

УДК 792.02

## СПЕКТАКЛИ О ДЖАЛИЛЕ И ДЖАЛИЛОВЦАХ В ТЕАТРЕ ИМЕНИ Г. КАМАЛА

*М.Г. Арсланов, доктор искусствоведения,  
профессор, член-корреспондент АН РТ*

Историческое прошлое народа, жизнь и судьба его выдающихся людей всегда интересовали деятелей художественной культуры. Великолечно понимающие то, что без истории нет настоящего и будущего, они в своих произведениях не только отражали события давно минувших лет, но и через них пытались отразить современные проблемы, искали нити, связывающие сегодняшний день и прошлое. Однако тесно связанная с воспитанием национального самосознания область творчества почти всегда оставалась наглухо закрытой в системе тоталитарного режима. Даже единичные прорывы в негласно запретную зону вызывали раздражение партийно-чиновничьей бюрократии и серьезные жизненные осложнения осмелившегося нарушить неписанные законы строптивого художника.

Спектакль «Муса Джалиль» Н.Исанбета, поставленный в ТГАТ им. Г.Камала режиссером-дипломником ГИТИС им. А.В.Луначарского П.Исанбетом в 1957 г., явился прямым следствием процесса обновления, начатого в национальном сценическом искусстве после XX съезда КПСС. Ибо без определяющих установок партийного съезда в обстановке тотального идеологического контроля постановка спектакля о национальном герое татарского народа, поэта-гражданине, Герое Советского Союза Мусе Джалиле была бы невозможной.

Оно и понятно. В стране только-только разворачивался процесс реабилитации невинно осужденных людей. А в жизни и подвиге Мусы Джалиля по-прежнему было много неясного.

Еще в 1946–1947 гг. до Татарстана дошли «Моабитские тетради» поэта, ушедшего на фронт в начале 1942 г. Пришла и весть о его трагической гибели от рук гитлеровских палачей. Но лишь в 1957 г., после тщательных проверок и долгих, упорных исследований, анализа каждого поступка Мусы Джалиля в тылу врага, имя поэта было возвращено народу. Его подвиг получил мировую известность, пламенные стихи поэта, написанные в застенках фашистских концлагерей, разрушив все преграды и бюрократические препоны, вышли на широкий, общечеловеческого масштаба простор.

Первым произведением о Мусе Джалиле, написанным по самым горячим следам, стала драма «Бессмертная песня» Ризы Ишмураата<sup>1</sup>. Через год вышла трагедия Н.Исанбета «Муса Джалиль», далее шли книги Гази Кашшафа, Шайхи Маннура, исследования Рафаэля Мустафина.

На сцене ТГАТ им. Г.Камала была поставлена трагедия Н.Исанбета. Трудно сейчас определить, кто диктовал выбор пьесы именно этого автора. Видимо, художественные качества трагедии больше устраивали членов художественного совета театра. Не

последнюю роль, очевидно, сыграли и родственные отношения. Пьесу отца ставил сын – выпускник режиссерского факультета ГИТИС им. А.В.Луначарского.

Н.Исанбет жанр произведения определил как трагедию. Однако даже после первого беглого ознакомления с пьесой стало ясно, что к ней нельзя подойти с традиционными мерками, относящимися к данному жанру. Дело в том, что автор сознательно отошел от канонов традиционной трагедии и пошел по совершенно новому неповторимому пути первооткрывателя. С первых же картин он решительно отказался от монументального построения действия и поставил в центр произведения не масштабного, романтизированного героя трагедии, а простого, очень земного, узнаваемого, доступного человека, поэта, способного на высокие чувства и на сильные душевные порывы. Новый тип героя в драматической коллизии не требовал исключительных поступков и из ряда вон выходящих событий. Но в решительную минуту, поставленный перед его величием Выбором герой был способен на решительные поступки, влияющие не только на его собственную судьбу, судьбу его товарищей по оружию, но и, возможно, на судьбу всей страны. Так родился новый тип современной трагедии, судя по применяемым средствам выразительности, по приемам, использованным автором, и, наконец, по новому типу главного героя, весьма близкой к героической драме.

Молодой режиссер точно ощутил жанровое своеобразие драматургического материала и старался отыскать идентичные средства выразительности режиссуры. Работая с художником, он остановился на «фрагментарном» решении сценического пространства, на типе оформления, не чужающийся ни бытовой детализации, ни услов-

ности обобщения. В спектакле обычно сцена погружалась во мрак. (Этому способствовали и темная «одежда» сцены). И из темноты лучи прожекторов выхватывали то уголок квартиры Джалиля в Казани, то нары немецкого концлагеря Моабит, то широкую прихожую в комендатуре, то камеру смертников, а то и просторный зал в особняке Альбиковых в Берлине. В каждом отдельном случае на подмостки выносились лишь самые необходимые вещи и устанавливался минимум мебели.

