

УДК 792.1+8(47)

## ЧИНГИЗ АЙТМАТОВ НА КАЗАНСКОЙ СЦЕНЕ (НА ПРИМЕРЕ ТАТАРСКОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО ТЕАТРА ИМ.Г.КАМАЛА)

© Г.Р.Сагитова, М.М.Хабутдинова

В статье рассматривается специфика сценической интерпретации произведений Ч.Айтматова на сцене Татарского академического театра им.Г.Камала. Подробно анализируются спектакли «Гүзәлем Әсәл» («Красавица Асель») (реж.Т.Ходжаев) (1966) и «Ахырзаман» («Конец света») (реж.Д.Сиразеев) (1987).

**Ключевые слова:** драматургия, проза, Ч.Айтматов, татарский театр, Д.Сиразеев, М.Гилязов.

В Татарстане чтут имя Чингиза Айтматова. Всемирно известный писатель является сыном двух братских народов – киргизского и татарского. Мать Айтматова, Нагима Хамзеевна, татарка по происхождению, была уроженкой Кукморского района Татарстана.

Тема «Ч.Айтматов и театр» широка и многообразна. Цель данной статьи – выявить своеобразие сценической интерпретации произведений писателя в Татарском государственном академическом театре им.Г.Камала.

Впервые Айтматов татарской публике был представлен в 1966 г. Это был спектакль «Гүзәлем Әсәл» по повести писателя «Тополек мой в красной косынке». Автором инсценировки был Аркадий Котельников, переводчиком – татарский писатель Амирхан Еники. В Казань в качестве режиссера для работы над спектаклем был приглашен Ташхужа Ходжаев, народный артист Узбекской ССР, доцент, заведующий кафедрой актерского мастерства Ташкентского театрально-художественного института им.А.Н.Островского. Художником постановки был Эрнест Гельмс [1].

Начало работы над спектаклем было трудным, так как режиссер и актеры разошлись во взгляде на литературный материал. Актеры ТГАТ считали своих героев обыденными, приземленными, а Т.Ходжаев рассматривал повесть в романтическом ключе. Режиссер «стремился передать поэзию айтматовского произведения, требовал глубокого раскрытия характеров» [2: 197].

Хронотоп дороги стал структурообразующим в инсценировке. Это побудило художника превратить дорогу в зрительный и символический образ спектакля. «На горной дороге – дороге жизни, герои совершают то возвышающие человека, то унижающие его достоинство поступки. И это близкое соприкосновение человека, его судьбы с природой и ее законами придает постановке философское звучание» [2: 198].

Вначале зритель знакомится с историей любви Ильяс и Асель. Создателям спектакля удалось передать разные, неожиданные грани характеров героев. «Эмоциональный, темпераментный Ильяс, – отмечает в своей рецензии И. Илялова, – показан Р. Тазетдиновым как глубоко и напряженно размышляющий человек». Актер в своей интерпретации образа стремился к предельной точности, многогранности, к конкретности отражения жизни. Образ Ильяс меняется на глазах у зрителей. Вначале перед ними предстает безмятежный, бесшабашный парень, затем известный сорвиголова, вдруг робея, стихает от переполняющей его любви.

Авария становится переломным моментом жизни героя. Свое смятение Ильяс прячет под маской раздражительности и грубости. Болезненное самолюбие мешает ему признать ошибку. Сцена, когда Ильяс, накричав на Асель, уходит от нее, насыщена внутренним драматизмом [2: 198-199].

В эпизоде, когда раненого героя вносит в дом Биктимир, от юношеского задора, порывистости не остается и следа. Актеру удалось психологически достоверно передать усталость, раскаяние и горечь своего повзрослевшего героя. Критик В.А.Сахновский-Панкеев в своей рецензии указал на то, что Р.Тазетдинов сумел блестяще показать внутреннюю драму своего героя: «Ильяс порывист, горяч, его жестикация обильна, несдержанна, движения часто не завершаются, тон меняется быстро, подчас неожиданно, темперамент не только выплескивается, но и расплескивается» [3: 69].

