

УДК 792.01

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ УСЛОВНОСТИ И ДОСТОВЕРНОСТИ В РЕЖИССУРЕ ТАТАРСКОГО ТЕАТРА В 1906-1957 ГОДАХ

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

Татарская режиссура с первых же дней своего существования была пронизана духом подлинного демократизма, идеями интернационализма и гуманизма, неизменно боролась за овладение реалистической образностью. Жизненная правда, национальные традиции, передовая русская реалистическая театральная школа — все это питало корни татарского театра, насыщало его живительной силой, сделало его способным к постоянному поиску и обновлению. Однако движущей силой и источником развития национального сценического искусства всегда были и есть поиски режиссуры в области формы спектаклей, которые колебались по широчайшей амплитуде: от максимального приближения к конкретному жизненному первоисточнику до столь же решительного отдаления от него в головокружительные высоты обобщений.

Проблема взаимодействия условности и достоверности в режиссуре татарского театра до сих пор никем не исследована. Между тем ценность такого исследования неоспорима в силу того, что противостояние, затем взаимопроникновение и взаимообогащение, постоянная готовность к взаимобмену и взаимоперетеканию между условным театром и театром прямых жизненных соответствий¹ являются и сейчас одним из главных факторов, движущей силой развития всего театрального искусства. Хотя, скажем сразу, в национальном сценическом искусстве борьба между различными театральными течениями не приняла столь ожесточенного ха-

рактера, что наблюдалось, к примеру, в русском театре 1920-х гг.² Татарский театр в основном развивался по выбранному раз и навсегда «отцом татарского театра» Г. Кариевым пути достоверного воссоздания действительности на сцене, по пути психологического реализма. Но это не означает, что национальное сценическое искусство замыкалось только в рамках выбранного узкого направления. Татарский театр знает, помнит и использует поиски и открытия режиссеров К. Тинчурина, Г. Девишева, С. Сульвы-Валеева, Р. Ишмуратова, решительно выходящих за рамки общепринятых норм тогдашних реалистических постановок, обогативших национальное сценическое искусство новыми формами, приемами и навыками условно-метафорического театра и создавших определенные условия для синтеза между этими двумя творческими течениями уже в конце двадцатых, начале тридцатых годов.

Сейчас большинство современных спектаклей создается на основе синтеза достижений театров прямого жизненного соответствия и условного. Порой трудно, даже невозможно различить, что в постановке взято из хранилища выразительных средств условно-метафорического театра и что заимствовано у театра прямых жизненных соответствий. Однако современной науке необходимо узнать: что и откуда взято, каковы исходные принципы решения сценического пространства, костюмов, звуко-шумового и музыкального оформления, бутафории и реквизита.

Не менее важно определить изначально-ные принципы актерского исполнения, особенностей интонации, пластики и жеста. Интересно также проследить эволюцию всех этих средств сценической выразительности в исторической перспективе и в процессе их синтеза. Но сначала необходимо разграничить сферы влияния, принципы условного театра и театра прямых жизненных соответствий.

В статье «Театр (к истории и технике)», опубликованной в 1908 г.³, В.Э. Мейерхольд сформулировал основные принципы условного театра, а через семьдесят лет исследователь его творчества К.Л. Рудницкий провел их сравнительный анализ с требованиями театра прямых жизненных соответствий. По мнению К.Л. Рудницкого, первое и самое главное, чем отличаются данные течения в театральном искусстве, — это трактовка сценического действия⁴.

В театре прямых жизненных соответствий действие должно вызывать иллюзию доподлинно свершающихся «сегодня, сейчас, здесь», на глазах у зрителей, событий жизни. Театр должен быть идентичен самой жизни, должен давать точнейшую репродукцию «куска жизни». Действие имитирует «в формах самой жизни» все, что происходит на протяжении избранного драмой фрагмента бытия. Чем тоньше, чем достовернее информация, тем лучше. Задача актеров театра — по возможности в самом деле пережить все, что, согласно пьесе, должно пережить действующее лицо.

Наблюдения, почерпнутые из окружающей действительности, театр прямых жизненных соответствий подчиняет определенной идейной концепции и эстетически их организует. Его образная природа уходит в глубину личного опыта человека, в психологию индивидуума. Выразительность, эмоциональная насыщенность и сила воздействия этого искусства проявляются и в актерском образе конкретного человека, и в общей сценической композиции — в режиссерской партитуре спектакля.

В условном театре сценическое действие поэтически преобразует действительность, стремясь сконцентрировать внимание на самых значительных, существенных моментах человеческого бытия. Сценическое действие изымает из жизни и выносит на подмостки динамические ступки реальности, обостряя или укрупняя ее события, придавая им новый масштаб, извлекая из видимой повседневности суть, угадываемую художником. Такая интерпретация сценического действия сильно акцентирует момент творческой воли художника. Поэтому и актер условного театра обязан продемонстрировать способности самостоятельного творца. Способности эти могут быть очень разнообразны, в зависимости от жанра, формы и стиля того или иного зрелища⁵.

Согласно тому, как трактуется сценическое действие, определяются и все другие компоненты спектакля. К примеру, в сценографии театра прямых жизненных соответствий особо важным является наиболее точное, достоверное воспроизведение, приближение к жизненной первооснове. Именно поэтому в лучших спектаклях театра прямых жизненных соответствий все должно казаться «как в жизни». У рампы незримо должна вырастать «четвертая стена», и там, за нею, идти своя, лишенная всякой театральной условности, жизнь. Сценическое пространство обязано выглядеть протяженным, уходящим за горизонт, комнаты — обжитыми, изразцовые печи — теплыми. В окна должен хлестать дождь, в печных трубах выть ветер и т.д. Из этих деталей, пятен, штрихов должна складываться живая сценическая атмосфера⁶. В таких документальных картинах, будто составленных из отдельных пятен, мазков, точек, все как бы связывалось между собой — сутулая спина актера, полоса света из приоткрывшейся двери, брошенная на полу игрушка, унылый вой ветра в печи, все должно «работать» на общую атмосферу, вызывать единое настроение, утверждать чувство целого⁷.

Из вышеприведенного описания ясно видно, какое значение в театре прямых жизненных соответствий имеют для организации целостной картины с единым настроением, атмосферой каждая бытовая деталь, каждое средство сценической выразительности и как связан с ними актер, воссоздающий на сцене «жизнь человеческого духа».

Условный театр стремится к освобождению актера от тяжелой громоздкости декораций и всех ненужных, с его точки зрения, жизненных «мелочей». Он старается создать для него естественное пространство, где удобно было бы в полной мере продемонстрировать раскованное мастерство исполнителя. Притом сложная театральная техника, как ненужная, рушится, постановки доводятся до предельной простоты. Отменяя рампу, разрушая «четвертую стену» и опуская сцену на уровень партера, условный театр одновременно освобождает актера от ненужных аксессуаров и подчиняет его игру ритму дикции и пластических движений. Сценическая речь в условном театре организуется музыкально. Это помогает избежать жизненных интонаций и простого достоверного житейского произведения текста. «Необходима холодная чеканка слов, совершенно освобожденная от вибрирования... — писал В.Э. Мейерхольд в вышеуказанном труде. — Звук всегда должен иметь опору, а слова должны падать, как капли в глубокий колодезь: слышен отчетливый удар капли без дрожания звука в пространстве»⁸. Данные суждения Мастера дополнялись требованиями, относящимися к актерской пластике. Здесь в качестве основного принципа режиссер выдвигал пластическую статуарность, которая обладала бы свойством укрупнения. И в целом условный театр не искал внешнюю динамику. Мизансцены в его постановках немногочисленны и монументальны. Разнообразие достигается за счет виртуозного владения линией, рисунком, композицией колористических пятен костюмов групп действующих лиц,

за счет умелого слияния и вибрации штрихов и красок⁹.

