



РӘУФ ИГЪЛАМОВ

КУРЧАКЛЫ
УЙНАУ ~
ЖИТДИ ЭШ



КАЗАН - 2004
ТАТАРСТАН КИТАП НӘШРИЯТЫ

РАУФ ИГЛАМОВ

ИСКУССТВО ИГРАЮЩИХ КУКОЛ



КАЗАНЬ - 2004
ТАТАРСКОЕ КНИЖНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

УДК 792
ББК 85.337 (2Рос=Тат)
И24

Игламов Р.М.

И 24 Искусство играющих кукол. /Курчаклы уйнау — житди эпш. Татарчага Р.Корбан тәржемәсе. — Казань: Тат.кн.изд-во, 2004, — 231 с.; с ил.

В книге освещается история Татарского государственного театра кукол «Әкият». Рассказывается о создании, годах становления и развития, о вчерашнем и сегодняшнем дне театра.

ISBN 5-298-01427-5

© Татарское книжное издательство, 2004

СОДЕРЖАНИЕ



Вступление

... 6 ...

Первый интернациональный

... 12 ...

Новый этап в жизни театра

... 26 ...

Шестидесятые годы

... 46 ...

Семидесятые — восьмидесятые годы

... 56 ...

Пора перемен

... 78 ...

Современное поколение театра: руководство и актеры

... 187 ...

Репертуар театра со дня основания

... 222 ...



ЭЧТӨЛӨК

Кереш

... 104 ...

Беренге адимнар

... 106 ...

Сынау еллары

... 117 ...

Сугыштау сонгы елларда

... 122 ...

Яңа сүлби

... 136 ...

Офыклар кыйгайгандә

... 147 ...

Яңарыш

... 165 ...

Театр аларга таяна

... 179 ...





Рауф Игламов

ВСТУПЛЕНИЕ

Татарский государственный театр кукол «Әкият» известен далеко за пределами столицы Татарстана. А размещается он в той части Казани, которая старожилками по старинке именуется Суконкой (от названия некогда знаменитой слободы), в историческом здании бывшего храма Сошествия святого духа. В перковном хоре этого храма начинал свою профессиональную деятельность великий Федор Шаляпин. Сейчас зданию более 250 лет. В тридцатые–сороковые годы там был кинотеатр, менявший свои названия: «Юнг-штурм», «им. Свердлова», а с 1959 года обосновался кукольный театр. Отнимите от названной даты ровно четверть века и получите другую — год открытия Первого государственного интернационального театра кукол — 1934 год.

За 70 лет театр прошел славный путь. У его истоков стоял талантливый режиссер, актер, художник, драматург, директор С.М. Мерзляков. Документы, относящиеся к первым годам существования театра, за редчайшими исключениями, не сохранились. Скупые газетные строки тридцатых годов также не торопятся приобщить нас к репертуарным и эстетическим поискам юного театра, в лучшем случае — это констатация количества сыгранных спектаклей за отдельные годы, перечисление тех мест, где побывал с гастролями кукольный театр, упоминание фамилий актеров, как правило, без указания ролей — вот, пожалуй, и все. Вообще о мастерах первого поколения мы знаем непростоительно мало. Исключения составляют самые талантливые, яркие актеры, о которых сохранились передающиеся изустно детали, штрихи-воспоминания. И впоследствии материалов и рецензий было также мало. Любопытно, однако, не то, что первый двуязычный кукольный театр в России оказался, увы, без должного внимания со стороны периодической прессы. Как выясняется, театру кукол, даже прославленному образцовому, вообще повезло меньше, чем театру живого актера. Не обобщен опыт старейшего театра кукол «Петрушка» Е. Деммени. И второму по значению в стране — Большому театру кукол (БТК) Санкт-Петербурга, неоднократно лауреату престижных международных фестивалей, воздано далеко не по заслугам.



Сергей Мерзляков

Нам в руки попался интересный документ: стенограмма встречи в 1945 году работников БТК с казанскими кукольниками. Организатор кукольного театра в северной столице Н.Комина, старейший актер И.Альперович полностью идентифицируют отношение к себе с аналогичным отношением к казанским кукольникам. И у них длительное время была жизнь передвижников (без стационара). И они только-только перешли на второй пояс (категорию). Казанцы гордились, что поднялись на ступеньку вверх — с четвертого пояса на третий.

До последнего времени положение не выправлено. Мы ничего не знаем о шести-семи кукольных театрах Москвы и Московской области времен тридцатых годов, кроме театра Образцова. Ничего! Здесь кроется некая тайна, без которой невозможно правильно понять и объяснить историю театрального кукольного строительства в стране и отдельных творческих коллективах. Сетования руководителей БТК на монополизацию эстетики театра кукол в руках одного, пусть и очень талантливого, руководителя и режиссера, высказанные далеко от Центра и с уверенностью в эксклюзивности беседы, при всей справедливости постановки проблемы все же не являются решающей причиной.

Искусство играющей куклы — очень сложная материя. У кукольного театра нет теории, нет и истории (эстетической теории и научной истории — *Прим. авт.*)¹.

Неудивительно. Специалистов-практиков с высшим образованием стали готовить только в середине 60-х годов. Специалистов-теоретиков и историков не готовят и по сей день.

«Этот род театра пережил свою славу и вряд ли ему суждено вновь возродиться и играть прежнюю роль»². Такой приговор в конце XIX века был вынесен народному кукольному театру, в течение нескольких столетий бывшему отрадой трудовых низов Рос-

¹Калмановский Е.С. Искусство театра кукол — день сегодняшний. Л.: Искусство, 1977.

²Перетц В.Н. Кукольный театр на Руси. — Спб., 1896. — Кн. 2. — С. 28.



Музыкальное трио — Х.Абубакиров (виолончель), А.Ивченко (фортепиано), А.Ситников (скрипка), 1937

сии. Позиция одного из видных представителей науки, академика В.Н.Перетца, была общим мнением и отражала действительное положение вещей. К концу века народный театр в целом испытывал затяжной кризис. Уже вполне оформилась, окрепла демократическая линия развития искусства. С высоким профессиональным искусством ярмарочное искусство конкурировать не смело. Заканчивалась одна большая эпоха с ее культурными ценностями и начиналась другая. Казалось, возврата к прошлому не будет никогда. Озабоченному классовый борьбой пролетариату кукольная народная комедия стала чуждой — реалии нового времени подводили к пониманию и признанию совсем других ценностей. Играющие куклы могли бы исправно послужить детской аудитории. Вопрос, однако, в том, что детского театра, как такового, в России не было.

Первые детские (некукольные) театры появились в промышленных и культурных центрах в 1918 году. Они прошли славный путь становления и развития. Путь этот не был ровным и гладким, но сложности преодолевались благодаря изучению опыта театра для взрослых, благодаря методическому обеспечению со стороны основоположников МХАТа, прежде всего К.С.Станиславского.

Наводит на размышление следующее обстоятельство: среди театров для детей мы длительное время не встречаем театров кукольных. После Октября стали возрождаться отдельные виды кукольного театра для взрослых. То был специфический театр Агитпропа, а его формами — живгазеты, политобозрения, малые сатирические формы. Ведомственные организации охотно включали Петрушку в массовую политическую работу как иллюстратора политической лекции, международного обозрения. Для его выступлений были предоставлены рабочий и сельский клубы, городская площадь и улицы во время проведения массовых праздников. Возникший (небескорыстный) интерес к Петрушке располагался не в плоскости репертуарного театра с его ансамблевой природой, декорациями, технической частью, а в локальной форме концертно-эстрадного типа.

В 1924 году возникли малочисленные кукольные коллективы для детей, возглавляемые, как правило, людьми, пришедшими из других видов искусств. Они взаимодействовали с кукольными актерами-одиночками или семейными парами. Заметными представи-



телями таких объединений нужно считать семью Симановичей-Ефимовых, принимавших участие в поездках по Волге в годы гражданской войны. Энтузиастами Л.В.Шапориной, Е.С.Деммени, С.А.Малиновской, Н.А.Надеждиной были заложены первые камни в основание фундамента будущего кукольного театра.

Далеко не просто шел процесс становления детского кукольного театра в 20-е годы.

Группы то расходились, то собирались снова, — не был определен их статус из-за отсутствия общегосударственного подхода к кукольному движению, не было подходящего репертуара. Функции этих коллективов производны от уже окрепших ТЮЗов. Фактически кукольные прат театры выполняли функцию «подготовительного класса» для формирования стабильной аудитории детских театров: выступали в фойе перед началом тюзовских спектаклей, выезжали в отдаленные рабочие окраины. Без своего помещения, без соответствующей техники, а главное, без достойного кукольного репертуара возможности их роста резко ограничивались. Из ТЮЗов их периодически выпроваживали, и само их существование становилось сомнительным.

Бесхозное положение кукольных артистов не освобождало их от опеки руководящих инстанций. Пионерская организация, внешкольные общественные комплексы, научная и практическая области педагогики желали быть строгими наставниками нарождающегося искусства. Детский театр, в том числе кукольный, становился опытным полем для проведения различных экспериментов со стороны биогенетической теории и педологии.

В начале 30-х годов на смену селекционистам пришла и стала набирать темп вульгарно-материалистическая школа педагогики, считавшая выявление в ребенке индивидуальности и личности злонамеренной вылазкой буржуазных спецов от науки. Наставления приобретали значение директив, спускаемых по цепочке на провинцию, без учета региональных и национальных особенностей.

Только с 1931 года начинается планомерное строительство кукольных театров с широкими перспективами роста. Флагманом становится Государственный Центральный театр кукол при ЦДХВД им. А.С.Бубнова.

Спустя три года после открытия театра С.В.Образцова на базе самодеятельного кружка



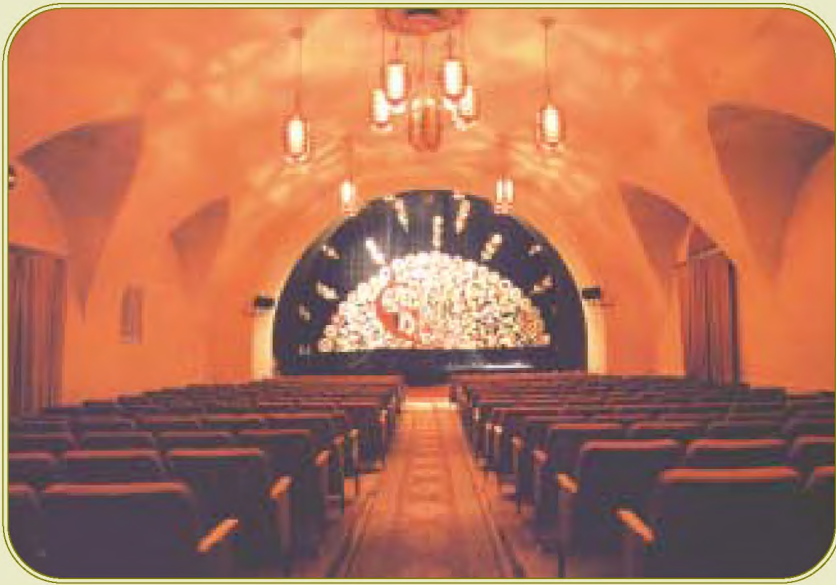
Панно в фойе театра (работа художника А.Абзгильдина)

при Доме пионеров начинает функционировать Первый интернациональный театр кукол г.Казани.

За семьдесят лет театр прошел достойный путь развития. За это время было осуществлено более 300 постановок. Многие из них прочно забыты, но лучшая часть из сыгранных в Казани спектаклей получила признание зрительской аудитории и театральной общественности. Отдельные постановки мастерством исполнителей, работой режиссеров и художников вызвали интерес к Казанскому кукольному театру в стране и за рубежом.

Понятно, что дать хотя бы беглый анализ лучших спектаклей будет непросто. Исследованием кукольного театра в Казани не занимались. Отдельные буклеты и брошюры начали появляться в связи с пятидесятилетием театра. Исключение — небольшая книга С.Хусни с тремя пьесами татарских авторов и предисловием составителя, вышедшая в 1951 году, и брошюра М.Шигапова 1984 года, но их иначе как ознакомительно-популяризаторской литературой трудно назвать. Эти малоформатные книжки-брошюры и две пьесы С.Хусни с техническими рекомендациями для постановок в самодеятельности — «Курчак театры», 1964 г.; сборник пьес татарских авторов (составление и краткий комментарий Р.Яшаровой, 1993 г.), плюс два иллюстрированных буклета с текстами-обзорами Р.Яшаровой(1984 г.) и Р.Игламова (1994 г.) — весь багаж за семьдесят лет.

Отсутствие научно-исследовательской литературы не удивляет. Слишком сложна эстетика театра кукол, чем и объясняется факт, что до сегодняшнего дня не создан обобщающий труд по истории кукольного театра России XX века. Монографии, посвященные отдельным театрам, стали появляться только в конце 60-х годов (имеется в виду книга Н.Смирновой «Театр Сергея Образцова»). До последнего времени не осмыслен исторический путь самобытного театра марионеток С.-Петербурга. Большой театр кукол северной столицы отражен совсем не по его действительным заслугам. Что уж говорить о театрах периферии! Их творчество скудно освещалось даже в периодической печати. Многие забыто, растворилось во времени. Между тем мы твердо уверены, что большая



Зрительный зал театра

работа шла и вдали от Москвы. Шел тщательный отбор репертуара. Забота о сохранении и умножении национальных сказочных традиций подвигла основоположников Казанского театра кукол на выявление театрально-художественной образности, сопоставимой с результатами театральных центров.

К сожалению, путь театра знает периоды творческого застоя, непродуктивных исканий. Трудное время — послевоенное десятилетие. Упадок театрального искусства в стране, может быть, более всего задел кукольные театры. Ориентация на жизненно-бытовое искусство, приземленный реализм были совершенно чужды эстетике театра кукол. Общую тенденцию нивелировки искусства театры национальных республик преодолевали как могли благодаря обращению к фольклору и произведениям классической национальной литературы.

Разумеется, там, где эти традиции были сильны, более значительными становились результаты. Подъем театрального искусства в шестидесятые годы, начавшиеся контакты с зарубежными странами (гастроли, симпозиумы) и, что важно, поворот в сторону подготовки специалистов-кукольников в высших театральных учебных заведениях (ЛГИТМиК) изменили ситуацию. Новые театральные идеи 60-х годов повлекли за собой искания последующих десятилетий. Реабилитация многообразия жанров и форм дала возможность вспомнить любопытные, хотя и противоречивые, опыты 20-х годов, незаслуженно забытые вместе с их авторами в известные годы. Без преувеличения можно сказать, что лучшие стороны этого романтического периода «бури и натиска», взаимодействуя с эстетическими ценностями современности, обогатили палитру кукольного театра 80–90-х годов, дали мощный импульс новому движению.

За годы существования Театра кукол он не раз был отмечен наградами и дипломами. Большой успех выпал на долю казанского двуязычного театра на Первом Всесоюзном фестивале кукольных театров в 1937 году. Успех был закреплён на прошедшем в 1946 году Всероссийском конкурсе детских театров. Впоследствии диплом I степени был вручен автору сказки «Песня счастья» Н. Даули в 1962 году на Всероссийском конкурсе детских пьес. Спустя некоторое время актеры театра А. Хуснутдинов и Г. Тагирова полу-



Труппа Казанского театра кукол в г.Свердловске, 11 июня 1937

чили первую премию за участие в смотре российских театров для детей. Были награды и грамоты, признание театральной общественности и в последующие годы.

Главной задачей автор данной книги считал определение этапов становления и развития театра кукол в Татарстане. С этого было необходимо начинать изучение театра, имея в виду не столько этапы нашей гражданской истории, экстраполированные на творческую практику, сколько внутренние этапы, обусловившие обращение к той или иной технике кукловодства, смену форм и жанров.

ПЕРВЫЙ ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНЫЙ

В декабре 1934 года открывается кукольный театр в Казани. Назывался он тогда Государственным интернациональным кукольным театром, руководил им Сергей Макарович Мерзляков, собравший первую труппу из самых одаренных кружковцев из Дома пионеров. Самодеятельный кружок уже два года играл популярную пьесу «Петрушка-беспризорник». Этот спектакль стал основой репертуара, который за один сезон пополнился другими кукольными представлениями: «Копка и Лешка», «Запрещенный попугай», «Петрушка-октябренок», «Огородные вредители и несознательные родители». К бывшим кружковцам присоединились молодые актеры из русских и татарского ТРА-Мов(театры рабочей молодежи), из ТГАТ и агитбригад. Несколько новичков было принято после окончания Казанского театрального техникума. Сара Валиуллина, Зинаида Устинова, Борис Рычков, Марьям Хисамова, Фуад Тагиров, Рокья Хабибуллина, Вали Гафаров, Мария Язвина, Елизавета Сергеева, Хаят Сабитова, Госман Медведев, Полина Бикмухамедова — вот первые актеры театра.

«Петрушка-беспризорник» — вольное соединение нескольких сюжетов на основе пьесы Артамоновой «Петрушка-вожак», о беспризорном мальчишке-ворюшке, которого перевоспитывает советская общественность и прежде всего взрослый герой, модернизированный в духе времени в чекиста-воспитателя Петрушку. На третьем году существова-



Петрушки мира. Слева направо: Панч (Англия), Петрушка (Россия), Шомбай (Татарстан), Полишинель (Франция), Пульчинелло (Италия)

ния, то есть когда театр стал профессиональным, популярный прежде спектакль неожиданно потускнел. Начинающие актеры пытались опереться на героико-комедийный сюжет. Однако жизненный опыт исполнителей, и прежде всего зрителей: школьников, воспитанников детских домов — приходил в противоречие с бездумно оптимистическим сюжетом о перевоспитании, вызывал произвольные ассоциации с раскулачиванием, голодом начала 30-х годов.

В течение одного-двух сезонов театр расстается с Петрушкой как с кукольным героем. В отказе от традиционного героя, повсеместно трансформированного в образы красноармейца, милиционера, советского кооператора, деревенского активиста, заглохался смысл, значение которого трудно переоценить. Стратегию Мерзлякова можно правильно понять исходя из современного знания исторического пути Театра кукол.

Исчезновение Петрушки из поля зрения кукольного театра объясняет С.В.Образцов. «Новые тематические задачи, которые отняли у Петрушки его голос, с той же закономерностью отняли его внешность, и его костюм, и его основной атрибут — дубинку. Она оказалась лишней, потому что драки заменялись прямо противоположными, позитивными функциями»¹. Далее, говоря о перерастании сатирического героя прошлого в положительного героя современной темы, Образцов справедливо указывает на тонкую материю в искусстве — проблему традиций и новаторства. «Петр Иванович Уксусов был слишком определен и локализован в своем образе, чтобы его можно было переселять в другую эпоху и наделять несвойственными ему внутренними характеристиками и функциями»².

Выказывая свое отношение к Петрушке, Образцов не касается вопроса взаимодействия героя народной смеховой культуры с типами зрительского восприятия, оставляет в стороне еще одну важную проблему — о связи героя с перспективами техники петрушечного театра. Именно в этих пунктах определяется пространство «развода» казанских

¹Образцов С.В. Моя профессия. — М., 1981. — С. 196.

²Там же.

кукольников с традиционным героем-маской. Здесь нам видятся особенности становления и развития Казанского кукольного театра, что, собственно, есть внутренние этапы движения. Они на сегодняшний день представляются не менее значительными, чем те, что определялись сдвигами общественного сознания и были приурочены к знаковым периодам нашей гражданской истории.

У казанских кукольников, полагавшихся не столько на теоретические и даже в ряде случаев на театральные соображения, но, в первую очередь на конкретные жизненные обстоятельства, были основания прийти к собственному решению вопроса о Петрушке. Татарскую часть труппы тяготила обязанность неопределенное время оперировать героем, обаяние которого терялось при переходе в другую языковую культуру. Художественное совершенство достигалось с трудом, что не могло не беспокоить самолюбивых молодых актеров. Главное же, зрители воспринимали спектакли с Петрушкой без энтузиазма. Скоро выяснилось, что Петрушка стал тормозом и в движении русской части труппы.

Здесь требуется пояснить мысль подробнее. Не касаясь далее тематической содержательности трансформаций Петрушки в «красного» Петрушку и провала на этом пути, о чем вполне конкретно рассказал в ряде своих трудов Образцов, обратим внимание на эстетическую природу кукольного многовекового героя. Петрушка — самая элементарная кукла, доступная выполнению простейшими средствами и неопытными руками. Эта кукла выразительна фронтальной игрой. Когда же она поворачивается на ширме к партнеру, то есть профилем по отношению к зрителю, ее возможности резко снижаются. Коротенькая ручка куклы — длиной в палец, протянутая к другой кукле, еще более укорачивается за счет туловища. Мы говорим о простейшей (без усовершенствований) кукле и о той технике кукловождения, которые связаны с именем Петрушки. Именно эта техника — кукла на трех пальцах — выдвинула маску Петрушки, в которой пришли в соответствие и стали эстетически обоснованными все ее особенности, и прежде всего горб.

Зачем Петрушке горб? Ответ содержится в физических свойствах человеческой руки, естественного сгиба кисти. Горб обнаруживается при профильном расположении куклы — при общении его с другими героями на ширме. Горб Петрушки не просто знак характерности, это смысловой центр куклы в целом. Уродливо короткие руки, крючковатый нос, взъерошенные волосы, свистящая речь и скороговорка — лишь дополнение к горбу, его прикрытые ради достижения целостности художественного образа. И чтобы горб настойчиво не лез в глаза зрителей, Петрушка то и дело поворачивался к ним лицом. Петрушка использовал зрителя как партнера: обращался к нему за советом, просил, если надо, его поддержать, дразнил и насмехался, вступал со зрителями в перепалку.

А как же другие, подсобные, персонажи петрушечного театра, которых кукловод-Петрушка время от времени извлекал другой рукой из мешка — все эти попы, генералы, цыгане-конокрады и прочие? Тут необходимо сказать, что народная кукольная комедия основывалась на импровизационном стиле исполнительства. Контакт со зрителем, прием зрителя, его ответные реплики вполне согласуются с традициями той театральности, которая стихийно рождалась при едином мироощущении актера-творца и воспринимающей его низовой народной среды. Средневековые фарсы и импровизационная комедия масок XVI века, бесспорно, об этом свидетельствуют. Что касается записанных текстов выступлений Петрушки с привычным составом его кукольных оппонентов, они не отражают в полной мере содержательности кукольного спектакля в целом, ибо диалоги с кукольными персонажами, как правило, константны, а за ними — большая часть неучтенного, меняющегося в зависимости от конкретной публики и представления, импровизационного, вплоть до дерзких слов и даже непристойностей. Таким образом, в недрах петрушечного театра возникала специфическая театральность, которую впоследствии, в советское время, назовут игроспектаклем.

Характерность Петрушки, сюжеты комедий об этом персонаже, место выступлений настолько взаимосвязаны, что исчезновение какого-либо компонента ставило под удар существование целого. Выводимые из сферы действия театра тридцатых годов из-за их

архаики названные компоненты делали невозможным сохранение Петрушки как специфического феномена.

Выразительность фронтальных разворотов куклы и, напротив, ущербность ее профильного положения, скороговорка при свистящей речи и прочие характерные приметы куклы-маски замыкали актера в определенном составе качеств: стиль — игроспектакль, жанр — сатирическая комедия, место представлений — ярмарка, балаган, характер выступления — «обозрение» с постоянным «конференсье» Петрушкой и остальными, исключительно эпизодическими персонажами. Все это поочередно, а, может быть, разом, оказалось невостребованным в познавательной-гносеологической концепции искусства тридцатых годов.

При том, что Петрушка почти одновременно уходит из кукольных театров страны, мотивы расставания с героем-маской кукольного театра Казани представляются нам особенными.

Для театров столицы одной из главных причин было становление ансамблевого театра. Конечно же, даже если сам Образцов не считает нужным специально подчеркивать, но Петрушка был барьером на пути ансамблевого спектакля, шел вразрез с принципами ансамблевости, которые, между прочим, держатся на разумном паритете персонажей-актеров. В таком театре важна атмосфера действия, она создается за счет привлечения искусств-спутников, актерского исполнительского мастерства в сочетании со сценографией, музыкой, разнообразными техническими средствами. Понятие «ансамблевый театр» пришло из эволюционирующего театра живого актера.

Из множества вопросов, касающихся темы влияния эстетики драматического театра на кукольный, выделим один — вопрос о зрителе.

Выросший в недрах мхатовской школы психологического реализма, боготворящий своего кумира — Станиславского, Образцов и на кукольный театр примерял, где можно, метод самого передового, как тогда считалось, искусства. Это искусство фокусировало внимание на той части театра, что мысленно отделялось четвертой стеной от зрительного зала. Творческие, созидательные токи зрительской аудитории оно в должной мере не воспринимало.

Неся груз ответственности за состояние всего кукольного движения в стране, Центральный театр кукол вопрос о зрителе рассматривал в самом общем плане. Насущными представлялись другие заботы, а именно последовательность и непрерывность развития действия, художественное единство постановки, взаимосвязь и синтез выразительных средств.

Парадоксально, но прекрасные условия бытования ЦТК — просторное здание в центре Москвы, также скорее препятствовали, чем помогали быстрее определиться со своим зрителем, а значит, с репертуаром, принципами работы. В стационар ЦТК приходили дети разных возрастных групп вместе с родителями, а нередко и взрослые ценители этого уникального искусства. Перед руководством театра стояла задача объединить интересы пестрой зрительской массы, дать в одном спектакле то, что могло увлечь всех.

Условия работы Казанского кукольного театра были иные. Передвижной театр. Трудный быт, кочевая жизнь и постоянная нехватка всего. Сожаления достойно, что в театрах-передвижках вынужденно была свернута работа над усовершенствованием заширменной части. Большие возможности сценографии, звуковых и световых эффектов и другие технико-эстетические приемы использовались минимально.

Но были и определенные преимущества. Условия передвижного театра предполагали решение спектакля через актера как главной художественной инстанции. Театр не мог ожидать прихода к нему зрителя в какое-никакое стационарное помещение; нет, театр сам шел к своему зрителю. Актерской игрой, мастерством активизировать детскую фантазию — это ли не основное требование искусства.

В труппе Мерзлякова не могло быть большого числа обслуживающего персонала — актеров-«подмастерьев», годами вынашивающих мечту о яркой, значительной роли. Малочисленный состав казанских кукольников (в предвоенные годы от 8 до 13 человек) состоял исключительно из лидеров, которым всегда находилась интересная работа.

Реальность подвела казанских кукольников к мысли о скорейшем самоопределении

относительно своего зрителя, о необходимости целенаправленного поиска репертуара и театральных форм. Театр строился вообще не как кукольный театр, не как детский безотносительно к различным возрастным группам, а как театр для самой младшей возрастной группы. Забегая вперед, скажем: в заботах о своем маленьком зрителе он пришел к сказке как ведущему жанру и, что особенно важно, к национальной народной сказке.

Завершая вопрос о «красном» Петрушке, который по определению претендовал на взрослого зрителя, отметим — главным мотивом перехода на другие позиции был именно этот: строгая ориентация на самого маленького зрителя. На передние рубежи советского кукольного театра Казанский театр выходил в такой последовательности: театр детский, интернациональный, ансамблевый.

К началу второго сезона он имел в репертуаре два спектакля большой формы: «Братья Монгольфье» и «Каптанка».

В постановке «Братьев Монгольфье» Мерзляков шел курсом авторов пьесы Г.Владычинской и Е.Тарховской. Воспитание детей в духе классовой борьбы, очевидно, входило в планы молодых авторов. Правый фланг конфликта закреплялся за Людовиком XVI (историческое время действия — XVIII век, преддверье Великой Французской революции). Левый фланг — за веселым, озорным трубочистом, представителем трудового народа. Кукла в королевском облике выполняла смехотворные поступки. Король бесновался, кричал, подчеркнуто жеманился перед придворными дамами. Ему ненавистны чудаки-братья. Он подбегал к воздушному шару, неловко тыкал в него сабелькой, толкал, тянул за веревку в разные стороны. Чувство классового превосходства выражалось в действиях трубочиста, который высмеивал, поучал братьев. В конце концов гегемон включался в практическую позитивную деятельность: что-то прибавал, натягивал канаты — становился лучшим другом ученых. И все же, вопреки строгой классовой диспозиции, в центре спектакля оказались одержимые научными открытиями молодые ученые. Они изобретают воздухоплавательный аппарат — осуществляют дерзновенную мечту. Что было перспективным в поисках новых героев и тем для кукольного театра? Любовь к познавательной деятельности, престиж интеллекта, трудолюбие, порядочность, честность. Все это в красочной упаковке исторических костюмов, колорита нездешней жизни нес спектакль, то есть позитивные идеи — через увлекательное зрелище.

Со стороны авторов перед театрами были поставлены задачи почти невыполнимые. Например, оживить, очеловечить... ветер! Необходимо было найти образ — первоимпульс, для того чтобы наблюдательные герои смогли обратить внимание на силу и направление ветровых потоков, влияние тепла или, напротив, холода для полета шара. В спектакле ветер вздымал наволочки, детские пеленки, простынки, сушащиеся на ветру. Белые полотнища вели себя как живые по отношению к людям. Проходили вдоль ширмы ученые братья и полотнища «ласково» приближались к героям, словно хотели обнять, укутать их. Ветер колыхал и поднимал вверх эти простынки, как бы желая возвести над головами шатер. И совсем другой характер движения принимали полотнища, когда мимо них проходил измазанный в саже трубочист. При его приближении резко, как бы в отвращении от грязи, они откидывались назад, вздымались в разные стороны и вверх. Образ, на наш взгляд, сюжетно оправданный и сценически выразительный. Мечта бежит, рвется в поднебесье, отрицая агрессию быта. И она же льнет к чистому, доброму, бескорыстному. Увлекает за собой к свету, прозрачности. Так возникал лирический, очень важный обертон в спектакле.