«Роль Асели, девушки с огромными, удивленными и доверчивыми глазами, играла Н.Гаряева, поражая сдержанностью своего сценического поведения, точностью и выразительностью жеста. За скупостью ее чувств явственно читалось ее счастье, а позднее – душевная боль. Образ Асели стал как бы камертоном отношения театра к нравственным основам жизни» [2: 200].

Зритель с волнением наблюдает, как складываются отношения Ильяса с Хадичой. Актрисе Ш.Асфандияровой удалось выявить в своей героине мужественный, благородный характер. Сцена-поединок двух женщин – одна из самых сильных сцен в спектакле. Актрисам удалось передать силу истинной любви и глубину страданий.

Несколько иной предстала Хадича в исполнении Роузы Хайретдиновой. Актриса не акцентирует внутренние переживания героини, а стремится скорее передать ее образ в поступках. Это, по мнению И.Иляловой, приводит к снижению драматизма в передаче взаимоотношений Ильяса и Хадичи. Р.Хайретдиновой удастся достичь драматизма лишь в сцене прощания героев [3].

Переломным моментом в творчестве Ш.Биктемирова стала работа над образом Байtimiра. Создав образ поразительной жизненной достоверности, актер смог поднять его до масштаба крупной личности, воплощавшей в себе современные представления о гуманизме. «Восприняв сущность айтматовского героя, Биктемиров придал и свойственные ему самому черты – мягкость и душевную теплоту» [2: 201].

В сцене, когда Байтимира и Ильяс лежат рядом на полу, актерам и режиссеру удалось воссоздать особую атмосферу тишины, настраивающую героев на откровенный разговор. Мужественный герой, охваченный волнением, находит в себе силы оставить бывших супругов наедине. Асель должна сама решить, как им всем поступить.

Запомнился зрителям и образ Жантая в исполнении Р.Бикчентаева. Актеру удалось показать, как порой и в этом корыстолюбивом обманщике просыпаются истинно человеческие черты.

«Душевная скромность айтматовских героев, обращающаяся сдержанностью чувств и речи, ответила властной потребности современного театра, пришлась по сердцу зрителям» [3: 69; 4; 5; 6]. За этот романтический спектакль режиссер, художник, актеры Ш.Асфандиярова, Н.Гаряева, Ш.Биктемиров, Р.Газетдинов были удостоены в 1967 г. звания лауреатов Государственной премии ТАССР им.Г.Тукая [6]. Спектакль долгие годы не сходил со сцены ТГАТ.

1987 г. ознаменовался новой постановкой. Роман Ч.Айтматова «Плаха» оказался в эпицентре горячих споров. Это небольшое по объему произведение заставляло читателей задуматься о коренных вопросах бытия: о добре и зле, жизни и смерти; осознать ответственность человека за окружающий мир, за сохранение гармонии, царящей в природе. И не удивительно, что театры

сразу же обратились к этому роману, находя в нем напряженный драматизм, действенность, яркие характеры, открытую тенденциозность и великую гуманистическую мысль о взаимосвязи всего живого на земле.

Одними из первых инсценировку нашумевшего романа Ч.Айтматова «Плаха» осуществили молодой казанский драматург Мансур Гилязов и режиссер-постановщик Дамир Сиразеев. Премьера спектакля «Ахырзаман» («Конец света») состоялась 14 октября 1987 г. По определению театрального критика И. Иляловой, это было наиболее яркое событие театрального сезона в республике [7].

««Плаха» Д. Сиразеева для татарского театра – явление такое же переломное, как Апрельский Пленум ЦК для коммунистической партии и «большой дружной семьи народов СССР» (Г.Зайнуллина)» [7]. По воспоминаниям драматурга М.Гилязова, сама идея создать спектакль по роману Ч.Айтматова принадлежала Д.Сиразиеву [8].

Творческой молодежи ТГАТ была предложена по существу новая эстетическая формула. Острота и злободневность поднимаемых проблем, современный сценический язык, новый уровень сценической правды привлекли в театр в первую очередь молодых зрителей, и этот факт предопределил неожиданно большой успех спектакля в целом, хотя он и вызвал ожесточенные споры не только в зрительской аудитории [9; 10], но и внутри театра [11].

