность контекста. Данный феномен мы исследуем на примере спектакля «Тансулу», который был поставлен в 2014 году в Казахском Государственном академическом театре драмы г. Алматы.

В одной из рецензии исследователей сценографии отмечено, что «В практике современного казахского театра задачи интерпретации драматургического произведения художественными средствами сценографии занимают одно из важных мест. Однако, спектаклей, в которых зрительный ряд был бы самым главным компонентом – не так много» (6). По намерению постановочного коллектива сверхзадачей в этом проекте является вернуть этническую память казахскому народу, которая утеряна давно – задача не из легких. Восстановить созидательность и творческий потенциал, тем самым сделать новый шаг к будущему требует внутренней полноты, чувство принадлежности казахского народа этническим корням и истории, и как известно в истории великая степь была трансформатором всех культурных течений и верований. Коммуникативная функция степи и культура этих народов отличалась особым характером. Поэтому в спектакле «Тансулу» нет отрицательных героев и этнических групп. Все они кочевые народы живут мирно в Поднебесной Тэнгри: абсолютное слияние человека с природой и абсолютное господство природы над человеком в обстоятельствах гармонии. Это значит и есть любовь,

с которой все начинается. Но в момент испытания свободы и воли, преданности своей родине и верности семье героиня по имени Тансулу, показывает зрителю невероятный пример всех этих качеств. Жертвуя своей красотой и оставляя дань уважения принцу другого народа она спасает свое потомство, выбрав путь терни и мук. Такое представление зрителю оставляет впечатление патриотизма и выполнение долга перед предками, которые сохранили им жизнь. Сценические эффекты и режиссерское решение с глубоким смыслом помогает погрузиться в то пространство и время со всеми реалиями прошлого. Искра чистоты и искренности героини Тансулу в спектакле прожигает сердца каждого, которое стало в наше время редкостью. Происходит своего рода катарсис, очищение за эти 100 минут спектакля, затаив дыхание. Люди погружаются в Первозданную любовь, Первозданный Мир. Вместе с тем, в этом спектакле есть испытываемое зрителями феноменологическое интенциональное созидательное начало.

Тема репрезентации Мира и Вселенной имеет большую таинственную трансцендентальную глубину. «Каждая вещь и действие происходящего в какой то мере, незащищенного человека в таинственном мироздании подвластно Шаману» (7, 88). Ему подсилу изменить судьбу, тем не менее он оставляет выбор героям быть и поступать по их желанию. Этот Мир – время от времени совмещает Мир Магический, магические реалии показывают тождество отображения и реальности. Все это структурно-феноменологический помогает пережить интенционально качественное восприятие спектакля за счет сценографии. И так, спектакль нас заставляет погрузиться в иную реальность, где всему этому подана драматургическая почва экзистенциальной практики, человека занимающего крайнее положение в мире.

ЛИТЕРАТУРА

1. Интервью сценографа Туякова Е.Ж. в Каз.драмтеатр им.М.Ауэзова, о постановке «Могилы Коркыта», Алматы. 2015.
2. Караманулы К. Поклонение Тэнгри. (эссе). Алматы.: Ана тілі. 1996. С. 17.
3. Султанова Р.Р. Искусствоведение Татарстана в начале XXI века // Вопросы искусствоведения XX – начала XXI века.: материалы Межд. научн.-практ. конф. Алматы, 2016. 462 с.
4. Султанова Р.Р. Особенности татарского пластического мышления в сценографии в татарском театре // Истоки и эволюция художественной культуры тюркских народов: Матер. межд.науч.практ.конф., посв. 150-летию со дня рождения педагога-просветителя Ш.А. Тагирова. Казань, 2009. С. 109–117.

5. Евразийский народ Саки / Вспомогательное пособие для учащихся, абитуриентов и студентов. Алматы: Негосударственное учреждение детского творчества и детской прессы «Болашақ балапандары», 2006. 248 с.

6. Каржаубаева С.К. Сценография казахского театра: критерии и проблемы аксиологизации // Materialy VII Mezinarodni Vedesko-practicka konference. Praha, 2011. С. 75–80.

7. Khalykov K. Intentionality As A New Phenomenological Approach In Scenography // Central Asian Journal of Art Studies. № 1(1). 2016. P. 86–108.

РУССКАЯ ИСТОРИЯ В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ ЕВРОПЫ XIX ВЕКА

Шигаева Е.Ю. (Казань)

В XVIII–XIX веках европейцы активно интересовались Россией. Богатая история страны, яркие личности и их необычные судьбы становились источниками вдохновения для литераторов, драматургов и композиторов. Оперы А. Гретри «Петр Великий», Г. Доницетти «Петр Великий, царь России, или Ливонский плотник», И. Маттезона «Борис Годунов, или хитроумием приобретенный трон», поставленные в Москве и Санкт-Петербурге только в течение последнего десятилетия, красноречиво подтверждают этот факт. Список можно было бы дополнить огромным количеством музыкально-театральных произведений на сюжеты о русских царях и императорах, стрельцах и казаках, сибирских ссыльных и отважных беглецах. Персонажами западноевропейской истории России стали Иван Грозный, Лжедмитрий, Петр Первый, Екатерина Первая, Екатерина Вторая. Именно им посвящали свои произведения А. Гретри, Г. Доницетти, Дж. Пачини, Дж. Мейербер, А. Лорцинг, Ж. Бизе, А. Дворжак и многие другие композиторы. В рамках данной статьи выделим основные сюжетные линии русской тематики в европейском музыкальном театре.

Наиболее многочисленны оперы о прославленном императоре Петре Великом. Среди них: «Петр Великий» (1790) А. Гретри, «Ливонский плотник» (1819) Дж. Пачини, «Пётр Великий, царь России или Ливонский плотник» (1819) и «Саардамский бургомистр» (1827) Г. Доницетти, «Царь и плотник» (1837) А. Лорцинга, «Северная звезда» (1854) Дж. Мейербера и другие. Основу театральных сюжетов составляли эпизоды стрелецкого бунта и вражды с Софьей, Полтавской битвы с Карлом XII, ученичества Петра на просторах Европы и встречи с женой Екатериной.

Большинство опер о Петре имело огромный сценический успех, причины которого разнообразны. Одной из самых главных стал социально-политический смысл постановок. К сюжетам о Петре авторы обращались в тот момент, когда необходимо было подчеркнуть важность и историческую значимость происходящих событий. Сравнение с самим Петром Великим приобретало значение особого почтения и знака одобрения политических устремлений того или иного государственного деятеля. Так, постановка оперы Й. Вейгля «Юность Петра Великого» была приурочена к визиту Александра I в рамках Венского конгресса в 1814 году. Никола Буйи – либреттист оперы «Петр Великий» А. Гретри – проводит политическую параллель между русским самодержцем и Людовиком XVI, желая укрепить шаткое положение французского короля в разгар Революции 1789 года (См.: 1). В предисловии к изданию либретто Буйи писал: «Я узнал, что в России Петр Великий пренебрег блеском и радостями трона, дабы безраздельно посвятить себя благоденствию своего народа, подобно тому, как сейчас Людовик XVI посвящает себя благоденствию французов. Скопище варваров, лишенных нравственных правил, моральных устоев, дарований, Петр Алексеевич преобразовал в общество людей мыслящих и просвещенных; призвав французов к участию в управлении королевством, Людовик сделал из них народ, обладающий всей полнотой власти, а сам стал его ангелом-хранителем» (2, 96). Любопытно, что даже такой знаток русской истории как Н. Карамзин, присутствовавший на одной из постановок спектакля, поддался очарованию героев оперы, против постановщикам исторические и этнографические неточности: «Я отираю слезы свои и радуюсь, что я русский... Жаль только, что французы нарядили государя, Меншикова и Лефорта в польское платье, а Преображенских солдат и офицеров – в крестьянские зеленые кафтаны с желтыми кушаками. Зрители вокруг меня говорили, что русские и ныне точно так одеваются, а я, занимаясь драмою, не почел за нужное выводить их из заблуждения» (3, 241).

Вторая группа опер на сюжеты из русской истории связана с Сибирью. Французская исследовательница Ш. Краусс отмечала, что Москва и Петербург, по которым и складывалось в основном впечатление путешественников, не могли в полной мере отразить своеобразие русской культуры: «Санкт-Петербург потому, что был городом слишком молодым. Москва же потому, что она была бывшей столицей и к тому же слишком живо напоминала о провале на-

полеоновского похода. Кроме того, оба эти города, такие разные по своей сути, практически не давали возможности передать синтетический характер “типично” русского города» (4, 157). В воображении европейцев именно Сибирь наиболее точно соответствовала представлениям о России с её суровым климатом, заснеженными бескрайними просторами. Дополняли картину дикие племена, медведи, волки и другие хищники. Сибирские равнины также были традиционным местом ссылки преступников и вольнодумцев, неугодных властям. Судьба некоторых ссыльных, сломленная несправедливым наказанием, зачастую становилась предметом повествования многочисленных мемуаров, написанных в духе авантюрных романов. В музыкальном искусстве «сибирская тема» была представлена несколькими сюжетными линиями. Каждая из них связана с удивительными судьбами людей: беглого ссыльного Августа Беневского, организовавшего бунт в камчатской тюрьме; преданной дочери Прасковьи Луполовой, совершившей путешествие из Сибири в Петербург пешком во имя спасения невинно осужденных родителей; разоренного и сосланного в Сибирь светлейшего князя Александра Даниловича Меншикова. Русские герои, по-видимому, привлекали европейцев силой и стойкостью характера, словно закаленного суровым климатом сибирской тайги.

Сосланный Август Мориц Беневский был венгерского происхождения. Необузданные нравы, пьянство и поборы со стороны надзирателей вынудили заключенных Большерецкой тюрьмы организовать мятеж, главарем которого как раз выступил Беневский. Восставшие захватили судно «Святой Петр» и отправились в открытое море, в надежде уйти от неволи и унижений. Корабль проделал сложный путь. Впервые в истории русского мореходства судно, двигаясь с востока на запад, пересекло три океана, открывая земли Японии, Китая и Африканского континента. Конечным пунктом этого вояжа стал Мадагаскар, куда корабль прибыл 2 февраля 1774 года. Некоторое время спустя были опубликованы блестящие мемуары Беневского, на основе которых немецкий писатель Август фон Коцебу написал роман «Граф Беневский». Этот роман лег в основу большинства опер о ссыльном беглеце: «Беневский, или Ссыльные на Камчатке» (1800) Ф. Буальдьё, «Беневский» (1813) С. Шампена, «Беневский» (1831) П. Дженерали.

Русский сюжет спектаклей, учитывая стойкий интерес публики XIX века к музыкально-этнографической экзотике, несомненно,

привносил в оперы особую привлекательность. На сохранившемся эскизе к опере Буальдье «Беневский» изображены скалистый рельеф, вдалеке виднеется заснеженная вершина горы, вулкана или сопки. Колонны сводов пещеры и свисающие корни могучих деревьев подчеркивают суровость этого края. Однако главным средством создания национального колорита является музыка. Обозреватель газеты «Gazette nationale, ou, Le moniteur universel» писал: «Музыку принимали с воодушевлением, постоянно аплодировали, часто с энтузиазмом. Особенно примечательно то, что общий музыкальный колорит оперы воссоздает иностранную культуру, а смелые диссонансирующие аккорды являют особую красоту в том, что ярко характеризуют образы персонажей и рельефы местности» (5, 1056).

Другая сюжетная линия сибирских опер основывалась на истории отважной девушки Елизаветы, которая дошла пешком из Сибири в Петербург к Александру I с просьбой об оправдании её ошибочно осужденных родителей. Её дочернему подвигу посвящены произведения М. Ланюса «Елизавета, или Героизм дочери» (1806) и Г. Доницетти «Сосланные в Сибирь, или Восемь месяцев за два часа» (1827). Прототипом Елизаветы, героини перечисленных произведений, стала молодая сибирячка Прасковья Григорьевна Луполова (1784–1809). Она родилась в деревне близ сибирского городка Ишим в семье ссыльного, обвиненного в воровстве. Стремясь помочь родителям, она не побоялась совершить путь пешком из Ишима в Петербург к Александру I. Её просьба была услышана. Сама девушка позже приняла монашеский постриг в Новгородском Крестовоздвиженском монастыре. Ещё при жизни Прасковья стала прототипом романа Софи Коттен «Елизавета, или ссыльные в Сибири», который в качестве бестселлера обошел многие страны Европы.

В опере Г. Доницетти «Сосланные в Сибирь, или Восемь месяцев за два часа» юной Елизавете приходится преодолевать массу препятствий. Оказавшись в ходе своего пути на берегу Камы, Елизавета встречает татар во главе с их Вождем Альтерханом. Они преграждают путь девушке и грозят ей смертью. Намек на татарские набеги, содержащийся в опере, хотя и не уместен исторически, но был необходим для усиления образа стихийной и страшной силы, вставшей на пути Елизаветы. Отважная девушка силой своего духа смогла усмирить врагов и доказать им свое духовно-нравственное превосходство: татары вызвались даже помочь ей в трудном пути. Доницетти и либреттист Джиралдони также добавили

колоритную сцену наводнения на Каме и чудесного спасения Елизаветы. Показательно, что именно этот эпизод стал самой запоминающейся сценой оперы, так как изображен на афише 1853 года, сообщающей о постановке оперы в Париже в Théâtre-Lyrique (подробнее об опере: 6).

Фаворит Петра Великого Александр Данилович Меншиков не уступал популярности своему коронованному покровителю. Молниеносный карьерный взлет простого мальчишки-булочника стал, своего рода, историческим анекдотом, описанным во многих книгах о России. Театральной публике XIX столетия Меншиков был известен как непременный персонаж «петровских» опер. Однако в пьесе С. Шампена «Меншиков и Федор, или Безумец в Березове» (1808) сподвижник русского царя представлен как главный герой произведения.

По мнению многих авторов исторических книг того времени, эпоха Петра Великого разделила историю России на «до» и «после». В то же время, архаическая и экзотическая Допетровская Русь привлекала европейцев ничуть не меньше. Дикие нравы Ивана Грозного, авантюра самозванца Григория Отрепьева, интриги боярства предоставляли богатый материал для захватывающего оперного сюжета. Среди них: «Борис Годунов, или Хитроумием приобретённый трон» (1710) И. Маттезона, «Иван IV» (1862-1865) Ж. Бизе, «Димитрий» (1876) В. де Жонсьера, «Димитрий» (1882) А. Дворжака, «Иван Грозный» (1911) Р. Гюнзбурга.

Несомненно, авторы перечисленных опер не стремились к точному отображению исторических деталей. Например, в опере Жонсьера «Димитрий» самозванец вместе со своим войском обитает в лагере под Москвой (как известно, в селе под Москвой прятался Тушинский вор Лжедмитрий II). Однако в музыке воплощены наиболее узнаваемые приметы русского стиля: хор бравых казаков, протяжные песни кочующих цыган, монашеское пение православных молитв и даже колокольный звон (подробнее об опере: 7).

В операх на русскую тему композиторы активно обращались к народному песенному материалу. Весьма любопытна цитата русской песни в опере француза Жонсьера «Димитрий». Один из главных героев оперы Люзас (прообраз Князя Шуйского) поет удалую застольную песню, прославляя в ней радость хмельного разгула. Мелодия является цитатой широко известной русской народной песни «Вдоль по улице метелица метёт». В сочетании с новым французским

текстом, песня, по-видимому, должна была обрисовать широту характера и страстность русского мужчины, склонного идти до победного конца и в войне, и в любви. «Сладкий нектар опьяняет меня, чарующий ликер пробуждает моё сердце! Слава тебе, жгучий ликер, опьяняющий меня, о нектар победителя! Слава тебе, жгучий ликер, опьяняющий меня, о нектар победителя!», – поет Люзас (8, 257).

Итак, на протяжении всего XIX века интерес драматургов и композиторов к русской истории и культуре не только не угасал, но и разгорался все ярче. Воспоминания путешественников о России, нотные сборники русских песен, исторические хроники способствовали формированию определенных знаний и представлений о русской истории, природном богатстве, климате. Масштаб столь значительного интереса композиторов-европейцев к «русской теме» позволяет с уверенностью утверждать о наличии определенной сюжетно-стилевой тенденции, связанной с воплощением русского колорита в европейском музыкальном театре.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шигаева Е. Опера А. Гретри «Петр Великий» в контексте Французской революции // Музыка: искусство, наука, практика. Научный журнал Казанской государственной консерватории (академии) имени Н. Г. Жиганова. 2013. № 2 (4). С. 25–41.
2. Цит. по: Заборов П. Русская тема во французской драматургии революционных лет («Петр Великий» Ж.Н. Буйи) // Великая французская революция и русская литература / ред. Г. Фридлендер, АН СССР. Л.: Наука, 1990. С. 91–105.
3. Карамзин Н. Письма русского путешественника / сост. Ю. Лотман, Н. Марченко, Б. Успенский. Л.: Наука., 1984.
4. Краусс Ш. Теория климата как ключ к восприятию России через французскую литературу XIX в. Пер. с нем. Е. Ботовой // К истории идей на Западе: «Русская идея» / под ред. В.Е. Багно и М.Э. Маликовой. СПб: Изд-во Пушкинского Дома; Издательский дом «Петрополис», 2010. С. 143–167.
5. Gazette nationale, ou, Le moniteur universel. 21 prairial. 1800. № 261.
6. Шигаева Е. Героическая история русской девушки в опере итальянского маэстро: опера Г. Доницетти «Восемь месяцев за два часа, или Ссылные в Сибири» // Музыкаведение. 2013. № 10. С. 13–21.
7. Шигаева Е. О русской истории по-французски: опера В. Жонсьера «Димитрий» // Израиль XXI: музыкальный журнал. 2013. № 41. Режим доступа: <http://www.21israel-music.com/Dimitry.htm>
8. Juncières V. Dimitri: opéra en 5 actes. Paroles de MM. H.de Bornier & A. Silvestre. Partition Piano et chant. Paris: Léon Grus, 1876.

В ПОИСКАХ СМЫСЛА И ПРЕДНАЗНАЧЕНИЯ (пути познания в поэтической драме Г. Ибсена «Пер Гюнт»)

Эделева Е.П. (Уфа)

Творчество Генрика Ибсена – одно из самых высоких достижений западноевропейского театра XIX века. За полвека своей деятельности норвежский драматург обогатил сцену произведениями самых разных жанров: от романтических сказаний до остросоциальной аналитической пьесы. Для нашего исследования особый интерес представляет «фантастическая» драма «Пер Гюнт», написанная в 1866 году, сразу же вслед за «титанической» драмой «Бранд».

А. Белый в своей книге «Символизм как миропонимание» абсолютно точно, на наш взгляд, отмечает особенность поэтики драматурга, говоря, что «его анализ отдельной личности является синтезом века» (1). Г. Ибсен создал уникальный по масштабности образ человека, выбравшего тернистый путь познания жизни и обретения целостного и независимого «я». Описание подобного пути стало не только авторским осуждением своих соотечественников, приверженных нормам прагматичной буржуазной морали, но и доказательством того, что любая личность имеет в себе неосознанное стремление к самоидентификации и постижению истинной своей сути.

Образ главного героя драмы Пера Гюнта, отобразившего сознание, способ мышления и поведения человека начала второй половины XIX века обнаруживает так же и черты, свойственные нашему современнику. Проблема определения своего жизненного пути и призвания столь же важна для человека любого другого времени, другой эпохи, как и система нравственных ценностей всего общества в целом и каждой личности в отдельности. Именно поэтому данный герой представляет для нашего исследования гораздо больший интерес, нежели Бранд.

Сам образ Пера уже несет в себе зачатки новой драматургии, создание которой займет большую часть жизни Генрика Ибсена. По мнению Б.И. Зингермана: «Ибсен дает новое толкование принципу деяния по сравнению с тем, что было принято в предшествовавшей ему классической драме» (2). Неистовствующий и бесконечно действующий герой в лице Бранда превращается во внешне безвольного, пассивного, но отягощенного внутренним конфликтом Пера Гюнта, для которого вопрос действия остается нерешенным практически до самого конца его жизни. Действие как ответственность,

как поступок во имя некой высшей силы, как жертвенность и способность к принятию решений – всего этого Пер Гюнт старается избегать на протяжении своего «великого» пути открытия и познания «Древа Жизни».

Не случайно мироощущение Ибсена сопоставляют с воззрениями датского философа С. Кьеркегора, который написал целый трактат о «стадиях человеческой экзистенции». В образе Пера Гюнта Ибсен показывает экзистенциальные метания человека, вынужденного вливаться в бурный поток жизни. Именно С. Кьеркегор определяет и исследует три принципа существования человека: эстетический, этический и, наконец, религиозный. Бранд Ибсена целиком и полностью является героем, живущим по этическому принципу. Пер Гюнт, напротив, принадлежит к тем, кто идет по пути эстетического наслаждения и удовлетворения всяческого рода потребностей. Но религиозный путь, растворенный в самой жизни обоих героев, переплетается с основными мотивами данных пьес. Если эстетическое мировоззрение основано на отчаянии, то этическое основано на том, чему свойственно быть. Эстетическое начало – это то, что человек есть, этическое – то, благодаря чему он идет по пути своего становления.

Главный герой драмы, вокруг которого Генрик Ибсен выстраивает масштабные и величественные по форме пространственно-временные границы, проходит на наших глазах путь длиною в жизнь, призванный стать для Пера Гюнта «учителем» мудрости. «Рослый, коренастый парень лет двадцати» спускается вниз по склону величественной горы, символизирующей несокрушимость и вечность самого Времени и Судьбы, с которой будет вести борьбу Пер Гюнт. Его фигура гармонично вписана в прекрасный норвежский пейзаж, однако устремленность гор вверх не совпадает с путем героя вниз. Пер проходит своеобразный путь восхождения к самому себе и, одновременно, низвержения от самого себя. Социолог и философ И.С. Кон определяет сущность человеческой природы, говоря: «В чем бы человек ни видел свое призвание, оно всегда предполагает увлечение, стремление сделать максимум возможного и даже невозможного» (3). Именно это безотчетное стремление ввысь, к неведомому и прекрасному – есть самое лучшее качество ибсеновского героя.

Ограниченность «я» Пера состоит в том, что он отказывается меняться, но между тем жаждет перемен вокруг себя. Будущее не заботит Пера, так как он существует «здесь и сейчас». Смысл суще-

ствования заключается для него в безотчетном творении собственной летописи жизни.

По своей натуре Пер Гюнт детерминист, верующий в лучший исход настоящих событий. Но, говоря о том, что «знать заранее нельзя, что и с кем случится в жизни», он выражает сомнение по поводу собственной судьбы. Не случайно исследователь Н.А. Тулякова пишет в сопоставительном анализе Пера Гюнта с центральным образом «Северной симфонии» А. Белого: «Главная мечта Пера Гюнта – мечта о царстве, которое он искал всю жизнь и не обрел в видимой жизни» (6). Выход за пределы внутренних границ оказывается для него невозможным в силу парадоксальной природы собственного характера. Пер остается верным своим принципам до тех пор, пока перед ним не встает проблема выбора. Жизнь человека для него подобна колесу: за несчастьем всегда следует счастье, а значит, мировое равновесие приведет в порядок и человеческое существование.

Наивная детскость смешивается в нем с юношеской ретивостью и необузданностью, но глубинные страхи и скрытая бесхарактерность подавляют его способности и делают из светлых порывов героя отголоски чужих подвигов. Пер Гюнт чувствует необходимость внутреннего перерождения («Реять хочу над горами, «Тело очистить и дух»). Пока герой молод, ему не важно, какими способами он завоеует сердца людей – подвигами или преступлениями. Он идет на риск, дабы не потерять свою индивидуальность и именно это отличает его от остальных норвежцев. «Совсем не рисковать – значит иметь ужасную возможность потерять то, что не потеряешь...» (4). Отсутствие границы между добром и злом внутри Пера разрушает целостность его «Я». Не найдя удовлетворения своим желаниям, Пер решает стать сеятелем мирового хаоса и провозвестником человеческого бунта против неизменных законов жизни.

Пер, как романтический герой, изобретает собственную реальность, которая сталкивается с реальностью настоящего мира; и эти два мира способны сосуществовать лишь в конфликтных взаимоотношениях. Именно та «исключительность», которую отвергают и опасаются норвежцы, делает Пера катастрофически отчужденным от социального бытия.

В полной темноте и слепоте Пер пытается защитить себя и противостоять некой неведомой силе. Слово Чудная Баба из пьесы Нины Садур, Великая Кривая становится бременем на плечах Пера. Кривая не имеет ни формы, ни очертаний. Человек всю жизнь

борется с Великой Кривой (Судьбой), трансформированной в личные сомнения, нерешительность, трусость перед испытаниями жизни. Великой Кривой незачем отбиваться от ударов слабой человеческой руки. Лишь сила духа, выдержка и вера в собственные силы способны изменить ход истории собственной жизни.

«Если трагедия познания обрекает нас во власть сурового рока, то ибсеновские герои предопределены роком; отсюда детерминизм ибсеновских драм» (1), – тонко замечает поэт А. Белый в своей книге «Символизм как миропонимание». Но детерминизм нередко характеризует человеческую личность как раздвоенную, не способную управлять обстоятельствами и случайностями и быть ответственной за принятые решения. В этом контексте герой ибсеновской драмы становится героем универсальным, воплощающим в себе черты общечеловеческие.

Бессилие Пера достигает такой степени, что он горит желанием причинить себе боль, «мясо прогрызть до костей», «собственной крови отведать». Пер Гюнт неизбежно начинает рефлексировать. Через физическое воздействие он хочет проникнуть к источнику душевных недугов, к корням собственного сознания, жаждет пробуждения и мечется в исступлении, не зная, что предпринять. Испытание жизнью, которое дает герою шанс сделать кардинальный выбор – слишком дорогая плата за покой и мудрость.

Идя на компромисс с собственной совестью, Пер пытается надеть маску благодетеля и обмануть Бога. Однако внутренние несовершенства герой ощущает в себе с приближением «заката» собственной жизни. Он испытывает отчаяние, которое выражается в стремлении найти свое настоящее предназначение в совершенно чуждых ему сферах деятельности. Это чувство собственной неполноценности возникает на интуитивном уровне, и потому герой на некоторое время убеждает себя в том, что его внутренняя гармония не подвержена опасности уничтожения. «Маску и внешний облик нельзя делать сущностью, чужое — своим» (3), – цитирует И.С. Кон высказывание французского философа Мишеля де Монтеня. Чем больше Пер Гюнт находится в неведении, тем быстрее его самосознание приходит к тупику и открывает пустоты своих личностных начал. Его «потенциальное» отчаяние перерастает в «реальное» (4) лишь в моменты решения судьбы или осознания совершенных ошибок, так как внутри него не остается ни малейшей надежды. Страх небытия рождает внутри Пера желание избавиться от самого себя.

Находясь в беспрестанном пути, он становится гражданином мира. Его мужество заключается в борьбе с отчаянием, которое порождает тревогу за свое существование. «Мужество всегда подразумевает риск, ему всегда угрожает небытие; это либо риск утратить себя и стать вещью внутри целого, состоящего из других вещей, либо риск утратить свой мир в пустоте самосоотнесенности», – пишет философ-экзистенциалист П. Тиллих (7). Но, не решаясь быть собой абсолютно во всем, Пер делает свое мужество бессмысленным.

Обретая мнимую свободу в неумолимой вере в высшие силы, Пер лишается одной из главных ценностей человеческой личности – веры в самого себя. Его цели оказываются парадоксально бессмысленны и необходимы только для того, чтобы их достичь. Для Пера существует «желаемое»; «должное» же отбрасывается им с абсолютным равнодушием.

Пера Гюнта нельзя назвать «обывателем». «Дорефлексивное» (или «непосредственное») (4) «Я» испытывает влияние внешних факторов, которые приводят человеческую личность к отчаянию. Такое состояние С. Кьеркегор называет «пассивностью», но Пер Гюнт Генрика Ибсена, напротив, настолько гиперактивен в своих действиях, что даже не успевает ощутить перемены внутри себя. В погоне за бурной жизнью Пер лишается ощущения меры истинного и ложного. Его непосредственность запускает механизм самоуничтожения. Так как Перу не удастся реализовать свои планы через то самое «Я», которое дано ему от рождения, он идет обходными путями, отыскивая себе новое «Я», что является одним из худших последствий отчаяния. Перу недостает «этической рефлексии» (4), а для этого нужен разрыв с непосредственностью его характера.

Взывая к Богу, Пер показывает свою безмерную эгоистичность и пренебрежение к миру, что обращает его мольбу в пустоту и бессмысленность. В нем нет искреннего порыва к Богу, но на протяжении всего своего жизненного пути он идет по дороге обретения Бога в себе. Он верит в его существование, но требует от него повиновения и служения, ощущая себя центром мироздания. Вглядываясь в пустыню, Пер смотрит как бы в зеркало, сквозь пустоши своей одинокой души.

Экзистенциальность Пера незрима, но, тем не менее, свойственна его рассуждениям о бытии всего сущего. Пустыня похожа на человека, который ни разу с момента своего творения не сказал

«спасибо» Господу за дарованную жизнь, возможность приблизиться к «идеалу». У Пера понятие «идеала» размыто и раздроблено на множество образов и подобий того, что в действительности не имеет реальной ценности. Человек на протяжении всего своего существования ищет объяснение смысла своих поступков, он борется с собой, его раздражает двойственность. Таков и Пер Гюнт – обобщенный образ человечества. Героем овладевает желание стать плотиной, которая дарует пустыне воду и жизнь новой стране под названием Гюнтиана. Ибсен иронизирует над Пером Гюнтом, вложив в его уста фразу Ричарда Глостера из исторической хроники Уильяма Шекспира: «Полцарства за коня!». Но здесь же и непреодолимое желание кричать на весь мир о своем существовании, противостоять ему и доказывать свою непревзойденность.

В желании Пера повернуть время вспять и реализовать то, что давно потеряно им, кроется трагизм его внутреннего конфликта. Пер Гюнт стремится стать тем, кем он не может быть по своей природе, но только таким образом он обретает самосознание.

Пер стремится изведать путь человечества, изучить мировую историю. Вступив на путь познания, он не в силах уклониться от него. Сомнение становится бессознательным выражением его собственной личности, находящейся под сильнейшим воздействием социальных и психологических противоречий. Неуловимую суть самого себя Пер пытается ухватить уже вне пределов родных земель – в Египте, Вавилоне, Трое, Афинах.

Он познает не мир, но пытается ощутить самого себя в этом мире. Стремясь к истокам общечеловеческой памяти, Пер являет собой архетипический образ. Ответ Сфинкса на вопрос Пера «Кто ты?» становится символичным: во всем мироздании растворены силы судьбы, которые отображают конфликтность человеческой природы.

Встречая сумасшедших, Пер узнает, что весь мир в одну ночь изменился до неузнаваемости: сумасшедшие обрели разум, здравомыслящие расстались с ним. Пера пугает картина мирового хаоса, который сотворила природа человеческого двойничества. Героя принимают за короля разорванного сознания, который сумел познать себя. Каждый среди всех этих сумасшедших является самим собой, говорит со своим «Я» и прячется в нем. Могущество этого «Я» настолько сильно, что сумасшедшие превращают его в некий «больной» культ. Нередко в них происходит борьба множества копий этого «Я». И эту борьбу они разглядели в облике Пера.

Подобно сумасшедшим, Пер так же поддается влиянию внешних обстоятельств. Быть умным или безумным – одно и то же, потому что ум приводит человека к экзистенциальным исканиям, а безумие – это и есть то сложное состояние человека, которое отягощает его существование неразрешимыми и вечными конфликтами с миром и самим собой. И у тех, и у других есть риск быть не принятыми обществом, что и объединяет Пера с безумцами. Но некий Абсолют, то есть само «Я», скрывающийся внутри Пера, делает его выше сумасшедших.

Пер соглашается с тем, что мир не идеален, но меньше любить его он не может. Гуссейн перерезает себе горло, не видя смысла в своем безвестном существовании. Он не может познать Истину и потому расстается с действительностью. Пер оказывается сильнее Гуссейна, так как он еще не познал всего того, что уготовано ему жизнью. Он сравнивает себя с книгой, Гуссейн – с пером. Пер имеет в себе весь мир, а Гуссейн – лишь какую-то часть этого мира. Но смерть Гуссейна заставляет Пера понять ничтожность своей личности. Не в силах выдержать этого трагического открытия, Пер падает в обморок и становится «скакуном» для Бегриффенфельдта.

В последнем действии закат солнца предвещает скорое окончание долгих скитаний норвежского Дона Кихота. Старость – символ «окаменения» страстных чувств, увековечивания своего прошлого и попытка возвращения к истинному «Я». В описании «царственного сладострастника» на закате жизни С. Кьеркегором есть много общего с героем Г. Ибсена. Философ рисует образ глубокого старика, много повидавшего и испытывавшего, тоскующего по своей юности, но успевшего устать от ее телесного и душевного голода. Однако, «несмотря на все свое знание мира, несмотря на весь свой опыт, он в чем-то остался ребенком или юношей» (5), который требует еще большего прорыва к высшим духовным материям, более высокой форме существования. Этот прорыв означает отказ от материального богатства и власти, которую когда-то давала ему его собственная свобода. И этот отказ становится непосильным для Пера Гюнта, остающегося верным своим желаниям.

Прожив жизнь большого грешника, он решает причинить боль тем, кто имеет больше человеческих богатств, чем он сам. Эгоизм Пера переступает границу дозволенного, обида и отчаяние толкают его на подлость. Пер решает лишить людей того, чего не дала ему

судьба и таким образом отомстить ей за ее жестокость и несправедливость по отношению к нему.

Многие живут без цели, будто переживают самих себя и затем исчезают как тени. Пер, поначалу, не задумывается о своей конечности и о Смерти как таковой, но когда сталкивается с ней лицом к лицу, инстинкты самосохранения заставляют его бороться за жизнь любыми способами. Жизнь ради жизни, жизнь ради существования дарит ему уверенность в том, что никто не посягнет на его совесть и свободу. На земле он сам является собственным карателем и благодетелем в одном лице.

Чем дольше живет герой, тем больше тратит внутренние силы. Пер находится на обломках собственной личности и бессмысленного прошлого. Границы между реальным и вымышленным стираются: Пер отпускает мечты, решая прекратить свои искания, подавить жажду к путешествиям и чувственным познаниям ради того, чтобы кто-то из людей сумел указать ему настоящий путь к человеческому счастью. Он жертвует соломенной короной, венчающей короля несуществующего царства.

Пройдя столь сложный обряд взросления длиною в целую жизнь, он становится собой и готовится принять из рук Судьбы дары Смерти. Призрачное существование омрачается отверженностью от общества и всеобщей любви. Знание, которое он получил при рождении, ничемно и мертвенно. Груз содеянных когда-то ошибок все больше приближает Пера к тому, чтобы стать, наконец, тем, кем он всегда был.

Пер замечает у себя под ногами клубки собственных мыслей, которые материализовались в осязуемое и настоящее. Нежелание Пера совершать задуманное, лень и бессилие, которые были привиты безверием в него социума, сделали мысли клубками, вынужденными скитаться по всей Земле. Мысль, которая, возможно, могла зародиться в его голове, материализовалась в явь. Однако Пер пытается обойти ее, боясь вновь пойти по чужому пути. Приближаясь к открытию Истины внутри себя, герой отказывается от нее, поглощаемый сомнениями и незнанием.

Фантазия и подсознание Пера материализуется ради того, чтобы герой сумел осознать себя. Эта рефлексия героя происходит не в нем самом, а как бы вне его тела. Сухие листья-лозунги летят ему вдогонку, напоминая о том, что никогда так и не были провозглашены. Вся сущность Пера восстает и обещает свидетельствовать против него на небесах. В минуты наивысшего отчаяния и внутренней борь-

бы мольбы матери и возлюбленной спасают его душу от неминуемого внутреннего падения и гибели души. Рефлексия Пера Гюнта совмещает в себе диалог с природой, которая одновременно обладает собственным бытием и трансформируется в сознание героя.

Он убегает от ответственности, так как боится, что за грехи ему придется отвечать перед Богом. Для героя смерть страшнее физических и моральных мук, которые он вынужден был испытывать на протяжении всей жизни. Пер готов нести бремя наказания за ошибки, но не готов прощаться с жизнью. Ради нее он готов, подобно животному, содрать с себя кожу, разорвать плевры прошлого и избавиться от плоти «хориона».

Лишь один вопрос не дает ему покоя – что значит «быть самим собой»? И узнает, что быть самим собой, значит «отречься от себя», уничтожить свое «я», «всегда собою выражать лишь то, что выразить тобой хотел хозяин». «Я» – это наше бессознательное, почти не контролируемое самоощущение, которое наделяет человека «своим бытием». Но Пер не смог понять, чего от него требует Создатель. Он спорит сам с собой, думая, что побеждает в себе лжеиндивидуальность. Осознав свою ошибку, Пер не понимает, за что он должен умирать теперь, когда ему открылась человеческая тайна. И только создавая свою жизнь, Пер Гюнт способен прийти к разрешению внутреннего конфликта.

Мир отзывается ему в падающей звезде, символизирующей падение главного героя. В пустоте и безлюдье Пер рвет на голове волосы и кричит, ощущая себя ничтожной мошкой на огромном клочке Земли. Отчаяние Пера обращается в космическое разочарование в себе: он не откликнулся на зов мира, он не стал его частью, а только притворялся, что является ею. Пер приходит к осознанию, что его рождение было напрасным трудом любимой матери, бесполезным плодом человеческого бытия. Он восходит на самую высокую гору, чтобы запечатлеть внутри себя пейзаж прекрасной Земли, запомнить тепло горячего солнца. Превозмогая мучительную боль, он открывает суть самого себя и становится Человеком.

Любовь к жизни, утверждение собственной индивидуальности, стремление оставить после себя нечто важное в истории вступает в острые противоречия с нежеланием вести борьбу с обыденностью, которая поглощает своей изнуряющей серостью и бесплодностью. Эти противоречия венчает бесконечный поиск самого себя среди сотен таких же людей, ищущих свое предназначение.

На примере своего героя Генрик Ибсен показал формирование человеческой личности, начиная с юношеского возраста и заканчивая поздней зрелостью. Этот путь стал, в свою очередь, образом великого пути Познания, который каждый человек проходит на протяжении всей жизни. Так, переход в новое качество своей личности выразился в долгожданном восхождении Пера Гюнта на гору своего недостижимого когда-то «Я».

ЛИТЕРАТУРА

1. Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика. 1994. 528 с.
2. Зингерман Б.И. Очерки истории драмы 20 века. М.: Наука, 1979. 395 с.
3. Кон И.С. В поисках себя. Личность и ее самосознание. М.: Политиздат, 1984. 151 с.
4. Кьеркегор С. Болезнь к смерти. М.: Академический проект, 2012. 160 с.
5. Кьеркегор С. Или-или. СПб.: Амфора, 2011. 823 с.
6. Тулякова Н.А. «Пер Гюнт» Генрика Ибсена и «Северная симфония» Андрея Белого // От текста к контексту. СПб.: НИУ ВШЭ, 2013. № 1. С. 132–138.
7. Тиллих П. Мужество быть. М.: Модерн, 2011. 240 с.

НАРОДНЫЕ ИСТОКИ ТЕАТРАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ АБАЗИН

Экзекова Л. И. (Черкесск)

В XXI веке, когда формируются новые нравственные ориентиры, нужно обратить внимание на культурный потенциал Карачаево-Черкесской республики и выделение индивидуальности, самобытности абазинского народа. Развитие общества отражается во всех видах искусства и, конечно, на деятельности театра. Он всегда отображает социальные перемены, становясь своеобразным соучастником жизни народа. Объединяя в себе живопись, музыку, литературу, хореографию, театр участвует в развитии личности и является способом художественного отражения действительности, формируя эстетическое воспитание.