Лирическая интонация в «Каптанке» определяла спектакль целостно. Многие театры страны играли инсценировку Е.Сперанского, добавившего к чеховскому рассказу два фрагмента из других произведений А.П.Чехова, отличных от тональности «Каптанки»: «Разговор человека с собакой» и «Хамелеон». Кроме того, был введен и вовсе неожиданный для чеховской поэтики образ шарманщика, живой атрибут предместья города. Каптанку в ее скитаниях принимают за собачку генерала. В эпизоде из «Разговора человека с собакой» место героя занял столяр, хозяин Каптанки, который в затуманенном алкоголем воображении путал сторожевого пса со своей беспородной собачкой. Так возникали параллели и альтернативы. Собачий мир, равно как и человеческий, выступал в некоей системе. Сюжетно и по линии текста укрупнялся образ столяра. Шарманщик ока-

звался весьма кстати для связи эпизодов. Возможно, автор был прав с точки зрения технологии драматургии. Однако, имея в виду чистоту тона и самодостаточность рассказа, новая драматургическая конструкция была не беспорна.

Подробно расцветенный, обстоятельно переданный мир города — лавочки, прикраски, мастеровые, городовые, нищенки, зеваки и прочие — навевал мысль об избыточной реалистической конкретности. Поневоле терялось значение сюжетного центра, то, ради чего и был написан рассказ, — познание Каптанкой новых человеческих отношений, обнаружение таланта.

Казанский кукольный театр играл по другой инсценировке — Мерзлякова, который, не мудрствуя лукаво, перенес на ширму незатейливую историю судьбы смекалистой дворянки. К началу триумфального шествия «Каптанки» Сперанского (апрель 1935 года) казанцы уже несколько месяцев играли свой спектакль. Корреспондент местной газеты, перечисляя спектакли первого сезона, отмечает зрительский интерес именно к этой постановке: «Самая любимая пьеса детворы — «Каптанка» по Чехову. Этот спектакль выдержал свыше 80 представлений»¹.

Доверившись лирической природе классика, театр сохранил эту ведущую интонацию в целостности, и, право, пренебрежение сюжетностью, масштабностью действия только пошло на пользу. Игра в цирк с его клоунадой и дрессированными животными становилась формулой успеха. Она же была радостной кульминацией, нейтрализующей переживания маленьких сердец от страданий доброй, ласковой Каптанки.

У кукольного театра то преимущество перед живым театром, что ему доступно осуществление самой дерзкой фантазии — гипербола, гротеск находят едва ли не единственное прибежище здесь, в театре кукол. Только кукольный театр талантом актера может очеловечить, оживить неодушевленные предметы и явления природной стихии. Только в эстетике театра кукол на одной сцене (ширме) можно показать одновременно трехметровое чудовище и летающего комара. Но многого он не может, не должен делать — то, что с успехом может быть выполнено в театре живых играющих людей. Это стало понятным после блестящих успехов ведущего театра кукол в стране под управлением Сергея Образцова и взращенной им замечательной команды ГЦТК.

Казанская «Каптанка» актуализирующих моментов, к счастью, избежала. В ней содержательным был не столько социальный мир бытовых фигур конца XIX века, сколько мир животных, — гуся, кота, свиньи, Каптанки. Цирк с его блеском, нарядностью, изящным мастерством гимнастов, веселым озорством клоунов в композиции казанской постановки становился образом радости, счастья.

Актеры осваивали четкие, ясные, доступные для самых маленьких детей характеристики персонажей-кукол. Когда, наконец, появилась милая пьеса Н.Гернет «Гусенок» — легкая, прозрачная акварель о наивном малыше-гусенке, самовольно покинувшем дом и лишь чудом избежавшем зубов лисы, — стало ясно, что здесь магистральный путь детского кукольного театра.

За два года до «Гусенка» в ЦТК и казанском кукольном тот постановочный стиль, которым отмечена пьеса Гернет, в полной мере использовался казанскими кукольниками, очевидно, в спектакле «Копка и Лешка». В заметке корреспондента «Красной Татарии» этот факт зафиксирован. «Здесь много бурной, самозабвенной, брызжущей радости, большой остроты переживаний. Ребята и поют вместе с артистами, и ведут с ними беседу, и играют в мяч, принимая участие в действии»².

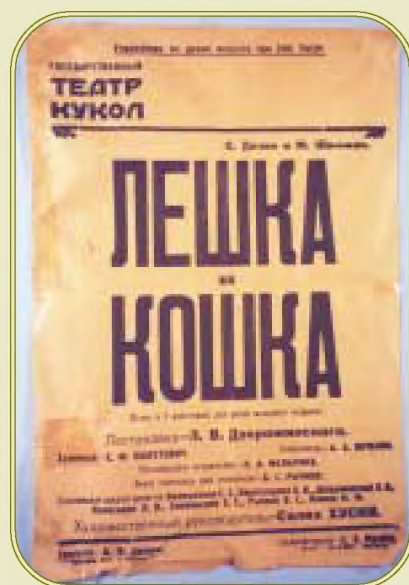
Самое любопытное заключалось в том, что в самом начале 20-х годов стиль, полноценно выраженный в «Гусенке», пробовал заявить о себе в детских театрах живого плана. Однако многие, часто противоречивые, но отмеченные беспокойным поиском новых форм инициативы были искусственно прерваны под надуманным предлогом борьбы с вредным воздействием сказки. Форма спектакля-игры возродилась во второй половине тридцатых годов, в уже меняющихся исторических условиях, и, что важно, в кукольном театре, испытывавшем известный кризис развития.

¹ Н.Д. Кукольный театр // Красная Татария. — 1935. — 3 апр.

² Там же.



Афиша спектакля «Коза и Овца», поставленного к 60-летию со дня рождения Г.Тукая, в 1946 г.



Афиша спектакля «Лешка и Кошка»

Подобная форма предполагает вмешательство зрительного зала в самый ход театрального действия. Дети зачастую подают различные реплики, ведут себя шумно, в соответствии с переполняющими их чувствами. В «Гусенке» естественные проявления детских чувств предусмотрены в драматургии, запрограммированы и имеют вид своеобразной роли. То есть роль зала строится по очень строгой, точно рассчитанной и направленной сюжетной канве. Здесь требуются эмоциональные оценки со стороны играющих кукол, их ответные реакции на партнерские послылы зрительного зала. Такой прием без длительной научно обоснованной работы по изучению особенностей детской психологии грозит потерей управления зрительным залом. Результат оказался опшломляющим.

Понятно, что игроспектакль (игрошьеса) потребовал фигуры ведущего — живого актера у ширмы. Изредка такие фигуры появлялись и прежде. Например, в «Каптанке». Теперь, в отличие от того же шарманщика — реального персонажа в сюжете, предполагавшего нормальное актерское перевоплощение в образ, функции ведущего становились другими: быть сценическим образом, но вместе с тем быть и в отдалении от образа, то есть доверенным лицом зала, связником между двумя частями театра. Следовательно, актер принципиально должен был идти на частичное, неполное перевоплощение. Новая функция героя-рассказчика, а значит, актера, существующего в двух планах, оказывалась приемлемой для многочисленных сказок, легенд, притч — произведений эпического жанра. Еще один важный шаг был совершен в сторону уточнения эстетической содержательности кукольного театра.

Обе группы — татарская и русская, работавшие раздельно и вместе (почти все русские пьесы были переведены, переработаны с учетом другой языковой культуры), с воодушевлением приступили к работе над «Гусенком». На казанских актерах не висел груз длительного экспериментирования и непродуктивных исканий. Вероятно, прямой и кратчайший путь, каким отчасти вынужденно, а в целом сознательно шел Казанский театр кукол, также имел минусы, хотя на первом этапе выявились как раз положительные моменты. И, напротив, мучительные искания ведущего театра страны оказались ненапрас-



Плеяда первопроходцев — первый ряд — (слева) Ю.Квитковская, Р.Хабибуллина, М.Хисамова, второй ряд — Ф.Тагиров, А.Низамутдинов, Д.Вишневская, А.Юрсов, В.Третьякова, Н.Кириллов, В.Гафаров

ными. Впоследствии определится значительный разрыв между ГЦТК и местными театрами, избежавшими «зигзагов» развития. Там, где не удовлетворялись очередной победой, но внимательно изучали форму успеха, анализировали причины творческих неудач, утверждение эстетики театра кукол шло надежнее. Впоследствии ГЦТК резко взмыл вверх, стал законодворцем театрального движения в нашей стране и на известном этапе — за рубежом. В тридцатые же годы развитие больших театров и передвижных шло практически вровень. Мобильная группа театра Казани, к великой радости маленьких зрителей, стремительно передвигалась из одного конца города в другой, заглядывая в самые отдаленные уголки. Тот же «Гусенок», в татарском варианте «Дорофей мажаралары», помещался со своим нехитрым реквизитом в два-три чемодана. Легкая, складывающаяся ширма позволяла пускаться в путь налегке.

Гусенок Дорофей несколько раз приходил в гости к своему зрителю. Пьеса участвовала в учебно-педагогическом процессе на курсах театрального училища.

Этот спектакль, впервые показанный в 1936 году, незамедлительно открыл путь к сказке Г.Тукая «Коза и овца». Постановка сказки Тукая знаменует существенный прорыв в истории кукольного театра Казани.

Татарская сказка шла параллельно с пушкинским «Золотым петушком». Сказка о царе Додоне готовилась планомерно к пушкинскому юбилейному году и в известной мере помогла выйти на сцену «Козе и овце».

До этого времени при незначительных отклонениях Казанский театр не был оригинальным в выборе репертуара. Ставил то, что уже было апробировано в ведущих театрах страны. В частности, «Братья Монгольфье», «Гусенок», да и «Каптанка», как выясняется, имели своих прототипов в ГЦТК. Другое дело, что в вопросах решения спектаклей, помимо «Гусенка», который, разумеется, мог существовать в одном постановочном варианте, театр не повторялся, а в случае с «Каптанкой» принципиально шел самобытным путем. Инсценировка сказки в стихах татарского классика, выдающегося поэта и знатока национального фольклора Тукая открыла независимый от влияния репертуарный резерв.

В обращении к сказке предреволюционного десятилетия — сейчас это может показаться непонятным — был известный риск. Отношение к Тукаю в середине тридцатых годов было нетождественно сегодняшнему. Вульгарные социологи хотя и не применяли к Тукаю уничтожительных характеристик, как, например, к Амирхану, но при случае готовы были отыскать в творчестве поэта идеологические ошибки. Это уже общероссийская беда — отношение к сказочной народной традиции продолжало оставаться напряженным, почти как в двадцатые годы.

Тут потребуется еще одно отступление. Репертуарной основой кукольного театра, как известно, является сказка. Она-то и встретила первый массивный удар со стороны вульгаризаторов. Сказка будто бы прививала иждивенческие настроения, пассивность, упование на чудо как универсальное средство решения всяческих жизненных проблем. Иначе говоря, не служила задачамковки «человеческого материала», уводила в мир беспочвенных фантазий. Однако на самых ранних ступенях строительства театра для детей (имеются в виду обычные детские драмтеатры), когда стерильность воспитания подрастающего поколения в классовом духе еще не полностью успела стать задачей дня, руководитель Первого государственного театра для детей Г.Паскар, впоследствии попавшая под молот репрессий, скажет честно и прямо, что, «отвлекая ребенка от тяжелой для него действительности на несколько часов в созданный для него праздничный уголок уюта и красоты, в мир ярких красок и радостных звуков, мы внесем светлый луч в душу современного ребенка»¹. Эта мысль актуальна и сейчас. Сказки Андерсена, библейская легенда о прекрасном Иосифе в обработке А.Чумаченко, «Сказки Шехерезады», «Гайявата — вождь ирокезов», норвежская сказка «Находка», итальянская сказка «Пиноккио», «Японские сказки», пушкинская «О попе и работнике его Балде» (к ней обратятся вновь только в пушкинский год) — все это было в репертуаре детских театров начала 20-х годов. Но после завинчивания идеологических гаек во второй половине 20-х годов накатил тяжелая волна и смыла с поверхности многое живое. Нашлись конъюнктурщики и в собственных рядах. Те, что по своему разумению стремились привести театр в соответствие с требованиями дня: «Единственный вид театра, нужный в настоящее время детям, — это театр агитационный... беспощадная борьба со старым бытом, со старой верой, со старой этикой — вот первейшая наша задача»². Такие «программные» заявления делал новый руководитель первого государственного театра для детей.

И со второй половины 20-х годов все сказки мира надолго исчезнут со сцен. Вместо них придут другие произведения. Сюжеты о тяжелой жизни до революции детей рабочих, пьесы о помощи наших подростков пролетарскому Западу, где в лидирующие герои выдвигался знаковый образ русского рабочего паренка, который вел за собой на борьбу с вредителями, кулаками и попами крестьянских детишек. «Тимошкин рудник», «Черный яр», «Колька Ступин», «Самолет», «Лягавый», «Предатель», «Джума Машид», «Аул Гидже» и десятки подобных им только и были в репертуаре детских театров.

Призыв к популяризации произведений для детей, которые «отражают в себе художественные достижения наиболее ярких эпох, наиболее ярких народностей, в том числе народностей Востока»³, не был услышан, хотя исходил из авторитетного в театральных кругах источника. Были пресечены малейшие поползновения на подобный репертуар. Понятно теперь, почему кукольный театр не мог подняться на ноги в двадцатые годы.

В высказывании Натальи Сац чрезвычайно интересно то, что оно непосредственно ведет к пониманию художественно-педагогической значимости познавательного фактора в контактах с детьми. Эта тенденция, разумеется, в усеченном виде, станет приемлемой в середине тридцатых годов, постепенно вытесняя вульгарный социологизм. Познавательный подход к явлениям искусства реабилитирует такую важную категорию, как народность. Понятие «социалистическое искусство», введенное в тридцатые годы, дистанцируется от близкого ему понятия «пролетарское искусство». Оно шире,

¹ Паскар Г. О детском театре // Вестник театра. — 1920. — № 52. — С.3.

² Из беседы с директором театра Ю.Бонди // Вечерняя Москва. — 1920. — 13 февр.

³ Сац Н., Розанов С. Театр для детей. — Л., 1925. — С.65.

объемнее, не ограничивается, как на единственной ценности, современной тематикой, терпимее к историческому прошлому, к неоднозначному творчеству художников прошлого.

Важен еще один момент в выступлении Н.Сац: широта подхода к классической традиции и ориентация не только на культуру народов Европы, но и на Восток. Ведь в атаке на познавательное была смята эта ориентация в искусстве.

К становлению эстетики кукольного театра сказанное имеет прямое отношение. Самая болезненная потеря — потеря темпа. Не успел в относительно благоприятное время встать на ноги кукольный театр — не успела, следовательно, утвердить себя в кукольной эстетике тростевая кукла, рожденная на Востоке, на острове Ява. К ней, к этой технике, кукольный театр обязательно пришел бы через темы и сюжеты восточных сказок.

Подобный вид техники не был распространен в Европе. У нас яванскую куклу пытались популяризировать, правда, для взрослого зрителя, Н.Я.Симанович-Ефимова в разработках кукол к шекспировскому «Макбету».

* * *

Инициатива постановки сказки Тукая принадлежала актрисе театра Рокые Хабибуллиной. Посильную помощь ей оказал Ф.Тагиров. В спектакле, авторами-режиссерами которого были Хабибуллина и Тагиров, по необходимости появился эпический голос Тукая. Автор в живом плане вел рассказ — демонстрировал персонажей-кукол, проникновенно читал стихи Тукая. Действие спектакля развивалось в двух планах: сюжетно-драматическом (действие на ширме) и эпически-повествовательном. Там, где звучала речь козы, овцы, волков, происходила игра на ширме. Когда нити рассказа брал на себя живой актер в облике фольклорного сказителя, куклы вели пантомимическую игру. В спектакле применялись световые нашьвы и затемнения. Куклы собирали хворост для костра, бегали за водой, разжигали костер, варили кашу. Коза и овца дрожали от страха, найдя в скитаниях волчью голову. Затем, когда повстречались со стаей лесных хищников, также в страхе, но скрываемом от волков, как бы невзначай доставали злополучную голову из мешка.

«Козу и овцу» играли только на татарском языке. Русская часть труппы спектакль не играла — не было удовлетворительного перевода, но участие принимала в функциях «помощи». Это был первый опыт обращения к национальной сказке, очевидно, продиктованный громадным желанием познакомить детей с шедевром поэтического творчества, что в актерской игре было передано замечательно Ф.Тагировым, С.Валиуллиной, М.Хисамовой, Р.Хабибуллиной. Некоторые драматургические и постановочные несовершенства помешали удержать спектакль в репертуаре. На всесоюзный фестиваль 1937 года он не пошел, очевидно, по этой причине. И все же значение данного опыта было огромным. Вскоре, в 1939 году, кукольники поставят еще один шедевр Тукая — «Шурале», который имел более счастливую судьбу. Спектакль исполнялся обеими труппами.

Сказку о козе и овце, напугавших волчью стаю, впоследствии, в семидесятые годы, пытались переделать в обычную кукольную пьесу, идя тем же путем, каким некогда шел Е.Сперанский в инсценировке «Каштанки». Между тем пьеса, целиком построенная на системе общения с партнерами, а не со зрительным залом, успехом не пользовалась. Спорным было введение различных дополнительных мотивов и новых героев, в частности придуманное за Тукая противопоставление грубого, властного бая и бедного крестьянина. Последний, не имея возможности прокормить животных и жалея отдать их под нож мясника, выпроваживает их из дома. Сюжетно это выигрышно. Возникает завязка, ход действия динамизируется.

«Коза и овца» — первая национальная сказка в Казанском театре кукол. Приближался юбилейный пушкинский год, а значит, был открыт путь к сказочной тематике. Но «Коза и овца» 1937 года не стала фактором решительного влияния на процесс обновления кукольного творчества в Казани. И дело не только в разрыве словесно-поэтической



и пантомимической фактур. Сказке Тукая необходима была та техника кукольного представления, которая как идея носилась в воздухе после реабилитации сказочного жанра. Она перед войной, опеломив, потрясет театральную общественность, впервые представленная в московском спектакле, который С.Образцов назовет «Чайкой» ГЦТК. Это «Волшебная лампа Аладдина».

Есть определенная связь загадочной восточной души с ее погруженностью в романтический, созерцательный мир (который можно трактовать и как энтузиастически-фаталистический) с искусством тростевой куклы. Восточное мировосприятие плохо соотносится с идеей прогресса, живет не современностью, но идеалами средневековья, поэзией и чувствами легендарных веков. В наивном восточном сознании сказочные чудеса воспринимаются иначе, чем, скажем, в европейском. На Востоке все эти джинны, дивы, горы заветных драгоценностей как бы реальны, чувственно-конкретны, и реальна вера в то, что они спасут бедняка от бедности. Реальна вера в случай, который хоть раз да улыбнется ему. Напротив, борьба за свое счастье, выбор личной позиции, осознание социальной несправедливости и вызов судьбе ей, душе, неведома. Всею хозяйка — судьба, звезды, что расположились так, а не иначе.

В сказках Шехерезады, в «Аладдине» все сказанное присутствует. И в них конституировано внутреннее требование к тростевой кукле с пластичностью стройной фигуры и выразительными руками, одухотворенностью.

Для Казанского театра, к этому времени уже несколько лет игравшего сказки Тукая и Пушкина, прорыв к новой технике, казалось бы, диктовался самим фактором постановок волшебных сказок. Однако этого не произошло. Более того, произошло отступление от достигнутого, откат от сказки в пользу современной темы, которая вполне обходилась техникой петрушечного (перчаточного) спектакля. В 1937 году появилась слабая в драматургическом отношении и конъюнктурная по сути вещь — «Особый эскадрон» и спустя два года «По вражьему следу».

Сюжеты обеих пьес Мерзлякова — одна из истории гражданской войны, другая — модная в конце тридцатых годов — о борьбе с диверсантами и ротозеями на границе,



ура-патриотические, шашкозакидательские, ничего путного театру дать не могли. Сохранились две фотографии из спектакля «Особый эскадрон» — маленькие натуралистические куклы сельской семьи, красного командира-чекиста, белых офицеров и солдат. В фигуре краскома — до боли знакомый всем герой, от которого совсем недавно и, казалось, навсегда театр избавился. На другой фотографии, очевидно, сделанной сразу после спектакля, молодые Ф.Тагиров, Б.Рычков, З.Устинова, Р.Хабибуллина, С.Валиуллина, И.Патрагин, В.Гафаров, Е.Сергеева, И.Розенберг, Н.Хальфин с куклами на руках. Сожалеешь о том, что эти блестящие мастера, волей исторического момента и теряющего управление труппой Мерзлякова, стали заложниками антикукольной эстетики, подорвав творческий рост на годы.

С 15 по 24 декабря 1937 года в помещении ГЦТК проходила декада — Всесоюзный смотр кукольных театров СССР. На первый форум было допущено семь коллективов Москвы и Ленинграда, три театра из союзных республик и четыре из РСФСР: Казанский, Ростовский, Воронежский и Рыбинский театры. Первое место получил ГЦТК, а одно из почетных призовых мест было дано Казанскому кукольному театру. Но оговоримся сразу: успех, вероятно, был бы более весомым, выводишь оценки раздельно, а не в совокупности по двум спектаклям.

Один из спектаклей казанцев на послесмотровом обсуждении был подвергнут товарищеской, но очень строгой критике. Речь идет, конечно, об «Особом эскадроне». Похвалы удостоилась другая постановка, тоже по пьесе С.Мерзлякова, — «Три подружки». Это авторская версия русской народной сказки, переведенной на татарский язык и экстрополированной на быт татарского дореволюционного села.

Пьеса шла с успехом во многих точках республики. Татарская труппа в основном играла на выезде, и прокатная судьба «Трех подружек» была счастливой. «Эскадрон» готовился к октябрьским торжествам и до поездки в Москву был сыгран в казанских клубах считанное количество раз. По-видимому, слаженность, сыгранность «Подружек» возымели действие на строгое жюри. Все выступавшие, в том числе С.Образцов, Г.Крыжицкий, отметили лирическую (М.Хисамова), комедийно-эксцентрическую (С.Валиул-



*Салях Хусни — слушатель
высших режиссерских курсов
ТРАМ в Ленинграде. 1928*



С.Хусни (слева) и главный художник П.Троицкий. 1940

лина), уравновешенную, рассудительную (Р.Хабибуллина) подружек. В пятидесятые годы драматург, режиссер, актер А. Федотов, ко времени командировки в Казань ставший директором музея ГЦТК и по совместительству консультантом по кукольным театрам в системе ВТО, подробно и тепло отзовется о том спектакле, который на всех произвел благоприятное впечатление.

В 1939 году Мерзляков уходит из театра. Он многое дал становящемуся театру и, вероятно, справедливо посчитал свою роль организатора-строителя исчерпанной. Его ждало новое дело — ставить на ноги кукольный театр в Перми.

К этому времени в штат Казанского театра был принят молодой с задатками лидера актер Салях Хусни. Шестнадцатилетним пареньком в 1928 году Салях Хусни был зачислен режиссером-лаборантом в Ленинградский ТРАМ, в пору невиданного расцвета трамбовского движения по всей стране, к художественному руководителю М.Соколовскому, популярность которого в конце 20-х годов была не ниже популярности великого В.Э.Мейерхольда.

О ТРАМах в начале тридцатых годов стали судить чрезвычайно строго и односторонне. А в последующие десятилетия, после фактической их ликвидации, об эстетике рабочих молодежных театров старались умолчать, считая их бурный успех досадной случайностью. Между тем вопрос о них понемногу стал вслывать после признания диалектического театра Б.Брехта¹.

Пьесы-сценарии в ТРАМах создавались участниками трамбовского движения в теснейшем контакте с исполнителями-непрофессионалами. Тематика пьес была характерна

¹ В шестидесятые годы, когда театральная общественность СССР познакомилась с новаторским искусством Бертольда Брехта и началось научное изучение наследия В.Э.Мейерхольда, в передовом искусстве Запада и революционно-агитационном искусстве советского режиссера периода 1918–1923 годов ученые распознали их генетическую общность с эстетикой ТРАМов первых сезонов. Эта близость ощущалась в пространстве театра социальной маски, в сценической содержательности условного театра.



А.Делина (справа) — директор театра с коллегами. 1972

для молодежной рабочей среды. Актерское творчество считалось содержательным лишь тогда, когда рабочий-актер играл себя — молодого рабочего паренька. Как принцип культивировалось гражданско-личностное отношение актера к исполняемому образу: «взволнованный докладчик» роли, если актер отвечал за положительную функцию образа; ироническая демонстрация, если актер выступал как носитель идеи противоположной, показывал пьяницу, лодыря, бузотера — привычные явления в молодежной рабочей среде.

Действие спектакля шло в плане диалектического развития социального противоречия. Фабула пьес строилась как диспут с аргументами «за» и «против». В диспут предполагалось активное вовлечение зрительного зала, на практике чаще всего так и было. Почти как в игроспектакле для детей. Мощным волевым актом актер должен был переломить ситуацию и вновь направить действие в положенное русло. Фабула строилась по принципу монтажа эпизодов и обязательного участия в спектакле групп зрительской поддержки. Импровизационность, как ведущая основа трамовских представлений, культивировалась неукоснительно.

Конечно, в практике ТРАМов было много наивного, подрывающего основы традиционного театрального мышления. Главными их ошибками были самонадеянность, нежелание считаться с меняющейся жизненной реальностью, консервация счастливо найденной однажды формы и пренебрежение к профессионализму. В этом сложном, интереснейшем театре служил С.Хусни.

После возвращения в 1931 году из Ленинграда, где он пробыл три года, Саях Хусни на несколько лет призывается на военную службу. Затем он работает актером и режиссером Мензелинского драмтеатра, а в 1938 году его переводят в Казанский кукольный театр.

Еще через два года Хусни становится главным режиссером. Начало его активной режиссерской работы совпало с обычными тогда организационными перестановками. Директором на смену ушедшему Д.Еналиеву назначается А.Ф.Делина, главным художником — П.П.Троицкий.



Афиша спектаклей военных лет



Слева направо: Анатолий Азимов — художник, Саях Хусни — главный режиссер театра

НОВЫЙ ЭТАП В ЖИЗНИ ТЕАТРА

Новый этап Казанского кукольного театра с тройственным союзом руководителей фактически пришелся на военное лихолетье. Самые дерзкие художественные планы не были реализованы из-за тяжелых испытаний. Мечтая о театре тростевой куклы, тяготевшей к сценической условности, Хусни вынужден был не только забыть об этом, но и вернуться на пройденные рубежи. Необходимость идти на творческие компромиссы была вызвана потерями в мужской части труппы по причине мобилизации на фронт.

Дух времени передают в своих воспоминаниях старейшие актеры театра. «Около десяти дней мы были на колесах, завершая организованные дирекцией гастроли по железной дороге «Казань–Москва» и были на полпути к Казани. В специальном пассажирском вагоне, который отцепился на промежуточных станциях, мы играли спектакли для детей. 21 июня мы получили телеграмму от А.Ф. Делиной с приказанием срочно вернуться, чтобы не опоздать на уже проданный спектакль в один из парков Казани. Я помню, как рано утром 22 июня мы сами переводили стрелку, как Делина из Казани, а наш администратор С.Мухина на местной станции энергично добивались предоставления нам отдельного паровоза. Наконец нам его дали, и мы без остановок помчались в город. И только на Казанском вокзале, когда нас вышло встречать железнодорожное начальство, ошеломленное видом летящего паровоза с единственным вагоном, мы узнали, что началась война»¹.

Это о первом дне войны. Театр кукол располагался в двух небольших комнатах («Белый зал») и подвале здания, в котором ныне находится Молодежный русский драматический театр (бывший ТЮЗ им. Ленинского комсомола). В первые же дни войны оно было отдано в распоряжение военкомата. Ближе к осени там разместили эвакуирован-

¹ Из воспоминаний М. Язвиной // Архив Тат. гос. театра кукол «Әкият».



Сцена из спектакля «Алтынчеч» (М.Джалиль, Р.Мустафин)

ных. Труппа в это время играла на сборных пунктах, обслуживала эвакуированных детей, ездила по районам. «Зима 41/42 года по Татарии была очень холодной. Мороз доходил до -50° . . . Плохо одетые, голодные и замерзшие, мы передвигались на лошадях от села к селу. Играли в холодных клубах, где пар стоял от дыхания одетых в полушубки зрителей. Иногда и оставались ночевать там же около остывающих печей»¹.

Об одном из подобных эпизодов рассказывает С.Валиуллина: «Это было во время войны. Мороз. Мы едем на санях, с головой укрывшись в тулупы. Сидим спиной к лошади, задремали. Вдруг сани стали, мы дружно кричим: — «Но-о!» Ни с места. Поворачиваемся, а лошади нет! Она распряглась и ушла от нас чуть ли не на километр. Мы бегом за ней. Догнали, привели на место. Новая забота! Никто не умеет запрягать лошадей. Мучились, мучились, наконец кое-как запрягли и поехали. Немного отъехали, посмотрели друг на друга и давай хохотать так, что лошадь посмотрела на нас как на сумасшедших»².