Заслуживает интерес сравнение взаимоотношений сцены и зрительного зала, исполнителей и публики в театрах условного и прямого жизненного соответствия.

Вовлекая в действие публику, условный театр ищет прямого контакта со зрительным залом. Что касается самой постановки, то она будто соткана из множества кратковременных, ярких эпизодов, которые разыгрываются быстро и мастерски, как бы провоцируя публику на аплодисменты.

В театре прямых жизненных соответствий подобные «вольности» невозможны, как невозможны прямые обращения исполнителя к публике, а также неоправданные житейской логикой апарта и монологи. Да и сама публика, условно отгороженная от исполнителей «четвертой стеной», как бы не существует. Театр прямых жизненных соответствий заинтересован в углубленном, сосредоточенном внимании зрительного зала, в сопереживании публики к происходящему на сцене. Именно поэтому ему не нужны аплодисменты, нарушающие атмосферу действия и отвлекающие от сути драматического конфликта. Постановки театра прямых жизненных соответствий избегают частых членений. Обычно они имеют достаточно большую протяженность.

Театр прямых жизненных соответствий и условный театр резко отличаются и в выборе жанра драматической первоосновы. Если первый обычно имеет дело со сравнительно нейтральными жанрами (драма, пьеса), то второй предпочитает произведения «крайних» жанров, требующие более резкого, обостренного отношения к действительности (сатирическая комедия, трагедия и т.п.)¹⁰.

Исходя из вышеприведенного сравнительного анализа основных принципов реалистического и условного театров, необходимо отметить то, что дореволюционный татарский театр развивался в основном как театр реалисти-

ческий, как искусство прямых жизненных соответствий. С самого начала он базировался на реалистической драматургии, отражающей жизнь «в формах самой жизни». Символические драмы Л. Андреева, М. Метерлинка, Г. Гауптмана, Г. Ибсена, К. Гамсуна, А. Блока и др., к тому времени завоевавшие мировые сцены, деятелям только недавно зародившегося национального театра были еще недоступны. Единственная тогда в татарской драматургии пьеса «Две мысли» Г. Кулахметова, написанная с использованием отдельных приемов условно-метафорического театра, в силу запрета царской цензуры не дошла до сцены. Таким образом, национальная драматургия не могла питать сцену идеями условного театра, а молодая режиссура пока не была готова решать подобные проблемы самостоятельно. В таких условиях выбранный «отцом татарского театра» Г. Кариевым путь развития по модели реалистического сценического искусства был вполне логичным и закономерным.

Естественно, все проблемы, решенные национальными режиссерами в дореволюционный период развития, тесно связаны с принципами театра жизненного правдоподобия, психологического реализма.

Первым режиссером-постановщиком татарского театра по праву считается Габдулла Кариев. Высококультурный, широко образованный для своего времени человек, хорошо понимавший общественное и политическое значение создания профессионального татарского театра, он счастливо сочетал в себе изумительный актерский талант, организаторские способности и прекрасные качества режиссера, педагога.

Принцип жизненной правды был основным в актерской и режиссерской практике Г.Кариева. Кроме того, в режиссерской деятельности он всегда шел от драматургического материала, почти никогда не отступая, стараясь как можно полнее воплотить его на сцене. Но в трактовке образов он никогда не ограничивался одним драматургичес-

ким материалом. Жизнь была для него незаменимым источником несметных богатств, творческого потенциала. Если в эмоциональной памяти не имелось необходимого материала для работы, он шел туда, где собирались люди той среды, которая изображена в пьесе. Только после тщательного изучения реальных прототипов действующих лиц он снова продолжал работу. Как человек наблюдательный, он учил тому же своих актеров. Работая с актерами, Кариев рассказывал интересные эпизоды из личной жизни, проводил литературные параллели и, наконец, пользовался приемом показа, когда не получалось какое-то место роли у того или иного исполнителя.

Будучи режиссером реалистического направления, Г. Кариев стремился воссоздать на сцене «кусочек жизни» во всей его полноте. Поэтому сценическое оформление его спектаклей всегда соответствовало принципу жизненной правды: если это интерьер, то это был интерьер со всей его бытовой достоверностью, правда, без излишней детализации, ибо условия передвижного театра не позволяли роскоши. На сцене почти всегда было только то, что нужно было актерам по ходу игры. Спектакли, поставленные Г.Кариевым в первый период развития национальной режиссуры, в основном камерные. Они шли в павильонах, поэтому не уделялось особого внимания их декорационному оформлению.

Но независимо от внешнего оформления на всех этапах режиссерской деятельности объектом пристального внимания Кариева был внутренний мир действующих лиц. Углубленно исследуя психологию каждого героя, мотивировки их поступков, черт характера, он создавал глубоко реалистические, полные психологизма сценические произведения.

Если попытаться охарактеризовать метод работы Габдуллы Кариева над спектаклем, то в первую очередь следует говорить о том, что он был прежде всего актером и к режиссуре подходил

с точки зрения актерского творчества. Приступая к постановке спектакля, Кариев больше думал о характерах, судьбах и поведении действующих лиц, дополнял драматургический материал конкретными наблюдениями из жизни. Затем, мысленно играя по очереди за всех актеров, вел их по линии внутренней логики персонажей. Режиссуру Кариева отличало стремление к простоте, осмысленности, достоверности, правде. Мизансцены в спектаклях Г.Кариева строились, исходя из двух основных требований: интересов актера и жизненной правды.

Являясь зажигающимся, вдохновляющимся в процессе спектакля актером, особо склонным к импровизациям, Г. Кариев и в репетиционный процесс вносил много огня и темперамента. Он редко приходил в труппу с готовым разработанным планом. Поэтому сначала его репетиции шли как бы в замедленном темпе. Однако это длилось сравнительно недолго. Постепенно вовлекаясь в действие, загораясь сам и зажигая других, Г. Кариев добивался нужного творческого самочувствия актеров. Вот на этом этапе Г. Кариев давал волю актерам. Разбуженные режиссерской волей и фантазией актеры предлагали все новые приспособления, интересные детали. Постановщику оставалось отбирать и закреплять придуманное исполнителями. Если ход репетиционного процесса застопоривался, следовал каскад блестящих актерских показов, глубоко жизненных, ярких приспособлений, мизансцен. Поддержанный подобным образом творческий процесс возобновлялся с новой силой. Так рождались отдельные сцены, акты будущего спектакля. Но иногда в репетициях искорка вдохновения не зажигалась, подготовка к спектаклю шла медленно, вяло. В таких случаях Г. Кариеву вспоминалась какая-нибудь неотложная работа, и в дальнейшем репетиционный процесс вел В. Муртазин-Иманский (или с его уходом из труппы – К. Тинчурин).

В. Муртазин-Иманский, являясь человеком дисциплинированным, орга-

низованным, и в режиссерской работе оставался таким же. Как актер он приходил на репетиции, детально обдумав, выверив все части порученной ему роли. Видимо, оттого, что работа над ролью велась больше дома, чем в коллективе, его исполнение отличалось некоторой нарочитостью, холодноватостью, «деланностью».

