

УДК 792.03

РАСКРЫТИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ ТЕМЫ В ТАТАРСКОМ СЦЕНИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ

А.Р. Салихова, кандидат филологических наук

Театр пришел к нам из глубины веков. Но вслед за древними греками каждый народ заново осваивал для себя это волшебное искусство, подстраивая его под свои нужды, обогащая своими исконными традициями и опытом. Французы, итальянцы, русские или татары – каждый считает свой театр неповторимым национальным достоянием, бесценным сокровищем, требующим бережного и уважительного отношения. Его старательно охраняют от чуждого и наносного, стремясь донести до грядущих поколений самобытность, уникальность каждой театральной школы. Театр называют зеркалом жизни, кафедрой, духовным камертоном, совестью народа. Но так ли уж бесспорны эти определения? Что означает для сценического искусства быть национальным, народным? И насколько реально сохранить эти качества в современном изменчивом мире, где стираются границы, и все так тесно переплетено? Применительно к татарскому театру, который большую часть своей истории развивался в едином русле «интернационального советского искусства», эти вопросы особенно актуальны.

Театр, сначала любительский, а потом и профессиональный, появился у татар в начале XX века (а первые пьесы были написаны еще в конце XIX в.). Трудно назвать конкретное историческое событие, ставшее толчком для его появления. Развитие ка-

питализма в России, революционные волнения, реформы в образовании и идеологии – весь мир бурлил и обновлялся. Не мог остаться неизменным и патриархальный уклад жизни поволжских татар. Конечно, перемены во взглядах глубоко и искренне верующих мусульман шли нелегко, и старания энтузиастов театрального дела поначалу были встречены настороженно. Пожелтелые страницы первых национальных газет сохранили для нас острую полемику по этому вопросу. Решающим аргументом в пользу нововведения стало признание его положительной воспитательной роли. И действительно, ранние татарские пьесы Г. Ильяси, Ф. Халиди, Г. Камала, Г. Исхаки полностью соответствовали духу исламского просветительства, осуждали пороки, невежество, безнравственность. Среди переводных произведений сначала также преобладали мусульманские – турецкие и азербайджанские – авторы. Постепенно нация становилась более открытой и динамичной, рос интерес к западной, европейской, а также русской культуре. Это сказалось и на репертуаре. Как татарские газеты печатали на своих страницах образцы зарубежной литературы и репродукции мировых шедевров изобразительного искусства, так и театральная труппа знакомила публику с произведениями Мольера, Гейне, Гоголя, Островского, Чехова. Просвещая своих зрителей, артисты учились и сами.

Постановки же по пьесам национальных драматургов каждый раз становились радостным и долгожданным событием. Большой популярностью пользовались комедии Г. Камала. Позднее советские ученые назовут их острой социальной сатирой на богатеев-эксплуататоров. На самом деле сатира эта была чисто бытовая – небольшие юмористические зарисовки, в которых он весело и непринужденно описывал хорошо знакомый ему купеческий мир (сам к нему принадлежал и жил за счет торговли), высмеивал общечеловеческие пороки: жадность, глупость, хитрость. Всего два произведения для сцены – драмы «Молодежь» и «Неравные» – написал Ф. Амирхан. Поразившие современников художественным совершенством, богатством идейного содержания, красотой языка, они стали классикой. Писали для театра С.Рамиев, И. Богданов, Ф. Сайфи-Казанлы и другие. Но самым ярким и разносторонне одаренным среди драматургов был, несомненно, Гаяз Исхаки. Путь, который он прошел в своей творческой эволюции, весьма показателен. Его просветительская драма «Жизнь с тремя женами», опубликованная еще в 1900 г., с большим успехом шла на татарской сцене вплоть до 1916 г. Более поздние драмы и комедии поднимали актуальные для своего времени проблемы и относились уже к критическому реализму. Но вершиной его творчества по праву считается трагедия «Зулейха». По своему эпическому размаху, глубине философских обобщений и силе эмоционального воздействия она и сегодня не имеет себе равных в татарской драматургии. Не случайно показанная в марте 1917 г. постановка встретила небывало восторженный прием и получила международный резонанс. Конечно, после того, как Гаяз Исхаки, не приняв власть большевиков, эмигрировал в Турцию, к нему

