

УДК 792

РОМАНТИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В ТАТАРСКОМ ТЕАТРЕ

А.Р. Салихова, кандидат филологических наук

Принято считать, что в силу общественно-исторических условий, в которых развивались татарская литература, драматургия и театр, национальное сценическое искусство было и остается, прежде всего, реалистическим. Тем не менее в нем присутствуют ярко выраженные романтические тенденции, целые стилевые направления и течения романтического толка, а многие выдающиеся деятели татарского театра раскрылись именно как непревзойденные создатели возвышенно романтических образов.

Еще до Октябрьской революции в репертуаре татарских театральных трупп наряду с бытовыми драмами и сатирическими комедиями значительное место занимали романтические (в основном переводные) произведения: «Разбойники», «Коварство и любовь» Шиллера, «Альмансор» Гейне [1, с.67] и др. Большой популярностью пользовались пьесы азербайджанских драматургов-романтиков: «Надир шах» Н. Нариманова, «Трагедия Фахрутдина» Н. Везирова, «Ага Мухамед шах Каджар» А. Ахвердиева и другие [1, с.67-69, 71]. Романтическое стилевое своеобразие этих произведений требовало соответствующего воплощения и на сцене. Вместе с тем и оригинальная национальная драматургия в своем развитии все увереннее осваивала романтическое направление. В качестве примера можно привести произведения Мирхайдара Файзи, Ф. Бурнаша, Гали Рахима, некоторые пьесы Карима Тинчурина и т.д.

Выявлению романтических тенденций в татарском театре посвяще-

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

Среди них наиболее яркими являются произведения Ф. Бурнаша. Трагедия «Тагир и Зухра» основана на сюжете из общетюркской средневековой литературы, который восходит к «Дастану Бабахан» Сайяди (XV век). В конце XIX века Ахмед Уразаев-Курмаши пересказал этот сюжет, придав ему литературную форму, где чередуются проза и поэзия, и опубликовал в 1876 г. Книга обрела всенародную популярность и выдержала десятки изданий. Ф. Бурнаш взялся за переработку этого произведения для сцены в 1917 г., а в 1918 г. она уже была поставлена Г. Кариевым на

казанской сцене. Спектакль стал значительным и ярким событием. Главные роли в нем исполнили Г. Кариев (Хан), К. Тинчурин (Тагир), Г. Болгарская (Зухра). Художник П. Беньков создал изысканные, сказочно красивые декорации, а композитор С. Габаши написал музыкальные номера. Само представление состояло из пяти актов, пролога и эпилога и шло семь с половиной часов. Такая затянутость объясняется бережным отношением театра к неординарной пьесе, стремлением сохранить ее особую поэтику, все ее тонкости и нюансы.

Сохранив романтическую приподнятость, восточную поэтичность, трагический накал первоисточника, Ф. Бурнаш творчески переосмыслил его, добавив новые детали и повороты сюжетной линии, усилив социальные мотивы. Главная тема трагедии – любовь, не признающая сословных предрассудков, бросающая вызов несправедливому миру и классовому неравенству, оказалась созвучна революционной эпохе. Это отмечал, в частности, Г. Ибрагимов [2]. Вместе с тем трагедия Ф. Бурнаша утвердила в национальной драматургии романтический стиль, характерный для классического типа восточного романтизма. Это сказалось и в поэтизации содержания, и в стихотворной форме, и во многом другом. Автор придерживался канонических форм и стиля восточного романтизма. Его персонажи объясняются торжественно и пышно. Частое обращение к традиционным поэтическим средствам, украшение разговорной речи орнаментами национальной поэзии создают особый стиль и усиливают восточно-романтическое воспроизведение легенды на сцене.