Еще один курьезный случай, относящийся к первым мирным дням, приводит Ф.Тагиров. «Артисты кукольного театра в День Победы вместе с куклами и реквизитом на кузове полуторки поехали в сторону улицы Баумана. Народу на улице — тьма-тьмуца. Все радуются, обнимаются, целуются, поздравляют друг друга. Везде играют на гармошках — русские песни, татарские. Рядом с нами оказалась машина с актерами филармонии. Файзи Биккенин растягивает меха маленькой гармошки. На кукольном деревце мы повесили, как на елке, кукол, изображающих Гитлера (его в спектакле играл я), Геббельса, фрица Ганса, немецкого генерала. Заметивший нас, а прежде — наших кукол разгоряченный народ стал громко ругаться, проклипать немцев, грозить кулаками. Некоторые даже, подняв с мостовой комья глины, камни, начали бросать в кукол с риском задеть нас. Люди словно забыли, что перед ними не живые враги, а куклы. Нам пришлось, закрывая руками головы и лица, быстро ретироваться. С трудом мы вывернули на

¹ Из воспоминаний М.Язвевой // Архив Тат.гос.театра кукол «Әкият».

² Из воспоминаний С.Валиуллиной // Архив Тат.гос.театра кукол «Әкият».



*Игру с петрушечной куклой демонстрирует заслуженный артист
Татарстана Геннадий Вишняков*

боковую улицу и еще дальше, на улицу Островского, и разгрузились за воротами театра»¹.

Ближе к концу войны артистов-кукольников допускают играть на сцене ТЮЗа дневные спектакли. В это время театр наполняется новыми силами. Места не вернувшихся с войны актеров занимают молодые М.Рычкова, Н.Кириллов, Г.Тагирова, В.Третьякова и другие. Очень скоро они займут ведущее положение в театре, как и Полина Бикмухамедова, принятая в труппу еще в конце тридцатых. Осуществляя общее художественное руководство, Саях Хусни больше работает с татарской группой. Русскую группу, поделенную на две бригады, возглавляют Б.Рычков и М.Язвина.

Репертуар театра в годы войны был достаточно пестрым. Вместе со сказками Пушкина, сыгранными еще до войны, — «Сказка о попе и работнике его Балде», «Золотой петушок», С.Маршака «Герем-геремок», Е.Тараховской «По пучьему велению» — признанными и любимыми детской аудиторией спектаклями — появляются и начинают занимать центральное место пьесы о войне. В постановках «Вояющий Петрушка», «Петрушка на крыше» вновь на сцену возвращается знакомый персонаж. К ним по теме агитпредставления примыкают пьесы «Как немецкий генерал с поросенком воевал», «Цветы ненависти» и другие.

Многочисленные выступления перед формирующимися частями Красной Армии — в эвакопунктах, в госпиталях — вызвали потребность включать в репертуар пьесы для взрослого зрителя. Наступила пауза в осмыслении практической реализации путей развития кукольного детского театра. Длительная кропотливая работа сменилась спешкой, спектаклями, сделанными на скорую руку. Понимая, что театр теряет из-за спешки в художественном качестве, и не удовлетворяясь расхожей драматургией тех лет, в основном пьесами из репертуара ГЦТК, Саях Хусни пытается привлечь в театр татарских писателей. Одним из первых приносит пьесу-быль «Маленькие партизаны» Ш.Зайни. В сорок третьем году опытный писатель Х.Садри создает «Сказку о партизанском крае».

¹ Из воспоминаний Ф.Тагирова // Архив Тат.гос.театра кукол «Әкият».



*Слева направо — Александр Осипов (баянист), Игорь Трофимов (актер),
Салых Хусни (гл.режиссер) и Анатолий Азимов (гл.художник)*

Актриса Р.Хабибуллина, вновь проявив инициативу, на материале татарского фольклора сочиняет пьесу «Камыр-батыр». В сорок четвертом году возобновляется довоенная постановка «Шурале» с декорациями молодого художника Э.Гельмса. Новые пьесы и инспекировки военных лет качеством не превосходили обычные пьесы-однодневки. Они были актуализированы настолько, что исчезла национальная и историческая жизненная основа. В «Шурале», например, сказочный сюжет акцентированно вобрал в себя мотив, разрушающий сказочный поэтический мир Тукая. Лесной див по шпалитке и отдельным словам и выражениям читался в контексте постановки как существо, близкое к фашистской нечисти.

И все же работа с татарскими писателями, обучение их кукольной специфике были не напрасны. Вскоре они дали желанные плоды.

Лучшие спектакли того времени были созданы на безупречной литературно-драматической основе. Речь идет о спектакле сезона 1945/46 года «Ходжа Насретдин» по пьесе Н.Исанбета, поставленном Салыхом Хусни.

Приступая к работе над материалом о герое народных легенд, шутнике и жизнелюбе Ходже, Хусни понимал, что вступает в творческое соревнование с одним из лучших спектаклей ТГАТ им. Камала, поставленном в 1940 году и пользующимся неизменной зрительской любовью. Концепция новой постановки выражалась в подчинении обобщенной восточной легенде конкретных реалий болгарской жизни. Легендарная сторона постановки преобладала над бытовой. Аккуратно трансформировался главный персонаж: приоткрывалось лицо озорника и мудреца, скрывающегося под маской шута. Перед зрителями предстал мудрец, а шут уходил на периферию образа. Хусни считался с возможностями кукольной эстетики, не выдерживающей сложной диалектики построения образа в театре играющего актера. Однако была и другая сторона направленной режиссерской мысли. Спектакль создавался в иной жизненной атмосфере, чем тот, довоенный. В мирной довоенной жизни считались значимыми сословно-имущественные контрасты: бедняки — богачи, духовенство. Послевоенный спектакль шел на фоне громадных лишений и человеческих страданий, связанных с войной, унесшей самую

перспективную часть нации, молодежь. Война через общее горе выравнивала, во всяком случае, ослабила социальные контрасты. Поэтому занимать зрительный зал подробностями тяжбы Ходжи с Бики, Тарханом, Казыем было бы неразумно. Эти роли были сильно сокращены в объеме, выглядели эпизодическими персонажами. Фигурой, противопоставленной Ходже и вобравшей в себя отрицательную энергию богача-скряги Бики, властного хана Тархана, взяточника Казыя (судьи), стал Ахун, идеолог несправедливой жизни. Для театрально мыслящего Хусни имело значение также наличие в труппе на редкость одаренной С.Валиуллиной, с перспективой выявления масштабно-сатирического образа Ахуна.

Еще одно обстоятельство представляется важным для спектакля, спроецированного в легендарное бытие. Оно имело, несомненно, решающее значение — показать здоровый дух народа, его трудолюбие и юмор как вечные ценности, которые ни доморощенные враги, ни хан-завоеватель оспорить не могли. Победу над хромым ханом вольно было трактовать как недавнюю победу над хищным фашизмом — так оно, очевидно, происходило в зрительском сознании. Однако здесь не было прямолинейных аллегорий, четко обозначенных подмен смысла содержания, как в «Шурале». Напротив, возможность подобного восприятия располагалась в плоскости допустимого наряду с другими ассоциациями, то есть опосредованно.

Разумеется, сокращение сцен, известное выпрямление образов для кукольного театра — дело естественное, когда речь идет об адаптации большой, многоплановой формы. Любопытно, однако, что для единства тона, настроения при решительном сокращении сцен и персонажей некоторые сцены Хусни, напротив, восстановил, ввел те, которые не понадобились академическому театру. Сцена восточного базара оказалась важной для передачи атмосферы средневекового города с его нестройными голосами, снующими торговцами, покупателями, ремесленниками. Эта сцена-завязка потребовала массовки. Достоинство удивления, как с составом из восьми-девяти человек, проявляя творческую изобретательность, режиссер справился с трудной задачей. Опыт этой этапной постановки во всех частях замысла приблизил мысль С.Хусни к «Сказкам Шехерезады». Не исключается вариант обратный: думы о постановке «Аладдина» повлияли на стилистику «Ходжи».

Работа на «Аладдином» была захватывающей. Актеры мечтали об этой постановке, увидев за шесть лет до казанской премьеры спектакль ЦТК с куклами на тростях. Как уже говорилось, прорыв к технике тростевой куклы не был осуществлен из-за войны, когда театр потерял в возможностях и то, что имел. Перчаточная техника вполне обеспечивала интересы комедийно-сатирического жанра бытовой сказки. Но она была недостаточна для передачи романтической и героической стихии, сопротивлялась лирической природе чувств.

Здесь уместно напомнить о возможностях, что таит в себе кукла на тростях. «Кукулам, двигающимся при помощи тростей, принадлежит большая будущность в театре. Она порождает новые методы работы, создает новый тип спектакля, многообразного по своим формам и жанрам»¹, — пророчески писала в 1925 году замечательный художник-скульптор и энтузиаст кукольного театрального искусства Н.Я.Симанович-Ефимова. Понятно, что универсальной техники не существует. Тростевые куклы так же не могут всего, как и перчаточные, однако диапазон их действий шире. Эти куклы кружнее, что уже достоинство. Рост куклы доходит до шестидесяти-семидесяти сантиметров. Они стройны, могут поворачиваться вокруг оси, сгибаться, не теряя при этом пластичности. У этих кукол широки взмахи рук. Они могут свои длинные руки поднимать в полный рост над головой, могут заводить их за спину. Из немногих недостатков такой куклы (а может быть, достоинств, это как посмотреть) можно отметить шлавность, горделивость ее движений. В быстрых темпах, резких разворотах, коротких сценических кусках перчаточная кукла выглядит предпочтительнее.

В классической тростевой кукле есть еще одно важное качество. На редкость выразительные руки и фигура отвлекают внимание зрителей от ее головы с надоедливой (в

¹ Симанович-Ефимова Н.Я. Записки петрушечника. — Л.: Искусство, 1980. — С. 236.

иной технике) движениями рта, имитирующими речь. Перенос внимания с головы куклы на ее выразительные руки — существенный момент условности в кукольной эстетике. Ведь зритель, как бы ни старались актеры, ощущает, что кукла раскрывает рот, а звук исходит из другой точки, от спрятавшегося за ширмой актера. Техника на тростях «оживляет» и ноги куклы, «мертвые» в перчаточном варианте. Таким образом, появление в кукольном театре сказки как жанра, затем волшебной сказки в границах восточной сказки-легенды, потребовавшей лирических, лирико-драматических подходов к ее решению, вызвало к жизни тростевую куклу.

Итак, необходимо было конституирование условных форм в кукольном театре, как его главной специфической особенности, — она и стала определяться вместе с волшебной сказкой народной традиции. Любовно-лирическая наполненность восточной сказки узаконила тростевую куклу, создав новую ситуацию в кукольном театре.

Путь двуязычного театра Казани к тростевой кукле должен был быть короче. Сказки по мотивам творчества Тукая, в особенности «Шурале» 1939 года, к этому располагали — взять хотя бы авторскую трактовку Былытра, высокого, статного молодца, широкими взмахами рук рубящего дерева. Не говорим уже о самом Шурале, где средством характеристики персонажа являются движения кистей рук и длинных щекочущих пальцев.

И вот спустя годы главный режиссер С.Хусни использовал эту технику в сюжете о высокой любви героя, благородного Аладдина.

На эту постановку театр вновь пригласил художника КБДТ Э.Гельмса. Даровитый художник создает величественный беломраморный дворец Султана. Едва ли не самой выразительной картиной, пестрящей многоцветьем шелков и ковров, стала сцена восточного базара. Сцены моря и подземелья были решены контрастно: лазурное море и черная дыра подземелья. Единственной для начинающего в кукольном театре художника проблемой было «не закрыть», не перебить интенсивной цветовой гаммой оформления фигуры кукольного действия: второй план был богаче, красочнее первого. Однако в ключевых сценах — появление принцессы Будур в пещере (контраст палевого, светлого плаща героини и темного провала), по бокам которой находились два громадных темносерых камня, и особенно в сцене боя Аладдина с Визирем на саблях, художник был на высоте.

Чудеса, которые помогают Аладдину выйти победителем в схватке с подлостью и коварством, по мысли режиссера, не должны были «выширать», принижая творческую человеческую силу, окрыленную любовью. Задачей С.Хусни было дать сказке о силе любви, которая преодолевает все мыслимые препятствия, драматический смысл. Иначе сказать, найти некий дополнительный импульс личного участия и Аладдина и Будур в борьбе за свою любовь. Режиссер не считал лишним поднять их хотя бы немного над фатализмом, приблизить эпическую форму восточной сказки к драматическому развороту действия. Три персонажа составили композиционное ядро постановки: Аладдин, Будур — дочь Султана, злокозненный Визирь. О Визире в сказке говорится как о злом, коварном старике. Для того чтобы выделить, выпукло обозначить действительное соперничество, было решено, что Визирь будет относительно молодым и не безобразным. Пусть Будур оценит истину чувств Аладдина и отдаст ему предпочтение, — говорил на репетиции С.Хусни. — Можно, конечно, пойти по наиболее легкому пути сатирической дискредитации Визиря, незримо управляющего простоватым Султаном, однако будет правильнее, если Будур предпочтет Аладдина не только по контрасту с безобразным стариком».

В сезоне 1946/47 года сразу же после «Аладдина» состоялась еще одна премьера в технике куклы на тростях — историческая легенда «Абугалисина» в постановке С.Хусни. Если «Волшебная лампа Аладдина» сначала был создан на русском языке (татарская часть театра принимала участие в так называемой «помощи» — игре предметами, подмене кукол, вождении их при сложных мизансценах) и уже после большого успеха спектакля был разработан и сыгран вариант на татарском языке, то «Абугалисина» сразу же брался в расчете на татарскую группу.

Материал пьесы хорошо сопрягался с техникой тростевой куклы. Предполагаемая игра рук, держащих посохи, книги в особенности, значительность самого героя, краси-

вого и душой, и телом, в плаще с широкими рукавами вызвали интерес театра. В спектакле были частные удачи, в том числе в сценографии и музыкальной партитуре; как всегда, было высоко мастерство кукловодов: Ф.Тагирова, В.Гафарова, М.Хисамовой. Тем не менее, сравнения с «Аладдином» спектакль не выдерживал — по причине, от театра не зависящей. Пьеса Н.Исанбета о великом ученом-гуманисте Востока была не кукольной по своей природе. Столкновения Аbugалисины с клерикалами, с властью, а также оторванность его от народа, а отсюда одиночество — возможное поле действия живого театра. Героико-трагическая тема неостребованности мысли в эпоху упадка Ренессанса (на Востоке — начало второго тысячелетия) не получила должного отражения и в академическом театре в конце шестидесятых годов. Острейший внутренний конфликт героя в кукольном театре на этой ступени развития практически реализовать было невозможно. Затраченные усилия коллектива оказались полезными лишь в плане овладения мастерством вождения тростевой куклы. Вообще сюжет этой пьесы даже не для старших школьников. Время сложных философских спектаклей еще не пришло. Реальность же требовала строить репертуар на детского зрителя. Компромиссы военной поры держались по инерции, но установка на возвращение к исконному своему зрителю стояла на переднем плане. Необходимость играть для младших школьников отодвинула на время не только пьесы, подобные «Аbugалисине», она затормозила творческие искания, связанные с тростевой куклой.

Лидерами конца сороковых — начала пятидесятых годов становятся спектакли «Копкин дом» С.Маршака и пьеса татарского драматурга Ш.Зайни «Айтуган». Популярностью пользуются «Снежная королева», «Буратино», «Сказки Пушкина», «Кисекбап» — пьеса Анаса Камала по Тукаю, «Находчивый юноша» Д.Апшаковой, «Алпамша» и «Хитрый Тази» Саяляха Хусни. Поставленные главным режиссером и актерами Б.Рычковым и М.Язвиной, эти спектакли остались в памяти детей послевоенного времени.

С этими работами театр перешагнул в пятидесятые годы. В начале десятилетия был поставлен этапный спектакль «Черевички». Возвращение к технике перчаточной куклы или же большой куклы при известном допущении куклы тростевой было вызвано не только необходимостью привлечения младшего школьного контингента. Осуществлению масштабных постановок, требующих участия всей труппы, использования сложной техники, с серьезной подвижкой в художественно-декорационном искусстве, с озвучиванием замечательных партитур Д.Файзи, А.Ключарева, М.Юдина, Д.Говорухина и других композиторов, препятствовали самые что ни на есть прозаические обстоятельства.

Театр играл в здании ТЮЗа, и, следовательно, временные жильцы-кукольники, играя неполную неделю днем (утренники и вечерние спектакли оставались за тюзовцами), конечно, были ограничены в возможностях. В эти годы в репертуар театра включались пьесы не по их художественному качеству, а по обстоятельствам дешевизны постановки. Как ни покажется это странным, но в годы войны и первые послевоенные годы обеспечение театров материально-техническими средствами было более ощутимым, чем после перехода на товарно-денежные расчеты в связи с реформой 1948 года. Театр был переведен на третий пояс: известные преимущества повышения категории никак не коснулись средств, отпускаемых на материально-технические затраты. К тому же в начале пятидесятого года татарская часть труппы была переведена в ведение Татгосфилармонии, следовательно, поступления от выездных спектаклей татарской части труппы уже не пополняли кассу Театра кукол.

В 1951 году театр посетил А.Федотов, видный специалист кукольной формы. Он был членом жюри 1937 года и членом комиссии конкурса детских театров РСФСР 1946 года, когда Казанский театр завоевал второе место, а ряд актеров был отмечен специальными дипломами. Московский специалист дал положительную оценку театру. Однако (может быть, впервые) прозвучала и серьезная критика. Отмечая определенные достижения в работе постановочной части: «Театр создал удобную устойчивую пирму. Ширма рассчитана на применение в ней двух и даже трех планов, она снабжена верхним хозяйством, позволяющим устройство задника и двух занавесей — основного и для просцениума. Станок для декораций второго плана тяжелый, устойчивый, однако он разбирается на ряд отдельных деталей, каждая из которых является сравнительно

легкой»¹. Федотов считал, что «крупным недостатком является полное отсутствие своей светоаппаратуры. Театр играет с тем светом, который пошлет ему судьба. Принимая во внимание, что театр имеет и свое зеркало сцены, и верхнее хозяйство, можно понять, что чужой случайный свет может так неудачно расположиться, что спектаклю будет нанесен значительный ущерб»². Федотов указал на слабую механику кукол, перегруженность верхней половины кукол, на небрежность в достижении сочлененности тростей и кукольных рук. Но самая сильная критика была обращена к скульптуре кукол, к их внешнему образу.

Дружеская профессиональная критика помогла театру обратить внимание на слабые места. Спектакль «Черевички» 1952 года оказался на высоте по всем позициям. Это одна из лучших режиссерских работ Саяха Хусни.

«Черевички» выгодно отличались от расхожего репертуара кукольного театра начала пятидесятых годов. Прежде всего литературная основа совершенно безболезненно была перенесена на кукольную эстетику. Чудеса превращения замечательно взаимодействуют с бытом, сельским укладом украинской жизни. Власть — сельский голова. Зажиточный кум, пронырливый дьяк, кулачиха Солоха материально не бедствуют, хотя и не понять по Гоголю, приложили ли они к этому какие-никакие усилия. Есть славный красивый молодой герой, на котором сфокусирован луч авторского света, кузнец Вакула. Есть волоокая капризная красавица Оксана, которой для доказательства любви понадобились баб-мачки с царицыной ножки. За ними посылает она своего возлюбленного в столицу. Однако бытовой уклад, хлесткие характеристики сами по себе ничего не значат вне атмосферы колядок, песен и праздничного настроения единственной ночи в году, ночи перед Рождеством. Сатира густо перемешана с юмором, а то и другое перекликаются с лирикой, фантастикой — Черт здесь фигура активного действия. Характеры написаны не одной краской: лирической, героической, сатирико-комедийной, гротесковой. Нет, эти краски при известной доминирующей черте взаимодействуют, взаимопроникают, будто какая-то неведомая бесовская сила в своем озорстве взяла и намеренно смешала все краски, погасила луну, закурила снежный вихрь, затолкала любовников грешной Солохи в мешок из-под муки.

Об актерах, которым порядком наскучили однозначные характеры и несовершенные сюжеты, не приходится говорить: задачи исполнительские (перевозложение) и чисто технические, вроде полета Вакулы верхом на Черте по небу, одна радость. И, конечно, для художника искать в силуэтах кукольных фигур, в костюмах соединение бытовых деталей с гротеском и т.д. крайне интересно, увлекательно, как и создавать поэтический мир цвета радости и любви.

Художником-постановщиком был снова приглашен Э.Гельмс. Больше всего поража-ло зрителей бездонное небо со звездами. Горизонт был высок, необычно высок в спектакле. Снежная замять бушевала, яркие краски на мгновение погружались во тьму. На небосклоне луна и звезды медленно перемещались от одной кулисы к другой. Прошлыва-ли маленькие куклы-замены Вакулы и Черта. И неожиданно наезжали силуэты чиновно-го Петербурга — возникал тронный зал парицы в сиянии желто-золотых огней на бар-хатно-красном фоне. Дворец как бы был увиден глазами простоватого Вакулы.

Перемены декораций, подмены кукол, резкие, экспрессивные движения сатирических персонажей были подчинены бодрому динамическому темпу. При этом полновесно зву-чал гоголевский текст, отлично прочитанный, проигранный большими мастерами — ак-терами-кукловодами. В этом спектакле, как и в некоторых других, помощь казанским кукольникам оказали выдающиеся актеры КБДТ им. В.Качалова — народные артисты СССР и РСФСР Н.И.Якушенко и Г.П.Ардаров.

Сами куклы были увидены художником и режиссером дифференцированно. Коме-дийно-сатирическая группа — Солоха, Голова, Кум, Дьяк, две соседки-сплетницы. Дуэт молодых героев Вакулы и Оксаны, напротив, выполнен с пониманием их героико-лири-ческой природы. Черт — в гротескном осмыслении. Головка с рожками утопала в узень-ких плечах, из которых выступали коротенькие тоненькие ручки, оканчивающиеся нео-

¹ Стенограмма выступления А.Федотова перед коллективом театра // Архив КГТК. Папка № 2. — С. 2.

² Там же.

жиданно крупными кистями. В моменты удивления, досады голова Черта поднималась вертикально на длинной пшсе. Отдельный самостоятельный номер делегировался «хвосту» фантастического персонажа.

Куклы Оксаны и Вакулы действовали в технике тростевой куклы. Правда, трости были скрытыми (компромисс в духе натуралистического кукольного театра). Цветастый полупшалонок Оксаны надежно прикрывал выносную трость. Такую же трость Вакулы камуфлировали пустой мешок, кузнечный молоток и даже корпус куклы-черта и т.д.

Спектакль зрелищно был на редкость удачным. Актерские достижения выше всяческих похвал, особенно Полины Бикмухамедовой — кукловода Оксаны, и многоопытного Б.Рычкова — Вакула. При возобновлении спектакля в 1960 году эту роль изящно по технике вождения исполнял Н.Кириллов.

В технике крупных кукол была сыграна комедийная группа персонажей актерами Н.Кирилловым, И.Трофимовым, Д.Петровым, В.Третьяковой, Е.Григорьевой.

В обычной перчаточной технике (мелкая кукла) была проведена роль Черта. Комедийно-фарсовая жанровая природа персонажа (стремительно быстрые движения, соответственно, резкая со свистом скороговорка) великолепно сопрягалась с традиционной петрушечной манерой.

Значение спектакля по произведению Н.В.Гоголя невозможно переоценить именно во время рождения спектакля, в начале пятидесятых. Спектакль художественно оправдывал многомерность и синтез различных техник кукловождения. И это справедливо, потому что нет раз и навсегда и на все случаи жизни установленных законов. Гоголевская поэтика такой творческий ход допускала.

К сожалению, удачи не могли стать системой по серьезным обстоятельствам. Театральное искусство конца сороковых — начала пятидесятых годов повсеместно утверждалось в формах самой жизни. Старые театралы хорошо помнят в живом театре и театре кукол это поветрие. Жизнеподобие, пронизывающее не только пьесы и спектакли современной темы, но и постановки пьес Шекспира, Мольера, становилось нормой. Что касается театра кукол, то потери здесь были огромными. Лишь сказки для самых маленьких зрителей еще кое-как сопротивлялись фотографическому реализму. Произведения для старших школьников противостоять этой волне не могли. Принципы актерского исполнения, режиссуры, декоративного оформления были полностью заимствованы из психологически-бытовых спектаклей драматического театра. «Скульптурно-живописное решение голов кукол в точности копировало черты живого человеческого лица», — пишет известный режиссер и педагог М.Королев. — «Пропорции тела, рук, пальцев кукол строго высчитывались по классическим пропорциям Леонардо да Винчи. Отсутствие пятого пальца на руках чешских кукол казалось в то время вопиющим отступлением от реализма»¹.

Натурализм особенно нетерпим на кукольной сцене. Опасность сближения таких понятий, как правда искусства и правда жизни, была достаточно очевидной десятилетия назад. Тем не менее до конца пятидесятых годов деятели театров продолжали совершать одни и те же ошибки. Незаботанность теории, игнорирование специфики отдельных видов театрального искусства, пренебрежение к форме, при широковещательных заявлениях обратного характера, задержали развитие искусства на годы. Даже великий Образцов под прессом навязываемой «новой» эстетики не смог противостоять общепринятому канону.

Об одном аспекте, непосредственно связанном с повальным давлением натуралистической эстетики в конце 40-х — начале 50-х годов, нужно сказать особо. Эта сторона вопроса осталась в тени из-за желания видеть проблемы кукольного театра исключительно через призму ГЦТК. Возвращение периферийных театров к перчаточной технике было в известном смысле вынужденным шагом, а именно — из-за невозможности обеспечить тростевую куклу сложнейшим аппаратом механики. Ведь, стремясь «натурализировать» тростевую куклу, то есть придать ей вид жизненно достоверной куклы, была придумана сложная внутритростевая механика, которую нужно было прятать в корпусе куклы. Водить такую куклу для одного актера было истинным мучением. Для вождения куклы с

¹Королев М.М. Искусство театра кукол (основы теории). — Л.: Искусство, 1973. — С. 15.

внутриростевой механикой требовалось несколько исполнителей. Это роскошь, которую не могли позволить себе небольшие по численности труппы местных театров с ограниченным составом технических работников-мастеров. В Казани это был единственный механик Д.Лаврентьев. Полустационарные и передвижные театры по штатному расписанию на большее рассчитывать не могли. Можно было завидовать театру, который мог заказать для одного спектакля сто пятьдесят кукол с внутриростевой анафемски сложной механикой, позволяющей кукле открывать и закрывать глаза, шевелить ушами, с множеством замаскированных специальных крючков на конечностях кукол, чтобы они могли держать различные предметы. Логика в таком подходе, конечно, была. Театрам рекомендовалось играть пьесы современной тематики — идеологически безупречные рядом с «сомнительными» пьесами прошлого, где носили длинные плащи, ходили с посохами и мечами, пользовались всякого рода накидками. В пьесах о прошлом камуфлировать трости плащами и проч. было относительно просто, здесь можно было пренебречь изощренной механикой, а следовательно, экономить постановочные средства. Не то что в пьесах о современности, где трости следовало по натуралистическим рецептам прятать в рукава современного пиджака, в корпус куклы.

Казанский театр в эти годы, ставя спектакли «Трое дружных» — о пионерах-юнонах, или же политическую сатиру С.Степанова «Опасный рейс», «разоблачающий поджигателей новой империалистической войны: Трумэна, Черчилля, Франко и т.п.»¹, благодарно вернулся к перчаточной технике, осознавая свое бессилие соревноваться с обеспеченными театрами.

Но от следования сюжетам-схемам, унылым штампованным картинам, имитирующим значимые темы и современную «бесконфликтную» действительность, они не могли уйти ни при каких обстоятельствах. Детям предназначались такие «шедевры», как «Куанки» Горянова, — о китайском мальчике, «ведущем борьбу под руководством коммунистической партии против гоминдановской клики и американских империалистов за свою национальную независимость»². Показательными по части непригодности материала для кукольного театра следует считать поставленные в пятидесятые годы пьесы «Бесплатная консультация», «Первая пятёрка».

Замкнутость в темах и жанрах, постановочных решениях больше всего отражалась на актерах. Появились тревожные симптомы штампа. По ряду причин — из-за бесконфликтности драматургии, натуралистичности кукол и сценографии, стандартизированных героев театр попал в «тихую заводь». Время не располагало идти путем исканий, как это было в период становления, пусть компромиссно, но и в годы войны. Индивидуальное, неповторимое в искусстве стало терпеть настоящее бедствие.

Однако, как это ни покажется странным, но, отступающие со всеми кукольными театрами страны, казанские кукольники избежали отдельных просчетов.

Саях Хусни игнорировал совсем уж немощные натуралистические пьесы вроде «2:0 в нашу пользу» или «Любит — не любит», «Праздничный рейс» и другие, метеором промчавшиеся на державном небосклоне и позднее ставшие объектом резкой критики. Эти пьесы требовали для постановок больших финансовых вливаний. 13 кукол-дублей только для одного персонажа, молодого ученого Пещерякова в спектакле «2:0 в нашу пользу», каждая из которых должна была шевелить ушами и носом, играть глазами, то было явное отступление от принципов, программно утерждавшихся десятилетие назад С.В.Образцовым, что кукла должна быть лапидарна, ее голова условна, без излишней детализации. Она должна быть проста по конструкции — кукла в театре создается для движения, и только благодаря рукам актера-кукловода она оживает.