намертво приклеили ярлык «буржуазного националиста» (парадокс – до революции он скитался по ссылкам и тюрьмам как «социалист»). Новым режимом «Зулейха» была объявлена мистической, антирусской, идеологически вредной и находилась под запретом. Между тем в этом создававшемся на протяжении долгих лет, основанном на реальных исторических событиях, очень сложном и серьезном произведении нет ни грамма бытового, вульгарного национализма, что подтверждается и наличием положительных русских персонажей. Рассказывая о судьбе насильственно крещеных татар, писатель поднял глобальную проблему не только физического, но и куда более страшного – духовного угнетения, показал, как страдают люди, низведенные до положения бесправной скотины, словно у них нет души, чувств, разума. С болью и состраданием пишет он о своих единоверцах, перенесших множество горя и лишений. Исхаки бросал свое обвинение царизму, бесчеловечному жандармскому государству. Тем более горько осознавать, что драма до сих пор не утратила своей актуальности. Разве ненависть к инакомыслию, неприятие чужой веры и языка, другого цвета кожи и волос отошли в прошлое? Увы, мы видим немало проявлений национального притеснения и нетерпимости и сейчас.

Дореволюционная история татарского театра насчитывает чуть больше десяти лет. Но за этот небольшой промежуток времени был сделан огромный путь, и не только в освоении актерского мастерства. Помимо сугубо коммерческих задач – привлечения и развлечения публики – актеры ставили перед собой и более важные, значительные, благородные цели – способствовать распространению культуры и образованности, развитию литературы и искусства, росту наци-

онального самосознания. Театр и сам по себе воспринимался как символ прогресса и объединял вокруг себя широкий круг молодой татарской интеллигенции – драматургов, переводчиков, журналистов. Мало кто из владеющих пером остался в стороне от этого захватывающего дела. Духом подвижничества, гордостью за успехи нации была пронизана атмосфера театральных и музыкальных вечеров в знаменитом Восточном клубе. Статьи и рецензии в дореволюционной татарской прессе также свидетельствуют о том важном значении, которое придавалось роли театра в жизни общества.

Время с Февральской революции до начала двадцатых годов было для татарского театра особенно плодотворным. Воспользовавшись отменой цензуры, окрыленный долгожданной свободой, театр стал показывать запрещенные ранее произведения, затрагивать острые темы. Ставилось большое количество переводных пьес, развивались новые жанры национальной драматургии, в частности, так называемая «пролетарская драма». На одной сцене шли произведения Г. Исхаки, Г. Камала, Ф. Бурнаша, К. Тинчурина, Г. Кулахметова, Ш. Усманова, М. Файзи, Х. Такташа, Г. Рахима и многих других, совершенно разных как по своим политическим взглядам, так и по творческой ориентации писателей. Можно с полным правом утверждать, что в этот небольшой промежуток времени (1917–1923) на татарской сцене царил подлинный плюрализм.

Заметно обогащались и выразительные средства сценического искусства. Особого внимания заслуживают появившиеся в это время музыкальные драмы романтического, национального содержания. «Тагир-Зухра» Ф. Бурнаша (1918), «Буз егет» К. Рахима (1921), «Юсуф-Зулейха», «Лэйла-Меджнун» К. Амири (1922–1923),

«Сак-Сок» А. Сагиди (1923) и многие другие. Ценность этих постановок в том, что они глубоко самобытны и национальны. В них была сделана попытка органично соединить еще новые для татар театральные формы с идущими из глубины веков традициями восточной лирической и эпической поэзии.

Свобода длилась недолго. Укрепляясь, советская власть брала искусство под свой контроль. В Татарстане с 1920 г. все театры, клубы, кино были переданы в ведение Главполитпросвета. Соответственно их главной задачей стали классовая, идеологическая пропаганда, искоренение «национализма» и «мелкобуржуазных пережитков». Общечеловеческие, нравственные и эстетические ценности отошли на задний план.

Самым ярким выразителем идеологии нового, социалистического татарского театра стал актер, режиссер, драматург Карим Тинчурин. Свою позицию он четко и определенно обозначил в многочисленных публикациях: искусство должно служить делу революционного воспитания масс, а его основная цель – уничтожение «подгнивших в тени ислама обычаев и собственнических инстинктов». Новый, пролетарский театр должен быть зрелищным, динамичным, легким для восприятия, должен в сжатой форме и яркой красочной обертке преподнести зрителю запоминающийся, проникающий в подсознание урок классовой борьбы. Теоретические статьи драматурга представляют большой интерес, но куда большее влияние на мировоззрение татар оказала его театральная практика. В его спектаклях не было «наглядной агитации», прямолинейных лозунгов, к «правильным выводам» зрителя подводили исподволь, используя привычные, доступные художественные средства, задевая самые чувствительные струнки в душе.