Спектакль начинался и, как ни странно, целый акт Мусы на сцене не было. Автор, а за ним и молодой режиссер довольно подробно анализировали жизнь и образ мышления Забиха Альбикова – одного из будущих идейных противников Джалиля. Нельзя сказать, что режиссер, а вместе с ним и актеры очень тенденциозно подошли к изображению своих героев. Хотя они, в подавляющем большинстве сценического времени, были весьма несимпатичны исполнителям, законы психологического реализма диктовали ровное, непредвзятое отношение. Помня высказывание К.С.Станиславского о том, что, играя злого, необходимо искать, где он добрый, создатели спектакля старались найти краски, «утепляющие» образы. По отношению к таким персонажам, как старуха Газиза, сделать это было нетрудно. Всю жизнь прожившая на чужбине воспоминаниями о родной земле, Газиза (М.Сулва) и так, казалось бы, вся светилась изнутри, и от нее как бы исходили невидимые лучи. Труднее было этого добиться с такими персонажами, как Забих Альбиков, его сын Фердинанд-Фарид. В самых критических ситуациях в дело «пускалось» актерское обаяние таких мастеров, как Х.Уразиков, Д.Ильясов. Тогда в спектакле дополнительно возникла тема несоответствия внешней

обаятельности и внутренней пустоты человека.

Основной деталью оформления первой картины явился огромный бюст фюрера на высоком постаменте, причем поставленный на видном месте. Центром многих мизансцен, режиссерских комбинаций становился именно он. Гитлер как бы с высоты наблюдал за всеми происходящими событиями дома Альбековых и задавал зловеще казенный тон его атмосфере. Это перед ним вел хозяин дома свои честолюбивые разговоры об огромных пространствах далекой России, о несметных богатствах неведомого края, о марках, фунтах стерлингов, долларах и, наконец, о необходимости оккупации страны большевиков. Эти его планы разоблачали перед зрителем человека, спекулирующего на национальных чувствах и стремящегося под флагом фашизма обеспечить себе и членам своей семьи огромные барыши. Перед бюстом Гитлера маршировал и выпендривался сын Альбекова Фердинанд – садист и неврасстеник, лелеющий мечту о том, как на чужой крови добиться высоких военных чинов и материального достатка. Этот же бюст покрывала платком ненавидящая Гитлера старуха Газиза перед задушевым разговором с сыном: о родной земле, годах юности, первых робких чувствах, проснувшихся в душе молодой девушки, и в конце разговора, о советском паспорте, дающем ей право умереть на родной земле.

В оформлении почти каждой картины спектакля имелись точно такие же детали, становящиеся центрами внимания действующих лиц. Во второй картине первого акта таким центром стала, к примеру, детская кроватка за ширмой, где лежала больная дочь поэта. Все свои мысли Муса как бы проводил через нее, поступки сверял с отношением к чрезвычайно

дорогому ему человеку. В картине барака немецкого концлагеря центральной деталью оформления стало единственное окно, изрешеченное железной арматурой. В четвертой картине второго действия, рассказывающей о событиях в немецкой комендатуре, центром внимания вновь стал образ Гитлера, на этот раз воплощенный в большом портрете на стене. Эти же детали по ходу развития событий становились пластическими центрами мизансценических построений режиссера и активно помогали в создании особой атмосферы каждой картины спектакля, что было особенно важно для молодого постановщика.

Здесь уже говорилось о тревожной атмосфере берлинского особняка Альбековых. Во второй картине спектакля казенно-бюрократической системе взаимоотношений дома татарского эмигранта, где идет тотальная слежка друг за другом и царит всеобщее недоверие, режиссером П.Исанбетом противопоставлялись чистота и уют семейного очага, особо теплые, доверительные отношения между членами семьи и пришедшими в дом друзьями, знакомыми поэта. Однако в спектакле введенная как контрапункт атмосфера идиллического семейного согласия оказалась весьма хрупкой и недолговечной. Она быстро разбилась о жесткие, конфликтные отношения узников концлагеря и их мучителей. Лишь изредка маленькими штрихами вводилась в спектакль лирическая тема – влюбленная пара Гульчира и Ильстан. Ее поддерживало чуткое, дружеское, бережное отношение подпольщиков.

От картины к картине все больше обострялось противостояние между подпольщиками и их «хозяевами». Оно достигло своего апогея в сцене идейного поединка между Мусой Джалилем и идеологом фашизма рейхслейтером Розенбергом. И Джалиль, и Розенберг – сильные, убежденные в

своей правоте люди. Каждый из них самоотверженно борется за свои идеалы. Однако социальное положение борющихся сторон различно – один томится в неволе, ведет огромную подпольную работу, другой же наделен всеми привилегиями власти. Несмотря на все это, Муса (Ф.Халитов) спокоен, смел и непреклонен. А в поведении Розенберга (Ф.Кульбарисов) нет-нет да угадывается внутренняя неуверенность. Если в игре Мусы (Халитов) зритель почувствовал горячее стремление к победе, несокрушимую веру в свои идеалы, то подобный автомату, жестокий и расчетливый Розенберг (Кульбарисов) по ходу идейного поединка постепенно сдает свои позиции, теряет спокойствие, нервничает. Его попытки убедить Джалиля в том, что его страна раздавлена и что господство фашизма во всем мире неизбежно, всякий раз терпят крах. Страстная убежденность, непоколебимость и вера приговоренного к смерти поэта в грядущую победу своей страны заставили отступить всемогущего и всевластного Розенберга. Н.Исанбет решил сцену поединка предельно лаконично, без лишних эффектов и мизансценических переходов. Актеры же в свою очередь работали так же экономно, были внутренне собраны. Ни одного лишнего жеста! По замыслу постановщика, ничто не должно было отвлекать зрителя от глаз борющихся противников. Именно благодаря точности режиссерского решения и сдержанности, экономности действий исполнителей каждый раз тот или иной эпизод спектакля проходил под напряженным вниманием публики и заканчивался аплодисментами<sup>2</sup>.