Эти особенности исполнительской манеры Муртазина-Иманского, отмеченные многими рецензентами, относятся к начальному периоду его творчества и в дальнейшем преодолевались, но своеобразно выразились в его режиссуре. Он требовал дисциплины актеров не только в труппе, во время репетиционного процесса, но и в каждодневной жизни. Об этом можно судить по документу, подписанному В. Муртазиным-Иманским, сохранившемуся в архиве ТГАТ им. Г. Камала. «Памятка для артистов и артисток труппы “Сайяр”» точно определяла порядок репетиций и спектаклей и требовала его неукоснительного соблюдения. Нарушители распорядка, как гласила «Памятка», штрафовались. Во время репетиций В. Муртазин-Иманский пользовался планом, составленным дома. Содержащиеся в плане мизансцены переносились и закреплялись на сцене почти без изменения. Это придавало мизансценическим построениям В. Муртазина-Иманского продуманность, стройность. Однако в них не было той импровизационной легкости, теплоты, какими были наполнены спектакли Г. Кариева. Заранее обдуманный расчет по-своему ограничивал, сковывал актерскую волю, и это сказывалось на качестве спектаклей, лишая их прелести сиюминутности.

Содружество Г. Кариева с ведущим актером В. Муртазиным-Иманским, хотя официально первый числился руководителем труппы, как бы ее выборным директором, а второй — режиссером, составляло своеобразную режиссерскую коллегию. Она возникла на основе их долгого совместного сотрудничества, начавшегося еще в 1907 г. в

Нижем Новгороде, и продолжавшегося до ухода В. Иманского из труппы, то есть до лета 1915 г. В труппе право решающего голоса принадлежало Г. Кариеву, но он редко творческие вопросы решал единолично, не советуясь с другими. Особо ответственно подходил Г. Кариев к приему в труппу нового человека. Это его заслугой являются отбор актеров и создание, организация актерского ансамбля дореволюционного «Сайяра».

Спектакли труппы создавались на основе сценического общения, взаимодействия творчески равноправных членов ансамбля. В труппе не было ни «премьеров», ни особо привилегированных актеров, подчинения всех других одному актеру, если того не требовал драматургический материал. Ансамбль по принципу «солиста и хора» создавался лишь тогда, когда это диктовала сама пьеса.

К концу первого пятилетия жизни «Сайяра» актерский коллектив труппы уже почти полностью отвечал требованиям ансамблевости. Стабильный состав работал в единой манере исполнения. При этом у каждого актера было свое, только ему принадлежащее место в репертуаре. Оно определялось уровнем его дарования. Знание их внутренних возможностей помогало режиссерам труппы в правильном распределении ролей. А это, в свою очередь, содействовало созданию ансамбля в спектакле, целостному воспроизведению его идей, содержания.

Значение Г. Кариева в становлении и развитии не только режиссуры, но и татарского театра в целом трудно переоценить. Еще при жизни он был воспринят как выдающийся талант своего народа. Не случайно в адресе, врученном в день празднования 5-летнего юбилея его сценической деятельности, были следующие слова:

«Признавая Ваши заслуги в неутомимом руководстве труппой «Сайяр» в течение этих пяти лет, за жертвы, принесенные Вами для развития татарского театра и за артистический талант, не

имеющий себе равных в артистическом мире татарского театра, татарский народ с этого дня считает Вас «отцом татарского театра»».

Эти строки, под которыми стоят подписи Х. Ямашева, Г. Тукая, Г. Камала, Ф. Амирхана, С. Гиззатуллиной-Волжской и многих других (всего расписались 37 человек), говорят о том, как высоко ценили и любили Г. Кариева прогрессивные деятели татарского народа.

В период революционного слома старого общества язык выразительности театрального искусства претерпел существенные изменения. Однако в татарском театре резкой смены режиссерских форм не происходило. Сразу же после Октябрьской революции началась усиленная идеологизация театрального искусства. Правящая партия и новая власть требовали от деятелей национальной культуры идеологической активности, агитационной тенденциозности. Татарские режиссеры, за редким исключением, без колебания принявшие революцию, немедленно приступили к решению этих задач. Их вера в возможность построения в стране самого гуманного общества была настолько велика, что они трудились, не жалея ни сил, ни времени. Умудренный историческим опытом современный человек знает, насколько наивны и беспочвенны были их надежды. Но тогда идеи социализма и коммунизма казались татарским режиссерам весьма убедительными и легко осуществимыми. А наивная вера помогла им свое искусство за короткий срок сделать созвучным эпохе, отразить наиболее острые проблемы и задачи времени.

В целом внешняя форма большинства постановок того времени по-прежнему оставалась в традициях театра прямых жизненных соответствий. Принцип жизненной достоверности оставался едва ли не единственно возможным в сценографии многих спектаклей татарских режиссеров. И в манере актерской игры, и в создании сценических образов путем психологического оправдания их поведения и поступков не на-

блюдалось существенных изменений. Однако имелись отдельные спектакли и актерские образы, не вмещавшиеся в стилистические рамки реалистического театра. Это спектакли-митинги трупп фронтовых бригад, ставившие в основу своей деятельности агитационные задачи, а также такие спектакли, как «Зулейха» Г. Исхаки и Г. Кариева (1918), «Две мысли» Г. Кулахметова и К. Тинчурина (1919), «Гимн труду» А. Андренко и Ш. Шамильского (1922) и др. В них в ткань реалистического спектакля вошли условно-аллегорические образы, приемы условного театра — наплывы. И что интересно, они не оказались чужеродными в реалистическом спектакле, созданном по законам «жизненного правдоподобия». Так естественно и закономерно происходило расширение рамок реалистического театра, его обогащение и обновление.

В период слома старого и освоения нового расширились и жанровые рамки татарского театра — возник новый жанр героико-революционной драмы. Естественно, перед татарскими режиссерами встала проблема немедленного поиска жанрового решения. И здесь определились сразу два подхода к созданию спектакля: средствами возвышенно-романтического театра и испытанными приемами бытово-психологического театра на основе жизненной достоверности. Оказалось, оба эти подхода не противоречили, а наоборот, дополняли, развивали друг друга.

Участились случаи обращения режиссеров к произведениям «крайних жанров» — трагедии, романтической драме, сатирической комедии. Если до революции подобные примеры были малочисленны, то в послереволюционное пятилетие наблюдается явное усиление тенденции. «Разбойники» (1920), «Коварство и любовь» Ф. Шиллера (1920), «Отелло» (1921), «Гамлет» (1922) В. Шекспира в сценической интерпретации М. Мутина, сатирические комедии «Юсуф и Зулейха» (1918), «Капризный жених» (1918), «Берегись, взорвется» (1919) и др., поставленные

их автором К. Тинчуриным, «Ревизор» Н. Гоголя (1921) в режиссуре М. Мутина отражали мятежный дух времени и явно расширили сферу влияния театра прямых жизненных соответствий.

Наиболее крупной фигурой данного периода развития татарского театра является Мухтар Мутин, виднейший деятель дореволюционного сценического искусства, выдающийся трагический актер, своеобразный режиссер и активный общественный деятель. Работавший до Октября в труппах «Ширкат», «Нур» Мутин принес в татарский театр революционный пафос, романтическую окрыленность, высокую патетику своего искусства. Сила трагического таланта и масштаб его личности были настолько велики, что поставленные им и с его участием спектакли стали еще одной ступенью в освоении жанра героико-революционной драмы и романтической трагедии.