Ближе к середине 50-х годов идеологический пресс по отношению к искусству стал понемногу ослабевать. Это, в частности, было связано с осознанием бесперспективности увлечения фотографическим реализмом, с охлаждением зрителей к спектаклям современной темы. В Казани эти изменения тоже вскоре дали о себе знать.

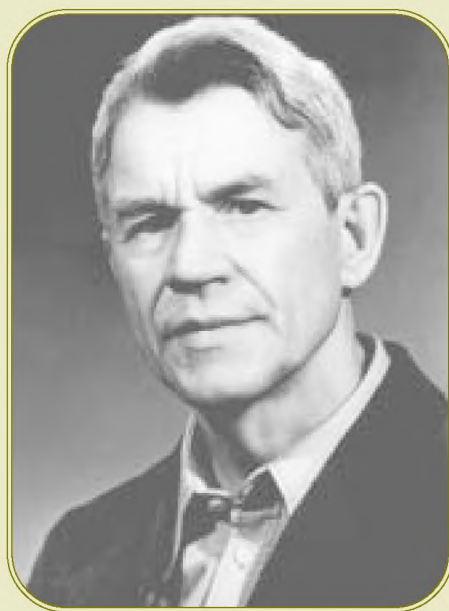
Неустроенность с помещением, теснота, существование на правах тизовских квартирантов однажды закончились. Два события имели отношение к жизни кукольных театров: Меж-

¹Егоров В. Гастроли Казанского театра кукол // Марийская правда. — 1951. — 20 мая.

²Там же.



*Директор театра в 1953—1971 годах,
заслуженный работник культуры РТ
Анатолий Павлович Юрсов*



*Механик-конструктор по изготовлению
кукол, заслуженный работник
культуры РТ А.Лаврентьев*

дународный фестиваль кукольных театров социалистических стран в Москве в 1957 году и представительный Международный конгресс кукольных театров в Румынии в мае 1958 года под эгидой восстановленного после войны УНИМА. Резонанс событий был велик. Советская театральная общественность смогла оценить громадный интерес во всем мире к этой форме. Различные национальные школы, развивающие народные кукольные традиции, произвели на актеров из России неизгладимое впечатление. Новаторство зарубежных коллег подвигло вспомнить о собственных традициях и ценностях, неосмотрительно оставленных за бортом практической театральной деятельности в 20-е годы. Всколыхнувшийся интерес к кукольному театральному искусству затронул местные руководящие структуры. Проявив заботу, они выделили казанскому театру отдельное здание — кинотеатр на пересечении улиц Свердлова и Луковского. Директор театра А.П.Юрсов, заменивший В.Хроменко в 1953 году, во время своего руководства театром настойчиво боролся за стационарное помещение. Наконец добился желаемого. С 1959 года открывается новая страница в жизни Казанского театра кукол.

Весь основной репертуар Казанского театра кукол за четверть века несла замечательная плеяда первопроходцев — Ф.Тагиров, М.Хисамова, Б.Рычков, С.Валиуллина, Р.Хабидуллина, В.Гафаров, М.Язвина, З.Устинова. Не уступала им в мастерстве группа актеров, пришедших вслед за ними, во время войны и в первые послевоенные годы, П.Бикмухамедова, Н.Кириллов, В.Третьякова, Е.Григорьева, Д.Вишневская, Г.Тагирова и дебютировавшая в пятидесятые годы Г.Мубарякова. О каждом из этих мастеров необходимо сказать хотя бы несколько теплых слов.

Фуад Тагиров — по преимуществу актер героического плана. В молодые годы он исполнял эти роли во всех спектаклях, позднее перешел на социально-характерные роли. Из основоположников он был самым молодым, успевшим до дебюта в театре кукол в роли Петрушки-октябренька закончить студию при ТГАТ, где его наставниками были К.Тинчурин, З.Султанов, К.Шамиль, Р.Ишмуратов. Темпераментный актер с чистыми интонациями бархатистого баритона, Фуад Тагиров быстро овладел техникой театра Петрушки и сыграл в тридцатые годы несколько ответственных ролей в «Козе и овце», Былытыра в «Шурале», Нигмата в «Трех подружках», Балду в сказке Пушкина.



Художник по свету Александр Журавлев



Актриса Мария Рычкова

Тагиров — участник Великой Отечественной войны. Был рядовым-автоматчиком. Под Новороссийском получил первое ранение. Второе, очень серьезное, под Керчью, после чего на костылях возвратился в родной театр. Его этапные роли в послевоенных сезонах — Емеля в сказке «По щучьему велению», Князь Гвидон в «Сказке о царе Салтане», Карабас-Барабас в «Золотом Ключике». Большие, серьезные роли в татарских пьесах — Тархан в «Ходже Насретдине», центральные роли в «Дутан-Батыре» и «Алпамше». В философской сказке «Абугалисина» — заглавная роль, в «Утке с бриллиантом» — Падипах и еще множество ролей. Тагиров обладал сильным певческим голосом, и эти его способности учитывались при постановке татарских пьес. Когда пьеса поступала в театр, режиссеры, увидев в пьесе ремарки, указывающие на исполнение песен, не колеблясь отдавали роль Тагирову. В 1937 году Тагиров в соавторстве с Хабибуллиной написал первую национальную сказку. И впоследствии им было сделано немало переводов, обработок, адаптаций. Этого требовала жизнь, ведь собственно национальной сказочной драматургии еще не было, и поэтому приходилось прибегать к черновой литературной работе по приспособлению существующих детских пьес к текущему репертуару. Более всего в этом нуждались те актерские силы, которым по характеру дарования требовались простор, свобода творческой инициативы (имеется в виду героическое амплуа). Именно поэтому Хабибуллина и особенно Тагиров стали пионерами в освоении народной сказки. В эту творческую нишу они устремились безоглядно, в твердой уверенности в справедливости своей позиции.

О Фуаде Тагирове необходимо сказать еще вот что. Он был в полном смысле слова театральным деятелем — гражданин, для которого интересы общего дела превыше всего (личного успеха уж, во всяком случае). Будучи ярко выраженным актером героического плана, он для блага коллектива часто жертвовал личными интересами. Если в этом была необходимость, он брался за невыигрышные роли, откликнулся на просьбы руководителей театра о срочной замене, об экстренном вводе в роль.

Актрису Фуаду Тагирову была свойственна истинно творческая черта: чем сложнее была актерская задача, с тем большим упорством он стремился к преодолению сопротивления материала. Он опекал молодежь. Его подсказки, советы, рекомендации всегда бы-

ли точны и конкретны. Фуад Тагиров первым в труппе Казанского театра кукол был удостоен высокого звания народного артиста Татарстана.

Марьям Хисамова... Яркая и самобытная индивидуальность, как говорят теперь, репертуарная актриса с четко выраженным стилем и амшлуа, с которым утверждается понятие о лидере, вокруг которого собираются творческие силы. Под их мощным влиянием дают всходы молодые таланты, получают импульсы роста. Привязанность актрисы к строго определенным ролям, ролям лирических героинь, не помешала ей в зрелом возрасте перейти на репертуар характерной актрисы. В бытовом и характерном репертуаре у Хисамовой открывалось как бы второе дыхание. Это относится в первую очередь к спектаклям, созданным на основе пьес Салыха Хусни.

Марьям Хисамова пришла в театр после окончания театрального училища и нескольких лет работы в татарском ТРАМе. Как и Тагиров, Хисамова в театре с первого сезона, она — актриса блестящей техники кукловодства. Ее амшлуа — лирическая героиня. На протяжении чуть ли не сорока лет она сыграла несколько десятков ролей, многие из которых вошли в золотой фонд сценического искусства Татарстана. У нее богатое на оттенки высокое меццо-сопрано. В ряде случаев ей приходилось играть роли, не требующие исполнения вокальных номеров, то есть располагающихся в пространстве бытовой сказки. С ними актриса справлялась весьма успешно. И все же основной ее вклад в искусство театра кукол — молодые лирические героини: Зайнаб в «Трех подружках» (премия на Первом Всесоюзном фестивале театров кукол в 1937 году). Будур в «Аладдине», Царевна Несмеяна в сказке «По щучьему велению», Царевна Лебедь в «Сказке о царе Салтане», а также Гульназ в «Айтугане» Ш.Зайни, Тансылу в «Золотом початке» С.Хусни.

Индивидуальность **Вали Гафарова** располагала как к ролям героико-трагедийным, так и комедийно-характерным. Если быть точным, поражала способность актера существовать на грани тонкой ироничности, далекой от бездумного комизма, и героики, породившейся с интеллектом. Лучшие его спектакли приобретали поэтически-философское содержание: вырастали до серьезных обобщений. Такими работами следует признать его Аbugалисину (вторая редакция пьесы, сделанная Р.Батуллою), Замана-бабая в «Песне счастья» по пьесе-сказке Наби Даули. Печатью неповторимости был отмечен Падишах в «Слепом падишахе» Назыма Хикмета.

Звездным часом Гафарова стало исполнение им образа легендарного Ходжи. Важным было то, что художественная идея постановки С.Хусни концентрировалась вокруг образа Насретдина — мудреца под маской шута. Спектакль был не только комедийным — уйти в эту область не составляло большого труда. Сложнее было провести черту, акцентирующую личность Ходжи в ее прямых (иллюстративных) связях со стилизацией в восточно-легендарном плане, иначе сказать, дать как бы двойное существование актера в историческом прошлом при доминирующем принципе современности. Спектакль шел более десяти лет при полных аншлагах. Интерес к блестящей работе актера был перенесен на литературный образ. Скульптурный портрет-маска Ходжи занял подобающее место в галерее образов-прототипов в музее ГЦТК, в уникальном репрезентативном собрании кукольных экспонатов.

Большой вклад в строительство театра кукол внес **Борис Рычков**. Сотни ролей героического, комедийно-характерного плана переиграл ведущий мастер сцены, заслуженный артист Республики Татарстан. Некоторые его кукольные герои выходили из-за ширмы, перевоплотившись в персонажей живого театра. Таким был трогательный, смешной Создатель в «Божественной комедии». Высокую оценку специалистов на смотрах, фестивалях получили такие его шедевры, как Карабас-Барабас, сыгранные, в отличие от традиционных «страшилок», с психологическими подробностями. Это придало новое измерение роли и сказке в целом. Карабас-Барабас предстал перед зрителями заманчивым хозяйственными проблемами директором бродячего кукольного театра. Его злоба (так требовала фабула сказки А.Толстого) вырывалась как бы невзначай, как вынужденная произвольная реакция на бесчинства нарушителей дисциплины, саботажников: Пьеро, Мальвины и, конечно же, беспримерного злодея Буратино. Субъективное «оправдание» поступков Карабаса-Барабаса несколько не мешало актеру выполнять необходимые ему по ситуации задания: быть «живоглотом» с плетью. Однако сколько дополнительных

подробностей, иронических смещений возникало при подобной трактовке! Образ получал реалистическую художественную полноту.

Созданные в пятидесятые годы образы Вакулы, Емели, а в шестидесятые годы — духовного буржуина в «Смелой сказке» (где Рычков играл такую противоположную по смыслу роль, как Красный командир) — несомненное украшение спектаклей, часть из которых пришла к зрителю в его, рычковской режиссуре (с ней он не терял связей, хотя glavной его профессией продолжала быть актерская).

Борис Семенович Рычков принадлежал к тому типу режиссеров, чьи работы как будто не претендуют на самостоятельное значение. Они как бы поглощаются, растворяются в коллективном труде, в котором порой трудно установить, где собственно авторская работа режиссера. Он не был организатором собственного успеха. По известному выражению В.И.Немировича-Данченко, Рычков-режиссер «умирал» в актере, то есть, будучи поборником актерского театра, мало заботился о славе постановщика. Это был этический руководитель постановки, режиссер-педагог по преимуществу. К нему обращались тогда, когда назревала очередная творческая проблема или же в труппе появлялись течения «за» или «против» определенного курса, той или иной программы развития. Рычков был миротворцем. Принимая огонь недовольных на себя, быстро гасил нездоровые страсти, в совместной работе увлекая исполнителей в позитивное русло. Такой режиссер в данный исторический момент мог показаться традиционалистом, а дух шестидесятых годов требовал новаторства: то обстоятельство, что очередное проявление новаторства спустя некоторое время оказывалось перепевом хорошо забытого старого или же сопровождалось забвением азбучных истин в искусстве, к которым все равно приходилось возвращаться потом, похоже, оппонентов Рыčkова не смущало. Он был немногословен, в открытые споры не вступал, предлагая доказать на сцене художественную справедливость актерских притязаний и тем самым обезоруживая противника. Показы Бориса Семеновича были настолько точны — актером-то он был, безусловно, выдающимся, что, подхваченные и развитые исполнителями, уже становились как бы их достоянием, казались рожденными инициативой кукуловодо.

Зинаида Устинова и Мария Язвина также из первопроходцев. Удивительно обаятельная и живая Устинова — первая героиня во многих спектаклях: с ее участием состоялись большие многофигурные постановки, такие, как «Братья Монгольфье», «Каптанка», «Золотой петушок», в которых она исполняла ведущие роли. Устинова была любимицей казанской детворы, и ее актерское будущее не вызвало никаких беспокойств, тем более что она была проводником творческих идей режиссера Мерзлякова. К сожалению, Устинова прервала свою творческую деятельность в театре в конце тридцатых годов, не успев проявить свое дарование в сказочном репертуаре, к которому была явно предрасположена. В русской народной сказке (ее данные — комедийный темперамент, юмор, окрашенный в цвета подлинного национального фольклора, простодушного приятя жизни, оптимизма) талант Устиновой заиграл бы в полную силу, тогда как текущий репертуар (историко-революционный и жизненно-бытовой с уклоном в современность), навязываемый Мерзляковым, не находил отклика в особенностях ее индивидуальности.

Мария Язвина отчасти возместила пробел, возникший с уходом Устиновой. Она возвратилась в театр, в котором началась ее творческая жизнь в 1934 году, уже зрелым мастером после пятилетнего перерыва. Язвина работала в Театре кукол Казани до конца пятидесятых годов. Она была первой исполнительницей сорванца Буратино, первой исполнительницей Кота в спектакле «Кот в сапогах». Пожалуй, к лучшим ее достижениям нужно отнести сравнительно небольшую роль сватья бабы Бабарихи в «Сказке о царе Салтане», Кошки в «Кошкином доме», наконец, Аладдина в «Волшебной лампе Аладдина». Как выяснилось, ей не были чужды роли героико-романтического плана.

Язвина была приобщена и к литературной работе, причем проявила себя в этой области довольно уверенно в самый сложный период развития Театра кукол, когда оригинальных пьес-сказок было совсем немного и «доброй» традицией считалось перенесение готовых образцов на сцены периферийных театров, с заимствованием мизансцен и художественных приемов московских театров. Конечно, серьезных достижений в пору унификации искусства ожидать было трудно — литературно-сценарная деятельность Язвиной осталась невостребованной. Актриса стремилась и к режиссерско-постановочной ра-



Актриса Мария Язвина



Актёр и режиссёр Борис Рычков

боте. К сожалению, это желание Язвиной не нашло понимания в театре. Язвина была актрисой независимого и даже резкого характера, поэтому, после очередной критики коллектива, ушла из театра и переехала в другой город.

Большой жизненный путь прошла одна из основоположниц театра — **Рокья Хабибуллина**, прежде чем начала деятельность актрисы-кукловода. Первая исполнительница в татарских народных сказках — «Коза и овца», «Шурале», «Кисекбап», исполнительница всевозможных заек, мипек, лис в объединенных русско-татарских постановках, преимущественно эпизодических сказочных фигур. Голосовой диапазон актрисы был на редкость широк — от самых высоких до самых низких нот. Блестящее знание фольклора: частушек, песен, байтов давало ей определенное преимущество над другими. Хабибуллину постоянно привлекали к консультационной работе. В дотеатральной своей деятельности более десяти лет она проработала сельской учительницей. Знание бытового уклада старой татарской деревни, обычаев и праздников помогло ей стать первым татарским кукольным драматургом. Оригинальных пьес Хабибуллина написала немного, в основном это инсценировки, обработки, адаптации. Но почти в каждой пьесе других авторов Хабибуллина принимала деятельное участие, шлифуя язык пьес, находя нужное слово или фразу, за что авторы, тот же Салых Хусни, были ей всячески благодарны.

В искусстве театра кукол, особенно заширменного бытия (классический тип), исключительное внимание уделялось сценической речи, дикционной выразительности как средству создания образа. Рокья Хабибуллина прекрасно чувствовала себя в речевой нюансировке, зная все диалекты районов и областей, близких по географии и совсем отдаленных. И эта индивидуально-неповторимая манера речеведения была характерной даже при исполнении эпизодических ролей, становилась запоминающейся, знаковой. С уходом Хабибуллиной найти подобного специалиста оказалось невозможным, и театр немало потерял в индивидуальном богатстве лепки речевой фактуры образа, хотя и продвинулся далеко вперед по многим другим позициям.

Яркой индивидуальностью была **Сара Валиуллина**. Она раньше других пришла в театр кукол, еще в пору его кружкового состояния. Первая ее роль — сорванец Лешка в



Б.Рычков (стоит) на репетиции с артистами театра. 1961

спектакле «Лешка и кошка». Родившаяся и выросшая в Казани, Валиуллина отлично владела русским, что позволяло ей быть исполнительницей кукольных образов в спектаклях русской части труппы. Много лет спустя, когда коллективы работали совершенно самостоятельно, актрису продолжали приглашать на постановки русской части труппы. Блистательно сыграла Валиуллина небольшую роль тетки Гвидона, завистливую Повариху. А ее Звездочет в «Аладдине» стал одним из центральных образов, несмотря на кратковременное пребывание его на сцене. За актрису боролись обе постановочные группы, когда требовалось исполнить танец кукольного персонажа. Что это значит, неживой кукле придать движения искрометного танца, знают немногие. Обычно, когда твой номер имеется в пьесе, танцующую куклу водят два-три актера. Валиуллина почти всегда выполняла кукольный танец одна, к восхищению партнеров по сцене. Равно хорошо ей удавалось вождение перчаточной и тростевой куклы.

Диапазон ролей актрисы широк. Она замечательно исполняла роли в амшлуа травести: Лешку, Наиля в «Маленьких партизанах». Чистый, звонкий голос помогал ей в передаче угловатой мальчишеской пластики. Поэтому образ получал законченность, целостность, — а ведь самое трудное для актеров театра кукол — преодолеть специфическую дискретность. На этом несовпадении порой возникает любопытная игра, когда разнородность речевой и пластической составляющих намеренно обостряется, когда это становится художественным заданием спектакля.

В пятидесятые годы основными ролями Валиуллиной стали те, что требовали заострения гротеска, резких, неожиданных перемен в настроении. В «Слепом падишахе» это качество проявилось отчетливо. Колдунью, умышленно маскирующуюся под облик и характер Матери, а затем по ходу действия снова возвращающуюся к собственной зло творящей сути, Валиуллина сыграла безупречно тонко. Ей правилось делать на сцене то, перед чем останавливались другие. Например, очеловечивать предметы, природные стихии, искать выразительность в пластике или речевой структуре различных экзотических букашек и т.д. Она же (уже в возрасте) могла переключиться на роли молоденьких девушек с нежными голосами и легкой походкой. И так же легко играть роли чудищ, кики-



Актриса Вера Третьякова



Актер Николай Кириллов

мор, лесных ведьм, всякой сказочной нечисти. К выдающимся ее работам в спектаклях для взрослых зрителей необходимо отнести и злокозненного врага Ходжи-ученого — Ахуна. Этот персонаж суммировал отрицательную энергию противников Ходжи. Для этого Салыху Хусни пришлось переконструировать сценическое действие, сильно сократить количество близких Ахуну по духу персонажей ради обострения мотива противостояния персонажей по линии интеллекта: ум, направленный на сотворение зла, своекорыстный в основе и поэтому бесчеловечный и разрушительный, и ум альтруистический, направленный на добрые деяния, на помощь бедным и униженным.

Эта тема затронута в «Рыжем скоморохе», второй после «Ходжи Насретдина» пьесе Наки Исабета на сюжет легендарного Востока. Она была создана в начале войны, в иной общественно-исторической ситуации. Здесь мотив противостояния по линии идейно-нравственных ценностей центральный, формообразующий. Спектакль «Ходжа Насретдин», таким образом, синтезировал довоенную фактуру действия с военной через звено опосредования — притчу о свободе мысли и коварстве расчетливой власти, в которой идеологический спор выдвинут в центр. И осознанное выдвижение Ахуна на крупный план обзора в уверенности за актрису, способную решить сложнейшую задачу, усиливало значение героя, придавало масштаб фигуре Ходжи. В этом была и большая заслуга актрисы Сары Закировны Валиуллиной.

Кто бы из видных специалистов ни приезжал в Казань, в каких бы конкурсах, фестивалях ни участвовал театр, оценки Валиуллиной давались самые высокие. В архивах ТО СТД сохранились отзывы Г.Крыжицкого (1947 г.) и А.Федотова (1951 г.).

Пожалуй, самое ценное качество актрисы Валиуллиной — импровизационное искусство. В театре, особенно в выездных вариантах, нередко происходят казусы, неожиданные случайности. Однажды на одном из спектаклей уже по ходу сценического действия потерялась кукла-мышонок. Только что была... и нет. Не растерявшись, Валиуллина быстро подхватывает брошенную кем-то варежку, и чудесным образом за секунды пребывания на сцене создает маленький кукольный шедевр: мечущегося от страха маленького серого мышонка.



Актриса Полина Бикмухамедова



Актриса Елена Григорьева

Эстетика театра пятидесятых годов больше всего сказалась на мастерах эксцентрического, гротескного направления. Валиуллиной приходилось тратить силы на спектакли проходные, художественно беспомощные — в годы, когда кукольная специфика подавлялась жизнеподобием. Она успела к началу обновления выразительных средств в театре кукол, но здоровье было подорвано, и полноценно реализовать себя в театре своей мечты ей не пришлось.

Эта радость досталась следующему поколению актеров театра кукол: **Вере Третьяковой, Галие Тагировой, Николаю Кириллову.**

Актриса этой плеяды **Полина Бикмухамедова** обладала очень большим творческим потенциалом. Взять хотя бы ее работу в «Черевичках», Аленушку в «Аленьком цветочке», Золушку и другие лирические и лирико-драматические роли. Если Золушка и Аленушка не ставили перед актрисой сложных задач, кроме технических, то к образу Оксаны Бикмухамедова должна была подойти с продуманным отношением, с выработанным чувством стиля. Характеристика героини сказки Гоголя неоднозначна: это и смешливая красавица, острая на язык, в окружении задиристых подруг и парней, в атмосфере веселья новогодней ночи, в вихре хоровода, который ни на секунду не прерывается. Но в коротеньких сценах с Вакулой она преображается, испытывая в полной мере чувство влюбленности. Однако вскоре девушку вновь охватывает веселое озорство, она подшучивает над своим незадачливым ухажером, делает вид, что он для нее ничего не значит. Это игра для окружающих ее парней и девушек, игра со скрытым значением для Вакулы, но простоватый парень не догадывается о тайном смысле придирок Оксаны, и девушка еще больше насмешничает над ним с досады на его недогадливость. Полина Бикмухамедова — одна из первых актрис, удостоенных почетного звания заслуженной актрисы ТАССР. К сожалению, ей немного удалось поработать в театре. В середине пятидесятых годов она оставила сцену.

Талант **Николая Кириллова** проявился с первых шагов на сцене — сначала в самодеятельности, затем в профессиональном театре. Он пришел в кукольный театр зрелым человеком и в течение нескольких сезонов стал ведущим актером. Ему особенно хорошо удавались роли простых, бесхитростных парней, героев фольклорного плана, надеж-



Актер Дмитрий Петров



Актриса Дина Вишневецкая

ных и крепких в своей основе, а также комедийно-сатирические персонажи в многочисленных народных сказках, такие, как царь в «Коньке-горбунке», всевозможные комические самодуры.

Многие годы он исполнял роль папы Карло в сказке А.Толстого. Образ папы Карло — мастерового человека — не центральный в пьесе. Герой Кириллова живет ощущением радости отцовства и неожиданно посетившего бедняка счастья. Эту роль Кириллов играл в живом плане, выявляя тепло души образа. Еще одна роль Кириллова — Вакула. Сначала роль Вакулы исполнял Б.Рычков. Спектакль шел долго и с нарастающим успехом. Вакулу в «Черевичках», подлинного героя спектакля, до сегодняшнего дня вспоминают товарищи по сцене. Во второй постановке «Аладдина» актер играл Звездочета, создавая комический образ «ученого» мужа, напыщенного и самодовольного, используя всю палитру комедийной характерности. С возрастом актер перешел на характерные и эпизодические роли, которые исполнял всегда свежо и ярко.

Заслуженная артистка РТ **Галия Тагирова** пришла в театр без специального образования, по конкурсу, и скоро стала незаменимой актрисой на роли молодых героинь в пьесах татарских драматургов. Исполнение Тагировой ролей Лебедя («Лебедь и Умет»), Сандугач в «Алпамше», Сумбель в «Находчивом юноше», Снегурочки в «Снегуркиной школе», Хазины в «Песне счастья» принесло ей популярность. Диапазон творческих возможностей актрисы не ограничивался только лирическими героинями. Повзрослев, она удачно исполняет роли драматического плана, и нередко женщин сложной судьбы. В «Черных тенях» Ю.Адаша по поэме Мусы Джалиля «Джим», оставившей заметный след в истории кукольного театра, Тагирова играла роли Анны и Эльзы, противопоставленных друг другу как образы, как судьбы. Актриса показала в этом спектакле мастерство трансформации, по ходу действия меняя интонационный строй, пластику, манеру речеведения.

В шестидесятые годы Тагирова не без юмора сыграла роль пионервожатой в живом плане. Этот успех, не планируемый по причине убежденности труппы в том, что Тагирова — актер исключительно кукловодства на ширме, многим доказал ее несравненно



Афиша спектакля «Цветок жизни»

более широкие, чем предполагалось, возможности. Актриса доказала универсальность своего дарования.

В зрелом возрасте в спектакле режиссера И.Зиннурова Галия Тагирова создала едва ли не лучшую роль мудрой, доброй и сострадательной матери — слепой Саяко в «Глазах змеи». Одной из последних ролей Г.Тагировой в национальном сказочном репертуаре была роль Хазины в «Песне счастья». Сказочная история о заточенной красавице Хазине в подводном царстве злого Дракона и ее освобождении — сюжет спектакля, где действуют добрые силы, преодолевая сопротивление темных сил и злого коварства. В «Песне счастья» была сделана заявка на неоднозначный характер, который впоследствии привел к философской драме-притче «Глаза змеи».

Путь **Веры Третьяковой** к кукольной сцене был долог. Она пришла зрелой актрисой из драматического театра. Школа драматической актрисы была действительно плодотворной, приучила дорожить каждой минутой пребывания на сценической площадке, привила любовь к деталям. Третьякова, играя в театрах Сталинграда, Астрахани, Томска, Горького, бралась за любую, даже неблагодарную роль, которая в ее исполнении вырастала до больших значений. Трудно сказать, что больше предпочитала актриса — игру на пирме или в живом плане, и то, и другое она исполняла успешно, хотя в ролях живого плана Третьякова выглядела более раскованно, более свободно. Во всяком случае, в них ей не приходилось менять голос, идти на подчеркнутую деформацию образа. Вера Третьякова замечательно исполняла персонажи в сказках, драматических легендах, эксцентрическом репертуаре.

Постепенно в актрисе стало проявляться качество, сделавшее ее незаменимой в ролях серьезных, драматических, например, Снежной Королевы в одноименной пьесе-сказке Е.Шварца. Множество образов матерей, бабушек, тетюшек — очаровательных, милых, женственных — переиграла заслуженная артистка РТ Вера Третьякова за четверть века работы в театре. Лучшими ее работами, украшением театра стали характерно-гротесковые роли, такие, как Баба-Яга в «Лягушке, царской дочери», Мальчиш-Плохиш, сыгранный с блеском в «Смелой сказке». Но подлинным шедевром стало исполнение Водяной в «Утке с бриллиантами» — сказке по пьесе Нурихана Фаттаха.



Афиша спектакля «Алпамыш»



Афиша спектакля «Конек-горбунок»

Сложившейся актрисой пришла в театр и **Е. Григорьева**, скромный человек, самоотверженный мастер кукольной сцены. Ей пришлось в основном играть роли второго плана, эпизоды. Память о себе она оставила добрую.

Из актеров послевоенного поколения нужно отметить **Д. Петрова**, **И. Трофимова**, **Д. Вишневскую**, баяниста и композитора **А. Низамутдинова** — скромных тружеников, посвятивших себя служению театру кукол — трудному искусству.

ШЕСТИДЕСЯТЫЕ ГОДЫ

В шестидесятые годы начинается полоса серьезных больших перемен в жизни и искусстве. Господство кукол по подобию человека, характерное для пятидесятых годов, постепенно сходит на нет. Унификации искусства, при которой неотличимыми становились специфические особенности живого театра и театра играющих кукол, был дан бой. На кукольных сценах реже стали появляться пьесы, место которым было на сцене человеческого театра. Напротив, возросло внимание к тем произведениям и тому способу существования актеров-кукловодов, которые отвечали своеобразию именно этой формы.