Не менее горячие аплодисменты завоевал эпизод казни предателя Бакера. В исполнении К.Гильманова, Бакер – внешне достаточно привлекательный, аккуратный человек. На нем довольно ладно сидит военная форма.

Да и сам он при любых обстоятельствах держится весьма достойно. Но это лишь внешняя оболочка, скрывающая мелкую душонку ничемного человека, его трусость, готовность любой ценой спасти свою душу. Сцена суда над ним, сильнейшая в спектакле, поражала также точностью ритмов, скупой выразительностью оформления, четкой простотой мизансцен.

Суд происходил в тюремной камере, где заключены Муса и его товарищи. Сцена освещена лишь наполовину. В полутьме зловеще отблескивают решетки на окне. Ни у кого нет желания говорить долго. Изменник Родины должен понести заслуженную кару. Единогласным голосованием утвержден приговор. И тогда не выдерживают нервы предателя. Ползая на коленях, он слезно просит о помиловании. Но судьи беспощадны, как беспощаден народ, жестоко и сурово карающий предателей. Именно непреклонность судей, воздающих должное поступкам предателя, и вызвала шквал аплодисментов после казни отступника. Так логически завершилась параллельная тема предательства и наказания, ярко, художественно полноценно утверждающая основную идею спектакля<sup>3</sup>.

Эпизод казни предателя явился как бы одним из основных эмоциональных пиков спектакля. За ним следовали небольшие сцены передачи Ангелю (А.Губайдуллин) «Моабитских тетрадей» и ухода Джалиля на казнь.

Кульминацией спектакля режиссера П.Исанбета стал финал-эпизод, усиленный средствами выразительности режиссуры и поэтому особенно сильно воздействующий на зрителя. В полной темноте сценического пространства некоторое время звучит лишь нежная, мелодичная музыка, как бы говорящая о призрачности человеческой жизни, бренности людс-

ких страданий. Затем в музыкальное звучание оркестра врываются резкие призывные ноты духовых, усиливается дробь барабанов и литавр. Сцена погружается в кроваво-красное зарево. На горизонте обозначаются контуры Моабитской тюрьмы. Центр сцены занимает эшафот, по четырем углам которого с факелами на руках стоят часовые. Постепенно все лестничные площадки, проходы, окна тюрьмы заполняются арестантами в полосатых пижамах. И когда дробь ударных достигает наибольшей силы, на эшафоте появляется Джалиль. В наручниках, на плечо наброшена черная мантия. Поэт на свою последнюю высоту поднимается не спеша, с гордо поднятой головой. И вот палач сдергивает с него мантию. С достоинством, с чувством исполненного долга начинает читать поэт свои прощальные стихи. Огненные строки высокой поэзии беспощадно жалят палачей. В бессильной истерике они пытаются остановить поэта. Однако он продолжает с новой силой.

*«Пусть клятвой предсмертной сердце  
В любую стучит погоду.*

*Все песни отдал стране я,*

*А жизнь своему народу!».*

Неожиданно последний куплет стиха подхватывает хор арестантов. Усиливаясь во сто крат, песня на стихи Джалиля заполняет все пространство сцены и зрительного зала.

*Песни меня учили,*

*Как жить и как смерть встречать.*

*И верю я: смерть моя тоже*

*Будет песней звучать.*

Вторая часть куплета сопровождается гулом работы гильотины. По окончании куплета над Мусой проскальзывает тень лезвия механического топора и вся сцена погружается в огненно-кровавый цвет. Однако песня не прерывалась. Ее не могли остановить ни автоматные очереди, ни гул далекой канонады...

Премьера спектакля «Муса Джалиль» прошла 3 ноября 1957 г. Прием и обсуждение постановки художественным советом ТГАТ им. Г.Камала состоялись в тот же день. На обсуждении присутствовали представители Министерства культуры и общественных организаций, ученые-театроведы и драматурги. Многие выступавшие находили режиссерское решение спектакля интересным и оригинальным. Как положительный факт было отмечено стремительное, динамичное развитие действия, наличие в спектакле удачных актерских работ, благодаря чему постановка получила эмоционально насыщенную, глубокой. Естественно, во всем этом была огромная заслуга режиссера-дипломника, успешно применившего на практике полученные в институте теоретические знания.