Анализ теоретических взглядов К. Тинчурина на строительство нового театра, его музыкальных драм и сатирических спектаклей, а также дискуссии на страницах периодической печати Татарской республики позволяют судить о сложностях развития национальной режиссуры после вступления страны в период мирного развития. Тогда в газетах и журналах рассматривались пути развития национального сценического искусства, отношение к старому реалистическому театру, формы спектаклей, манера актерской игры. Сторонники «левого» искусства А. Мазитов, Ф. Саллави, Ф. Бакир и др., пропагандируя тип условного театра, целиком и полностью отрицали театр прямых жизненных соответствий, отказывали ему в умении понять и отразить современность, служить интересам трудового народа. Однако ни А. Мазитов, ни другие сторонники условного театра не стояли во главе полноценных художественных коллективов и не имели возможности доказать правоту своих творческих доктрин на практике. В аргументации творческих воззрений они опирались в основном на учебные

спектакли Татарского театрального техникума, которые, действительно, создавались по принципам условного театра, и на практику театра КЭМСТ. Но убежденные сторонники реалистического театра К. Тинчурин, Ш. Шамильский, З. Султанов на практике доказали несостоятельность обвинений, предъявленных их эстетическому направлению, и отстояли путь создания спектаклей жизненной достоверности. Однако их взгляды на предназначение сценического искусства, на форму постановок, на манеру актерской игры, на роль определенных сценических средств выразительности в контексте спектакля претерпели существенные изменения. В этом отношении весьма примечательна эволюция творческого мышления наиболее активного строителя нового театра Карима Тинчурина.

Верный ученик, друг и соратник Г. Кариева, с первых рук перенявший реалистические традиции «отца татарского театра», К. Тинчурин в своем творчестве соединял таланты актера, режиссера, драматурга, театрального педагога и трудно сказать, какое из этих качеств в нем было развито сильнее. Ибо без драматурга Тинчурина не было бы Тинчурина-режиссера. В свою очередь, актер Тинчурин помогал Тинчурина-режиссеру и драматургу. Как и Г. Кариев, он опирался в своем режиссерском творчестве на актера и в целях изучения секрета успеха артистов старшего поколения вел постоянные наблюдения, в результате чего прекрасно знал возможности каждого и писал во многих случаях в расчете на определенных исполнителей. Тинчурин очень часто сам ставил свои пьесы. В работе с актерами для него важнее всего были не внешний облик, не манера поведения, а раскрытие внутреннего мира, мировоззрения, психологии героя. Очень внимательный к творческой природе актеров, он сначала во всех подробностях объяснял характер, внутреннее состояние, логику развития образа. Однако если у исполнителя имелось другое решение и если замысел последнего был интерес-

нее или вернее, чем его, он никогда не настаивал на своем. Тем самым почти всегда на его репетициях были созданы условия для свободного творчества актеров. Исходя из тех же соображений, он очень редко пользовался приемом показа.

Очень часто его режиссерские работы окрашивались оттенками свойственного ему живого, веселого характера. Оптимизм, юмор, граничащий иногда с беззаботностью, были присущи ему и как человеку, и как драматургу и режиссеру. В его спектаклях очень ярко, причудливо, но всегда удачно и органически переплетались реалистическая манера актерской игры и театральность в хорошем смысле этого слова. К числу наиболее удачных в этом смысле дореволюционных постановок можно отнести спектакли «Чужие» (1916), «Первые цветы» (1917), «Капризный жених» (1917).

Спектакли К. Тинчурина периода гражданской войны неизменно отличались высокой идейностью, зрелостью, высоким художественным вкусом. Их внешняя форма не выделялась особой активностью. В них, как всегда, сохранялась «четвертая стена», принцип жизненно-достоверного изображения действительности. Пространство сцены, предложенное Тинчуриным оформление спектаклей больше изображали конкретное место действия, чем моделировали его условно-обобщенный образ. Быт, привнесенный в постановки, манера актеров «жить на сцене» были достоверными и помогали режиссеру создать реальные «картины жизни». Именно через знакомый и близкий многим быт, через показ достоверных картин действительности из жизни народа спектакли Тинчурина достигали огромной силы воздействия на зрительские массы, волновали и потрясали публику, вызывая всеобщую любовь и уважение.

В 1920-х гг. К. Тинчурин по-прежнему твердо стоял на позициях реалистического театра. Но его спектакли и по форме, и по содержанию довольно

ощутимо отличались от его же спектаклей, поставленных, к примеру, лет четыре-пять назад. Вообще, в творчестве К. Тинчурина наблюдается существенный сдвиг в сторону условности. Как драматург, он один из первых обратился к «крайним» жанрам. Его сатира, сначала обращенная к семейно-бытовым проблемам («Капризный жених» (1918), «Юсуф и Зулейха» (1918), «Берегись, взорвется» (1918)), впоследствии приобрела острую социальную направленность («Американец» (1923), «Без ветрил» (1926)). А его музыкальные драмы, мелодрамы, комедии, где музыке предоставлена особая организующая действие роль («Казанское полотенце» (1922), «Угасшие звезды» (1923), «Голубая шаль» (1926)), никак не назовешь лишь продуктами театра прямых жизненных соответствий. Поставленные самим автором, они были обогащены средствами выразительности условно-метафорической образности. К сожалению, в дальнейшем эти весьма любимые народом демократические жанры не получили развития. В 1930-е гг. они были надолго изгнаны с театральных подмостков.

Деятельность А. Мазитова, Ф. Бакира, Ф. Саллави и других приверженцев условного театра не пропала бесследно. Эти люди доказали возможность иных путей развития татарского театра и теоретически подготовили почву для творчества, поисков режиссеров-новаторов Г. Девишева, Р. Ишмуратова и С. Сульвы-Валеева.

Г. Девишев, Р. Ишмуратов, С. Сульва-Валеев — это режиссеры-новаторы, открывшие новые страницы в истории татарского театра. Очень разные по уровню теоретической подготовленности, по характеру своего дарования и по принадлежности к определенному театральному направлению, они в конце 1920-х гг. вели активные поиски новых путей развития национального сценического искусства. Если сторонник резких перемен в языке сценических выразительных средств, режиссерских форм С. Сульва-Валеев в своем творчестве

решительно отходил от принципов реалистического театра и больше тяготел к канонам условного театра, то ученик Е.Б. Вахтангова Г. Девишев искал золотую середину между условным театром и театром прямых жизненных соответствий. В лучших спектаклях, таких как «Свояченица» А. Кутуя (1927), «Разлом» Б. Лаврениева (1928), Г. Девишев действительно достигал удивительной гармонии выразительных средств, художественной целостности режиссерских композиций. Вклады Г. Девишева, С. Сульвы-Валеева и Р. Ишмуратова в развитие национального режиссерского искусства весьма значительны. Они уже в конце 1920-х гг. доказали возможность сближения и синтеза принципов условного и реалистического театров, стилевых течений, считавшихся тогда антагонистическими, опровергающими друг друга.

Идея синтеза, впервые исследованная П.А. Марковым в 1924 г. в труде «Новейшие театральные течения», в силу определенных причин в татарском театре 1930-х гг. не получила существенного развития. Но она оказалась весьма плодотворной в национальном сценическом искусстве во второй половине XX столетия.

В 1930-е гг. все больше усиливается идеологический нажим правящей партии и правительства на литературу и искусство. В 1935 г. был учрежден Всесоюзный комитет по делам искусств. А до этого надзор за культурой, искусством осуществлялся партийной цензурой через Главрепертком и партийной критикой через центральные журналы и газеты. Уже со времен сталинских пятилеток цензура и партийная критика все больше ужесточали идеологические требования, сужая фронт театральных исканий. В апреле 1932 г. был издан указ об упразднении пролетарских группировок в области литературы и искусства. Под вывеской «борьбы с левацкими загибами на культурном фронте» был сделан огромный шаг в создании единой тоталитарной системы контроля над всеми творческими

деятелями страны. Следующим ходом в этом направлении стал прошедший в 1934 г. Первый съезд советских писателей, где единственно верным методом литературы и искусства провозглашался метод социалистического реализма, который впоследствии стал грозным оружием борьбы со всяким инакомыслием, выходящим за рамки общепринятых идеологических норм.

