

## УСЛОВНОСТЬ И ДОСТОВЕРНОСТЬ В РЕЖИССЕРСКОМ ИСКУССТВЕ ТАТАРСКОГО ТЕАТРА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX В

*Анализируются пути подхода к решению проблемы синтеза условного театра и театра прямых жизненных соответствий в татарском режиссерском искусстве конца 20-х гг. XX столетия.*

**Ключевые слова:** татарский театр, режиссерское искусство, условность, достоверность, эксперименты, синтез

*The article analyzes the ways of approach to the problem of synthesis of conventional theater and theater of straight vital conformity in the Tatar production art of the end of 20th years of the XX centuries.*

**Keywords:** the Tatar Theater, production art, convention, reliability, experiments, synthesis

Дореволюционный татарский театр развивался в основном как театр реалистический, 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. Гамсона, 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 запретов царской цензуры не была поставлена. 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. Поэтому, естественно, все проблемы, решенные национальными режиссерами в дореволюционный период развития, тесно связаны с принципами театра жизненного правдоподобия, психологического реализма.

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.

В целом внешняя форма большинства постановок того времени по-прежнему оставалась в традици-

ях театра прямых жизненных соответствий. Принцип жизненной достоверности оставался едва ли не единственным 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 наблюдалось 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 постановки, как «Зулейха» Г. Исхаки и Г. Кариева (1918), «Две мысли» Г. Кулахметова и К. Тинчурина (1919), «Гимн труду» А. Андриенко и Ш. Шамильского<sup>1</sup> (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 начале 20-х гг. на страницах периодической печати Татарской республики начались дискуссии, рассматривались пути развития национального сценического искусства, отношение к старому реалистическому театру, формы спектаклей, манера актерской игры. Сторонники «левого» искусства А. Мазитов, Ф. Саллави, Ф. Вакир 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 возможность доказать правоту своих творческих доктрин на практике. В аргументации творческих взглядов они опирались в основном на учебные

<sup>1</sup> В примерах постановок вначале называется автор, затем режиссер-постановщик.

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.

В 20-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 постановок 4–5-летней давности. 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 Зулейха», 1918; «Берегись, взорвётся!», 1918), впоследствии приобрела острую социальную направленность («Американец», 1923; «Без ветрил», 1926). А его музыкальные драмы, мелодрамы, комедии, где музыке представлена 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.

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

Г. Девищев одним из первых в татарском театре начал поиски в области формы спектаклей, хорошо понимал роль художника в театре и поэтому, придавая особое значение его работе, всегда стремился к обозности внешнего облика спектакля. При этом онставил себе целью отказаться от традиционных устаревших павильонов. Многие его спектакли подтверждают, что режиссер достигал цели.

Ученик сторонников «левого» театра Б. Симолина и Я. Гамзы Р. Ишмуратов принес в признанный коллектив неустанность поиска экспериментатора, увлеченность новыми формами в искусстве, идеологическую завершенность сценических творений, горячее

стремление во что бы то ни стало обратить актеров в свою веру. Не случайно для своей дипломной работы он выбрал символическую драму «Гимн труду» А. Андриенко (1926). Основной конфликт между Трудом и Капиталом, положенный в основу спектакля, выявлялся молодым режиссером остро и выпукло.

Эксперименты и поиски, начатые в Татарском государственном академическом театре Г. Девищевым и Р. Ишмуратовым, были продолжены Сулейманом Сульвой-Валеевым – режиссером не менее талантливым и «беспрокойным», чем его предшественники. По глубокому убеждению С. Сульвы-Валеева, каждая новая постановка театра должна предлагать зрителю какое-нибудь новшество, будь это достижение сценической техники или новая художественная форма. Эксперименты и поиски – вот что движет театр вперед. Исходя из этих соображений, С. Сульва-Валеев предлагал назвать ТГАТ «реально-экспериментальным театром» и в постановках счел нужным планомерно придерживаться теории различных творческих течений, продемонстрировать по очереди различные стилевые почерки.

Поиски Сульвы-Валеева в режиссуре ТГАТ, его стремление к освобождению от быта, к расширению рамок сценической площадки, к агитационности, публицистичности, к обострению социальных конфликтов спектаклей и др. были новым явлением для многих деятелей татарского театра, поэтому очень часто воспринимались людьми искусства с недоверием. Данному факту способствовало, видимо, и то обстоятельство, что иногда поиски приводили Сульву-Валеева к формалистическим крайностям.