13 ноября состоялось производственное совещание творческих работников театра, посвященное спектаклю «Муса Джалиль». Основной доклад был сделан тогдашним заведующим литературной частью Х.Кумысниковым. Докладчик также отметил высокую культуру работы молодого постановщика. Анализируя актерские работы, Х.Кумысников на первый план выдвинул образ Мусы Джалиля, созданного Ф.Халитовым. По его мнению, зрителя в образе привлекли правда, органичность, достоверность сценического поведения главного героя. Добиваясь поразительного портретного сходства, актер наделил своего персонажа умным, проникновенным взглядом, быстрой реакцией на все происходящие события, тонким юмором, мечтательностью и мужеством<sup>4</sup>. Действительно, невысокого роста, коренастый, с огромными пытливыми глазами, которые то лукаво смеются, то гневно блестят, Муса Ф.Халитова внешне ничем особо не выделялся среди сво-

их друзей-подпольщиков – Ильстана (Г.Шамуков), Гульгуны (Р.Ахмерова) и др. Но война, плен сделали его вожаком. Экспериментальные условия подпольной работы раскрыли, проявили до нужного момента дремлющие в нем силы и способности. Не случайно старая Газиза с удивительной прозорливостью и истинно народной мудростью угадала в Мусе истинного борца за народное счастье. «При всех актерских удачах в спектакле многие образы заметно тускнеют, как только на сцене появляется Муса Джалиль, – писал об образе поэта А.Соколов во время гастролей ТГАТ им. Г.Камала летом 1958 года. – Постановщик и актер не ставят своего героя на пьедестал. Муса прост и человечен. И эту обыкновенность, эту простоту человеческую Ф.Халитов пронесит через весь спектакль. Тем значительнее, глубже победа, которую одерживает Муса над врагами»<sup>5</sup>.

Однако предложенное П. Исанбетом и Ф. Халитовым решение образа устраивало далеко не всех. Их точку зрения выразили в своих отзывах к спектаклю рецензенты газет «Советская Россия» и «Советская культура» Н.Морозова и А.Громов. В двух совершенно разных газетах они высказали достаточно сходную мысль, что, естественно, не может не привлечь внимание исследователя театра. По их мнению, создавая обаятельный образ страстного патриота, превосходно исполняя сцену, когда Джалиль принимает решение сотрудничать в эмигрантской татарской газете и вступает на представлявшийся ему постыдным, а затем оказавшийся единственно возможным путем скрытой борьбы с врагом, актеру и режиссеру слабее удалось показать Джалиля-поэта, вдохновенного романтика и пламенного агитатора<sup>6</sup>. Стараясь избежать ложной героизации, сторняясь необходимого в случае дра-

матического пафоса, они оставили в стороне истинный романтизм, который, по их мнению, так соответствовал облику Мусы Джалиля. Этому способствовало обилие бытовых эпизодов в спектакле, нарушивших общую героическую его тональность<sup>7</sup>. С этими суждениями тесно смыкается мнение третьего московского критика Г.Кормушиной, утверждавшей, что в постановке не в полной мере использованы лучшие качества актера Ф.Халитова: лиризм, сдержанность, великолепное умение раскрыть «второй план», точная нюансировка душевных движений героя, способность на глубокие чувства и другие. Она также замечала, что некоторые бытовые сцены спектакля, в особенности в доме эмигрантов Альбиковых, заняли непропорционально большое место. Все это, считает она, уведило от главного в сторону, мельчило жанр, переводило действие из трагедийного плана в план социально-бытовой драмы<sup>8</sup>. Оценки образа Джалиля и режиссерского решения драматургического материала Н.Исанбета всеми тремя столичными критиками верны лишь в том случае, если исходить из традиционного аристотелевского понимания жанра трагедии. Но тогда останется в стороне новаторская сущность произведения татарского драматурга, которая предполагает нетрадиционное целостное монументальное решение. Трагическое у Н.Исанбета зарождается в недрах социально-бытовой драмы и лишь к финалу вырастет до подлинных романтических высот. Однако и в первом, и во втором случае катарсис обязателен. Эффект очищения достигается за счет концентрации эмоционального накала актерской игры и, естественно, за счет умелого использования выразительных средств режиссуры.

Очевидно, образ Джалиля можно было бы решить и в традиционном

ключе, в рамках героико-монументальной трагедии, как того требовали столичные критики. Но для этого нужно было бы написать другую пьесу и, возможно, передать роль другому актеру.

В Татарстане постановка трагедии о Джалиле также вызвала пристальный интерес. Прошедшая после триумфального успеха оперы «Джалиль» Н.Жиганова на сцене Театра оперы и балета в мае 1957 г. осенняя премьера в ТГАТ им. Г.Камала тоже стала огромным событием в культурной жизни республики. О спектакле много говорили. Но все же в местной периодической печати о нем написано сравнительно мало. Можно указать лишь одну развернутую рецензию на постановку, достаточно подробно анализирующую данную работу театра. В ней театральный критик Х.Губайдуллин, останавливаясь на актерских образах, дал положительную оценку сценическому оформлению художника М.Сутюшева и эмоционально насыщенной музыке композитора Х.Валиуллина, он приходит к мысли о том, что постановка является этапной на творческом пути ТГАТ им. Г.Камала и что трагедия войдет в золотой фонд национального сценического искусства<sup>9</sup>.

Спектакль держался в репертуаре достаточно долго. Его возили на ответственные гастроли в Москву летом 1958 г., в последующие годы – в соседний Башкортостан и Среднюю Азию. И везде спектакль о героическом сыне татарского народа находил живейший отклик в сердцах зрителей.