Основой формирования художественной культуры того или иного народа и, конечно, абазин является искусство. Являясь одним из способов преобразования, как личности, так и народа, и общества в целом. Но, по мнению культуролога З.Н. Алемединовой, «национальную специфику ей придает наличие этнического элемента. Прогноз развития театрального искусства требует подтверж-

дения, что вся культура народа развивается по основному закону – «традиция – новация» как закону существования культуры в целом» (3, 172). Каркасом культуры абазинского народа можно назвать этническое происхождение, основывающееся на традиции этнокультуры. Но здесь хотелось бы отметить, что главным различием этнических культур является тип хозяйствования. У абазин смешанный тип и ориентир культуры следующий: «сохранение и повторение приемов творчества, обеспечивающих высокую однородность ее художественного мира» (5,42).

При изучении формирования абазинской культуры нужно учитывать геофизические особенности, а именно, что абазины являются коренными жителями Кавказа и здесь они реализовывали себя в пространстве, то есть осваивали просторы различных районов, где они в основном и проживали.

В настоящее время наблюдается, что профессиональное театральное искусство абазин развивает и выявляет этническое начало, что становится основным ориентиром в развитии современной художественной культуры. По нашим наблюдениям, сейчас художественная культура абазин Карачаево-Черкесии находится в периоде формирования нового типа, и результатом этого является развитие профессионального абазинского театра, основываясь на прошлое – традиционную театральную-зрелищную культуру.

Традиции обновлялись и обновляются, и такие процессы протекают у всех народов не одинаково. Одним из таких способов обновления может быть постепенное самосовершенствование элементов культуры. «При этом традиция вначале сопротивляется новации, потом они мирно сосуществуют, затем смешиваются, сплавляются и, наконец, в таком сплаве на определенное время приобретают силу новой традиции» (4, 218). Возможен и другой способ обновления традиций – это совместно с тем, что диктует время и возможностями культуры происходит поэтапная ее реформа. Но последние десятилетия традиции подвержены изменениям, из-за которых некоторые из них разрушаются. Например, родственная взаимопомощь, уважение к старшим, гостеприимство, религиозная, семейная и общественная обрядовость, или распространенная в обществе абазин – сельская община. Конечно, многие традиции гибнут не только из-за насильственного их разрушения, но и в результате общего для всего человечества процесса урбанизации. Подтверждение этому является слабое знание родного языка младшим поколением,

что некоторым образом снизило темпы развития профессиональной культуры абазин.

Традиция «развивается на основе единства противоречий: она питается исторической деятельностью прошлого и историческим сознанием настоящего» (4, 42). Это своеобразный способ передачи сведений из поколения в поколение. В силу этой основной функции она не может быть ни чисто историческим, ни чисто современным явлением: она охватывает и то, и другое, устанавливая взаимосвязи между произведением как фактом истории и его воздействием на современного читателя или зрителя.

В формировании театральных традиций важное место занимали обряды. Даже в похоронном обряде заложен момент театрализации: в момент оплакивания рассказывались наиболее интересные моменты из жизни умершего (1, 62). Делалось это настолько эмоционально, что кто-то из присутствующих мог перевоплотиться в человека, о котором шла речь, затем начинали говорить и другие. Рождалась своеобразная «сценка» из жизни покойного. Исполнители так увлекались, что в смешные моменты раздавался смех.

А так же не доживший до наших дней обряд «Чапшара», бытовавший у многих народов Кавказа. У постели больного собиралась молодежь и устраивала шумные игры, пела шуточные песни, разыгрывала юмористические сценки, загадывала и разгадывала загадки и т.д. Излюбленной была своеобразная народная игра «чачпо» (5, 119). Скручивали в жгут влажное полотенце и били им по спине проигравшего в чем-то, например, в разгадывании загадки, участника обряда. Тот, которого били, должен был стоять, повернувшись спиной ко всем остальным и закрывать лицо руками. В иных случаях «избываемый» не закрывал глаза, заносил руки за спину, раскрывал ладони (по ним и били). Он должен был угадать того, кто ударил. Угаданный менялся местом с угадавшим, и игра продолжалась. Тот, кого били, нарочно громко кричал: «Меня убили!», «Я умер!». Эти выкрики должны были, очевидно, «обмануть» демона смерти, отвлечь его от действительно больного: ведь многие народы верили, что можно умереть за другого. Рудименты этого мифологического убеждения, возможно, сохранились в обряде «чачшара». Вероятно, косвенным подтверждением этого является сохранившееся в языке стереотипное выражение: «Спы уытит!» («Отдаю тебе свою душу») и другие. Эти обряды, родившиеся в давние времена, чутко уловил поэт М. Чикатуев. В стихо-

творении «Чапшара», которое вошло в его книгу «Зеленый остров», поэт говорит:

«Ночь в горах едва уснула – к сакле со всего аула
набежала молодежь: шутки, песни, смех, галдеж...
Так, задолго до утра начиналась чапшара»

Обряд «Чапшара» был шумным и озорным. Он призван был не дать больному заснуть, ибо, по народному поверью, во сне он может умереть (абазины считали, что сон – это временная смерть), и отвлечь страдающего от боли. В наше время изначальное магическое значение обряда забылось, и он (обряд) превратился в веселую, отвлекающую от страданий игру. В конце поэт делает обобщение:

Закон милосердия или сама человечность живет в нашем
сердце с рожденья, как добрая песня.
В семье абазин зовется она – чапшара

Определив выше наличие в абазинской культуре истоки театрального искусства, мы вплотную подошли к решению следующего вопроса: достаточно ли были те основания, заключенные в системе их художественной культуры, для возникновения и развития национального театрального искусства. Для этого следует определить, что выделяет «театр» в самостоятельный вид искусства, и как эта особенность вписывается собственно в систему абазинской культуры.

Какое либо «действие» – танец, или подражание – еще не есть «театр». Никакое действие, только имитирующее реальное, не есть театральное искусство, не есть актерство. «Театральное действие есть непременно какое-то условное, символическое действие, есть знак чего-то, произведенное, равно как и непростая копия, безыскусственная техническая, фотографически точная, воспроизводящая действительность (6, 25). То есть, центральной проблемой театрального искусства является условность, а производителем условной действительности становится актер. Именно эта особенность театрального искусства могла стать основанием формирования театральных традиций абазин.

Театральное искусство вобрало в себя всю историю культуры, воплощая на сцене и реальные исторические конфликты, и весь драматизм жизни. Во всем многообразии форм этого искусства вся культурная история человечества, так как театральная культура, как и

история, существовала всегда, начиная с древнейшего обрядового действия и кончая современным спектаклем. Столь долгую жизнь театральному искусству обеспечило его уникальное свойство – здесь и предметом изображения, и его средством является сам человек.

Рассматривая современное состояние абазинского театра, мы можем восстановить историю развития культуры народа. А так же проследив историю культуры народа, можно предположить, каким должен был быть его театр на современном этапе. Подведя итог исследованию, мы можем с уверенностью сказать следующее: в художественной культуре абазин Карачаево-Черкесии значительное место занимают зрелищные искусства, основанные на традиционной обрядово-культовой и игрищной практике народа. Театральное искусство абазин представлено профессиональным театром, перспективы развития которого зависят от социокультурной ситуации в республике, но, на наш взгляд, они имеют положительную тенденцию, поддерживаемую активно развивающейся драматургией, а также неослабевающим интересом к этому виду искусства зрителей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алемединова З.Н. Художественная культура черкесов. Театр Карачаево-Черкесии. Нальчик, 1998. С. 194.
2. Вейман Р. История литературы и мифологии. М.: Прогресс, 1975. С. 342.
3. Загаштокова-Алемединова З.Н. Художественная культура полиэтнической Карачаево-Черкесии как исторически сложившаяся целостность. Черкесск. 2003. С. 390.
4. Культурная диаспора народов Северного Кавказа: генезис, проблемы изучения // Материалы международной научной конференции «Культурная диаспора народов Северного Кавказа: генезис, проблемы изучения». 14–10 октября. 1991, г. Черкесск, 1993. С. 530.
5. Проблемы изучения регионально-этнических культур России и образовательные системы. Материалы науч. конф. / ред. Л.М. Мосолова. СПб.: Познание, 1995. С. 108.
6. Чикатуев М.Х. Зеленый остров. Ставрополь: Кн. изд-во, 1983. С. 175.
7. Щедрина Г.К. Искусство как этнокультурный феномен // Тезисы международной конференции «Проблемы изучения регионально-этнических культур России и образовательные системы». СПб.: Познание, 1995. С. 25–29.

ПРАКТИКА ТЕАТРАЛЬНОГО ПРОЦЕССА: ВОПРОСЫ ПЕДАГОГИКИ, МУЗЫКИ И СЦЕНОГРАФИИ

ГЕОРГИЙ КОВТУН: СЦЕНИЧЕСКИЙ МЕТОД

Акчурина Д.Ф. (Казань)

*«Если выживут, будут хорошими артистами».
«Чтобы получился спектакль, мне нужно взять
всех членов труппы, поломать их миры, их при-
вычки, их знания и навязать собственные».*

Г. Ковтун.

Наследие Георгия Ковтуна, по словам историка и критика балета, балерины Ольги Розановой – «более трехсот балетов и бесчисленное количество постановок в смежных жанрах». Для этого режиссера характерна пестрота приемов, соединение разнородных искусств, отступление от классического канона в решении сюжета – историку и стороннику традиционной трактовки будет не просто примириться с увиденным. География сценической деятельности Ковтуна простирается от Голландии до Чукотки и берега Атлантики. Россия, Франция, Румыния, Азербайджан, Шотландия, Украина, Япония, Молдавия, Германия, США. Сжатые сроки работы подчас ведут к поверхностности, к некоторым штампам в хореографии, однако нынешний зритель воспитан на эстетике блокбастеров и не требует глубины.

Новаторский, экстремальный режиссерский почерк Ковтуна и его любовь к масштабным эпическим полотнам нашли в Казани самое успешное применение и горячее признание. Здесь были поставлены одни из самых зрелищных его спектаклей. Это, прежде всего, балет «Спартак», ставший откровением для Нидерландов и триумфом для Казанского театра оперы и балета им. М. Джалиля на праздновании 400-летия российско-голландского сотрудничества в 2008 году. «Спартак», созданный для Казани, не повторяет идею «Спартака»,

поставленного Ковтуном в Михайловском театре. Обе постановки грандиозны, агрессивно зрелищны. Спектакль Михайловского театра, стяжавший определение «античный гламур», изобилует боями и сложной, изысканной хореографией. Великолепно емко решен образ Колизея – скупыми средствами архитектурных декораций, движущихся на фурках, открывая клетку с мечущимся тигром. Декорации и костюмы в палитре состаренного золота. Ковтун внес изменения в каноническое либретто Волкова 1933 года, снабдив его фрагментами античных текстов, и дополнив его новыми персонажами.

Совсем иные декорации в «Спартаке» казанского оперного театра им. М. Джалиля. Они поистине великолепны, построены на мощных цветовых доминантах. Костюмы воинов массивны, изобилуют металлом, оружие брутално и натуралистично. Массовые бои Михайловского кажутся изысканным танцем эльфов в сравнении с боями на казанской сцене. Собственно, две эти постановки дополняют видение эпохи великого гладиатора, распятого за 74 года до Христа. Личность Спартака – и его противника Красса получили новую, и вместе с тем, логичную трактовку. По словам балетного критика, драматурга Сергея Коробкова, «Эта история отсылает к библейским братьям Каину и Авелю или к Ромулу и Рему, основателям великого Рима. «У каждого из братьев свой путь, за которым интересно следить, так как темой «Спартака» Георгия Ковтуна становится человек как таковой – его сложный состав, его грубость и нежность, возможность любить и предавать, отстаивать и сдавать свои позиции». <http://www.kzn.ru/old/page13705.htm/show/34709>

Ковтун подарил казанской сцене балет «Сказание о Юсуфе» (2010), впоследствии отмеченный Государственной премией России. Другое достижение режиссера – опера-балет «Золотая Орда» (2013), транслировавшийся на сорока телеканалах мира в июне 2014 года. Ему принадлежит постановка оперы «Кармен» 2011 года (поставленная во второй версии, без диалогов); балет «Пер Гюнт» (2003), и постановка танцевальных номеров в операх «Аида», «Летучий голландец», «Крик кукушки». И наконец – «Черная Палата», открывшая сезон 2015 года в театре им. К. Тинчурина. Особенность работ Ковтуна в том, что режиссер сам адаптирует либретто, приспособивая его к тому синтетическому зрелищу, каковым является любая его постановка. Критику не просто определить их жанр, не случайно в прессе имеет место неразбериха с их «идентификацией»: так «Черную Палату» некоторые журналисты называют мюзиклом

и даже рок-оперой, что, конечно, совершенно не верно. В конечном итоге режиссер стремится к передаче духа и атмосферы эпохи, не к этнографической, документальной правде первоисточника, но к сценической правде, далеко отстоящей от натурализма.

Балет «Золотая Орда» грандиозен. Ковтун умеет подстегнуть, раскрыть потенциал тех, кому спектакль – как синтетический организм – обязан своим воплощением. В работе над «Золотой Ордой» были заняты лучшие артисты, музыканты, бутафоры Казани. Отдельного слова заслуживает музыка, написанная композитором Резедой Ахияровой. Поистине впечатляет сценография балета, принадлежащая киевским художникам Андрею Злобину и Анне Ипатьевой. Декорации делались в Москве, костюмы – в Казани (по версии отдельных источников, число костюмов приближается к восьмисти). В целом это одна из самых дорогих постановок театра оперы и балета им. Джалиля. Но никакие капиталовложения не заменят профессионализма и художественного начала команды, собранной под началом Ковтуна. В зрительной форме спектакля «Золотая Орда» все отточено, все чарует. Каждый компонент общего имеет эстетически завершенный рисунок, и все вместе несет стройную архитеконику. Что отраднее всего – в постановке ни тени чернухи или «попсовости». И дело не только в жанре. Видимо, сам театр оперы и балета им. М. Джалиля задает тон, является некоей планкой и пробным камнем, его сцена требует безупречной работы.

Постановки Ковтуна ошеломительно зрелищны и заслуженно стяжали мировую известность. Эффект гипнотически захватывающего зрелища обусловлен не только режиссерским замыслом, но и сценографией: с режиссером работают фантастические художники, чьи идеи воплощают поистине мастера художественно-постановочной части. Рядовой зритель привык воспринимать визуальное воплощение, концепцию спектакля как нечто само собой разумеющееся. Удивительнее то, что и театральные критики подчас забывают о работе художника. Однако визуальная форма спектакля – это результат таланта и креативного мышления художника, его чуткого сотрудничества и с режиссером, и с автором пьесы, и с создателем музыки – этой живой ткани спектакля, и наконец – с актером, без которого нет спектакля. И конечно, это труд театральных цехов, которые и воплощают все фантастические миражи художника-сценографа в материале. Однако главное в постановке – замысел: так, заменив Бакста на Сюрважа и Андре Бошана, Дягилев получил совсем другой

театр, который лишь условно мог считаться приемником «Русских Сезонов». Эстетика языка формирует совершенно особое пространство. Между сценографией Головина и Брака, Рериха и Пикассо – такая же пропасть, как между театром Чехова и театром Брехта. Мы с равной правомочностью можем говорить о театре Бакста и о театре Малевича, как говорим о режиссерском театре Мейерхольда и Станиславского, Любимова и Гротовского. Так и говоря о феномене спектаклей Георгия Ковтуна, нельзя обойти художников, которые с ним работают. Другая грань этого феномена – артисты. И тут, кроме личного мастерства и таланта наших ребят, есть еще один фактор: нужно отдать дань отечественной школе балета, русской школе вокала, и конечно, школе сценического мастерства. Это они превращают самородок в алмаз чистой воды. А Ковтун – художник и организатор, этот двуединный деспот, проявляет себя как мощный катализатор, запускающий химическую реакцию, и заставляет актеров максимально раскрыться свой потенциал. Его певцы поют под прицелом глаз тигра или, вися под самыми колосниками вниз головой, соединяют вокальное мастерство не только с хореографическим и акробатическим иллюзионизмом, но и с ремеслом каскадера. У Ковтуна фигуристы становятся балетными танцовщиками, а театральные актеры осваивают, помимо драматического искусства, все мыслимые пластические жанры.

В этом и состоит особенность его метода: соединение в едином грандиозном зрелище разнородных искусств; сюжетная острота, приобретающая динамику спущенной пружины; и эксперимент, эксперимент... В Петербургской капелле он ставит балет под живую органную музыку – «Хореографические прелюдии». В «Спартаке» выводит на сцену Михайловского театра, как на арену Колизея, тигрицу – чем достиг разительного эффекта присутствия внутри исторической эпохи. В «Степане Разине» делает шокирующую вещь, выведя в роли души четвертованного мужицкого атамана – девушку-инвалида, лишенную ног и рук. Балет «Распутин» с танцующим Лениным, поставленный в Киеве, выглядит сегодня фантаσμαгорией почище Гоголевской. Идеи Ковтуна неоднозначны, подчас спорны, бьют на эффект. Однако это работает.

По замечанию режиссера: «Искусство стало синтетическим: мы наблюдаем взаимопроникновение различных жанров. Конечно, каждый жанр предполагает свою систему, свой подход». Собственно, это роднит принцип работы Ковтуна с концепцией «Русских сезо-

нов» Сергея Дягилева, который как никто, владел любым жанром, умел подать экзотику этнического колорита, а главное – предвосхитить все новые тенденции в искусстве. Ставя оперу «Князь Игорь» Бородина, Дягилев акцентирует вектор ориентализма, делая ставку на неистовство и великолепия неги миражей Шелкового пути в гениальном воплощении русского композитора. А в балете «Игры» К. Дебюсси – намечает для мирового искусства вектор абстрактного минимализма. Материал сам диктует новые формы, однако только гений не боится идти путем новаторства и риска. Тем интереснее проследить результат этих поисков спустя век, на примере таких режиссеров, как Георгий Ковтун.

Любой большой художник подчас пророк, даже не желая того. Рок-опера «Степан Разин» по роману Шукшина «Я пришел дать вам волю» (2012), поставленная Ковтуном в родной Одессе, сейчас выглядит пророчеством. По выражению Пушкина: «Не приведи Бог увидеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный!...» Эстетика «Степана Разина» – не бесспорна. Это трудно смотреть, в ткани постановки нет света. Однако как символ ужаса и распада, как прозрение о будущем – такое прочтение материала имеет место быть.

Пугачев, Степан Разин, Распутин, Ленин, Батый, Тамерлан... – галерея исторических образов в неожиданном ракурсе и освещении в его арсенале значительна. Ковтун – протестант от традиции, видящий не только иную пластику, но и иные трактовки классических сюжетов. Собственно, это сейчас в тренде: в «музее» классической адаптации аудитория скучает. «У меня никогда не бывает традиционных спектаклей» – таково кредо Георгия Ковтуна. Конечно, он – мифотворец, история как таковая не является предметом его поиска, он генерирует собственные картины-истории: и Золотой Орды, и Великих Булгар, и событий революции и «Тихого Дона». Его Панночка заставила бы Гоголя поперхнуться. «Фундаменталисту» есть с чем не согласиться. Не случайно балет «Распутин» вызвал противоречивую реакцию в России. Сказать по чести, пластический рисунок партии Николая Романова слабоват и не убеждает: исторический портрет требует соответствия в рисунке роли. И хореографические штампы, отдельные авторские «самоповторы» постановщика для такого портрета убийственны. Не меньше вопросов вызывает и тема народа, толпы в «Распутине». Казалось бы – в ее живописании художник может позволить себе полную свободу, – однако и тут зрителя ждет досадное разочарование. Отчего она решена так

однозначно, ходульно – так же ходульно, как и сам заглавный герой? Вот и получается одной краской намалеванная агитка, штамп. Зато партия Ангела тонка и убедительна. Кроме того, в постановке есть шедевральный эпизод, поданный как сюрреалистический театр теней – гигантских теней – и крошечных людишек на фоне полуабстрактного метафизического Петербурга. Это и называется художественным приемом. Этот эпизод можно включить в учебники «как делать кино» – с точки зрения не только режиссуры, но и мастерства оператора. (Примером подобного приема может быть ария «Клевета» (Севильский цирюльник), Ла Скала, Милан. Режиссёр-постановщик, декорации: Jean-Pierre Ponnelle, Дирижёр: Claudio Abbado. Фильм снят в 1972 году)

Ковтун принципиально не делает различий в работе для артистов – опера это, балет, фигурное катание, или «энциклопедия казачьей жизни» – «Тихий Дон», рассказанный языком танца и пластики на сцене театра танца «Казачьи России» (спектакль «Донская легенда», 2015, Липецк). Экстремальная практика работы стала его обычным приемом. Так, в связи с финальной сценой казни героя в «Черной Палате» вспоминается знаковая постановка «Отелло» 1978 года в Большом театре в сценографии Валерия Левентала, в которой художник возвел на сцене многоуровневые станки разной высоты, заставив певцов взбираться по ним по ходу действия. На самых трудных нотах арии. Сколько было ропота у певцов! Насколько же круче этого московского эксперимента – одна из кульминационных сцен «Черной Палаты», сцена казни, в которой главный герой – Турыбатыр (Рузиль Гатин) поет, поднимаясь на руках с Карабатыром, стоящим у него на спине, а потом – подвешенный за ноги к штанкету над сценой!.. Вообще, петь, попирая ногами спины подчиненных, Карабатыр будет на протяжении спектакля не раз. Тема власти, грубой силы решается режиссером через этот прием и в других спектаклях: в «Степане Разине», «Кармен», о героине которой Ковтун говорит: «Мне представилось, что она должна свою знаменитую арию петь, буквально идя по мужчинам. Сначала мне говорили, что это невозможно, что певица должна опираться на твердую поверхность и держать диафрагму. А потом ничего, привыкла». <http://www.35media.ru/news/2013/12/09/georgij-kovtun-ne-mozh>. Опера ведь специфический вид искусства: связки, диафрагма, опорный аппарат и вокальный инструмент певца – это святое. Положа руку на сердце, не представляю, чтобы Монсерат Кабалье позволила себе

петь вниз головой, раскачиваясь, как на качелях, на руках поклонников, как это делают солистки у Ковтуна. А вот Чечилия Бартоле – да, – эта гениальная одержимая здесь была бы в своей стихии. Пожалуй, только ее темперамент эквивалентен энергетике Георгия Ковтуна. В его трактовке роковая испанка управляется с мужчинами, как Цирцея, превращающая своих воздыхателей в стадо послушных животных. А шаль Кармен обыгрывается как мулета тореодора – и становится символом ее жестокой игры с жертвами – и, по первоначальной версии режиссера – источником ее собственной гибели (Хозе душит ее шалью).

Динамика современного кинематографа, яркость и зрелищность во многом определяет эстетику Ковтуна-режиссера. «Кармен» в его постановке – это «театр в театре». Здесь воочию воспроизводится не только технический процесс съемок фильма, но и эффект кадров черно-белого кино, рваной пленки старой хроники – в сцене драки на табачной фабрике – одной из сильнейших находок постановки. Не случайно она стала открытием XXIX Шаляпинского фестиваля в 2011 году.

Опрокидывать привычные представления о жанре дано немногим. Делать это убедительно – лишь избранным. Георгию Ковтуну удается это в полной мере.

ЭТНО- И СОЦИОКУЛЬТУРНОЕ КОДИРОВАНИЕ ЧЕРКЕССКОГО ТЕАТРА

Алемединова З.Н. (Черкесск)

В данной статье под этнокультурным кодированием подразумевается механизм «вживления» театрально-зрелищных элементов традиционной художественной культуры черкесов в универсальную структуру театрального искусства.

Черкесский профессиональный театр – культурная инновация, функцией которого мыслилось развитие художественно-эстетических задач этноса, а на деле ограничилось его «социализацией», решением задач узко прагматических и малохудожественных. И причиной тому была сложившаяся в социуме тенденция к удовлетворению социально-экономических потребностей. Фактически, функцией театра стало считаться «создание рабочих мест» в культуре и обеспечение досугового развлечения. Социокультурное кодирование на

современном этапе развития театра подавило кодирование художественно-эстетическое, национально-самобытное, став механизмом трансмутации традиционного театрально-зрелищного комплекса, заключавшегося в традиционном игрище и обрядовости. Новым социокодом в культуре черкесов КЧР постепенно становится не художественно-культурная преемственность поколений, а следование всё универсализирующей моде, нивелирующей национально-самобытное в искусстве.

Профессиональный черкесский театр появился в Карачаево-Черкесской Автономной области (ныне – КЧР) только в 1972 году. Его труппу составили выпускники Тбилисского театрального института им. Ш. Руставели. Но уже через два десятилетия театр вошёл в затяжную полосу кризиса, продолжающегося и по сей день.

Следует отметить, что концептуальной основой обучения студентов в данном институте было понимание театра как *национального* вида искусства. И актёры, и театроведы (экспериментальная группа) готовились именно с учётом ментальных и этнохудожественных особенностей студентов, с предполагаемой опорой на их знания своих национальных культур. На протяжении всего обучения актёрское мастерство рассматривалось в синхронном развитии с мировым и, в частности, с российским и грузинским. Так вырабатывалась методика работы над *национальными* художественными образами, и формировались современные подходы к пониманию классики, авангарда и, господствующего тогда, соцреализма. Существенным было убеждение, что именно национально-традиционные эстетические и художественные установки являются основой успешного развития профессионального театрального искусства во все времена, начиная с античности и заканчивая эпохой «развитого социализма» в СССР.

Однако одной из причин кризиса черкесского театра стало именно пренебрежение со стороны его руководителей национальными театрально-зрелищными традициями, нивелирование функций и значения традиционных типажей, характеров, популярных сюжетов. Сказалось и безусловное доверие бывших студентов к уже давно сложившимся теориям К.Станиславского, В.Мейерхольда, Е. Вахтангова, сквозь авторитетную толщу которых национальное начало в новом для черкесов виде художественной деятельности пробиться не смогло. Так сложилось, что театральные школы упомянутых корифеев стали непреодолимым препятствием для новичков, плохо знавших собственную культуру, не владевших механизмами «запуска» зрели-

ща для мало им знакомого зрителя. Тому были объективные исторические причины, одна из которых – многонациональность населения Черкесии со дня её образования в 1920-х годах.

Но в неосознанных поисках концептуальной основы развития молодого театра было выбрано вахтанговское понимание сущности театрального искусства как «представления», в котором главное лицо – актёр. «Птенец гнезда» К. Станиславского, верный последователь его системы, Е. Вахтангов однако сумел, её не нарушая и ей не противореча, создать иллюзию «своего», «самостоятельного» направления, которое и обозначил как «фантастический реализм» (кстати, характерный для большинства народных художественных культур), где, реализм шёл от К. Станиславского, «фантастика» от Мейерхольда, а сам он был мастером сплетения и того, и другого в единое целое. Вахтангов был против полного перевоплощения актёра в образ, желая сохранить личность актёра как свидетельство не «жизни» на сцене, а «игры в жизнь». Тем самым он пытался сохранить театральность в театре, т.е. на сцене должны были разыгрываться случаи из жизни, а не демонстрироваться сама жизнь. Это было чрезвычайно близко черкесской культуре: артистизм в быту, ирония и самоирония как способ выживания, позиция «одинокого всадника»... Но эта самобытная эстетика художественной культуры народа постепенно растворяется под давлением прагматически-зрелищных установок развития современного искусства.

Известно, что со сменой эпох обычно наступает очередь культурных трансформаций и активной модернизационной деятельности. Модернизация, по существу, является процессом адаптации традиций к новым условиям. Фактически, традиции и инновации, по справедливому утверждению Е.Н. Гусевой, «являются базовыми для той области человеческого бытия, которая обозначается термином «социальное изменение» (1, 8). Причем, социальные изменения несколько отличаются от социального развития, которое предполагает в основном модернизационные процессы, связанные с материально-техническими достижениями. То есть, уточню, что, употребление термина «изменения», не всегда предполагает движение «вперед», «прогресс», поскольку история знает примеры, когда научные и технические достижения уничтожали культуру. Поэтому и термин «инновация» (англ. innovation) (2) следует использовать крайне деликатно, подразумевая, что не всегда инновации полезны культуре. Но, тем не менее, следует считать отношения

традиций и инноваций явлениями взаимозависящими: без традиций не было бы инноваций, без инноваций сократилась или прекратилась бы жизнь традиции, поскольку новация всегда имеет в своей основе традицию.

Архивные материалы по развитию художественной культуры Черкесской Автономной области, а позднее – Карачаево-Черкесской Автономной области, в 1920–70-х гг., дают достаточно полную картину становления театральной самодеятельности в Черкесии. В результате анализа этой картины был выявлен основной недостаток: руководство и отделами культуры, и драматическими кружками в аулах осуществлялось представителями русской национальности, что, конечно, не могло не сказаться на театральных представлениях. В отсутствие черкесской драматургии, профессионального театра, естественно, работа кружков развивалась по материалам журналов о клубной самодеятельности России. К постановкам не привлекались пьесы ни адыгейских, ни кабардинских (родственных по языку и культуре) драматургов, с творчеством которых руководители кружков не были знакомы. Как не были знакомы и с особенностями психофизики черкесов, их языка, без чего развивать национальное искусство было бессмысленно.

Как известно, специфика национального сказывается, кроме драматургии, и в механо-пластике актёра. Как писал Ю. Лотман в «Семиотике сцены», «движения, несущие определенные значения, называются жестами; сочетания фонем, связанные с фиксированными значениями, – словами, а при более обобщенном подходе можно говорить о знаках – любых средствах выражения, несущих определенные, присущие им значения. Всякое общение между людьми (и не только между людьми), опирающееся на систему знаков, урегулированных в соответствии с определенными правилами, можно определить как языковое» (3, 90). Таким образом, опираясь на национальную систему знаков (в большинстве присущую только представителям этого этноса), пластическое выражение можно понять как языковое. Жест, поза, мимика, считающиеся универсальным способом передачи «информации», тем не менее, несут на себе также отпечаток национального, адекватного национальной картине мира. Именно в силу этого глобально-понимаемого свойства искусство театра оказалось востребованным в большинстве этнических культур, желающих вынести свое понимание мира за пределы узкого круга соплеменников.

Местные искусства Черкесии отличаются значительной устойчивостью этнического начала, что характерно также и для абазин, и для ногайцев, издавна населявших область. Этническое ядро культуры черкесов выстояло в условиях довольно тесных иноэтнических взаимодействий. Непокойные условия социокультурного и политического бытия народа на протяжении нескольких веков способствовали выработке избирательного отношения к традициям, оставляя нетронутыми те, что мы называем «исторической памятью», и, напротив, развивая те, что способны адаптироваться к новым условиям. Эта способность к мобильной перестройке национальной культуры свидетельствует о динамичности, креативно-личностной ориентации культуры черкесов КЧР, в которой национальные традиции в искусстве понимаются как многоуровневые, многоаспектные.

В последние десятилетия XX века обновление традиций пошло по пути не естественной эволюции, а исторически обусловленной их ломки. Конечно, многие традиции гибнут не только из-за насильственного их разрушения или катаклизмов этнической истории. Большое значение имеет общий для всего человечества процесс урбанизации, наносящий ощутимый ущерб национально-своеобразной культуре и приводящий к частичной дээтнизации. Она, к примеру, выражается в незнании и слабом знании родного языка младшим поколением. Дээтнизация в свою очередь стала неким направлением в профессионализации некоторых видов искусства. Однако дойти до «точки невозврата» этому негативному явлению препятствует творчество отдельных, патриотически настроенных, представителей художественной культуры, таких как заслуженная артистка КЧР Т.Х. Тутова. Её внимание как писателя–драматурга, актрисы и режиссёра к адыгской (черкесской) версии эпоса «Нарты», активно используемому ею в создании пьес-сказок для детей, к национальной паремии, насыщающей национальным колоритом её комедии, к семейно-нравственной тематике, как основе существования этноса, к красоте и богатству языка, объяснимо. Оно противостоит сути социокультурного кодирования некоторых современных деятелей театрального искусства, состоящего не в сохранении национальной эстетики и философии театра, а только в его развлекательной функции.

Театр – вместилище и носитель языковой специфики, культовых источников, выразитель мировоззрения, мироощущения народа. Выработанные еще в глубокой древности, примитивные по форме,

элементы театрального зрелища обладают своеобразной культурой и позволяют народу выражать свои глубочайшие переживания.

То же относится и к черкесскому игрищу – джэгу. В силу исторических причин, «игришный» этап развития художественной культуры черкесов продлился вплоть до новейшего времени. У шапсугов и бжедугов он сохранился до первой половины XX в. (4, 185), выйдя за рамки удовлетворения только эстетических и уже – развлекательных потребностей, со временем став основным «поставщиком» элементов театрального искусства. Видному исследователю адыгской культуры Б. Бгажнокову принадлежит утверждение, что «игрище, исторически представляя собой одно из первых и наиболее ярких проявлений игры, со временем стало определённым способом решения разнообразных задач, встающих перед социумом в его постоянной борьбе за выживание, за собственное Я» (5, 11). В этом качестве и должен был бы вступать национальный театр в период возрождения национальной культуры, ставшего возможным на рубеже XX–XXI веков. И корреляция наполненных смыслом исторических традиций в художественной деятельности с требованиями сегодняшнего дня стала бы залогом не только успешного развития театра, но и гарантией дальнейшего сохранения и развития художественно-культурных традиций этноса. Ведь, субъектом игрища является общество, наполняющее и зрительный зал в театре.

Определённой корреляции сегодня подвергается и деятельность игрищного джегуако – «прародителя» главного режиссёра и художественного руководителя конкретного театрального спектакля. Джегуако сыграли важную роль в сохранении и развитии многих традиционных видов искусства адыгов. Им отведена важная роль в системе управления игрищем, куда входят три структуры, напоминающие структуру театра: 1) хасэ (совет старейшин), т.е., художественный совет театра; 2) публика, т.е., зрители в зале; 3) распорядитель (джегуако или хатяко) с подчиненными ему помощниками и музыкантами, т.е., режиссёр спектакля. И именно они, пользуясь утвердившейся еще со средних веков свободой, привносили в представление все более злободневный характер, становясь в процессе импровизации организаторами театрализованного представления о жизни общества, отношений внутри него, акцентируя важное и нивелируя не важное в процессе игры. Конечно, только развитием джэгу не исчерпывается генезис театрального искусства черкесов. Истоки его обогащены мифологической и обрядовой

культурами, сегодня в значительной степени утратившими свою мистическую функцию.

Но главным «материалом» сценического искусства, по справедливому мнению философа Г. Шпета, является актёр (6). Его выводы о специфике актерского труда (лицедействе, о качестве некоего «олицетворения», о творении из себя в двояком смысле, т.е. из своего творческого воображения и в то же время из материала, в своем собственном лице) прямо дают сущностную характеристику актера-черкеса, опирающуюся на специфику традиций игрищной культуры. Кроме того, поскольку «зависимость актерского искусства от литературного образа далеко не самоочевидна» (Г. Шпет), это дает широкий простор для импровизации – генетической особенности черкесской зрелищной культуры. Пьеса и роль для черкесского актера – только «текст», от которого он легко преодолевает расстояние до игры. Ему не надо думать, как превратить текст в игру, когда текст дает лишь идею, направление, задачу. Веками оттачиваемые артистические приемы позволяют черкесскому актеру преодолеть трудности использования своего материала: голоса, мимики, жеста, пластики тела – в чувственно-наглядном изображении не литературных идей, а человеческих характеров, душевных конфликтов. То есть, в системе черкесской художественной культуры есть основания, условия для формирования актёрского искусства. И именно актёр выполняет функцию основного «коррелянта» традиционных типажей на современной сцене.

Являясь, как и все виды искусства, «кодом культуры» (М.С. Каган), театральное искусство вобрало в себя всю историю культуры этноса, воплощая на сцене и реальные исторические конфликты, и весь драматизм жизни. Театральная культура, как и история, существовала всегда, начиная с древнейшего обрядового действия и кончая современным спектаклем. Законом и залогом существования национального театра было, есть и будет его этнохудожественная кодировка.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гусева Е.Н. Модернизация и социальные изменения // Вопросы культурологии, №9, 2014. С. 8-16.
2. Новейший словарь иностранных слов и выражений. Мн.: Харвест, М.: ООО «Изд-во АСТ», 2001.с.343.
3. Лотман Ю. Семиотика сцены // Театр. 1980. № 1. С. 89–99.
4. Бгажноков Б.Х. Черкесское игрище. Нальчик: Эльбрус, 1991. 185 с.
5. Бгажноков Б.Х. Логос игрища / Мир культуры. Нальчик:Эльбрус, 1990. С. 58–72.
6. Шпет Г.Г. Театр как искусство // ВФ. 1983. № 11. С. 77–92.

СРЕДНЕ-СПЕЦИАЛЬНОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В КАЗАНИ

Валеев Р.Р. (Казань)

В 1920 году была образована Татарская АССР. День рождения республики был ознаменован закладкой здания татарского театра. Впервые национальный театр стал государственным, для него были созданы самые благоприятные условия. В помощь Татарскому государственному театру, на основании Постановления коллегии Главпрофобра от 26 сентября 1922 года, создается Татарский театральный техникум.

Заведовать Техникумом был назначен Зайни Султанов, которому и были поручены организационные работы при участии крупного режиссера русского театра Зинаиды Михайловны Славяновой.

В первое время были трудности, не было собственного здания. Техникум разместили во дворе номеров «Волга» на Петропавловской улице (ныне здание факультета татарской филологии Педагогического университета на улице Мусы Джалиля). Здесь были и аудитории, и общежитие. Первым директором техникума стал популярный актер дореволюционного театра Заки Баязидский. Кроме того, из состава учащихся был избран ученический комитет, председателем которого стал студент Хаким Салимжанов. Директора часто менялись, за 5 лет на этом посту работали 5 человек.

Заки Баязидский работал в 1923–1924 гг.; в 1924 году был назначен Хамид Султанов, в 1925 году работал Юмай; с 1925 года по 1928 год работал М. Магдеев, с 1928 года начал работать Муса Зайтов.

Тогда приходилось все начинать заново: от учебных планов и программ, распорядка дня и правил поведения до разработки специальных учебных пособий по сценоведению и истории театров. Их составлял первый завуч техникума Б. Симолин. Программы, рассчитанные на трехгодичный курс обучения, предусматривала подготовку не только профессионально грамотных, но и широко образованных специалистов.

Первоначальный контингент учащихся был набран из имеющих любителей. Прием проводился с экзаменом по актерской пригодности. Специальное учебное заведение для подготовки актеров собрало в своих стенах учеников из сел и деревень Татарии, Башкирии, Крыма, Среднеазиатских республик, Урала, Сибири. Если в начале года здесь обучалось всего шестнадцать студентов, то в конце его –

уже тридцать, и техникум переводят в помещение бывшей Мариинской женской гимназии (ныне улица Рахматуллина, 2, угловое здание напротив Петропавловского собора.)

Преподавателями были приглашены лучшие местные специалисты театрального искусства и педагоги, как татары (по общеобразовательным и предметам общего развития), так и русские (по театральным предметам). Первыми педагогами техникума были выдающиеся деятели татарской и русской сцены: Зайни Султанов – заведующий; Салих Сайдашев – пение; Фатых Амирхан – татарская литература, Бари Тарханов, Зинаида Славянова – выразительная речь, Михаил Прыгунов – история мировой культуры. Мухаметов вел географию, Каракович – пластику, Биккулов – татарский язык, К. Тинчурин – актерскую практику. Были привлечены к работе и недавние выпускники студии Большого театра К. Романычева, она преподавала историю русского языка, В. Белокуров – грим (будущий актер МХАТа и народный артист СССР).

Первый выпуск состоялся 1926 году. Техникум окончили такие замечательные актеры, как Х. Салимжанов, Г. Кайбицкая, драматург и режиссер Р. Ишмурат, Г. Булатова, Г. Нигъматуллина и ряд других. К. Бариев и К. Тумашева сразу же были приглашены преподавателями техникума. Летом 1927 года группа учащихся во главе с Г. Девিশевым и И. Ингваром совершила большую гастрольную поездку.

В этом же 1927 году татарский театральный и художественный техникумы объединились и переехали в помещение на улице К.Маркса, получив название Казанский объединенный художественно-театральный техникум. Необходимо отметить, что целью слияния было сокращение и рационализация расходов по обеим техникумам и создание единого Техникума по некоторым отраслям учебы.

В 1929 году техникум окончили будущие народные артисты ТАССР Галима Ибрагимова, Абдельгазиз Зиятдинов, актриса, и позднее педагог техникума, Луиза Салиаскарова.