За этим шагом последовало великое наступление на форму и стиль, начатое в январе 1936 г. Это означало завершение строительства тоталитарной системы идеологизации в области искусства. Отныне каждое произведение литературы и искусства должно было пройти через сетку нормативности и любое отклонение налево или направо жестоко каралось.

Татарское сценическое искусство входило в систему тоталитарной идеологизации весьма болезненно. В 1929 г. вынужден был уехать из Казани режиссер-новатор Г. Девишев. Под внешне благоприятным предлогом руководства Оперной студией при Московской консерватории от постановочной деятельности отстранялся активный сторонник условного театра режиссер-экспериментатор С. Сульва-Валеев. После их печальной участи никто не осмеливался продолжить начатые ими поиски. Так насильственно была перекрыта еще одна альтернативная линия развития национальной режиссуры. Отныне она, отказавшись от всяких экспериментов и поисков новых путей, примерно до середины пятидесятых годов развивалась только по принципам театра прямых жизненных соответствий. Естественно, нормативность сужала творчество татарских режиссеров. Однако иных условий жизни и деятельности ни у кого из деятелей литературы и искусства не было.

Система тоталитарного идеологического контроля не щадила и сторонников реалистического театра. Так, в результате «не разрушающего творческую деятельность театра и не снижающего квалификации и художественного

лица Академического театра» сокращения вынуждены были уйти со сцены ТГАТ режиссеры-корифеи К. Тинчурин, Ш. Шамильский, молодой талантливый режиссер С. Булатов, актеры Х. Кулмагат, Г. Уральский, И. Шагдалиев и др.

Репрессии 1937 г. потребовали новых жертв из среды деятелей национального сценического искусства. На долгие годы из памяти народной были изъяты имена крупнейшего деятеля татарского театра, актера, режиссера, драматурга, театрального педагога К. Тинчурина, актера-трагика и режиссера М. Мутина, признанных крупных драматургов Ф. Бурнаша, Г. Ибрагимова, Ф. Сайфи-Казанлы и др. Гонениям подвергались талантливый молодой режиссер Г. Исмагилов, который спасся от репрессии, лишь немедленно уехав из Казани, и режиссер, драматург Р. Ишмуратов, долгие годы возглавлявший ТГАТ в качестве художественного руководителя, вынужденный немедленно отправиться учиться.

Как видно, потери были очень велики. Но, несмотря на это, татарский театр не только выжил, но и достаточно интенсивно развивался, благодаря накопленному в предыдущие годы внутреннему потенциалу. С 1933 г. один за другим входили в коллектив ТГАТ молодые режиссеры С. Булатов, Г. Исмагилов.

Что является характерным для этого нового поколения национальных режиссеров? Прежде всего — стремление в своей творческой практике применить систему К.С. Станиславского, воспринятую ими из первоисточника — от непосредственных учеников великого реформатора русской сцены Б. Сушкевича, И. Судакова. Естественно, не все одинаково ладилось в работе режиссеров и далеко не все им удавалось. Да и различным был уровень их подготовки и таланта. Но бесспорно одно. Их постановочная деятельность действительно обогатила национальную режиссуру, которая стала многообразнее, ярче, интереснее, расширились

палитра ее выразительных средств и амплитуда поисков.

Судя по актерским работам, да и по выбранным для постановки произведениям, логично заключить, что Саид Садриевич Булатов — режиссер с широким, интернациональным охватом мышления. Его творческой натуре были ближе произведения русских и западноевропейских авторов. А национальные характеры, произведения, отражающие быт, культуру, национальные особенности татарского народа, удавались ему плохо. Именно поэтому в списках его актерских и режиссерских работ редко встречаются татарские имена и фамилии.

В сущности режиссерская деятельность С. Булатова в ТГАТ ограничивается лишь первой половиной 1930-х гг. Вторую половину данного десятилетия он почти целиком посвятил актерской работе и театральной педагогике. Но, несмотря на данное обстоятельство, он сумел поставить на сцене Татарского государственного академического театра несколько прочно вошедших в репертуар коллектива спектаклей, отличающихся оригинальным замыслом и последовательным воплощением.

В постановочной деятельности С. Булатова вновь возродились романтические традиции татарской режиссуры, так бурно проявившие себя в начале 1920-х гг. в творчестве М. Мутина. «Коварство и любовь» (1932), «Разбойники» Ф. Шиллера (1934), «Гибель эскадры» А. Корнейчука (1934), «Без ветрил» К. Тинчурина (1933) — вот лишь небольшой перечень постановок молодого режиссера, ставших этапными не только для его творчества, но и для всего национального сценического искусства.

В отличие от М. Мутина С. Булатов не преследовал цели создать чисто романтические спектакли. Поэтому в его работах трагедийные сцены переплетались с острокомедийными, романтическая приподнятость — с бытом, важнейшие исторические события — с жанровыми сценами, теплый юмор — с

сарказмом, с откровенной политической тенденциозностью, «массовость» изображения народа — с вниманием к судьбам отдельных людей, к лирическому, личным мотивам. Тем не менее романтика существовала в спектаклях, хотя там не нашлось места ни для высокопарной интонации, ни для приподнятой речи. Это были очень суровые, даже жесткие, убедительно и достоверно изображающие «среду обитания» и психологию героев зрелища. Оформлял спектакли художник Петр Сперанский. Его декорации отличались точностью в изображении места действия, лаконичностью и соответствовали своеобразному «суровому» стилю произведений.

Наиболее активным, последовательным пропагандистом системы К.С. Станиславского в татарском театре 1930-х гг. стал режиссер Гумер Гимранович Исмагилов. Ярый сторонник реалистической режиссуры, глубокий толкователь учения великого реформатора русской сцены Исмагилов — одна из самых ярких режиссерских фигур национального искусства указанного периода.

Окончив ГИТИС, Исмагилов освоил передовую школу режиссуры. Стремление к психологическим и социальным мотивировкам сценического действия, характеров, поступков героев пьесы, острое чувство современности, то есть все то, что было свойственно режиссерскому почерку педагогов, прежде всего И.Я. Судакова, усваивалось Г. Исмагиловым накрепко и навсегда. В 1934 г., приехав в ТГАТ, он первым делом организовал постоянно действующий семинар по изучению системы Станиславского.

Истинную профессиональную культуру, школу режиссерского мастерства продемонстрировал Исмагилов во время подготовки и выпуска спектаклей «За туманом» Ш. Камала (1934), «Искры» (1935), «Потоки» Т. Гиззата (1937), «Галиябану» М. Файзи (1937), «Профессор Мамлок» Ф. Вольфа (1935), «Враги» А.М. Горького (1936), «Каменный гость» А.С. Пушкина (1937). И здесь

необходимо подчеркнуть то, что система К.С. Станиславского, так страстно и последовательно пропагандируемая молодым воспитанником ГИТИС, оказалась весьма близкой актерам и режиссерам ТГАТ, перенявшим реалистические традиции кариевской школы. Именно поэтому им за столь короткий срок удалось освоить основные принципы системы и перестроить свою работу в соответствии с ее требованиями. Оттого столь непринужденно и органично сливались в творчестве мастеров национальной сцены учение великого реформатора русского театра и традиции школы Габдуллы Кариева.

К сожалению, в силу вышеуказанных причин ни С. Булатов, ни Г. Исмагилов не смогли долго работать в ТГАТ.