В связи с 60-летним юбилеем поэта в 1966 г. ТГАТ им. Г.Камала вновь обратился к трагедии Н.Исанбета. Постановочная группа оставалась без изменений, лишь артист Ф.Халитов на этот раз выступал в качестве второго режиссера. Почти на все основные роли вводились молодые акте-

ры<sup>10</sup>. В целом же это было в основном возобновление постановки 1957 г. Естественно, некоторые изменения и поправки были неизбежны. Как-никак прошло уже почти десять лет. Да и новые исполнители во многом по-новому подошли к решению своих образов. Работая с недавним выпускником Щепкинского училища Р.Газетдиновым над ролью Мусы Джалиля, П.Исанбет постарался учесть пожелания московских критиков к этому образу и по мере возможности усилить героико-романтическую линию. И это в некоторой степени ему удалось сделать. Однако при этом молодому актеру явно не хватало той человеческой теплоты, мужественной простоты, органичности и, наконец, жизненного опыта, которые в достатке имелись у Мусы (Ф.Халитов). Аналогичного порядка замечания можно было бы отнести и к Амине (Г.Исангулова), Алишу (Д.Хайруллин) и Янгиру (Х.Заялов).

Со спектаклем «Муса Джалиль» в татарском театре родился новый режиссер, умный, тонко чувствующий, с большим теоретическим багажом и широким кругозором. Отныне П.Исанбету предстояло жить и творить совместно с коллективом Театра имени Г.Камала, который характеризуется как бесценное достояние, как венец сценического искусства татарского народа. Многие ценные качества молодого режиссера были замечены уже во время работы над «Мусой Джалилем». Вот что писалось об этом в отношении, подписанном директором ТГАТ К.Гильмановым и главным режиссером Ш.Сарымсаковым и направленном тогдашнему директору ГИТИС им. А.В.Луначарского А.М.Горбунову: «Умение подбирать актера на роль и работать с ним, верно вскрывать текст, точно определять события пьесы и организовать их на сцене является достоинством молодого

го режиссера. Творчеству П.Исанбета характерно точное и ясное решение отдельных сцен и компоновать их в единый целостный спектакль исходя из жанра пьесы. Молодой режиссер хорошо владеет композицией мизансцены. Они всегда ясны по мысли и скульптурны по рисунку. Режиссер Исанбет хорошо чувствует ритм, атмосферу; он обладает тонким вкусом. Большую и плодотворную работу П.Исанбет провел с художником и композитором спектакля, вместе с которыми достиг хороших результатов»<sup>11</sup>.

Как видно, здесь перечислены почти все качества, необходимые для режиссерской работы. Тем не менее особо нужно акцентировать внимание на тех свойствах режиссуры П.Исанбета, которые названы, но не выделены, которые в дальнейшем стали определяющими в его творчестве. Это умение чувствовать, находить и создавать на сцене ту атмосферу, то построение, те нюансы «жизни человеческого духа», которые так необходимы именно для данного момента действия. Названные качества режиссуры, требующие владения всем спектром жизненных в дальнейшем сценических чувств, человеческих взаимоотношений, огромной интуицией и богатым опытом, выдвигают П.Исанбета в один ряд с самыми крупными режиссерами страны.

Тема жизни и деятельности, подвига великого сына татарского народа Мусы Джалиля для коллектива ТГАТ им. Г.Камала оказалась непреходящей. В дни празднования 75-летнего юбилея поэта театр вновь обратился к данной теме. Прошло почти четверть века после первого обращения Театра имени Г.Камала к образу М.Джалиля. За этот период изменилось восприятие зрителями личности самого поэта. Если публика спектаклей 1957 г. считала его своим современником и

если в зале сидело определенное количество лично знавших Джалиля людей, то спустя 24 года поэт перешел в разряд исторических личностей. Данное обстоятельство должно было внести серьезные изменения в режиссерский подход к образу.

К тому времени о Джалиле было написано достаточно много – романы, пьесы, поэмы, статьи, мемуары, научные исследования. Однако ни коллектив театра имени Г.Камала, ни драматург Т.Миннуллин, чью пьесу собирався поставить театр, не хотели повторить уже ставшие известными всем события и факты биографии. Решительно отходя от хроникального воспроизведения действительности, они обратились к условному приему. «Я мучительно искал форму выражения собственных мыслей и чувств, – писал об этапе вынашивания замысла драмы Т.Миннуллин. – И, как мне кажется, нашел в том, что пьеса как бы отразила мой поиск: не сосредоточивая внимания на отдельных биографических эпизодах, известных всем, я, с точки зрения современного Поэта (одного из героев пьесы), искал не только героического поступка, но всего пути Джалиля»<sup>12</sup>. Как видно, драма Т.Миннуллиной задумана как переключка прошлого и настоящего. Перед глазами зрителей происходит продолжительный диалог Джалиля и десяти его товарищей с Поэтом – нашим современником. По теории, эта драма открытого типа, складывающаяся прямо по ходу спектакля, сочиняющаяся и сценой, и зрителем одновременно, а также рассчитанная на сотворчество публики. В нее вошли напряженнейшие раздумья автора и театра о силе человеческого духа, о его проявлениях в критические моменты человеческого бытия, об истоках этой силы, ее первопричинах<sup>13</sup>. Условным приемом запросто отодвигались временные рамки и, сдвигая простран-

тво, создатели спектакля наполняли сценическое действие философскими размышлениями о смысле жизни и величайшем героизме, о низости, подлости и величии, самопожертвовании, об ответственности личности перед высочайшим судьей всех времен – совестью. По мнению драматурга, человек вольно или невольно может подготовить себя для подвига или для подлости. Жизнь Джалиля до войны являлась своеобразной подготовкой к подвигу<sup>14</sup>. Исходя из этого положения, автор, а за ним и поставивший спектакль М.Салимжанов силой человеческой памяти вызвали на диалог свидетелей истории – мать Джалиля, соратников, друзей, знакомых, даже предателя Каина, врагов Розенберга, Палача. Это позволило им шаг за шагом вскрывать первопричины величайшего подвига поэта, философски осмыслить его жизнь, показать величие и красоту самопожертвования ради высокого, благородного идеала.