Трагедия «Тахир и Зухра» открыла в татарской драматургии новое направление. Вслед за ней появились другие пьесы, обращенные к национальной истории, религиозным легендам, воспевающие романтическую любовь: «Буз егет» К. Рахима, «Юсуф и Зулейха», «Палачи трона», «Ляйля и Меджнун», «Га-

шик гарип» К. Амири, «Борьба за трон» М. Укмаси, «Сак-Сок» А. Сагиди, «Голубой ковер» К. Тинчурина и многие другие. Интересно, что усиление романтизма, связанного с историческими национально религиозными мотивами, присуще в первые годы советской власти лишь драматургии, а не прозе и не поэзии. Причину этого исследователи видят в условиях нэпа, когда репертуар складывался исходя из кассовых соображений, то есть с учетом запросов платежеспособной публики. Тем не менее они отмечают, что хотя в большинстве этих произведений история предстает в идеалистической легендарно-мифической окраске, в целом они играли прогрессивную роль. Выступая против средневековой схоластики, они защищали духовное укрепление личности, возвеличивали естественные человеческие взаимоотношения, критиковали социальное неравенство и несли в себе идеалы гуманизма. К середине 1920-х гг. ситуация в корне изменилась, произведения данного направления не просто исчезали со сцены, но и подвергались жесточайшей критике с вульгарно классовых позиций.

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

придает его пьесам особую красоту и поэзию, неповторимый национальный колорит.

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

С точки зрения развития революционного романтизма в направлении к синтезу с реализмом А. Ахмадуллин делит произведения на две группы [3, с.225]. К первой он относит романтические драмы М. Файзи, Ф. Бурнаша и т.д., которые насыщены элементами реализма: отдельные сцены и эпизоды, некоторые характеры, особенности сюжетного построения. Ко второй – трагедии и драмы, отличающиеся напряженностью конфликта, сильными страстями, бурным динамизмом, емкостью слога, возвышенным пафосом. Образцом такого чисто романтического произведения является «Трагедия сынов земли» Х. Такташа (1921) [3, с.195]. Богоборческая, бунтарская пьеса, насквозь пронизанная антирелигиозным пафосом, была созвучна времени. Несмотря на это, она подверглась резкой критике с вульгарно-социологических позиций за увлечение романтико-символическими образами, религиозно-мифический сюжет, за уход от реальности. Интересно,

что явно под воздействием произведения Х. Такташа К. Тинчурин написал трагедию «Зар» («Ропот») [3, с.173], где также попытался поднять проблемы революционной действительности в традиционных библейских сюжетах. Придавая религиозно-мистическим образам современное звучание, драматург персонифицировал как отдельные явления общественной жизни, так и некоторые черты характера. Это был своеобразный творческий эксперимент. Однако данная линия в развитии драматургии не получила общественного признания.

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

Справедливости ради следует отметить, что романтические тенденции на татарской сцене уверенно заявляли о себе и в дореволюционный период. Большую роль в этом сыграли такие факторы, как романтические традиции восточной поэзии, богатый произведениями русской и западноевропейской классики репертуар, влияние русской сценической культуры того времени. Особое значение имела работа татарских актеров в «Кавказско-тюркской мусульманской труппе» под руководством Гусейна Араблинского, где они имели возможность приобщиться к традиционно высокому, романтическому стилю азербайджанского театрального искусства. Кроме того, стремление к возвышенности, романтической приподнятости и одухотворенности было изначально присуще таланту первой татарской актрисы С. Гизатуллиной-Волжской. Это отмечают многие рецензенты. Г. Карам видел в этом и отрицательную сторону, поскольку даже в комедиях, где стилистика должна быть несколько снижена, игра актрисы напоминала драму и потому не всег-

да оставляла «правильное впечатление» [4]. В 1912 г. С. Гизатуллина-Волжская основала в Уфе труппу «Нур», направление которой несколько отличалось от бытового психологизма труппы «Сайяр». Многие из тех, кто начинал свою творческую биографию под руководством легендарной актрисы, затем проявили себя как исполнители романтического, возвышенного плана. В труппе «Нур» играли до революции М. Мутин, Ш. Шамильский и другие.

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

сического характера, тяготеющих к искусству монументальному и героическому [5, с.86].