Все это делалось так тонко, талантливо, что даже сейчас многие считают (вопреки высказываниям самого Тинчурина!) – эти пьесы не носят агитационного характера, они направлены не против религии в целом, а лишь против отдельных ее представителей. Позиция Тинчурина не была чем-то исключительным, напротив, она была типичной для данного исторического периода. Вместе с ним на разрушение традиционного менталитета татар работали Г. Ибрагимов, Х. Такташ, Т. Гиззат и очень много других деятелей культуры, искренне полагавшие, что они строят новое, светлое будущее. Их заблуждения дорого обошлись и им самим, и всему народу. Раскрученный маховик классовой ненависти, нетерпимости, террора требовал все новых жертв. Полностью расправившись к середине тридцатых годов со своими реальными врагами, «революция начала пожирать своих детей». Не секрет, что в мясорубке сталинских репрессий погибали уже те, кто своими руками устанавливал «пролетарскую» власть и всем своим талантом преданно служил новому режиму. Большой урон понесла и советская татарская интеллигенция – среди многочисленных жертв и Карим Тинчурин: его расстреляли в 1938 г.

Дальнейшее развитие татарского театра шло под жестким контролем. Задачи сценического искусства полностью определялись линией партии и правительства и практически сводились к патриотическому, классовому и интернациональному воспитанию. При этом не допускалось даже малейшего свободомыслия. Неудивительно, что популярность театра в сороковые-пятидесятые годы заметно снизилась.

Некоторую свободу, живую струю свежего воздуха принесла хрущевская оттепель. Татарский театр сперва отреагировал на нее легкими лирическими комедиями и мелодрамами.

Непритязательные сентиментальные произведения Хая Вахита, в непридуманной постановке Р. Бикчентаева выделялись ярким контрастом на фоне привычных «идеологически выверенных», «правильных», «серьезных» спектаклей. Им сильно доставалось от критики, но они имели огромный успех. Немного освободившись от тотального диктата, театр повернулся лицом к простому зрителю, которого больше занимают не революционные свершения, а перипетии человеческих отношений, любовные переживания, нравственные проблемы.

Эту направленность на достижение зрительских симпатий подхватил и Марсель Салимжанов. Вообще, с приходом поколения шестидесятников в татарском театре начинается новый этап. На арену вышла целая плеяда молодой творческой интеллигенции: актеров, режиссеров, композиторов, писателей. Драматурги Т. Миннуллин, Ш. Хусаинов, Р. Батулла и другие основной упор делали на психологизм и вопросы нравственности, оживляя ими и производственные, и патриотические пьесы. Непременным стержнем в них должна была оставаться коммунистическая идеология, но каждый по-своему обогащал свои произведения кто философскими, кто юмористическими, кто мелодраматическими красками, проявляя творческую индивидуальность. Театр вновь завоевал популярность, спектакли вызвали живой интерес у общества, становились предметом дискуссий. Но кажущаяся свобода на самом деле была весьма ограниченной. В период «развитого социализма» татарская нация постепенно исчезала. Городские татары стремительно ассимилировались: невозможно было получить образование на родном языке (на миллионную Казань работала всего одна татарская школа, о вузах и училищах и речи не было), радио и телевеща-

ние, пресса были очень скудными. Обществом приветствовались межнациональные браки, прославлялся «интернационализм», под которым понималось обрусение. Ни в одной пьесе того времени не найдется и намека на эту действительность. Театр считался национальным, потому что там звучала татарская речь, одевались в национальные костюмы, иногда исполнялась народная музыка, игрались произведения авторов-татар. Но идеи, проблемы, общая направленность были исключительно советскими.