В 1930–1931 году Казанский объединенный художественно-театральный техникум объединился с Восточно-музыкальным техникумом, и стал существовать как Татарский техникум искусств. При техникуме работало три отделения: театральное, музыкальное, художественное. Размещался техникум на улице Жуковского.

Несмотря на все трудности, театральное образование в 1923–1930 годы в Татарстане развивалось и давало свои плоды. С первых

лет учебы ученики активно привлекались академическим театром к участию в массовых сценах спектаклей. Затем выпускники театрального техникума стали работать в академическом театре, и многие впоследствии стали известными артистами.

Театральное образование в Татарстане прервалось с началом Великой Отечественной войны. В то время молодые выпускники и студенты отправились на фронт. Летом 1941 года Техникум искусств закрылся.

В 1943 году, когда линия фронта постепенно отодвигалась на запад, вновь был поднят вопрос о подготовке кадров татарских артистов.

На основании решения Бюро Обкома ВКП (б) от 17.XII.43 г. и Постановлением Совета Народных комиссаров Татарской АССР от 1 марта 1944 года № 217 «О мероприятиях по подготовке кадров театрального искусства Татарской АССР» открыто Татарское Театральное училище. Утвержден директор училища – заслуженный артист ТАССР С.С. Булатов с определением ему персональной ставки 1200 рублей (1).

Несмотря на все принятые меры, набор студентов в Татарское Театральное училище затянулся. Занятия начались только 17 сентября 1945 года.

В начале 1945/46 учебного года училище имело 17 преподавателей, из них совместителей – 14, с высшим образованием – 11, со средним специальным образованием – 6. Среди преподавателей были и со званием и степенью, их было 6 человек. Педагоги по мастерству актера Ширияздан Мухаметжанович Сарымсаков и Кашифа Замалетдиновна Тумашева закончили режиссерский факультет ГИТИСа. Сценическую речь вели Габдулла Шамуков, впоследствии народный артист СССР, и Луиза Салиаскарова, грим – Касым Шамиль, танец – Петр Якушев, сценическое движение – Пейсахов, татарскую литературу – профессор КГУ Хатип Усманов.

В 1949 году Татарское Театральное училище дало нашим театрам первое пополнение. Летом организовали гастрольную поездку по городам и рабочим поселкам СССР с компактным татарским населением.

Четыре года напряженной работы и серьезной учебы получили должное завершение. С 25 мая по 1 июля 1949 года показ пяти дипломных спектаклей постарались превратить в подлинно творческий отчет. Все дипломные спектакли собирали большое число

зрителей, среди которых были руководители правительства, представители общественности, работники культуры и искусства, писатели, художники (2). К экзаменационной сессии была оформлена специальная выставка материалов о жизни и учебе училища. К сдаче государственных экзаменов из 30 студентов было допущены 28 студентов-выпускников. Среди студентов на выпускных экзаменах шестеро показали отличные знания. Выпуск 1949 года показал, что училище располагает высококвалифицированным руководящим составом, вооруженным правильным методом, хорошим педагогическим советом.

Следует отметить, что первый послевоенный выпуск 1949 года был воспитан в русле сценического реализма и среди выпускников выделялись получившее позднее большую известность: Алсу Илялова, Рауза Ибрагимова, Айрат Арсланов – народный артист СССР, Гата Нуруллин – народный артист ТАССР, Шаукат Биктемиров. Ш.Х. Биктемиров впоследствии стал воплощением совести, стойкости духа татарского народа. Ш. Биктемиров народный артист СССР и Татарстана, обладатель Государственной премии имени Станиславского, лауреат Государственной премии имени Г. Тукая.

Несмотря на большие заслуги Татарского Государственного Театрального училища, 13 июня 1952 года на основании Постановления Совета Министров СССР оно было закрыто.

Благодаря большим усилиям Министерства культуры ТАССР и самого министра Булата Миннулловича Гиззатуллина, лишь через десять лет 12 мая 1962 года, по Постановлению Совета Министров ТАССР, училище вновь открылось под названием Казанского театрального (3).

Директором вновь открытого училища, под названием Казанское театральное училище, был назначен недавний выпускник Щепкинского театрального училища Дамир Бадретдинов.

В 1962/63 учебном году, Казанское театральное училище не имело собственной учебно-материальной базы. Занятия проходили в пяти разных местах: во втором здании педагогического института, театрах имени Г. Камала и Качалова, спортзала «Динамо» и помещении театрального общества. Скоро решением исполкома Казанского городского Совета депутатов трудящихся № 200 от 30 марта 1963 года, для размещения театрального училища были выделены дома № 2а и 2/35 на улице Гоголя.

Однако решение исполкома по объективным и субъективным причинам выполнено лишь частично, так как основную площадь вышеуказанных зданий занимали Республиканская ветеринарная лаборатория и еще 15 семей. Театральное училище смогло разместиться лишь в 6 комнатах с общей площадью в 200 м².

В театральном училище при директоре и под его председательством работал педагогический совет и рассматривал насущные вопросы, как о задачах театрального училища, о текущей успеваемости учащихся, о подготовке к экзаменационной сессии, сообщении классных руководителей о воспитательной работе с учащимися, о преподавании специальных дисциплин, вопросы повышения квалификации преподавателей и ряд других вопросов. Кроме педагогического совета работали цикловые комиссии по актерскому мастерству и по сценической речи (4).

В основу системы профессионального обучения и воспитания актера в театральном училище были положены достижения театра, педагогический и творческий опыт К.С. Станиславского и И.Н. Данченко, а также их учеников и последователей.

Пrestиж училища постепенно растет, об этом можно судить по количеству поданных заявлений. Так в 1966 году на татарское актерское отделение и на отделение по подготовке артистов кукольного театра было подано соответственно 137 и 104 заявлений. Зачислено 25 человек на татарское актерское отделение, 14 юношей и 11 девушек, в том числе: 12 человек со средним образованием, 3 человека с 9 классным образованием, 10 человек с 8 классным образованием. На кукольное отделение принято 20 человек, 10 юношей и 10 девушек, в том числе: 6 человек со средним образованием, 5 человек с 9 классным образованием, 9 человек с 8 классным образованием.

О росте авторитета училища и его выпускников также можно судить по содержанию статей в прессе, где можно найти положительные отзывы. В статье «Театр учится у жизни» театровед К. Кривицкий хорошо отзывается о выпускнице В. Хуснутдиновой, работающей в Татарском Республиканском передвижном театре (5). В статье «Ради тебя... помни», посвященной спектаклю Казанского театра имени Качалова, театровед Золотарев дает высокую оценку выпускникам училища Н. Сикоровой и В. Кирюханцеву (6). В рецензии на спектакль ««Они и мы» в Казанском ТЮЗе», автор Бердичевский пишет о выпускниках А. Кокурине и Жаворонковой, что

«они не только доносят до зрителя мысли автора и режиссера, но и интересное собственное понимание образа» (7). В рецензии на спектакль Казанского ТЮЗа «Мужчина 17 лет», кандидат филологических наук Богданов отмечает, что «выпускники Казанского театрального училища А. Кокурин, Т. Мычилкина, Н. Казанцев – правдиво и интересно создают основные образы» (8). В статье «Героическая тема обязывает», посвященной репертуара Казанского ТЮЗа, автор В. Гудкова отмечает, что «выпускники Казанского театрального училища А. Кокурин и Т. Мычилкина – это актеры умеющие играть и думать на сцене» (9).

Жизнь показала, что театру, сложному, многомерному организму, трудно достичь успеха без талантливых профессионалов по всем направлениям театрального искусства. Поэтому в 1964 году в училище открылось отделение художников бутафоров. А в 1968 году, был первый выпуск художников бутафоров. Организатор и ведущий мастер отделения Татьяна Андреевна Зуева. Она вырастила не одно поколение художников, среди которых есть известные не только театрам, но и знатокам живописи и графики.

Казанское театральное училище постепенно набирало силу, становилось многопрофильным учебным заведением, готовившим нужных театру специалистов. Доброжелательность и талант педагогов, умеющих найти ключ к каждой индивидуальности, помогают студенту раскрыть свои способности и полноценно развиваться. Основным педагогическим принципом училища становится любовь к студенту. А выпускники татарской группы, составляют костяк национальных театров, вырастая с годами в первоклассных мастеров.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. НА. Ф5795, оп. 1, д. № 1 с. 2.
2. НА. 5795 оп. 1, д. № 49, с. 3.
3. НА. Ф. 5795, оп. 2, д. № 1, с. 5.
4. НА. Ф. 5795, оп. 2, д. № 14, с. 4.
5. Советская Татария. 1966. 14 июня.
6. Театральная жизнь. 1966. № 10.
7. Комсомолец Татарии. 1966. 30 июля.
8. Советская Татария. 1967. 14 марта.
9. Советская Татария. 1967. 14 марта.

ЯЗМА ҺӘМ МУЗЫКАЛЬ МИРАС ҮЗӘГЕНДӘ САКЛАНУЧЫ БОРЫНГЫ ТЕАТР АФИШАЛАРЫ

Гайнетдинов А.М. (Казан)

Статья посвящена старинным театральным афишам, хранившимся в Центре письменного и музыкального наследия Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова АН РТ. В ней приводятся сведения о фонде № 203, в котором хранятся эти афиши, раскрывается содержание некоторых из них, подчеркивается значимость такого рода исторических документов.

Татарстан Фәннәр академиясенең Г. Ибрагимов исемендәге Тел, әдәбият һәм сәнгать институты Язма һәм музыкаль мирас үзәгендә 200 дән артык фонд (якынча 50 000 берәмлек материал) тупланган (1, 10), шул исәптән чагыштырмача бай афишалар коллекциясе бар. Аларның күбесе фәнни экспедицияләр вакытында табылып алып кайтылган, кайберләре шәхси архивлар белән килеп кергән. Бүгенге көндә Үзәктә барлыгы 2000 тирәсе афиша исәпләнә һәм алар 203 фондта сакланалар. Әлеге фонд 9 тасвирламадан тора: беренче тасвирламага Г. Камал исемендәге Татар Дәүләт Академик драма театры афишалары кергән, икенчесенә К. Тинчурин исемендәге Татар Дәүләт Академик драма театры афишалары, өченче тасвирлама Опера һәм балет театрыныкы, дүртенче тасвирламада Минзәлә театрыныкы урын алган, бишенчесендә Әлмәт театры афишалары саклана, алтынчы тасвирламага Русиянең төрле төбәкләрендә куелган спектакльләренң афишалары, шул исәптән кайбер рус театрларыныкы да кергән. Барлык афишаларның тасвирламасы 2010 елда безнең тарафтан төзелде. Аларның иң борынгылары тулысынча типографик ысул белән басылган, үткән гасырның егерменче елларына караган афишаларның кайберләре кулдан язылган.

Белгәнәбезчә, иң беренче татарча ачык рәсми спектакль 1906 елның 22 декабрендә Казанда Яңа клубта (Горький урамы, 3 нче йорт) киң катлау тамашачылар өчен губернатор рөхсәте белән Дарел-мөгаллимин (Учительская школа) фәкыйрь шәкертләре фәйдасына куелган (2, 3). Анда алты йөздән артык тамашачы булып, Г. Камалның «Кызганыч бала» драмасы һәм Г. Кәрамның «Гыйшык бәләсе» комедиясе күрсәтелгән, чөнки башка әсәрләргә куярга түрәләрдән әле рөхсәт булмаган (3, 3). Әлеге вакыйга татар газета-журналларында киң яктыртылган һәм татар театрының туган көне булып тарихка кереп калган.

Кызганычка каршы, 1906 елда куелган спектакльләрнең афишалары Язма һәм музыкаль мирас үзәгендә бөтенләй юк. Шулай булса да, гарәп графикасында язылган, типографик ысул белән басылган иң борынгы афиша 1907 ел белән исәпләнелә. Ул «Өч хатын берләп тормыш» һәм «Көтелмәгән кадрлар кунак» исемле эсәрләр афишасы (6 тасвир., 30 сак. бер.). Гомумән, афишалардан бик күп мәгълумат табарга мөмкин: спектакльнең исеме, авторы, режиссеры, куелу вакыты һәм урыны, чараның бәясе, билетлар ни рәвешле сатылуы, афишаларның кайсы типографияләрдә басылуы, теге яки бу театрның репертуары, труппаларның составы һ.б. Югарыда искә алынган афишадагы эсәр 1907 елның 14 сентябрәндә Ладский урамындагы Яңа клуб залында куелган. Хатын-кызлардан рольләргә Солтанова, Морарова, Бигиева, Тарханова, Хаважаева, Шәмсетдинова, ирләрдән Газизов-Сәйфелмөлеков, Субаев, Бузружмиров, Сабиров, Юмитов, Калканов башкарган. Урын бәһаләре түбәндәгечә булган: 1–2 рәтләрдә 3 сум, 3–4 рәтләрдә 2 сум 50 тиен, 5–6 рәтләрдә 2 сум 10 тиен, 7–8 рәтләрдә 1 сум 60 тиен, 9–10 рәтләрдә 1 сум 10 тиен, сәндәрәдә утыру өчен 1 сум, басып карап торы өчен 75 тиен түләргә кирәк булган, ә шәкертләргә исә 45 тиен торган. Спектакльләр кичкә сәгать сизгездә башланган, алар беткәч төнгә сәгать өчкә кадәр танцалар, ягъни биюләр булган. Билетлар һәр көн сәгать өчтән бишкә хәтле, чара узган көнне унбердән уен беткәнчә сатылып торган. «Өч хатын берләп тормыш» эсәрен Гаяз Исхакый язган, «Көтелмәгән кадрлар кунак»ны исә Гали Рөстәм русчадан тәржемә итеп ижат иткән (6 тасвир., 30 сак. бер.).

Тагын борынгы афишаларның берсе 1908 елга карый, гарәп графикасында, типографиядә басылган. Анда язылганча, 11 гыйнварда жомга көнне шул ук Яңа клуб залында Нәжифбәк Вәзирзадә атлы авторның Кавказ татарлары тормышындагы фажигагә багышланган 6 пәрәлә «Мөсыйбәте Фәхретдин» эсәре куелган. Рольләргә Морарова, Солтанова, Тарханова, Шәмсетдинова, Габделмән, Газраил, Әхмәдев, Галиев, Жәмиров, Салихов, Туктамышев, Хайбушев, Шакиров һәм Ширгалиев башкарганнар. Күргәнәбезчә, кайбер артистларның фамилияләре урынына псевдонимнары гына язылган. Урын бәһаләре түбәндәгечә булган: 1–2 рәтләрдә 3 сум, 3–4 рәтләрдә 2 сум 50 тиен, 5 рәттә 2 сум 10 тиен, 6 рәттә 2 сум, 7 рәттә 1 сум 60 тиен, 8 рәттә 1 сум 20 тиен, 9–10 рәтләрдә 1 сум, сәндәрәдә утыру өчен 75 тиен, басып карап торы өчен 50 тиен, шәкертләргә исә 30 тиен булган (6 тасвир., 14 сак. бер.). Әгәр дә 1907 елда куелган

спектакльнең билет бәяләрен әлеге 1908 елгысы белән чагыштыр- сак, 1908 елдагысыныкы берәз арзанрак икәннен күрергә мөмкин, димәк, бәяләр төшә барган. 1907 елда куелган спектакльләр нин- дидер экзотик нәрсә кебек саналган, бер ел узгач, инде халык өчен гадәти нәрсәгә әверелә башлаган. Бәяләрнең төшүен шуның белән аңлатырга мөмкин. Чара шулай ук кичке сәгать сизгездә башланган, соңыннан төнге сәгать өчкә кадәр биоләр һәм хат язышулар булган (6 тасвир., 14 сак. бер.). Спектакль кайсы труппа тарафыннан куелуы афишада күрсәтелмәсә дә, аны Сембер татар театры артистлары куй- ган булса кирәк. Афишаның сакланышына килгәндә, аның кырыялары ерткаланган, шулай да язучыларына зыян килмәгән.

Үзәктә 1908 елда төрле труппалар тарафыннан куелган тагын өч афиша сакланган, шулай ук 1909 елгы ике, 1910 елгы бер афиша да кыйммәтле археографик материал булып саналалар. Кызганычка каршы, мондый төр борынгы документларның байтак өлешендә ел- лары язылмаган, фәкәт числосы һәм ае гына күрсәтелгән. Бу инде аңлашыла да, афишаларда тамшаның яки нинди дә булса чараның конкрет елын язу зарурлыгы тумаган, чөнки алар халыкка белдерү сыйфатында вакытлыча гына хезмәт итеп, еллар буге эленеп тормаган.

Казахстанда яшәүче милләттәшләребез дә театрға карата бита- раф булмаган, мәсәлән, 1918 елның 16 сентябрәндә Коммерческий собрание залында Алма-Ата татарларының «Тукай» музыка һәм драма жәмгыяте тарафыннан «Сугышта» һәм «Яшьләр алдатмый- лар» әсәрләре куелган, төрле милли көйләр уйналган. «Сугышта» спектакленең авторы Гуммерский, «Яшьләр алдатмыйлар»ның ав- тору М. Фаяз дип язылган. Монда хата киткән, чөнки «Яшьләр алдат- мыйлар» әсәрен М. Фаяз түгел, ә М. Фәйзи язган. Спектакльдән соң почта уеннары уйнатылган һәм гомуми биоләр булган. Шунысын да әйтергә кирәк: афишада, яшь балалар залга кертелми, дип язылып куелган (4, 6 тасвир., 55 сак. бер.).

Өгәр дә татар театры чит төбәкләрдә куелса, гадәттә, афишалар татар телендә түгел, ә рус телендә басылган. Мисал өчен, Кустанай шәһәрәндә 1914 елның 31 гыйнварында куелган спектакль шундый- лардан. Бу көнне халык йорты залында Г. Камалның ике пәрделә «Кайнеш» һәм бер пәрделә «Иртә бер, кич бер» әсәрләре куелган. Болардан соң хор һәм декламацияләрдән торган «Милли шигырләр укуыла» исемле дивертисмент булган. Рольләрдә Нур, Вахидова, Шәмси, Г. Рәшид, Касымбәк, Бобров, Вәлиев, Шәүкәт, Муратов, Шакиров, Сөнгати һ.б. катнашкан. Кичә тугызынчы ярыда башлан-

ганлыгы да күрсәтелгән. Билет бәяләре рәткә карап төрлечә булган, мәсәлән, беренче рәт 1 сум 30 тиен торса, 15–16 урыннар 35 тиен торган (4, 6 тасвир., 25 сак. бер.). Казанда куелган спектакльләрнен бәяләре белән чагыштырганда, биредә билетлар арзанрак булган. Алар хәйрия максатыннан Кустанайның I мөселман хатын-кыз мәтәбе файдасына куелган (4, 6 тасвир., 25 сак. бер.).

Язма һәм музыкаль мирас үзегендә Кустанай шәһәрндә куелган театраль афишалар моның белән генә чикләнми. Мисал өчен, 1913 елның 14 июлендә куелган «Май мәсьәләсе» һәм «Казанга сәяхәт» спектакльләренеке бар (4, 6 тасвир., 10 сак. бер.). Шулай ук 1915 елның 12 мартында куелган Г. Исхакыйның биш пәрдәле «Мөгәллим» драмасыныкы сакланган. Аның режиссеры Х. Жәлилов, житәкчесе М. Исмәгыйлев булган (4, 6 тасвир., 7 сак. бер.). Гомумән, Кустанай шәһәрндә татарча театрлар еш куелганлыгын афишаларның күп санда саклануыннан белергә мөмкин.

Петроград (хәзерге Санкт-Петербург) шәһәрндә куелган татар спектакльләренен афишасы рус телендә. Алар 1914 елның 28 ноябрндә жомга көн Поллак курсларының театр залында Петроград мөселман һәм әскәрләр труппасы тарафыннан куелганнар. Афишада өч әсәр күрсәтелгән: «Түләшү яхуд мәхсәрәләнмеш ханым», Г. Камалның «Беренче театр», Г. Ильясның «Денщик Гали». Рольләрне Г. Галиев, Саттаров, Мирасов, Сакмарский, Балтачиев, Сулейманова, Заинская, Касимская башкаралар. Афишада администратор Г. Саттаров, режиссеры Г. Галиев дип күрсәтелгән. Билетлар театр кассасыннан тыш, бик күп адреслар буенча төрле базарларда, кибетләрдә, ашханәләрдә сатылган. Алар 55 тиеннән алып 4 сум 10 тиенгә хәтле торган (4, 6 тасвир., 87 сак. бер.).

Үзәктә гарәп графикасында язылган үтә зур борынгы афиша саклана. Анда 1918 елның 27 июнендә Казанда ураза бәйрәме хөрмәтенә Панаев бакчасында атаклы Кудашев-Ашказарский труппасы тарафыннан «Әдәпсезләр» спектакле куелуы хакында хәбәр ителгән. Соңыннан жыр, музыка, декламация, бию номерларыннан гыйбарәт булган концерт-дивертисмент куелган. Антракт вакытларында бакчада йөз кешедән торган симфония оркестры тарафыннан Европа һәм Шәрәк көйләрен уйнаганнар. Шулай ук халык өчен төрле күнел ачу чаралары, «американский аукцион» булган, махсус буфет эшләп торган, хатын-кызлар өчен аерым урыннар каралган, спектакль кичке сәгать алтыда башланган. Кичә Русия мөселман укытучылары берлеге, мәркәз бюросының инициативасы белән «Берек» файдасына

оештырылып, ул көнне иганэләр һәм бүләкләр кабул ителгән (4, 6 тасвир., 1 сак. бер.).

Афишалар арасында атаклы «Сәйяр» труппасы куйган спектакль-ләрнеке дә бар. Мәсәлән, 1913 елның 2 ноябрәндә Г. Кариев житәк-челегендә Г. Вәлинең «Ачлык кушты» һәм «Каенана өйдә булса, өйнең асты өскә килә» әсәрләренең афишасы саклана. Рольләрдә Боморская, Иманская, Байкина, Кариев, Муртазин-Иманский, Бомарский, Баязитский, Мангушев, Рәмиев, Кәрим-Үзбәк, Камал, Байкиннар катнашкан. Шунысын да әйтергә кирәк: билет алганда теләгән кеше пьесаларның рус телендәге конспектын бушлай ала алган (4, 1 тасвир., 59 сак. бер.).

Сакланып калган афишалар, борынгы кулъязмалар һәм басма китаптар кебек үк зур әһәмияткә ия. Бу объектив тарихи документлар, иң беренче чиратта, театр тарихының чыганагы булып хезмәт итә. Алар төрле театрларның тарихын, эшчәнлеген, кайбер шәхесләрнең биографияләрен, гомумән, татар халкының тарихын, мәдәниятен, әдәбиятын, телен күзалларга ярдәм итә. Шуңа күрә афишалар сәнгать белгечләренә генә түгел, тарихчылар, филологлар һ.б. өчен дә бик әһәмиятле.

ӘДӘБИЯТ

1. Әхмәтжанов М.И. Мирасханә: фонд һәм коллекцияләр күрсәткече. Казан, 2005. 10 б.
2. Йолдыз. 1906. 22 декабрь (№ 67). Б. 3.
3. Казан мөхбире. 1906. 22 декабрь (№ 191). Б. 3.
4. ТР ФА Г. Ибрагимов исемендәге Тел, әдәбият һәм сәнгать институты Язма һәм музыкаль мирас үзәге мирасханәсе: 203 ф.

МУЗЫКА В ТАТАРСКОМ ДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ: ПРАКТИЧЕСКИЙ ОПЫТ КОМПОЗИТОРА

Галимова Э.М. (Казань)

Искусство – отображает наш духовный мир, пробуждает подсознание, учит любить и отличать добро от зла, красоту от безобразия, истинное чувство от ложного восприятия. В результате напрашивается вывод, что мир искусства – это мир человека, живущего полноценной творческой жизнью. Сложный для познания мир классической музыки, искусство балета, живописи, театра требует определённого опыта, который необходимо приобретать. В развитие театрального искусства, музыка как мощное выразительное средство,

не сразу выполняла функцию драматического развития. В данной статье нами была поставлена задача, определить роль музыки в драматическом театре сквозь призму практического опыта композитора. В целях раскрытия данного вопроса рассмотрим мои театральные постановки как композитора: музыкальная драма «Зайтунакай» (пьеса Р. Батуллы), музыкальная мистерия «Расскажи мне, бабочка» (пьеса Т. Миннуллина), пьеса-сказка «Айрыз-батыр», основанная на 11-ой части тюркского эпоса «Книга деда Коркута» (пьеса Р. Зайдуллы), комедия «Первая любовь» (пьеса И. Гали), музыкальная драма (притча) «Каракуз» (пьеса К. Тинчурина).

Если обратиться к страницам истории, то всем известно, что 1905–1906 гг. татарский народ получил широкие возможности для развития своего национального театра. В качестве примера можно привести первые годы деятельности Татарского драматического театра «Сайяр» (1907), при котором работал инструментальный ансамбль. Сначала музыка звучала лишь в антрактах, без всякой связи с постановками. Несколько позже ансамбль привлекался для сопровождения включённых в спектакли песенных и танцевальных номеров (5, 8). Так, в предреволюционные годы музыку к нескольким спектаклям, например к пьесе «Бүз егет» (Славный Джигит), написал С. Габаши. Затем в начале 20-х годов как автор театральной музыки с успехом выступил С. Сайдашев. С его деятельностью музыка заняла важное место в постановках татарского драматического театра. В театральных работах С. Сайдашева музыка представлена почти всеми видами: увертюра, музыкальные антракты (вступление к действию или картине), музыкальный финал акта или спектакля, музыкальные номера (инструментальные интермедии, танцы, вокальные номера) и т.д.

С драматическим театром связано ещё одно явление, оказавшее большое влияние на формирование собственно музыкально-сценических жанров, – это создание театральных постановок, сюжетно-музыкальной основой которых, послужили популярные татарские народные песни. К ним относятся поставленные в начале 20-х годов на сцене татарского государственного драматического театра драма «Галиябану» М. Файзи и комедия «Башмагым» Х. Ибрагимова. Характерной чертой этих спектаклей было то, что главные сюжетно-драматургические мотивы в них заимствовались из поэтического содержания одноимённых народных песен; мелодии же последних составляли основу музыкального оформления. Заключённые в данных постановках элементы музыкально-театрального искусства явились истоком

возникновения новых в татарском театральном искусстве жанров – музыкально-драматической пьесы и музыкальной комедии (1, 75).

Увертюра обычно вводит зрителя в атмосферу спектакля, подготавливает его к эмоциональному восприятию и даже ориентирует на знакомство с эпохой происходящего действия, условиями социальной среды. Музыкальные темы, впервые прозвучавшие в увертюре, могут получить продолжение и развитие по ходу действия спектакля. Примечателен тот факт, что первыми замечательными произведениями национальной профессиональной музыки стали две симфонические увертюры Сайдашева к музыкальным драма «Угасшие звёзды» и «Галиябану», до сих пор остающиеся одним из самых популярных татарских симфонических пьес.

К музыкальному антракту прибегают, когда необходимо время для перестановки декораций или чтобы отделить паузой смежной картин. Музыка антракта – это связующее звено между двумя действиями: она продолжает настроение предыдущего и готовит к восприятию следующего. В качестве примера можно привести мою музыкальную комедию «Первая любовь» по пьесе И. Гали, в которой лейтмотив всего спектакля (тема любви), звучит и в антракте, завершая сюжетную линию первого действия и интригуя зрителя, что же его ожидает во втором действии. Режиссёр Р. Загидуллин Татарского государственного театра драмы и комедии им. К. Тинчурина, поставил перед композитором задачу написать музыку к комедии, но при этом тесно увязать с лирической музыкальной фабулой, которая свойственна режиссёрской трактовке Э. Рязанова художественных фильмов в комедийном жанре.

Что касается музыкальных финалов драматических спектаклей, то они наоборот помогают завершить восприятие, обобщить в музыке уже высказанное в спектакле и создают симметричное обрамление. В таком ключе выполнена моя работа – музыкальный эпос «Айрыз-батыр». Сама специфика тюркского эпоса диктовала кольцевую музыкальную форму изложения. Обилие фоновой музыки, мотивы которых написаны по круговому движению и использована гармония из сочетаний кварт и квинт даёт изобразительную картину происходящего в двух древних племенах (огузы и гяуры). В прослушивании тем, которые использованы в спектакле, нет начала и конца, что даёт зрителю находиться в некоем медитативном состоянии. Ритмический рисунок, характерный для танцев шаман, композитор выбрал не случайно. Именно эти ритмы, которые постоянно варьируются, играют

важную роль в спектакле, чтобы зритель убедительно ощущал себя в древней эпохе. Финальная часть в вариационной форме вбирает в себя все интонации и ритмические рисунки всего спектакля. Именно эта музыкальная тема выполняет моральную функцию, который зритель должен извлечь для себя, просмотрев этот спектакль.

В драматических спектаклях может использоваться музыка различных жанров: от симфонических номеров до уличных песен современных гитарных бардов. В спектакль могут быть введены хоровые ансамбли, камерная музыка, церковное песнопение, коранические мотивы, стилизации под народные песни и наигрыши, джазовые пьесы и т.д. Словом, нет таких музыкальных форм и жанров, которые не звучали бы в драматическом спектакле. Комедия, драма, трагедия, легенда, детская сказка, водевиль, мюзикл требуют разной по форме и жанру музыки. Именно жанр пьесы в вокальной или инструментальной трактовке, в той или иной мере предопределяет характер музыкального оформления.

В 2011-м году важным событием культурной жизни Республики Татарстан стала премьера музыкальной драмы «Зайтунакай» (композитора Э. Галимовой) в постановке Р. Аюпова на сцене Казанского Татарского Государственного театра юного зрителя им. Г. Кариева. Жанр музыкальной драмы, выбранный для воплощения данного сюжета, восполнил пробел, возникший после произведений С. Сайдашева в одноимённом жанре, так полюбившемся татарской публике. Композитор в характеристике главных героев (Г. Тукая и Зайтуны) использует лейтмотивную систему изложения и современные методы композиторской техники письма в оригинальном сочетании древних пластов, выраженных в гармонии с использованием кварт и пентаккордов; полифонический метод изложения в оркестровке, сквозную форму в построении арий и ариозо. Главные действующие лица музыкальной драмы охарактеризованы своей музыкально-интонационной фабулой. В данном сочинении выстраивается определённая символика музыкальной философии в выражении всей жизненной драмы и внутреннего душевного состояния каждого героя.

Исходя из этого, отметим, что каждый спектакль имеет свою историческую основу, которая должна быть выражена в подобранной или оригинальной музыке композитора. Это поможет более достоверно передать идею автора и сохранить на сцене колорит эпохи. Необходимо обратить внимание и на национальный колорит пьесы. Приём подбора музыки на основе национальных особенностей

драматургии распространён особенно широко. Как правило, музыка крупнейших композиторов всегда связана с национальным характером народа той страны, где жил и творил сам композитор.

Сценическую музыку называют также мотивированной «музыкой по ходу действия», «от автора» и т.д. Условно сценическую музыку называют «сюжетной», которая в спектакле выполняет разные функции: характеризует действующие лица, по стилю изложения указывает на место и время действия, создаёт атмосферу и настроение сценического действия, рисует картину действия, невидимое для зрителя (3, 68).

Условная музыка может эмоционально усиливать монолог и диалог, характеризовать действующих лиц, подчеркивать конструктивно-композиционное построение спектакля, обострять конфликт, усиливать фантастические и сказочные моменты в сценическом действии.

Одна из общих функций музыки в спектакле – иллюстративность. Это прямая связь музыки со сценическим действием. Таким образом, иллюстративная музыка при творческом её решении может помочь зрителю полнее прочувствовать сценическое действие, дополнить и разнообразить впечатление от происходящего на сцене. В спектакле может быть несколько лейтмотивов. Хотя их количество режиссёр и композитор обычно стараются ограничить, чтобы неоднократные появления и преобразования помогли выделить главные линии действия. В данных преобразованиях лейтмотивы нередко проходят определённое развитие, сплетаются, вырастают в качественно новые образы. В данном случае все вышеизложенные методы работы с музыкальным материалом можно встретить в моей музыкальной драме (притча) «Каракуз», написанной по пьесе Карима Тинчурина в постановке Мензелинского государственного татарского драматического театра им. С. Амутбаева (реж. Р. Фазлеев). Лейтмотивная техника, использованная в характеристике главных героев (Каракуз, Идельбай, Лэлэбану и т.д.), ансамблевые вокальные номера, массовые сцены, танцы, главная тема дервишей, которая обрамляет весь спектакль – всё это является неким ключом к разгадке основной исторической сюжетной линии.

По мнению известного театрального режиссёра Ю.А. Завадского, музыка в театре, не теряя своей принадлежности к музыкальному искусству, в тоже время является частью театрального искусства (2, 47). Следовательно, музыка подчиняется логике, как музыкально-го развития, так и законам построения драматического спектакля.

Очень часто, музыкальный номер спектакля не имеет особых эстетических достоинств, но написанный для конкретной постановки, оттеняя игру актеров, тем самым производит большое впечатление на зрителя. Музыка в драматическом театре создается композитором в тесном содружестве с режиссёром, сценографом, художником по костюмам, акцентируя внимание на драматические и вокальные возможности актёров. Композитор должен достичь такого эффекта, чтобы театральная музыка участвовала в создании общей тональности спектакля незаметно, лишь оттеняя его драматическое и эстетическое звучание. Иными словами, музыка в драматическом театре неизбежно занимает подчинённое положение. Несмотря на это музыка в спектакле должна давать самостоятельное толкование происходящих событий, по своему интерпретировать содержание, тему произведения, помогать развитию сюжетных линий и тем самым активно влиять на восприятие зрителя. Даже если музыка выполняет только фоновую функцию, тем не менее, она должна выполнить своё скромное, но необходимое по отношению ко всем остальным компонентам назначение. Чтобы писать музыку для драматического театра, композитору необходимо обладать определённым чутьём и понимать эстетическую природу театрального искусства. Безусловно, музыкальное решение спектакля во многом зависит от общей музыкальной культуры режиссёра, от того, обладает ли режиссёр музыкальным слухом, музыкальной памятью, чувствует ли ритм, умеет ли слушать и понимать музыку, может ли мыслить музыкальными образами. Зритель обычно уносит общее впечатление о спектакле, оценивая игру актёров, режиссёрское решение, художественное оформление, но почти никогда не задумывается над тем, что именно внесла музыка в это общее впечатление. Композитору ставится задача, написать музыку на несколько строк, которые к тому же произносятся шёпотом, и чтобы она не длилась ни секунды дольше, иначе пропадёт вся сцена. Необходимо отметить, что работа режиссёра и композитора имеют очень схожие моменты. Режиссёр выстраивает драматическое действие, в котором есть завязка, развитие, кульминация и развязка действия. Драматическое действие рисует картину происходящего, и передаёт основную поучительную мысль зрителю. Композитор в любом произведении, независимо от жанра также выстраивает музыкальное действие по законам драматургии, в котором есть тематическое зерно, методом разработки развивающееся до кульминации и переходящий в осмыслённый финал.

Если нет идеи в музыкальном произведении, то, как правило, оно не жизнеспособно.

В современном театре постепенно переосмысливается принцип так называемого музыкального оформления, когда при расширенном использовании музыки предъявляются особые требования к режиссуре, поскольку участие композитора здесь оказывается минимальным или даже необязательным. Поэтому на сегодняшний день, многие известные театры отказались от оркестра, и сейчас драматический актёр воплощает свою роль под музыкальную фонограмму. Это может объясняться художественным замыслом, влиянием интенсивного развития средствами звукозаписи, техническим перевооружением театра, причинами экономического характера.

В последнее время драматические театры разных регионов России и Татарстана огромное внимание обращают на подбор репертуара, который подчеркивает этническую принадлежность и вносит вклад в пропаганду национального театрального искусства. Из этого следует факт приобщения фольклорных жанров в развитие музыкально-драматического полотна. В качестве примера можно также привести музыкальную драму «Зайтунакай», в которой композитор использует жанр книжного интонирования «Мунаджат», вводит в спектакль татарскую народную песню «Уракчы кыз» в многоголосном изложении, завершая действие татарским народным танцем, который актрисы исполняют, отчеканивая ритм при помощи сита, заполненный горохом. Это выглядит очень специфично и свежо со стороны режиссёрского решения целого фольклорного блока спектакля.

Анализируя репертуар национальных драматических театров, мы можем отметить тенденцию, когда режиссёр перед композитором ставит задачу тесно работать с фольклорным музыкальным материалом, использовать народные песни, включать в действие акапельное исполнение жанров книжного интонирования, написать фоновую музыку в колоритной оркестровке для небольшого ансамбля, камерного или симфонического оркестра. Этот метод синтеза в работе композитора помогает режиссёру выбрать оригинальный подход в трактовке драматического действия. Поэтому синтез искусств, который сегодня уже актуален как метод работы, руками умелых режиссёров способствует зарождению новых жанров театрального искусства, помогает вернуть на сцену в новом воплощении жанр – музыкальной драмы, предлагает детскому зрителю новый жанр – музыкальной мистерии, пропагандирует жанр – мюзикл для вкуса любого искушённого зрителя.

В качестве интересного примера можно привести мою музыкальную мистерию для детей «Расскажи мне, бабочка» по пьесе Т. Миннуллина. Премьера которой состоялась в 2014 году в постановке Р. Аюпова на сцене Казанского Татарского Государственного театра юного зрителя им. Г. Кариева. Этот жанр является новаторским для татарского театра, в котором ставка всегда делалась на пространные диалоги героев. В этом спектакле ломается сложившийся стереотип. В результате, вдохновлённый её музыкой режиссёр, максимально сокращает сложные для детского восприятия диалоги драматурга и делает ставку на музыку, тем самым выводя музыкальную драматургию на первый план. Кроме того, музыка своей интонационной и ритмической фабулой активно провоцирует актёров на сценическое действие. С одной стороны, она выполняет иллюстративно-действенную функцию, отражая событийный ряд спектакля, а с другой – глубоко раскрывает внутреннее душевное состояние главного героя.

В заключении следует отметить, что если в оперном или балетном спектакле музыка это – основа спектакля, то в драматическом театре ей отведена роль подчинённая, хотя иногда и достаточно важная и главенствующая. В современном театре музыка – это и комментатор, и информатор, и выразительное средство предвосхищения действия. Таким образом, в динамично развивающемся спектакле музыка способствует драматургическому развитию спектакля, играя формообразующую роль, раскрывая и уточняя смысл сцен, создавая настроение спектакля.

Музыка драматического театра, меняясь в своем развитии, используя новые средства и возможности, или модифицируя свои традиционные черты, неизменна в одном – постоянном функционировании в художественной среде театра (4, 84). Она во многом определяет эту среду, воссоздаёт её и характеризует, то прямо, то косвенно отображая культуру в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гиришман Я.М. Опера, балет и музыкальная комедия // Музыкальная культура Советской Татарии. М.: Музгиз, 1959. С. 74–122.
2. Завадский Ю.А. Об искусстве театра. М.: ВТО, 1965. 347 с.
3. Киселёва Н.В., Фролов В.А. Основы системы Станиславского. Ростов на Дону: Феникс, 2000. 102 с.
4. Марголин Л.М. Музыка в театрализованном представлении. М.: Советская Россия, 1981. 86 с.
5. Сайдашева З.Н. Татарская советская песня. Казань: Татар. кн. изд-во, 1984. 216 с.