Актером-романтиком иного психологического плана, в исполнительской манере которого нашли свое отражение и высокая патетика, и мягкий задушевный лиризм, был Ш. Шамильский. Он играл много и самые разнообразные роли: Зиннат («Горемычные» М. Файзи), Сулейман («Живи, Зубэйда — буду жить и я» С. Рамиева), Хайрутдин («Молодые сердца» Ф. Бурнаша), Миркай («Миркай и Айсылу» Н. Исанбета) и т.д. Его герои как бы светились изнутри, им были присущи полифоническая многоплановость настроений, гибкость перехода от высоких взлетов души в мир поэтических полутонов. Ш. Шамильский как актер романтического плана созревал в поэтически-возвышенных ролях национального репертуара, однако классические романтические произведения также оказывали на него сильное влияние. Романтизм в творчестве Ш. Шамильского проявлялся в стремлении запечатлеть необыкновенное в обыкновенном, сосредоточить внимание на душевном благородстве и нравственной красоте своих героев (6).

Незаменимой партнершей Ш. Шамильского была Фатыма Ильская — актриса высоких поэтических порывов и страстей, в игре которой переплетался лиризм мягких, нежных тонов с глубоким трагизмом. Как свидетельствуют очевидцы, этому способствовали ее индивидуальные актерские данные: горячий темперамент, выразительность пластики, тембровое богатство голоса и особая, лишь ей присущая речь, с небольшими паузами между взлетающими ввысь фразами, речь, которая создавала ощущение перекатовающихся волн. Самые яркие из ее ролей: Джульетта («Ромео и Джульетта» Шекспира), Дездемона («Отелло» Шекспира), Амалия («Разбойники» Шиллера), Динана («Собака на сене» Лопе де Вега), Катерина («Гроза» А. Островского), Идея («Гимн труду» Андриенко), Зух-

ра («Тахир и Зухра» Ф. Бурнаша), Айсылу («Миркай и Айсылу» Н. Исанбета) и многие другие. Большую роль в формировании Ф. Ильской как актрисы романтического направления сыграл режиссер Г. Девишев [6].

С 1930-х гг. в советском искусстве утвердился единый метод соцреализма. Этот процесс не всегда шел естественно и безболезненно. Жертвами сталинских репрессий стали многие выдающиеся деятели татарского театра – К.Тинчурин, М.Мутин и другие. Творческий метод военного и послевоенного времени не был лишен ярких эмоциональных всплесков, но все же был ближе к классицизму и жесткими эстетическими канонами, тяготеющими к единообразию, и идеологией: превалянием долга над чувствами, а общественных интересов над личными.

Возвращение на сцену романтики связано с хрущевской оттепелью. Причиной тому стал общественный подъем. Кроме того, после XX съезда партии на сцене театра были возрождены постановки пьес К. Тинчурина и Ф. Бурнаша, незаконно репрессированных в период культа личности: «Без ветрил» (1958), «Голубая шаль» (1956), «Казанское полотенце» (1956) Тинчурина, «Тахир и Зухра» Бурнаша (1958) – в ТГАТ им. Камала, «Молодые сердца» Бурнаша (1956) – в Альметьевском театре и др.

Большую роль сыграло и омоложение актерского состава. В 1950 г. труппа пополнилась выпускниками Татарской студии ГИТИСа им. А. В. Луначарского (класс О. И. Пыжовой): Ш. Асфандиярова, А. Галеева, А. Хайруллина, Г. Камалова, Р. Бикчантаев, П. Исанбет, Д. Ильясов. Из театральной студии и Казанского театрального училища пришли Р. Хайретдинова, В. Закиров, Ш. Биктимиров, А. Губайдуллин и др. В 1960–1961 гг. были приняты на работу выпускники Татарской студии Театрального училища им. Щепкина (класс М. Н. Гладкова): Р. Тазетдинов, Н. Дунаев, Г. Исангулова, Ф. Ахтямова, Р. Шарафеев, Н. Ихса-

нова и др. В этот же период происходило и обновление национальной драматургии: лирические комедии и мелодрамы Х. Вахита, Р. Батуллы, И. Юзеева, Т. Миннуллина и других были пронизаны романтическими настроениями. Созвучно им было и творчество молодых тогда режиссеров Р. Бикчентаева, П. Исанбета, М. Салимжанова, открывавших для себя чувственную поэзию театра.