Весьма показательны в этом смысле так называемые «исторические» постановки. Все они посвящались «революционному прошлому», а героями их могли стать лишь такие личности, как большевик Шамиль Усманов, герой-коммунист Муса Джалиль, сподвижник Е. Пугачева Бахтияр Канкаев и т.д. Причем историческая правда обычно приносилась в жертву идеологии. Так, к примеру, в драме Н. Фаттаха «Кул Гали» рассказывается о победе Волжской Булгарии над татаро-монголами (!). И даже такие лояльные, состоящие сплошь из «художественного вымысла» спектакли на национальную тему подвергались гонениям. А более острые и живые постановки М. Салимжанова «Три аршина земли» А. Гилязова, «Конокрад» Т. Миннулина и вовсе были запрещены, зрители увидели их только после перестройки.

И в этих условиях национальные чувства с трудом, но находили себе выход. Одна из несомненных побед татарского театра времен застоя – «Альмандар из Альдермыш». Спектакль, ставший национальным символом, гордостью татар, удивительно гармонично соединил в себе советские идеалы с неповторимым народным колоритом. Неунывающий девяностолетний герой полностью соответствует требованиям соцреализма – фрон-

товик, труженик, интернационалист. Однако основной акцент делается на его личных и национальных качествах – лукавстве, хозяйственности, доброте, трепетном, восторженном отношении к миру, и особенно к детям. И драматург Т. Миннулин, и режиссер М. Салимжанов, и исполнитель Ш. Биктимиров вложили в образ Альмандара всю душу, придав ему удивительно живой, узнаваемый, родной облик. К сожалению, эта постановка являлась редким исключением, лишь подтверждающим общее правило.

Таким образом, вплоть до начала девяностых годов татарский театр оставался, по выражению Сталина, «национальным по форме, социалистическим по содержанию». Да и форму нельзя было назвать по-настоящему самобытной, советской критикой приветствовалось единообразие или, как тогда это называлось, «сближение национальных культур».

Демократические перемены в обществе нашли свое отражение и в театре. Возрождение интереса к своим истокам характерно для всего советского искусства времен перестройки. Знаменательным событием стала постановка в ТГАТ им. Г. Камала инсценировки нашумевшей повести Ч. Айтматова «Плаха» (1987). Само произведение достаточно противоречиво, и поставленный режиссером Д. Сиразиевым в стиле рок-оперы спектакль во многом был данью тогдашней моде. Но в нем впервые за много лет поднималась проблема исторической памяти, разрушительных для личности последствий национального нигилизма.

Дипломная работа режиссера Ф. Бикчентаева по пьесе молодого драматурга М. Гилязова «Бичура» («Домовой») (1989) стала продолжением этой темы, но уже на родной для театра татарской почве. Спектакль-притча, полный иносказаний,

философских обобщений, поэтических метафор рассказывал о духовном опустошении, об утрате опоры в жизни, к которым привели забвение национальных обычаев, пренебрежение к нравственным извечным законам. Бытие четырех одиноких стариков в заброшенной деревне напоминает разоренное гнездо. Остыл некогда горячий семейный очаг главного героя Аксака – из пятерых сыновей ни один не вспоминает о родителях. Опустело, умерло некогда шумное и многолюдное село – из ста семнадцати крепких хозяйств осталось всего два ветхих дома. Последний хранитель жизни – фольклорный, мифический персонаж Домовой покидает стариков, унося с собой в небытие целый мир – когда-то живой, разноцветный, основательный мир татарской деревни. Для выражения этой пронзительно печальной мысли молодой постановщик нашел непривычные, проникновенно выразительные художественные средства: вместо красочных декораций – полупустая темная сцена, вместо бодрых диалогов – тихие исповедальные интонации, вместо бравурной, умело оркестрованной музыки – берущий за душу, исполненный а капелла, старинный мунаджат. Так, еще до «парада суверенитетов» и многотысячных митингов со сцены с потрясающей глубиной и эмоциональной силой прозвучало предупреждение о том, что нация идет к духовному тупику, оплакивалась необратимость потерь на этом пути.