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО В РЕФЕРЕНЦИЯХ НАЧАЛА ХХІ ВЕКА

Игламова А.А. (Казань)

Слова «референт», «референдум», «рефери» давно на слуху российского человека, читающего и пишущего на русском языке. Они присутствуют и в разговорах, и в текстах. Более того – любой студент, а теперь, пожалуй, и школьник знает однокоренное с этими словами слово «реферат», смутно порой представляя дословный его перевод с непопулярного ныне иностранного языка – латыни. Действительно, все они объединены сутью латинского слова «refereo», означающего «сообщаю», «сообщение». Старинная латинская «референция» – тоже из этого «семейства», но никогда она не возникала в разговорах о музыкальном исполнительстве, да и обозначало это слово в прежние времена несколько другое содержание (хотя смысл латинского корня сохраняло): 1) справка о службе, отзыв; 2) коммерческая рекомендация, засвидетельствование платежеспособности фирмы, учреждения и т.п. Таким образом, сохранялась в словесном определении информационная составляющая – она конкретизировала смысл сообщения. Именно поэтому нами был выбран термин «референция» как название, конкретизирующее смысловое наполнение сообщения. В данном случае – в музыкальном исполнительстве. Кроме того, старинное содержание этого термина должно направить наше внимание на качество этого сообщения, а что может сегодня являться качеством в искусстве исполнителя? Безусловно, что в наш прагматический век и коммерческая составляющая, но главное при этом не должен исчезать сам предмет исполнительского искусства – музыкальное произведение, которое «вносит ... строй и порядок в наши расходы души, в наши чувства» (Л.С. Выготский). Одним словом, закон эстетической реакции в искусстве пока никем не отменен, и катарсис как неперемненное условие полноценного приобщения к произведению искусства в любом виде художественного творчества действует по прежнему сценарию. А вот проблема понимания языка музыкального искусства, актуальная во все времена, сегодня стала одной из главных, приоритетных во всех сферах музыкальной действительности.

Итак, референция в наших рассуждениях это: конкретность смыслового сообщения, его качество как художественного высказывания и коммерческая успешность как показатель «платежеспособ-

ности» того или иного исполнителя – вряд ли в сегодняшних реалиях можно забыть об этом показателе.

Избрав для разговора о музыкальном исполнительстве термин «референции», осмелимся предположить, что он вполне соответствует специфике предмета наших размышлений: любой вид музыкального исполнительства, которых существует великое множество, представляет себя в референциях коммунального типа. Как мы это понимаем?

Исполнитель (или исполнители) постоянно находится в точке «пересечения множеств» – он общается посредством нотного текста с музыкой композитора или народной музыкой, со слушателем, от восприятия которого зависит порой жизнь и судьба музыкального опуса, и, конечно же, с самим собой в процессе музыкального высказывания, т.е. в исполнении музыки, в том числе, собственного сочинения. По сути, исполнитель-музыкант прокладывает пути сообщения информации – непрерывной или дискретной. Непрерывной информацией в музыкальном исполнительстве, на наш взгляд, является постижение музыкальной формы в процессе самого исполнения. Дискретная информация – вся та «начинка», которой наполняется ткань звучащей музыки, пребывающей здесь и сейчас: ведь музыкальный процесс подобен самому процессу жизни и у него не бывает сослагательного наклонения. Поясним на примере, что мы имеем в виду: даже если произведение исполнитель играет повторно, «на бис» в звучании мы слышим нечто другое, непостижимым образом делающее исполнение иным, хотя нотный текст при этом остается, казалось бы, тем же самым. Кажущееся «тоже» дает порой повод не очень компетентным исполнителями слушателям высказываться о тождественности нотного текста исполняемой музыке, о смысловом соответствии звучания замыслу композитора. Однако нотный текст является лишь путеводителем, подсказкой и для исполнителя, и для слушателя в мире звучащего пространства, ограниченного той или иной музыкальной формой (непрерывной информацией). Внутри этой непрерывности для каждого человека возникает великое множество импульсов различного свойства – люди неодинаковы *argiōi* по мироощущению: например, один и тот же ритмический рисунок музыки может быть воспринят разными людьми по-разному в одновременном звучании для них, и, стало быть, кто-то может пропустить слухом мельчайшие подробности бытия, отраженные в музыкальном тексте. Именно это явление напоминает намсам процесс

жизни человека – даже за один день с ним происходит сотня событий-нюансов, а остаются в памяти отдельные подробности, которые эмоционально были ярче восприняты, или для данного человека совпали со свойствами его психотипа.

Таким образом, дискретность есть неотъемлемое свойство слухового восприятия человека, основанное на неисчерпаемости смысла музыкального произведения: содержательность этого смысла множится в точке пересечения сознательного и бессознательного исполнителя и слушателя. Это не зависит не от жанра, не от величины произведения, не от фактуры сочинения, не от количества строчек в нотном тексте или, например, от количества букв в ближайшем к музыке художественном высказывании – поэзии. «Костер мой догорал на берегу пустыни, шуршали шелесты струистого стекла, и горькая душа тоскующей полыни в истомной мгле качалась и текла», – писал М. Волошин [1, с. 47].

Читая, мы отчетливо осознаем, что в каждой строчке стиха, более, в каждом слове есть не только конкретное изображение того или иного действия, происходящего в природе, наблюдения за каким-либо предметом, а некая тайная, спрятанная жизнь другой сущности, какого-то другого существа. Но постигаем это не сразу, не препарируя стих, а слыша его интонационно-ритмическую структуру, повторяя отдельные слова и строчки стиха – то про себя, то вслух. То одно, то другое слово поэтического высказывания всплывает в памяти, дискретно проявляя себя во внутренних ощущениях человека. Даже читая стихотворение целиком, чувствуя череду проистекающих событий, ловишь себя на мысли, что все происходящее в нем, есть безбрежное количество смыслов неисчерпаемой художественной информации.

В музыкальном исполнительстве эта неисчерпаемость проявляет себя в искусстве интерпретации. Исполнение музыкального произведения по сути является воссозданием художественного творения прошлого, ибо музыкант всегда играет то, что создано до него. Музыкальное произведение всегда есть и «художественный памятник», но и «существо движущееся» (А. Блок). Оно никогда не пребывает в покое, оно живое, растущее, становящееся, меняющееся, мятущееся. Как говорил М. Бахтин – произведение подготавливается на протяжении веков до рождения и на протяжении веков после рождения продолжает жить и развиваться. Какое же количество информации несет в себе даже небольшое по форме музыкальное сочинение! Ка-

ким наполненным многочисленными интонационными смыслами должен быть исполнитель этой музыки!

Интонация в музыкальном исполнительстве осуществляет передачу музыкальной информации, но только как носитель смысла – вне этой функции музыка как вид искусства теряет слушателя. Уже XX век очень близко «подошел» к черте нарушений одного из условий существования искусства (во всех его видах) – разрушению типического, устоявшегося, иными словами – традиционного. Разумеется, непременным условием творчества художника всегда является «взрыв» и преодоление традиционных способов высказывания, однако, если взрываются все контекстные связи и нарушена смысловая коммуникация, произведение искусства исчезает из обращения, в нем нет «договаривания» (термин А.С. Соколова) прошлого, предшествующего. В музыкальном искусстве внутри такой ситуации отсутствуют интонационные опоры, «скрепы», удерживающие конструкцию музыкального произведения.

Именно поиском интонационных решений и занимается исполнитель, озабоченный постижением смысла музыкального произведения, продвижения его в поле социума. К сожалению, коммерческая составляющая сегодняшнего дня играет далеко не последнюю роль в этом творческом решении, истинное постижение смысла музыки порой приносится в жертву новациям суетным и сиюминутным. К тому же, музыкальное исполнительство неоднородно, разнообразно по видам, а каждый вид исполнительства наполнен еще и жанровым разнообразием, которое иногда провоцирует исполнителя отнюдь не к поиску «палитры» звучания и интонационных подробностей. Поясним, что мы имеем в виду.

В любом виде творческой деятельности человека на поприще культуры отчетливо просматриваются два пласта – верхний и нижний, которые по-своему дополняют друг друга. Но элитарность и массовость сегодня, в эпоху глобальной реконструкции мира, «сменили одежды», и мы видим и слышим как в элитарные формы музицирования «пробираются» другие интонации, другое звучание, другие ритмы, массовые жанры, а в нижний пласт музыкальной культуры добавляется завершенность форм, серьезная содержательность, профессионализм исполнения. Порой эти противоположные тенденции – массовость и элитарность образуют нечто целое, единственным критерием оценки которого являются все те же «непотопляемые» принципы искренности и профессионализма в искусстве.

Приведем два примера наиболее значимых современных референций музыкального исполнительства.

Имя знаменитой оперной дивы Анны Нетребко известно сегодня во всем мире. Эта яркая звезда музыкального небосклона, пожалуй, одной из первых исполнительниц классической музыки проявила ипроявляет на сцене удивительный талант не просто перевоплощения. Она как бы перевоссоздает образ, придуманный композитором и либреттистом. По сути дела, мы каждый раз видим героиню той или иной оперы не в отдалении от слушателей, а живущей среди нас, при этом сюжет оперы в историческом времени может быть удален на века от сегодняшнего дня. Феномен искусства А. Нетребко заключается в ее уникальной способности делать место действия сиюминутным, а героиню не просто современницей – живой женщиной, той, которая живет рядом, с теми же чувствами, с той же болью, с теми же невыплаканными слезами. При этом искусство пения артистки служит не демонстрацией умения, а способом передачи всех мгновенных состояний души живого существа, сердечных мук героини.

Кажется, ничего не изменено в тексте музыки и слов, но когда поет партию А. Нетребко возникает другой текст оперы: произведение становится доступным и понятным, и каким-то приближенным к тебе лично. Отсюда возникает не только триумфальный успех самой исполнительницы, но и успех оперы как жанра. Конечно, немаловажную роль играют и внешние данные артистки, и ее свободное поведение на сцене, которую она использует всю, все ее пространство, чувствуя ее своей стихией, в которой она и может все – бросить туфельку, пробежаться по всей сцене, петь сидя, лежа, одним словом, как хочется. За этой кажущейся беззаботностью – огромный труд, работа, которую никто не видит: зритель – слушатель и не должен думать о трудностях вокальной партии, он приходит в театр за катарсисом, возникающим как результат совместной деятельности певицы и его самого, пытающегося понять возникающие смыслы музыки. Он уже «проголосовал» за певицу «своим карманом». И он хочет еще и еще ощущения подобного события-референции, где постигаемый смысл музыки был бы явлен в предельно качественной форме сообщения исполнителя и обнаруживал именно со-общение с ним, со слушателем. При этом коммерческая составляющая возникает закономерным итогом, результатом труда и мастерства музыканта.

Пианиста Дениса Мацуева знает, наверное, и тот человек, который не бывает в концертных залах и для которого фортепианная

музыка не является частью его жизни. Музыкант в традициях сегодняшнего дня – яркая медийная личность. Он то и дело «мелькает» на телевидении, в прессе, на разных мероприятиях, фестивалях, «тусовках» и т.п. многолюдных сборищах. Колоритная внешность, любовь к спортивным играм, в первую очередь к футболу, приближают музыканта к людям другой, неартистической среды, порой незатейливой судьбы, необремененным элитарными знаниями в области музыкального искусства. Однако именно это кажущееся отсутствие дистанции между исполнителем и потенциальными его слушателями делает искусство Д. Мацуева необычайно демократичным явлением нашей российской (да и не только российской!) музыкальной жизни. И дело здесь, на наш взгляд, не только в медийности и узнаваемости, а в том, что исполнитель в своих интонационных воплощениях вольно или невольно ориентирован на массовое восприятие – такова, видимо, цена за успех у публики. К слову, это не всегда и не во всех выступлениях пианиста проявляется с очевидностью: ведь уровень мастерства музыканта необычайно высок и множествен в творческих проявлениях. Таковым, например, было исполнение концерта № 2 С. Прокофьева на открытии собственного детского фестиваля – потрясала глубина прочтения композиторского текста в необычайно драматичном звучании рояля. Как будто это был монолог для единомышленников. По сути так, наверное, и было: талантливые дети – чуткая аудитория, а Денис Мацуев, большой музыкант, говорил с детьми языком фортепиано серьезно о серьезном. Не о футбольных поражениях и победах, а о трагичности самой жизни. Подготовленная аудитория «считывала» интонационный смысл сложнейшего произведения С. Прокофьева с каким-то особым недетским вниманием. Тысячу раз правы те музыканты, которые играют для детей серьезно, сегодняшний ребёнок рано взрослеет, и многие негативные стороны жизни людей становятся ему известны достаточно рано как факты (во многом благодаря средствам массовой информации). Но оценить эту информацию он порой не может в силу неокрепшей души, её эмоциональной «незакаленности». Музыка одно из главных средств оздоровления эмоционального фона человека, и потому крайне важно – какими интонационными смыслами наполнено то или иное исполнение, то или иное музыкальное пространство.

Успешность любого музыкального проекта, как теперь любят говорить даже об обычном традиционном концерте, во все времена была важной составляющей деятельности музыкантов. Странно бы

был воспринят обществом человек, не захотевший успеха, аплодисментов, признания публики. Зачем же он вышел на сцену?

Но если бы музыкант выходил на сцену только ради славы, оваций и денег – то же общество отторгло бы его от себя. Потому что исполнительство обладает удивительным свойством: оно обнажает человеческую сущность, хочет того исполнитель или нет, сопротивляться этому невозможно. И поэтому все слышно и все человеческие приоритеты «обнажены», так называемый «эффект присутствия человека-артиста в художественном произведении» (А. Гончаров) происходит во всех исполнительских видах искусства – театральном, танцевальном, музыкальном. Множество случаев такого присутствия человека-артиста сохранила история музыкального исполнительства. В качестве примера одна цитата из далекого прошлого: «в артистической деятельности Гофмана проступают черты, порождающие тревогу во многих из тех, кто горячо приветствовал его первые шаги. Увлечшись успехом и сопутствующими ему благами, молодой виртуоз мало-помалу сворачивает с широкой творческой дороги в более узкую колею. ...прежняя непосредственность его интерпретации все больше сменяется штампами...» [2, с. 212–213]. «Мещанин за роялем» – так жестоко отзывался о выдающемся исполнителе один из музыкантов того времени. Вот что делает музыка и инструмент с исполнителем, открывая миру не только мастерство музыканта, но и демонстрируя его человеческие особенности. Но будем справедливы: нет идеальных людей на свете, и выдающийся пианизм исполнителя Иосифа Гофмана порой помогал забыть слушателю, что в исполнении не хватает творческой свободы, подменяемой идеальным воспроизведением «буквы» нотного текста. Но то было начало XX столетия.

В XXI веке кардинально поменялась жизнь людей на Земле. Многие понятия жизни, быта, мировоззренческие установки исчезли из поля зрения человека на всем земном пространстве. Утвердилось слово «глобализация» в научных текстах, а не только в арсенале словаря журналистов. Появилась новая реальность «интернет», внесшая иные формы общения с музыкальным исполнительством, с акустическими звучаниями – нам уже не нужно как И.С. Баху идти пешком в другой город для того, чтобы послушать как играет на органе другой музыкант. Сидя дома, на удобном диване (а то и лежа), слушатель наслаждается музыкой, выбранной им по своему разумению и вкусу, и не подозревает, что музыка в своем звучании весьма

«подшевелила» и в ней теперь нет той коммерческой составляющей, которая при всей своей «бухгалтерской деловитости» означала особую неповторимость звучащего явления, единичность и неподражаемость исполнителя. Происходит некая подмена сообщения между исполнителем и слушателем: нет момента, в котором фокусируется живое «Я» одного действующего лица с другим живым «Я». Это ведет к проблеме тиражирования смыслового сообщения – акустическое пространство, в котором рождаются такие особые средства художественной выразительности исполнительского искусства, как артикуляция, нюансировка, тембр, туше и т.д., не транслирует их для слушателя в качестве уникального явления. В какой-то мере они слышны, но не более. Искушенный слушатель дополняет их звучание собственным внутренним слухом, неискушенный – слышит музыку сообразно своему слуховому опыту. При этом и в том, и в другом случае происходит своеобразное «размывание» интонационно-смысловой содержательности. Возможность бесконечных повторов исполнений способствует тиражированию музыкального впечатления: включаешь кнопку любого транслятора музыки и в итоге получаешь явление масскультуры, даже если звучит шедевр музыкального исполнения. Тиражирование впечатления ведет к штампу – что может быть страшнее в исполнительстве? Таким образом удобство возникновения звучания музыки (как бы появление ее от желания человека) наносит урон восприятию его как слушателя. Для того, чтобы процесс слушания музыки не упрощался до тиражирования музыкальных впечатлений, необходимо появление нового интонационного опыта, новых смыслов интонирования. Интонационный опыт, расширенный знакомством со многими проявлениями музыкального исполнительства «вживую» в концертных залах, в оперных и музыкальных театрах, делает восприятие слушателя более подвижным и чутким, восприимчивым к проявлениям референций. В этом и заключается, на наш взгляд, основная задача музыкального исполнительства начала XXI века – расширять возможности воссоздания музыки в живом общении с людьми. Чтобы как можно больше слушателей приходило в залы и театры открывать для себя новые смыслы звучащего пространства музыки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Волошин М.А. Коктебель: поэзия. Москва: Эксмо, 2015.
2. Коган Г. Вопросы пианизма: Избранные статьи. М.: Сов. Композитор, 1968.

ИНТЕГРАЦИЯ ЖАНРОВ И ТЕАТРАЛЬНЫХ ФОРМ В РАБОТЕ ДРАМАТИЧЕСКОГО КОЛЛЕКТИВА

Исмагилова. Ф.Б. (Альметьевск)

Альметьевский театр – это современный, стабильный театр с крепкой профессиональной труппой, которой под силу создавать спектакли разных жанров, стилей, форм.

Созданный в 1944 году он пережил в своей истории периоды взлетов и падений, предлагая в своем репертуаре более 300 постановок произведений татарских, русских и зарубежных авторов. Творческий взлет состоялся в 70-е годы благодаря успешному тандему блестящей плеяде актеров Дамиры Кузаевой, Камиля Валеева, Луизы Султановой, Камиля Саеггареева и энергичного, талатливого режиссера Гали Хусаинова. В 1979 году за спектакль по пьесе Туфана Миннуллина «Ай булмаса, йолдыз бар» («Если нет луны есть звезды») коллектив был удостоен высшей награды республики – премии им. Г. Тукая.

С развитием нефтедобычи в регионе активизировалась культурная и литературная среда. Во второй половине 50-х годов в Альметьевск приезжают молодые писатели Г. Ахунов, Р. Тухватуллин, Г. Афзал, Ю. Аминов. Часто навевались в город известные писатели Хасан Туфан, Сибгат Хаким, Заки Нури, Амирхан Еники. Появление местного Союза писателей оживило литературную жизнь. Стоит отметить, что Альметьевский театр и Альметьевская писательская организация тесно взаимодействовали. О чем свидетельствуют и документы в архивах театра и регионального отделения Союза писателей, и публикации в СМИ (по доброй традиции каждый год в мае коллектив проводит Дни памяти на кладбищах города и чтит память ушедших в мир иной актеров и друзей театра тех лет – писателей, драматургов.)

Продолжая мысль о содружестве театра и писателей необходимо назвать имена его постоянных авторов в 70-80-х годах – Фоата Садриева, Юнуса Сафиуллина, Ризвана Хамида, Рустема Мингалима, которые сдавали экзамены на творческую зрелость, и их первые произведения получили признание именно в этом театре.

Но XXI век, по сути меняющий приоритеты, сознание, предпочтения, уклад жизни и многое другое, подвел театр к необходимости существенных перемен. Популяризация, пропаганда литературы театром продолжается, но уже в другом формате, в виде проектов.

В 2008 году с участием писателей, драматургов, режиссеров, театроведов Альметьевский театр проводит семинар «Перспективы развития татарской драматургии». Было высказано мнение, что сегодня от современной пьесы требуются и зрелищность, и глубина, и актуальность, и, что она должна затрагивать самые нежные чувствительные струны человеческой души, и вместе с тем поднимать глобальные, масштабные проблемы. Как видим, требования, предъявляемые к современной татарской пьесе высоки и конкуренция в этой области очень жесткая. Хотя драматические произведения пишут многие писатели, круг имен, представленный сегодня на афишах республиканских театров довольно ограничен. Но у нас очень богатая, интереснейшая, актуальная проза. И в условиях нехватки современной драматургии нам, цитирую известного театрального режиссера Сергея Женовача «необходимо найти ключ к постановке прозаических текстов». И мы на пути поиска этого ключа. В 2008 году выпустили спектакль «Ожмах капкасы» по повести Аяза Гилязова «Жомга кен кич белэн» в инсценировке Мансура Гилязова, который до сих пор идет на сцене и на него ходит зритель.

В год литературы презентовали проект-панораму «Калэм очында – Галэм» («Слово во Вселенной») по творчеству Марселя Галиева (кстати, которую в октябре этого года председатель парламента Фарид Мухаметшин назвал увертюрой юбилейного вечера писателя).

Объемное творчество М. Галиева, где народный писатель рассуждает, философствует о нашей истории, о духе нации, культуре и искусстве, и которое, по сути, весьма сложно для восприятия обывателя, автор инсценировки и режиссер Ильяс Гараев, во-первых, грамотно скомпоновал и превратил прозу и поэзию в литературный сценарий; во-вторых, воплотил его на сцене средствами театра, что он стал поэтически привлекательным.

Да, театр творит для зрителя, можно сказать авансом возвышенного, с надеждой на его образованность, начитанность, способного к пониманию, нежели к развлечению. «Калэм очында – Галэм» и в Альметьевске, и в Мензелинске и в Актаныше смотрел зритель в основном «организованный», т.е. учащиеся, студенты, педагоги, интеллигенция. Судя по отзывам, комментариям в социальных сетях, в СМИ у нас получилось, действительно случился «сокровенный разговор» со зрителем.

Доцент КФУ, кандидат филологических наук Елена Шевченко после увиденного отметила, что проект является данью культурной

политике. «То, что мы увидели сегодня, показало, что у вашего театра нет проходных работ и что театр мастерски одинаково работает с любой формой и все делает на высокохудожественном уровне. Сожалела, что не владею татарским языком. Однако вы мастерски используете все регистры воздействия на зрителя: и визуальный, и пластический и акустический. И в результате у меня было ощущение, что я все поняла. За счет такого многомерного создания образа вы пытаетесь достучаться даже до тех, кто не в полной мере владеет языком».

Это урок вкуса не только для зрителя. Он дает представление о театре, который соткан мыслью. Он важен и в гражданском смысле. Без надрыва, аффектации, без фальши, очень искренно говорите о важнейших для нас понятиях: о национальной культуре, о судьбе народа, серьезно и с глубоким пониманием, эстетически цельно. «Без, без, дип кычкырып, лозунглар күтәреп йөрүгә караганда, бу гамәл мең мәртәбә өстен. Бу – табыш. Сәгать ярымлык вакыйгада татарлыгыбызны, тарихыбызны, бөеклегебезне таныттыгыз», – подчеркивает кандидат искусствоведения Р. Султанова.

Одно из явлений искусства, в частности театрального искусства – документализм, когда в ткань сценического действия включаются документы, реальные факты, или когда формируется и развивается самостоятельный документальный жанр.

Спектакль «Язылмаган язмышлар» («Невыдуманные истории»), режиссером которого является Нафиса Исмагилова – первый татарский вербатим, пример очень смелого для татарского репертуарного театра эксперимента, хотя документальный театр живет давно и успешно на мировых просторах.

Слово «вербатим» в переводе с латинского означает «дословно»; спектакли, созданные в подобной технике, полностью состоят из монологов настоящих людей, рассказываемых актерами. По сути материал вербатима – это интервью, но не журналистское. Потому что журналистское интервью достает информацию из человека, а интервью в вербатиме достает из человека все: его психическое состояние, настроение. В спектакле «Язылмаган язмышлар» задействованы шесть актрис, и каждая из них проделала непривычную для себя уникальную работу: нашла свою будущую героиню, подобрала ключик к ней, «разговорила» и представила на сцене монолог реальной женщины. А судьбы этих невыдуманных женщин очень разные. У одной был красивый муж и достаток в семье, но любви так и не

случилось. Другая, влюбившись в молодости, пережив чистое и красивое чувство, была оговорена односельчанами. Парень-гармонист отвернулся от нее, а она так больше и не смогла никого полюбить. У третьей, четвертой... Они очень разные, эти женщины, но всех их объединяет одно – чувство собственного достоинства. Каждую из них ломала и гнула жизнь, но ни одна не позволила себя сломать.

Спектакль-вербатим стал участником фестивалей им. Володина «Пять вечеров» (Санкт-Петербург), «Ремесло» и «Науруз» (Казань), театров малых городов России (Дубна). Фестивальное жюри оценивал вербатим по-разному, но никогда не оставлял равнодушным. И зрители спектакль воспринимали неоднозначно. Но ясно одно, история трогает. На фестивале театров малых городов России в Дубне после просмотра одна наша соотечественница подошла и, поблагодарив, сказала: «Вы играли мою жизнь». Такие истории сплошь и рядом, поэтому не воспринимаются как трагедия. На XII международном фестивале тюркских народов «Науруз» критик, программный директор фестиваля «Новая драма», эксперт фестиваля молодой драматургии «Любимовка», член международной ассоциации театральных критиков Кристина Матвиенко отметила, что «эти причудливые истории любопытны сочетанием обычного и экстраординарного, тем как героини относятся к своему прошлому опыту. Оно существует в их памяти как рядовое событие. Спустя время они рассказывают об обычном и одновременно ужасающем. Очень точно, изумительно точно найден актерский тон. Они деликатно отнеслись к «донору», не добавляя характеристики, которая могла бы нас развлечь. Это – трагифарс жизни человеческой, которую вы разглядели в обычных людях». Тогда же Алехандро Гонсалес Пуче, режиссер из Колумбии сравнил работу актеров исследованием. «Вы в своем спектакле соединили искусство с исследованием. Искали, нашли, выслушали, поняли и рассказали. Продолжайте свое исследование. Теперь вы уже не будете думать о том, что играть для женщин», – подытожил гость фестиваля.

Эксперты театра заключили, что «Невыдуманные истории» – «верный выбор театра современного смыслового вектора, «потребляемого» провинцией». Артисты Альметьевского театра стали лауреатами республиканской театральной премии «Гантана» в номинации «Лучший актерский ансамбль».

«Сугыш кайтавазы» («Героика и мелодика победы») – так назывался созданный на основе подлинного и художественно осмысленного

материала фронтовых корреспондентов проект, который подготовил к 70-летию Великой Победы Альметьевский Татарский Государственный драматический театр. И в годы Великой Отечественной артисты, музыканты, журналисты силой таланта приближали победу, выступая на передовой и в тылу. Порой слово «Родина» из уст певца или актера, выступающего в перерыве между боями, было самым дорогим для солдата и, к сожалению, нередко и последним.

Сценарист и режиссер проекта Ильяс Гараев изучил архивные и краеведческие материалы, в фондах радио находил «живые голоса» земляков.

Действо начинается инсценировкой рассказа Галимзяна Гильманова «И цветы плачут». Героиня рассказа бабушка Жихан каждый день выносит на улицу, на солнышко комнатный цветок со странным именем Зиннат. Так, оказывается, звали ее мужа: молодые поженились за неделю до начала войны, а в конце июня Зиннат ушел на фронт. Жихан успела получить от него лишь три письма (четвертым была похоронка), в уголке последнего она нашла несколько семян диковинного цветка, увиденного любимым на Украине. Цветок, выращенный из семечка, и стал единственным спутником Жихан до конца ее дней.

И альметьевцы, кстати, не только альметьевцы (театр гастролировал «С героиней...» по всему юго-востоку республики), пришедшие на спектакль, получили в дар от театра ростки цветов. Цветок памяти о тех, кто ратным и творческим подвигом приближал Победу.

Сегодня интерес к чтению в России неуклонно падает. 35% населения вообще не читает книги после школы. По данным опроса фонда «Общественное мнение», 44% россиян за год вообще не открывали ни одной книги. Причины называются разные, но многие сходятся во мнении, что книги нынче заменяются телевизором и интернетом. Уже не первый год идут споры о том, что делать, как вернуть людей к литературе. В год литературы Альметьевский театр дал старт проекту «Шагыйрь сүзе» («Слово поэта»). Представьте ситуацию – едешь себе в автобусе, ничего не подозреваешь, а рядом стоящий пассажир вдруг начинает рассказывать стихи. Да еще так, что дух захватывает! Его подхватывает другой, затем третий и такая поэтическая волна идет по всему салону общественного транспорта. Кто-то из пассажиров удивился, кто-то порадовался такому представлению и наслаждался выступлением артистов. Некоторые пропускали остановки, заслушавшись. А некоторые просто молча плакали...

«Шигырьне укысыннар өчен, ул сәхнәдән яңгырарга тиеш. Әгәр дә татар әдәбияты яңгырамый икән, кеше аны каяндыр эзләп тап-маска да, белмәскә дә мөмкин. Ә ул яңгырый икән, кешегә барып житә һәм кеше китапка тартыла», – говорит молодая поэтесса Юлдуз Миннуллина.

Первый «выход в народ» артистов театра состоялся в апреле 2015 года и был приурочен ко дню рождения великого татарского поэта Габдуллы Тукая. Альметьевцы с интересом слушали артистов: судя по впечатлениям, акция привлекла их внимание. Уже тот первый выход нас убедил в том, что выбран верный путь. Следующий флэшмоб, посвященный 70-летию Великой Победы, организовали в мае. Далее прошли акции по творчеству А. Пушкина, М. Джалиля, С. Сулеймановой.

От воодушевленных пассажиров поступило даже предложение актерам театра записать стихи и прозу в исполнении артистов драматического театра и подарить записи Альметьевскому транспортному управлению, чтобы в дальнейшем транслировать их во время движения автобусов или троллейбусов. «Представляете, сколько человек сможет тогда присоединиться к литературе!»

Начиная с 1997 года фонд духовного возрождения «Рухият» компании «Татнефть» пополняет книжные полки новыми изданиями. Благодаря фонду многие известные и талантливые, но не известные широкой публике поэты и писатели смогли увидеть плоды своего труда. А презентация этих книг всегда имеет театральную изюминку.

Театрализованная презентация нескольких книг является достаточно сложным по задачам подготовки и реализации массового действия. Основой является специально написанный к данному случаю сценарий. Он представляет собой не набор сценок, не чередование стихов, песен и прозы, а выстраивается по определенным правилам, имеет композицию, соединяющую в определенной последовательности составные части в единое целое.

В осеннюю пору, в один из октябрьских дней культурно-литературный центр из Казани перемещается в Альметьевск. 11-й год фонд «Рухият» выявляет лучших литературных деятелей и студентов, которые только делают первые шаги в творчестве и вручает премии им. Сажида Сулеймановой. И каждый раз неизменный сценарист и режиссер церемоний, заслуженная артистка РТ, лауреат премий им. Р. Тухфатуллина Наиля Назипова раскрывает зрителям новые

границ личности и творчества Сулеймановой, каждый раз представляет публике новый спектакль о ней.

В июне 2016 года в Альметьевске при поддержке ПАО «Татнефть» и муниципалитета района стартовал новый проект «Культурная среда города», направленный на развитие активной культурной среды и привлечение в творческий процесс самих альметьевцев: профессиональных и самодеятельных художественных коллективов города и района, писателей и поэтов, оркестров и ансамблей, художников, танцоров, детей и взрослых. Каждую субботу проходили культурно-развлекательные мероприятия с массовым охватом на площадках города. На одной из площадок – в «Литературном дворе» артисты Альметьевского театра представили «Кэмит клуб» по творчеству тонкого лирика, поэта-юмориста, мастера поэтической сатиры Гамиля Афзала.

Театр – живой организм с постоянной циркуляцией новых форм, идей. Современный театр по духу, по эстетическим предпочтениям, по самочувствию, по самой природе своей должен соответствовать современности, что невозможно без поиска и изучения нового.

НЕКОТОРЫЕ ФОРМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ В ТЕАТРАЛЬНОМ УЧЕБНОМ ЗАВЕДЕНИИ

Каримова М.И. (Казань)

В современном татарском и русском театре музыка всегда занимала большое место. История развития искусства в Казани связана с открытием в 1922 году театрального техникума. Для татарского народа это было время становления музыкальной и театральной культур: по существу единой культуры, где взаимодействовали музыка и театр. Многие первые татарские актеры с освоением театрального ремесла активно постигали и азы музыкального искусства. Первые же татарские музыканты, певцы и инструменталисты свое профессиональное мастерство оттачивали в недрах татарского драматического театра. Студенты театрального техникума изучали музыкальную грамоту, хоровое пение. А такой важнейший элемент актёрского мастерства, как художественное слово, осваивался в контексте музыки, да и предмет назывался «музыка речи».

И сегодня, музыкальное воспитание актёра играет огромную роль в учебном процессе. Профессор кафедры драматического ис-

куства ЛГИТМиК Л.Ф. Макарьев в своей рукописи (1) отмечал, что одним из важных слагаемых в воспитании актёра имеет музыкальное воспитание актёрского организма. Обязательными предметами музыкального комплекса он считал сольное пение, музыкальную грамоту, фортепиано, ансамблевое и хоровое пение.

Одной из педагогических задач является формирование актёра как высокоразвитой личности, умеющей мыслить, понимать и, что очень важно, сострадать. Предмет «музыкальное воспитание» ставит своей целью развитие эмоционально-чувственного восприятия, приобщение актёра к творческому поиску, самостоятельности в работе, развитие музыкального кругозора.

Музыка и театр сегодня, наиболее взаимосвязанные и взаимодополняющие искусства. Высокий уровень развития театра требует повышенного внимания в подготовке актёров и режиссёров.

Являясь председателем секции музыкального воспитания, я построила свою работу в следующих направлениях: просветительская и творческая деятельность преподавателей, являющаяся продолжением традиций С. Сайдашева, который преподавал в театральном техникуме в конце 20-х годов прошлого века, а также учебно-методическая работа. Хотелось бы подробнее остановиться на первом направлении деятельности нашей секции и формах ее работы. Это, прежде всего, организация различных тематических мероприятий, творческих встреч, лекций-конcertов во внеурочное время. Тематика их очень разнообразна. Вот только некоторые из них: «Танцевальная музыка различных эпох», «Вокальная музыка русских и советских композиторов», «Туган як моннары», «Разговор о музыке с маэстро Генделем», концерт-очерк, посвященный 100-летию С. Сайдашева, «Джазовый калейдоскоп», концерт педагогов и выпускников, посвященный 85-летию М. Имашева, «Масленица». Учитывая специфику нашего учебного заведения, всегда полезно введение элементов актерского мастерства в такие концерты, что неизменно вызывает интерес зрительской аудитории. Студенты с удовольствием принимают участие в выступлениях, где они предстают в роли пианиста-исполнителя, вокалиста, что очень обогащает их творческий потенциал.

Интересной является форма работы как проведение различных конкурсов. Элемент соревновательности вносит динамизм в обучение и желание дальнейшего совершенства в освоении того или иного предмета у студента. Например, конкурс ансамблей – «Битва хоров».

В их конкурсной программе обязательно присутствуют песни из мюзиклов, кинофильмов, народные, современные. В исполнение хоровых произведений студенты вводят элементы актерского мастерства, используют характерные для содержания костюмы и атрибутику. В результате, песня предстает как «театр одного хора». Хоровое и ансамблевое пение способствуют развитию актерских навыков как общение с партнером, образного видения.

Важным этапом в обучении актёра является конкурс «Поют драматические актёры». Здесь уже песня предстает как «театр одного актёра». В таком конкурсе студенты должны продемонстрировать комплекс хороших музыкальных и вокально-технических навыков за определенный период обучения вокалу. Это дает возможность в будущем с успехом участвовать в музыкальных спектаклях.

Проведение конкурса «Играют актёры драматического театра» демонстрирует их овладение игрой на таких музыкальных инструментах как фортепиано, баян, гитара, флейта. Умение играть на них является органическим звеном в общей системе обучения студента. Такие актёрские установки как «слушать и слышать», «смотреть и видеть», физическое раскрепощение, пробуждение фантазии и воображения, элементы взаимодействия можно развивать и на занятиях с этими инструментами. Умение органично внедрять навыки игры на этих инструментах в отрывок или спектакль – одна из задач в обучении актёра.

В своей работе я использую такую форму обучения как метод проекта на уроках музыкальной литературы. На современном этапе он достаточно широко применяется в учебно-образовательных учреждениях и даёт хороший результат для студентов в освоении этого предмета. Цель метода проекта – активизировать познавательную деятельность студента. Это система обучения, при котором студенты приобретают знания и умения в процессе самостоятельного планирования и выполнения определенных заданий, и является одной из самых активных форм самостоятельной работы. Как правило, студентам очень нравится работать над такими проектами и каждый из них старается оригинально преподнести свою тему. Ведь их работу оценивает коллектив преподавателей и студентов с разных курсов. Вот некоторые темы проектов: «Творчество Майкла Джексона», «Танец в стиле Фламенко», «Творчество группы «Битлз», «Творчество группы «Скорпионс», «Творчество Рея Чарльза», «Рок и Нина Хааген», «Киномузыка Энио Морико-

не». Эти проекты делаются в паре или группой студентов как маленький спектакль. Метод проекта демонстрирует правильный и интересный отбор устного, наглядного, видео материалов, умение подать в театрализованной форме, четкость формулирования мысли, умение анализировать и использовать ранее приобретенные знания. Это модель совместной деятельности педагога и студента. Подобного плана занятия формируют положительную мотивацию к изучению музыкальной литературы у учащихся. Современная популярная музыка особенно захватывает молодёжь, и исследовательская работа в этой области пробуждает в них интерес и к классической музыке. На сегодняшний день методистами признается, что это метод – большой шаг в подходе к формированию современного образа выпускника.

Спектр музыкальных мероприятий в нашем училище очень разнообразен. Для студентов организуются творческие встречи с деятелями музыкальной, театральной культуры, на которых идёт интересный диалог о современной, классической музыке, театральных спектаклях, художественных фильмах. Студенты с интересом слушают лекции преподавателей в СКБ «Прометей» на темы «Свет и музыка», «Свет и театр», «Свет и архитектура», в консерватории знакомятся с историей джаза, посещают музеи С. Сайдашева, Н. Жиганова, центр современной музыки имени С. Губайдуллиной, каждый месяц посещают концерты симфонической музыки в БКЗ имени С. Сайдашева.

Вся эта большая работа, конечно, невозможна была бы без участия тех замечательных педагогов по вокалу, теоретическим дисциплинам, ансамблю, концертмейстерам, которые с энтузиазмом и большой творческой энергией преподают в училище.

Именно они, педагоги, формируют личность студента духовно наполненного, стремящегося к прекрасному, доброму и человечному. Способствуют осознанию места актёра в обществе, в жизни театра, вводят в прекрасный мир музыки и вдохновения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Макарьев Л.Ф. О некоторых вопросах организации цикла специальных дисциплин. Сб. науч. трудов. Л., 1986. С. 138–147.

ТРЕНИНГ ТЕМБРОВОЙ ОКРАСКИ ГЛАСНЫХ ЗВУКОВ В РЕЧИ БУДУЩЕГО АКТЕРА ДРАМЫ

Нуриев Г.С. (Казань)

Воспроизведение эмоционального многообразия художественного произведения тесно связано с тембровыми особенностями речи. Тембр голоса, тембровая окраска произнесения наряду с мелодикой, интенсивностью, длительностью и темпом речи, является важной составляющей интонации. Лингвисты (1, 471–472) и практики театрального искусства (2, 51–153; 172–194; 159–264) придерживаются двух понятий термина «тембр»: 1) «характерная окраска, сообщаемая звуку его гармоническими обертонами и резонаторными тонами, накладывающимися на основной тон или шум»; 2) «специфическая сверхсегментная окраска речи, придающая ей те или другие экспрессивно-эмоциональные свойства».

Поэтому актерам важно осмыслить выразительное и логическое значение отдельных тембровых единиц и интонационных стилей. В татарском языке выделены 5 вербальных и, соответственно, 5 интонационных стилей, в частности, художественный, отличающийся богатством тембровых окрасок (3, 28–42). Сходство целей интонационного и вербального художественного стиля – воздействие на эмоции и воображение, поэтому лексические и грамматические формы потенциально обладают вариантами тембровых приспособлений. В тех случаях, когда тембровая окраска рассказа, стихотворения, пьесы создает общий эмоциональный тон, соответствующий содержанию и жанру текста, конкретной речевой ситуации, у слушателей (зрителей) повышается уровень понимания и восприятия произведения.

Для совершенствования интонационных стилей речи будущим актерам необходимо знакомство с вербальными и интонационными единицами художественного стиля: 1) вербальными эмоциональными значениями и смыслами художественных текстов; 2) характерными особенностями тех или иных интонационных единиц, участвующих в создании характерных окрасок звучания; 3) навыками мастерского владения произношения конкретных вариантов физической структуры интоном;

Первым этапом учебного процесса является формирование у студентов понятия художественности текста, об общем эмоциональном тоне целого произведения, зависящего от тембровой окраски основных логических смысловых центров текста.