По-иному складывалась творческая жизнь молодых режиссеров Х. Уразикова, Ш. Сарымсакова и К. Тумашевой. Каждый из них пришел в режиссуру своим путем.

Воспитанный в реалистических традициях школы Г. Кариева Х. Уразиков пришел в режиссуру, глубоко и органично усвоив учение К.С. Станиславского, имея за плечами солидный опыт актерской работы. Уже первые опыты в области режиссуры открыли в нем серьезного, вдумчивого, ищущего художника. Самостоятельный режиссерский дебют Х. Уразикова в ТГАТ — спектакль по пьесе Т. Гиззата «Славная эпоха». Главная цель постановщика, которой он руководствовался в ходе работы, — это показ процесса проникновения социалистических идей, выработки нового отношения к труду, формирования человека нового общества. Идеейный замысел спектакля находился в строгом соответствии с художественными средствами его воплощения. Полноценное его звучание достигалось не при помощи внешних постановочных приемов, или нарочито оригинальных мизансценических эффектов, а способом глубокого проникновения в характеры героев, реалистическим, жизненно правдивым изображением их на сцене. В первой же постановке

выразилось то, что в дальнейшем должно было стать определяющим в режиссерском стиле Х. Уразикова. Это — исключительно внимательное отношение к драматическому материалу, знание возможностей и психологии актеров, любовь к правде жизни, стремление к подлинному демократизму искусства сцены.

«Несложный, но замечательный сюжет пьесы с волнующей интригой, свежий и интересный материал, новые, еще не виданные на сцене типы передовиков животноводства в сочетании с удачной трактовкой (постановщик режиссер-артист Х. Уразиков) — все это способствовало созданию живого и интересного спектакля, вызывающего бурную реакцию зрителя», — писал о спектакле Ш. Усманов. Действительно, успех спектакля превзошел все ожидания, получил широкий общественный резонанс. «Славная эпоха» стала большим событием в культурной жизни республики. Для просмотра этого спектакля в Казань приезжали жители многих сельских районов. В печатных выступлениях колхозников отмечалось, что спектакль не только верно отражает жизнь колхозной деревни, но и показывает наиболее рациональные методы развития сельского хозяйства.

Ширьяздан Мухаметзянович Сарымсаков пришел в Татарский государственный академический театр летом 1935 г. в качестве практиканта режиссерского факультета ГИТИС им. А.В. Луначарского. Недавний выпускник Казанского театрального техникума, участник Олимпиады театров народов СССР 1930 г., Ш. Сарымсаков хорошо знал актерские силы национальной сцены. Для своего дебюта в ТГАТ Ш. Сарымсаков выбрал ни много ни мало... «Бронепоезд 14—69» Вс. Иванова. Классическое произведение, сыгравшее огромную роль в становлении нового советского искусства, которое в 1930-е гг. было определено как искусство социалистического реализма, конечно, тогда еще не соответствовало творческим возможностям молодого

режиссера и событием театральной жизни республики не стало. В печати лишь промелькнула информация о будущей премьере ТГАТ. В ней говорилось, что спектакль ставит молодой режиссер, комсомолец Ш. Сарымсаков, художник В.Г. Лугарев.

Широкую известность и признание Ш. Сарымсакову принесла «Шамсикамар» М. Абдиева. Пьесу начинающего драматурга, по своей основной профессии весьма далекого от искусства, о трудной и бесправной жизни татарской женщины в дореволюционной России, о пробуждении классового самосознания крестьянства в первоначальном варианте нельзя было назвать совершенной. Но она привлекла режиссера острым драматизмом изображаемых событий, яркими, четко очерченными характерами, неожиданной для молодого писателя — лейтенанта Красной Армии — изобретательностью сюжетных перипетий. Эти достоинства произведения с лихвой покрывали его недостатки: некоторую замедленность развития действия, расплывчатость, растянутасть композиции.

Премьера спектакля состоялась 26 февраля 1938 г. и прошла с триумфальным успехом. Зрители долго не отпускали актеров, вновь и вновь вызывали режиссера, автора и других создателей спектакля. С этого вечера началась его счастливая долголетняя сценическая жизнь. 29 декабря 1938 г. Татарский государственный академический театр впервые в истории национального сценического искусства отметил пятидесятый показ этого произведения. В связи с этим событием газета «Кызыл Татарстан» выпустила специальную страничку.

Следующей работой, ставшей этапной не только в творчестве режиссера Сарымсакова, но и всей татарской режиссуры, является спектакль по пьесе А. Файзи «Тукай». Основанный на изучении богатейшего исторического материала о жизни и творчестве народного поэта, правдиво воссоздающий быт и нравы эпохи, среду и людей, окружаю-

щих его, спектакль «Тукай» получился точным и стилистически выдержанным.

«Тукай» открыл цикл историко-биографических спектаклей национально-го театра, созданный режиссерами республики в основном в 1940-е гг. Интерес деятелей искусства к истории, культурным ценностям прошлого, жизни и деятельности выдающихся личностей своего народа был закономерным явлением в новой общественно-исторической обстановке, когда Вторая мировая война уже стояла на пороге и всякое проявление национального самосознания народа воспринималось особенно остро.

В конце 1930-х гг. на путь большого искусства вступила прибывшая на преддипломную практику выпускница ГИТИС Кашифа Кашафутдиновна Тумашева. В 1926 г. в составе первого выпуска окончившая Казанский театральный техникум, К. Тумашева довольно долго преподавала в воспитавшем ее техникуме и лишь в 1932 г. поступила в вуз. Для дипломной работы она выбрала пьесу молодого драматурга, студента-медика Х. Фатхуллина «Очи».

Вскоре К. Тумашева вернулась в Казань дипломированным специалистом. Ее приняли очередным режиссером Татарского государственного академического театра. С января 1939 г. этот коллектив стал носить имя одного из основоположников национального театра Г. Камала. В декабре того же года художественным руководителем ТГАТ им. Г. Камала приглашается Е.Г. Амантов. Последующие две работы К. Тумашевой — «Ромео и Джульетта» В. Шекспира (1939) и «Ходжа Насретдин» Н. Исанбета (1940) — были поставлены совместно с Е.Г. Амантовым и Х. Уразиковым.

Во второй половине 1930-х гг. татарская режиссура развивалась благодаря братской поддержке русских режиссеров. Почувствовав неопытность молодых коллег, неожиданно для себя оказавшихся у руля управления огромным театральным коллективом, они пришли

им на помощь. В 1938—1941 гг. художественное руководство в ТГАТ сначала осуществлялось Б.Великановым, а затем Е.Г. Амантовым. Широко образованные, глубоко интеллигентные мастера, они вели татарский театр к высотам подлинного искусства, благо для этого в предыдущие годы уже был подготовлен крепкий фундамент.

Таким образом, татарская режиссура довоенного периода прошла огромный путь развития. Он не был гладким и усыпан лишь цветами. В определенные периоды развития национальное постановочное искусство твердо двигалось по пути реалистического театра, иногда же, особенно в моменты судьбоносных поворотов в жизни страны, оно делало крен в сторону условного театра. Подобные «колебания маятника» — от условности до достоверности — являются неизменными источниками развития и движущей силой роста татарского сценического искусства. В процессе исторического развития татарской режиссуры принципы театров условного и достоверного проявили тенденцию к взаимному сближению. Идея синтеза в режиссуре татарского театра конца 1920-х гг. проявила себя в гармоничных, целостных спектаклях. Она достаточно четко и убедительно доказала свою жизнеспособность. Однако специфические условия развития искусства в 1930-х гг. не способствовали еще большему проявлению зарождавшейся тенденции. Татарская режиссура возвратилась к идее синтеза лишь во второй половине XX столетия, когда подул свежий ветер, изменилась политическая, экономическая, социальная ситуация в стране, и обновление художественного творчества стало необратимым.