«Стремясь к философскому обобщению, я отказался от бытовых деталей, сознательно пошел на сценическую условность, чтобы сблизить нашу современность и годы Великой Отечественной», – признавался драматург в одном из своих выступлений в периодической печати<sup>15</sup>. Подхватывая это стремление автора, режиссер и художник А.Кноблок в сценографии спектакля также предложили условно-метафорическое решение сценического пространства. Одета в черные одеяния сцена воспринималась как пространство, свободное от примет эпохи и времени. В центре устанавливалась конструкция, состоящая из трех самостоятельных продолговатых площадок, по ходу действия имеющих возможность свободно подниматься или спускаться каждая по отдельности и все вместе. Таким образом, возникало множество комбинаций, определяющих отдельные места действия.

При этом с колосников опускались детали, дополняющие, уточняющие сценографические обозначения. Это или карта резервного государства «Идел-Урал», или фашистский флаг со свастикой, или еще какие-либо иные знаки. В сценографии постановки имелись места действия, напрямую не связанные с основной конструктивной установкой: рабочее место современного поэта и камера заключения Мусы Джалиля. Объединяющее два принципа современной сценографии – симультанный принцип и принцип динамичной декорации – решение одновременно воспринималось и как сценическая метафора. Конструкция в центре открытого пространства – это и мост памяти, связующий героизм Джалиля и его соратников с сегодняшним днем, и дорога, ведущая их в бессмертие, и последняя высота жизни героев, соединенная с вечностью. Ассоциативные возможности конструктивной установки позволяли воспринимать ее и как весы истории, взвешивающие величие подвига героев и степень падения предателей.

Жанр пьесы Т.Миннуллин определил как публицистическую драму. Как известно, данный жанр требует горячей заинтересованности, страстности, гражданского пафоса, публицистического заострения мысли и поэтической декламации, даже иногда митинговой интонации в манере актерской игры. Режиссер М.Салимжанов стремился придать спектаклю страстность гражданского пафоса, сохраняя при этом глубину сценических нюансов. Если в игре Р.Тазетдинова, Р.Зиганшиной, В.Минкиной, Р.Саляхова, А. Шакирова, И.Багманова, И.Хайруллина, А.Хафизова, сыгравших роли М.Джалиля, его матери, современного поэта Ланфредини, а также актеров, создавших коллективный портрет джалиловцев, можно было почувствовать горячую любовь к своим героям,

преклонение перед их мужеством, стойкостью, и если эти образы решались исходя из канонов психологического реализма, то такие персонажи, как Шафи Алмаз, Розенберг, Хаин, Палач (актеры Г.Шамуков, Х.Султанов, Ф.Кульбарисов, Ш. Бариев, С.Мифтахов), были подвергнуты ироническому осмыслению. В манере игры актеров нашли выражение также сарказм, обличительные интонации. В результате родился спектакль, объединяющий в себе психологическую правду и публицистический пафос, иронию, сарказм и мотивы фольклора. В жанровом отношении это сложное соединение психологической и публицистической драмы.

Анализируя спектакль «У совести вариантов нет» ТГАТ им. Г.Камала, нельзя не отметить удивительно точное музыкальное оформление композитора Ф.Абубакирова, в контексте постановки выполняющее весьма многообразные функции. Сейчас уже всем известно о музыкальности Джалиля и его соратников. Почти каждый из них пел и играл на каком-либо музыкальном инструменте. Исходя из данного факта, композитор и режиссер М.Салимжанов лейтмотивом сценического действия избрали протяжную народную песню «Осыпаются цветы».

Эту песню, идущую из глубины веков и как бы выражающую боль страдавшей души татарского народа, джалиловцы запевали в самые разные минуты своей жизни: когда вспоминали любимых жен и детей, родных и близких, мучительно переживали за Родину, радовались за успехи Красной Армии и за каждую удачно проведенную операцию подпольной организации, когда необходимо было поддержать друга, чтобы облегчить страдания после очередного допроса и т.д. В финале песни лейтмотив дорастает до сценической

метафоры. Теперь это уже не только песня, а гораздо больше, всеобъемлющее, в контексте действия говорящее о бессмертии подвига Джалиля и десяти его соратников.