Работа над художественным произведением начинается с вводных бесед- лекций по основам лингвистического анализа текста. Задача педагога – показать студентам, что тембровое звучание текста складывается из многих компонентов. Привлекая конкретный литературный материал (в нашем случае отрывки из произведений классиков татарской драматургии), показываем студентам, что эмоциональное напряжение текста зависит от явных и подразумеваемых эмоциональных значений, эмотивных смыслов, окончаний слов, идущих от автора и от персонажа, от содержания произведения в целом.

Второй этап – закрепление знаний о художественном стиле речи и формирование ряда понятий, навыков, связанных с характеристикой интоном. К базовым понятиям, обязательным к усвоению относятся 4 семантических группы интоном. Это эмотивные интономы, которые соотносятся с эмоциями (гнев, радость, восхищение, восторг, испуг, нежность, обида, печаль, равнодушие, удивление, недовольство (презрение) и т.д.). Актерам важно знать отличительные признаки этих интоном (мы будем придерживаться классификации интоном, данной доктором педагогических наук, профессором О.В. Филипповой (4, 267–273), чтобы в нужной ситуации моделировать требуемую тембровую составляющую интонации.

Изобразительные интономы служат для выражения личностного восприятия физических свойств предметов, явлений и психических процессов. Для обозначения изобразительных интоном используются имена прилагательные, наречия, деепричастия. Основная акустическая черта их связана с темпом речи.

К интеллектуальным интономам относятся интономы актуальности, связи, важности, утверждения, вопроса, основные акустические характеристики которых – мелодические пики и паузы.

К волюнтаривным интономам, цель которых – воздействие на волю слушателя, относятся интономы совета, приказа, просьбы, предупреждения, разрешения. Все волюнтаривные интономы мелодически оформляются на границе среднего и высокого регистров.

Конкретная речевая ситуация, характер адресата, стиль и жанр художественного произведения, индивидуальные особенности личности актера делают возможным использование всех семантических групп интоном. Из всех этих элементов создается особо действенная тембровая разновидность художественного интонационного стиля. Чтобы сделать интонацию инструментом эмоционального воздействия актера на зрителя, надо знать эти стабильные акустические

характеристики и уметь воспроизводить их в зависимости от сверхзадачи и содержания художественного произведения (роли).

Каждое занятие со студентами татарского отделения Казанского театрального училища начинается с тренировки энергетической системы голосообразования – теплого типа выдоха. Навык теплого выдоха закрепляется семью комплексами дыхательных упражнений (5, 1–39). Уроки воспроизведения акустических данных художественного стиля речи мы начинаем с постановки звучания интоном на уровне гласных звуков (далее – междометий, модальных и эмотивных слов).

Принимая различные позы, воспроизводим гласными звуками (междометиями, модальными и эмотивными словами) акустические (в трех регистрах; в трех динамических режимах: шепотом, тихом, сильном) и темпо-ритмические характеристики (в быстром и медленном темпах) различных интоном.

1. «а»



Рис. 1



Рис. 1а



Рис. 1б



Рис. 1в

Поза сидя со скрещенными ногами. Сложенные ладони – воображаемая полость рта. Правая ладонь приподнята так же, как и мягкое небо. Почувствовав вибрацию на ладонях, раскрываем руки и продвигаем их вперед. Сначала на полураспев, потом на речь произносим звук «а» в трех регистрах (рис. 1, 1а, 1б) Интономы:

а) гнева (сильный звук; на верхнем или нижнем регистре диапазона напряженного звучания добиваемся твердой атакой выдоха); б) испуга (шумная атака выдоха при звучании, тон голоса меняется незначительно); в) нежности (тембр голоса образуется приближением языка к небу). Стоим прямо. Руки ниже уровня плеч, вытянуты вперед. При произнесении звука «а» руки раскрываются в стороны. Интономы: а) приветствие (тон постепенно повышается): «Һа!Һа!Һа!» (рис. 1в);

б) восхищение: **Һай-Һай-Һай** (рис. 1д); неодобрение, недоверие: **ай-һай-һай!** одобрение: **А-а-а!** (тон постепенно повышается, руки раскрываются вверх: (рис. 1г);

в) всхлипывание: **Ах!-хах!хах!** (тон голоса постепенно понижается, сила звучания убывает);

г) доброжелательность: **Йарар-йарар-йарар** (ладно!) (монотон, сила звука убывает);

д) согласие: **Йарар-йарар-йарар!** (монотон, сила звука увеличивается, руки опускаются ладонями вниз, рис. 1е).



Рис. 1г



Рис. 1д



Рис. 1е

2. «ы»

Поза сидя со скрещенными по-турецки ногами. Правая ладонь - на уровне солнечного сплетения, левая перед пупком. Втягивая диафрагму стонем звуком «ы». (рис. 2). К концу стона руки резко выкидываем вперед (рис. 2а). Тренируем интонаемы «неодобрения», «обида» – звучим на верхнем регистре диапазона, увеличивается сила голоса.



Рис. 2



Рис. 2а



Рис. 3



Рис. 3а

3. «о»

Поза сидя со скрещенными ногами. Руки согнуты в локтях. Ладони, сложенные в руках, приближены к губам (рис. 3). Произносим нараспев звук «о». Почувствовав вибрацию, увеличиваем круг и продвигаем руки вперед. Тренируем интонаемы «недовольства» (презрения) – артикуляция порождается медленным движением губ в стороны и расширением ноздрей носа; звучание на нижнем регистре. Интонаема «равнодушия» – убывающая сила звучания, небрежная артикуляция; «радости» – тон голоса часто меняется на верхнем регистре. Волюнтативные интонаемы оформляются следующим образом: «совета» – придерживаемся тона в диапазоне выше среднего регистра;

– «приказа» – сильный звук и звучание на высоком (вариант: на нижнем) регистре, четкая дикция;

– «просьбы» – тон голоса меняется на самых верхах верхнего регистра, ласковый тембр голоса, «огубленная» дикция, язык в передней части рта. Так же тренируем интонаемы «обиды», «предупреждения», «разрешения». и др.

4. «у»



Рис. 4



Рис. 4а



Рис. 4б



Рис. 5

Поза сидя с согнутыми в коленях ногами. Стопы и ладони плотно прижимаем к полу. (рис. 4, 4а). Почувствовав вибрацию в ногах, поднимаем руки параллельно полу и быстро вытягиваем звук «у» (активно работают косые мышцы). Нараспев в медленном темпе, на речь – в быстром темпе. Интонаемы «равнодушия», «презрения», «восхваления», «восхищения» (тон звука переходит из одного регистра в другой). Тренируем все волюнтативные интонаемы, обращая внимание на их звучание на границе среднего и верхнего регистров (вариант: нижнего и среднего).

5. «о» – в заимствованных словах.

Поза стоя, ноги на ширине плеч. Бесконтактно, кругами массируем мышцы живота (рис. 5.). В быстром темпе на речь произносятся звук, выпячиваем или втягиваем живот (специально активизируя мышцы диафрагмы). Тренируем интонацию удовлетворения: а) Oh-oh-oh: (повышая тон); б) Ohh! Ohh! Ohh! (понижая тон).

Слова для тренировки: [орден], [борт],[кока-кола],[порт], [кокос] и др.

6. «ый», «ы» – в заимствованных словах.

Поза стоя, ноги на ширине плеч. Правая ладонь лежит на солнечном сплетении, левая – на пупке (рис. 6). Активизируя работу мышц диафрагмы, выпячиваем живот. В конце звучания резко протягиваем руки вперед, «выкидываем звук» (рис. 6а). Интонации «противопоставления», «отрицания», «недовольства» – порождаются своеобразным движением губ и положением мышц носа, работаем на трех регистрах.

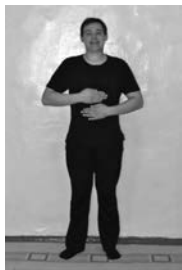


Рис. 6



Рис. 6а



Рис. 7



Рис. 7а

Слова для тренировки: [сыр], [Сызрань], [Сыктывкар], [Комизьян], [дер. Нырья], [Таймыр], [Чжуан-цзы], [Яссы] и др.

7. «э»

Поза стоя, ноги на ширине плеч. Наклоняем туловище вперед, позвоночник прямой. Руки на уровне рта ладонями вниз (рис. 7). Небная занавеска приподнята, края губ округлены. Почувствовав на ладонях вибрацию, медленно вытягиваем руки вперед (рис. 7а). Нараспев, на речь. Интонация «вопрос» – выражается повышением тона, утвердительная – конечным понижением тона. «Переспрос», «попытоживание-недовольство», «обида» – используется верхний

регистр диапазона, сильный звук. «Равнодушие»– сила звука убывает, небрежная артикуляция.

8. «Э»

Поза стоя, корпус отклонен немного назад, позвоночник прямой. Руки согнуты в локтях, ладони соединены на уровне подбородка (рис.8). Края губ округлены. Произносятся короткий звук «э», руки резко продвигаем вперед (рис. 8а). Интонаемы «нежности», «испуга», «равнодушия», «презрения», «обиды» и т.д.



Рис. 8



Рис. 8а



Рис. 9



Рис. 9а

9. «Э» – в заимствованных словах.

Поза стоя, ноги на ширине плеч. Разведенные в стороны руки согнуты на уровне кисти ладонями вниз (рис.9). Небная занавеска приподнята, края губ собраны. При звучании, почувствовав вибрацию в ладонях, руки продвигаем вперед (рис. 9а). Нараспев, на речь, в медленном и быстром темпах. Тренируем волюнтаривные, эмотивные интонаемы. Слова для тренировки: [экскурс], [этика],[этос], [этнос], [тест], [тезис],[тент] и т.д.

10. «Ө»



Рис. 10



Рис.10а



Рис.11



Рис.11а

Поza стоя, ноги на ширине плеч. Ладони сложены «трубочкой», приближены к губам (рис. 10). Активизируем движение мышц диафрагмы, почувствовав сильную вибрацию на ладонях, «направляем» звук вперед (рис. 10а). Тренируем интонаемы «просьбы», «предупреждения», «разрешения», «вопроса-ответа», «печали», «нежности», «обиды», «радости», «совета», «приказа», «просьбы», «предупреждения», «разрешения» и др.

11. «ү»

Поza, сидя на полу. Ноги полусогнуты в коленях, стопы и ладони плотно прижаты к полу (рис. 11). Руки находятся между ног (рис. 11а). Почувствовав вибрацию на ягодицах и на ногах, поднимаем руки параллельно полу, силой «вытягиваем звук из-под пола» (активно действуют мышцы низа живота и ягодицы) (рис.11б). Нараспев – в медленном темпе, на речь – убыстряя темп. Тренируем интонаемы нежности и просьбы; всевозможные интеллектуальные, изобразительные (обращаем внимание на долготу звучания, на разных регистрах) интонаемы .



Рис. 11б



Рис. 12



Рис. 12а



Рис. 12б

12. «и»

Поza стоя, ноги на ширине плеч, ладони приложены ко лбу (рис.12). Во время звучания, массируем пальцами лоб, раскрывая руки, направляем звук в намеченные точки (рис. 12а, 12б). Нараспев, на речь. В быстром и медленном темпах, убыстряя и снижая темп. Тренируем интонаемы всех семантических групп.

Далее обращаем особое внимание на выработку «полетности» озвученного дыхания. «Полетность» достигается усилением озвученного дыхания головным резонатором, резонаторами носоглотки

и особенно грудным резонатором – акустической системой, увеличивающей и обогащающей звук. Добиться работы резонирующих полостей помогают упражнения комплекса «Резонирующее тело» (6, 1–39; 7, 453–463). Систематические тренировки воспроизведения акустических показателей гласных звуков в трех регистрах (напр.: «соль» малой – «до» I окт.; «си» малой – «фа»; «соль» – «до» II окт.), в различных положениях позволяет ощутить объемность звука, усилить его звонкость и тембровую насыщенность.

На следующем этапе тренинга на первый план выходит работа над мелодическим и силовым диапазоном голоса, темпо-ритмическими показателями речи. Это представляется важным, т.к. с помощью повышения или понижения тона голоса студент выражает отношение к излагаемому материалу; в паузах прочитывается подтекст; в изменении тембровой окраски угадывается эмоциональное состояние.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. Изд. 3-е. Стереотипное. М.: КомКнига, 2005. 576 с.
2. Станиславский К.С. Работа актера над собой в творческом процессе воплощения: Дневник ученика. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2012. 448 с.
3. Козлянинова И.П., Чарели Э.М. Тайны нашего голоса. Екатеринбург: Диамант, 1992. – 320 с.
4. Промптова И.Ю. Интонационная выразительность актера. Культура сценической речи. М.: ВТО, 1979. С. 159–264.
5. Нуриев Г.С. Татарская сценическая речь. Казань: Мирас, 1998. 108 с. (на татарском языке);
6. Филиппова О.В. Единицы интонации // Риторика / под ред. Н.А. Ипполитовой. М.: Проспект, 2010. 448 с.
7. Калимуллин Ф.Х. Упражнения на дыхание / под ред. Г.С. Нуриева. Казань: «Вестфалика», 2009. 48 с.
8. Нуриев Г.С. Резонирующее тело. Учебно-методическое пособие. Казань: «Вестфалика», 2008. –40 с.
9. Нуриев Г.С. Инновационные технологии в совершенствовании интонационных стилей речи преподавателя. // Актуальные вопросы преподавания сценической речи: Межвузовский сборник / сост. и науч. ред. А.М. Бруссер. М.: Издательская группа «Граница», 2013. 480 с.

ВИДЕОПРОЕКЦИЯ КАК ВЫРАЗИТЕЛЬНОЕ СРЕДСТВО СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

Сабелев М.М. (Кемерово)

Театр всегда находился на передовой в вопросе использования современных, соответствующему времени, технологий. Начиная от древнегреческого театра с «богом из машины» и до сегодняшних дней. С развитием технологий СМИ, а также телевидения и интернета у театрального искусства возникает все большее количество конкурентов, в плане привлечения зрительской аудитории, что в свою очередь провоцирует режиссёров к поиску новых форм театрального искусства, новых выразительных средств и подходов к подаче материала. Однако, говоря про «новые» средства, или театральные технологии не стоит забывать, что большинство идей, в числе которых использование видеопроекции, восходят своими корнями к началу XX века. Первые опыты были произведены в 1911 году в Берлине Лои Фуллер, в «Берлинском ревю», где видеопроекции транслировались на ее полупрозрачные одежды [6, с. 39]. В 1913 году в одном из залов «Театра Елисейских Полей» Валентина де Сен-Пуа представила театрально-танцевально-мультимедийный перформанс, где световые эффекты и математические выражения проецировались на матерчатые экраны и стены [6, с. 39]. В России начала XX века, а конкретнее в 1922 году, также проводились подобные опыты. Речь идет о футуристической перформанс группе ФЭКС, которая предложили публике новое, на тот момент, прочтение Гоголевской пьесы «Женитьба», в которой использовались видеопроекции [6, с. 40].

В современном российском и зарубежном театре, практически ни одна постановка не обходится без использования видеопроекций в том или ином виде, приведем лишь некоторые примеры: «Заводной апельсин» в Театре наций, режиссёра Филиппа Григорьяна, «Последнее свидание в Венеции» Дмитрия Крымова, «Князь» Константина Богомолова и «Женитьба» Марка Захарова в Ленком, а также неисчислимое множество других. Если говорить о спектаклях Кемеровских театров, то, не претендуя на перечисление всех спектаклей, стоит отметить те, в которых видеопроекция занимает ведущее место, это «Одноклассники» в Кемеровском областном театре драмы им. А.В. Луначарского, «Севастопольский вальс» в Музыкальном театре Кузбасс им А. Боброва. В зависимости задач каждой конкретной постановки способы, виды и цели использования видеопроекций могут

значительно отличаться друг от друга. Попробуем проанализировать виды использования видеопроекций в театре, для полноты картины упоминая в качестве примеров как музыкальные, так и драматические спектакли.

1. Внутреннее состояние персонажа. Видео, транслируемое на экран или куда-либо еще, может выступать в качестве метафорической иллюстрации внутренних переживаний того или иного героя. В качестве примера можно привести арию Любаши «Мне солнце смеялось...» в спектакле «Севастопольский вальс» в постановке В.И. Подгородинского на сцене Музыкального театра Кузбасса им. А. Боброва. На экранах, во время исполнения арии бушует шторм, тем самым подчеркивая бурю эмоций, происходящих в душе героини.

2. Метафора. Представление происходящего на сцене, через видеопроекцию в форме, дополняющей действие и отражающей его внутреннюю суть. В отличие от описанного выше «внутреннего состояния персонажа» характеризует весь объем происходящего на сцене действия, вне зависимости от количества его участников. Яркий пример подобного приема, мечущиеся птицы и бабочка огромного размера в опере «Трубадур» Дж. Верди, в постановке Давида Бёша на сцене Лондонской Королевской оперы [5].

3. Flash-back. Для переноса места действия в прошлое или демонстрации воспоминаний какого-либо персонажа. В это время основное сценическое действие приостанавливается, чтобы сконцентрировать внимание зрителей на транслируемом видео ряде. Пример, эпизоды воспоминания капитана Грея о своем детстве в спектакле «Алые паруса» Д. Вихрецкого на сцене Музыкального театра Кузбасса им. А. Боброва.

4. Интерактивное видео. Современные технические средства позволяют добиться высокого качества подобного приспособления, как например в спектакле «Пушкин» Сергея Безрукова, где в начале транслируется видео, которое плавно переходит в сценическое действие, расширяя пространство на улицу и показывая нам дом Пушкина со стороны. Однако этот прием не является новым, первые опыты были проведены в начале XX века. В интерактивном представлении Винзора Маккея «Динозавр Гертти», Маккей, находясь на сцене с кнутом в руках, взаимодействовал с анимированным динозавром, транслируемым на экран с другого края сцены. Благодаря качественной и точной синхронизации создавалась иллюзия, что Гертти реагирует на команды Маккея, исполняя разные трюки как

дрессированное животное. Кульминационным моментом действия был переход живого исполнителя на экран, где он появлялся также в анимированном видео [6, с. 39]. На музыкальной сцене таким примером может являться опера Томаса Адеса «Ангел-истребитель» в постановке Тома Кернса.

5. Документальное видео. Это достаточно простой и распространённый прием, который легче всего проиллюстрировать через военные спектакли, где, в зависимости от постановки в какой-либо части спектакля, например, во вступлении, демонстрируются кадры военной хроники, чтобы соотнести события, происходящие на сцене с реально существующими. В качестве примера использования подобного приема, можно привести спектакль «Севастопольский вальс» в постановке В.И. Подгородинского на сцене Музыкального театра Кузбасса им. А. Боброва.

6. Стилистая характеристика. Имеется ввиду приём когда, например, видео кадры задают, для зрителя, начальный тон и характер дальнейшего сценического действия, настраивая публику на определенный лад. К примеру, в постановке В. Дубровицкого «Летучая мышь» идущей в Музыкальном театре Кузбасса, во время увертюры на занавес проецируются кадры из одноименного немого фильма 1917 года, тем самым заявляя стиль дальнейшего действия, его юмористичный слегка гротескный характер.

7. Текст. Один из самых популярных приемов современных режиссёров, как на драматической, так и на музыкальной сцене заключается в выводе на какую-либо поверхность проекции текста. В зависимости от замысла спектакля, это может быть либо текст самой пьесы, реплики персонажей, визуализированный внутренний монолог, ключевые слова, цитаты классиков. Спектакль «Манон Леско» в постановке Адольфа Шапиро на сцене Большого театра начинается с видеопроекции на черном фоне строки Горация «Надо сегодня сказать лишь то, что уместно сегодня, прочее все отложить и сказать в подходящее время» [1].

8. «Вербатим». Также, как и предыдущий один из самых популярных в последнее время, способов использования проектора на сцене. Представляет собой трансляцию с камеры или камер в прямом эфире или записи, во время которой актеры ведут себя не как персонажи пьесы, а предстают «теми, кто они есть». Данный прием раскрывает перед театром новые возможности, позволяя преподнести материал совершенно, с другой стороны. В качестве примера

процитируем рецензию О. Зинцова на спектакль «Эраритжаритжака» Хайнера Геббельса. Это драматический спектакль, но упомянуть его стоит из-за очень яркой демонстрации описываемого хода: «в спектакле «Эраритжаритжака» по текстам Элиаса Канетти – актер Андре Вильмс вскоре после начала покидал сцену в сопровождении оператора с видеокамерой, и все дальнейшее публика смотрела на экране: Вильмс выходил из театра, садился в машину, приезжал домой, готовил омлет – так перед зрителями разворачивалось пространство одиночества как условия мысли» [2]. Как видим из приведенной выше цитаты, театральная площадка, в данном спектакле становится чем-то вроде «кинотеатра в реальном времени». В 2016 году в Кемеровском областном драматическом театре им. Луначарского был поставлен спектакль режиссером Алессандрой Джунтини «Одноклассники» по пьесе «Наш класс» Тадеуша Слободзянека. В этом спектакле действие периодически переносится на проектор, где артисты делятся своими личными, не относящимися к персонажу мыслями, проводя аналогию между событиями спектакля и реальной жизнью. Касательно музыкального театра, автору статьи не удалось найти информации о примерах использования данного способа в музыкальном жанре. Возможно, где-то проводились подобные эксперименты, однако сама суть приема, выход актера из образа и обращение к реальным личностным чертам и переживаниям слабо сопоставима с концепцией музыкального искусства, в частности с наличием у любого произведения композитора, что в первую очередь, означает «присвоение» чужого текста. Разумеется, и «реальный» человек может в момент кульминации эмоций перевести их в текст, однако использование данного приема как «каркаса» спектакля, представляется слабо возможным.

9. Спецэффекты. К этому разделу можно отнести взрывы, дым, волны, метель и прочие сложно воспроизводимые эффекты. Причем стоит иметь в виду, что речь идет не о метафорическом «условном» изображении, скажем тех же волн, подобные техники были освоены в театре давно, а о конкретном эффекте в его первоначальном виде. Подобные эффекты встречаются в таких спектаклях как «Последнее свидание в Венеции» Дмитрия Крымова (взрывы), «Алые паруса» Д. Вихрецкого, (проекция волн и моря), кабаре «Магадан» Юрия Погребченко (метель) и во многих других.

10. Фон. Один из самых простых в своей сути способ использования видеопроекции в театре, однако, для качественного оформле-

ния данного способа не редко в постановках участвует отдельных художник, отвечающий исключительно за создание фоновых видеопроекций. В первую очередь «фон» подразумевает именно иллюстративное исполнение какого-либо художественного вида. Ярким примером может являться видеоинсталляции Лео Варнера в опере «Евгений Онегин» в постановке Каспера Хольтена [4].

11. Декорация. Если в приведенном выше пункте «фон» подразумевает наличие каких-либо материальных декораций, то в данном случае речь идет именно об отказе от декораций в привычном для нас виде в пользу видеопроекции. Один из ярчайших, на сегодняшний день, примеров отечественной сцены это театр балета «Telariumetlux». В их постановках, сохранена классическая хореография, и как утверждает официальный сайт «Графика — не просто украшение, она двигает действие, помогает раскрывать историю на сцене, подчеркивать её сказочность. На проекционных экранах есть возможность визуально мгновенно менять геометрию пространства, делать графические акценты, трансформировать место действия» [3], то есть видеоряд является полноценным участником действия.

12. 3D. Один из новейших способов соединения сцены и современных видео технологий. На данный момент, один из самых ярких примеров реализовавший данную технологию в России— мюзикл «Пола Негри», режиссер Януш Юзефович, поставленный в 2013 году в Санкт-Петербурге на сцене ДК им. Ленсовета. В российской постановке наряду с живыми актерами действует еще около 70 виртуальных. Перед спектаклем зрителям выдаются специальные очки, как в кинотеатре, что бы изображение создавало 3D эффект. В 2015 году режиссер Януш Юзефович и композитор Януш Стоклос, реализовали еще один подобный проект 3D мюзикл «Джульетта и Ромео».

Как видно, из представленного выше, современные возможности видеопроекции позволяют увеличить не только количество выразительных средств, но и открыть новые выразительные формы для театрального искусства, как музыкального, так и драматического. Конечно, использование того или иного способа применения возможностей видеопроекции обусловлено в первую очередь той смысловой нагрузкой, которую он несет, при этом не заменяя собой главного материала театра, живого актера. Стоит заметить, что совмещение кинематографических приемов, таких как эффект 3D, с театральными, возможно является одним из преобладающих

направлений в дальнейшем развития театрального искусства, и сама концепция искусства музыкального театра здесь имеет некоторые преимущества, по сравнению с драматическим. Данные преимущества относятся в первую очередь к ориентированному на шоу направлению мюзикла, причем в первую очередь это касается «авторского» мюзикла, то есть проектов, изначально написанных в сотрудничестве с режиссером, тех проектов, чья форма позволяет экспериментировать с выразительными средствами не «решая» готовый материал, а ориентируясь на изначально заложенные авторами идеи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Жилкина М. Эволюция куклы. [Электронный ресурс]: «Манон Леско» в Большом театре. // OperaNews. Все об опере в России и за рубежом. URL: <http://www.operanews.ru/16102405.html>
2. Зинцов О. Беспокойная мысль. [Электронный ресурс]: Электротheater «Станиславский» показал 62 способа подпереть голову рукой. // Ведомости, 13 октября 2015. URL: http://www.smotr.ru/2015/2015_stan_black.htm#es
3. ТеатрРусскогобалета. [Электронный ресурс]: О театре русского балета. Мультимедиа декорации. // Talarium et lux. URL: <http://talarium.com/>
4. Яблокова Л. Опять «Онегин». [Электронный ресурс]: «Евгений Онегин» в Ковент-Гардене // // OperaNews. Все об опере в России и за рубежом. URL: <http://www.operanews.ru/15122803.html>
5. Яблокова Л. Спасибо музыкантам – опера состоялась. [Электронный ресурс]: Премьера «Трубадура» в Ковент-Гардене. // OperaNews. Все об опере в России и за рубежом. URL: <http://operanews.ru/16070404.html>
6. Dixon S. Digital performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation. / S. Dixon. The MIT Press. Cambridge. USA. 2007. 832 с.

ПРОБЛЕМЫ СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ В ДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ

Садреева Ф.И. (Казань), Ибятова З.А. (Казань)

XXI век – это время повышения интереса к проблемам театрального искусства. В частности, проблемам звучащего слова в театре.

Как бы мы ни анализировали современный театр, безусловным остается тот факт, что смысловые нагрузки вскрываются только через действенное слово, через речь. Отсюда вытекает прямая необходимость обучить будущего актера не просто говорить, а говорить грамотно, правильно и красиво.

Сегодня состояние языка – проблема, которая не может оставить равнодушным ни одного современного человека. Особую тревогу

вызывает современный молодежный язык. В условиях современного мира «классический», правильный язык уходит из повседневности, заменяется упрощенной, порой жаргонной лексикой. На каждом шагу мы слышим, как замечательная, красивая речь все больше и больше вытесняется вульгарной речью с рваным, резким, «лающим» звучанием. Кроме того, что в речь вливается бесконечный поток бытового и сленгового обозначения. Возникает вопрос: почему сегодня молодежь, имея такой богатый язык, предпочитает новую форму общения, пренебрегая нормами современного (русского и татарского) языка, употребляя сленг и ненормативную лексику. Сленг проникает во все области деятельности, и даже в литературу. Сегодня не только нужно, но и архиважно учить современному языку, на котором нас узнают в мире, который обеспечивает нам весь объем культурной информации. Язык, речь является отражением сущности народа. Поэтому занятия по сценической речи актуальны на сегодняшний день, как никогда.

Сегодня сценическая речь является важной составляющей всех без исключения программ обучения актерскому мастерству. Это одно из профессиональных средств выразительности актера. Сценическая речь также является средством театрального воплощения драматургического произведения. Через мастерство речи актер передает зрителю внутренний мир, социальные, психологические, национальные, бытовые черты характера персонажа. Для этого артисту нужно досконально владеть техникой речи, которая связана со звучностью, гибкостью, объемом голоса, развитием дыхания, четкостью и ясностью произношения (дикцией), интонационной выразительностью.

Красивый голос и правильная речь – это результат кропотливой работы. Природа всех наградила только среднестатистическим голосом и над этим даром нужно много работать, чтобы выработать красивый голос. Речь нельзя назвать безупречной, если у вас плохая дикция и присутствуют слова-паразиты.

Важна не только речь, но и произношение, тембр и сила голоса. Сегодня даже у многих артистов и дикторов не хватает ни голоса, ни дыхания, ни интонационных красок, ни профессиональных навыков правильного рождения звука, соответствующего литературной произносительной норме. Часто речь, звучащая с театральных подмостков, демонстрирует набор орфоэпических отклонений от нормы.

Маловыразительная речь, тусклый монотонный голос вызывает досаду, быстро утомляет и притупляет восприятие зрителей, мешает вникнуть в суть дела, подчас отталкивает слушателей от мыслей,

идей говорящего. Неправильная речь рассеивает внимание, уводит от содержания высказывания. Хорошее произношение – это и есть вежливость говорящего по отношению к слушающему. Это относится, в первую очередь, к актеру.

Развитие техники сценической речи подразумевает, в первую очередь, работу над дыханием и голосом. Голос – сложное явление, в котором задействованы определенные группы мышц и психофизический аппарат человека. Звучание голоса зависит от дыхания, эмоционального и физического состояния человека, поэтому тренировка речи подразумевает комплекс разноплановых упражнений. Это работа над постановкой дыхания, артикуляцией, звучанием, дикцией.

Специальные упражнения, направленные на формирование красивой речи и голоса помогут актеру в дальнейшем произносить полные глубокого смысла и эмоциональные речи. Постановкой голоса и речи всегда занимаются педагоги по сценической речи, актерского мастерства и риторики, но чтобы добиться отличного результата, еще нужно выполнять упражнения по технике речи в домашних условиях.

Педагоги по сценической речи пишут и говорят, как достичь с помощью специальных дыхательных упражнений и грамотной эксплуатации связок, и красивого голоса, и грамотной речи.

Самого пристального внимания заслуживают программы сценической речи, основанные на традициях русского театра. Разработанные Е.Ф. Саричевой, З.В. Савковой, Э.М. Чарелли, Н.П. Вербовой, О.М. Головиной и О.М. Урновой, А.Н. Петровой, И.П. Козляниновой, И.Ю. Промптовой, В. Галендеевым, Л.Алферовой и другими педагогами, развивающими речевые технологии. Программы сценической речи, наряду с развитием непосредственного речевого аппарата, предусматривают воспитание и многих других качеств, это: внимание, дисциплина, ответственность, партнерство, да и вообще умение гармонично существовать в коллективе. Исходя из этих требований, Е.В. Ласкавая подбирает педагогические методы, которые приемлемы для всех дисциплин театрального воспитания, а именно:

- метод непрерывного процесса формирования речи (упражнения подбираются комплексами, между которыми существует логическая связь, они вытекают одно из другого, без пауз);

- метод ступенчатого усложнения (предполагает постепенное увеличение нагрузок по мере освоения студентом технологии голосообразования и сценической речи);

– метод игрового существования (это очень важный аспект работы; только апеллируя к воображению обучающегося, можно добиться положительных результатов);

– метод импровизации (он дает возможность выявить у студентов скрытый творческий потенциал, а также помогает провоцировать студийцев на контактность, открытость, позитивное отношение к себе, друг другу и окружающему миру в целом);

– метод партнерского взаимоотношения (направлено на максимальное внимание к партнерам) (6).

Также в учебном пособии Е.В. Ласкавой наиболее подробно рассматриваются такие разделы предмета «Сценической речи», как разогрев тела, дыхательная разминка и рождение звука.

Важный раздел сценической речи составляет орфоэпия. Совершенно очевидно, что литературный язык имеет четко определенные нормы произношения. Соблюдение этих норм – признак культуры речи и обязательно для всех, любящих родной язык. Орфоэпия – огромный и сложный раздел. Мы обращаемся к учебникам Е.Ф. Саричевой «Сценическая речь» и И.П. Козляниновой «Произношение и дикция», Л. Алферовой, Л. Васильевой «Нормативное сценическое произношение», М. Оссовской «Орфоэпия. Теория и практика».

В сценической речи особое внимание уделяется в работе над текстом. Педагог должен пробудить интерес студента к хорошей литературе, приобщить его к культуре чтения, подбирать тексты, которые не только обладают высокой художественной ценностью, но и будят фантазию исполнителя, затрагивают его эмоциональную структуру.

Большое значение в работе над текстом имеет способность донести мысль до зрителя. В этом поможет логика речи. Умение делать логические паузы, логические ударения и правильное прочтение знаков препинания, помогут исполнителю точно выявить мысль автора. Важнейший этап в работе над текстом – воздействие им на слушателя.

Ситуация выглядит критической, но остается надежда сохранить язык любого народа благодаря искусству, театральному искусству и культуре, которые воздействуя на человека эмоционально, подсознательно направляют его в сторону образования.

Если принять во внимание важность заботы о языке, то вполне возможно улучшить положение, для этого необходимо:

- пропагандировать бережное отношение к родному языку;
- пропагандировать классическую литературу;

– воспитывать у подрастающего поколения любовь к родному языку.

Поэтому мы находим чрезвычайно важным тот факт, что за время обучения, за время увеличения культурного багажа и погружения в творческую атмосферу соприкосновения с прекрасными произведениями мировой литературы, у студента формируется чувство речи, вырабатывается навык правильного произношения, развивается логика речи и накапливается огромный арсенал технических приспособлений, позволяющих сделать речь «орудием художественной выразительности».

ЛИТЕРАТУРА

1. Алферова Л.Д. Диалекты в сценической речи: монография. СПб.: СПбГАТИ, 2010. 127 с.
2. Васильев Ю.А. Сценическая речь: голос действующий. Учебное пособие. М.: Академический проект, 2010. 465 с.
3. Искусство сценической речи: учебник / РАТИ-ГИТИС; сост. и отв. ред. И.Ю. Промптова. М.: ГИТИС, 2007. 339 с.
4. Садреева Ф.И., Гирфанов Р.Г. Упражнения по сценической речи: постановка дыхания и голоса. Сəхнə теленнəн күнегүлэр: пособие для студентов вузов. Казань: ООО «Астория», 2008. - 27 с. (на тат. яз.).
5. Кнебель М. О. Слово в творчестве актера: к изучению дисциплины. М.: РАТИ-ГИТИС, 2009. 159 с.
6. Ласкавая Е.В. Речеголосовой тренинг. М.: Маска, 2006. 101 с.
7. Петрова А.Н. Искусство речи: научное. М.: Аспект Пресс, 2008. 127 с.
8. Петрова Л. А. Техника сценической речи: к изучению дисциплины. М.: ВЦХТ, 2010. 143 с.
9. Хайруллина А. Дəрес сөйлəргə өйрəнегез. Казан: «Казан» нəшрияты, 1992. 96 б.
10. Нигъмəтуллин Ə. Сəнгəтьле укырга өйрəник. Казан, 1968.
11. Галиуллин Ф. Укучыларны сəнгəтьле укырга өйрəтү. Казан, 1988.
12. Сəлимжанов Х. Нəфис сүз. Казан, 1959. 83 б.

ФОРМИРОВАНИЕ МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКИХ ЖАНРОВ В ТАТАРСТАНЕ

Сайдашева З.Н. (Казань)

Зарождение татарской профессиональной музыки началось в 20-гг. не с песен и инструментальных наигрышей, а сразу же с крупных музыкально-сценических жанров, в которых наметились два направления. Первое направление – создание оперы на основе готовых форм русских классических опер с использованием в

музыке подлинных татарских и башкирских народных песен, либо мелодий, стилизованных «под народные». Именно этот путь – путь сохранения, консервации фольклорного материала избрали авторы первых татарских опер Г. Альмухаметов, С. Габяши, В. Виноградов.

Уже в дни празднования пятой годовщины ТАССР состоялась постановка оперы «Сания» силами оперного класса Восточного музыкального техникума под управлением директора А. Литвинова. Празднование 10-летия ТАССР (1930) авторский коллектив ознаменовал сочинением новой оперы «Эшче» (Рабочий), также вызвавшей широкий резонанс в кругах музыкальной общественности и далеко за пределами республики.

Роль Виноградова в написании опер сводилась преимущественно к оркестровой аранжировке мелодий вокальных партий, представленных ему Альмухаметовым и Габяши. «Виноградову не разрешалось, – вспоминал С. Габяши в 1931 году, – исправлять написанные нами мелодии, только инструментальные фрагменты. Например, в связках между вокальными номерами, или местах активного сценического действия он, с нашего согласия, мог добавлять свою музыку» (1, 42). Что касается мелодики вокальных партий, то они были стилизованы под особенности традиционных татарских и башкирских песен с включением иногда отдельных попевок из известных народных песен. На подлинно народных песнях основаны балетный номер из I акта («Уфа эпипәсе»), хор из из II акта («Алмагачлар»), выход Гульбики (напев мунаджата) и др.

Заметный вклад в развитие профессиональной татарской музыки внес и А.А. Эйхенвальд. Им созданы 4 оперы на материале татарского и башкирского фольклора. Это – «Кыяшлы таш» («Солнечный камень») на сюжет сказки Г. Тукая в 4-х действиях на либретто Г. Шамукова; «Дала» («Степь») на сюжет татарских сказок в 3-х действиях; «Ашказар» в 4-х актах с прологом и «Мәргән» в 5-ти действиях на сюжет башкирских сказок на либретто М. Бурангулова в литературно-музыкальной редакции С. Габяши¹. Из них большую известность получила опера «Дала». Её постановка в 1931 году в Самарском государственном краевом оперном театре вызвала широкий резонанс. Были опубликованы многочисленные рецензии в периодической печати Самары, Москвы, Тифлиса и др. Стоит отметить отзывы таких известных композиторов как Р.М. Глиэр, М.М. Ипполитов-Иванов, Ю.А. Шапорин. В 1932 году опера «Дала» была поставлена в Пензе и Казани, также вызвав большой интерес у слушателей. «Большой

русский театр им. Луначарского, – писал автор рецензии, – приготовил для рабочих и служащих Казани “сюрприз”, поставив новую оперу композитора А. Эйхенвальда “Степь”. По сравнению с операми “Сания” и “Эшче” – “Степь” для казанского слушателя явилась действительно неожиданным “сюрпризом”, как опера, написанная на сюжет народной легенды, а вся музыкальная канва её основана на подлинных народных напевах» (2).

В результате, татарская профессиональная музыка к концу 30-х годов уже располагала довольно солидным багажом в области оперы. Однако невольно возникает вопрос: почему эти произведения не стали основополагающими? На этот вопрос очень хорошо ответил композитор С. Баласанян (3). Будучи автором трех опер, балета, созданных на таджикском фольклорном материале, он в своих откровениях прямо заявил, что оперные произведения приезжих композиторов не могли заложить основу национальной музыки, а могли лишь «подготовить почву». Причину этого он видел в незнании быта, языка, традиций этих народов. «Композитор, – писал он, – поневоле пишет абстрактные речитативы, чередуя их с цитированием и развитием соответствующих народных песен. Формально всё правильно, а слушатель чаще всего не удовлетворен, считая эту музыку чужой. И слушатель прав: ведь приезжие композиторы говорят в своей музыке, созданной для национальных республик, с сильнейшим “русским акцентом”, и слушатель не может этого не ощущать» (3, 92).

По мнению С. Баласаняна, национальная опера может быть создана в том случае, если в форме мирового оперного искусства использованы специфические приемы национального музицирования. В качестве образца подобного синтеза композитор привел оперу М. Глинки «Иван Сусанин», созданную, – как писал он, – «на основе музыкальной традиции России, обогатив мировое оперное искусство новыми формами, принципами драматургии, идеями и образами, выросшими на русской почве». Поэтому С. Баласанян считал, что необходимо овладение не только профессиональными навыками композиционной техники, формами мировых образцов, но и досконального освоения форм, принципов, жанров, сюжетов традиционного народного музыкального искусства.