В сознании кукольной театральной общественности стало укрепляться мнение о лидерстве ушедших вперед театральных школ стран народной демократии. Режиссеры Польши, Чехословакии, Румынии, справедливо считавшиеся учениками Образцова, осваивая современную эстетику кукольного театра, обратились к философско-этическим проблемам действительности.

В декабре 1957 года в Прагу съехались представители из разных стран для возрождения Международного союза кукольников — УНИМА. Эта организация прекратила существование в начале второй мировой войны и спустя семнадцать лет сама действительность вновь поставила вопрос о необходимости широких международных контактов, одной из важных практических форм которых были фестивали-смотры. По инициативе ру-



Афиша спектакля «Золушка»



Афиша спектакля
«Сказка о царе Солтане»

мынской делегации возрожденный УНИМА, не откладывая дело в долгий ящик, решил провести в мае 1958 года фестиваль в Бухаресте. Предполагалось творческое соревнование театров четырех континентов, имелся в виду также широкий обмен мнениями о путях развития кукольного театра, осознавшего порочность натурализма.

О румынском театре кукол уже тогда говорили как о первом европейском кукольном театре, нашедшем новые формы. О «Цэндерики» отзывы специалистов были восторженные. «Несмотря на сравнительно молодой возраст и отсутствие в стране широкого движения кукольников (в Чехословакии — две тысячи коллективов кукольников, в Румынии не наберется трех десятков), казалось закономерным, что большой «кукольный смотр» будет проведен именно в Бухаресте, под эгидой «Цэндерики»¹. ГЦТК показал на фестивале два своих старых спектакля — «По шучьему велению» (1936 г.) и «Обыкновенный концерт» (1946 г.), ставший «Необыкновенным концертом» ко времени проведения фестиваля. На нем привычно произносились теплые слова в адрес ГЦТК, любопытство же зрителей и специалистов поддерживалось спектаклями молодых театров стран народной демократии.

Идеи и стилистика «Цэндерики», польской «Ляльки», чехословацких театров, подвеченные не только зарубежными, но многими советскими кукольниками, не без успеха их применявшими, прошли бесследно для ГЦТК. Эти творческие поиски, умозрительно подчас высоко расценивавшиеся как С.Образцовым, так и ближайшими его соратниками — Е.Сперанским, С.Самодуром, З.Гердтом и другими деятелями ГЦТК, остались за пределами непосредственной практики Государственного Центрального»².

Важное признание исследователя ГЦТК следует, однако, воспринимать с оговоркой. Образцов имел некоторые основания с известной критичностью относиться к реформе кукольного театра, проводимой Маргаритой Никулеску и ее европейскими коллегами, исходя из того обстоятельства, что «Цэндерики» — театр марионеток. Образцов катего-

¹ Смирнова Н. 10 очерков о театре «Цэндерики». — М.: Иск-во, 1979. — С. 150.

² Смирнова Н. Театр Сергея Образцова: Наука, 1971. — С. 304.



*С куклой Мальчиша
Ирина Кузина (Катаева). Апрель, 1974*

рически отрицал этот подвид кукольного театра, эстетика которого тяготеет к художникам и направлениям, у нас непопулярным. За многие десятилетия работы ведущий театр страны не обращался ни к одной символистской драме Метерлинка (все его пьесы 90-х годов XIX века создавались как кукольные), ни к одному романтико-философскому произведению Гофмана, считавшегося у нас длительное время реакционным романтиком. Исключением стала сказка Гюгго «Король Олень». Однако художественный результат постановки военных лет был противоречивым, и это не была постановка самого Образцова.

Марионетки природой данного искусства располагают к медленным темпам вожделения, а значит, плохо соотносятся с комедийно-сатирической стихией верховых (спирменных) кукол. Не в возможностях театра кукол на нитях также передать страсти героико-романтического жанра, как это удается куклам на тростях. Театр марионеток тяготеет к сосредоточенной тишине, к паузам философской содержательности, не приемлет или ограниченно приемлет колористическое решение кукол и декораций.

Этот тип театра, независимо от своих генетических черт, на рубеже пятидесятих–шестидесятих годов вызвал неподдельный интерес к себе «обычных» кукольных театров, взявшихся экстраполировать прорывы в область театральной метафоры марионеток на свою исконную почву, предполагая найти понимание прежде всего у взрослого зрителя.

Первые серьезные достижения театра кукол этого периода в нашей стране были связаны со спектаклями для юношества и взрослого зрителя. Потребовалось немалое время, пока лидеры кукольного театра нашли путь к детской теме. Новации же шестидесятих имели вид утверждающихся принципов гражданского, публицистического спектакля — о романтических страницах революции, например.

10 марта 1959 года Казанский кукольный театр переехал наконец в собственное помещение. Почти десять лет директор театра А.Юрусов «пробивал» стационар. И хотя в итоге многолетних хлопот досталось сырое, с неотселенными жильцами здание, коллектив торжествовал. Он обрел свой дом. По этому знаменательному поводу выступила



Сцена из спектакля «Смелая сказка» (А.Гайдар, Н.Давыдова)

газета: «Теперь, после реконструкции и капитального ремонта здания бывшего кинотеатра им. Свердлова, театр располагает просторным фойе, зрительным залом на 240 мест, гардеробной, буфетом и другими служебными помещениями. В день открытия, 10 марта, театр показал своим зрителям спектакль «Буратино». В эти дни на его сцене ставятся «Сокол Чапаева», «В далеком Египте», «Конек-горбунок», «Алпамша», «Хитрый Тази»¹. Вскоре появилась развернутая рецензия (до этого появлялись маловразумительные редкие сообщения, подчас без указания имен авторов и исполнителей), в которой были конкретизированы фамилии не только актеров, но и работников подсобных цехов, показан идущий репертуар и пьесы, готовящиеся к постановке. Тон рецензии по обыкновению бодр и оптимистичен: «Посмотрите на этих ребятшек. Маленькие зрители увлечены спектаклем «Сокол Чапаева».

Вместе с героями сказки Ермакова они мчатся на резвых конях, обманывают жестокого Чагай-бая, отражают психическую атаку белогвардейцев и... не замечают ярких вспышек лампы, наведенного на них объектива фотоаппарата корреспондента Б.М.Мясникова. Искусство кукольного театра волнует и взрослых. В самом деле, на каких еще подмостках вы увидите таких актеров? Послушные умелым рукам артистов, оживают смелый мальчик Ваня, отважный разведчик Степан, народный герой Чапаев»².

Сила инерции еще велика. В этом спектакле и в ряде других переходной поры шестидесятых соприкасались робкие черты обновления и тенденция рассматривать классовые конфликты в духе прошлых десятилетий. Но проходит несколько лет, и тема революции уже начинает выражаться иными средствами, а отсюда и самый конфликт приобретает глубину, объемность.

Речь идет о спектакле 1966 года «Смелая сказка» режиссера И.М.Москалева и художников А.Азимова и К.Колокольниковой. Спектакль основывался на сюжете о Мальчише-Кибальчише из повести А.Гайдара «Военная тайна». Новый главный режиссер Мос-

¹ Е.З. Новоселье театра // Советская Татария. — 1959. — 15 марта.

² Левиная Т. В царстве кукол // Советская Татария. — 1959. — 17 дек.

калев «раскрахмалил» сюжет, и наше знание о гайдаровском герое приобретало новое измерение.

... У входа в театр двое в длинных шинелях и буденовках проверяют билеты, нанизывая время от времени кусочки картона на штыки. Лица их отрешенные, суровые. Они, как персонажи полотна К.С.Петрова–Водкина, переведены режиссером в план легенды, мифа. При желании можно за буденовками угадать средневековые островерхие племя, а за винтовками со штыками — пики древних конников. Они принадлежат и к конкретному времени гражданской войны, и к обобщенному воинству, мужественному роду защитников родной земли. В таком решении заложен глубокий смысл. Театр призывает к гуманизму, без настойчивого желания разделить персонажей на «наших» и чужих.

Эпическое (досценическое) действие имеет продолжение. Под звуки боевого рожка двое других ведущих препровождают посетителей спектакля в зрительный зал. Затем ведущие занимают место у ширмы. В моменты эмоционального напряжения звучат стихи Э.Багрицкого, И.Сельвинского, В.Маяковского, обращенные непосредственно к зрителям, что создает ритмические перебивки сюжетного действия. В антракте ведущие сменялись, как часовые на посту, четко чеканя шаг. Как справедливо отмечал журналист, «движения их строги и скупы, речь эмоционально насыщена. Они оценивают происходящие события: то радуются, то негодуют, помогают раскрыть идею спектакля»¹.

Артисты Л.Игошин, В.Ананьев, Л.Петрова, Г.Яруллина (Мубарякова) воплощали неподкупную совесть, которая, как известно, есть ценность общечеловеческая и вневременная.

Сложнее было молодому режиссеру связать репешных в эпическом плане ведущих с персонажами сказки-легенды Гайдара. Именно в литературно-сценическом варианте (автор Н.Давыдова) преобладало качество сугубой конкретности борьбы, без гайдаровской поэтической интонации. Понимая, что преодолеть огрехи инсценировки невозможно, находясь всецело в рамках авторского задания, Москалев использовал прием: текст он не менял, но скрупулезно разработал то, что имелось в ведении театра. Прежде всего это пластическое решение мизансцен, активная двигательная реакция кукол, которые переводились в ритмический строй старых кинохроник.

Режиссер «развел» текстовую и пластическую части. Угловатость, «пунктирность» движений кукол ассоциировались с немymi лентами 20-х годов. Таким образом, возникал содержательный подтекст постановки — с особой болью ощущалась ценность каждой человеческой жизни, а этих, мальчишеских, тем более.

Центральную роль исполняла недавно приглашенная в труппу выпускница Горьковского театрального училища Л.Дьяченко, ныне ведущий режиссер театра. Эмоциональное слияние актрисы с героем сделали спектакль современным, вызывающим к серьезным размышлениям. Помогали актрисе друзья Мальчиша: С.Яушева, К.Самоварова, А.Шестопалов, И.Трофимов. Роль Плохиша исполняла ведущая актриса театра этого периода В.Н.Третьякова.

К смысловым деталям постановки, экспрессивно выразившими ее идею, нужно отнести парящего над ширмой красного коня с красным всадником. Снова режиссер намекает на образность петрово-водкинского происхождения. «Будь конь обыкновенный, правдоподобно-бытовой — сивый или каурый, а всадник — в натуралистической бытовой гимнастерке, эпизод во многом проиграл бы»². Добавим к сказанному следующее: образ скачущего красного коня рожден страстным желанием Мальчиша победы. Конь с всадником, конечно, символ, активно воздействующий на зрителя, что, по остроумному выражению М.Пришвина (разумеется, высказанного совсем по другому поводу), «указательный палец образа в сторону смысла»³. Конь с всадником укрепляет дух сражающегося, а затем находящегося в застенке Мальчиша. Красный конь и красный всадник — это еще и трагический отблеск ясного сознания: жизнь будет продолжаться, но уже без Мальчиша.

¹ Козлова Н. «Смелая сказка» в театре кукол // Советская Татария. 1966. — 27 февр.

² Там же.

³ Пришвин М. Незабудки. — Вологда, 1960. — С. 116.

Нет сомнений, Москалев внимательно изучал стилистику режиссуры Ю.П.Любимова, а также практический опыт других авангардных театров. В «Смелой сказке» видна известная цитатность по отношению к одному из пьесоведов М.Никулеску «Рука с пятью пальцами», который начинался театрализованным прологом на улице перед театром. Это было настолько необычно, броско и привлекательно, что идея начала спектакля еще до начала сюжетного действия прочно завладела умами театральных людей. И то, что следующим этапным спектаклем Москалева становится «Маленький принц», также имевший свою первую интерпретацию в театре «Цэндерике», не случайность.

Оговоримся сразу, дело тут не в заимствованиях (первых импульсах, озаряющих как молния будущий самостоятельный план постановки), но в настойчивом желании молодого режиссера дистанцироваться от натуралистического театра, на протяжении десятка лет проецировавшегося на театр кукол. А внутренней опорой строительства поэтического театра с выраженной условностью мог быть, да и был, по существу, признанный даже противниками этой эстетики Театр Маргариты Никулеску.

Шестидесятые годы — переходный этап в движении кукольного театра Казани. Всячески отмечая заслуги нового главного режиссера в обновлении выразительных средств театра, все же нельзя не заметить односторонности практики этих лет: увлечение пьесами для взрослого зрителя. Конечно, ставились сказки и для маленьких зрителей. Но они, за редкими исключениями, были бесцветными (пока еще не обозначились новые горизонты в понимании того, что и детская драматургия может быть с философским содержанием, поэтической и метафорической), во всяком случае, до поры до времени Москалев к детским сказкам интереса не проявлял. Напротив, всю творческую энергию направлял в сторону метафорико-публицистического спектакля с выраженной гражданственностью. Если добавить к названным спектаклям постановку С.Хусни «Божественной комедии» и москалевского «Слепого падишаха» по пьесе Н.Хикмета, картина вырисовывается довольно-таки отчетливо.

О главном своем зрителе — детях — театр не то чтобы забыл, но не придавал должного значения поискам репертуара и постановочных идей. И это было серьезным заблуждением, хотя объективно объяснимым. Не только казанский, многие кукольные театры только готовились к переменам в области осмысления детского репертуара, и в особенности смены угла зрения на природу театра кукол.

Шестидесятые годы отмечены особенностью, ранее незамеченной. Театр настойчиво начинает искать точки соприкосновения с другими театрами, близкими по условиям практической деятельности, по общности эстетических проблем.

Во второй половине шестидесятых годов по инициативе Казанского кукольного театра проводится несколько научно-практических конференций, посвященных обмену опытом, задаче сближения основных творческих позиций. Широкий обмен мнениями, принципиальная критика и самокритика, серьезное профессиональное отношение к делу характерны для майской конференции 1966 года, в которой приняли участие со спектаклями артисты и руководители театров Марийской, Мордовской, Чувашской, Башкирской и Татарской республик, Куйбышева и Ульяновска. На итоговой конференции они выступили с содержательными докладами-обсуждениями, к которым присоединились известные театроведы и режиссеры Москвы. В вопросе, поднятом И.Н.Жаровцевой (Москва), речь шла о театре, где специфическая театральность выражала бы отношение к жизни, современные взгляды на мир. «Если некоторое время назад, после международного форума 1958 года, мы поняли, что не может быть жалкого копирования драматического театра, то сейчас нам стало ясно, что не может быть и крена в сторону поисков языка и формы по линии чисто внешней. Теперь наступил момент, когда зрители предъявляют требования к режиссерам, чтобы язык и форма были наполнены полноводной жизнью, полноводным жизненным содержанием»¹. Указание на то, что в некоторых спектаклях режиссеры увлекаются внешнепостановочными приемами в ущерб работе с актерами, о чем говорили почти все выступавшие, было вполне уместным. Отмечали и недостатки в выполнении кукол. В то же время известный московский режиссер и теат-

¹ Архив ТО СТД РФ. Ф.12, п.10, с. 6.

ровед В.А.Залкинд справедливо напомнил о том, что художника ценят по его удачам, достоинствам, а не по частным ошибкам. Он высоко оценил и «Смелую сказку», и особенно внешне непритязательный, но добрый и милый спектакль Москалева и художника Л.Сперанской «Сказки-забавки», композиционно соединенный из известного всем «Гусенка» и польской пьесы И.Рачека «Цепочка», указав на то, что последний спектакль может смело конкурировать с лучшими московскими постановками. «Я с удовольствием, с художественным наслаждением смотрел работы актрис Казанского театра (Дьяченко играла обе роли одна. — Р.М.), которые играли Мальчиша и Аленку: очень интересное звучание, яркая индивидуальность. И несмотря на то, что кукла Мальчиша была плохая, устремленность, яркость, сочность в работе помогли актрисе добиться искоренения недостатков куклы»¹.

На конференции прозвучал серьезный упрек организаторам смотра в связи с отсутствием в репертуарной афише пьес национальной драматургии. Принципиальную позицию занял Ф.Тагиров. «Мы думали, что приедут национальные театры, и мы будем говорить об их спектаклях. Что Удмуртский, Мордовский, как и Татарский, Башкирский театры, покажут наряду со спектаклями на русском языке свои национальные спектакли. Но они показывали спектакли только на русском языке»². Тагиров совершенно верно указал на то, что действенность конференции была бы выше, если бы заинтересованный разговор задел и перспективу развития национальных театров Поволжья и Приуралья.

Сейчас трудно установить конкретные причины неучастия в смотре спектаклей на родном языке народов автономных республик региона. Хотя в данный момент основания для гордости за наличный репертуар у татарских актеров были не бесспорные, традиции прошлых десятилетий укрепляли уверенность Тагирова в своевременности привлечения внимания к этому вопросу. Да и будущее вселяло надежду. Уже начал сотрудничество с театром Н.Даули, пьеса-сказка которого «Песня счастья» в постановке Саяха Хусни 1960 года (замечательные работы С.Валиуллиной, Г.Тагировой, В.Гафарова, М.Хисамовой, Р.Нугманова) была удостоена диплома I степени на Всероссийском конкурсе детских пьес в 1962 году. За десять лет она выдержала более 1500 представлений.

Две ведущие тенденции, выявленные в ходе дискуссии, имели многозначительный смысл. Увлечение постановочной режиссурой было нормальной реакцией на череду спектаклей 50-х годов, лишенных образной силы. Хотя, конечно, если бы необходимые творческие искания сопровождалась большими актерскими достижениями не от случая к случаю, а последовательно, театр только выиграл бы. Беспокоило в этой связи по причине отсутствия полноценных татарских пьес начавшееся охлаждение к театру зрителей. Парадокс заключался в том, что интересных, ярких татарских пьес было мало, а актеры в целом выглядели совсем неплохо. Ветераны, как и более молодые Г.Тагирова, Г.Сабитов и совсем юный Р.Нугманов, отвечали критериям высокого мастерства. Но в ожидании пьес, достойных их таланта, проходили годы, убывали силы. Сократились выезды в сельские районы на гастроли, в том числе из-за старения костяка труппы. Несколько сезонов подряд финансовый план выполнялся со скрипом, а к сезону 1965/66 года театр пришел с дефицитом³.

Обстоятельства подсказывали необходимость активнее привлекать новые авторские имена, смелее обращаться к оригинальным сюжетам. Недовольство сельских зрителей качеством пьес было выражено в коллективном письме жителей Мусломовского района, опубликованном в газете под заголовком «Нам нужны новые герои»⁴.

Очевидно также, что увлечение масштабными спектаклями русской части труппы, при известном принижении места актера в общетеатральном процессе, положительно повлиять на выполнение финплана не могло. При существующем поветрии в оценках спектаклей, исходя из их тематической значимости (публицистически-гражданственный этап в жизни советских театров), логично было ожидать одобрения постановок большого социального звучания, «полотен», как их тогда называли, и, следовательно, режиссерской

¹ Архив ТО СТД РФ. Ф.12, п.10, с. 35.

² Там же. — С. 47.

³ Архив ТО СТД РФ. — Ф. 12, п. 11, с. 15.

⁴ Нам нужны новые герои // Социалистик Татарстан. — 1967. — 11 нояб.

экспансии в театре. Когда речь идет о театре кукол, ожидания, связанные со спектаклями-полотнами, чаще всего не сбываются. Актом отчаяния, думается, была попытка Саяха Хусни быть в ногу со временем. Он откликается на злобу дня пьесой «Золотой початок» (в русле модной политической темы внедрения в сельское хозяйство «королевы полей» — кукурузы). Спектакль имел весьма посредственный успех и быстро закончил свой век после Пленума ЦК по поводу волонтаризма Хрущева. Сам Хусни в 1965 году был освобожден от должности главного режиссера.

Привлечение новых авторских имен в практическую деятельность театра не могло быть решено в одночасье. Эта задача была блестяще выполнена в следующее десятилетие, когда плеяда молодых татарских драматургов и, что очень важно, поэтов, прозаиков придет в театр с новыми творческими планами, конструктивными с точки зрения кукольной эстетики.

Не мог по понятным причинам и Москалев отказаться от своих принципов, может, больше других режиссеров этого поколения укорененный в художественные идеи шестидесятников. Его экспериментальный поиск в русле концепционно-постановочной режиссуры находил опору в интеллектуально-содержательной метафорике поэзии А. Вознесенского, Р. Рождественского, в экспрессии «сурового» стиля живописи Т. Салахова.

Не изменяя своим взглядам, Москалев все же пытается в конце десятилетия соединить их с требованиями кукольного театра, предназначенного, что ни говори, для детей. В 1968 году на сцене театра появляется «Маленький принц».

Думается, что решение сложнейшей, практически не переводимой на язык театра сказки-метафоры Антуана де Сент-Экзюпери пришло к Москалеву после длительных бесед с замечательным художником этого периода жизни Казанского кукольного театра Христиной Скалдиной. Они пришли к единому взгляду на необходимость использования трех типов условности в осмыслении трех групп персонажей.

Первый — сам Летчик (рассказчик и действующее лицо) в реальном облике живого актера. Второй — мир Маленького Принца, Лиса, Розы, Змея, задуманный как некое органичное единство близких по миропониманию существ. Принц, Роза, Лис, Змея как части одной души, пересекались, отражались в названных персонажах, словно в зеркалах, в речевой и двигательной определенности, существовали согласованно при всей неповторимой индивидуальности характеров каждого. Наконец, третья группа персонажей: Король, Географ, пьяница Фонарщик, Деловой человек — были сатирически гиперболизированы.

Объединяла разнородные стилистические планы, излучая переходящие настроения, единая сценическая установка Скалдиной: небесный свод с сотнями больших и маленьких звезд, а также пространство перед ширмой — земная твердь с большим винтом самолета и частью его крыла — приют потерпевшего бедствие в безмолвной пустыне Летчика.

Звезды поочередно придвигались к зрителям, увеличивались в размерах, когда маленький странник Принц вступал в диалог с Королем, Фонарщиком, Географом и Деловым человеком. Куклы, изображающие эти лица, были большими — в рост человека. Удивительно точно, саркастически язвительно были они выполнены.

Конторские счеты, на которых громоздилась ошпыленная голова с размытыми чертами лица, представляли стандартизированный облик преуспевающего бизнесмена. Туловище куклы пьяного Фонарщика было не что иное, как бутылка горлышком вниз. Красная с золотым мантия Короля охватывала сферу его небольшой планеты, подкладка же плаща была испещрена разросшимися, свившимися, с утолщениями и ворсинками, корнями страшного баобаба, с которым на своей планете вел ежедневную борьбу Маленький Принц. На голове филистера Географа покоилась ермолка «ученого» мужа — опять же с сеткой странных, пугающих корневищ баобаба, что проросли, пробили его голову, образовав нечто, похожее на ветвистые рога. Сфера планеты Делового человека — увеличенный в размерах тот же нагло растущий баобаб. Сам бизнесмен как бы покоился на этом фундаменте — сфере с метастазами неостановимых в своем разрушительном движении корней.

Плакатно выраженному примитивному миру хозяев жизни — сытых и самодовольных — противостоял мир Летчика и, конечно, Маленького Принца.



Салых Хусни, драматург, главный режиссер Театра кукол, заслуженный артист РТ, заслуженный деятель искусств РТ

Эти миры находились вне гармонии с бойкими интонациями, нелепо-размашистыми движениями больших сатирических кукол. Принц был весь погружен в себя. Неспешными движениями, медленными кружениями, длительными паузами, доверительными, «прозрачными», как эхо в морозное утро, голосами актрис являлись зрителю мудрый Лис, прозорливая Змея, нежная Роза.

Техническими средствами записи и воспроизведения звуковой партитуры режиссер создавал отстраненный, «нездешний» колорит звучания голосов. Многократное эхо с нарастающей и убывающей силой звуковых повторов, вплоть до полного угасания, это было ново, неожиданно, сказочно реально.

Единственной нерешенной проблемой спектакля было выполнение кукол — духовных близнецов Маленького Принца. Актриса Л.Дьяченко, например, одна из лучших исполнительниц (Лис), задачу воспроизведения образа решала по преимуществу речевыми средствами. Маленькая кукла Лиса напоминала множество подобных существ из фольклорных сказок. Найти Змею, и особенно Розе, некий выразительный пластический силуэтный образ оказалось трудноразрешимой задачей. На помощь в этом случае пришел сюжет сказки, который не предполагал участие персонажа-куклы в действии с подробной «материализацией» конкретного характера. Роза появлялась лишь в воспоминаниях Принца, в его диалогах с другими персонажами.

Незаурядный мастер-кукловод Г.Мубарякова с ее глубокими, проникающими интонациями, искренностью и лиризмом была как бы цементирующим звеном постановки. Ее Маленький Принц остается в памяти как одна из лучших актерских работ этого периода.

«Маленький принц» был авторским спектаклем, глубоко прочувствованным Москалевым. Понятно, что за самую сложную задачу — воплощение образа Летчика и комментатора-рассказчика он мужественно взялся сам. Как отмечает рецензент спектакля, «Игорю Москалеву удаются все эти переходы от непосредственного общения со зрителем — в пьесу и обратно. Его Летчику веришь. А это главное»¹. Высоко оценивается

¹ Якименко И.Я. Философская сказка // Советская Татария. — 1968. — 20 марта.



Директор театра Роза Яппарова, главный режиссер Ильдус Зиннуров и главный режиссер театра в 1965–1968 годах Игорь Москалев. 21 октября, 2002

работа исполнителей — слиянность в переживаниях актеров и зрителей: «...сердца сжимались от горечи, когда Маленький Принц всему миру крикнул о своем одиночестве, и ему ответило одно только эхо. И уже никто не помнил в эту минуту, что на сцене — всего лишь кукла, которую ведут Г.Мубарякова, Л.Дьяченко и Р.Салахутдинова»¹.

«Маленький принц» создавался и шел на фоне кадровых реорганизаций в театре. В течение одного-двух сезонов обновляется руководящий состав театра. Директором вместо Юрсова назначается К.В.Калимонов, очередным режиссером — Р.Батулла, выпускник актерского отделения высшего театрального училища при Малом театре и режиссерских курсов у С.В.Образцова. Функции главного художника переходят к Х.Скалдиной, художника-постановщика — А.Брыклину. Новые люди приходят к руководству музыкальной частью: выпускник Казанской консерватории Р.Насыбуллин, в помощь ему — преподаватель музыкального училища, начинающий композитор Т.Розанова. Не все приглашенные специалисты, как выяснится скоро, оправдают надежды театра. В частности, явно поспешным было расставание с Юрсовым (позднее он был возвращен в театр) и Москалевым. В 1968 году Москалев покидает театр. Назначение на пост главного режиссера замечательного актера-ветерана Б.С.Рычкова, по-видимому, для концентрации внимания к исполнительской части в спектаклях, также было заменой неравноценной.

Большие изменения происходят в труппе. Пришли способные молодые актеры из других театров и из самодеятельности — В.Головня, А.Шмелев, Р.Зиганшин, А.Шарафутдинова, В.Маякова, Н.Шестопалова, Г.Захарова, В.Гараева, Р.Салахутдинова, З.Хазеева, Н.Нугманова, Р.Имамутдинов, чуть позднее — Ильдус Зиннуров, З.Алексеева, Т.Зиннуров, Г.Мифтахова.

Только в сезоне 1966/67 года труппа обновилась почти наполовину, как пишет корреспондент «Советской Татарии» З.Халитова в заметке, посвященной центральной теме текущего момента, «В содружестве с местными авторами»¹.

¹Якименко И.Я. Философская сказка // Советская Татария. — 1968. — 20 марта.

²Халитова З. В содружестве с местными авторами // Советская Татария. — 1966. — 8 сент.

Если в отдельных перемещениях, заменах, особенно в массовом обновлении труппы, мы не усматриваем большого позитивного смысла — далеко не все новые лица оказались патриотами Казанского театра, по разным причинам покинули сцену, но курс, взятый на новый репертуарный резерв, что программно подчеркнуто в заголовке упомянутой статьи, оправдал себя полностью. Началась планомерная работа с местными авторами: Р.Батуллой, известным детским писателем Л.Ихсановой, а в семидесятые годы — Н.Фаттахом, Т.Миннуллиным, Ю.Адашем, Г.Сабитовым и другими.

Получил практическое решение вопрос о профессиональной подготовке специалистов-кукловодов. В 1966 году в Казанском театральном училище было открыто актерское кукольное отделение.

И все же по большому счету вопросы обновления репертуара и проблема активного утверждения в театре актерской структуры имели больший существенный подтекст, чем это представлялось в то время. Было что-то неучтенное, непознанное в целом верно намеченных задачах. Истина была где-то совсем рядом, в нескольких шагах, давала о себе знать необходимость некоего комплексного подхода и к репертуару, и к актерскому искусству с позиций, доселе незатронутых в спорах об искусстве.

70–80-Е ГОДЫ

Наступала эпоха игрового начала в искусстве театра кукол. Проявился интерес к характеру персонажа, который прежде занимал подчиненное место в структуре кукольной драматургии: «...все внимание кукольников сосредоточивалось на передаче сюжета. Характер — как величина постоянная и заданная изначально — их не интересовал»¹.