Вообще, ранние спектакли Ф. Бикчентаева были очень интересными, новаторскими не только в плане сценической формы (на что обратили основное внимание критики). В них по-новому, непредвзято осмысливалась действительность, ощущался молодой, свежий взгляд на привычные вещи, на устоявшиеся мифы национальной истории. Ярким примером

может служить постановка «Сказки про белого бычка» Т. Гиззата (1990). Стопроцентная агитка времен коллективизации неожиданно получила совсем иное, современное звучание. Главный герой – зажиточный крестьянин никак не хочет отдавать своего ухоженного бычка в голодное колхозное стадо. Именно бичеванию его «мелкособственнических инстинктов» и посвящена пьеса. Волей постановщика создается своеобразный «перевертыш». Сцена, заваленная мешками с зерном, о которые все без конца запинаются и падают, сама кричала о вопиющей бесхозяйственности «народной власти». Шум, гам, бессмысленная суэта, бесконечные выступления комсомольских агитбригад усиливали ощущение всеобщего помешательства. На этом фоне практичный, хитроватый, обаятельный «кулак» производил впечатление единственного нормального, здравомыслящего человека. Его «контрреволюционные речи» звучали очень убедительно, а нежелание отдавать плоды своего труда бездельникам на разбазаривание было так понятно и естественно.

Вместе с Фаридом Бикчентаевым на сцену пришло новое поколение молодых артистов. То, что начало их творческой работы совпало с периодом общественного обновления, национального подъема, безусловно, для них большая удача. Куда труднее пришлось более зрелым мастерам с устоявшимися взглядами. От них новое время требовало непростой внутренней перестройки, переосмысления своего жизненного и профессионального опыта.

Главный режиссер Камаловского театра Марсель Салимжанов отнесся к новым веяниям в общественной жизни несколько настороженно. Особенно его беспокоили максимализм, бескомпромиссность, эмоциональ-

ность широко развернувшегося национального движения, попытки кардинально пересмотреть наследие прошлого. Отстранившись от митинговых страстей, он постарался сценическими средствами выразить свое отношение к злободневным вопросам национальной жизни. Так появился нашумевший в свое время спектакль по пьесе Т. Миннуллина «Ильгизар + Вера» (1991). В основе сюжета – довольно типичная история. Татарин женится на русской и начинает полностью плясать под ее дудку. Своего сына они называют Иваном. Таких ситуаций в жизни немало. Налицо тенденция к обрусению татар через смешанные браки. Эта проблема и была прямо поставлена в спектакле, но что касается путей к ее решению... Салимжанов обратился к своему излюбленному методу психологического реализма, тщательно обрисовывая характеры туповатого, безвольного Ильгизара, своенравной, эгоистичной, недалекой Веры, их родственников и знакомых. Средствами бытовой и социальной сатиры были подчеркнуты недостатки молодых героев – невоспитанность, глупость, легкомыслие. В результате громко заявленный национальный конфликт незаметно свелся к проблеме морально-нравственных качеств, личных взаимоотношений, к каким-то мелким бытовым деталям. Как писали некоторые критики: дело не в том, что нации разные, «была бы любовь...». Действительно, попытка доказать зрителям, что нельзя нарушать древние обычаи и сочетаться браком с представителем другой национальности, вышла не совсем убедительной. Ильгизар и Вера на самом-то деле два сапога – пара. Они оба – продукт советской эпохи, люди без нации, без культуры. Между ними не стоит ни одна религия: татары в деревне давно не мусульмане, да и Вера носит крестик лишь как украшение.

Русского языка им вполне хватит для общения, а что касается разницы в характере и бытовых привычках – это и вовсе мелочи, ведь и так все люди разные.

Тем не менее спектакль сам по себе вышел жизненный и заставляющий о многом задуматься. Ведь человек наиболее ярко и полно проявляется именно в своих личных отношениях. А любовь труднее всего подчиняется логическим доводам и социальным установкам. Не случайно столько произведений искусства посвящены конфликту разума с чувствами. Что касается межнациональных браков, то точнее всего выразил суть проблемы всемирно известный герой Шалом Алейхема Тевье-молочник: «Птичка может полюбить рыбку, только где они будут жить?». Когда за отдельными индивидуумами стоят разные цивилизации, культурные традиции, исторически сложившиеся особенности, – тогда действительно их совместное существование чревато большими трудностями, противоречиями и трагедией духовного раздвоения для совместных детей. Одной из самых существенных составляющих национального мироощущения является религиозное сознание. И единство в этой области гораздо важнее чисто этнических моментов.