Второе направление – создание музыкальной драмы в творчестве С. Сайдашева. К созданию данного жанра композитор шёл, начиная с простого оформления спектаклей (в виде обработок народных песен) и через сочинения более сложных форм – арий, дуэтов, трио, ин-

струментальных интермедий, балетных номеров и т.д. В результате музыкальная драма с её широким охватом жизненных явлений стала представлять собой довольно сложный вид творчества, синтезируя различные виды музыкального искусства. Благодаря этому жанру С. Сайдашев впервые внедрил в жизнь оркестровую, хореографическую, вокальную, хоровую культуры, заложив основы композиторского творчества, и открыл дорогу его безграничному развитию.

Главное завоевание композитора состояло в том, что он выявил специфику национального в музыке не путем консервации фольклора, подобно предыдущим авторам, а путем трансформации и обогащения татарской песенности (на основе интонационных комплексов городской бытовой лирики его эпохи) интонационными и жанровыми особенностями русской и западноевропейской музыки, оставаясь при этом подлинно татарским композитором. В этом плане С. Сайдашева можно сравнить с русским композитором П. Чайковским, мелодика произведений которого представляет собой, по выражению Б. Асафьева, «сложнейшую интонационно-географическую карту». Сайдашев пошел не по пути механистического соединения европейских форм и народной песенности, а по пути «европеизации» самой татарской песенности. В музыке первых его произведений ярко и динамично отразился процесс обновления (или «современивания») семантики традиционных ладоинтонационных формул о котором еще академик Б. Асафьев писал: «...новые люди, новое идейное устремление, иная настроенность эмоций вызывают иные интонации или переосмысляют привычные». Он не просто использовал интонации городских напевов тех лет, а сумел придать им совершенно новое качество, используя особенности европейских бытовых жанров (марш, вальс) и восточные мотивы. Именно в этом секрет очарования его мелодий.

Композитор впервые вводит в пентатонику «вводный тон», причем настолько естественно и гармонично, что национальная окраска звучания не теряется и мелодия приобретает неповторимое своеобразие. Этот лад, который по праву можно назвать как «сайдашевский», явился основой его оптимистичных, жизнеутверждающих маршей, заняв в послевоенный период свое достойное место в творчестве всех татарских композиторов.

В 30-х годах прошлого века руководство республики для ускоренного развития национального музыкального искусства стало активно выступать за создание жанра оперы силами композиторов

коренной национальности – как более высокого классического образца по сравнению с жанром «музыкальной драмы». Для подготовки кадров композиторов и исполнителей с ориентацией на предстоящее открытие Татарского театра оперы и балета, была организована Татарская оперная студия при Московской консерватории (1934). Все композиторы-студийцы под сильнейшим прессингом властей были задействованы на создание оперы: Ключарев стал работать над оперой «Зульхабира», М. Музафаров – над оперой «Галиябану» (поставлена 23 июня 1940 г.)², Н. Жиганов – над оперой «Качкын». Поскольку А. Ключарев отказался от создания оперы, либретто было передано Ф. Яруллину. Написав один акт, он также отказался и перешел к созданию балета «Шурале». На либретто «Зульхабира» через несколько лет напишет оперу М. Музафаров, но она не будет поставлена. Наибольшее упорство проявил только Н. Жиганов: с 1939 по 1945 г. им были созданы пять опер; «Качкын», «Ирек», «Алтынчэч», «Ильдар», «Тюләк». Создавая эти произведения, композитор по примеру первых авторов татарских опер (Габяши, Альмухаметов, Виноградов, Эйхенвальд) также пошел по пути консервации фольклора. Представляет интерес откровенное заявление Н. Жиганова в то время. «Работая над оперой, – писал он, – я старался, чтобы музыкальный язык был прост, ясен и понятен широкому слушателю, чтобы по духу вся музыка была близка духу народной песни. Иногда я брал настоящую народную песню. В этой работе моими постоянными учителями были величайшие русские композиторы, создатели русской оперы» (4) .

К недостаткам первых опер Жиганова можно отнести тот факт, что композитор, по существу, не был готов к созданию произведений достойных высокого уровня классических образцов. За короткий срок обучения в татарской оперной студии он фактически не успел усвоить такие важные средства классического оперного жанра, как симфоническое развитие (включая реминисценции, лейтмотивы, интонационные «арки»), логика драматургического процесса, гармоничного синтезирования на основе сценического действия оркестровой музыки и вокала, а также вокального, ансамблевого, хорового и оркестрового письма. Сложность создания оперы заключалась ещё и в том, что в ней должны гармонично синтезироваться на основе сценического действия оркестровая музыка и вокал. Композиторы – оперники первой половины XX века вынуждены были использовать пока ещё далекие для своего народа формы и принципы драматургии

русских опер, «отатаривая» их использованием народных песен и приемами стилизации «под народные». Особенно это было ощутимо в сказочных операх Н. Жиганова («Алтынчэч», «Тюляк»), в которых народно-песенная лирика накладывалась порой на оркестровые, фактурно-гармонические приёмы, характерные народно-сказочным образам Н. Римского-Корсакова (Снегурочка, Волхова, Царевна-лебедь) (5).

История развития русской и зарубежной музыкальной культуры давно доказала, что процесс развития крупных музыкально-сценических и симфонических жанров, всегда протекал естественным путём, а не под давлением «сверху». Для сравнения можно привести пример развития русского музыкального искусства, в частности, первой половины XIX века, когда Россия заметно отставала от зарубежной музыки в области крупных симфонических произведений, инструментальных концертов. Представьте себе такую ситуацию, когда Российское правительство насильственным путем заставило бы Глинку (автора новаторских опер) восполнить пробел в этой области? Вряд ли русское музыкальное искусство того времени обогатилось шедеврами в этих жанрах! Достойные произведения в этой сфере появились позднее, лишь во второй половине века – в творчестве Чайковского, впоследствии Рахманинова и др.

Этот процесс усиленного и преждевременного внедрения оперы взамен столь любимой и популярной музыкальной драмы фактически полностью уничтожил возможность естественного развития своих, национальных форм в этой области. Стоит напомнить высказывание композитора С. Баласаняна (3, 74), что национальная опера может быть создана в том случае, если «в форме мирового оперного искусства использованы специфические приемы национального музицирования». Может талантливый Ф. Яруллин внутренне уже тогда сознавал и понимал эти сложности и наперекор установкам «сверху», переключился на создание балета «Шурале».

Для сравнения стоит совершить экскурс в творчество П.И. Чайковского – основоположника русского балета. Его созданию предшествовали творчество М. Глинки и напряженная работа по освоению танцевальных жанров самого Чайковского, которое шло несколькими путями: 1) использование танцевальных форм в фортепианных миниатюрах; 2) сочинение танцев для опер; 3) использование танцевальных форм в симфонических произведениях. Именно в последних двух направлениях происходил особенно важный процесс –

процесс проникновения в танец симфонического метода развития, что способствовало приданию музыке балета нового смыслового значения.

Ф. Яруллин не имел возможностей постепенного освоения танцевальности. В то время татарская музыка располагала только двумя танцевальными номерами в творчестве С. Сайдашева – это Вальс из драмы «Наёмщик» Т. Гиззата и «Восточный танец» из драмы «Гяхир и Зухра» Ф. Бурнаша. Да и в творчестве самого Яруллина не было ещё произведений, которые привели бы его к освоению данного жанра. Однако это не помешало создать композитору первый татарский балет с использованием симфонического метода развития и этим прославить татарский народ на весь мир.

В своих публикациях наставник молодых татарских композиторов-студийцев профессор Г.И. Литинский привел в пример занятия с Н. Жигановым, которого, – вспоминал он, – очень волновало, как будет звучать его музыка «по-татарски» или не «по-татарски». Почему именно Н. Жиганова волновал этот вопрос, к сожалению Г. Литинский не объясняет. На мой взгляд, причина состоит в том, что Жиганов, ногаец по происхождению, приехал из г. Уральска, и ему, по-видимому, трудно было сразу усвоить не только звуковое пространство казанских татар, но и особенности народного музицирования, идеи и образы литературы, принципы драматургии, свойственные казанским татарам. Для освоения всего этого Н. Жиганову понадобилось определенное время, что наглядно проявилось в его творчестве во второй половине XX века, начиная с великолепных миниатюр для симфонического оркестра («Сюита на татарские темы», увертюра «Нафиса», симфоническая поэма «Кырлай» и т.д.), а также оперы «Муса Джалиль». Именно в ней впервые для татарской музыки получила яркое воплощение логика музыкальной драматургии с глубоким сочетанием вокальной и оркестровой сфер. Возможно, это обстоятельство и послужила одной из причин отказа композитора от дальнейшей работы в области оперы и перехода к жанру симфонической музыки.

Стоит отметить, что Сайдашев и Жиганов стремились к одной цели – приблизиться к уровню европейских классических образцов музыкально-сценических жанров. Однако эта цель была реализована у них по-разному и в этом заключается основная причина долгой жизни театральных произведений С. Сайдашева и короткой – оперных произведений Н. Жиганова.

Открытие театра оперы и балета, в котором вплоть до 1958 года из татарских опер шли только произведения Н. Жиганова, полная ликвидация дальнейшего развития жанра музыкальной драмы, не способствовали популярности музыки его произведений. Любовь слушателей к музыке Сайдашева не только не иссякла, но и возрастала. Музыковед Г. Кантор в своей книге «Казань – Музыка – XX век» привел воспоминания бывших музыкальных редакторов Татарского радио З. Хайруллиной и М. Зиганшиной (1940–50-е годы), что после передач об операх Жиганова, на радио приходило огромное количество писем с требованием прекратить трансляцию этой музыки («похожую на грохот кастрюль и ведер») (6, 58). Причины этого неприятия музыки Жиганова Г. Кантор объяснял с одной стороны неразвитостью вкуса и слуха простых татарских слушателей к оперной музыке, а с другой – слабостями музыкальной драматургии и вульгаризацией либретто опер Жиганова (6, 58–59). Справедливо оценивает Н. Жиганова и музыковед А. Маклыгин, отмечая формирование у него в то время «комплекса лидера», а также «высокую личную самооценку своего композиторского ресурса» (7). Эти причины, по-видимому, послужили стимулом шельмования столь популярного композитора, которые еще более усилились с открытием консерватории в 1945 году. Ведущие музыковеды (Я. Гиршман, Г. Касаткина, Ч. Бахтиярова, З. Хайруллина) ещё при жизни композитора инкриминировали ему «отрыв от народности», «замыкание в узком кругу привычных интонаций и образов», «отставание от жизни, безыдейность», «отсутствие профессионализма», «использование чуждых советской музыке интонаций джаза и фокстрота» и т.д. Я. Гиршман называл его произведения «музыкой к драмам», а «Наемщика» он представил как «образец музыкально-драматической пьесы», бездоказательно упрекнув композитора в ограниченном использовании «круга музыкально-выразительных средств», а также в отсутствии «полифонических и модуляционных приёмов классического музыкального искусства» (8, 74).

Через два года после смерти композитора, на II съезде композиторов Республики (1956) в докладе Председателя СК ТАССР прозвучала новая волна критики творчества Сайдашева. В защиту композитора на этом съезде и в печати выступили некоторые ученые, писатели и поэты.

В поддержку же Н. Жиганова выступили московские композиторы и музыковеды. Так на открытое письмо ученого Х. Курбатова,

опубликованного в журнале «Советская музыка» (1956 г., № 6) был дан ответ, подписанный известными деятелями музыкального искусства композитором Ю.А. Шапориным и музыковедами Н.А. Шумской и Ю.С. Коревым, где творчеству Сайдашева была дана следующая оценка: «<...> у Сайдашева нельзя научиться строить драматургию крупных симфонических форм, нельзя позаимствовать у него принципы оперной драматургии, нельзя изучать на примере его произведений искусство оркестровки, т.к. сам он крупных форм не создал». Таким образом, жанр музыкальной драмы (во всем мире считающимся крупной музыкально-сценической формой) именно в творчестве Сайдашева почему – то не признавался и полностью игнорировался.

За 100-летний путь развития татарская профессиональная музыка достигла огромных успехов во всех областях музыкального искусства – в симфоническом, вокально-симфоническом, камерно-инструментальном и создания и постановки опер Х. Валиуллина (Самат), Р. Губайдуллина (Джигангир), Б. Мулюкова (Кара йөзләр – Черноликие), Р. Калимуллина (Крик кукушки) не получили достойного признания и покидали репертуар Театра оперы и балета. Лишь в XXI веке появилось произведение, отвечающее образцам мирового искусства. Речь идет об опере Р. Ахияровой «Любовь поэта», в которой высокие навыки профессиональной композиционной техники мирового уровня органично сочетаются с принципами, жанрами, сюжетами традиционного народного музыкального искусства, а истоки этого синтеза заложены были ещё 90 лет тому назад в творчестве С. Сайдашева, которые будут жить вечно.

ЛИТЕРАТУРА

1. Исанбет Ю. На пути к национальной опере: Первые татарские оперы «Сания» и «Эшче» // Газиз Альмухаметов и Султан Гябьяши в Казани: Материалы и документы. Уфа, 1995. С. 42.
2. Сайфи Ф. Опера «Степь» [9]. Перевод автора статьи.
3. Баласанян С. Что мешает развитию оперы в Средней Азии // СМ. 2002. № . Статья была написана в 1960 г. и, пролежав в редакции журнала 42 года была опубликована лишь в 2002 г.
4. Партархив Тат. ОК КПСС, ф. 15, оп. 24, д. 381, л. 38.
5. Гиршман Я. Опера, балет и музыкальная комедия // Музыкальная культура Советской Татарии. М., 1959. С. 93.
6. Кантор Г. Казань. – Музыка – XX век. Казань, 2007.
7. Маклыгин А.Л. Казанская консерватория. От Гуммерта к Жиганову: воплощение мечты // Казанская государственная консерватория: 65 лет творческого пути.

Материалы Международной научно-практической конференции 2010 г. Казань, 2011. С. 5–21.

8. Гиршман Я. Салих Сайдашев. Казань, 1956.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Клавиры опер хранятся в архиве Музея им. М. Глинки. Премьера оперы «Аш-казар» состоялась в 1940 году (Уфа), а оперы «Мэргэн» – в 1944 году (Уфа).

² Через год была снята с постановки.

СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ ТАТАРСКОГО ТЕАТРА

Салихова А.Р. (Казань)

Весь мир находится в движении. В нем постоянно что-то происходит, что-то меняется, что-то рождается и умирает... Не остается в стороне от этого явления и татарский театр. В нем тоже сменяют друг друга поколения, появляются новые произведения, возникают какие-то течения и направления, одним словом, идет прогресс.

Каково состояние татарского театра сегодня? Чем он живет, чем дышит, какие перед ним стоят задачи, каковы его перспективы?

Во-первых, нужно по достоинству оценить тот факт, что татарский театр до сих пор существует, и на достаточно высоком профессиональном уровне. Люди привыкли воспринимать это как данность и как-будто уже не замечают тех титанических усилий, того огромного труда, которые требуются, чтобы не только сохранить национальное сценическое искусство, но и не снижать при этом планку, продолжать развиваться, искать, совершенствоваться. Времена сейчас тяжелые. Не только для театра, а для всей гуманитарной сферы – науки, культуры, образования. И дело не только в финансах. Это области, где требуется вдумчивость, ответственность, скрупулезность, а в современном обществе все куда-то мчится с бешеной скоростью, все стремятся к быстрым решениям, сиюминутной выгоде. Ритм жизни становится все жестче и жестче. В этой постоянной спешке и суете отходят на задний план вечные ценности, а ведь именно они и являются самыми важными.

Роль театра, как хранителя духовных ценностей чрезвычайно велика. Наверное, что это и есть его самая главная роль, а вовсе не поиски новых форм, организация досуга, рыночный успех. Все это, безусловно, тоже нужно. Но за деревьями нужно уметь видеть

лес, а за прикладными задачами, повседневными проблемами – высокую миссию театрального искусства. Люди должны оставаться людьми и думать не только о хлебе насущном, но и о таких вещах, как нравственность, доброта, справедливость. Это основа всего. Это та сила и энергия, которая дает людям возможность выживать в самых тяжелых условиях, работать, с надеждой смотреть в будущее. Татарский театр в целом сохраняет позитивный настрой, стремится вдохновлять людей, дарит им не только зрелище, но и душевное тепло.

Такие вещи, как профессионализм, театральная школа, узнаваемый творческий почерк не складываются в одночасье. В сегодняшних успехах велика роль и тех, кого уже нет, кто на протяжении более чем столетней истории татарского театра вкладывал в него свою душу, силы, время. Без прошлого нет настоящего. Бережное отношение к наследию, уважение к традициям, интерес к истории – важные составляющие современного театрального процесса.

Проблемы у театра, конечно же, есть. Но они решаются в рабочем порядке. Практически во всех республиканских театрах естественным образом идет обновление актерского состава. И молодежь приходит талантливая и перспективная. Есть проблемы с режиссурой. Режиссеров мало (по другому и не бывает: для этой профессии требуется не только талант, но и особый склад личности). Однако в этом направлении работа идет. Мы с гордостью можем назвать имена молодых режиссеров: Ильгиза Зайниева, Дамира Самирханова, Резеды Гариповой, Рамиля Гараева, Альберта Гаффарова, Лилии Ахметовой и других. Нужно отметить, что это новое поколение любознательных творческих людей с широким кругозором, воспитанных не только на традициях, но и на образцах современного мирового искусства. В своем творчестве они экспериментируют, ищут новые подходы, оригинальные решения.

Может не все у них сразу хорошо получается, но для их творческого роста созданы все условия. Ежегодно проводится фестиваль молодой татарской режиссуры «Ремесло». Учредителями фестиваля являются Министерство культуры и Союз театральных деятелей Республики Татарстан, организатором выступает Татарский государственный Академический театр им. Г. Камала. Программа фестиваля меняется с учетом требований времени, растет и совершенствуется. Его география расширяется. Так, в VIII Всероссийском театральном фестивале молодой режиссуры «Ремесло», который прошел в Казани

с 19 по 25 ноября 2016 года, приняли участие режиссеры из Москвы, Санкт-Петербурга, Красноярска, Уфы, Набережных Челнов и Казани. Всего в афише было представлено 16 спектаклей на татарском, русском и башкирском языках.

Следует отметить еще один масштабный проект, направленный на повышение профессионального уровня режиссеров, а также актеров, художников, хореографов, критиков, театральных менеджеров и представителей прочих театральных профессий. Это образовательный форум «Науруз», проводящийся под эгидой одноименного Международного театрального фестиваля тюркских народов.

Впервые он прошел в июне 2010 года и собрал под свои знамена свыше 250 театральных деятелей от 22 делегаций из Российской Федерации и стран СНГ. Первый форум показал, что образовательные программы подобного формата и тематики актуальны и востребованы. Было принято решение о проведении форума раз в два года, чередуя его с Международным фестивалем «Науруз». С 2012 года проект реализуется в формате форума-фестиваля. В программе форума традиционно представлены: семинары, мастер-классы и лекции от ведущих специалистов театрального искусства и менеджмента, а также – спектакли, концерты и перфомансы выдающихся режиссеров, музыкантов. Учредителями Форума являются Министерство культуры Республики Татарстан при поддержке Министерства культуры Российской Федерации, Союза театральных деятелей Российской Федерации, Союза театральных деятелей Республики Татарстан. Организатор – Татарский государственный Академический театр им. Г.Камала. Безусловно, он играет важную роль в развитии и функционировании современного татарского театра.

Сейчас уже нельзя сказать, что в татарском театре имеет место какая-то национальная ограниченность. Зарубежные гастроли, участие в международных фестивалях, приглашение на постановки русских и иностранных режиссеров, художников, балетмейстеров – все это расширяет диапазон художественных средств татарского театра. Более разнообразным стал и репертуар: на подмостках не только русская и зарубежная драматургия, но и постановки по прозаическим произведениям – романам Орхана Памука, Эриха Марии Ремарка, Кобо Абэ. В Альметьевском государственном татарском драматическом театре поставлен вербатим – спектакль по подлинным жизненным историям, рассказанным реальными людьми «Неписанные судьбы». Вместе с тем, для татарского театра пока еще существуют

определенные рамки, внутренняя цензура: некоторые неприглядные вещи там не показывают (по крайней мере на широкую публику). И это, я считаю, тоже правильно.

Беспокойство вызывает на самом деле не столько театр, сколько общество в целом. Его моральное здоровье, культурный и образовательный уровень, восприимчивость к искусству. Куда движется общество в своем нравственном и культурном развитии? Вот это вопрос. Ведь театру необходим зритель. И не просто зритель, а заинтересованный и подготовленный. К слову, работа в этом направлении также ведется. Есть специальные странички в социальных сетях, проводятся различные рекламные акции, призванные привлечь в театр молодежь. Все это приносит результат. Но главное – это, конечно, сами спектакли, поднимающие актуальные и интересные для молодых темы. А также доходчивые и выразительные художественные средства, способные увлечь, взволновать, задеть за живое. Татарский театр на протяжении всей своей истории был близок и дорог своим зрителям. Хотелось бы, чтобы эта традиция не прерывалась и в будущем.

Конечно, в каждом театральном коллективе есть свои проблемы, возможно и конфликты. Оставляет желать лучшего материальное положение многих театров. Но это частности, текущие задачи, которые необходимо решать.

В обществе всегда существовала определенная тенденция все критиковать, отрицать, искать во всем недостатки. Это часть стремления к прогрессу, изменений к лучшему. Однако, критика должна быть объективной, взвешенной и строго по делу. Как бы не было порой тяжело, важно сохранять деловой настрой, энтузиазм, ценить реальные достижения и, опираясь на них, стремиться к большему. Мы должны беречь наш театр, поддерживать его. Это наше богатство, хранилище истории, национальных традиций, духовных ценностей.

Дискуссии по поводу того, каким путем должен идти татарский театр активно велись в двадцатые годы прошлого столетия. Тогда пришли к выводу, что он должен расти и совершенствоваться, сохраняя все лучшее, что уже создано. Что его основная задача – воспитание всесторонне развитого человека, защита социальной справедливости, утверждение гуманистических идеалов. Безусловно, это актуально во все времена.

ОЗНАКОМЛЕНИЕ С ТЕНДЕНЦИЯМИ СОВРЕМЕННОГО МИРОВОГО ТЕАТРА. ТВОРЧЕСКИЕ КОЛЛЕКТИВЫ ОБЛАСТНЫХ ТЕАТРОВ РЕСПУБЛИКИ

Турдубекова Э.М. (Бишкек)

Интерес творческих коллективов к сотрудничеству и постоянная ситуативно-аналитическая информация о мировом театральном процессе сподвигли ведущих мастеров столичных театров выйти с проектным предложением проведения семинара «Репертуар – лицо театра» в региональных театрах республики. Данный проект был позитивно оценен и поддержан фондом «Сорос-Кыргызстан».

Творческой группой в составе Э. Турдубековой, Ж. Кочорбаевой, Ц. Умуралиевой, в апреле 2008 года в Оше и Жалал-Абаде был проведен семинар на тему «Репертуар – лицо театра», мастер-классы по актерскому мастерству, ознакомление с тенденциями развития современного мирового театра.

В связи с тем, что в региональных театрах в течение уже многих лет не практикуется ведение мастер-классов и обучающих семинаров и тренингов по актерскому мастерству, сценическому движению, сценической речи, ведущие мастера сцены столичных театров провели мастер-классы и знакомили своих коллег с новыми тенденциями в театральном мире.

Надо отметить, что картина не поменялась и по сегодняшний день, т.е. министерство культуры республики, которое должно быть заинтересовано и обязано вести такую работу в учреждениях культуры, не выстраивает культурную политику должным образом.

В этом случае хочется заметить рассуждения доктора экономических наук, профессора Л. Варбановой из Болгарии, участницы обучающего семинара по вопросам культурной политики и управления культурой в Центральной Азии в 2003 году, которая отметила, что «учреждения культуры имеют публичную цель, т.е. они делают что-то не для себя, а для окружающего мира. Именно поэтому должны создаваться такие Советы, Комитеты, чтобы иметь возможность принимать решение вместе». Исходя из данного, напрашивается мысль о создании при Министерстве культуры Комиссии, где будут встречаться люди творческих профессий, а также те, которые готовы помочь советами, подсказать и даже вложиться финансово в культурный проект.

В тот год, наша творческая группа совершила поистине творческий десант. Для обогащения репертуара театров, исполнителями

данного проекта был предложен хороший драматургический материал (пьесы национальной, современной, детской драматургии). Были проведены читка, разбор и анализ пьес. На базе Ошского национального кыргызского театра драмы имени С. Ибраимова (в репетиционном зале) состоялась читка пьесы «Сарац рыцарь» (А. Пушкин, перевод А. Дегенбаевой) с молодыми актерами Ошского узбекского академического музыкально-драматического театра имени Бабура (Дадажанов Авазбек, Аббасова Адина, Мама-тахунов Ильхом, Исаков Хасанбай). Ребята также рассказали о последних своих работах в своем театре, об участии в массовых сценах спектакля «Лейла и Меджнун» (А. Навои) в постановке туркменского режиссера О. Ходжакули. Они, конечно, посетовали, что в силу неопытности молодых актеров, режиссеру было удобно работать с профессиональными актерами, и, к сожалению, главные роли тоже были распределены далеко не юным влюбленным, как этого требует драматургический материал. А ведь талантливая молодежь сейчас воспитывается лишь в музыкальном училище (г. Ош). Не все имеют возможность получить образование в Ташкентском театральном-художественном институте имени А.Н. Островского.

Во второй половине дня группа встретилась с творческим составом Ошского кыргызского театра и Алайского музыкально-драматического театра. Разговор зашел о нынешнем творческом состоянии театров, в какой системе они работают. К большому сожалению, из-за непризнания профессии «актер» талантливые люди вынуждены были оставить свою профессию. В настоящее время в Ошском театре драмы работают лишь энтузиасты, и среди них, к сожалению, профессиональных актеров осталось всего несколько. Что нас обрадовало, это конечно пополнение труппы молодыми ребятами. Хотя есть одна проблема, это ребята, которые, безусловно, талантливы, но у них нет той самой «школы».

Кандидат искусствоведения Е. Лузанова в своем выступлении «Административные методы руководства культурой и естественный ход ее развития (заметки арт-критика)» отметила, что «противоречия, возникшие уже на ранней стадии советского культурного строительства в республике, замалчивались, другие обнаружались позже. Наличие «центра» как источника руководящих директив (Москва) оправдывало понятие «периферии». А периферийность при неблагоприятных условиях означала провинциализм: ограниченность

кругозора, снисходительность к дилетантству. «Конвертируемость» продуктов творчества, включение национальной культуры в мировой художественный процесс на равных правах с другими становились проблематичными».

Естественно, что длительная изоляция от мирового опыта, настороженное отношение к новаторству, выведение из-под критики госзаказов долгое время сказывались в сфере культуры.

В то же время, просмотр группой на следующий день в этом театре премьеры спектакля «Курманжан датка» (по поэтической версии С. Жусуева, постановка режиссера Таланта Апыева) дал возможность понимания такого важного явления, как самовоспитание старшего поколения актеров этого театра молодых, непрофессиональных актеров. На обсуждении спектакля достаточно детально были обрисованы и даны характеристики каждого образа. Режиссер в своих разнообразных находках для обогащения сценического произведения, иногда забывает проследить некоторые мизансцены, зрителю нетрудно найти также повторы.

Наша творческая группа дала довольно высокую оценку работе исполнительницы роли Курманжан Авазкан. Тема героической алайской царицы была достаточно освещена в театрах республики (Ошский узбекский театр и театр «Тунгуч» по пьесе С. Раева «Плач алайской царицы», Кыргызский национальный театр драмы имени Т. Абдумомунова и Нарынский муздрамтеатр по пьесе М. Абылкасымовой и К. Иманалиева «Курманжан датка», Иссык-Кульский муздрамтеатр). Они все естественно разнятся своим сценическим прочтением, но как будто глубину и широту мысли, поэзию души героини словно нашли именно в спектакле Ошского национального театра имени С. Ибраимова.

Да, конечно, наша цель заключалась не только в даче оценки просмотренному спектаклю. Нам также удалось пригласить их на откровения, раздумья по поводу современного театрального процесса не только в республике. Ведь этот коллектив в 2006 году со спектаклем «Кашар» (С. Раев) в г. Алматы на 1-м международном театральном фестивале получил самые лучшие оценки Коллегии критиков фестиваля.

Конечно же, один этот успех на международной арене за последние годы не останавливает коллектив театра на достигнутом. Но самое больное, пожалуй, на сегодняшний день это то, что недостаточно укреплена материально-техническая база. А ведь эта проблема

повсеместна во всех учреждениях культуры не только в областях, но даже и в самой столице.

Вторая немаловажная проблема, это отсутствие зрителя в зале. Уже давно не ходят в театр, стоя в очередях у кассы с вопросом «У вас не найдется лишнего билетика?».

Былую картину культурного и желанного похода в театры может вернуть хороший арт-менеджмент. А ведь он был раньше и назывался просто другим словом – управление театральным делом. И здесь, конечно же, уместно вспомнить размышления профессора С. Драгожевича из Хорватии, который считает, что «культурная продукция требует совершенно иного подхода, чем любая другая продукция, потому что она уникальна. Например, музыкальные произведения, инструменты, театральные постановки и живопись... Необходимо совершать не только культурный обмен, но и сохранять свою культуру. Нужны профилактические меры, иначе вас просто затопит другая культура – западная, европейская, американская, любая другая. Но в то же время, необходимо осуществлять обмен творческими личностями, материалами, продукцией с тем, чтобы поддерживать художественный общемировой процесс».

Продолжая нашу встречу с коллегами из театров г. Ош и Гулча на следующий день перед собравшейся аудиторией в зале кыргызского театра выступила основатель общественного фонда поддержки молодых талантов «Акайын», заслуженная артистка Кыргызской Республики Жипариса Кочорбаева. Ее эмоционально восторженный и подхватывающий рассказ о существовании во многих уголках мира уличных театров и прохождение ею стажировки в польских городах был настолько живым и энергетически мощным, что последующее представление на DVD материалы о театральных фестивалях уличных театров в Европе ничуть не превзошло красочностью. Она смогла также дать хороший импульс в создании такого движения и на юге нашей республики. Стоит лишь слегка напрячься и дело пойдет. И возникнет своеобразный вид театральной деятельности, который на самом деле совсем не чужд исторически нашему кыргызскому театру. Огромный интерес аудитории к выступлению Ж. Кочорбаевой говорил нам также о том, что недостаток информации в регионах был налицо. Т.е., наше желание в последующем создать интернет-сайт, где будут размещаться все интересующие вопросы театрального мира – остается открытым.

Заслуженный деятель культуры Кыргызской Республики, театральный критик Ц. Умуралиева на данном семинаре, поинтересовавшись результатами прошлогодних творческих встреч с коллективами всех театров республики и отметив улучшения, предложила посмотреть спектакль «Белый, белый, черный аист», поставленный на сцене театра «Ильхом» (г. Ташкент) режиссером М. Вайлем. Драматичная судьба постановщика находит отклик в данном спектакле. Кроме этого, был показ спектакля театра «Фарсы» (Россия, Санкт-Петербург).

Также Ц. Умуралиева дала краткое разъяснение к следующему видеоматериалу о психологическом театре. Это спектакль в театре А. Васильева. Понимание о существовании такого театра, а также работа в таком стиле показалась для наших коллег в областных театрах довольно сложными. Но, и этот материал был преподнесен не в качестве очередной психологической атаки, а для ознакомления и обогащения багажа актера.

Наша творческая группа, предоставив данные материалы, надеялась на то, что они послужат здоровым импульсом в становлении молодых талантов в областных театрах, а также закрепления и последующего развития актерского мастерства мастеров сцены.

Мне, как руководителю данного проекта (надо отметить, что это был мой первый проект, который был поддержан ФСК и моими коллегами) пришлось в работе над ним столкнуться с характерными трудностями. Надо отметить, проблемой № 1 стал вопрос о привлечении специалистов. Проблема № 2 – краткая продолжительность. Как мне видится, в последующем надо готовить достаточно полный и разработанный сообща проект мастер-классов с региональными театрами.

В целом, творческой группе удалось удостовериться в единой мысли о нужности и важности творческих встреч такого характера. И культурный обмен, который планировался ранее, можно было сказать – произошел.

Наша следующая встреча состоялась с коллективом Жалал-Абадского областного кыргызского драматического театра имени Барпы. Этот театр относительно молодой, в тот год ему было чуть больше 15 лет. А открывали его, ныне ставшие мэтрами кыргызского театрального искусства актеры, выпускники ГИТИСа. Этот театр в настоящее время претерпевает сложности не только материального и творческого, но и управленческого характера. Молодой директор театра Б. Сыдыков пришел руководить театром в прошлом году. Его

успехи нас естественно порадовали, но еще многому предстоит ему учиться в области театрального менеджмента. По этому поводу хорошо замечено Б. Садыбакасовым (не профессионал в искусстве) «самоуверенность любителей является предметом зависти профессионалов».

Рассматривая саму суть профессиональной основы арт-менеджмента, Б. Садыбакасов считает, что «организационно-административной и общественной деятельностью в области искусства должны заниматься специально посвятившие себя этому профессионалы. Этому нужно учить, причем достаточно серьезно».

На встрече с коллегами из Жалал-Абада, мы просмотрели черновой вариант спектакля «Балалыгым» (автор заслуженный артист КР Б. Жумалиев). Эту работу они хотят посвятить 80-летию народного писателя Чингиза Торекуловича Айтматова. Прочитав драматургический материал, мы были обескуражены содержанием последнего. Наши ожидания сценической версии привели в еще большее недоумение. Возникает законный вопрос о слабом материале и соответственно в недостаточном понимании взятого материала самим постановщиком (Б. Арыкбаев).

И здесь наша встреча еще больше закрепила мысль, что она была своевременной и полезной. Материал был повернут ровно на 180°. И только в таком переложении он найдет своих зрителей.

В этом театре тоже в настоящее время трудятся всего 15 актеров, из них 4 профессионала, остальные как говорится любители и таланты. И это естественно, что им сложно будет осуществить постановки больших произведений. Так и выстраивает свой репертуар этот театр. К большому сожалению, театр может поставить в год лишь 1 или 2 спектакля. И работают они из-за недостаточных условий для работы в начале сезона (август-ноябрь) и в конце (март-июль), когда в стационаре театры должны работать (кроме трудового отпуска работников) постоянно. И это тоже одна из проблем. Последствия – налицо: потеря качества работы творческого состава. Хотя актерам приходилось перед нами лукавить о том, что работают настоящие энтузиасты и те, кто по-настоящему любит свое дело, но нам стало ясно одно, что работа в театре – одна из «кормушек». Они себя также посвящают подработкам в частных празднествах (свадьбы, той и т.п.).

А ведь не зря наш проект так и назывался «Репертуар – лицо театра». Именно хорошая репертуарная политика театра и слаженная работа администрации и коллектива есть ключ к успеху.

Наша творческая встреча с данным коллективом еще раз показала нам правильность и своевременность нашей инициативы. «Мирный островок» – жалалабадский театр слегка всколыхнулся и принял на вооружение, сказанное нами за эти дни. ДВД материалы об уличных фестивалях, психологическом театре остались для последующего осмысленного просмотра и разбора коллективом.

Хочется верить, что семя, посеянное в столь благодатной доселе творческой ниве, принесет свои плоды.

К предстоящей поездке в Каракол на встречу с коллективом Иссык-Кульского областного музыкально-драматического театра имени К. Жантошева наша группа готовилась еще более ответственной. Этому старейшему театру в прошлом году исполнилось 70 лет, а работает он в здании, построенном 26 лет назад. И не только. В театре трудятся выпускники ГИТИСа, «Щепки», Ленинградского, Ташкентского и Алматинского театральные вузов. В год этот театр осуществлял постановку 4–5 спектаклей. В репертуаре театра и классика, и современная, и национальная драматургия. Также ежегодно театр радуется своих маленьких зрителей не только предновогодними сказками, но и постановкой кукольных спектаклей.

В театре также работают рок-группа «Проходной двор» и фольклорный ансамбль «Азем». Этому театру может позавидовать любой региональный и даже столичный театры. В прошлом году проблему утечки молодых кадров решили следующим образом. При городском музыкальном училище открыли отделение, где готовят будущих актеров. А преподают там народные и заслуженные артисты.

Это говорит о том, что директор театра – хороший менеджер. Он знает свое дело и может организовать работу театра.

Художественное руководство театра, также всецело занято вопросами выстраивания репертуара театра не только на текущий сезон, но и на последующие 3–5 лет. Вот этому уж точно могут поучиться и столичные театры! Так называемый «репертуарный портфель» набит и там есть место и драмам местных авторов, и классическим произведениям, и драматургии современной. Недаром коллектив театра со спектаклем «Анкоолор майрамы» («Праздник ротозеев», Т. Абдыгулов) в постановке режиссера Ж. Осмонова на II республиканском театральном фестивале в г. Ош завоевал приз в номинации «Лучшее отражение современной действительности на сцене».

Нас не могло не порадовать то, что увлеченные актеры готовы работать над созданием проекта и последующего его осуществления

о проведении ежегодного Иссык-Кульского театрального фестиваля уличных театров в курортной зоне не только в летнее время. Рассказ и видеопоказ об уличных театрах Европы по-настоящему сподвигнул энтузиастов к таким подвигам. А ведь это отличная идея: театр выезжает на места, договариваясь с домами отдыха на берегу Иссык-Куля и посреди живописных пейзажей будет представлять «продукты культуры», которые будут вовлекать и зрителей (отдыхающих) в данный процесс взаимообогащения.

Специально для нашего приезда театр подготовил свой спектакль «Каркыранын кез жашы» («Плач перелетной птицы» по Ч. Айтматову) в постановке Д. Нургазиева. Эта работа была посвящена юбилею автора. Показ вызвал с нашей стороны неоднозначную оценку. Дело в том, что работа маститого художника Ю. Шыгаева в данном спектакле наиболее выигрышна, нежели содержательный ряд постановки. Сама инсценировка произведения заинтересовала своим философским содержанием, глубиной найденного образа стаи птиц. Через их взгляд передаются настроения, боль и трагедия человеческих судеб на земле. Конфликт Человек – Природа в произведении настолько тонко обрисован, что не возникает и мысли, что просмотр обещает то же самое. К большому сожалению, режиссеру не удалась эта работа. Нашей методической помощью стал подробный анализ спектакля, и мы поделились соображениями в пользу улучшения сценического полотна. Т.е. эта поездка была самой плодотворной.

Отмечая вышеизложенное, надо отметить, что проведенные нами мастер-классы стали стимулом для поддержания «формы и содержания» самих актеров и стали импульсом для последующей «работы актера над собой», что нашло в последнем случае свое прямое предназначение.

Ранее уже было отмечено, что создание интернет-сайта театров Кыргызстана – последующий этап работы данного проекта. Ведь именно там будут выставляться материалы (критические статьи, заметки и т.п.), освещаться проблемы театров, а также их интересные предложения.

Следующим шагом проекта видится подготовка к изданию накопленных материалов в творческих поездках, который будет называться «Анализ деятельности региональных театров Кыргызстана в срезе мирового театрального процесса». Также, хотелось бы выпустить «Пьесы кыргызских авторов последнего десятилетия XX и первого десятилетия XXI века»: это будет настоящим подарком не

только для авторов (которые зачастую не могут напечатать свои произведения), но и для читателей (а они давно соскучились по ним). А ведь было время, когда именно произведения нашей современницы З. Сооронбаевой молодежь 80–90-х читала и перечитывала методом «конвейера» (книжка, уже с обугленными краями переходила из рук в руки).

Творческая группа верит и надеется, что региональные театры республики будут возвращены в нормальное творческое пространство. И видится, это под силу, при работе сообща и выстраивании единой культурной политики государственных органов и международных организаций.

Творческая братия почувствует свое истинное предназначение и будет развиваться дальше. Обучающие мастер-классы будут способствовать появлению талантливых сценических произведений, которые вернут в зрительные залы любителей театра.