В преддверии семидесятых годов кукольная среда была обеспокоена вопиющим фактом. В одном из театров РСФСР сказочному персонажу-озорнику в наказание за его детские бесчинства четверо хирургов (актеры в живом плане) хладнокровно вырывали зубы, один за другим. Это было воспринято как акт обратного воспитания — привитие вместо добрых чувств жестокости. Но осталось без должной оценки другое. В спектакле дети сочувствовали подвергнутому экзекуции отрицательному персонажу — волчонку и шумно негодовали в адрес «положительных» воспитателей. Что же представляют собой нынешние дети? Такой вопрос уместно было бы поставить, чтобы определиться с психологией современного ребенка. И, ответив на этот вопрос, прийти к мнению о пересмотре некоторых принципиальных позиций в искусстве театра кукол.

Существующие сказочные герои в подавляющем большинстве оказались как бы в безвременье. Речь в первую очередь идет о фольклорных сказках, но не ограничивается ими. Сказочный лес был населен исключительно стандартным составом персонажей, зверюшками средней полосы России. Вариации образов зайчиков, лис, ежей, барсуков, волков, медведей в одних и тех же неизменных характеристиках начинали вызывать у детей отторжение.

На этот момент справедливо обратил внимание актер Л.В.Кротов на встрече работников театра с педагогической общественностью города²: «сейчас мы выпускаем два спектакля «Телевизор доктора «Айболита» и «Школа зайчат». В будущем должна пройти декада болгарского искусства, и к этой декаде мы выбрали пьесу болгарского драматурга — и тоже о зайчатах. И получается: и там зайчата, и здесь зайчата — сплошная серия из одних зайчат». Идея пересмотра устаревших позиций явно висела в воздухе.

Удивительное дело : на юных зрителей перестали воздействовать даже отдельные авторские сказки. Новое поколение ребятшек уже не воспринимало Балду как идеал своих представлений о спеническом герое. Не случайно мудрец Образцов изловчился уходить от этой традиции, перепоручая постановку фольклорной сказки кому-нибудь из своих ассистентов.

¹ Кулиш А. Проблемы сценического характера в современном советском театре кукол. — Л., 1988. — С. 9.

² Архив ТО СГД РФ. — Ф. 12, п. 12, с. 30.

Справедливо считая необходимым воспитание добрых чувств через светлый мир фольклорной сказки, нельзя, очевидно, забывать, что современный ребенок — представитель третьего поколения горожан, втянутых в индустриальное строительство. Многоэтажные здания, меняющиеся модели автотранспорта, заводы-гиганты, атомные станции и проч., внесли в жизнь новое качество. Тем более они влияют на детей, восприимчивость которых несравнима с восприимчивостью взрослых. Писатели-«сюжетники» полагались на установившиеся традиции восприятия образов (злой волк, трусливый заяц), то есть на априорно установленный тип, не желая или не умея раскрыть индивидуально-психологическую суть персонажа. Причем по этой причине резко сокращались возможности сюжетного развития: функционально типологизированный персонаж каким входил в действие, таким и расставался со зрителем. Само продвижение шло по внешнему ряду цепочки обстоятельств, направленность и коллизии которых были очевидными после первого появления героев, никакой неожиданности в себе не содержали. Так что невнимание к индивидуальному в характере отраженно было и по качеству сюжета.

Обеднялись также жанровые возможности кукольного репертуара. Угол зрения, своеобразный ракурс рассмотрения предлагаемого сюжета, природа чувств (как определил кратко и емко известный режиссер Г.А.Товстоногов понятие жанра), бесспорно, нивелировались, ибо о каких живых чувствах могла идти речь, если они не связаны с неповторимым индивидуализированным характером.

Авторы многочисленных пьес о злых волках, добродетельных ежиках, хитрых лисах как бы вовсе не хотели считаться с динамикой социального развития детей. А им нужен был новый строй мыслей, новая ритмика, способы собственного сотрудничества с искусством.

Требования увязки мира Иван-царевичей и добродушных мишек с воспринимающим сознанием «повзрослевшего» ребенка не есть призыв отказаться от привычных тем и образов. Речь идет об учете психологии ребенка, живущего в другом историческом измерении. Сознание его будет дремать, и в его воспитание не будет внесено активизирующее социальное начало, если на спектаклях о зайчике или о барсуке он обеспокоенно не заметит свои или приятеля черты. Когда ребенка научат ассоциативному взгляду на мир, в нем скорее пробудится личность. Мир предстанет перед ним в многоцветности и сложности. Если к привычным установкам на трусливого зайца или хитрую лису прибавится знание о лисе — заботливой матери, ежике-скопидоме, хотя и трудяге, ребенок будет подготовлен к жизненным превратностям. Весь спектр человеческих чувств и отношений должен изливаться со сцены. Юмор и ирония столь же нужны нам, как послушание, старательность.

Период 70–80-х годов связан с новым театральным мышлением в театре кукол, продуманным перераспределением приоритетов в стилевых исканиях, переходом от закрытых форм к разомкнутым.

Расширяется тематический диапазон. Строже, требовательнее становятся казанские кукольники в подходах к объяснениям жизненных противоречий. Гуманистическая направленность искусства играющих кукол, их художественная сторона вызывает законную гордость любителей театра.

Это во многом связано с приходом нового поколения режиссеров и актеров, творчество которых все больше начинает задавать тон, определять ведущие тенденции развития. В этом периоде выдвинулось вперед искусство художников-постановщиков, художников по куклам. Семидесятые годы помогли четко обозначить вклад художников в общую копилку спектакля. И музыкальное оформление спектаклей претерпело заметные изменения. Местные композиторы преодолели иллюстративность. Музыка, как и театральная живопись, вступила в драматургически-действенные отношения со словом, жестом. Таким образом, можно говорить о содержательной стороне спектаклей, наполняющихся различными психологическими подробностями, индивидуально-неповторимой атмосферой действия. Новые отношения человека-актера и куклы, избирательность в выборе системы кукловождения, а иногда их комплексное использование в целях более точного выявления сверхзадачи спектакля помогали театру обрести лицо

«с необщим выражением». Двуязычность театра в этом вопросе была фактором определяющим.

Задел к новому театральному мышлению положил старший представитель «новой волны», драматург и режиссер Р. Батулла. Он дебютировал в театре пьесой «Абугалисына», взяв за основу труды великого просветителя XIX века Каюма Насыри. Из сочинений ученого-просветителя была извлечена сказочная история. Пьеса строилась по принципу сцепления эпизодов, которые объединялись не драматургической интригой, как многие другие пьесы, а темой. Режиссировал пьесу приглашенный из Саратова на разовую постановку хорошо известный И. Москалев. Удача постановки видится в подходе к спектаклю как относительно самостоятельному явлению, в котором эстетическая содержательность выявляется не столько звучащим текстом, сколько театральными средствами: паузами, пластическими рисунками, контрастом музыкальных и изобразительных характеристик и проч. Речь идет о возникновении некоего внутреннего сюжета в результате конструктивного взаимодействия литературы и театра, который, к сожалению, не фиксируется как литературный текст.

Режиссер с автором попытались во внутреннем театральном сюжете сопоставить, совместить формы поэтического мышления Насыри и восточного ученого XI века, сблизить их по характеру мыслей и чувств. Ведь татарский просветитель так же был одинок, не понят современниками, так же задыхался в душной атмосфере мракобесия. Благодаря такому взгляду можно было дать пищу фантазии, «перевосплащаясь» поочередно и разом в судьбы ученых. Понятно, что и актеры направлялись по этому пути воплощения героев.

Включенность автора в литературный и театральный процесс (Батулла уже самостоятельно ставил спектакли, а жизнь «Абугалисыны» была длительной) предполагает поправки, уточнения, замены одних сцен на другие, вводы актеров в процессе эксплуатации спектакля.

Автор книги «Театр кукол, день сегодняшний» профессор-театровед Е. С. Калмановский признал, что «многое удалось в спектакле и, что очень важно, в актерских работах». Он высоко оценил работы Ф. Тагирова (Падишах) и молодого актера А. Хуснутдинова (Визирь), «Мужеством театра»¹ определил известный специалист работу над спектаклем.

Татарская труппа в 1973 году показала оригинальную сказку о легендарном прошлом — «Утку с бриллиантом».

Новая яркая индивидуальность дала о себе знать в лице Нурихана Фаттаха. Автор пьесы (она в ходе эксплуатации поменяла свое название на «Гайну девичьей горы») тяготеет к безбрежному морю восточного фольклора и многовековой татарской истории. Дух народа, его красота и нравственность воплощены в сказочном сюжете о красавице-девушке, превращенной злыми силами в утку и заточенную в подземелье трехглавого дива. Юный молодец, подвигнутый матерью, хозяйкой сказочной горы, спасает Айслу. Ему приходится преодолеть сопротивление колдуньи, которая принимает разные облики, чтобы обмануть Кыяташа. Наиболее удались автору, кроме образов возлюбленных, сцены в колдовском озере с Водяным — трусливым и простодушным властителем местного масштаба (оригинальное, любопытное существо), в котором можно при желании распознать типические черты руководителя района или колхозного председателя — всесильного рядом с простым тружеником и как огня боящегося директив, указаний вышестоящих органов. Впрочем, эта мысль пришла задним числом. Водяной принадлежит к сказочному миру. В татарском варианте постановки этот образ социально точно исполнял молодой актер Т. Зиннуров. О незаурядных способностях актера говорит и то обстоятельство, что в этом же спектакле он играл и героическую роль Кыяташа. В русском варианте роль Водяного стала одной из лучших работ В. Н. Третьяковой.

«Утку с бриллиантом», как и другие татарские пьесы того периода, воплотил на сцене Р. Батулла, с 1973 года — главный режиссер театра. Батулла — мастер неожиданных ходов, человек неумейной сказочной фантазии, правда, скорее литературно-

¹ Архив ТО СГД. РФ. — Ф. 12, п. 12, с. 1.

художественного корня, чем театрально-постановочного. Впоследствии он поставил несколько пьес, в том числе и свою комедию «Старый холостяк», написанных для обычной драматической сцены.

Возвращаясь к Нурихану Фаттаху, с сожалением должны отметить: после блестящего дебюта он фактически приостановил связи с кукольным театром, переключившись на драматургию для живого театра. Безоговорочный успех ждал его на поприще эпических жанров.

Литературный текст «Утки с бриллиантом» несколько перегружен сказочными превращениями и побочными сюжетными ходами, но в целом в пьесе много привлекательно-го и перспективного. Образность языка позволяла надеяться на удачное сценическое воплощение при некотором «обуздании» подробно организованных мотивировок поступков героев, уместных для театра живых людей. Исторически точные и выразительные речевые характеристики, мастерство строения диалога, высокий поэтический стиль были востребованы временем и, как прорывы в область новых форм композиции у Батуллы, создавали серьезные предпосылки для развития постановочной культуры, подтверждая весомые заявки театра на интеллектуально-образную значимость. Следующее поколение татарских авторов смогло подняться в мастерстве на ступеньку выше не без участия народного писателя Татарстана Нурихана Фаттахы.

Важная ветвь единого процесса обновления связана с игровой моделью кукольного театра. Она нашла достойного представителя в лице Людмилы Александровны Дьяченко, получившей хорошую режиссерскую подготовку в мастерской С.В.Образцова на Высших курсах в Москве при Государственном театральном институте им. Луначарского. Показательно, что Дьяченко обратилась к творчеству авторов братских республик с целью выявления индивидуально-неповторимого в области игрового театра.

Игровой принцип в искусстве столь же древний, как и само искусство. С начала 20-х годов угасший было навсегда интерес к наивным формам творчества воскресает в связи с широким по размаху вовлечением трудящихся в общественную и культурную жизнь. Игровой элемент — средоточие народной смеховой культуры — был «подхвачен» писательской и художественной элитой (К.Чуковский и другие) в целях сохранения действительно ценного в многовековой культуре народных масс. Кроме того, здесь был протест против политических спекуляций (о «красном» Петрушке речь уже шла). «Неангажированные» представители литературно-художественного мира находят возможность «пролезть в игольное ушко» и внедрить познавательную и этическую функции искусства в период тотального социологического вульгаризаторства.

Классические игры-смешилки (сказки в стихах) созданы с 1917 по 1927 годы: «Крокодил» (1917), «Мойдодыр» (1923), «Телефон» и «Бармалей» (1926), «Муха-Цокотуха» (1927). Затем это направление постепенно иссыкает. Судьба стойких сопротивленцев — Д.Хармса, А.Введенского, А.Копкова — драматична.

И еще один момент представляется немаловажным. Осколки разбитого вдребезги «серебряного века» с его знаменитыми поэтами, художниками, эссеистами, с его трагифарсовой амбивалентностью угадываются в феномене формотворчества в детской литературе 20-х годов, которой было известно, какой формой преодолевается материал (Л.Выготский), как через авторское отношение к изображаемому (букашечки-таракашечки) возникает силовое поле читательского притяжения.

Одной из книг, решительно повлиявших на ситуацию шестидесятых годов, была сказка «Винни-Пух и все, все, все...» английского писателя А.Милна, написанная в 1926 году и переведенная спустя сорок лет. Трудно переоценить значение стихов и рассказов Б.Заходера, Э.Успенского, режиссера и драматурга Р.Качанова, художника Д.Пивоварова и других. Благодаря им вновь ожили произведения Хармса, Введенского, Копкова, и оказалось, что авторы 20-х годов великолепно вписываются в литературно-художественную ситуацию нового времени. Парадокс, добрый, хотя насмешливо-иронический взгляд на мир, многослойность смысловых подтекстов оказались как нельзя кстати детям семидесятых. Они обнаружили веселую игру «припрятанного интеллекта» у прославленных мастеров детской книги К.Чуковского, С.Маршака. В контексте творчества озорной писательской молодежи заиграли те смысловые нюансы мэтров, которые ранее оставались

без должного внимания. Как выяснилось, их парадоксальное творчество основополагалось на «подслушанных» в детской среде забавных считалочках, испорченном телефоне, комической метонимии.

Вот в этот ряд поборников игрового принципа в созидании характера и непринужденной атмосферы действия, соединявших взрослых дядей и малышей без регалий и рангов в радостно-веселую общность, вошли и представители писателей национальных республик.

Дьяченко остановилась на творчестве Р.Рельяна, справедливо предположив, что творчество от молодого эстонского драматурга найдет дорогу к душам детей многонационального Татарстана.

Пьеса «Таксенек Випс» — для самых маленьких. Ее героем является нескладный щенок экзотической породы, — значит, появляется возможность выразить новый характер, новые отношения, складывающиеся в мире. Тема пьесы проста, часто использовалась в литературе — счастье обретения дружбы, необходимость помощи тем, кто в ней остро нуждается. В соединении известного (тема) с неизвестным (характер) заключались позитивные возможности, которые были развиты в спектакле 1972 года. Любопытным представляется его обрамление — договоренность со зрителями о правилах игры.

Перед спектаклем актеры знакомили детей с пока еще мертвыми куклами. Знакомство шло под лирико-комедийные, шуточные песенки-презентации. Постепенно действие оживало с помощью пластических этюдов, подтанцовок молодых актеров. Как в сказке о Буратино из полена рождался мальчик-непоседа, так постепенно у кукольных героев Рельяна приоткрывались глаза, поворачивалась голова... Кукла чихала... Они начинали самостоятельно жить, включались в сюжетное действие. А «родители» — кукловоды, время от времени прерывая расшалившихся «детей», комментировали их поступки, обращаясь в веселой атмосфере праздника к реальным детям, зрителям спектакля. Маленьким зрителям было на редкость комфортно, ведь их приглашали поучаствовать в привычном ритуале игры, где не актеры даже, а они были арбитрами-знатоками.

Спектакль долго шел на сцене в замечательном ансамбле актерской молодежи: И.Каптаевой, З.Алексеевой, В.Маяковой, Э.Слободчикова, Н.Нугмановой под водительством более опытных Л.Игошина и Г.Мубарякова.

Спектакль «Ай да Мышык» украинского драматурга Е.Чеповецкого, поставленный Дьяченко после «Аленького цветочка» и еще нескольких традиционных фольклорных сказок в 1974 году, развивал достигнутое в «Випсе». Здесь был сделан акцент на выразительность украинского народного юмора — мягкого, незлобивого, на «округлые» певучие интонации речи, доверительные мерные ритмы пластики, на основательность в рассуждениях, неспешность в оценках, чуть неправильный строй фразы.

Полноценный ансамбль исполнителей — едва ли не самое ценное в спектакле. Актеры А.Шмелев, Н.Шестопалова, В.Третьякова прекрасно общались в «Мышыке», понимая полунамет, полувзгляд, готовые поддержать, развить импровизационную инициативу партнера.

Специалистами и зрителями по достоинству была оценена Г.Мубарякова, пожалуй, в полной мере осуществившая сложное задание режиссера в заглавной роли мышонка Мышика. Роль одинокой тетюшки исполнила интересная характерная актриса Р.Утяева, недавно вступившая в труппу.

Дьяченко и дальше будет искать контакты с драматургами национальных школ республик, обращаясь к творчеству белорусских, башкирских, татарских авторов. Значительной представляется ее работа над «Петупиной мельницей» — сказкой-фантазией Мустая Карима. В список ее постановок скоро войдут сказки стран восточной демократии, а когда сойдет настроенность к Западу, — современные сказки западноевропейских стран.

Интересно было бы поразмышлять, как в очертаниях игрового метода построения кукольного характера, новых тенденций развития, идет работа над сказками Г.-Х.Андерсена и традицией, так или иначе восходящей к поэтике великого датского сказочника. К сожалению, мы в этой возможности ограничены рядом причин. Во-первых, опыт постановок такого рода пьес в семидесятые годы крайне невелик. Но даже если бы тогда на

сцене казанского кукольного театра появились пьесы А.Попеску, Х.Гюнтера, А.Веселова, О.Пройслера, Л.Лопейска, М.Дрюона, Л.Дворского и т.д., которые в действительности имели место в восьмидесятые-девяностые годы, ожидать больших побед вряд ли было возможно.

Игровая природа театра заложена в системе выразительных средств и мировосприятии художников в так называемом «эффекте присутствия», то есть на контакте артистов с детьми, основанном на некоем жизненном и социальном опыте зрителей. В условиях закрытости общества, цензуры на реальный базис впечатлений и ассоциаций рассчитывать не приходилось.

Во-вторых, инсценировки сказок Андерсена, сделанные отечественными драматургами-сказочниками в основном в условиях прерванной нити преемственности и атмосферы недоверия к романтическим способам типизации («Меньше всего нам сейчас нужен романтизм» — А.Фадеев, 1944 г.) — за редкими исключениями не отвечали ни природе сказок Андерсена, ни ожиданиям детей семидесятых годов.

Однако если не в ближайшие годы, то в перспективе встреча зрителей с Андерсеном и европейской современной сказкой обещала быть плодотворной.

А пока исключалось активное режиссерское толкование, оправданное в работе над фольклорной сказкой. Многомерность психологических нюансов, уточненная природа чувств героев и пронизывающее фабулу сказок печально-мудрое отношение Андерсена к своим Русалочкам и Дюймовочкам таковы, что «тронуть» что-нибудь одно, без риска повредить остальное, невозможно. Даже удачная, по общему мнению, постановка «Русалочки» в 1977 году с обаятельной и способной актрисой А.Рычковой, к сожалению, недолго проработавшей в театре, на наш взгляд, проблему не решила.

Казанским режиссерам не пришлось вкушать от плодов бесспорной победы и в спектакле «Звездный мальчик» по О.Уайльду. И право, упрека ни в том, ни в другом случае они не заслужили.

Однако были и еще сохраняется, пожалуй, единственный резерв — включение в творческий процесс структуры, ранее в целом иллюстративно-описательной — кукольной сценографии.

Куклы к «Русалочке», «Звездному мальчику», «Снежной королеве», «Аладдину» были выполнены молодыми художниками Губскими.

Валентина Емельяновна пришла в театр 1972 году, а Александр Анатольевич — спустя четыре года. Подавляющее большинство спектаклей оформлено ими. Губская тяготеет больше к лирико-психологическому миру сюжетов и характеров. Замечательно удаются ей женские образы. Губский увереннее чувствует себя в комедийной стихии, в сказках для самых маленьких, в фольклорных сказках. Ему близки гротесковые образы. Куклы чудиц, ведьм, всякой лесной и болотной нечисти выполняются им с особенной любовью. Конечно, разделение по интересам весьма условно — у Губского были прекрасные решения трагедийной темы («И дольше века длится день...»), да и лирико-романтические вещи удавались вполне («Волшебные сны Апуша», например). Валентине Емельяновне совсем не чужда сюжетика фольклорной сказки, лирико-комедийная интонация.

Но сейчас важно обратить внимание не на индивидуальные различия, а на общее, принципиальное, что роднит их как представителей одного поколения и единомышленников в искусстве.

И до них в театре работали хорошие специалисты: П.Троицкий, А.Азимов, Л.Сперанская, К.Колокольникова, Х.Скалдина. На отдельные спектакли приглашались знаменитости вроде Э.Б.Гельмса. Однако были объективные обстоятельства, в силу которых высокий потенциал художников не мог выразиться полностью. Сначала мешали передвижные условия, отсутствие помещения, необорудованность сцены, исключавшие сложные ярусные планировки, работу со светом. Затем (вместе с передвижными заботами) театр замедлил движение к тростевой кукле, а значит, строгость колористического решения перестала быть первоочередной задачей. Но особенно ощутимые потери эта важная часть театрально-кукольной структуры понесла в пору натуралистического периода.

В семидесятые и последующие годы положение изменилось. Для нового времени характерны современная психологическая трактовка сказочных мотивов, сгущенный мета-



Сцена из спектакля «Петушиная мельница» Мустая Карима

форизм, живописность изобразительного решения, основанные на ассоциативном мышлении, неожиданных сопоставлений пространственно-временных категорий.

Как правило, декорации и куклы Губских точны, живописно привлекательны даже «отрицательные» герои: они находятся в гармонии по отношению к авторской идее и режиссерскому прочтению материала.

Положительное влияние конкретно-исторической ситуации, которая в освещаемый период располагала к творческой активности в широких пределах, нисколько не снимает вопроса о личной одаренности Губских.

Куклы к «Аладдину», «Русалочке», «Звездному мальчику» не стилизованы под детский рисунок, как, скажем, в «Винни-Пух и все, все, все...». В спектаклях игровой модели театра для маленьких зрителей контакт со зрителями поэтому устанавливается незамедлительно. Эффект присутствия возникает с первого появления на ширме (на планшете) куклы. Романтический строй чувств кукольных персонажей по определению не обещает абсолютного слияния с ожиданиями детей. Вот этот процесс узнавания очень важен. Необходимо, чтобы дети испытали влечение к сугубо индивидуальному варианту, предложенному художником. То, что при этом на какое-то время теряется контакт, — не беда. Он восстанавливается очень скоро, после некоторой растерянности, удивления: художники как бы предлагают детям вкусить свежий плод, окунуться в родниковый источник.

Думается, это происходит из-за новой трактовки поведения куклы в пространстве. Сценическое многофигурное действие с насыщенным фоном заменяется вычлененностью действующих лиц из предметной среды, разрежением пространства. В таком подходе мы словно сталкиваемся с ситуацией внешней статики, безмолвным диалогом. То есть происходит такое погружение в чувство, когда внешний мир не видят, не ощущают.

Решение поведения куклы в оригинально трактуемом понимании пространства: освобождение ее от деталей, отделение от фона, вызволение из обычной среды бытования — и есть эффект присутствия «от обратного»: колдовское соединение душ — ху-



*Главный художник Валентина Губская и
художник театра Александр Губский*

дожника и детей. По существу, это обретение театром тех же искомым образно-смысловых подтекстов, но выраженное средствами изобразительного искусства.

Губские замечательно работают с материалом. Мягкость синтетического поролона, плотность и легкость пластики (индустриально-технические качества) представляют для них интерес не меньший, чем, скажем, самый что ни на есть природный материал — витая солома («Соломенный бычок») или же белая глина, раскрашенная под дымоквоскую игрушку («Морозко»). Они удачно стилизуют лица кукол под технику кованой жести (герой-воин Джик из «Алтынчеч»). Технология мягкой игрушки великолепно освоена художниками во многих спектаклях-сказках для маленьких зрителей. И всегда они внимательно подходят к точной передаче силуэта куклы, имея в виду ее общение с куклами-партнерами на ширме. Ведь условиями именно этого вида театрального искусства кукла должна выделяться из близко расположенного живописного фона декораций — глубокое пространство кукольному театру, в отличие от драматической сцены, не свойственно.

Необходимое условие для дальнейшего движения театра к содержательной самоценности своего искусства — союз равнозначных единомышленников: автора, режиссера, художника, композитора, актеров.

Подобный союз сложился в работе над спектаклем японской сказки-притчи «Глаза змеи» (1976 г.), инициированной выпускником режиссерского отделения ЛГИТМиКа Ильдусом Зиннуровым. Валентина Губская и балетмейстер и артист Оперного театра им. М.Джалиля Владимир Яковлев включились в работу с осознанием важности поставленной задачи.

В сюжете о матери, превращенной Горным духом в змею и лишающей себя глаза, а по ходу действия и другого, чтобы помочь мужу, оставшемуся с малолетним Ботаро. Самый понятный пласт содержания — материнская любовь. Но в нем больше смысловых значений, если рассматривать этот сюжет как притчу. Именно так и поступили в театре.

Притчу о необходимости каждую минуту жизни терпеливо выполнять материнское



Сцена из спектакля «Глаза змеи» (И.Зиннуров)

назначение, отстаивать сыновнюю любовь, хранить мужскую верность, вопреки всем жизненным превратностям. Пьеса — не о разовом мужественном поступке, а о долго-терпении. В японской притче заложена мысль о самоотречении ради ближнего, и это выглядит как постоянный душевный труд.

Герои испытание выдержали, преодолели проклятие Горного духа, висевшее над родом Саяко веками. И поэтому они — титаны в облике людей. Они уравниваются с Духом — символом природы, наделенным сверхъестественной силой. Уже поэтому герои не могут быть маленькими (вопрос о масштабах кукол, о системе кукловодства вставал перед авторами спектакля непреложно). Только титаны могут в стране частых землетрясений, действующих вулканов, среди песков и камней возводить сад.

Границ смысловых значений в искусстве нет. Эстетика театра кукол оказывается необыкновенно отзывчивой на самую дерзкую фантазию. Ведь в краткую, построенную на одном-единственном превращении (человека в змею и наоборот) историю с минимумом действующих лиц и текста можно вложить такой заряд чувств, что он вызовет живейшее волнение и у взрослых, и у детей. Было необходимо, конечно, найти способ транслирования, и он был найден.

В оценке ментальной природы чести, долга, любви японцев многое подсказал традиционный театр НО. «Глаза змеи» — произведение для чтения. Это лирическая проповедь мужества и стойкости. И театральная содержательность, исходящая от театра НО, возникшего на классовой почве феодализма, за два века до Кабуки — театра торговой и ремесленной буржуазии — весьма своеобразна. НО — театр зримой поэзии, Кабуки — сюжетной драмы. В Кабуки развита технико-эстетическая система: вертящаяся сцена, цветочная тропа, актеры-помощники, сигнальщики и т.д. Это театр профессиональный и общенациональный. Театр НО (по нашим понятиям) — своеобразный клуб, существующий с XIV века, клуб по интересам, полупрофессиональный, раритетный. Он до последнего времени не имеет постоянной труппы, выступает от случая к случаю и опирается на элитную зрительскую базу, сохраняющую аристократические амбиции.

НО, как театр зримой поэзии, во главу угла ставит Личность. И это согласуется с



Ильдус Зиннуров

произведением, в котором утверждаются нравственные ценности, характерные для эпохи великих сегунов.

Театр НО подсказал общую идею постановки. Однако способы актерского существования Зиннуров определял, воспользовавшись традициями театра Кабуки, в частности, прибегнув к технике «авадзи» (впервые в России). «Авадзи» — несколько «нейтральных» помощников в черном бархатном облачении, с черной сеткой тюля на лице. Диапазон действий их в условном театре весьма широк: от подачи исполнителю центральной роли предметов буйфатории, оружия, до изображения живой декорации. Для этой постановки «авадзи» были нужны, кроме помощи в ведении большой куклы, для придания дискретному кукольному движению смысл живой, плавной пластики человека.

В начале века близкий по условности прием был испытан В.Мейерхольдом в спектакле «Дон Жуан». Режиссер придал тучному, малоподвижному из-за болезни К.Варламову двух безмолвных, резвых арапчат. Они, своими движениями в темпе «престо» вокруг Сганареля (Варламова), создавали иллюзию необыкновенной двигательной активности героя, который почти не покидал авансцены.

«Оживление», то есть очеловечивание куклы, было необходимо для сверхзадачи спектакля о Жизни.

Гимн жизни звучит в пятистишиях. Звуки идут откуда-то сверху издалека, предвзяря неспешное движение большого вертикального панно с изображением сакуры на фоне дымящейся горы. Гимн жизни — в распускающихся на наших глазах объемных цветочных бутонах. Затем — при следующем движении — на их месте вырастают объемные листья японской вишни. Далее — на голом, иссохшемся, в трещинах стволе, символизирующем осень, в падающем театральном снеге у того же мертвого ствола (зима) и, наконец, нового цветения сакуры — лежит отпечаток знака жизни, неостановимой, вечной.

Постановочно все структуры работают в этом спектакле рационально, умножая философию поэзии. Замечательно передан В.Губской колорит: преобладание холодных сиенато-фиолетовых тонов в сценах озера. Контрастируют интенсивный цвет огня в динамике взмахов крыльев Горного духа и спокойные, умиротворяющие тона кимоно Саяко.