...Герои стоят перед гильотиной, установленной на возвышении и по особому освещенной. И вот звучит скрипучий голос Палача, требующего первую жертву среди джалиловцев. Почти сразу же начинается песня «Осыпаются цветы», на этот раз как последнее прощание с жизнью, с родными и близкими, с друзьями-соратниками. Ее тут же подхватывают все одиннадцать героев. Один за другим уходят они на смерть. Но песня не ослабеваает, наоборот, растет и ширится. Чем меньше остается их, тем громче она звучит. И настанет момент, когда уходит последний – Салим Бухаров. Лишь тогда песня прерывается на секунду, как минутное молчание в память погибших, и тут же возрождается, звучит с новой силой! А на сцене остаются выстроившиеся в один ряд одиннадцать пар тюремных башмаков. Башмаки тех, чей след не сотрется, когда будет на земле жить татарский народ...

Публика восторженно приняла постановку. Не было недостатка внимания и со стороны театральной критики. Уже за день до премьеры, т.е. 22 февраля 1981 г., на страницах газеты «Социалистик Татарстан» была опубликована достаточно развернутая статья М.Харисова, рассказывающая о готовящемся спектакле, с размышлениями о нем, о Джалиле и его соратниках режиссера М.Салимжанова, актера Р.Газетдинова. Они говорили о замысле, форме постановки, средствах художественной выразительности, используемых в работе<sup>16</sup>.

В марте месяце на русском и татарском языках вышли две рецензии А.Гаффара на спектакль «У совести вариантов нет». В них автор с прису-

щей ему глубиной пытался философски осмыслить жизнь и подвиг Джалиля и джалиловцев, а также данную сценическую композицию ТГАТ им. Г.Камала. «Совместное творчество драматурга Т.Миннуллина, режиссера М.Салимжанова и всего коллектива театра воспринимается как важное и знаменательное событие республиканского театрального сезона, – писал рецензент. – ...Это спектакль-песня, спектакль-гимн, не случайно такую важную роль играет в нем музыка»<sup>17</sup>.

Данная постановка театра приняла участие во Всесоюзном смотре спектаклей, посвященных XXVI съезду КПСС, и была удостоена Почетного диплома, а исполнитель роли Мусы Р.Тазетдинов – премии за лучшее исполнение мужской роли. По поводу выступления ТГАТ им. Г.Камала в Москве вновь откликнулся двумя статьями М.Харисов<sup>18</sup>. Он, как и режиссер переводчик Ю.Молчанов, выступивший на страницах газеты «Советская Россия» с небольшой рецензией, высказал мысль о том, что постановка Татарского театра, показанная в одном ряду со спектаклями лучших театров страны – Ленинградского академического Большого драматического театра им. М.Горького, Сумгаитского драматического театра им. Н.Араблинского, Армянского академического театра драмы им. Г.Сундукяна, Латвийского академического театра им. А.Упита, Ярославского академического театра им. Ф.Волкова, Одесского русского драматического театра им. А.Иванова, Киевского академического театра драмы им. И.Франко и др., по силе эмоционального воздействия, по качеству постановки и исполнения стояла несравненно выше многих работ, показанных на смотре. «Спектакль Татарского театра публицистичен, – писал Ю.Молчанов. – ...В нем существуют вдохновение и лиричность. Спектакль

социально страстен. Усилиями драматурга, лауреата Государственной премии РСФСР Т.Миннуллина, и режиссера-постановщика, народного артиста РСФСР М.Салимжанова, создано истинно гражданское произведение искусства»<sup>19</sup>.

Самый профессиональный анализ спектакля, пожалуй, был предложен журналом «Театральная жизнь». Его сотрудница М.Литаврина, шаг за шагом прослеживая концептуальную линию, одновременно раскрыла систему художественных образов постановки.

На первое место она, естественно, поставила образ Джалиля, созданный Р.Тазетдиновым. Как верно заметила театральная критик, актер, а вместе с ним и режиссер не добивались портретного сходства, не настаивали на точном документальном воссоздании внешнего облика автора «Моабитской тетради»<sup>20</sup>. Да и, может, не эти слова говорил поэт при жизни, не эту песню пели джалиловцы, уходя на смерть. Даже наверняка не так проходили их последние минуты. Но актер и режиссер уловили самое главное в характере Мусы и сумели выразить через сценическое действие его непокорный высокий моральный дух, при любых обстоятельствах бьющую ключом поэтическую мощь. «Для меня спектакль «У совести вариантов нет» – это уже не первое обращение к образу Мусы Джалиля, – признавался Р.Тазетдинов читателям «Советской Татарии». – Я шел к нему, накапливая актерский и жизненный опыт... В спектакле основной акцент был сделан на такие черты в характере Мусы, как простота, человечность, искренность. В сочетании с его поэтическим талантом они дали тот живой сплав мыслей и эмоций, которые легли в основу сценического образа»<sup>21</sup>.

М.Литаврина уловила еще одну новаторскую черту спектакля. До этой постановки во многих сценических

ких композициях театров республики соратники Джалиля как бы отодвигались на второй план. Здесь же поэт показан в кругу своих друзей. Это не только дань истории, но и дань тем, кто разделил судьбу Мусы, о ком до сих пор говорилось и писалось значительно меньше. Актеры Р.Салахов (Гайнан Курмашев), А.Шакиров (Абдулла Алиш), И.Багманов (Ахмет Симмаев), И.Ахметзянов (Гариф Шабаев), А.Хисматов (Фуат Булатов), Х.Залялов (Абдулла Батталов), Д.Касымов (Зиннат Хасанов), Г.Шарафиев (Фуат Сайфульмулюков), Н.Гарифуллин (Ахат Аднашев), Ш.Галиуллин (Салим Бухаров), несмотря на обезличивающую индивидуальность полосатую тюремную форму, каждый своими средствами выразительности создал неповторимый в привычках и манерах держаться характер. Все вместе – это коллективный портрет джалиловцев, собирательный образ народа-борца<sup>22</sup>.