Великая Отечественная война принесла театрам Татарии тяжелые испытания. Режиссеры республики, как и другие деятели сценического искусства, вместе с народом вынесли все тяготы и лишения, страдания и горести военного времени. Но трудности не сломили их. Они работали активно, мужественно, целеустремленно. Именно

поэтому многим из них удалось создать подлинно гуманистические произведения, одухотворенные верой в торжество справедливости, в общечеловеческие идеалы.

В репертуаре театров Татарии 1941—1945 гг. ведущими стали военно-патриотические спектакли, рассказывающие о героизме простых советских людей на фронтах Отечественной войны, о ратных делах тружеников тыла. Такие спектакли, как «Парень из нашего города» Е.Г. Амантова и Х. Уразикова, «Таймасовы» Ш. Сарымсакова, «Марьям» Ш. Шамильского, «Минникамал» Х. Уразикова, раскрывали возможности советского человека, показывали силу его духа и крепость характера, а также выявляли истоки нравственного превосходства над иноземными захватчиками.

В годы войны история также ставилась «на службу дня». Многие исторические и историко-биографические постановки режиссеров Татарии, такие, как «Идегей» Е.Г. Амантова и Х. Уразикова, «Тукай» Ш. Сарымсакова, «Каюм Насыри» Х. Уразикова, вызывали у народа законную гордость за свое историческое прошлое и воспитывали чувство высокого патриотизма.

Великие гуманистические идеи спектаклей, созданные по произведениям мировой, русской и национальной классики, пробуждали у публики идеи свободы и независимости, веру в победу добра над злом. Высокий авторитет театральной общественности и любовь зрителя завоевали такие постановки, как «Собака на сене», «Король Лир» В.М. Бебутова и К. Тумашевой, «Хаджи женится» Ш. Сарымсакова и «Банкрот» Х. Уразикова.

Все перечисленные работы постановщиков республики позволяют сделать вывод о том, что татарская режиссура военных лет являлась искусством, кровно связанным с жизнью народа. Достаточно полно выражая его интересы и чаяния, она достойно отвечала на духовные запросы фронтовиков и тружеников тыла.

Трудно назвать благотворным для развития национального искусства и послевоенное десятилетие. По всей стране наблюдалось снижение интереса к театру. Отрицательную роль в этом необратимом процессе играла так называемая «теория бесконфликтности», которая, ограничив свободу творчества сценических деятелей, толкала их на бесконечные повторы. Не исправили, а усугубили положение дел и Постановления ЦК ВКП(б) «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению», «О журналах «Звезда» и «Ленинград», об опере «Великая дружба» В. Мурадели». Исключая из живого процесса творческую личность, они приносили ощутимый вред искусству. Вынужденные раз за разом решать надуманный конфликт между «хорошим» и «лучшим», художники создавали серые, безжизненные произведения. Если и рождались на сцене полноценные художественные произведения искусства, то это случалось не благодаря, а вопреки вышеназванным постановлениям.

Деятели национальной культуры, в том числе и режиссеры-постановщики, вели активную борьбу, приложили много сил и энергии для преодоления или хотя бы нейтрализации отрицательного воздействия на искусство административно-управленческого аппарата. Как результат систематической, упорной, каждодневной борьбы рождались подлинно художественные произведения, правдиво, без прикрас говорящие об историческом прошлом народа, отражающие современное положение общества.

Первые успехи татарским режиссерам послевоенного десятилетия принесли историко-биографические и героико-революционные спектакли. В таких работах ТГАТ им. Г. Камала, как «Каюм Насыри», «Мулланур Вахитов» в постановке Х. Уразикова, «Человек с ружьем», «Пугачев в Казани» Ш. Сарымсакова, разрабатывались многие принципы постановки произведений подобного жанра. Это сочетание анализа конкретно-исторических и художес-

твенно-обобщающих начал, углубление во внутренний мир героев, раскрытие героического через конкретный исторически точный быт и т.д. «Человек с ружьем» Ш. Сарымсакова подтвердил правильность еще одного принципа режиссуры: «Создавая образы исторических личностей, относиться к историческому персонажу любой величины как к любому художественному типу».

Создание спектаклей на тему современности в послевоенное десятилетие велось режиссерами республики в двух параллельных направлениях. В первую очередь их интересовала возможность исследования источников подвига советского народа в дни Великой Отечественной войны. Такие постановки, как «Священное поручение» Ш. Сарымсакова, «За тех, кто в море» Х. Уразикова, «Песня жизни» К.Тумашевой, «Настоящая любовь», «Тайны», «Деревня Абли» Г. Юсупова, раскрывали силу и мощь народа-победителя, героизм его сыновей и дочерей.

Работа, отображающая героев и события мирных дней, велась татарской режиссурой в спектаклях «Шумит тихая поляна» К. Тумашевой, «Одинокая береза», «Зифа» Х. Уразикова, «Кушнарат» Г.Юсупова, «Райхан» Ш. Сарымсакова и Г. Шамукова, «Зять профессора», «Дорогие минуты» Г. Юсупова и К. Тумашевой, «В новой слободе» Ш. Сарымсакова. Однако, несмотря на большое количество работ на современную тему, не во всех постановках удалось отразить жизнь во всей ее полноте, в суровом, неприукрашенном виде. В качестве признанных, наиболее острых, проблемных работ ТГАТ можно назвать «Зифу», «Одинокую березу» Х. Уразикова и спектакль «Зять профессора» режиссеров К.Тумашевой и Г. Юсупова.

Зарубежная, русская и национальная классика в послевоенное десятилетие ставилась больше хрестоматийно. В период правления административно-бюрократического аппарата, когда очень легко вычеркивалась вся творческая деятельность отдельных художников, ре-

жиссеры старались не рисковать своей репутацией и не стремились создавать новаторские произведения. Однако, хотя и редко, появлялись сценические версии классических образов, отмеченные неугомонным духом поиска.

В творчестве режиссеров республики отчетливо видны два диаметрально противоположных подхода к классическому наследию. Первый из них характеризуется стремлением глубже проникнуть в социальное содержание драматургического материала и желанием наиболее выпукло раскрыть его. К таким спектаклям следует отнести следующие: «Варвары», «Последние» А.М. Горького, «Без вины виноватые» А.Н. Островского, «Несчастный юноша» Г. Камала, поставленные Ш.Сарымсаковым, «Галлиябану» Р. Тумашева, «Красная звезда» Г. Юсупова.

В творческой практике существовал и второй подход к классике, отличающийся выдвиганием на первый план общечеловеческих ценностей. Здесь вряд ли уместно говорить о целостном концепционном подходе режиссуры ко всему спектаклю, ибо сфера влияния постановщика по-прежнему оставалась весьма узкой и охватывала лишь одну какую-нибудь роль или несколько образов. В качестве примера новаторского прочтения классических ролей можно назвать Шмагу из «Без вины виноватые» режиссера Ш. Сарымсакова, Любима Торцова из «Бедность не порок» К. Тумашевой, сыгранных замечательным актером Х. Абжалиловым. Нетрадиционно трактуются образы в спектаклях: «В старой Казани» К. Тумашевой и М. Литвинова, «Белый колпак» К. Тумашевой. Однако, несмотря на малое количество по-новому прочитанных ролей, спектаклей, следует отметить, что работа по обнаружению и усилению общечеловеческих мотивов классических произведений являлась весьма нужной и имела широкую перспективу развития в будущем.