Именно такой поворот получила тема любви в следующей серьезной совместной работе Т. Миннуллина и М. Салимжанова – спектакле «Любовница» (1997). Удачливый предприниматель Кабир и молодая учительница Аниса – любовники. У него есть еще жена и дети, у нее – лишь шикарно обставленная квартира и красивые ухаживания. Ситуация пошловатая, но любовь между ними страстная, горячая. Не поженились они лишь потому, что Аниса не хочет «разбивать семью». Воспитанные в атеистическом обществе, на романтичес-

ких представлениях о «свободной» любви, оба не придавали значения «формальностям». Целых десять лет длилось их счастье, пока новые времена не внесли свои коррективы. Повзрослевшая Аниса открыла для себя мир ислама и решила оставить свою грешную любовь, выйти замуж, родить детей, начать новую, праведную жизнь. Для Кабира такой поворот стал настоящим ударом. Привыкший брать от жизни по максимуму и всегда добиваться своего, он впервые столкнулся с непреодолимым препятствием. Он не хочет терять любимую женщину и мечется в попытках переубедить ее, доказать свои права. Самоуверенный, самодостаточный диктатор-бизнесмен, может быть, впервые в жизни столкнулся с необходимостью принять чужое мнение, подчиниться чужому решению. Это заставляет его задуматься, оглядеться, внимательно выслушивать людей, которых раньше не замечал: молоденькую секретаршу, старушку, торгующую сигаретами под окнами, муллу... Внешние события постепенно уступают место подлинному конфликту произведения – несовместимости прежнего рационального, потребительского мировосприятия с новыми нравственными установками и возрождением религиозных ценностей. Центром постановки стал образ Кабира, в ярком, темпераментном исполнении Ильдара Хайруллина. Думается, потому, что его сомнения, внутренние противоречия были особенно близки режиссеру. Образ Анисы не получил такого звучания, хотя именно в ее душе произошли существенные сдвиги, ее эволюция – характерная примета времени, да и моральная правота осталась за ней (в этом отличие позиций драматурга и постановщика). Вообще, создатели спектакля постарались не давать однозначных оценок, предоставив делать окончательные выводы зрителям...

В отличие от взвешенных, повествовательно-рассудительных драм Т. Миннуллина пьесы молодого драматурга З. Хакима полны скепсиса, горькой иронии, максимализма. «Летающая тарелка» (1993), «Сумасшедший дом» (1996), «Ясновидящий» (1998) были близки творческой натуре М. Салимжанова яркой социальной направленностью, беспощадной обличительной сатирой, сочетанием бытового реализма с глобальными обобщениями и оригинальной образностью. Кроме того, им присуща откровенная, честная, самокритичная позиция. З. Хаким не призывает искать причины национальной трагедии во внешних обстоятельствах, а исходит из мнения, что каждый носит корень своих бед в себе самом. Действительно, никогда не получит свободы и признания тот, кто не изжил в себе рабской психологии, идолопоклонничества, кто живет лишь инстинктами и соображениями сиюминутной выгоды. Для того, чтобы достигнуть подлинного национального возрождения, расцвета экономики и культуры, татарам предстоит пройти огромный и тяжелый путь, на котором неизбежны, прежде всего, серьезные подвижки в общественном сознании.

Значительным, неординарным событием стала постановка М. Салимжановым трагедии Ю. Сафиуллина «Идегей» (1994). Татарскому народу наконец-то вернулось его бесценное наследие – древний эпос, заклеянный и запрещенный в свое время как «феодално-ханский». Кроме того, делалась попытка по-новому, непредвзято взглянуть на прошлое, объективно осмыслить обросшую мифами историю расцвета и распада Золотой Орды. Но главное – создателям спектакля удалось найти и выделить в древнем дастане актуальные мотивы, проблемы, созвучные времени. 1994 г. – начало чеченской войны. И в пос-

тановке камаловцев на первый план вышло обличение распри, насилия, политической безответственности. На глазах у зрителей разгорается конфликт, повлекший за собой гражданскую войну, гибель государства, многочисленные потери. В драме дана четкая расстановка сил, и каждый персонаж может рассматриваться не только как яркий художественный образ, но и как определенный политический символ. Здесь, как и в жизни, тесно переплелось личное и общественное, малое и великое, случайное и неизбежное. А начинался политический кризис в Золотой Орде с отрицания, казалось бы, сугубо нравственных ценностей, с разлада вроде бы чисто человеческих, межличностных отношений... Выпущенный на волю дьявол междоусобицы становится неуправляемым, собирая все новые и новые жертвы, пробуждая в людях низменные инстинкты, тщеславие и жестокость. Запах крови сводит людей с ума, перед ним отступают и здравый смысл, и моральные постулаты, родственные чувства и даже любовь. Распри подняли со дна страны всю муть и грязь. Множатся конфликты, ширится и растет очаг войны, нет конца бедам, разрухе, смертям. И как беспомощно, глупо и даже издевательски звучали из уст заваривших эту кашу «героев» бесконечные слова о справедливости и законе, народном благе и интересах государства! В этой войне нет правых, и не может быть победителей. Истины и мира не достичь путем кровопролития. Именно об этом страстно, ярко, эмоционально говорили со сцены актеры, находя горячий, искренний отклик в сердцах зрителей.