*Диплом фестиваля румынской драматургии в СССР за спектакль
«Пушок-волшебник» (А.Попеску). 1983*

Господствующая в национальном сознании японцев асимметрия, своей беспокойной сутью выражающая готовность к действию, в противовес нелюбимой им симметрии как выражению устойчивости, неподвижности, косности, может быть, всего нагляднее передается через большое панно, которое после очередного движения параллельно рампе останавливалось у края сцены. Основная деталь оформления всегда сбоку, не в центре, в ожидании нового перемещения от левой кулисы к правой и наоборот: от одного времени года к другому.

Пластика кукол индивидуализировалась в соответствии с характерами. Саяко — абсолютом женственности, грации, внешней незащищенности. Именно отталкиваясь от этого образа, принималось решение создавать эффект человеческих жестов в спектакле. Пластика Нихати строилась на порывистых, экспрессивных движениях, перемежающихся резкими остановками — в моменты напряженных горьких раздумий. И очень своеобразная пластика была найдена для Ботаро.

Мальш ночью один продвигается в лесной чаще, карабкается в гору к озеру, где находится его мать. Что-то ухает, свистит, хлопает крыльями. Страшно. Гору «представляет» наклонная доска. Когда Ботаро добирается до вершины, враг их семьи со смехом переворачивает доску, и мальш скатывается с нее. Снова поднимается, и опять летит в ущелье. И в третий раз происходит то же самое, но уже с обессиленным, едва ползущим Ботаро. И тогда Горный дух сдаётся, потрясенный мужеством угловатого, по-детски нескладного ребенка.

Постановка способствовала признанию Казанского театра кукол как одного из ведущих театров страны. «Глаза змеи» и сегодня в репертуаре. Важной вехой творческой биографии стало участие в спектакле Г. Мубаряковой, а в татарском варианте Г. Тагировой (Саяко), Г. Вишнякова, Р. Гиздатулина (Нихати). В роли Ботаро удивила зрителей Н. Шестопалова. Роль Горного духа сначала исполнил А. Трофимов, потом В. Рычков, затем О. Силахин. Сегодня роль перешла к Д. Утешеву. В последние годы сменился весь состав спектакля. Теперь в нем участвуют ведущие силы труппы — С. Каюмова, А. Карсеев, Н. Егорова. Не снижая уровня первых исполнителей, они достойно продолжают их дело.



Слева направо — Л.Дьяченко (режиссер), М.Шамсутдинова (композитор), Т.Миннуллин (драматург), Р.Яппарова (директор)

После этой постановки вопрос о новом главном режиссере не дискутировался. Театр продолжает работать над притчей.

Высокую оценку специалистов и зрителей получил спектакль «Пушок-волшебник» румынского драматурга А.Попеску в постановке И.Зиннурова. В 1983 году он получил Диплом на фестивале румынской драматургии.

Пьеса об одиночестве, гордо выпячиваемом как избранность, и неприятие такой позиции. Для интеллигентной барышни Елизаветы и ее четвероногого друга-аристократа Артура эфемерный Пушок — символ мечты, доброй фантазии. «Отрицательному» герою — Арлекину¹ важно заполучить Пушка исключительно только для себя.

Коллизия румынской пьесы, пожалуй, уникальна в своем роде, и поэтому она вряд ли может претендовать на понимание любителей азбучных истин. Арлекин действительно страдает от одиночества (почему так, пьеса предлагает подумать каждому самостоятельно), но свою боль несет как зная, не смиряясь. Его поступок — монополизация Мечты — месть счастливым и обеспеченным. Валентина Гибадуллина это и играет, хотя в данном случае хочется сказать: драматически глубоко переживает роль в спектакле. Конечно, Арлекин к финалу исправляется, пережив страх за то, что Пушок в неволе погибнет. Робко, виновато протягивает он обретенным друзьям руку. Освобожденный Пушок отныне принадлежит всем, радость в дружбе будет достоянием каждого.

Техническая система вождения кукол комбинированная — большие куклы на планшете.

Следующей ступенью продвижения вперед к открытой форме спектакля, где эстетическая содержательность выступала под эгидой «зримой поэзии», следует считать начало работы в кукольной драматургии поэтов Ю.Адаша, Р.Мингалимова, Г.Рахима, Р.Хари-

¹Кукла Арлекин выполнена В.Губской в стиле комедии масок: в домино и трогательными шутовскими ушками, опущенными вниз. Но особенно впечатляют не расцветка ткани, не сам костюм с рукавами, прикрепленными к рукам актрисы, а выражение маски с виноватым и страдающим взглядом и тонкими губами, в которых можно прочесть гамму чувств: от холодного презрения до еле теплящейся надежды на понимание. Удивительно амбивалентная маска!



Драматург Равиль Бухараев и Роза Яппарова. 1995

са, Р.Бухараева, позднее — Зульфата, Р.Курбана. Некоторые из них — знатоки мировой и русской поэзии, поэты-переводчики оказались более подготовленными к новой эстетике. С другими театр работал долго и упорно, прививая интерес именно к кукольному виду театрального искусства. Большая заслуга в привлечении новых поэтических сил принадлежит Р.С.Яппаровой — завлиту театра. При ней этот важнейший участок работы наконец-то встал вровень с другими традиционно признанными структурами. Однако сказанным ограничиться мало. Филологическая подготовленность Розы Саитнуровны позволяла из талантливых представителей лирического рода поэзии выделить наиболее расположенных к взаимодействию с кукольной эстетикой.

Это произойдет в середине 80-х годов, а прелюдией к философской поэтической сказке в стихах была постановка «Приключений Рустама» Аделя Кутуя. Переложение для сцены сделал поэт М.Шигапов. Спектакль, поставленный И.Зиннуровым, назывался «Так началась наша юность». Он получил в прессе хорошую оценку. Восторженно откликнулся на постановку Н.Даули. Спектакль вернул на сцену романтико-патриотическую тему, не характерную для советской кукольной драматургии конца 70-х годов.

По стилистике и жанровой природе близка к «Приключениям Рустама» инсценировка поэмы М.Джалиля «Джим», шедшая под названием «Черные тени». Ю.Адап создал публицистический памфлет, направленный против расовой дискриминации. В спектакле были заняты актеры А.Хуснутдинов, Г.Тагирова, Т.Зиннуров, а в роли Джима М.Сафиуллина, которая оказалась в этом спектакле так же хороша, как и в заглавной роли Рустама.

Традиции острого публицистического спектакля в театре кукол не иссякали. В конце семидесятых Л.А.Дьяченко возобновила в новой режиссерской редакции «Смелую сказку» с замечательной исполнительницей образа Мальчиша В.Ильиной-Гибадуллиной.

В 1985 году на волне поэтических стихотворных представлений, подводя черту под героико-эпическим жанром, Л.Дьяченко осуществляет постановку пьесы Р.Бухараева на основе поэмы М.Джалиля — «Звездочка-ромашка».

Чувствуется, что композиционная строгость, лаконизм и метафоричность начинают



*Сцена из спектакля «Волшебные сны Ануша» (Р.Бухараев).
В роли Сагди актер Н.Ильин*

проявляться в спектаклях Казанского кукольного театра все чаще, становясь потребностью режиссеров и актеров, а отсутствие поэтического языка воспринимается как недостаток в постановке, независимо от зрительского приема. В «Звездочке-ромашке», опираясь на аллегорическое авторское задание, режиссер резко сталкивает лирику и гротеск, прибегает к монтажным соединениям сценических кусков, добываясь того, что когда-то С.М.Эйзенштейн определил формулой «один плюс один — больше двух», то есть, создавая приращение смысла. На фоне лирической интонации разворачивалась борьба Света и Тьмы, Добра и Зла. Нужно ли говорить о том, что монтажный принцип сцепления сценических кусков касался временных и пространственных пластов пьесы, целостно, эмоционально охватывал спектакль в звуко-музыкальном и зрительном рядах: слове и пластике, музыке и живописи.

Среди троих друзей отточенностью и виртуозностью жеста куклы запомнилась Н.Шестопалова (Тагир). С.Каюмова и Э.Сибгатуллина (Алия и Ваня) хорошо дополняли игру Шестопаловой. Д.Утепев, В.Маякова, О.Силахин — персонажи, с которыми сражаются юные друзья (Паук-злец, Спекулянт, Белобандит), свободной раскованной игрой, преимущественно в гротескно-сатирическом ключе, создавали необходимый контраст положительным героям.

В середине восьмидесятых годов возникает интерес к историческому прошлому, к эпическим сказаниям — на сцене появляется «Алтынчеч» — о мужественной борьбе болгарского народа с завоевателями-монголами. Это адаптация известного либретто М.Джалиля прозаиком и литературным критиком Р.Мустафиным. Прославленное именем Джалиля произведение ожило в виде поэтического сказания в режиссуре И.Зиннурова, сценографии В.Губской и замечательной музыкальной композиции Ф.Ахметова. Актерски этот спектакль был весьма приметным в интерпретации Г.Мубаряковой — мастера выраженной лирической интонации (Алтынчеч), Г.Вишнякова — актера многопланового, характерного, а в эти годы набирающего творческий рост в героических ролях (Джик), В.Гибадуллиной (Тугзак, ослепленной предводительнице болгарского народа) и, пожалуй, О.Силахина (жестокий, неумолимый Хан-завоеватель). Спектакль отличался ми-



Назия Шестопалова



Вероника Маякова



*Валентина Гибадуллина
(Ильина)*

занспектической культурой и, как водится у Зиннурова, имел взрывную сцену-кульминацию, предложенную режиссером как яркую метафору, — сцену боя. Начинаясь эта сцена куклами, вооруженными копиями, затем на ярком всполохе куклы мгновенно исчезали, а на экран в подсветке софитов проецировались копыя и летящие стрелы. Звуковое сопровождение сцены боя — скрежет скрещенного оружия, характерный стук металла — великолепно аккомпанировало динамике боя с копиями, звук то увеличивался, то уменьшался. Редеющие тени и затихающий звук говорили о перипетиях сечи и об ее завершении.

Некоторые композиционные перемещения в сюжете также пошли на пользу спектаклю. В частности, удачным следует признать подчеркнутое значение в спектакле Тугзак — матери-родоначальницы. Большой монолог матери давался частями по ходу действия, и финальный ее выход становился апофеозом свободы и победы.

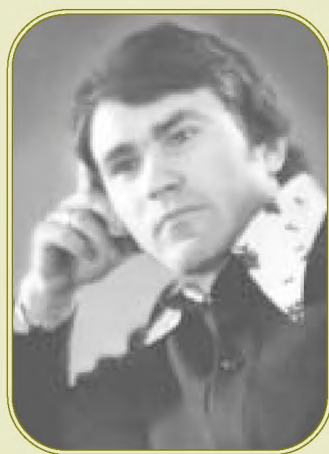
В постановке пьесы Р.Бухараева «Волшебные сны Апуша» Л.А.Дьяченко, не теряя творческого темпа, закрепила успех предыдущей своей работы на другом материале, потребовавшем от режиссера углубленного исследования сокровенного в национальной культуре — мира сказочных образов Г.Тукая и в мере, позволительной для кукольного театра, историко-биографических корней поэта. Дьяченко дала с многообещающей экспрессией реального Тукая (в пьесе восьмилетнего Апуша) и прообразы его будущих сказочных героев: Шурале, Водяной и других. Художественная новизна подобного приема заключалась в том, что фольклорно-сказочные персонажи, на протяжении многих поколений читателей воспринимавшиеся в канонизированных чертах, возникают в спектакле только зарождающимися в сознании деревенского мальчика. Они еще не «затвердели» в своей сказочной сути, не оформились в устойчивые типы, то есть под таким углом зрения автора и режиссера это еще не собственно образы героев произведений Тукая, известные нам по книгам. Они только в движении к своему истинному значению. Сам процесс кристаллизации образов из смутных беспокойств-сновидений — не что иное как сюжетное задание автора, которое средствами театра еще нужно убедительно аргументировать.



Геннадий Вишняков



Надежда Киткина



Геннадий Демидов

План предполагает большую ответственность, требует мыслящих театрального художника, режиссера, актеров. Возможность сближения и «развода» персонажей пьесы Бухараева: реального сироты Апуша с Непоседой, например, (эскиз будущего героя сказки «Водяная»), персонажем той же социальной среды и того же возраста, что и Апуш, — увлекательная задача для исполнителя, проверка на совершенство его мастерства. В. Гибатуллиной необходимо было перевоплощаться с едва заметной поначалу динамикой, лишь постепенно усиливая контраст в речах и движениях-жестах. Имея одну куклу на руках — она Апуш, она и Непоседа, это сделать очень трудно. Задача усложняется тем, что, достигнув необходимого контраста, надо так же незаметно «разведенные» характеры соединить вновь. Гибатуллина вполне справилась с ролью, подчеркнув драматизм судьбы мальчика как доминирующую черту и никак не растворяя в этой главной актерской заботе искорки веселого детского озорства, когда Апуш находится в вольной стихии своей фантазии.

Такая же схема исполнения у других актеров с меньшей, правда, степенью сложности, чем у Гибатуллиной. Д. Утешев (Сагди абый и Домовой), Н. Киткина (Добрая Домовая и ушедшая из жизни, но в мечтах Апуша воскрешенная, Мать) — свои актерские задания выполнили безукоризненно.

Спектакль около десяти лет был в действующем репертуаре театра, пользовался неслабевающим успехом, к «виновникам» которого справедливо также отнести А. Губского и композитора М. Шамсутдинову. Спектакль был задуман для игры на планшете с большими куклами. Взгляд художника на конкретно-реальный мир был подчеркнут выполнением кукол животных, как в книге Брема (Лошадь). Сказочные образы, как водится, гротесковые. Объединяющим два стиля стала кукла Апуша, в которой художник добился эффекта связующего звена между двумя мирами — живым человеческим и фантастически-сказочным. Как большая кукла с правильными пропорциями лица и фигуры, Апуш органично взаимодействовал с актерами в живом плане. Как кукла (рукотворное изделие) Апуш был вполне приемлем в общении с фантастическими Водяной, Шурале — тоже продуктами человеческих рук и мысли. Апуш — мальчик с большими пытливыми

глазами — воспринимался в динамике развития, в нем при желании можно было распознать знак судьбы, будущее поэта — великое и трагическое одновременно.

Вместе с плеядой драматургов-поэтов в восьмидесятые годы дебютировали авторы, которые известны были исключительно как поэты-лирики. В начале 80-х годов в кукольную драматургию пришел Р.Харис, в конце десятилетия — Зульфат.

Сказка Р.Хариса «Волшебная полянка» привлекла театр по причине перегрузки репертуара легендарно-сказочными сюжетами и героико-романтическим стилем. Область философского осмысления мира не исключает и незамысловатую сказку современной темы с персонажами из обычной сельской жизни.

Оказалось, что узнаваемый сюжет, лирико-комедийная интонация также таят в себе интересные театральные возможности и глубокую мысль, выраженную негромко, без пафоса.

Героями сказки Р.Хариса стали два несносных мальчика, лентяи и озорники, которые только после удивительных приключений впервые задумались о будущем.

На лесной полянке, сбежав от уроков и других повседневных дел, они натываются на Белый шар и странноватого старичка, охраняющего сей загадочный предмет, издающий при приближении к нему колдовские звуки. Доверчивый старичок просит часок посторожить шар, чтобы впервые за тысячелетие сомкнуть глаза. Ребята радостно соглашаются и, как водится, нарушают данное слово, не предполагая, к каким гибельным последствиям может привести их шалость. Шар — символ счастья. Бездумно эксплуатировать его в личных целях — значит вызвать двойника — Черный шар, символ Горя. Мальчишки, вдоволь испробовав сладостей, развлечений, пытаются откатить шар в деревню, чтобы покрасоваться, похвастаться перед односельчанами. В мечтах они видят себя героями, достойными памятника. Они уже спорят меж собой вместе или раздельно будут стоять на пьедестале. Завалив подарками всю деревню, накормив и напоив ее всем, чего душа пожелает — шар таким свойством обладает, — они предполагают, что в благодарность односельчане будут славить их, простят им все грешки, узаконят их свободу от школы и всяческого труда. Но только Барый и Нарый начинают, пытая, катить шар в деревню, за ними неотступно начинается движение неизвестно откуда появившийся Черный шар. Наконец, агрессивный Черный шар начинает угрожающе приближаться. От криков испугавшихся детей пробуждается старичок-дед. Он бросается между двумя шарами, пытаясь предотвратить неминуемый взрыв. После небольшого замешательства два лентяя-озорника бегут на помощь, возможно, впервые проявив ответственность и самоотверженность. Они спасают Белый шар, а посрамленный Черный, видя реальное доброе дело, понемногу вянет, мельчает и, наконец, скрывается под землей.

Простенькая, бесхитростная сказка, но в ней большой смысл. Рассказанная режиссером Зиннуровым и художником В.Губской живо, с зорко подмеченными реалиями современной жизни, психологически очень достоверно, «Волшебная полянка» шла с успехом несколько лет. А.Хуснутдинов и Р.Файзулина (мальчики), М.Абсалямов (старик) играли в этом спектакле с полным опущением внутренней свободы и творческой радости, привнося в исполнение много собственных жизненных наблюдений.

Истинное значение «Волшебной поляны» в практической жизни Казанского театра кукол выяснится позднее, в контексте той театральной ситуации, которая существует всегда, но на фоне спектаклей серьезной художественной ценности начинает ощущаться с тревогой. Об этом подробно говорить не приходилось, имея в виду, что театральная действительность состоит и из рядовых постановок, осуществленных на злобу дня, да и просто случайных пьес, появившихся непонятно как, по причинам, установить которые не просто. Реальная история развития, к сожалению, складывается не только из шедевров. Непоследовательность в эстетических принципах, определенная зависимость от финансовой стороны ведения дела, магия громких имен и прочие конъюнктурные соображения в практике театра вещь обычная.

Казанский кукольный театр избежал многих потерь, связанных с этим явлением, но полностью предотвратить их не смог. Одной из компромиссных линий театра мы склонны считать увлечение пьесами, лишь внешне соответствующими кукольной специфике, а

порой и вовсе без таковой — перенесение на кукольную ширму или планшет того, место которому на сцене драматического театра.

В те самые годы, когда тематические, жанровые и стилевые поиски театра приобрели долгожданный размах, когда во времена директорства А.Хусаинова, позднее М.Шигапова, а в 80-е годы Э.Мустаевой театр обрел достойные возможности материального обеспечения, долгожданные условия для подлинного творческого труда, и были осуществлены первые, действительно новаторские постановки Зиннурова и Дьяченко — некукольные пьесы как проникали раньше, так и продолжали проникать на сцену.

В сюжетах некоторых пьес проявлялась обыденность, приземленность. «Говорливость» персонажей, длительная бездейственность экспозиций, чересчур подробные мотивировки малозначащих поступков навевали грустные мысли. Бытовые мотивировки предполагали если не возвращение к натуралистической кукле — этого не могло быть по определению — то к довольно-таки странному симбиозу, который противоречил с десятилетиями прорыва к кукольной образности. С этим еще можно было бы как-то смириться, понимая, что не это магистраль Казанского кукольного театра, если бы не одна настораживающая подробность. Из ложно понятой воспитательной функции искусства и справедливого желания вывести сказочный мир из затверженной хрестоматийности был сделан резкий шаг в сторону от цели. Имеются в виду и трескучие пионерско-комсомольские обозрения и вовсе случайные, слабые произведения вроде «Бессмертного Акылгали», «Робинзон нашего села». Станным представляется по отношению к кукольно-сказочной природе покаяние сказочных героев, разоружение сказочных дивов перед носителями идеи превосходства людей над всем остальным живым миром, к тому же с примитивной учительской назидательностью и самодовольством претендующих на титул проводников научно-технической революции.

Однако в лучших постановках сказочно-фольклорный мир выглядел и сюжетно-интригующим, и по смыслу глубоким, как, например, в спектакле «Карлик-школьник». В этом спектакле высвобождалась энергия красоты природного мира, хотя герои его чувствовали необходимость общения с другим миром, который был для них непонятным и, может быть, враждебным до поры, когда личный опыт наконец позволил им убедиться в добрых намерениях, дружелюбии носителей прогресса.

В репертуаре театра появлялись нередко адаптации популярных комедий из репертуара живого театра. Здесь были и удачные спектакли, такие, как «Четыре жениха Диляфруз» в постановке Зиннурова, оформлении Губской, с музыкой Х.Валиуллина и хореографией В.Яковлева, задорно сыгранные А.Хуснутдиновым, М.Абсалямовым, Р.Гиздатуллиним и восходящей звездой кукольной сцены Р.Файзуллиной. К чести театра, был найден приемлемый компромисс в жанре: музыкальный водевиль с подчеркнuto лубочными декорациями. К сожалению, этих достоинств не оказалось в ряде других пьес-комедий, экстраполированных на кукольную ширму, в том числе таких очень разных произведений, как «Старый холостяк» и «Ханская дочь». Последняя — сочинение драматурга с трагической судьбой К.Тинчурина. По-видимому, театр соблазнился неожиданной находкой: из тьмы десятилетий всплыла утерянная некогда рукопись пьесы, переделка знаменитой «Принцессы Турандот». Популярность Тинчурина в татарской зрительской массе велика. На протяжении восьмидесяти лет, за исключением тридцатых-сороковых годов, когда его пьесы были запрещены, драматургия Тинчурина составляет основу репертуара драматических театров Татарстана.

Очевидно, кукольный театр полагался на большой зрительский успех пьесы начала 20-х годов. И он действительно был: помогло сокращение текста и купюры маловразумительных персонажей-масок. Практически оголилась сюжетная линия: Калаф — Турандот, которая для Гоцци имела значение только при первенстве персонажей-масок. Подобный путь, а именно ориентация на «человеческую» драматургию, перспективной назвать нельзя.

В начале 80-х годов в театре стала ощущаться некоторая растерянность в выборе сюжетов и в постановочных методах, которые совсем недавно воспринимались с большим энтузиазмом. Увлечение человеческими пьесами — одна из сторон проблемы. В целом она связана с общественным развитием. Во всем объеме проанализировать эту



Режиссер Людмила Дьяченко



Ե՞ւո՞ճ՞ի Շ՛ելիճ՞ի

тему в данной работе невозможно. К тому же она получила исчерпывающую аргументацию в девяностые годы. А в освещаемый период успели заметить верхушку айсберга. Сложность виделась в «переборе» по отношению к возможностям ребенка в освоении образного языка искусства, идти быстрее, чем это определено природой. Казалось, что резервы интеллекта у детей беспредельны: «Литература приспособлялась к повзрослевшему ребенку и одновременно должна была поднимать его до уровня усложняющейся формы, с ее образными ассоциациями, современным характером символов и метафор»¹.

Тенденция указана правильная, именно таким путем должно идти искусство. Однако этот процесс не имеет временных границ, он может длиться не одно десятилетие.

Позднее сама действительность подтвердила поспешность в прогнозах ускоренного развития детей брежневского социализма. В девяностые годы в связи с падением жизненного уровня населения России, с резким социальным расслоением эстетическое и этическое воспитание детей вновь приковало к себе внимание общества, диагностика причин была определена объективно. А в восьмидесятые годы казалось, что только перегрузкой школьников обуславливается усталость детей от «образных ассоциаций и современных символов и метафор» — вспомним песню «То ли еще будет...

Дети «ногами» затребовали простенькие, добрые сказки про ежиков и мишек, и были правы. Другое дело, что поиск образности, адресная ориентация на детей различной подготовленности не должны были прерываться.

Та же «Волшебная поляна» — подтверждение тому, что можно совместить доброе, воспитательное, не слишком усложненное, но и не упрощенное, с современной образностью, интеллектуальной игрой. Правильная позиция театра — некоторое отступление для подтягивания зрительских резервов к ушедшему вперед авангарду — дала вполне удовлетворительные плоды. С учетом реальных возможностей воспринимающего сознания были осуществлены добротные постановки «Геремок», «Винни-Пух», «Петр I и сол-

¹ Ганкина Э. Художник в современной детской книге — М.: Сов. художник, 1977. — С. 72.



Сцена из спектакля «Теремок» (С.Маршак)

дат». Вновь появился на сцене знаменитый «Гусенок» — в русском и татарском вариантах. Легко, непринужденно, с большим удовольствием актеры возвращались к лягушкам, мышатам, ежикам. Сколько милых зверушек переиграли за эти годы Н.Шестопалова, В.Маякова, А.Карсеев, Н.Киткина, С.Каюмова, Р.Утяева, В.Гибадуллина, Г.Вишняков, артисты: В.Романов, Н.Романова, А.Шестопалов, Г.Демидов, Р.Гарафутдинова. Сколько мишек, волков и волчат, воронов и ворон, петухов, рябых и прочих курочек и цыплят! Славных щенков и изящных кошечек.

Эти спектакли в основном ставила Л.Дьяченко.

В сценографии и куклах этот репертуар в основном был представлен А.Губским. Его куклы Лягушки, Мышки, Ежа, Волка к «Теремку» — образец доступного для самых маленьких искусства. Но в них есть хитринка, намек на то, что художник в данном случае играет по правилам, но ему ничего не стоит эти правила упразднить в пользу самой прихотливой фантазии.

Вот, например, кукла Лягушки. Помимо прямой обязанности нести функциональную суть характера, лягушка может вызывать у вас комплекс комедийно-иронических ассоциаций. Она напомнит вам соседку по этажу, переехавшую недавно к дочери из заброшенного села рязанщины помочь в воспитании внука. Одутловатая, в синем в горошек платочке, с круглыми очками, которые перестали носить невеста когда. Любит поучать «современную» молодежь и лузгать семечки на лавочке у подъезда вашего пятиэтажного панельного дома.

У куклы Мышонка ушки чуть больше, чем нужно, чтобы услышать поскребывание проголодавшейся кошки, но ровно настолько, чтобы разобрать в толпе смеющихся над зажигательной речью вожакого самых непочтительных.

Кукла Волк — средних лет мастеровой, любитель по утрам лечиться пивом.

Если серьезно, все в спектакле было благопристойно, и он весело катился по наезженной колее маршаковского сюжета. А предположения... Вспомним завет великого Станиславского: «я в предлагаемых обстоятельствах», а значит, следует искать максимум наблюдений-конкретностей, чтобы очеловечить образ.



Сцена из спектакля «Котенок на снегу» (К.Мешков)

На наш взгляд, великолепно были выполнены куклы к исторической сказке Л.Кожевникова «Петр I и солдат»; особенно одноглазый пкипер. Национальная и историческая конкретность персонажей взаимодействовала и с представлениями о фольклорной байке и будила область подсознания, в которой мелькали тени великих мастеров смеха прошлого и настоящего. Это был один из ярких спектаклей Дьяченко с неунывающим Солдатом (Г.Демидовым).

«Теремок» (1981 г.) и «Лето в песнях» (1988 г.) — начало и кульминация этой линии в искусстве казанских кукольников. А между ними располагаются «Соломенный бычок», «Коза-дереза», «Винни-Пух», «Сестрица Аленушка и братец Иванушка».

В этом же ряду, но занимая самое почетное место, спектакль «Котенок на снегу» (пьеса К.Мешкова, режиссура Л.Дьяченко). Впервые в Казанском кукольном театре играют куклы на нитях, марионетки. Хорошая и грустная история, рассказанная популярным кукольным драматургом, получила свое художественное воплощение и образное завершение в новой системе кукловождения, а по существу, в новой философии. Мы не удивились легкости, с которой произошла трансформация кукольной эстетики. Обычно овладение системой марионеточного спектакля — это длительная учеба с непредвиденным результатом. Практически все театры отказались от нее: хлопотно, накладно, да и пьес таких мало. Но для режиссера, всегда находящего с актерами творческий контакт, режиссера-экспериментатора, для которого сложность задачи — лишь дополнительный стимул, работа оказалась увлекательной и радостной. Спектакль около десяти лет оставался в действующем репертуаре театра и, надеемся, опыт с марионетками будет продолжен и развит.

Право массового зрителя — требовать от театра понятные, доступные сюжеты и знакомые популярные образы. Мудрость театра — в расхожих сюжетах и ясных образах увидеть больше, чем это предполагается в тексте, театральным «колдовством» направить детское восприятие к совсем не однозначной оценке.

Но театр желает видеть этого же зрителя из обычных, среднеобеспеченных семей и на других спектаклях, желает их прикосновения к миру, им мало знакомому и непривычно-



Сцена из спектакля «Носорог и жирафа» (Х.Гюнтер)



Эскиз кукол на спектакль «Аистенок и пугало» (Л.Лопейска).
Художник — В.Губская

му, понимая свою задачу как воспитание чувств, расширение информационного поля. Театр знакомит детей и с поэтическими сочинениями французского автора М.Дрюона — «Мальчик с лучистыми пальцами» в инспенировке А.Мушинского, немецкого драматурга Х.Гюнтера — «Носорог и жирафа», с пьесой-притчей словацкого сказочника Л.Лопейска «Аистенок и пугало», пьесой польского драматурга Х.Гала «Роза ветров», написанная А.Веселовым по румынской сказке-пьесе «Солнышко и снежные человечки».

В этих спектаклях снова и в который раз зрители встретились с А.Карпеевым, Д.Утешевым, Э.Гилемхановой, Г.Рахматуллиной, Ф.Сабириной, Т.Сорокиной, Е.Кочневым, Р.Гарафутдиновой, М.Сабириной, Г.Габдрахмановой, Л.Хасановой.