По воле актеров Н.Дунаева, Ф.Кульбарисова и Ш.Биктимерова и

режиссера, помимо реальности конкретного характера в спектакле обобщающий смысл получили образы Каина, Розенберга и Палача. Это те символические фигуры, на ком вырос, стоял фашизм: страх, двуличие и подлость, злость, ум и холодный расчет, равнодушие, бездуховность и жадность. Вот и весь скудный набор качеств, при помощи которых управляли одураченным народом Гитлер и его сподвижники. Создавая эти зловеще-обобщенные образы и вводя в непримиримый конфликт силы жизни и смерти, авторы спектакля как бы говорили о живучести такого социального зла, каким является фашизм, и предупреждали о его возможном возрождении в исторической перспективе.

«Муса Джалиль» П. Исанбета и «У совести вариантов нет» М. Салимжанова обогатили национальную сцену крупным образом еще одного героического сына татарского народа.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Риза Ишморат*. Почему была написана пьеса «Бессмертная песнь» // Муса Джалиль. Материалы Всесоюзной научной конференции, посвященной 70-летию со дня рождения поэта-героя. – Казань, 1978. – С. 171.

<sup>2</sup> ЦГАЛИ. Ф.650. Оп.2. Ед.хр. 1370. С.5.

<sup>3</sup> *Соколов А.* Поэт-гражданин // Московская правда. – 1958. – 3 июля.

<sup>4</sup> ЦГАЛИ. Ф.650. Оп.2. Ед.хр. 1370. С.6.

<sup>5</sup> *Соколов А.* Поэт-гражданин // Московская правда. – 1958. – 3 июля.

<sup>6</sup> *Морозова Н.* Новая встреча // Советская Россия. – 1958. – 26 июня.

<sup>7</sup> *Громов Н.* Кому много дано // Советская культура. – 1958. – 10 июня.

<sup>8</sup> *Кормушина Г.* По пути исканий // Литература и жизнь. – 1958. – 6 июля.

<sup>9</sup> *Гобәйдуллин Х.* Үлемсезлек турында // Совет Татарстаны. – 1958. – 18 декабрь.

<sup>10</sup> *Мәхмүтов Ц.* Сәхнәдә халык герое // Социалистик Татарстан. – 1966. – 13 март; Спектакль о подвиге // Советская Татария. – 1966. – 17 февраля.

<sup>11</sup> ЦГАЛИ. Ф.650. Оп.2. Ед.хр. 1370. С.7.

<sup>12</sup> *Миннуллин Т.* У совести вариантов не бывает // Театральная жизнь. – 1981. – № 4. – С. 24.

<sup>13</sup> *Миннуллин Т.* Поиск первопричин // Советская Татария. – 1981. – 16 августа.

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> Там же.

<sup>16</sup> *Харисов М.* Шагыйрь безнең белән // Социалистик Татарстан. – 1981. – 22 февраль.

<sup>17</sup> *Гафар А.* Творцы бессмертия // Советская Татария. – 1981. – 12 марта; *Әхәт Гафар*. XX гасыр уллары // Социалистик Татарстан. – 1981. – 10 март.

<sup>18</sup> Харисов М. «Моңлы бер жыр» Мәскәү сәхнәсендә // Социалистик Татарстан. – 1981. – 21 апрель; Үлмәс жыр // Социалистик Татарстан. – 1981. – 28 апрель.

<sup>19</sup> Молчанов Ю. Драма о Джалиле // Советская Россия. – 1981. – 24 апреля.

<sup>20</sup> Литаврина М. Великое противостояние // Театральная жизнь. – 1981. – № 9. – С. 15.

<sup>21</sup> Тазетдинов Р. Гимн советскому человеку // Советская Татария. – 1981. – 16 августа.

<sup>22</sup> Литаврина М. Испытание на прочность // Театральная жизнь. – 1981. – № 9. – С. 16.

#### Аннотация

В статье анализируются два этапных спектакля Татарского государственного академического театра имени Г.Камала о выдающемся сыне татарского народа, поэте-гражданине, Герое Советского Союза Мусе Джалиле и его сподвижниках, поставленных в 1957 г. режиссером-дипломником П.Исанбетом и в 1981 г. режиссером М.Салимжановым.

**Ключевые слова:** Татарский государственный академический театр имени Г. Камала, режиссерское искусство, Муса Джалиль, джалиловцы.

#### Summary

The article analyzes two milestone performances of G. Kamal Tatar State Academic Theatre about outstanding son of Tatar nation, the poet-citizen, Hero of the Soviet Union Musa Dzhilil and his associates which were staged in the 1957 by P. Isanbet and in 1981 by M. Salimzhanov.

**Keywords:** G. Kamal Tatar State Academic Theatre, the director's art, Musa Dzhilil, Dzhilil associates.