После долгого забвения наконец-то вернулись на подмостки произведения Гаяза Исхаки. Огромная заслуга в этом принадлежит Прозату Исанбету. Не побоявшись реальных трудностей как политического, так и эстетическо-

го характера, режиссер одну за другой ставит несколько его пьес: «Зулейха» (1993), «Брачный контракт» (1994), «Жан Баевич» (1995).

Наибольший резонанс, безусловно, получила «Зулейха» – легенда татарского театра. Ее возвращение ожидалось с трепетом и нетерпением. В то же время мало кто отдавал себе отчет в том, какая огромная пропасть отделяла возвращенного в духе реализма и атеизма массового постсоветского зрителя от Исхаки и его религиозно-мистического произведения. Кроме того, пятиактная хроникальная историческая драма по современным меркам чересчур объемная и многословная (это в 1917 г. зрители с воодушевлением смотрели спектакль 7 часов). Учитывая особенности современной публики, пьесу сократили почти наполовину. Причем в спектакль не вошла самая яркая, насыщенная и важная для автора сцена, несомненно, являвшаяся кульминацией произведения – фантастическая картина явления умирающей Зулейхе ангелов. Глубоко религиозная идея искупления и вознаграждения за страдания и праведность, находившая горячий отклик у зрителей-мусульман начала века, показалась театру несвоевременной. Для того, чтобы сделать спектакль доступным и популярным, его максимально приблизили к традиционной эстетике бытового реализма. И своей цели, безусловно, достигли, правда, лишив «Зулейху» художественного своеобразия, необычности, того, что делало ее выдающимся, ни на что не похожим явлением в национальном искусстве. Тем не менее спектакль производил сильное эмоциональное впечатление. Большую роль в этом сыграло и музыкальное оформление. Композитор театра Ф. Абубакиров проделал огромную и кропотливую работу по расшифровке и оркестровке архивных материалов, и зрители ус-

лышали оригинальную музыку Султана Габаши, написанную к первой постановке «Зулейхи» в 1916 г. Торжественная и печальная, затрагивающая потаенные струны души, строгая, величественная мелодия «Кичке Азана» стала лейтмотивом спектакля, во многом определившим его смысл. Пьеса, постановка которой в тогдашней нестабильной ситуации вызывала немало опасений, прозвучала не укором, не обвинением, а поминальной молитвой, данью памяти и благодарности предкам, вопреки жесточайшим преследованиям, сумевшим защитить самобытность культуры, веры и языка, сохраниться как нация.

Интерес к национальной тематике, творческий подъем были характерны не только для театра им. Г. Камала. Очень яркие, самобытные, оригинальные постановки появились и в Театре драмы и комедии им. К. Тинчурина. Это, в первую очередь, «Колдунья» (1993) Н. Гыйматдиновой в постановке Т. Халяф и «Пока течет Итиль...» (1994) Н. Фаттах в постановке Р. Загидуллина. Показателен тот факт, что, не найдя в современной драматургии пьес, достаточно ярко раскрывающих национальную тематику, театр выбрал созвучные своему настроению прозаические произведения и сам обработал их для сцены.

Кроме того, появилось множество новых татарских театральных коллективов в республике и за ее пределами: в Уфе, Туймазах, Оренбурге, Набережных Челнах, Нижнекамске, Казани... Рожденные волной национального подъема, они горели творческим энтузиазмом, желанием сказать новое слово и показали немало своеобразных, проникнутых творческим поиском, по-настоящему живых и актуальных спектаклей.