В послевоенное десятилетие татарская режиссура обогатилась еще одним опытом постановки прозаического

произведения. Спектакль «Саубановы» Ш. Сарымсакова и Х. Уразикова позволил выработать определенные принципы постановки прозы на сцене, которые в будущем могли бы стать нужными для развития режиссуры татарского театра.

На рубеже 1940–50-х гг. в режиссуре татарского театра возродилась идея политического театра. Однако в национальной драматургии она опоры не нашла. Переведенные с русского языка «Заговор обреченных» Н. Вирты, «Чужая тень» К. Симонова, «За вторым фронтом», «Жизнь начинается снова» В. Собко хотя и частично удовлетворяли потребности татарского театра, все же обогатили национальную режиссуру новой темой, новым содержанием. Но поставленные в рамки нормативного искусства режиссеры республики не могли вести поиск средств сценической выразительности собственно политического театра. Поэтому все вышеназванные пьесы решались ими в приемах и сценических средствах психологического театра, с тщательным соблюдением жизненной достоверности в оформлении сцены и в актерской игре.

Необходимо отметить, однако, что, несмотря на неблагоприятные условия, данный этап в развитии национальной режиссуры был достаточно плодотворным. Многие художники театра вели активные поиски в различных областях по многочисленным проблемам сценической культуры. Однако до сих пор оставалась закрытой область формотворчества. Национальная режиссура, подвергнутая всеобщей нивелировке «под МХАТ», как и вся советская режиссура в целом, в недалеком будущем должна будет порвать узы сдерживающего творческий рост административно-бюрократического аппарата и решительно перейти на качественно новый этап развития реалистического искусства.

Своеобразным подведением итогов всего предшествующего периода развития татарского сценического искусства в целом, и его режиссуры в частности, стала Декада татарского искусства.

ва и литературы, прошедшая с 24 мая по 4 июня 1957 г. в Москве. В Декаде участвовали три драматических театра — ТГАТ им. Г. Камала, Мензелинский колхозно-совхозный театр и Большой драматический театр им. В.И. Качалова, а также Татарский театр оперы и балета им. М. Джалиля. ТГАТ им. Г. Камала столичной публике показал «Короля Лира» Б. Шекспира, «Голубую шаль» К. Тинчурина, «Потоки» Т. Гиззата, «Ходжи Насретдина» и «Зифу» Н. Исанбета, «Минникамал» М. Амира, а Мензелинский колхозно-совхозный театр — «Галиябану» М. Файзи и «Неписанные законы» Ю. Аминова. Их в различные годы поставили В.М. Бebutov, Ш.М. Сарымсаков, Х.И. Уразиков, К.З.Тумашева, Р.Р. Тумашев, Х.Ю. Салимжанов, С.А. Амутбаев, М.Х. Мустафин. Показы декадных спектаклей прошли с триумфальным успехом. В многочисленных газетно-журнальных публикациях всестороннему анализу подвергались актерское и режиссерское искусство татарского театра, его

драматургия. В первую очередь отмечая высокое мастерство татарских актеров, столичные ценители сценической культуры отдавали дань искусству таких режиссеров-постановщиков, как Ш. Сарымсаков, Х. Уразиков, С. Амутбаев. По итогам Декады большая группа сценических деятелей была отмечена правительственными наградами, удостоена почетных званий. Указом Президиума Верховного Совета СССР от 14 июня 1957 г. за выдающиеся заслуги в развитии театрального искусства страны Татарский государственный академический театр им. Г. Камала награждался самой высокой наградой того времени — орденом Ленина. Это одновременно было признанием заслуг целой плеяды мастеров постановочного искусства — Г. Кариева, В. Муртазина-Иманского, С. Гиззатулиной-Волжской, К. Тинчурина, М. Мутина, Г. Девишева, С. Сульвы-Валеева, С. Булатова, Г. Исмагилова, Г. Ильясова, Р. Ишмуратова, Ш. Сарымсакова, К. Тумашевой и многих других.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Значение данного определения следует оговорить. В связи с расширительным толкованием смысла термина «реализм», который в последнее время стал включать в себя и условность, в работе вместо распространенного в довоенном искусстве и характеризующего определенное театрально-эстетическое направление понятия «реалистический театр» применяется определение «театр прямых жизненных соответствий». Данное определение впервые применено К.Л. Рудницким в книге «Режиссер Мейерхольд» (М.: Наука, 1969).

² *Анастасьев А.Н.* Движение к реализму / А.Н. Анастасьев // В поисках реалистической образности: сб. ст. — М.: Наука, 1981. — С.15-34.

³ *Мейерхольд В.Э.* Театр. Книга о новом театре / В.Э. Мейерхольд. — СПб.: Шиповник, 1908. — С.123.

⁴ *Рудницкий К.Л.* Режиссер Мейерхольд / К.Л. Рудницкий. — М.: Наука, 1969. — С.120.

⁵ Там же. — С.121.

⁶ *Строева М.Н.* Режиссерские искания Станиславского 1917-1938 / М.Н. Строева. — М.: Наука, 1977. — С.6.

⁷ *Строева М.Н.* Режиссерские искания Станиславского 1898-1917 / М.Н. Строева. — М.: Наука, 1973. — С.366.

⁸ *Мейерхольд В.Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы / В.Э. Мейерхольд. — М.: Искусство, 1968. — С.141-142.

⁹ Там же. — С.133.

¹⁰ *Рудницкий К.* Режиссер Мейерхольд / К.Л. Рудницкий. — М.: Наука, 1969. — С.122.

Аннотация

Татарская режиссура 1906-1957 гг. прошла огромный путь развития. В определенные периоды развития (1906-1917) национальное постановочное искусство твердо двигалось по

пути реалистического театра, иногда же, особенно в моменты судьбоносных поворотов в жизни страны (двадцатые годы), оно делало крен в сторону условного театра. Подобные «колебания маятника» — от условности до достоверности — являются неизменными источниками развития и движущей силой роста татарского сценического искусства. В процессе исторического развития татарской режиссуры принципы театров условного и достоверного проявили тенденцию к взаимному сближению. Идея синтеза в режиссуре татарского театра конца 1920-х гг. проявила себя в гармоничных, целостных спектаклях. Она достаточно четко и убедительно доказала свою жизнеспособность. Однако специфические условия развития искусства в 1930-х гг. не способствовали еще большему проявлению зарождавшейся тенденции. Татарская режиссура возвратилась к идее синтеза лишь во второй половине XX столетия, когда подул свежий ветер, изменилась политическая, экономическая, социальная ситуация в стране, и обновление художественного творчества стало необратимым.

Ключевые слова: татарский театр, режиссерское искусство, условность, достоверность, синтез.

Summary

The Tatar direction of 1906-1957 passed through a huge path of development. In certain periods of its development (1906-1917) the national stage art was moving firmly along the way of the realistic theatre, but sometimes especially at the critical moments of the country's life (the twentieth) it listed towards the direction of conventional theatre. Such 'swings of the pendulum' from convention to reliability are actually permanent sources of the development and driving force of the growth of the Tatar stage art. In the process of the historical development of the Tatar direction the foundations of conventional and reliable theatres exhibited a tendency to mutual agreement. The idea of synthesis in the direction of the Tatar theatre of the late twenties showed its worth in harmonious and complete performances. It proved its viability distinctly and convincingly enough. However the specific conditions of art's development in the thirties did not promote greater manifestation of the incipient tendency. The Tatar direction came back to the idea of synthesis only in the second half of the twentieth century when a fresh wind blew, the political, economic, social situation changed in the country and the renewal of the artistic creative work became irreversible.