Яркими романтическими мотивами были пронизаны спектакли ТГАТ им. Г. Камала «Анжелю» В. Гюго, «Легенда о любви» Н. Хикмета, «Король Лир» В. Шекспира, «В ночь лунного затмения» М. Карима, «Эзоп» Г. Фигейредо, «Нэркес» И. Юмангулова и другие.

Новый всплеск романтизма в татарском театре пришелся на начало девяностых годов двадцатого века и связан с началом профессиональной деятельности артистов Р. Тухватуллина, И. Тухватуллиной, Л. Хамитовой, И. Габдрахманова, И. Хайруллина и др., а также режиссера Ф. Бикчентаева. Яркими примерами являются спектакли «Ромео и Джульетта» В. Шекспира, «Асылъяр» М. Файзи, «Индианка» Г. Каюмова, «Учитель танцев» Лопе де Вега и др.

«Ромео и Джульетта» В. Шекспира в постановке Ф. Бикчентаева в 1990 г. стал одним из программных спектаклей условного, метафорического театра. В противовес устоявшейся в те годы эстетике жизненного правдоподобия, яркой зрелищности и идейной определенности, Ф. Бикчентаев основное внимание уделил созданию атмосферы, не просто романтической, а какой-то тревожно-неопределенной, щемящей, местами болезненной, сопровождающей первое, неловкое и неумелое, и потому особенно острое и страстное чувство. Декорации использовались как символ: огромная бесконечная городская стена, разрезающая сцену пополам, олицетворяла непреодолимость преград на пути искренней, чистой, возвышенной любви. Но главным в спектакле была актерская энергетика. Сцена была буквально пропи-

тана ощущением юности — в массовых и батальных сценах играли тогдашние студенты Института культуры и искусства. Главные роли с большим внутренним напряжением и самоотдачей исполнили молодые актеры Люция Хамитова и Ильдус Габдрахман. «Ромео и Джульетта» в постановке Ф. Бикчентаева при всей своей сдержанности и целомудрии и по сей день остается одним из самых чувственных и эротичных спектаклей на татарской сцене.

Созвучна ему и постановка романтической комедии Лопе де Вега «Учитель танцев». Это спектакль исключительно о любви. Причем о любви возвышенной, нереальной, волшебной, какой она нам представлялась в детских и юношеских мечтах. Словно из мира сладких грез — усыпанное сияющими звездами и украшенное неправдоподобно огромной золотой лунной небой, интимность таинственного ночного сада, страстная и нежная испанская мелодия... И оживала наивная вера в то, что в жизни все сложится как в красивой сказке, где благородный рыцарь преодолеет все преграды ради своей прекрасной дамы, где непременно победят добро и правда. Приподнятое, поэтическое настроение — главное в спектакле, и поэтому важным было не то, что происходит на сцене, а то, как происходит. Особую значимость обрели и изысканно вычурные костюмы, и сложная, выразительная хореография, и молодость, обаяние актеров [7].

Романтические тенденции ощутили и в творчестве современных молодых режиссеров. Один из ярких примеров — постановка в ТГАТ им. Г. Камала спектакля «Перстень» (по повести Фатыха Хусни). Режиссер — Лилия Ахметова.

В первую очередь, примечательно само произведение Ф. Хусни. С одной стороны, оно историческое — поэзия довоенной татарской деревни, аромат эпохи, ненавязчивые приметы конкретных социальных процессов придают ему особый ностальгический коло-

рит. С другой стороны, оно психологическое — чувства деревенского паренька Айдара к дочке торговца яблоками Василе показаны удивительно точно, искренне, последовательно. Оба главных героя, безусловно, обладают и ярким темпераментом, и цельными оригинальными характерами. Однако не в этом движущая сила действия и причина, на первый взгляд, нелепых поступков Айдара, так и не соединившегося со своей любимой. Она в характере самой их любви — настоящей, возвышенной, бескорыстной. Именно небытовое и небанальное отношение Айдара к женщине придает его образу теплоту и поэтичность, а всему спектаклю ощущение внутренней правды, значительность и одухотворенность.