МЕТАМОРФОЗЫ ИТАЛЬЯНСКОЙ ОПЕРЫ В РЕЖИССУРЕ Ю. АЛЕКСАНДРОВА И М. ПАНДЖАВИДЗЕ

Файзулаева М.П. (Казань)

В начале нового тысячелетия репертуар оперного театра Казани обогатился свежими, неординарными постановками двух известных в музыкальном мире режиссеров – Юрия Александрова и Михаила Панджавидзе. Богатые, порой, противоречивые впечатления вызвали оперы итальянских композиторов Доницетти, Россини и Пуччини. Остановимся на постановках «Лючия ди Ламмермур», «Турандот», «Любовный напиток», «Севильский цирюльник».

«Лючия ди Ламмермур» поставлено Михаилом Панджавидзе в 2010 году. Очарование романтической оперы Доницетти со временем ничуть не тускнеет и воздействует на нас с новой силой. «Лючия ди Ламмермур» наряду с «Дон Паскуале» и «Любовным напитком» наиболее репертуарны в России. За рубежом этот список дополнен операми «Дочь полка», «Лукреция Борджа», «Фаворитка» и др.

Газтано Доницетти всегда привлекали романтические волнующие сюжеты, в которых он умел соединить реальное с идеальным. Поэмой о любви и смерти стала его бессмертная «Лючия ди Ламмермур» на сюжет увлекательного романа английского писателя Вальтера Скотта.

Богато драматическими событиями либретто С. Каммарано. Сложные человеческие отношения складываются между представителями двух старинных родов. Страстной любовью охвачены Эдгар и Лючия, вынужденные скрывать свои чувства в силу непримиримости их враждебных кланов. Печальна судьба Лючии, вынужденной по настоянию брата выйти замуж за нелюбимого человека, которого она убивает в порыве безумия и в результате лишается рассудка. С именем Эдгара на устах Лючия умирает. Узнав о трагедии, Эдгар Равенсвуд расстаётся с жизнью у могилы предков, проклиная враждебный род и оплакивая любимую Лючию.

Режиссёр-постановщик Михаил Панджавидзе (Москва), сохранив логику взаимоотношений героев романа В. Скотта, перенёс действие в XXI век – век жестокости, насилия, беспощадной борьбы за власть политических партий и жестокой конкуренции олигархов.

Действие разворачивается в мире банковского капитала. Придуманный режиссёром жестокий современный мир, к которому принадлежат противоборствующие стороны банкир Генри Эштон (Энрике) и Эдгар Равенсвуд, не заслонила сюжета «Лючии», а вдохнул современную атмосферу в действие оперы первой половины XIX века. Современна и сама концепция спектакля, доступно излагающая главную мысль: любовь в мире олигархов беззащитна и обречена на гибель. Жертвенной и трагичной оказалась судьба главной героини оперы, прошедшей по воле обстоятельств все круги ада, и погибающей на руках у возлюбленного. Жёсткий характер постановки, насыщенной ярко театрализованным динамичным действием и, ледящими душу мизансценами, оказывает большое воздействие на слушателя.

В одном из своих интервью в периодической печати («Вечерняя Казань», 2010, 21 сентября) М. Панджавидзе раскрывает суть сценографического решения оперы. «Модель организации сценического пространства, предложенная Игорем Гриневичем, очень интересна. Декорации в спектакле являются метафорой мира как «большого офиса», где нет места живым чувствам, где действуют расчёт и борьба за власть, где любовь чаще всего приносится в жертву коммерческим интересам. Это мир банковского капитала – роботизированный, механистичный и конструктивный. В нём не осталось ничего живого. Даже в интерьерах нет ни растений, ни животных. Только компьютеры, офисная мебель, стекло, пластик, металл, бетон».

Металлическая конструкция в виде вращающейся высотной лестницы с банковским офисом наверху умело используется постановщиками в самых драматичных кульминационных эпизодах оперы. Это сцена жестокого избиения Эдгара наёмными байкерами и убийство главного героя в финале оперы, где Эдгар получает пулю в лоб и скатывается вниз по лестнице в пропасть... Жанр романтической оперы постепенно сгущается и доводится до уровня криминальной драмы с участием отморозков, приступных группировок, байкеров, разъезжающих на суперсовременных мотоциклах по сцене, а также наглых бэтманов в кожаных пиджаках, банковских клерков и представителей политического лобби.

Ценный момент в режиссёрской работе Михаила Панджавидзе – предельное внимание к гениальной музыке Доницетти, одухотворённой, нежной и трепетной, истощающей аромат молодости и истинных душевных переживаний.

«Лючия ди Ламмермур» имела подлинный успех у публики. Музыкальный руководитель постановки, главный режиссёр театра Ренат Салаватов – вдумчивый, тонкий музыкант с большим опытом работы в театральном искусстве и симфонических оркестрах. Изумительная музыка оперы, где мелодия господствует от начала до конца, нашла гибкое воплощение в трактовке дирижёра. Ренату Салаватову удалось достичь объёмного, пространственного звука, выразившего красоту мелодического стиля Доницетти.

«Лючии» повезло с актёрским составом. На премьерных показах участвовали вокалисты российского и международного уровня, в том числе и солисты оперного театра Казани. Более цельным по ансамблевому и стилистическому звучанию оказался первый премьерный показ 20 сентября 2010 года. Три главных действующих лица – Лючия (Ирина Гагитэ, Германия), Эдгар (Чингис Аюшеев, МАМТ им. К. Станиславского и В. Немировича-Данченко) и банкир Генри Эштон (Энрике) (Юрий Ившин, Санкт-Петербург, Михайловский театр, ТАГТОиБ им. М. Джалиля) продемонстрировали блестящее владение стилем бельканто, который требует от певца певучести вокального исполнения. Ирина Гагитэ и Чингис Аюшеев составили замечательный дуэт любящих сердец, трогаящий душу прекрасным и гармоничным пением. Характеры Лючии и Эдгара были прочувствованы актёрами, пережиты и доведены до трагического финала. Хорошая вокальная школа засл. артиста Татарстана Владимира Васильева в партии священника также покорила публику.

«Лючия ди Ламмермур» Доницетти – номинировалась на Национальную театральную премию России «Золотая маска» в четырех номинациях. Исполнительнице главной партии Альбине Шагимураевой присуждена Национальная премия России «Золотая маска» в 2012 году.

«Турандот» Дж. Пуччини – редкая гостья на оперной сцене. Она никогда не ставилась в Казанском оперном театре. Этим объясняется ажиотаж и подлинный интерес просвещенной казанской публики к оперному творению Пуччини.

Постановка «Турандот» осуществлена силами режиссёра Михаила Панджавидзе (Москва), главного дирижёра казанской оперы Рената Салаватова, новосибирского сценографа Игоря Гриневича, художника по костюмам Юлии Ващенко из Минска и хормейстера Любви Дразниной.

Постановщики представили публике грандиозный проект, впечатляющий своей масштабностью, зрелищностью и ассоциативностью режиссерских решений. Оперное действие наполнено символами, сближающими древнюю китайскую легенду с событиями наших дней. Противостояние народа и власти в лице китайского императора имеет явные аналогии с политической обстановкой современной России – с протестным движением молодых демократических сил против насилия, террора и коррупции.

Древне-восточный сказочный сюжет, положенный в основу пьесы Карло Гоцци, в постановке М. Панджавидзе из трагикомической китайской фьябы превращается в высокую трагедию с сильными характерами ее героев и жизненными ситуациями. Режиссер четко противопоставляет в оперном действии два мира: образы насилия, жестокости, гротеска и романтический мир любви, жизни и света.

Огромного психологического воздействия на зрителя достигают драматические сцены оперы: суровые архаичные хоры, массовые сцены, рисующие жестокие пытки невинных жертв, картина траурного шествия на казнь осужденного юного принца. Особого трагизма достигает кульминационная вершина оперы: сцена смерти Лиу, рабыни – китайки, приносящей себя в жертву своему чувству во имя спасения Калафа. Данная сцена из III действия завершается хоровым трагическим реквиемом – это лучшие проникновенные лирические и, одновременно, экспрессивные страницы оперы.

Сумрачным колоритом овеяна неповторимая сценография Игоря Гриневича (это последняя талантливейшая работа ушедшего

мастера), рисующего многоярусный роскошный дворец китайского императора, тонко стилизованные в восточном стиле сторожевые башни, превращающиеся по ходу действия в изящные воздушные пагоды, украшающие территорию дворца. По замыслу сценографа в «Турандот» использованы сложнейшие трехмерные декорации, воссоздающие неповторимый облик дворцовой архитектуры древнего Китая.

Световая гамма оперы отражает её драматическую окраску (художник по свету – Сергей Шевченко, Москва). Оригинальный видеоряд придавал объёмность сценическому пространству спектакля, рисуя перед зрителем красоты Пекина в древние сказочные времена.

Костюмы героев ассоциируются с экипировкой древнекитайских воинов. Мужской (в прямом смысле) костюм Турандот со сверкающим шлемом на голове, брюками, заправленными в высокие сапоги до колен и четко геометрические пропорции костюма, обхваченного широким кожаным поясом с императорским гербом – все это весьма далеко от женственных кимано, доминирующих в большинстве постановок «Турандот» в том числе и постановке 1959 года с Марией Каллас в роли Турандот (La Scala). Выразительные костюмы остальных героев не нарушали, в целом, художественной стилистики спектакля.

Выверенным и убедительным оказался роскошный состав исполнителей. Принц Калаф – Ахмед Агади (Мариинский театр), принцесса Турандот – Оксана Крамарева (Национальная опера Украины им. Т. Шевченко), Лиу, молодая рабыня – Лилия Гревцова из Национальной оперы Украины, Тимур, отец Калафа – Сергей Ковнир (Украина) и др.

Яркие страницы «Турандот» связаны с хоровыми сценами. Последняя опера Дж. Пуччини наиболее богата колоритными хоровыми сценами, напоминающими мощные хоровые ораториальные фрески или народные динамичные сцены в русских операх, а также тончайшие акварельные хоровые эпизоды в сцене загадок Турандот (II действие) или в арии Калафа, в которой хор за сценой заворуженно вслед за принцем повторяет редкую по красоте тему любви.

Содружество постановщиков «Турандот» Рената Салаватова и Михаила Панджавидзе оказалось успешным, благодаря глубокому прочтению музыки Пуччини.

«Аида» поставлена одним из лучших оперных режиссеров современности Юрием Александровым, лауреатом премий «Золотая

маска» и «Золотой софит». Он за 3 недели сумел поставить красивый зрелищный, глубокий и жизненно достоверный спектакль, не передвигая, как это сейчас актуально, персонажей действия во времени и пространстве. Верди создал «Аиду» в жанре «большой» оперы с масштабными сценами победных шествий, ритуальных действий, с массовыми сквозными сценами и развернутыми полифоническими ансамблями. Все это эффектно и вместе с тем органично отражено в спектакле Ю. Александрова. Но главный акцент пришелся на внутреннее психологическое раскрытие динамичных конфликтных образов Аиды, Радамеса, Амнерис, Амонасро, а также на соответствие музыкальной драматургии вердиевской оперы сценическому решению. На пресс-конференции перед премьерой Юрий Александров упомянул о художественных традициях русского психологического театра, которые он пытался переосмыслить в западно-европейской опере в плане достижения достоверной глубины характера персонажей, правды чувств в выразительном, осмысленном пении актеров. Эта опера, по словам режиссера, о сильных страстях и подлинных переживаниях, о самопожертвовании и глубокой силе любви. Эти чувства девальвированы в наши дни. И поэтому режиссёр стремился на сцене показать молодежи истинную силу и красоту любви, возвышающей человека.

В казанском театре появилось качественно новое воплощение «Аиды». Это музыкально-сценическое действие, которое появилось непосредственно из авторской партитуры, благо разобраться в тонкостях оркестровых голосов Юрию Александрову, как музыканту, не сложно. Дирижер Марко Бозми с Ю.Александровым открыли все купюры, и мы услышали новые страницы вердиевского шедевра, впервые исполненного в полном авторском варианте. Появился детский балет в исполнении учащихся Казанского хореографического училища, заново поставлены все экзотичные балетные сцены и выразительные ансамбли пантомимы (балетмейстер – Ирина Шаронова).

Дирижер из Италии Марко Бозми, полный моторики и экспрессии, свободно управляет оркестром, добываясь ансамблевого строя и красоты звучания струнных и духовых инструментов. В руках Бозми живой «дышащий» оркестр через две мощные кульминации неумолимо идет к финалу трагедии – гибели Аиды и Радамеса, оставшихся верными своей любви и возвысившимися над смертью.

Третьим мастером в процессе постановки стал художник-постановщик и художник по костюмам Виктор Герасименко из Москвы.

Творческим единомышленникам – режиссеру и художнику удалось найти убедительное пространственно-изобразительное воплощение образной идеи спектакля о могучей силе любви. На сцене предстал утонченно – суровый Египет фараонов – колыбель древней мудрости, родина завораживающих культов, экзотических пирамид, иероглифов и жестоких жреческих законов бытия.

Зрелищные, с преобладанием золотисто-коричневых и белых оттенков, стильные декорации и роскошные костюмы героев соответствовали исторической эпохе Древнего Египта и египетской мифологии с характерным обожествлением почитаемых животных быка, льва, шакала, змеи, кошки, птиц – сокола, ибиса, каждый из которых символизировал одного или несколько верховных богов. Ряд сцен украшали мифологические статуи древнеегипетских богов: Анубис с копьем из царства мертвых с головой шакала, изящная богиня радости и веселья Баст в виде женщины с кошачьей головой и богиня неба Хатор, родившая солнце, изображенная как женщина с рогами коровы.

Колоритная сценография «Аиды» обогащена неисчерпаемыми возможностями компьютерной графики (видеопроекции Даниила Герасименко).

«Аида» была сильна актерским составом, здесь блистали великолепные голоса: Аида – Оксана Крамарева (Украина) и Екатерина Шиманович (Мариинский театр), Радамес – Ахмед Агади (Мариинский театр), Амнерис – Юлия Герцева (Италия), Рамфис – Михаил Казаков (Большой театр России, ТАГТОиБ им. М. Джалиля) и др.

Живой, мобильный хор создавал общую атмосферу оперного действия (хормейстер – Любовь Дразнина), насыщенного сквозным развитием хоровых и оркестровых голосов, а также неповторимых по мелодической красоте вердиевских ансамблей.

В 2014 году Казани прошла оперная премьера «Любовного напитка» Доницетти – неоднозначная, шокирующая, вызвавшая немалый интерес меломанов и обычной публики. Мнения высказывались разные: одни сразу же приняли трактовку режиссера, другие – жестко, с сарказмом критиковали её, третьи недоумевали, о чём собственно спектакль.

Сценическая история «Любовного напитка» насчитывает более 180 лет, и он давно вошел в десятку мировых оперных хитов. Режиссёр мировой известности, Юрий Александров предложил казанскому зрителю апробированный вариант «Любовного напитка», поставленный в Новой Опере в 2007 году, по поводу которого московская

критика так же была полярна в оценках. Кстати, Доницетти – один из самых притягательных композиторов для режиссёра. Из двухсот постановок восемьдесят осуществлены им по операм великого итальянца, многие – впервые в России.

По признанию режиссёра, концепция оперы Доницетти обусловлена двумя важными аспектами: первый возрождает театр, живущий по законам красоты, немножко старомодный, но потрясающе яркий и вдохновляющий. Второй аспект диктует вторжение окружающей жизни, примитивной и однообразной, нарушающей эту красоту. «Это спектакль об искусстве, об отношении к оперному жанру, невольно порождает спор: какая сегодня нам нужна опера? Пусть публика сама выберет, что ей ближе» (1).

Театр, живущий законами красоты, мы увидели в экспозиции и в финале оперы с живописными картинами венецианского карнавала, взаимодействующими с персонажами итальянской комедии дель арте и главными действующими лицами оперы Доницетти. С появления вездесущего доктора, прохиндея и авантюриста Дулькамары, сказка заканчивается: в мир грез и мечты врывается суровая действительность с жёсткими законами общества маргиналов, сутенеров и воровских шаяк. Откуда такое противостояние контрастирующих миров? Ответ, вероятно, продиктован реалиями нашей современной жизни с обесценившимися нравственными ценностями, расслоением общества на олигархов и нищих, борьбой политических кланов и тотальным кризисом во всех сферах жизни. Юрию Александрову удалось соединить, казалось бы, несоединимое – разные исторические эпохи (XIX–XXI вв.), полярные взгляды на жизнь и духовные приоритеты, на любовь как источник жизни, красоты и добродетели. В авторской концепции явствует отношение режиссёра к жизни и его личная жизненная позиция. Он убежден, что музыкальный театр сегодня должен давать пищу для размышлений и жить в темпе века, где многое провоцирует на спор и не оставляет равнодушных. Только такой музыкальный театр, по его мнению, может быть социально значимым (2).

Режиссёру удалось показать на сцене многоплановый по замыслу, разнообразный по стилистическому почерку, сложный по сюжетной драматургии спектакль в жанре лирико-комической оперы непревзойденного мастера бельканто. Непредсказуемая творческая фантазия Юрия Александрова выстраивает собственную логику сценического действия, нередко конфликтующую с сюжетной канвой сцен

«Любовного напитка», предложенных либреттистом Феличе Романи на основе драматургии Скриба, навеянной легендой о любовном зелье из романа Страсбургского «Тристан и Изольда» XIII века.

Ключевые сцены оперы Доницетти решены режиссёром в пародийном ключе, продиктованный жёсткой правдой современной жизни. В череде постановочных гэгов, изобилующих во второй половине I акта и в начале II акта, режиссер решается на трюки, выходящие нередко за грани фола. Полифонически сложную многоплановость действия чётко направлял оркестр, под руководством нидерландского дирижера Винсента де Корта. Он сотрудничает с мировыми оперными театрами, включая Королевский оперный театр Швеции, Оперу Лейпцига, Шотландский Оперный театр, Новый Национальный театр Токио и др. Дирижёр легко справился с трудностями партитуры (особенно в ансамблях) и сумел найти верный ритмический пульс стремительного динамичного действия спектакля.

Да и в целом, музыкальная составляющая спектакля была на высоте. Приглашены солисты, в основном, из московских театров, обладающие хорошими голосами. Некоторые из них не первый год исполняют свои партии в этой опере и добились уже заметного мастерства. Это – Алексей Татаринцев (Неморино) (Московский театр Новая Опера им. Е.В. Колобова), Олег Диденко (Дулькамара) (Камерный музыкальный театр им. Б.А. Покровского) и др.

Блестяще справились с партией Адины в вокальном и артистическом плане Екатерина Лехина (Венская Опера, Большой театр России), и молодая певица Казанской оперы Гульнора Гатина. Евгений Афанасьевой из Московского музыкального театра им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко при всей ее музыкальности, хорошей вокальной технике недоставало сценической свободы в трактовке Адины, как в прочем, и Нурлану Бекмухамбетову из Новой Оперы в интерпретации Неморино.

Колоритный музыкальный образ спектакля создавался благодаря блестящему оркестру и самобытному хору театра (хормейстер Л.Дразнина), солистам которого режиссёром были предназначены комедийные пластические роли. Всяческих похвал заслуживает и мастерство ансамблевого музицирования певцов и хористов в роскошных ансамблевых сценах оперы Доницетти.

Премьера «Севильского цирюльника» состоялась в феврале 2014 года на XXXII Международном оперном фестивале им. Ф.И. Шаляпина. Режиссер-постановщик спектакля Юрий Александров,

итальянский дирижер – Марко Боэми и театральный художник – Виктора Герасименко. Юрий Александров поставил в России и за рубежом более 200 опер, но «Севильского цирюльника» среди них не было. Для режиссёра это его первая постановка. На пресс-конференции перед премьерой режиссёр поведал журналистам о том, что задумал поставить полноценный спектакль, в отличие от своих коллег, иницирующих «Севильского» в минималистском стиле. «Россини написал «Севильского цирюльника» в жанре комической оперы, но я ни разу не видел смешного спектакля, который бы мне понравился. За 200 лет существования этой оперы выработалась масса штампов, вызывающих представления о спектакле с кривыми кринолинами, убогой мебелью, зеркалами и пошлыми виньетками».

Отходя от штампов, Юрий Александров так выстраивает сцены, чтобы зрители, не понимая итальянского языка, сумели ощутить комизм ситуаций через музыку и сценическое действие. В итоге получился искромётный, брызжущий весельем, остроумный, удивляющий режиссерскими находками, спектакль, на котором публика веселилась от души, условно воспринимая сюжет Бомарше о находчивом, предприимчивом цирюльнике, помогающем графу Альмавиве, представившемуся бедным студентом, увести из-под носа незадачливого, ворчливого старика Бартоло красавицу Розину и подписать брачный контракт влюбленных.

Высокий уровень «Севильского» определило совершенство его художественных компонентов – музыки, режиссёрской концепции, оригинальной сценографии и блестящего актерского ансамбля. Бессмертная музыка Россини была достойно интерпретирована Марко Боэми, сумевшего передать тембровый блеск и воздушную прозрачность партитуры Россини. Такого стремительного темпа *prestissimo*, сопровождавшего ключевые сцены спектакля, не знали прежние постановки Россини в Казани.

Режиссёрское видение «Севильского» убедительно и современно. Юрий Александров по-новому переосмысливает образ Фигаро. Трансформацию главного образа режиссёр объясняет следующим образом: «Нашего «Севильского цирюльника» мы постарались сделать актуальным, связанным с реалиями времени. Примета нашего времени – власть брендов. Наш Фигаро – это раскрученный бренд, это организация, которая берет на себя весь спектр услуг, не только бритье и стрижку. Целая команда людей работает над корпоративным брендом Фигаро – у нас это артисты хора, роль которых

в спектакле очень важна. Вообще «Севильский цирюльник» – это командный спектакль, где каждый герой связан с другим, каждый сопровождает своего партнера, составляя самое ценное в спектакле – ансамбль. Особая тема в комической опере – юмор. Мы старались не уходить в клоунаду и смех ниже пояса в стиле Комеди Клуб. Основу нашего юмора составляет череда неожиданных ситуаций и предлагаемых обстоятельств, в которые попадают наши герои, вызывая улыбку почтенной публики...» (3).

Осмыслить «Севильского цирюльника» в постановке Александрова с первого раза довольно сложно. Настолько он стремительный, безостановочный в своей динамике, удивляющий комическими поворотами действия и режиссёрскими «приколами». Александровская концепция решена в разнообразных стилистических ракурсах – от итальянской комедии dell'arte (партии Берты и Амброджио), демократического жанра итальянской оперы-буффа до мюзик-холла и современных эстрадных шоу. Такая полистилистика воспринимается на удивление органичной, и не мешает логике развертывания итальянской оперы начала XIX века.

Для режиссёрского почерка характерно полное отсутствие статики в спектакле. Каждый вокальный, ансамблевый и хоровой номера, каждый музыкальный период, а нередко и фраза получают сценическое отражение в мизансценах с активным использованием хореографии, пластики и акробатических кульбитов. С первых же звуков увертюры на сцене закручивается активное действие: Фьорелло раскручивает механизм «ящика», из него откидываются в форме лепестков подмости сцены, солисты хора достают инструменты, настраивают их, готовятся к серенаде графа Альмавивы – так подготавливается сцена обольщения Розины (серенада графа Альмавивы). Большинство сцен, особенно два феерических финала – вторая картина I действия и финал оперы в конце II действия – поставлены режиссёром с таким блеском и в таких космических скоростях, что возникает ощущение развёртывания действия в кинематографе или в театре комедии. Комизм ситуаций непостижим, а режиссёрская фантазия не знает границ. Постановка «Севильского» 2014 года явно затмила предшествующие и является лучшей в истории Татарского оперного театра.

Сценографическое решение спектакля современно и практично в условиях оперной сцены. На протяжении двух действий на сцене установлена легкая белоснежная 2-х этажная конструкция с балконом в форме «киношного» павильона, наполненного доверху

декорациями разных спектаклей. В пояснении режиссёра, декорация в «Севильском цирюльнике» представляет своеобразный «ящик Пандоры», в котором хранится мебель, костюмы, реквизит, собранные за 200-летнюю историю существования «Севильского». В определенный момент артисты достают из ящика все, что нужно для действия: роаяль, бюро, стулья, костюмы, шпаги.

Костюмы героев в исполнении Елены Бочковой (Москва) далеки от исторической эпохи конца XVIII века, в которой родились герои трилогии Бомарше. Опыт работы мастера в драме, опере, рок-опере и мюзикле позволил отойти от условностей оперного жанра и классического взгляда на театральный костюм. Одежда действующих лиц напрямую ассоциируется с жанром комедии, пестрит уморительными деталями и эпатирует публику своей разностильностью, броской цветовой гаммой и пристрастием к гротеску. Главные действующие лица Фигаро, Розина, Альмавива, Бартоло, дон Базилио в каждой сцене являются в новом неподражаемом обличье, вызывая хохот и изумление публики.

Подбор солистов в «Севильском» оказался весьма удачным. Virtuозное владение голосом демонстрировали звезды Маринки Владимир Мороз (Фигаро), Ольга Пудова (Розина), Андрей Валентий (Белорусский театр оперы и балет) – дон Базилио и Зоя Церерина (ТАГТОиБ) – Берта. Приемы владения скороговоркой, характерной в опере – буффа, у названных артистов был превосходным. Первый премьерный спектакль был самым ярким и фееричным.

И все же некоторые театроведы и журналисты не приняли «Севильского», усматривая в нём параллели с капустниками, телевизионным КВН и Комеди-Клуб. «Стремление режиссёра осовременить постановку – само по себе не плохо, но, судя по реакции зрителя, не все идеи Александрова оказались «читаемыми». Наверное, это повод подумать о нашем отношении к классике, которая, как не крути, актуальна без прикрас. А её интерпретация – дело тонкое...» (4).

Позволю себе возразить: отношение к классике у Юрия Александрова самой чуткое и бережное, контролируемое превосходным художественным чутьем и профессиональным знанием законов музыкальной и сценической драматургии.

Два мастера оперной режиссуры Юрий Александров и Михаил Панджavidзе инициировали новые веяния в трактовке оперного жанра, выдвинув на первый план бесценную музыку гениальных творений итальянских композиторов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Александров Ю. Слово режиссера: 140 лет Казанской опере. «Любовный напиток» Г. Доницетти. Буклет спектакля. Казань, 2014.
2. Беседа на большие темы // Музыкальная жизнь. 2009. № 1. С. 4.
3. Слово режиссера-постановщика. Буклет оперы «Севильский цирюльник». Казань, 2014.
4. Мирханова А. «На оперу кассу сломали» // Казань. 2014. № 2. С. 51.

ОСОБЕННОСТИ РЕПЕРТУАРА ТАТАРСКОГО ТЕАТРА НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

Фардеева Д.Р. (Казань)

На сегодняшний день в Республике Татарстан имеется девять национальных драматических театров, трое из которых находятся в Казани. Перед театрами республики стоит задача художественного осмысления современности, раскрытия картины мира через судьбу нового героя в соизмерении с исторической эпохой, включения судьбы персонажа в общечеловеческий контекст, так как театр является неотъемлемой частью национальной культуры, а главное предназначение театра – быть созвучным времени.

Одним из «китов», на котором держится любой театр, является его репертуар. Репертуар есть основа идейно-нравственного и эстетического влияния на зрителей. Он является отражением культуры, мировоззрения, отражая идейно-художественную позицию творческого коллектива, его лицо. Собственно репертуар театра наиболее полно вскрывает идейно-художественный климат, взаимодействие театра и зрителя.

Если говорить о репертуаре современного татарского театра, то он достаточно разнообразен и интересен. Но процесс формирования репертуара татарского театра достаточно сложный и кропотливый. И результатом его являются многоплановость и «синтетический» характер: в репертуаре татарского театра присутствуют как спектакли, рассчитанные на наивного зрителя, тяготеющего к народной традиции, так и постановки, рассчитанные на опытного интеллектуала.

С особой всесторонностью характерные черты татарского искусства прослеживаются в постановках национальной классической драматургии, занимающей существенное место в репертуаре всех татарских театров республики. Лучшие постановки национальной классики подтверждают последовательное стремление режиссеров

к драматизации пьес, связанных в своей сценической истории с использованием музыки, песен, о поисках современных путей решений произведений Н. Исанбета, Г. Камала, К. Тинчурина, Т. Гиззата, Ф. Бурнаша ... Крупными победами татарского театра являются спектакли «Банкрот», «Угасшие звезды», «Капризный жених», «Галиябану», «Без ветрил», «Смелые девушки», «Молодые сердца», «Ходжа Насретдин», «Беглецы»... Эти спектакли подняли и общую постановочную культуру, расширили арсенал постановочных средств.

Так, настоящей визиткой карточкой татарского театра является спектакль «Голубая шаль» по пьесе К. Тинчурина, который не сходит со сцены более семи десятков лет. Этот спектакль стал своего рода настоящим символом татарского театра, зрительский интерес к ней не ослабевает, пьеса давно обрела легендарный статус. Он завораживает зрителей своей несложностью, но при всем том отчетливой жизненностью сюжета.

Если мы сравним спектакли современного татарского театра, например, с работами прошлого десятилетия, то увидим явное устремление к глубокому полифоническому усвоению драматургического материала через преодоление привычных приемов сценической экспрессии. Это отчетливо видно на примере постановки пьесы Г. Камала «Банкрот». Вообще, воплощение драматургии Камала связано с изначальными традициями татарского театра. Театральная образность присуща татарскому театральному искусству. Это характеризует и спектакль.

Особенности современного татарского театра неразрывно связаны с национальной романтической традицией, зародившейся в начале века. Ярким примером этого является спектакль «Галиябану». На протяжении многих лет пьеса М. Файзи привлекает татарский театр благородством и душевной красотой главных героев, горячо любящих друг друга молодых людей.

Несмотря на колоссальное значение классического репертуара, театр не может обойтись без произведений, проникнутых проблематикой настоящего времени. Зритель должен видеть на сцене своих современников, и вместе с ними переживать сегодняшние коллизии и конфликты. Без этой направленности невозможно полноценное развитие театра.

Реализм всегда был требованием времени, но молодая режиссура приносит свое ощущение и понимание современности. Новаторство, поиски – это неперемнное условие творческого процесса. В татарском

театре сформировалась своя художественно-эстетическая программа. Это связано с появлением сложной и интересной драматургии, с приходом талантливой молодой режиссуры. Такими спектаклями являются, например, «Танец любви» по пьесе Р. Сабыра, «Мэхэббэт фм», «Игра с монстриком», «Запоздалое лето», «Дитя мое», «Амазонка», «Запах полыни», «В ожидании» по пьесам И. Зайниева. Вот что говорит о пьесе «В ожидании», которая стала бесспорным успехом татарского театра, драматург и режиссер Ильгиз Зайниев: «Я писал ее специально для Камаловского театра, потому что сейчас мало пишется для женщин, им нужны роли. Это попытка поразмышлять о жизни человека до его рождения, в какой мир он приходит. Возможно, она несколько мелодраматична, но я старался не давить на чувства. В построении текста отошел от традиционных схем, поэтому там есть внезапные монологи. Ведь, к примеру, в новостях все намешано, мы уже не видим причинно-следственных связей. Рядом оказываются войны и землетрясения и сообщения, что у кого-то родилась собачка. Этот сумасшедший мир воплощен в конструкции пьесы» (1). На сегодняшний день И. Зайниев занимает лидерскую позицию в современной татарской драматургии среди молодых драматургов, он – самый инициативный и мастеровитый драматург.

Произведения современных драматургов интересны тем, что в них открываются все чувства и эмоции человека, живущего в наше непростое время. Здесь и прекрасные сюжетные линии, и динамика чувств и эмоций, и поучительные выводы, где открываются двери в новый, неведомый мир.

В последние годы наблюдается пристальное внимание к внутреннему миру человека, и это становится все большей потребностью и татарского театра. В этом смысле показателен спектакль «Меня зовут Красный» (инсценировка одноименного произведения турецкого писателя О. Памука). Инсценировка произведений прозы всегда связана с трудностями, а современного формалистского романа – вдвойне. Несмотря на смелую инсценизацию произведения Памука, создатели спектакля оказались верными литературному первоисточнику романа в своем желании точно передать дух произведения, следуя за судьбами героев.

Татарский театр активно осуществляет постановки русской и зарубежной классики, современных зарубежных авторов. И это общая тенденция в национальных театрах республики. При этом постановки национальных театров отличаются оригинальностью подачи

драматургического материала, сценического языка, экспериментальным синтезом разных жанров. Так, например, на сцене Набережночелнинского драмтеатра идут пьесы современного французского автора Ж. Сиблерайса «Ветер шумит в тополях», пьеса классика европейской драматургии К. Гольдони «Слуга двух господ», пьеса классика русской драматургии А. Чехова «Дядя Ваня»; «Ричард III» У. Шекспира, «Дон Жуан» Ж.-Б. Мольера, «Три сестры» А. Чехова – на сцене Татарского государственного академического театра им. Г. Камала.

Расширение репертуара татарских театров республики за счет русской и зарубежной классики является ядром, на котором совершенствуется актерское мастерство, рождается многообразие форм, и обогащается язык выразительных средств.

Современный татарский театр смело обращается и к новым синтетическим жанрам, современной интеллектуальной драме... Так, например, спектакль, поставленный на сцене ТГАТ им. Г. Камала «Однажды летним днем» (Й. Фоссе), был долгожданной премьерой, к которой театр и режиссер шли очень долго.

В работе над репертуаром, будь то переводной или национальный, наглядно выражается общность идейных и художественных исканий современного татарского театра. Здесь соединяются народные традиции с новыми режиссерскими решениями. Особенно ярко это проявляется в постановках национальной классики, и эти спектакли постоянно сохраняются в репертуаре театра. Преимущество традиций происходит в тесной связи с новыми решениями, которые успешно вошли в татарский театр в последние годы. Тем не менее, произведения классики занимают особое место в росте и дальнейшем развитии татарского театра.

Таким образом, в репертуаре татарского театра присутствует классическая и современная национальная драматургия, классическая русская драматургия, и классическая и современная зарубежная драматургия. Тем не менее, предпочтение уделяется национальной драматургии, так как без языка не может быть культуры. Неудивительно, что преобладающими жанрами в репертуаре современного татарского театра являются бытовая комедия и мелодрама, ведь они так любимы и привычны публикой.

С самого основания татарский театр выполняет свою миссию сохранения национальной культуры, просвещения и духовного обогащения зрителей. Его репертуар богат и многообразен. Все это

говорит о гармоничном формировании и планомерном подходе в организации репертуара татарского театра, соответствии театра ожиданиям публики, удовлетворяя ее потребности. Продуманная и целенаправленная репертуарная политика современного татарского театра поддерживает репертуар на высоком художественном уровне.

ЛИТЕРАТУРА

1. Интернет-ресурс <http://www.sobaka.ru/kzn/city/theatre/51256>

ПЕРВАЯ ВСТРЕЧА СО ЗРИТЕЛЕМ (к юбилею Учебного театра им. Г.Г. Гилязова)

Хайбуллина Т.Н. (Уфа)

25 апреля 2016 года учебному театру театрального факультета Уфимского государственного института искусств исполнилось 45 лет.

Учебный театр – это первые профессиональные подмостки для будущих актеров и режиссеров. Именно здесь происходит первая встреча со зрителями.

Премьерой спектакля « Двадцать лет спустя » по пьесе Михаила Светлова в постановке художественного руководителя режиссерского курса Габдуллы Габдрахмановича Гилязова состоялось открытие учебного театра театрального факультета.

Выпускники 70–80-х годов с особой теплотой и нежностью вспоминают атмосферу театра в учебном корпусе № 1 (ныне Камерный зал) на улице Ленина, 14. Это небольшой уютный зрительный зал и сцена, каждый сантиметр которой исследован и согрет теплом души выпускников театрального факультета. Это тот таинственный островок, к которому тянуло студентов в любую свободную минуту: посмотреть, как идет репетиция у старшекурсников, помечтать о будущем в тишине и темноте пустого зала. А если повезет – то и постоять, походить, посидеть на желанных подмостках. С первых дней занятий традиционно на сцену учебного театра допускались только старшекурсники с яркими творческими работами. Если студенческую работу показывают в учебном театре, это означает, что она соответствует профессиональным требованиям.

В своем становлении и развитии учебный театр прошел периоды взлетов и неизбежных трудностей. Первым директором был назначен студент 1 курса специальности «Режиссура драмы» Юрий

Комков. В то время в театре все строилось на принципах самоуправления. Студенты самостоятельно изготавливали декорации, реквизит, шили сценические костюмы, устанавливали световое оформление, вводили шумы, звуки, музыку.

С сентября 1982 года функциональные обязанности директора были возложены на выпускника нашего факультета заслуженного деятеля искусств Республики Башкортостан Алика Касимовича Сафиуллина. Несмотря на все сложности экономических вопросов 80–90-х годов прошлого века, театр преобразился. Декан театрального факультета, кандидат искусствоведения, доцент Суфия Гильмановна Кусимова, используя свой авторитет и личные связи, которые в то время были крайне необходимы, смогла «достать» красивую бордовую ткань, из которой пошили одежду сцены. Старший преподаватель по мастерству актера Александр Иванович Корякин, имея средне-специальное образование художника, изготовил прекрасные театральные маски, которыми украсили стены зрительного зала. Само помещение было заполнено новыми театральными креслами. Учебный театр «заиграл» новыми красками, новой атмосферой, новым репертуаром. Заниматься художественным творчеством всегда интересно, так как это процесс создания нового мира человеческих взаимоотношений, фантазии и креативного мышления.

Среди наиболее знаменитых спектаклей тех лет были такие, как: «Женитьба» Н.В. Гоголя в постановке Лека Валеевича Валеева на выпускном режиссерском курсе 1977 года (в главных ролях Любовь Гришанова, Анатолий Лощенков, Александр Корякин); «Трагическая история о Гамлете, принце датском» У. Шекспира в постановке Павла Романовича Мельниченко (выпуск актерского курса 1979 г., в главной роли – Борис Маслов); «Святая святых» И. Друцэ (1981 г.), режиссер - постановщик Л.В. Валеев (в главных ролях Виктор Маслов и Татьяна Платонова).

Спектакль по пьесе народного поэта и драматурга Мустая Карима «В ночь лунного затмения» в постановке Г.Г. Гилязева принял участие в Первом Московском международном фестивале театральных школ «Подium – 1989».

Благодаря инициативе Г.Г. Гилязева на основе подготовленного актерского фестивального курса, в этом же году в Уфе был восстановлен Театр юного зрителя, ныне Национальный молодежный театр Республики Башкортостан имени Мустая Карима. В 1991 году был открыт в республике Туймазинский государственный татарский

драматический театр. В сезон 1993-94 года театр пополнился выпускниками профессора Гилязева. Студенческие спектакли учебного театра в постановке руководителя курса «Дама-невидимка» П. Кальдерона и «Наследники Рабурдена» Э. Золя вошли в репертуар профессионального театра. Режиссерское решение спектаклей позволило студентам продемонстрировать высокопрофессиональную подготовку, умение свободно и уверенно владеть обстоятельствами роли, способность создавать интересные и неожиданные характеры. За годы педагогической деятельности профессор Гилязев поставил на студенческой сцене около 25 спектаклей по пьесам современной, классической и национальной драматургии.

В 80-е годы доцент Фардуна Касимовна Касимова внесла значительный вклад в дело воспитания актерских кадров в Уфе для театрального искусства братских республик, подготовила высокопрофессиональных специалистов, которые сегодня составляют элиту театрального искусства Удмуртии и Республики Коми. В 1981 году дипломные спектакли студии Удмуртского государственного драматического театра на сцене учебного театра собирали зрителей не только из Института искусств, но и из других вузов Уфы. Спектакли выпускников студии Коми для Сыктывкарского государственного драматического театра шли в учебном театре при полных аншлагах.