«Когда начали читать для артистов текст «Ахырзаман» («Конец света»), в малом зале установилась напряженная тишина. Ситуация осложнялась тем, что наш руководитель (реж.М.Х.Салимжанов – М.Х., Г.С.) допустил в адрес Д.Сиразеева ряд оскорбительных комментариев. Однако, несмотря на это, часть артистов вступилась за Дамира. Не испугались М.Салимжанова», – вспоминает артист А.Шакиров [11: 38].

«Я всецело доверился режиссеру, имеющему опыт крупных постановок. Инсценировка имела 10 вариантов. Каждый вариант был рассмотрен на худсовете театра. В итоге выбор был сделан в пользу моего варианта», – признается в одном из своих интервью М. Гилязов [8].

Большинство театров сосредоточило свое внимание на страстотерпце Авдии и начисто отметало вторую часть романа, неброскую, но по настоящему глубокую и безыскусную по сравнению с первой. В инсценировке казанского театра ушла сюжетная линия, связанная с «гонцами», охотниками за анашой, образ Авдия Каллистратова и вместе с ним вся «христианская» линия

романа. Остались две сюжетные линии: история волков (Акбара (З.Зарипова), Ташчайнар (Н.Гарифуллин)) и история Бостона (А.Шакиров), Эрназара (Ш.Бареев), Базарбая. История честного труженика и колхозных проходимцев (лентяй Базарбай, сельская номенклатура в лице Кочкорбаева, парторга совхоза). Отстрельщики и Оберкандалов, лишенные в инсценировке имен, воплощают в себе злую силу, которая угрожает вечному жизненному порядку. По мнению О.Стрельниковой, авторам удалось главное – «воспринять нравственную идею произведения, понять и полюбить его героев» [12]. Спектакль получился многослойным, глубоким.

«Судьба нашего поколения, тех, кому за тридцать, складывается непросто, – признался Д.Сиразиев в одном из своих интервью. – Переломное время и нашу жизнь ломает как бы на два отрезка: «до» и «после». И вот свой жизненный опыт, свою боль из того отрезка, который «до», я и вложил в спектакль, надеясь что-то изменить к лучшему в том отрезке, который наступил «после». Отсюда и несколько странное, на первый взгляд, жанровое определение спектакля – **трагифарс**. В том времени, которое мы ныне называем «застойным», многое мешалось: ведь мы все понимали, даже смеялись над собой, а вот на собраниях дружно аплодировали и дружно голосовали. Так что спектакль – и о нас. А это означает, что надо было разобраться не только в романе, но и в самих себе...» [13].

Две линии «Плахи» – лирическая и трагическая тема волков и сатирическая линия обличения нелюдей – органически соединяются в спектакле. Трагично само содержание спектакля, завершающееся гибелью героев, трагична участь рода Акбары и Ташчайнара. В спектакле немало мрачных, тяжелых эпизодов. Создатели спектакля добиваются драматизма благодаря продуманной сценографии и музыкальному оформлению.

Художник С.Скоморохов задал инсценировке воистину космический масштаб: «Спектакль ошеломлял сразу, как только занавес раздвигался. Темное небо, усыпанное звездами, довлело над сценической площадкой, окаймленной грядой гор. Зритель, привыкший в театре размышлять над частными проблемами, решаемыми в интерьерах жилищ или производственных помещений, сначала терялся в масштабе всего мироздания».

«Как досадная нелепость сначала воспринималось появление на фоне гор транспарантов с лозунгами «Земля принадлежит народу!», «К новым победам!», «Природа помогает нам – мы помогаем природе». Брусковый шрифт мобилизующих призывов идеологически маркировал

пейзаж, сужал его до обозначения патристической любви к социалистической родине. Пародийное высмеивание политической агитации шокировало зал» [7: 6].