Эта особенность очень сильно выделяет «Перстень» из ряда традиционных постановок о татарской деревне, идущих на национальной сцене. В любви Айдара к Василе есть что-то блоковское, не совсем мужское. Он ее боготворит, словно Прекрасную Даму. Земная страсть борется в нем с робостью и преклонением. Если для большинства мужчин любовь — это прежде всего действие, у которого есть начало и конец, за которым следуют другие подобные действия, то поэтически одаренные натуры ценят любовь как состояние, придающее высокий смысл обыденным поступкам, озаряющее жизнь нереальным, волшебным светом. То, что Айдар словно сам бежит от своего счастья, находя для этого разные причины, обусловлено вовсе не его вспыльчивостью и противоречивостью: он просто инстинктивно боится потерять свою любовь, ставшую для него смыслом жизни, путеводной звездой. Он не хочет лишиться своей трепетной мечты, утратить романтические иллюзии, буднично и просто удовлетворив свою страсть, опуститься с небес на землю. В этом смысле конфликт произведения приобретает обобщенный, философский характер: это извечный конфликт мечты и реальности, поэзии и прозы, романти-

ки и быта. Поэтому спектакль и звучит современно: у этой проблемы нет временных и пространственных рамок.

Подводя итог, отметим, что романтические тенденции в татарском театре

устойчивы и плодотворны. Это вполне закономерно, поскольку пропаганда любви, красоты, возвышенности и благородства является одной из важнейших задач театрального искусства.

Список литературы

1. *Махмутов Х.К., Илялова И.И., Гиззат Б.* Дооктябрьский татарский театр (на тат. яз.). – Казань, 1988.
2. *Ибрагимов Г.* Татарская литература // Татарстан хэбэрлэре, 1922, № 31 (на тат. яз.).
3. *Ахмадуллин А.Г.* Татарская драматургия. Истоки и формирование социалистического реализма. – М.: Наука, 1983.
4. Йолдыз. – 1910. – 23 дек.
5. *Арсланов М.Г.* Татарское режиссерское искусство (1906–1941). – Казань: Тат. кн. изд-во, 1992.
6. *Кадырова Ф.С.* Романтизм в татарском театре. Автореферат на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – М., 1978.
7. *Габаши А.* В честь прекрасной дамы // Известия Татарстана. – 3 мая 1995.

Аннотация

В статье рассматриваются романтические тенденции в татарском театральном искусстве с момента возникновения до наших дней, их отражение в репертуаре, актерской игре, режиссуре. Эволюция романтического стиля в татарском театре показана на фоне исторических процессов. Если в начале века источником романтизма служили переводные произведения (Шиллера, Гейне, Нариманова) и большое значение имело влияние европейского и азербайджанского искусств, то впоследствии романтические тенденции все увереннее заявляют о себе в собственно татарском театре. Это наглядно видно как в драматургии (в произведениях Х. Такташа, М. Файзи, К. Тинчурина), так и в актерском творчестве таких мастеров сцены, как М. Мутин, Ш. Шамильский, Ф. Ильская и др. Романтическое направление остается востребованным и плодотворным и в современном татарском театре.

Ключевые слова: романтизм, искусство, театр, исполнение, пьеса, актер, драматург.

Summary

The article deals with the romantic tendencies in the Tatar theatrical art from its appearance to the present day, their reflection in the repertoire, acting, directing. Evolution of the Romantic style in the Tatar theatre is shown on the background of historical processes. If at the beginning of the century the main sources of Romanticism were translated works (Schiller, Heine, Narimanov) and the influence of European and Azerbaijan art was of great importance, later romantic tendencies declared themselves more confidently in the proper Tatar theatre. This is clearly seen both in plays (the works of H. Taktash, M. Faizi, K. Tinchurin) and in the art of such actors as M. Mutin, C. Shamilsky, F. Ilsky and others. Romantic tendency remains popular and productive in the modern Tatar theatre.

Key words: romance, art, theatre, performance, play, actor, playwright.