Особая страница учебного театра – его сотрудники. Среди них две уникальные женщины, высококлассные специалисты Александра Павловна Зеленина и Любовь Фоминична Гилязева. Обе работали по приглашению Гилязева, а уж он, как никто другой, хорошо разбирался в людях и кадрах. А.П. Зеленина – заслуженный работник культуры БАССР, дочь русских эмигрантов в 1954 году вернулась из Китая в Советский Союз, и долгие годы работала в Республиканской русской драме, а затем в конце 80-х годов прошлого века возглавляла костюмерный цех театрального факультета. Она была человеком высокой культуры и интеллигентности. Все студенты ее просто обожали. Впервые в костюмерном цехе театра был наведен профессиональный порядок: все костюмы развешены по эпохам, отреставрированы и приведены в должный вид. Александра Павловна имела безупречный вкус, умела дружить со студентами и педагогами. В ее цеху всегда было по-домашнему уютно, тепло и шла активная работа. Мастер кроит, студенты шьют, гладят, примеряют. Жизнь в цеху никогда не замирала – ровный, спокойный, не громкий голос

Александры Павловны создавал атмосферу творчества, единства и надежности, и всем казалось, что так будет всегда...

Любовь Фоминична Гилязева – заслуженный работник культуры РБ, гример высочайшего класса. Она специалист старой закалки – всегда и все делать только профессионально, честно и надежно. В гримерной всегда были идеальная чистота и порядок. Любовь Фоминична была удивительно светлым, добрым, сильным человеком, многие годы проработавшая с корифеями Башкирского государственного академического театра им. М. Гафури. Четырнадцать лет Гилязева работала гримером учебного театра. Она безупречно владела секретами мастерства грима: изготовление волосных накладок, париков, «лепки» портретного сходства лица. Побывать в руках такого гримера – одно удовольствие.

Наиболее яркие спектакли 90-х годов: А.П. Чехов «Вишневый сад» (режиссер – доцент П.Р. Мельниченко, 1994 г.), в главных ролях Екатерина Лисовская, Александр Грипась, Александр Красильников; «Гроза» А.Н. Островского в постановке А.И. Корякина, 1997 г. (Катерина – Светлана Гиниятуллина, Дикой – Алик Галиуллин, Марфа Игнатъевна – Айгюль Мингазова).

С 1994 по 2000 год учебный театр находился в сложных условиях: театральная факультет разместился по новому адресу: ул. Цюрупы, 9. На втором этаже здания большой актов зал с огромными открытыми окнами, сцена без карманов, кулис, высокая, узкая, неудобная. Но, несмотря на все сложности, дипломные спектакли не теряли своего творческого уровня, и все актерские студии имели возможность играть выпускные работы на профессиональных сценах республики, за что огромная благодарность руководителям театров.

С 1995 года театр возглавлял заслуженный работник культуры РБ Рамзес Рашитович Ахмеров. Осенью 2000 года все изменилось – благодаря поддержке президента Республики Башкортостан М.Г. Рахимова, учебный театр был реконструирован и достроен. Он приобрел пошивочный и костюмерный цеха, мужскую и женскую гримерные, карманы для декораций, осветительную и музыкальную аппаратуру.

Дипломные спектакли с 2000 года почти ежегодно принимают участие в престижных фестивалях и конкурсах: Международный театральный фестиваль дипломных и постдипломных спектаклей: «Твой шанс» (г. Москва) профессор Т.Н. Хайбуллина, доцент Ю.В. Заяц; «Будущее театральной России» (г. Ярославль) доцент А.А. Надыргулов, профессор Т.Д. Бабичева, профессор Т.Н. Хай-

буллина, доцент Ю.В. Заяц, старший преподаватель Г.А. Валитова, старший преподаватель Р.Т. Харисова.

В 2005 году учебному театру театрального факультета Уфимского государственного института искусств имени Загира Исмагилова присвоено имя заслуженного деятеля искусств России, лауреата республиканской премии имени Г. Саяма и С. Юлаева, профессора Г.Г. Гилязева. Дело педагога Гилязева продолжает жить и развиваться его учениками и коллегами.

С января 2015 года директором учебного театра назначен выпускник кафедры режиссуры и мастерства актера 2000 года Ренат Ралифович Фатхиев.

Сегодня учебный театр им. Г.Г. Гилязева – одна из самых престижных театральных площадок города. Просторный зрительный зал на 300 мест, современно оборудованная сцена, разнообразие репертуарной афиши. Учебный театр закладывает свои традиции: ежегодное участие в проведении Республиканской культурной акции «Театральная ночь», систематические мастер-классы выдающихся деятелей театрального искусства России и Республики Башкортостан.

В 2012 году на сцене учебного театра в рамках гранта Президента Республики Башкортостан деятелями культуры и искусства прошел Республиканский фестиваль-конкурс молодежных театральных коллективов высших и средних учебных заведений и учреждений МК и МО РБ и РФ к 190-летию со дня рождения великого русского драматурга и театрального деятеля А.Н. Островского «Классика на сцене». Мастер-класс на тему «Драматургия А.Н. Островского на современной сцене» на высоком профессиональном уровне провел заведующий кафедрой истории и теории культуры Гуманитарного института телевидения и радиовещания им. М.А. Литовчина, доктор искусствоведения, профессор С.В. Стахорский (г. Москва).

В 2016 году в преддверии профессионального праздника «День театра» и 45-летия учебного театра на кафедре истории и теории искусства стартовал Первый Международный фестиваль «Классика на сцене» в рамках федеральной целевой программы «Культура России» (2012–2018 гг.) В мероприятии приняли участие около двадцати театральных коллективов высших и средних учебных заведений и учреждений Министерств культуры и Министерств образования России и Ближнего зарубежья.

Открылся фестиваль просмотром спектакля «За чем пойдешь, то и найдешь» («Женитьба Бальзамина») по пьесе А.Н. Островского

в постановке театра-студии «7 ПАВЕРХ» Белорусского государственного университета культуры и искусств. Руководитель студии и режиссер спектакля профессор кафедры театрального творчества Зинаида Пасютина. За годы своей деятельности этот коллектив неоднократно принимал участие в театральных фестивалях различных стран, среди которых Япония, Канада, Латвия, Литва, Франция, Нидерланды, Германия, Россия. Театр-студия трижды награждался премией фонда Президента Республики Беларусь. Спектакль рассказывает грустную историю женитьбы маленького доброго человека, который мечтает быть счастливым.

Студенческий театр Харьковской государственной академии культуры «Академия» представил инсценировку повести классика украинской литературы Ольги Кобылянской «В воскресенье рано зелье собирала». Труппу театра составляют студенты режиссерской мастерской лауреата международных театральных фестивалей и творческих премий, заслуженного деятеля искусств Украины, профессора Сергея Гордеева. В основе спектакля заложена трагическая история любви молодых людей, воспевается красота и непреодолимая сила человеческих чувств.

В международном фестивале приняли участие и хорошо известные нам коллективы: народный студенческий театр «Ст. Арт» нефтяного технического университета, в репертуаре которого уже сорок пять спектаклей по классической и современной драматургии; наши верные друзья «Мастерская театральных миниатюр имени меня» и театральная студия «Просцениум» авиационного технического университета; отметившие в этом году свое совершеннолетие театр-студия «Альтер эго» под неизменным руководством Светланы Аюповой.

Заслуженная артистка России Людмила Воротникова уже более десяти лет руководит студенческим театром «Серебряная маска» при аграрном университете. В этом сезоне они подготовили к фестивалю спектакль по пьесе У. Шекспира «Сон в летнюю ночь».

Рады были встрече с молодым театральным коллективом педагогического университета им. М. Акмуллы, которым руководит наш выпускник Рамзис Зайдуллин. В спектакле по рассказам А.П. Чехова был представлен калейдоскоп человеческих страстей, столкновений и абсурдных ситуаций.

С драматургией Николая Коляды, «Американка» и «Баба Шанель», нас познакомила театральная студия санатория «Янган-Тау»

и студенты Башкирского республиканского колледжа культуры и искусства.

Возраст участников театрального коллектива «Эпоха или голые энтузиасты» при Башкирском колледже архитектуры, строительства и коммунального хозяйства от 16 до 18 лет. Их утопическая новелла «Иллюзии и коллизии: что делать?» по Н.Г. Чернышевскому и современной поэзии были востребованы зрителями фестиваля. Спектакли «Ассоль» по мотивам повести А. Грина «Алые паруса» и «Олеся» А.И. Куприна представили на фестивале самые юные его участники: детская театральная студия «Арлекин» при Салаватском государственном башкирском драматическом театре и театральная студия «Другой театр» ПК «Прометей».

Состоялась долгожданная встреча с легендарным молодежным театром-студией «Браво» Центрального дворца культуры города Белебей. Их драматическая притча «Алинур» по мотивам сказки Оскара Уайльда «Звездный мальчик» не оставила равнодушным уфимского зрителя и участников международного фестиваля.

Несомненно, что самой яркой страницей фестиваля явились творческие работы студентов театрального факультета. Художественный руководитель студентов 3 курса специальности актерское искусство профессор Тансулпан Догиевна Бабичева представила спектакль из двух отделений: первое по поэме Ш. Бабича «Газазил». Произведение написано в 1916 году и является одним из самых сложных мистических произведений автора. В спектакле поэзия вкрапляется в драматические игровые сцены, также присутствует некий взгляд на современность посредством музыки, авторских отступлений и пластики. Второе отделение было посвящено жизненному и творческому пути Ш. Бабича. Студенты 4 курса (руководитель доцент А.А. Надыргулов) показали дипломный спектакль по пьесе Максима Горького «Васса Железнова».

Педагог-режиссер Р.Т. Харисова подготовила со студентами 2 курса спектакль из двух рассказов Людмилы Улицкой «Бумажная победа», «Капустное чудо» и письма В. Омельченко «Чужой хлеб» из сборника «Детство 45-53», собранного и составленного Улицкой. Это трогательное повествование о послевоенном детстве наших соотечественников. Другая их работа – спектакль «Главное». Он составлен из монологов реальных людей, каждый из которых рассуждает на тему самых важных жизненных ориентиров. Оригинальные тексты, озвученные исполнителями ролей, создают многослойную

палитру человеческих характеров и судеб. Герои спектакля «Главное» – обычные люди, каждому из которых было предложено ответить на вопрос, что для него является главным в жизни.

Педагог-режиссер Р.М. Абраров в качестве сценической работы со студентами 3 курса взял сцену встречи Медеи и Ясона, с которой начинается второе действие пьесы Еврипида «Медея». Взаимоотношения этих героев достигают предельного накала и жгучей ненависти, которая тонко пронизана ядовитой любовью особого порядка. Медею связывает с Ясоном нечто большее, чем любовь. Для нее не было целью обозначить это чувство бесстрашием и жестокостью. Напротив, внутренний мир Медеи хрупок, как стебель увядшего цветка.

Творческие работы фестиваля оценивало жюри, в составе которого преподаватели кафедры истории и теории искусства, и коллегия критиков - студенты специальности «Театроведение» - под председательством профессора С.Г. Кусимовой.

Сегодня учебный театр им. Г.Г. Гиляева – одна из самых престижных театральных площадок города Уфа. Просторный зрительный зал на триста мест, современно оборудованная сцена, разнообразие репертуарной афиши. Сюда стремятся попасть на спектакли многие зрители города.

СПЕЦИФИКА АКТЕРСКОГО ВОКАЛА И ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ ВОКАЛЬНОГО ГОЛОСА АКТЕРА

Хамзина А.А. (Казань)

Данная статья адресована педагогам, обучающих вокалу студентов актерских специальностей и посвящена особенностям постановки вокального голоса актерам. Целью работы является: определение специфики актерского вокала и особенностей формирования вокального голоса актера.

Для достижения цели необходимо решить следующие задачи: уточнить понятие актерский вокал, раскрыть его содержание; определить разницу между актерским, академическим вокалом и речью; определить основные задачи педагога, обучающего студента актерскому вокалу.

К. Станиславскому принадлежит высказывание: «Слово – что, музыка – как». То есть, если исчерпаны ресурсы выразительности игры актера, на помощь приходит музыка. Она – то как раз и сможет

передать тонкие нити душевного состояния того или иного героя пьесы. Великий реформатор сцены – К. Станиславский, уделял большое внимание проблемам работы с голосом драматического актера, его постановки и обработки, о чем и написал в своем богатейшем наследии.

Поющий актер в представлении К. Станиславского должен обладать «сильным, гибким и выразительным звуком, с большим диапазоном, с помощью такого голоса можно передать все тонкости и изгибы внутреннего рисунка» (16, 53). Тембр актера должен быть приятным. Если голос не обладает красотой и обаянием, то технические его характеристики не смогут в достаточной степени впечатлить слушателя. Бывает, что у артиста прекрасный тембр, «но ничтожный по силе голос... Ему приходится насиловать свой прекрасный голос, а насилие портит не только звук, произношение, дикцию, но эмоциональную передачу» (16, 53).

К. Станиславский говорил, что эти недостатки чаще всего устранимы «с помощью правильной постановки звука, уничтожающей зажимы, напряжения, насилия, неправильности дыхания, артикуляции губ или, наконец, при болезнях – с помощью лечения».

Проблемы, возникающие в процессе обучения студентов вокалу и речи, бывают одинаковыми. Поэтому в театральных училищах работа педагога по вокалу и сценической речи должна находиться в неразрывной связи и такая связь дает положительные результаты. К примеру, если зажата нижняя челюсть на уроках пения, она зажата и в речи. Таких примеров может быть множество. Совместные усилия педагогов, направленные на устранение подобных недостатков приносят свои плоды. Подобную мысль мы прослеживаем и у К. Станиславского, который говорил, что вокальная работа нужна для формирования естественной, красивой речи.

К. Станиславский писал, что занятия пением благотворно влияют на речевой голос: «я научился скоро, легко и по произволу в каждую минуту переставлять голос в маску, не только для пения, но и для разговора. Самый же главный результат работы в том, что у меня появилась в речи такая же непрерывная линия звучания, какая выработалась в пении и без которой не может быть подлинного искусства слова» (16, 78).

Таким образом, К. Станиславский указывал на единство механизмов звукообразования в речи и пении. Говоря о родственной манере формирования речи и актерского вокала, нужно подчеркнуть очень

важный момент. Речь идет не о бытовой речи, а о сценической, приспособленной для звучания на театральной сцене, у нее свои законы и правила. Именно этому и обучаются на уроках сценической речи. В процессе обучения сценической речи студенты встречаются с такими же понятиями как рупор, опора, полётность, гортань, дыхание.

К. Станиславский писал, что постановку голоса актера нужно начинать тихим мычанием в пределах двух трех нот медиума. Этот подход очень созвучен с «концентрическим» методом Глинки.

В рекомендациях К. Станиславского, предназначенных для подготовки актеров, прослеживаются параллели с общепринятой постановкой голоса. Вопросы дыхания, резонаторов, дикции важны при любой манере пения. К примеру, сознательное управление вдохом и медленным выдохом используют и академические и джазовые вокалисты.

Особое внимание К. Станиславский уделял проблеме дикции: «Каждый артист должен обладать превосходной дикцией, произношением, что он должен чувствовать не только фразы, слова, но и каждый слог, каждую его букву» (16, 64). Автор подчеркивал влияние четкого произношения на качество вокального звука, приведя в качестве примера «превосходный афоризм С.М. Волконского о том, что гласные – река, согласные – берега. Он утверждает, что пение с рыхлыми согласными уподобилось реке без берегов, превратившейся в разлив, с болотом, с топью, в которых вязли и тонули слова (16, 63), поэтому надо укреплять последние, чтобы не происходило разливов» (16, 68). Однако, по мнению К. Станиславского, в погоне за четкой дикцией кроется опасность излишне утрированного произношения согласных, как в пении, так и в речи. Подобное допустимо только в начальной работе над согласными.

Таким образом, можно сделать вывод, что при работе с актёром над вокальным и сценическим голосом важна совместная работа педагогов по вокалу и речи. Работа вокального педагога должна быть направлена на постановку голоса актёра, приближённого к речи, а не по принципам классического вокала.

Обучение классическому вокалу часто приводит к академизации, при котором теряется естественное звучание живого слова. Следует также избегать излишней декламации. По этому поводу К. Станиславский писал: «Я не терплю обычной актерской декламационной напевности в драме. Она нужна только тем, у кого голос сам по себе не поет, а стучит» (16, 55).

Из всего выше сказанного можно сформулировать следующие отличия актерской манеры пения от академической:

1. В театре поют так же, как и говорят, то есть вокальный голос не отличается от речевого. Они выстраиваются на единой физиологии. В отличие от него академический звук – явление не естественное. Чтобы настроить голосовой аппарат на такое звукоизвлечение многое нужно трансформировать в нём.

В академической школе вокала существуют свои правила, голоса стандартизированы под выработанные четырьмя столетиями каноны. Академические голоса характеризуются округлостью, объемом, силой, полётностью, мощностью, способностью прорезать толщу оркестра. Актерский и речевой голос выстраиваются на единой физиологии, чтобы было легче перейти с речевой фонации на вокальную и наоборот. Это связано с тем, что функция песни носит не «концертный характер», она должна быть составной частью спектакля. Например, в рецензии на спектакль «Доктор Живаго» в постановке Юрия Любимова Роман Должанский написал: «Задачи актеров трудны вдвойне: мало того, что в тексте все время вклиниваются стихи, причем не только Пастернака, так большую часть ролей приходится к тому же петь, иногда выходя с речи на вокал посреди фразы» (6).

Если в академическом пении одинаково важна работа всех резонаторов, то для актера-певца особую важность представляют грудной и ротовой резонаторы, а также микстовое звучание.

2. Актерская работа часто заключается в поиске определенной голосовой характеристики роли. В драматическом театре в голосе нужно показать весь спектр палитру душевных переживаний, эмоциональных состояний, которые нужно выразить порой в шепоте, сипе, скрипе, стоне, крике, визге, вое и др. Это может быть и осипший персонаж или герой с противным дребезжащим голосом. Также нужно иметь способности к имитации голосов животных и к пародированию. А академический вокал подразумевает максимально ровный на всем диапазоне звук, без лишних призывков.

Также можно обозначить определить отличительные особенности актерского вокала от сценической речи:

1. Правила произношения в речи отличаются от вокального. Связано это с тем, что в пении исполнитель зависит от темпа и ритма музыкального произведения, вследствие чего музыкальные и смысловые акценты могут не совпадать, бывает, что на безударный слог приходится сильная доля, в результате чего происходит некоторое искажение слова.

2. Разница между вокалом и речью также заключается в том, что в пении исполнитель ограничен в широте и амплитуде звуковысотности и использования эмоций. А в речи сам говорящий задает музыкальную волну.

3. В певческом голосе присутствует такое качество как вибрато, в речи его нет.

В обучении вокалу мы сочетаем общепринятые и наработанные нами специфические подходы для воспитания поющего актера. В театральных учебных заведениях предмет «Сольное пение» входит в перечень обязательных дисциплин при обучении студентов актерских специальностей независимо от музыкальных данных.

1. Начиная работу со студентом, необходимо определить достоинства и недостатки природного голоса, то есть индивидуальные возможности, а также психологические данные обучающегося. Часто приходится работать со студентами без музыкального образования и без чувства ритма, с проблемами в интонировании. Некоторые и вовсе стесняются своего вокального голоса, что приводит к психологическим, а следовательно и мышечным зажимам. Следует отметить, что естественное приятное на слух звукоизвлечение возможно только в свободном теле. Мышечные зажимы мешают правильной фонации, нарушают скоординированность работы голосового аппарата.

Поэтому задачи педагога в процессе обучения вокалу довольно сложные и комплексные и заключается в развитии слуха, ритма, раскрытии их вокального потенциала и преодолению психологического барьера.

2. При работе с обучающимися важен индивидуальный подход. Рекомендуется придерживаться классификации, предложенной академиком И.П. Павловым. Он делит людей на «художников» и «мыслителей».

Для учеников-«мыслителей» тяжело воспроизвести тот или иной звук или упражнение (отрывок из песни) с «голоса» педагога. Нужно объяснить весь алгоритм звукообразования. Студенты «художественного типа», скопировав на слух показанное педагогом задание, справляются без объяснения физиологических и технологических указаний.

1. При обучении актера вокалу необходим индивидуальный подход в отношении позиции гортани. Она должна находиться на удобном для звукоизвлечения уровне и нужно следить за ее стабильным

положением. Каждый человек индивидуален, природа-матушка не штампует гортани, они у всех разные, поэтому и подход в каждом случае свой. Необходимо следить за близостью к речевой позиции звука для естественного восприятия голоса актёра.

2. В процессе обучения актёра вокалу важно помнить, что нет истинно верного эталонного типа дыхания. Все зависит от индивидуальной физиологии обучающегося актёра. Если у ученика формируется правильное звукоизвлечение при применении привычного ему естественного дыхания, при этом исключая, ключичное – неприемлемое для пения, то не стоит его переучивать. Принято считать, что обучение нужно начинать, следуя принципу последовательности и постепенности. Шаг за шагом, устраняя недостатки и нарабатывая вокальные приемы. На каждом уроке нужно обращать внимание студента на пару задач, иначе не будет достигнут нужный результат занятия.

3. В процессе обучения важно определить посильный репертуар и подобрать его. Не стоит увлекаться сложными произведениями в погоне за наработкой технических навыков со студентами со слабым природным материалом. Правильно подобранный репертуар позволяет учитывать анатомо-физиологические и психологические данные и выработать правильную координацию голосового аппарата. Сложный материал закрепляет ненужные вредные рефлексy, выработаются зажим, скованность и нежелание петь.

4. Определить и подобрать доступную и понятную терминологию в работе со студентом. Нужно приводить правильные «ассоциации», словесные объяснения тех или иных технических приемов.

5. Развитие вокальных навыков должно быть взаимосвязано с развитием навыков сценической речи, сценического движения, танца, а также актёрского мастерства.

6. Выработать актёрский подход к исполнению песен для того, чтобы студенты умели из каждой песни сделать маленький законченный спектакль. Для этого важно безупречное знание поэтического материала и глубокое погружение в него, а также оперирование вокальными приемами, при соблюдении чувства меры и стиля. Тем самым студент научится органично вести драматическую и вокальную линию. Этот подход должен, в конечном счете, привести к тому, чтобы у студента вырабатывался художественное представление произведения, подтолкнуть к внутреннему проживанию музыкального и поэтического текста сквозь призму своих собственных ощущений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Богатырёв В.Ю. Воспитание певца-актера // Научно-методический журнал «Искусство и образование» 2012. 5 (79). ISSN 2072-0432
2. Варламов А. Е. Полная школа пения. М., 1953.
3. Гонтаренко Н.Б. Уроки сольного пения: вокальная практика. Изд. 2-е. Ростов на Дону: Феникс, 2015. 189 с.
4. Далецкий О.В.Школа пения. Из опыта педагога. М.,2007
5. Дмитриев Л. Б.Основы вокальной методики. М.: Музыка, 2003.
6. Должанский Р. Газета «Коммерсант». 2001. 6 ноября.
7. Емельянов В. В. Развитие голоса. Координация и тренаж: учебное пособие. СПб.: Лань, 2004. 93 с.
8. Кравцов Н.И., Лазутин С.Г. Русское устное народное творчество: Учеб. М.: Высшая школа, 1983. 448 с.
9. Куракина К. Основы техники речи в трудах К.С. Станиславского. Всероссийское театральное общество. М., 1959. (Цент ИГРО. 2005 год.)
10. Линклэйтер К. Освобождение голоса. М.: Гитис, 1993.
11. Луканин В. Обучение и воспитание молодого певца. Л.: Музыка, 1977.
12. Морозов В. П. Тайны вокальной речи. Л.: Наука. 1967. 203 с.
13. Назаренко И.К. Искусство пения. М., 1963.
14. Панофка Г. Искусство пения. М.: Музыка. 1968.
15. Пекерская Е.М. Вокальный букварь. М., 1996.
16. Станиславский КС Работа актера над собой в творческом процессе воплощения: Дневник ученика СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2012. 448 с.
17. Туишева А.Х. Техника вокала: Методическое пособие для студентов средних и высших музыкальных учебных заведений / ред.-сост. М.П. Файзулаева. Казань: Волга, 2010. 59 с.
18. Юссон Р. «Певческий голос». М.: Музыка, 1974.
19. Яковлева А.С. Искусство пения: Исследовательские очерки. Материалы. Статьи. М.: Информ Бюро, 2007. 480 с.

Сведения об авторах

Абзалина Рамзия Асраровна, старший научный сотрудник Национального музея Республики Татарстан. Казань, Россия.

Абсалямова Альбина Булатовна, кандидат экономических наук, член Союза писателей РТ и Союза российских писателей, главный редактор журнала «Идель». Казань, Россия.

Акчурина Дельфина Фаридовна, член Ассоциации искусствоведов России, журналист, автор статей по искусству журнала «Талант». Казань, Россия.

Алемединова Земфира Николаевна, кандидат культурологии, ведущий научный сотрудник Карачаево-Черкесского института гуманитарных исследований при Правительстве КЧР. Черкесск, Россия.

Арсланов Мехаметгали Гилмегалиевич, доктор искусствоведения, профессор, член-корреспондент Академии наук Республики Татарстан. Казань, Россия.

Балгазина Азалия Ахметовна, заведующая музеем Башкирского академического театра драмы им. М. Гафури. Уфа, Россия.

Бартошевич Алексей Вадимович, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель науки России, заведующий кафедрой истории зарубежного театра Российского института театрального искусства ГИТИС. Москва, Россия.

Биктимирова Тамена Ахметовна, кандидат исторических наук, заслуженный работник культуры Республики Татарстан. Казань, Россия.

Валеев Рамиль Равилевич, корреспондент интернет сайта «Татар тудэй». Казань, Россия.

Вафина Альмира Мухаматназиповна, учитель татарского языка и литературы. Казань, Россия.

Воронин Александр Геннадьевич, преподаватель Казанского театрального училища. Казань, Россия.

Гайнутдинов Айдар Марсилевич, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института истории им. Ш. Марджани АН РТ. Казань, Россия.

Галимова Эльмира Мунировна, кандидат искусствоведения, член Союза композиторов РФ и РТ, заведующая отделом театра и музыки Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова АН РТ. Казань, Россия.

Гарипова Лейля Шамиловна, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова АН РТ. Казань, Россия.

Загидуллина Дания Фатыховна, доктор филологических наук, профессор, главный ученый секретарь Академии наук Республики Татарстан. Казань, Россия.

Ибятова Земфира Адиповна, кандидат педагогических наук, преподаватель Казанского государственного института культуры. Казань, Россия.

Игламов Нияз Рауфович, театральный критик, руководитель литературно-драматургической части Татарского государственного академического театра им. Г. Камала. Казань, Россия.

Игламова Аделя Ахметовна, кандидат философских наук, профессор Казанского государственного института культуры. Казань, Россия.

Илялова Ильтани Исхаковна, кандидат искусствоведения, театральный критик, профессор Казанского государственного института культуры. Казань, Россия.

Исмагилова Фариды Багисовна, директор Альметьевского татарского государственного драматического театра. Альметьевск, Россия.

Кабдиева Сания Дуйсенхановна, кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории и теории театрального искусства Казахской национальной академии искусств им. Т. Жургенова. Алматы, Казахстан.

Каримова Миляуша Ильдусовна, заслуженный работник культуры РТ, преподаватель Казанского театрального училища. Казань, Россия.

Кирай Нина, доктор гуманитарных наук, член Общества истории польского театра, консультант театрального журнала Йельской школы драмы (США), куратор международных проектов в Национальном театре Будапешта. Будапешт, Венгрия.

Макарова Ольга Борисовна. Санкт-Петербург, Россия.

Миннуллина Фатыма Халиулловна, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова АН РТ. Казань, Россия.

Муртазина Светлана Альбертовна, кандидат педагогических наук, преподаватель Казанского театрального училища. Казань, Россия.

Мухтаров Илдар Аскадович, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Института искусствознания Академии наук Узбекистана, Ташкент, Узбекистан.

Нуриев Гаптрауф Салихович, доктор филологических наук, доцент Казанского театрального училища. Казань, Россия.

Осиньская Катажина, доктор гуманитарных наук, профессор Института Славистики Польской Академии наук. Варшава, Польша.

Руднев Павел Андреевич, кандидат искусствоведения, театральный критик, театральный менеджер, помощник художественного ру-

ководителя МХТ им. А.П. Чехова и ректора Школы-студии МХАТ по спецпроектам, доцент Российского института театрального искусства ГИТИС. Москва, Россия.

Сабелев Михаил Михайлович, солист-вокалист Музыкального театра Кузбасса им. А.К. Боброва, аспирант и преподаватель Кемеровского государственного института культуры. Кемерово, Россия.

Садреева Фирдания Исмагиловна, заслуженный работник культуры РФ и РТ, профессор Казанского государственного института культуры. Казань, Россия.

Сайдашева Земфира Нурмухаметовна, доктор искусствоведения, член Совета композиторов РФ и РТ, заслуженный деятель искусств РФ и РТ, профессор Казанской государственной консерватории им. Н.Г. Жиганова. Казань, Россия.

Салихова Айгуль Рустемовна, кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова АН РТ. Казань, Россия.

Соегов Мурадгелди, доктор филологических наук, действительный член (академик) Академии наук Туркменистана, профессор Национального института рукописей АН Туркменистана. Ашхабад, Туркменистан.

Сокольская Анна Александровна, кандидат искусствоведения, доцент Казанской государственной консерватории. Казань, Россия.

Степанова Анна Анатольевна, кандидат искусствоведения, доцент Российского института театрального искусства ГИТИС. Москва, Россия.

Султанова Рауза Рифкатовна, кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств РТ, член Союза художников РФ и РТ, член Союза театральных деятелей РТ, заведующая отделом изобразительного и декоративно-прикладного искусства Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова АН РТ. Казань, Россия.

Тазетдинова Руфина Ринатовна, доктор философских наук, доцент, декан театрального факультета Казанского государственного института культуры. Казань, Россия.

Таиров Наиль Измайлович, доктор исторических наук, профессор Казанского государственного института культуры. Казань, Россия.

Талыбзаде Айдын, доктор философских наук, профессор, заслуженный деятель культуры Республики Азербайджан, заведующий кафедрой театроведения Бакинского Славянского Университета. Баку, Азербайджан.

Тупикова Полина Вячеславовна, студентка IV курса специальности «Театроведение» УГИИ им. З. Исмагилова. Уфа, Россия.

Турдубекова Элеонора Маратовна, помощник художественного руководителя по литературной части Государственного Национального Русского театра драмы имени Ч. Айтматова. Бишкек, Кыргызстан.

Файзулаева Маргарита Павловна, член Союза театральных деятелей РФ, заслуженный деятель искусств РФ и РТ, профессор Казанского государственного института культуры. Казань, Россия.

Фардеева Динара Радиевна, кандидат филологических наук, научный сотрудник Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова АН РТ. Казань, Россия.

Хабутдинов Айдар Юрьевич, доктор исторических наук, профессор Казанского филиала Российской Академии Правосудия. Казань, Россия.

Хабутдинова Милеуша Мухаметзяновна, кандидат филологических наук, доцент Казанского федерального университета. Казань, Россия.

Хайбуллина Татьяна Николаевна, профессор, заслуженный работник высшей школы Российской Федерации, заслуженный деятель искусств Республики Башкортостан, декан театрального факультета, заведующий кафедрой истории и теории искусства Уфимского государственного института искусств имени З. Исмагилова. Уфа, Россия.

Халкечева Людмила Нануевна, кандидат исторических наук, заведующий отделом искусств народов КЧР Карачаево-Черкесского Института гуманитарных исследований при Правительстве КЧР. Черкесск, Россия.

Халыков Кабыл Заманбекович, доктор философских наук, профессор, проректор по научной работе Казахской Национальной академии искусств им. Т. Жургенова. Алматы, Казахстан.

Хамзина Алия Алмазовна, преподаватель Казанского театрального училища. Казань, Россия.

Шигаева Евгения Юрьевна, кандидат искусствоведения, преподаватель Казанской государственной консерватории им. Н.Г. Жиганова. Казань, Россия.

Эделева Екатерина Павловна, студентка IV курса специальности «Театроведение» УГИИ им. З. Исмагилова. Уфа, Россия.

Экзекова Лейла Исмаиловна, научный сотрудник Карачаево-Черкесского института гуманитарных исследований при Правительстве КЧР. Черкесск, Россия.

СОДЕРЖАНИЕ

От составителей 3

Актуальные проблемы мирового театра и взаимодействие культур

| | |
|---|-----------|
| <i>Загидуллина Д.Ф. (Казань). Татарская литература и национальный театр: одна дорога на двоих</i> | <i>4</i> |
| <i>Игламов Н.Р. (Казань). Некоторые соображения относительно даты и времени зарождения профессионального татарского театра</i> | <i>13</i> |
| <i>Кабдиева С.Д. (Алматы). Взаимодействие культур как фактор развития сценического языка в театре Центральной Азии</i> | <i>16</i> |
| <i>Кирай Н. (Будапешт). Основные тенденции в развитии театрального искусства в странах Восточной Европы</i> | <i>24</i> |
| <i>Мухтаров И.А. (Ташкент). Ориентальные мотивы в постановках западной драмы на узбекской сцене</i> | <i>29</i> |
| <i>Осиньская К. (Варшава). Против синтеза искусств. Тадеуш Кантор и его наследники в польском театре конца XX – начала XXI века</i> | <i>36</i> |
| <i>Руднев П.А. (Москва). От жертвы к социофобу. Эволюция героя в российской постсоветской драматургии</i> | <i>42</i> |
| <i>Степанова А.А. (Москва). Проблема поиска национального стиля</i> | <i>48</i> |
| <i>Хабутдинов А.Ю. (Казань). Картина эволюции татарского общества 1900–1920-х в драматургии Карима Тинчурина</i> | <i>53</i> |

История и теория театра. Проблемы драматургии

| | |
|---|-----------|
| <i>Абзалина Р.А. (Казань). Воспоминания о первом театре</i> | <i>62</i> |
| <i>Абсалямова А.Б. (Казань). Фронтные дороги драматурга Ризы Ишмураата и актрисы Рашиды Зиганшиной</i> | <i>68</i> |
| <i>Арсланов М.Г. (Казань). Режиссура татарского театра в 1957–1990 гг.</i> | <i>74</i> |
| <i>Балгазина А.А. (Уфа). Башкирский театр драмы на первой олимпиаде театров и искусств народов СССР</i> | <i>80</i> |
| <i>Бартошевич А.В. (Москва). Шекспир XXI века. О «Гамлете» Льва Додина</i> | <i>83</i> |
| <i>Биктимирова Т.Ә. (Казань). Татарларның тугандаш халыкларның мәдәнияте үсешенә булышлыгы</i> | <i>90</i> |

| | |
|---|-----|
| <i>Вафина А.М. (Казань). Э. Фэйзинең «Яшьләр алдатмыйлар» комедиясендә искелек һәм яңалык тарафдарлары</i> | 95 |
| <i>Воронин А.Г. (Казань). Дебюты Диаса Валеева и Александра Вампилова на сцене Московского театра имени М.Н. Ермоловой</i> | 100 |
| <i>Илялова И.И. (Казань). Актеры театра им. Г. Камала</i> | 107 |
| <i>Миңнуллина Ф.Х., Гарипова Л.Ш. (Казань). Сәхнә әдәбиятында инсценировкалар</i> | 114 |
| <i>Муртазина С.А. (Казань). Реализация процесса изучения основ материальной культуры через проектный метод</i> | 121 |
| <i>Соегов М. (Ашхабад). Ногайский писатель из Астрахани – один из авторов первых туркменских пьес</i> | 125 |
| <i>Сокольская А.А. (Казань), Макарова О.Б. (Санкт-Петербург). Так ли поступают все: драматургия ассиметрии в постановке Питера Селларса «COSI FAN TUTTE» Моцарта / да Понте</i> | 132 |
| <i>Султанова Р.Р. (Казань). Исламская эстетика и сценография татарского театра</i> | 138 |
| <i>Тазетдинова Р.Р. (Казань). Театральный образ как синтез музыки и слова</i> | 150 |
| <i>Таиров Н.И. (Казань). Татарский театр и приказчики</i> | 156 |
| <i>Талыбзаде А.Ю. (Баку). Проблема гендера и художественно-эстетическая матрица традиционных форм восточного театра</i> | 159 |
| <i>Тушикова П.В. (Уфа). Жанровая характеристика пьесы М. Метерлинка «Синяя птица»</i> | 166 |
| <i>Хабутдинова М.М. (Казань). Своеобразие сценической интерпретации 11-й главы тюркского эпоса «Книга деда моего Коркута» на татарской сцене</i> | 172 |
| <i>Халкечева Л.Н. (Черкесск). Таланта свет – навеки след... (памяти ученого-театроведа З.Б. Боташевой-Хабичевой)</i> | 179 |
| <i>Халыков К.З. (Алматы). Культурно-мировозренческие основы казахской сценографии в свете понимания «Человек» – «Мир» – «Среда»</i> | 184 |
| <i>Шигаева Е.Ю. (Казань). Русская история в музыкальном театре Европы XIX века</i> | 191 |
| <i>Эделева Е.П. (Уфа). В поисках смысла и предназначения (пути познания в поэтической драме Г. Ибсена «Пер Гюнт»)</i> | 197 |
| <i>Эзкекова Л. И. (Черкесск). Народные истоки театральной культуры абазин</i> | 206 |

**Практика театрального процесса:
вопросы педагогики, музыки и сценографии**

| | |
|---|-----|
| <i>Акчурина Д.Ф. (Казань). Георгий Ковтун: сценический метод . . .</i> | 211 |
| <i>Алемединова З.Н. (Черкесск). Этно- и социокультурное кодирование черкесского театра</i> | 217 |
| <i>Валеев Р.Р. (Казань). Средне-специальное театральное образование в Казани</i> | 224 |
| <i>Гайнетдинов А.М. (Казань). Язма һәм музыкаль мирас үзәгендә сакланучы борынгы театр афишалары</i> | 230 |
| <i>Галимова Э.М. (Казань). Музыка в татарском драматическом театре: практический опыт композитора</i> | 234 |
| <i>Игламова А.А. (Казань). Музыкальное исполнительство в референциях начала XXI века</i> | 242 |
| <i>Исмагилова. Ф.Б. (Альметьевск). Интеграция жанров и театральных форм в работе драматического коллектива . . .</i> | 250 |
| <i>Каримова М.И. (Казань). Некоторые формы музыкального воспитания в театральном учебном заведении</i> | 256 |
| <i>Нуриев Г.С. (Казань). Тренинг тембровой окраски гласных звуков в речи будущего актера драмы</i> | 260 |
| <i>Сабелев М.М. (Кемерово). Видеопроекция как выразительное средство современного музыкального театра</i> | 269 |
| <i>Садреева Ф.И. (Казань), Ибятова З.А. (Казань). Проблемы сценической речи в драматическом театре</i> | 274 |
| <i>Сайдашева З.Н. (Казань). Формирование музыкально-сценических жанров в Татарстане</i> | 278 |
| <i>Салихова А.Р. (Казань). Современное состояние татарского театра</i> | 287 |
| <i>Турдубекова Э.М. (Бишкек). Ознакомление с тенденциями современного мирового театра. Творческие коллективы областных театров республики</i> | 291 |
| <i>Файзулаева М.П. (Казань). Метаморфозы итальянской оперы в режиссуре Ю. Александрова и М. Панджавидзе</i> | 299 |
| <i>Фардеева Д.Р. (Казань). Особенности репертуара татарского театра на современном этапе</i> | 311 |
| <i>Хайбуллина Т.Н. (Уфа). Первая встреча со зрителем (к юбилею Учебного театра им. Г.Г. Гилязова)</i> | 315 |
| <i>Хамзина А.А. (Казань). Специфика актерского вокала и особенности формирования вокального голоса актера . . .</i> | 322 |
| <i>Краткая информация об авторах</i> | 329 |

ТЕАТР XXI ВЕКА И ВЫЗОВЫ НОВОГО ВРЕМЕНИ

Материалы международной научно-практической конференции,
посвященной 110-летию татарского театра

Статьи публикуются в авторской редакции
Компьютерная верстка *Н.Т. Абдуллиной*

Подписано в печать 13.12.2016 г.
Формат 60×84¹/₁₆. Бумага офсетная. Гарнитура Times New Roman
Печать офсетная. Усл. печ. л. 19,5. Уч.-изд.л. 18,6. Тираж 300. Заказ

Оригинал-макет подготовлен
в Институте языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова АН РТ
420111, Казань, ул. К. Маркса, 12

Издательство Академии наук Республики Татарстан
420111, Казань, ул. Баумана, 20