Спектакль, по словам создателей, получился «стилистически пестрым» за счет элементов фарса, гротеска, прямых памфлетных эпизодов» [14]. Фарсовый элемент был заключен в сцене массового истребления беззащитных сайгаков в угоду советской номенклатуре. Создатели спектакля соотносят фигуру парторга Кочкорбаева с Генсеком КПСС: зритель поначалу замирает, наблюдая за тем, как на сцену выезжает алая трибуна с Кочкорбаевым (Р.Шарафеев), затем начинает смеяться при виде героя – двойника Леонида Брежнева (кустистые брови, старческое шампанье, стеклянный взор). О.Стрельникова указала на излишнюю карикатурность образов Кочкорбаева и Чокбаева (Н.Дунаев), на неуместность водевильных трюков [12].

Д.Сиразиев сознательно совершал эксперимент по перестройке общественного сознания. Выстраивая мизансцену в Моюнкумской степи, режиссер стремился развенчать «трудовой энтузиазм» людей труда, утративших личностное начало, превратившихся в серую массу – олицетворение бездумной покорности. На сцене площадная грубость соединяется со стершимися советскими штампами «Если враг не сдается, его уничтожают», «Сталина нет – управы нет», «Всех перевешать, кто против нас». Речевой портрет носителей советского менталитета как лакмусовая бумага выявляет их нравственную несостоятельность. «Строители коммунизма» в мешковатой одежде невольно соотносятся искусственным зрителем с глуповцами из знаменитого романа М.Е.Салтыкова-Щедрина «История одного города». Естественно, любое, даже самое осторожное вмешательство в ткань повествования – процесс, безусловно, болезненный. Не все прижилось и в данной инсценировке. О.Стрельникова указала на нестыковки в сцене охоты на сайгаков. Несколько натянутой, на ее взгляд, оказалась параллель Обер-Кандалов – Базарбай (чабан – надзиратель) [12].

Сцена охоты в Моюнкумах – своего рода пролог спектакля. За этой трагедией последует другая, в ущелье Ала-Монгю, где и примет смерть Эрнazar. Его гибель в спектакле носит не случайный характер.

Не менее трагична и судьба Бостона, вслед за Эрнazarом ощутившего трагическую безысходность жизни. Вопль его измученной души сливается с воплем Акбары.

«Если и существует рок, то его земным воплощением является сам человек. Некогда сде-

лавший своей заповедью «не убий», он же первым ее и нарушил. Нравственность, милосердие приносятся в жертву целесообразности, бранным амбициям. Демагогия многим заменила мораль, синонимом «порядка» стало бездумное исполнительство» [12].

С.Скоморохов через сценографию стремился подчеркнуть, что путь добра всегда лежит в гору, и, если попытаешься обойти, можно сорваться и погибнуть. Вот почему остроконечные конструкции, создающие иллюзию бездны и едва видимой тропы над ней, внезапно смыкаются, превращаясь в глухую стену, через которую не пробиться и не докричаться.

Лирическая и трагическая тема связана с историей волков. С них начинается спектакль, когда в пустом, затянутом клубами дыма, мерцающем синем пространстве появляются две фигуры в стилизованных «волчьих костюмах». И возникает особый мир – мир любви, нежности, суровых ласк и зарождающегося материнства. Любовные отношения волков полны чувственной радости, целомудрия и благородства; в довольном, чуть гортанном смехе слышится апофеоз жизни. Изысканна пластика волков, в которой современные ритмы органично сплелись с естественностью природных движений животных. В Акбаре сосредоточена сила жизни, красота материнства. Актрисе З.Зариповой удалось создать яркий образ женщины-матери. Исполнительница роли Акбары заставила зрителей разделить вместе с ней трепетную радость материнства, почувствовать наслаждение от покоя семейного счастья и постичь всю безмерность материнского горя. «Работа З.Зариповой по праву становится художественным и нравственным центром спектакля. Тема поруганного материнства, стойкости и предельного сострадания, тема неутоленной человечности, природной естественности с необычайной полнотой и глубиной передается актрисой» [15: 3].

Полемизируя с героико-романтической концепцией человека соцреализма, Д.Сиразеев, по мнению Г.Зайнуллиной, облакает многие элементы зрелища в идеальную ауру: «скалы хранили упрямую вертикаль; дерево, на котором распяли Эрناзара (Ш.Бареев), будоражило совесть трагически изломанными ветвями, а этническое своеобразие одежды киргизских женщин Гулемкан (Ф.Хайруллина), Арзыгуль (Н.Гараева), Кокторсун (Г.Исангулова) было воспроизведено с трепетной – до сияющей белизны – точностью» [7: 9].