Вряд ли справедливо обойти вниманием постановки татарских драматургов в других регионах. В частности,

в 1994 г. Башкирский академический театр драмы им. М. Гафури привозил на гастроли в Казань удивительно пронзительный, волнующий, драматичный спектакль по пьесе И. Юзеева «Выронил я из рук белый калфак...» о судьбах разбросанных по миру представителей татарской диаспоры. В центре постановки – тема утраченной Родины, и актуальна она, к сожалению, не только для эмигрантов. Трагична судьба вынужденных переселенцев, не нашедших счастья на чужбине, мучающихся угрызениями совести и ностальгией. Еще более горька участь тех, кто остался, но пожертвовал при этом своими убеждениями, свободой, родственными и дружескими связями, кто, славя свою страну, закрывал глаза на полученные раны и миллионы безвинных жертв. Поэтому выроненный из рук белый калфак – символ трагедии всего народа, разбросанного по свету, разобщенного, разделенного границами и убеждениями, но объединенного общей тоской по чистому и светлому образу своей утерянной Родины. Башкирские актеры передавали переживания своих героев исключительно проникновенно, с огромной эмоциональной отдачей, а найденная драматургом форма телемоста еще более обостряет восприятие зрителей, делая происходящее на сцене близким, реальным, осязаемым.

В двухтысячные годы интерес театра к национальным проблемам заметно ослабел. Сказались изменения в политической ситуации, настроении общества. Центральное место на сцене заняли любовные истории, семейные передраги, легкие, развлекательные комедии. Нельзя сказать, что уровень постановок понизился, появлялись очень серьезные, глубокие, по-настоящему новаторские спектакли, и среди них много произведений мировой классики. Большое внимание уделялось вопросам формы, эстети-

ческого совершенства. Вместе с тем в обществе ощущалась настоящая потребность в театре не только как в месте для отдыха и культурных развлечений, но и как в общественной трибуне, институте, формирующем национальное сознание. Отчетливее других это осознавал М. Салимжанов. Он вернул на сцену спектакль «Ильгизар+Вера», а в 2002 г. на свой страх и риск поставил неоднозначную и далеко не совершенную в художественном отношении пьесу М. Гилязова «Баскетболист». Восторженный прием и небывалый резонанс в СМИ, который получила эта постановка, говорят о многом. Русскоязычные издания увидели в спектакле убийственную, саркастическую пародию на потерпевших фиаско националистов-радикалов. Они же, в свою очередь, также уверенно и безапелляционно посчитали его гневным обличением половинчатой «предательской» политики М. Шаймиева, лишь посетовав на некоторую недосказанность, обусловленную, по их мнению, цензурными соображениями. Многие разглядели в постановке лишь фарс, смешное, на грани цирковой эксцентрики, пред-

ставление и искренне недоумевали, зачем вообще в ткань спектакля ввели государственную символику? Такая существенная разница в зрительском восприятии, конечно же, не свидетельствовала о четкой, определенной авторской позиции. Но уже то, что вокруг спектакля развернулась острая полемика, разбушевались страсти, говорит о востребованности острых современных пьес на национальную тему.

Сегодня, несмотря на неизбежные веяния в театральном искусстве, связанные с глобализацией и распространением западных эстетических тенденций, татарский театр по-прежнему сохраняет свою самобытность. Большое место в репертуаре занимает национальная классика. В произведениях современных драматургов оживает история, поднимаются острые и злободневные проблемы национальной жизни. Можно назвать такие спектакли, как «Любовь бессмертна» Р. Зайдуллы, «Женщины 41-го» З. Зайнуллина, «Мулла» Т. Миннуллина. И это естественно. Театр не может жить в отрыве от своих корней, от народа, которому служит и который так остро в нем нуждается.

Аннотация

Статья посвящена раскрытию национальной темы в татарском сценическом искусстве. Прослеживается, какие аспекты национальной жизни находились в центре внимания в разные периоды исторического развития, каким образом эта тема трактуется различными писателями и режиссерами. На основе конкретных примеров показана эволюция татарского театра и, в частности, его отношения к национальному вопросу. Статья будет интересна специалистам в области литературы, истории и театрального искусства.

Ключевые слова: театр, искусство, драма, история, национальная тема.

Summary

The article devoted to the national theme in the Tatar theatrics. Aspects of national life which were the focus at different periods of historical development and how this theme interpreted by various writers and directors are traced. Evolution of the Tatar Theater and in particular their relationships to the national question are shown on the basis of examples shows. The article will be of interest to specialists in the field of literature, history and theater.

Keywords: theater, art, drama, history, national theme.