Г. Девищев, 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 20-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, то ученик Е. Б. Вахтангова Г. Девищев искал золотую середину между условным театром и театром прямых жизненных соответствий. В лучших спектаклях, таких как «Своячница» А. Кутуя (1927), «Разлом» Б. Лавренева (1928), Г. Девищев действительно достигал удивительной гармонии выразительных средств, художественной целостности режиссерских композиций. Вклады Г. Девищева, С. Сульвы-Валеева и Р. Ишмуратова в развитие национального режиссерского искусства весьма значительны. Они уже в конце 20-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 30-х гг. не получила существенного развития. Но она оказалась весьма плодотворной в национальном сценическом искусстве во второй половине XX столетия.

В 1930-х гг. все больше усиливается идеологический нажим правящей партии и правительства на литературу и искусство. В 1936 г. был учрежден Всесоюзный комитет по делам искусств. А до этого надзор за культурой и искусством осуществлялся партийной цензурой через Главрепертком и партийной критикой через центральные журналы и газеты. Во времена 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 знаменем «борьбы с левацкими загибами на культурном фронте» была создана единая тоталитарная система контроля над творческими деятелями. Следующим ходом в этом направлении стал прошедший в 1934 г. Первый съезд советских писателей, где единственным верным методом литературы и искусства провозглашался метод социалистического реализма, который впоследствии стал грозным оружием борьбы со всяким идемократией, выходящим за рамки общепринятых идеологических норм.

За этим шагом последовало великое наступление на форму и стиль 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. Девищев. 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 насилиственно была перекрыта еще одна альтернативная линия развития национальной режиссуры. Отныне она, отказавшись от всяких экспериментов и поисков новых путей, примерно до середины 1950-х гг. развивалась только по принципам театра прямых жизненных соответствий.

Татарская режиссура прошла огромный путь развития. Он не был гладким. В определенные периоды развития национальное постановочное искусство последовательно шло по пути реализического театра, иногда обращаясь и к принципам театра условного. Подобные «колебания маятника» – от условности к достоверности – являются неизменными источниками развития и движущей силой роста татарского сценического искусства. В процессе эволюции татарской режиссуры принципы театров условного и достоверного проявили тенденцию к взаимному сближению и взаимному обогащению. Идея синтеза в режиссуре татарского театра конца 20-х гг. проявила себя в гармоничных, целостных спектаклях. Она достаточно четко и убедительно доказала свою жизнеспособность. Однако специфические условия развития искусства в 30-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. С того времени позиции сторонников условного или достоверного театров перестают быть линией непримиримой борьбы. В дальнейшем преобладающей в развитии татарской режиссуры стала идея синтеза завоеваний театров условно-метафорического и прямых жизненных соответствий.

1. Алперс, Б. Искания новой сцены / Б. Алперс. – М.: Искусство, 1985. – 400 с.
2. История советского драматического театра: в 6 т. – М.: Наука, 1966–1971.
3. Крымова, Н. А. Станиславский – режиссер / Н. А. Крымова. – М.: Искусство, 1971. – 144 с., ил.
4. Марков, П. А. О театре: в 4 т. / П. А. Марков. – М.: Искусство, 1974–1977.
5. Мейерхольд, В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы: в 2 ч. / В. Э. Мейерхольд. – М.: Искусство, 1968.
6. Немирович-Данченко, В. И. Театральное наследие: в 2 т. / В. И. Немирович-Данченко. – М.: Искусство, 1952–1954.
7. Образцова, А. Режиссеры и современность / А. Образцова. – М.: Искусство, 1961. – 206 с.: ил.
8. Полякова, Е. Театр Льва Толстого / Е. Полякова. – М.: Искусство, 1978. – 344 с.: ил.
9. Реальность и образность: проблемы советской режиссуры 30–40-х гг. – М.: Наука, 1984. – 304.
10. Рудницкий, К. Режиссер Мейерхольд / К. Рудницкий. – М.: Наука, 1969. – 527 с.: ил.

Сдано 28.04.2012