Г.Зайнуллина обратила внимание на специфику религиозной системы, представленной в постановке: ««Плаха» до сих пор остается един-

ственным произведением, где Вертикаль (Бог – наверху) уживается со стилистическими открытиями постмодернизма: Бостон молится Тенгри, Акбара – Богине-волчице, а на заднем плане, подобно кресту для распятия, высится дерево, к которому привязан мученик Эрназар» [7: 9].

Артистов поразила манера и методы работы молодого режиссера. А.Шакиров в своих воспоминаниях признается: Д.Сиразеев «видел сцену в динамике. Некоторые мизансцены были поставлены на столь небывалой высоте, что артисты постигали это лишь спустя какое-то время» [11: 38].

«В «Плахе» сугубо реалистические, даже обрядовые сцены, как, например, поминовение Эрназара, перебиваются своеобразными «зонгами», внутренними монологами героев. И здесь уже актеры работают с микрофоном, прямо на сцене располагается рок-группа (руководитель ансамбля и автор музыки – Р.Абдуллин), костюмы музыкантов стилизованы под «космические». Все это вкупе условно-сюжетной линией волков, решенной в несколько декоративной, скульптурной пластике, должно создать на сцене как бы «вторую реальность», а самому спектаклю придать звучание притчи» [12].

О.Стрельникова в своей рецензии указала, что не всем актерам оказались по плечу задумки режиссера: «Наиболее точно, свободно существует в данной стилистике исполнитель роли Бостона – А.Шакиров. При всей неброскости внешнего рисунка, используемого актером, и даже некоторой его статичности, образ развивается изнутри, обнажая все возрастающий драматизм. Такой развернутости объективно недостает образу Эрназара (Ш.Бариев), драма этого персонажа скорее «конструируется» режиссером, нежели проживается исполнителем» [12]. На существующий разрыв между замыслом и воплощением обратила внимание и Дина Годер в своей рецензии, опубликованной на страницах «Советской культуры» [16: 6].

Спектакль ТГАТ им.Г.Камала, показанный на сцене Театра Дружбы народов (Москва), имел шумный успех. Каждый эффектный номер вызывал бурную реакцию зала [16: 6]. В обсуждении спектакля приняли участие ведущие театроведы, такие как Б.Покровский, Н.Кузьмина, Г.Коваленко, А.Степанова. Они высоко отозвались о постановке камаловцев [17]. «У многих театров спектакль к концу перестает развиваться, как-то слабеет. А здесь мы почувствовали глубину и продуманность каждой мизансцены. Увидели очень много находок, которые обеспечивают развитие спектакля», – отметил, в частности, Б.Покровский [18].

Г.Зайнуллина считает, что Д.Сиразеев, включив в свою постановку рок-ансамбль и волков с микрофонами, добился удивительного сочетания высокой культуры с массовой. Стремясь обрести активную игровую реакцию зрителей, режиссер создает атмосферу рок-концерта на сцене [7: 9].

Московские театроведы вместе с тем обратили внимание на то, что порой музыка звучит слишком громко, мешая артистам выразить переживания героев (1 действие) [17].

В Москве «Плаха» была поставлена в театре «Современник» и в театре-студии под руководством В.Спесивцева. В 1988 г. на театральном фестивале в Кыргызстане М.Гилязову и Д.Сиразиеву посчастливилось встретиться с автором романа – Ч.Айтматовым. В личной беседе писатель признался, что ему удалось посмотреть спектакль ТГАТ им.Г.Камала на сцене театра Моссовета. «Мы испытали огромное удовлетворение, когда услышали вердикт автора нашумевшего романа: «Ваш спектакль – лучший из всех!», – вспоминает М.Гилязов [8].

Пьесы по произведениям Ч.Айтматова с успехом идут во многих театрах России и на родине писателя. Естественно, что в каждой постановке дают о себе знать национальные особенности актерского искусства. Спектакли ТГАТ им.Г.Камала по мотивам произведений Ч.Айтматова запомнились зрителям необыкновенной пластикой актерской игры главных действующих лиц, неповторимой музыкой речи, эффектными мизансценами. Спектакли «Гүзәлем Әсәл», «Ахырзаман» стали визитной карточкой театра.

\*\*\*\*\*

1. Саликова З. Интернациональ спектакль туганда // Социалистик Татарстан. – 1966. – 8 апрель.
2. Илялова И. Межнациональные связи татарского театра. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1985. – 240 с.

3. Сахновский-Панкеев В. Возраст театра // Театр. – 1967. – №9. – С.69–70.
4. Илялова И. «Гүзәлем Әсәл» // Социалистик Татарстан. – 1966. – 28 апрель.
5. Усманова Р. Навстречу счастью // Советская Татария. – 1967. – 20 апреля; Шостак И. Неповторимое своеобразие почерка // Советская культура. – 1967. – 30 сентября; Усманова Р. Ахырзаман // Социалистик Татарстан. – 1987. – 26 декабрь; Исмәгыйлева Р. Ак буре һәм Ташчәйнәр // Яшь ленинчы. – 1989. – 2 декабрь; Мягкова И. Мудрость лучше силы // Театр. – 1989. – №10. – С.8.
6. Гыймранова Д. Кеше мэхәббәттә дә көчле булсын // Социалистик Татарстан. – 1967. – 26 март.
7. Зайнуллина Г. Обрести на «Плахе» // Идель. – 2006. – №3. – С.6–9.
8. Гилязов М. Один из самых красивых моментов моей жизни / интервью с Г.Сагитовой. – 10 мая 2013 г. (неопубликованный источник).
9. Усманов Р. «Ахырзаман» // Социалистик Татарстан. – 1987. – 26 декабрь.
10. Бәйрәмова Ф. «Ахырзаман» // Татарстан яшьләре. – 1987. – 24 октябрь.
11. Шакиров Ә. «Ахырзаман». Егерме ел узгач... // Идел. – 2008. – №7. – Б.38–40.
12. Стрельникова О. Неисповедимы пути добра // Советская Татария. – 1987. – 20 ноября.
13. Ладынин А. В жанре трагифарса // Советская Россия. – 1989. – 26 января.
14. Интервью Дамира Сиразиева накануне премьеры спектакля «Ахырзаман» по роману Ч.Айтматова «Плаха» на сцене ТГАТ им.Г.Камала // Вечерняя Казань. – 1987. – 4 октября.
15. Федорова В. «Плаха» (Спектакль ТГАТ им.Г.Камала) // Архив ТГАТ. – 4 с. (рукопись без даты).
16. Гудер Д. Пространство эффектов // Советская культура. – 1989. – 14 февраля. – С.6.
17. Харисов М. Татар театрын Мәскәү алкышлы // Социалистик Татарстан. – 1989. – 29 январь.
18. Покровский Б. Спектакль – поступок // Московская правда. – 1989. – 31 января.

## CHINGIZ AITMATOV ON STAGE IN KAZAN (BASED ON THE PRODUCTIONS OF THE TATAR ACADEMIC THEATRE NAMED AFTER G.KAMAL)

G.R.Sagitova, M.M.Habutdinova

The article discusses the features of scenic interpretation of Chingiz Aitmatov's works in the theatres of Kazan, Tatar Academic Theatre named after G.Kamal as an example. The productions of "Gyzәlem Әsәl" ("Belle Asel") (directed by T.Hodzhaev) (1966), and "Ahyrzaman" ("End of the World") (directed by D.Sirazeev) (1987) are thoroughly analyzed.

**Key words:** drama, prose, Chingiz Aitmatov, Tatar theater, D.Sirazeev, M.Gilyazov.

\* \* \* \* \*

**Сагитова Гузель Рамзилевна** – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры иностранных языков и межкультурной коммуникации Казанской государственной консерватории им.Н.Жиганова.

E-mail: Sagitgr@mail.ru

**Хабутдинова Милеуша Мухаметзяновна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры татарской литературы и методики преподавания Института филологии и искусств Казанского федерального университета.

E-mail: mileuscha@mail.ru

Поступила в редакцию 14.05.2013