О спектакле «Лето в песнях» хочется сказать подробнее, ибо опытный писатель Н.Даули, удививший всех «Песней счастья», через тридцать лет предложил «песенно-танцевальное зрелище» о беспечной стрекозе и шеренге работающих муравьев, которым еще раз подтвердил свежесть, современность своего дарования.

Не нужно искать в пьесе Н.Даули параллель с известной басней Крылова, она очевидна. Очевидно и другое: текст, сюжетные ходы в спектакле Зиннурова содержательны постольку, поскольку они преобразованы именно театральной стихией. Энергия спектакля изливается через жанр музыкального шоу, с вокальными и танцевальными номерами композитора Л.Батыр-Булгари, с массовым и индивидуальным ритмическим совершенством в пантомимах. Мастерство исполнителей Р.Файзуллиной, М.Абсалямова, Р.Гиздатуллина, М.Сабириной и других актеров возносится над заданными характеристиками образов, становится фактором переосмысления новых итоговых зрительских оценок. Басенная назидательность побеждена живым радостным искусством представления игры.

И на редкость удачны в смысле организации внимания зрителей куклы В.Губской. Цветовое и скульптурное решение кукол — бригадира муравьев, например, или «актрисы» стрекозы, явно рассчитано на корректирующее восприятие. Муравей в ладном красном комбинезоне и такого же цвета берете, маленький крепыш с улыбочивым взглядом упрямого пэтэушника. Стройная, легкая стрекоза в бальном платье цвета давленной мали-



Директор театра Роза Яппарова

ны в молоке. Серебристо-синие высокие лайковые перчатки. Громадные черно-зеленые глаза и большие чувственные губы. Пышный взбитый рыжий парик.

Схема басни, однажды иначе увиденная автором (современная лексика, ироническое отношение не к труду — над этим смеяться грешно, а над притязаниями только свое дело считать и нужным, и важным), в художественной плоти спектакля с прекрасной музыкой, блестящими танцами, мизансценической свободой вторично интерпретируется театрально. Так доказывается самоценность спенического искусства. «Лето в песнях» эстетически имело прямое отношение к новой общественно-исторической ситуации 90-х годов.

ПОРА ПЕРЕМЕН

Пришла пора больших перемен в жизни общества. Наступили 90-е годы. Этот этап будет освещен в общих чертах, поскольку процесс проходит на наших глазах и далек от своего завершения. Со многими незыблемыми постулатами советского периода истории наше сознание рассталось без сожалений. Кое-что в настоящей жизни принимается с трудом. Со всеми приобретениями и потерями нового времени историки разберутся, в том нет сомнений, дадут исчерпывающую оценку. По-видимому, это произойдет нескоро, а театр ежедневно должен быть заполнен зрителями, на паузу он не имеет права.

Вновь возникают проблемы репертуара, поиск наиболее действенных методов осуществления спектаклей. Изучение общественной психологии, психологии отдельных социальных групп, конечно, детской, — сегодня, может быть, более актуальная задача, чем вчера. Что в практической работе нужно пересмотреть, на что в прежнем опыте опереться, чтобы пройти качественно новый этап безболезненно, а если возможно, с приобретениями. Искусство и действительность во все времена, соприкасаясь, взаимодействовали диалектически.

В сложный для страны период театр возглавил новый директор, выбранный на демократической основе всем коллективом — первый раз за всю свою историю. Речь идет о



Сцена из спектакля «Маленькая Баба-Яга» (Ю.Коринец)

Р.С.Яшаровой. Она в настоящее время сталкивается с одной проблемой, характерной для любого учреждения на всем пространстве сегодняшней России — с недостаточностью финансирования. Творческие же вопросы в союзе с режиссерами и художниками решаются правильно и своевременно. Ничего из прошлого не было порушено бездумно, все ценное, завоеванное многолетним трудом многих поколений сценических работников, было сохранено. И умножено.

Более того, коллектив Казанского кукольного театра — сейчас он получил новое название Татарский Государственный театр кукол «Әкият» — вероятно, раньше других театров нашел лобозытный поворот в своей репертуарной линии, который, будем надеяться, укрепит связи со зрителями...

Дух нового времени выразил спектакль «И дольше века длится день...». Казалось бы, материал совсем не кукольный. Большая многоплановая повесть одного из лучших представителей современной литературы, писателя-философа Чингиза Айтматова была поставлена Зиннуровым (художник-постановщик А.Губский, композитор Ш.Шарифуллин). Автором-инсценировщиком повести стал поэт-лирик Зульфат. (Он напишет еще несколько пьес, станет самым репертуарным на сегодняшний день автором. Пьесы будут поставлены в театре, определяя его новый курс.) В основу инсценировки положена трагическая легенда о манкурте Жоламане и птице Доненбай. Из всего объема повести выбрана именно эта легенда, поскольку она наиболее близка природе кукольного театра. Тем более что главная мысль повести о памяти исторической и памяти человеческой находит здесь конкретное выражение.

... Четыре человека несут на плечах завернутое в белое тело Казангапа, чтобы предать его земле предков. День сегодняшний передан театром через физическую реальность живых людей. Среди них герой в мужественном облике артиста М.Абсалямова — буранный Едигей. Едигей в глубоком раздумье: государственно-бюрократическая система, безличная и злая, запрещает хоронить святого для него человека из братства по 58-й статье. На месте древнего могильника расположен Космодром, отобрав у людей надежду на единение рода. Запретный плаглаум, уничтожающий и отделяющий прошлое



Сцена из спектакля «Снежная королева» (Е.Шварц)

от настоящего, и дает импульс размышлениям о том, что никогда не должен забывать человек: какого он рода, кто его отец и мать. Глубоко человеческим представляется то, что прошлое в сознании Едигея оживает в виде кукол — этого древнейшего и мифического вида искусства. История Жоламана и его матери Найман Ана воссоздана на ширме как подлинная трагедия.

Ключевой для спектакля становится сцена встречи Матери с сыном, уже потерявшим память. Истинный психологизм, внутренняя наполненность, жалость и страдание ощущается в работе Р.Файзуллиной в роли Найман Ана. Беспомощным ребенком предстает Жоламан Р.Гиздатуллина. . . Трагически завершается эта легенда. Но не зря рассказал ее Едигей — герой Абсалямова, переживший на наших глазах все ее перипетии. Театр взывает к человеческой памяти, к верности своим корням, какие бы исторические «плагбаумы» ни вставали на многотрудном пути. В этом главная гуманная мысль спектакля.

Разрушенный род, разорванные связи, страдающая мать, потерявшая сына. Одинокая птица Доненбай, душа матери, обреченная вечно скитаться в небе над бескрайними степями.

Удивительно, как боль Айтматова получила развитие в действительности, хотя ударила в набат за несколько лет до начала тектонических разломов в нерушимом, казалось бы, монолите. На фоне потрясений, достойных пера Эсхила, Шекспира, начинает складываться новое осознание ценности того, что раньше казалось второстепенным, о чем не писали на газетных полосах, за что не отмечали правительственными наградами, — признание важности обычных человеческих связей. Уже не отчий дом — государство, а материнский очаг — семья в фокусе внимания истстрадавших сердец. Пусть семья в душе, пусть это идеал, но именно отсюда можно начинать возрождение. И, возможно, к крохотному очагу, согревающему душу огоньком единственной свечи, потянется близкое существо, одно, другое. . . Об этом почему-то вспомнилось на спектакле «Копкин дом», да и не только на нем. . .

Речь не о страданиях, речь о психологии человека, расставшегося с иллюзиями касательно безразмерной длани, дающей тебе все: образование, одежду, работу и зарплату. «Надейся на себя», — вот девиз времени. И начинай строить свой дом с кирпичика, полагаясь на дорогу для тебя душу.



Сцена из спектакля «Прыгающая принцесса» (Л.Дворский)

Итак, идея материнского очага, любви, самопожертвования. Она приложима к театру — ведь там живут для детей, не забывают мысль Достоевского о слезинке ребенка, что превыше всего. Обогреть, обласкать, одобрить, дать импульс жизни, радость, свет. Если этого нет, театр не нужен!

Если внимательно изучить репертуар предшествующего периода, бросается в глаза следующая особенность. Активным катализатором действия в нем выступал носитель таких качеств, которые ассоциировались с волевым началом, неразрывным с представлениями о мире как громадной единой общности. Разумеется, вывод мы делаем самый общий, ибо невозможно свести к некоей доминанте всю разнообразную художественную продукцию нескольких десятилетий.

Теперь посмотрим на тип-образ той же драматургической функции — центр стяжения сюжетных коллизий — в репертуаре 90-х годов. Здесь мы можем обнаружить новые качества, цементирующие человеческие связи и генерируемые, как и должно быть по справедливости, женским, материнским началом. После айматовской инсценировки «И дольше века длится день» последовали «Золушка» по сказке Перро, «Невеста падишаха» Н.Гилязова, «Дочь джина» Зульфата, «Прыгающая принцесса» Л.Дворского, «Маленькая Баба-Яга» О.Пройслера, «В ту жуткую ночь...» Зульфата, «Беда от нежного сердца» В.Соллогуба, «Черный змей на белом платье» Р.Курбана и З.Думава, «Снежная королева» Андерсена, пьеса Е.Шварца¹ и т.д.

¹ Постановочный коллектив: «Золушка» — Л.Дьяченко, художник — В.Губская, композитор — И.Сафин; «Невеста падишаха» — Л.Дьяченко, А.Губский, композитор — Л.Батыр-Булгари, пластика В.Яковлев; «Дочь джина» — И.Зиннуров, художник — В.Губская, композитор — Л.Батыр-Булгари; «Прыгающая принцесса» — Л.Дьяченко, художник — В.Губская, композитор — Р.Абубакиров, пластика — В.Яковлев; «Маленькая Баба-Яга» — Л.Дьяченко, художник — А.Губский, композитор — Б.Трубин; «В ту жуткую ночь» — И.Зиннуров, художник — В.Губская; «Беда от нежного сердца» — Л.Дьяченко, художник — В.Губская, «Черный змей на белом платье» — И.Зиннуров, художник — В.Губская; «Снежная королева» И.Зиннуров, художник — В.Губская, композитор — Л.Любовский.



Сцена из спектакля «Кошкин дом» (С.Маршак)

В тот же ряд попадают те спектакли, названия которых первоначально могут ввести нас в заблуждение, — «Заяц, победивший страх» Р.Курбана (реальная действенная энергия в зайчихе и зайчатах — семье длинноухого труса — которая в борьбе за выживание сплачивается и в итоге побеждает). Герда, исходившая тысячи километров, спасает брата Кая в «Снежной королеве». Машенька из пьесы «Гуси-лебеди», повторившая тот же подвиг ради братца Иванушки. Инициатор самых решительных поступков в спектакле «Чулпан-звезда взойдет...» — Зухра, бросившая вызов несправедливому и жестокому миру.

Были и спектакли, где указанная тенденция просто не присутствует, — «Маленький Мук», «Морозко», «Беседы с тигром». Но символичен в этом смысле «Кошкин дом».

В 1981 году с большим успехом на сцене шел спектакль «Теремок» — сказка С.Маршак. Добрый, непритязательный сюжет о том, как лесные зверушки один за другим искали и находили добрых соседей, спасаясь от непогоды, и все больше проникались чувством совместного сожительства. Маленький теремок не мог выдержать больших и очень больших существ. В итоге теремок от тесноты разрушился. — Похоже, концовка сюжета не волновала автора — зверушки так же мирно расходились, как однажды и собрались. Происходящее никого лично не затронуло, финал сказки совмещался с нехитрой моралью и не нес в себе никакой сверхглубокой идеи. Жили в теремке, а потом каждый разошелся по своим углам.

Совсем другое — в сказке трехлетней давности того же автора.

«Кошкин дом» горит в самом начале спектакля. Дальше начинаются скитания кошки и дворника Василия, которым все отказывают в помощи, ссылаясь на «уважительные» причины.

И только ее нищие племянники, забыв про прежние обиды и унижения, предлагают тете Кошке ночлег в своей лачуге. Итог — исправление нравов, возрождение семьи. Строится новый дом.

Ситуация как бы проигрывается от обратного. Страдания маленьких котят, их сиротство сопоставлены с роскошью безбедной жизни.



Сцена из спектакля «Морозко» (Л.Кожевников)

Тем не менее в подтексте сказки тревожная нота о вселенском неблагополучии, о существовании рядом со счастьем горя, с богатством — бедности, что испытала в итоге и сама хозяйка. Выстраданное чувство дорогого стоит.

Здесь мораль качественно иного наполнения. Вопрос стоит о выживаемости в трудных условиях.

Мысль, заложенная в старую маршакговскую сказку, оказалась и современной и вешней. Если сказать кратко — человек не просто на веру должен принимать какую-либо предложенную позитивную программу действий, но должен выстрадать ее, прийти к убеждению вполне осознанно, понимая, что это единственно приемлемое и реалистическое, хотя и трудное решение.

Реалистический взгляд на мир и на природу человеческих отношений характерен для спектаклей кукольного театра 90-х годов. И неважно — действительно ли это пьесы прямого практического совета, как поступать в том или другом конкретном случае («Защит, победивший страх» Р.Курбана) или старинный водевиль В.Соллогуба «Беда от нежного сердца». Добрые наставления эффектом «двадцать пятого кадра» проникают в зрительское подсознание и в спектаклях «Невеста падишаха» М.Гилязова, «Прыгающая принцесса» чешского автора А.Дворского, и, казалось бы, в литературной основе очень далеких от реалистического понимания мира: «Маленькой Бабе-Яге» западнонемецкого сказочника О.Пройслера, «Дочь джина» Зульфата, например.

Конечно, не случайно, «Дочь джина» в постановке И.Зиннурова или «Кот в сапогах» в интерпретации Л.Дьяченко — различные в постановочном решении и способах актерского существования, да и в технике кукловодства все равно имеют некую точку пересечения. Область фантастического в «Дочери джина», где вопросы семьи поставлены во главу угла, намеренно рассмотрена в узнаваемых картинах сельского быта с его традиционными атрибутами: сельской баней, колыбелью-качалкой, праздничной сельской вечеринкой и т.д.

Но, конечно, основная тенденция искусства последних сезонов кукольного театра выражается через трезвую оценку нашего бытия, властно поставив задачу утвердить



Сцена из спектакля «Цыганы» М.Гилязова

как высшую ценность самостоятельность принятия решений активным женским характером.

Да, в театре появились две большие актрисы, возможности которых практически не ограничены. В восьмидесятые годы татарская труппа пополнилась поющей Рамзией Файзуллиной, первые же роли которой показали мастера и художника крупного дарования. В девяностые годы она единственная смогла подтвердить свое мастерство на самом разнообразном материале и в различных жанрах.

В начале девяностых, закончив училище, пришла в русскую труппу Наталья Егорова, которая также на свои хрупкие плечи взвалила основной репертуар театра.

Наличие больших актрис несомненно повлияло на репертуарную политику театра. И все же такое объяснение не будет полным и справедливым. Ведь и до них были первокурсницы. В сороковые-пятидесятые — Полина Бикмухамедова, в шестидесятые — Г.Мубарякова, далее В.Гибадуллина... И что? Разве в театре считались с возможностями мастеров?

В татарской группе с открытия театра до середины шестидесятых годов была несравненная Сара Валиуллина и Марьям Хисамова. Затем Г.Тагирова. Стоит бросить взгляд на репертуарный лист актрисы и выяснится, что кроме *нескольких* ролей (остальные, да, с блеском сыгранные), роли во многом случайные, не позволившие направить репертуарные планы театра в сторону следования таланта и мастерства.

Скорее всего, дело в последовательном проведении нового взгляда на природу вещей, подсказанного самой действительностью.

...«Цыганы» в постановке Дьяченко вызывают уважение к творческой дерзости коллектива, рискнувшего в пушкинский год (заметим, только три из четырнадцати театров республики решились на это) переложить известную поэму на язык кукольной сцены. Дело даже не в сложности адаптации произведения принципиально иной формы. Это театр с успехом делает лет двадцать подряд. Режиссер инициативно вместе с автором инсценировки М.Гилязовым и художником В.Губской, композитором Ф.Абубакировым решил ввести мотив увлекательный, хотя не бесспорный — прослоить линейный сюжет



*Диплом
международного
фестиваля
«Пиеро 2001»
(Болгария)*

*Коллектив театра после премьеры спектакля «Цыганы» М.Гилязова.
Автор – в первом ряду второй справа*

поэмы намеками-предчувствиями поэта по поводу своей судьбы. Еще неженатый Пушкин, не имеющий представления о Гончаровой, проживает драматические перипетии отношений с женщиной-судьбой вплоть до роковой дуэли. Реальность (поэма) совместилась с виртуальностью (предчувствие трагического конца). Конечно, Натали не Земфира, Пушкин не Алеко, однако, Дьяченко достаточно убедительно проводит параллели. Сопоставление жизни и поэтического творчества в отношении Пушкина не произвольно: кровью сердца писал поэт, преображаясь в своих героев, заглядывая в их будущее и свое тоже.

Самый текст Пушкина звучит целостно, почти без положенных по правилам инсценирования кушор. Другая «физическая» реальность — актер Д.Утешев в облике самого Пушкина. Актер в поэтическом озарении читает стихи поэта, незаметно переходя к вождению куклы Алеко, просвечиваясь на экране с характерным жестом — скрещенные на груди руки. Третья — главная — реальность и не реальность вовсе, а зыбкий мир теней. Она возникает от использования экрана, на который проецируются фигуры с молчаливым пластическим жестом, изображением Двора, великосветских дам, гвардейцев, паркетных шаркунов. Дуэль показана на экране, а до нее ухаживание в танце молодого статного кавалера за молоденькой трепетной особой.

Надо отдать должное Л.Дьяченко. Все аллюзии она проводит с тактом: можно воспринимать биографический план однозначно. Но если у вас нет такого поэтического позыва, воспринимайте иначе, ведь на ваших глазах только тени, миражи, которые документированию не подлежат. Дороже из названных планов для режиссера безмолвные тени, данные как смысловой центр композиции. В царстве теней замечательно прорисовывается образ-знак, образ-судьба — Натали.

Да, этот план значим больше других, поэтому В.Губская помогает укрупнить его, намеренно разукрупняя куклы. Она делает куклы Алеко, Земфиры, цыган в малом масштабе, делает их полемически кукольными — как из магазина игрушек взятыми, то есть без малейшего желания видеть их подобно реалистическим кукольным персонажам. Особенно убедительно глубокий замысел получил воплощение в образе таборного медведя, а по сути шишопевого мишки.



Лев Кожевников



С директором Международного фестиваля театров кукол, проведенного в Каннах (Франция) Рене Корбье (в центре). 2000

Думается, приоритет теневого плана повлиял на способ существования актеров, не таясь играющих с куклами — открыто перебрасывая их из рук в руки, передавая на вождение своим товарищам по сцене. И снова можно подумать, ну и что? Такой прием давно используется в кукольном театре. Нет, в этом спектакле подобным существованием человека и куклы достигается принципиально новый эффект. Эффект дискретности, прерывности действия, в конструктивных приостановках линейного сюжетного развития, без которых понять необходимость миражей было бы затруднительно. Словом, создается театральный сюжет, в который вмонтирован литературный сюжет поэмы. Иначе говоря, театральный сюжет собирается из линий, цветовых пятен, их контрастов, пластики жеста, звуковых и музыкальных интроспекций. Последнее хорошо выполнено Ф.Абубакировым. Из переплетений, отражений жизни иллюзорной (цыганский табор) и истинной (тени) плетутся замысловатые кружева постановки.

Вот пример, подтверждающий сказанное. Всем известна знаменитая ария Земфиры — «Старый муж, грозный муж...». Замечательная музыка С.Рахманинова, взятая цитатой, явно пришла бы в диссонанс с художественным единством постановки, которая отнюдь не иллюстрация к «Цыганам», не интересный театральный парафраз на тему судьбы великого поэта.

О балетмейстере Г.Маннаповой хочется сказать особо. Без ее участия театр теней не состоялся бы. И конечно, большой вклад в успех спектакля внесли Н.Егорова (Натали), Д.Утешев (поэт), В.Фечин, Е.Кочнев, А.Карпеев, В.Гибадуллина.

Пушкинское «сказка ложь, да в ней намек...» направляется по отношению к спектаклю другого жанра и иной театральной традиции, к популярной народной сказке «Гуси-лебеди».

Драматург Лев Кожевников инсценировал ее с точным учетом психологии сегодняшнего детского сознания, с юмором и иронией, осуществив структурный перевод старой сказки на язык современной театральности. Что важно и ценно в по-



Спектакль «Гуси-Лебеди» Л.Кожевникова — участник Каннского (Франция) Международного фестиваля театров кукол. 2000 г.

добном подходе? Сюжет сказки сохраняется, речь героев почти не тронута. То есть мы имеем дело не с вольной обработкой, переложением, когда вводятся какие-то новые сцены, герои, сюжет оснащается современными песенками-шлягерами — намеренно подчеркивается дистанция, отношение к персонажам со стороны автора. Такие переложения на драматической сцене мы видели часто и порядком устали от них.

Обычные переложения обнажают разнородность, несовместимость первоисточника с, казалось бы, новым произведением. У Кожевникова все отношения между героями и последовательность действия сохраняются, но получают осмысление в свете тех сдвигов, через которые прошло за десятилетия театральное искусство. Взять, к примеру, предлагаемые обстоятельства пьесы, где тут же начинает вырисовываться главный мотив театрального сюжета, конфликта.

Девочка Машенька заигралась, проспала своего братца Ванечку. Налетели гуси-лебеди и унесли несносного мальчугана в неведомые края. Патриархальное сознание настойчиво выдвигало несколько ведущих наставлений: послушание старшим, трудолюбие, доброту как спасительные панацеи. Против вечных ценностей возражать глухо. Беспокоит только одно. Получают ли в нашей действительности безусловное подтверждение эти вечные, а значит вневременные и в известной степени абстрактные истины? Согласитесь, трудно сегодняшнему ребенку (реальному, не выдуманному,) объяснить расхождение ожиданий, связанных с добросовестным следованием вечным заветам, когда в жизни он видит прямо противоположное, когда сплошь и рядом доброта расценивается как слабость, трудолюбие как удел неудачников (кстати, и в древности оно воспринималось неоднозначно — «путем трудов праведных не построишь палат каменных»), а что касается послушания, подчинения слову старших, — всякий ли старший кладезь ума и совести? Вот задача. Не отрицая, то есть признавая в воспитательных целях традиционные добрые наставления, — значит дать пройти им испытания, вновь проверить на прочность. Итоговое суждение будет таким, каким и должно быть.



Диплом Международного фестиваля, проведенного в г.Рязани в 2003 году

Р.Яппарова со студентами кукольного отделения Академии искусств в г.Ярославле

Р.Яппарова и И.Зиннуров с главным режиссером Воронежского театра кукол, народным артистом России, лауреатом госпремии РФ В.Волховским

Однако не бездумно затверженными должны быть вечные истины — тогда пользы от них мало: при первом же столкновении с суровой реальностью крушение иллюзий неизбежно. Они должны быть *выстраданными*. Структурный перевод драматурга, подержанный и развитый, театрально доказанный И.Зиннуровым, становится увлекательным для зрителя и социально полезным.

Режиссер с известной долей скепсиса рассматривает положительность отца и матери детей. Это фигуранты действия, но не его герои. Разудалое веселье, ярмарка, куда они поспешно собираются (надо думать, не без личного интереса поразвлечься, отдохнуть), заставляют усомниться в трепетном отношении к чадушкам. Здесь не то чтобы безразличие, какое-то залихватское бездумье, граничащее с безразличием. Пусть даже компенсируют они невнимание к малым детям дорогими подарками — ружьем, сабелькой. И подарки обретают в контексте отношения к Ванечке и Машеньке другой смысл, желание откупиться от забот воспитания, что ли. Такие вот предлагаемые обстоятельства. Они даются как бы под углом к первоисточнику.

Важно, что дети поначалу воспринимаются под стать родителям: озорники, неслухи с задатками себялюбив и драчунов. Конечно же, они попадают в историю — не могут не попасть.

Режиссер неспешно «прописывает» внутренний, психологический сюжет старой сказки, где эти мотивы так явно не присутствуют, а в спектакле обретают живую осязаемость благодаря исполнителям ролей родителей — В.Гибадуллиной, В.Фечина, А.Карпеева, детей — Н.Егоровой, Е.Кочнева, С.Кузнецова.

Далее, когда наступило несчастье, режиссер опять же не спешит привести в соответствие с первоисточником-сказкой психологию спенических образов. Путь к себе будет долгим и трудным.

Машенька «отмахивается» от Печки, нагруженной хлебами и пирожками, от Яблони, с провисшими от плодов ветвями, от Речки. Не потому ее невнимательность на грани досады от «надоедливых» существ, что сбито дыхание от быстрого бега и в голове толь-



Диплом Оренбургского Международного театрального фестиваля Гостинный двор за спектакль «Сказка волшебной ночи» (Р.Брэдбери, пьеса Б.Вайнера)

Сцена спектакля «Сказка волшебной ночи»

После премьеры спектакля «Сказка волшебной ночи». Слева направо: режиссер-постановщик Л.Дьяченко, композитор С.Зарюкова, гл.режиссер И.Зиннуров, автор Б.Вайнер, драматург Н.Ахунова

ко одна мысль — добежать, спасти братца, а в силу уже устойчивой привычки считаться только со своими ближними. Надо видеть и слышать актрису Егорову, чтобы понять — дело обстоит именно так и не иначе.

Но нужно успеть заметить и другое. В каждой новой ситуации, а их, как и положено в сказке, три — Машенька — Егорова становится более восприимчивой к страданиям добрых существ. Зиннуров делает театрально действенным возвращение образа к первоначальной, идущей от старой сказки сути. И в продолжение развития этой динамики — от бездумного эгоистического содержания (все на свете трын-трава) к осознанию мира как органического целого, в котором ты — лишь зависимая частичка и в то же время часть, от которой зависят другие, — Машенька обретает мягкость, терпимость, девичью добрую сущность, почти материнскую ответственность.

Совсем не простым, лубочным спектаклем оказываются «Гуси-лебеди» на поверку. Трезвое восприятие Зиннуровым сказки патриархального сознания трансформируется в спектакле в современную реальность.

Театральная стихия находит мощную поддержку в лице А.Губского. Его фантазия ярко образная и точная по смыслу. Материал, использованный им, стилизован: дутые, пневматические елочки с округлыми ветками без колочек. Вообще лес не страшный (читая сказку, мы об этом не подозревали), не дикий. И понятно, суть действия не во внешних причинах и обстоятельствах. Все дело в нас самих. Какие мы — такие и наши проблемы. С особенным блеском художник показывает Печку, Яблоню, Речку. Актер В.Фечин в образе Печки «приобрел» туловище-пирамиду с заслонками, дверцами, которые «сами» открываются, чтобы угостить, накормить путников печеными хлебами и пирожками. Он же, Фечин, играет вторую роль Речки с кисельными берегами и также неповторимо, душевно, мягко. Его герой недоумевает, огорчается, когда пренебрегают самыми вкусными пирожками в мире. Но зла не помнит, готов еще и еще помочь, спасти.



Участники Второго всемирного интернационального фестиваля театров кукол в Турции. Адана, 1995

Новая театральность «Гусей-лебедей», выявленная триумвиратом автор-режиссер-художник, восходит к мысли, объективно прочитываемой по ходу действия: ворота в рай открыты в первую очередь не безгрешному, но раскаявшемуся. Если это так, то спектакль Кожевникова — Зиннурова — Губского главную воспитательную задачу выполнил.

И еще одна премьера в театре — «Чулпан звезда взойдет...» Зульфата.

В татарском фольклоре есть легенда о бедной девушке, которую злая мачеха принуждает наполнять колодезной водой бездонную бочку. Не зная отдыха, с восхода солнца до заката, сиротка трудится под издевательский смех близкого окружения. И она взмолилась луне, чтобы та взяла ее к себе. Сострадав измученному существу, луна опускает вниз лунную дорожку, по которой поднимается юная девушка, освобожденная от злосчастной судьбы. Напоминанием живущих на луне появляются тени. Поэтическое сказание как бы предупреждает — необходимо помнить о бедных и сирых, не жалеть добра людям.

Зульфат, оттолкнувшись от древней легенды, создает сюжет, в котором резко смещает мотивировку поступка героини, поднимает ее в общественном положении — теперь она ханская дочь, любящая и любимая бедным пастухом Лачыном — в таком повороте мы можем увидеть желание автора как можно дальше отойти от известной легенды-притчи. А восхождение Зухры на Луну связано с активным неприятием жестокой несправедливости мира, где часто правят зло и коварство.

Весь интерес в пьесе, конечно, в образе лунной девушки. Действенная энергия остальных персонажей, включая Лачына, другого корня — это линейные образы, сюжетно одноплановые: Хан (Ю.Чуктиев) — сознание безмерности власти, Саид Мирза (М.Гайфуллин) — жестокое коварство, Охотник (Ю.Чуктиев) — воплощение мелкого подлеца, подруги Зухры (М.Сабирова, Ф.Сабирова) — верность в дружбе, Лачын (Р.Гиздатуллин) — романтическая влюбленность.

Напротив, в образе Зухры воплощен сложный состав чувств. Любовь, нетерпимость



Встреча Нового 2001 года

ко лжи, жажда справедливости, гордость. Только в этом образе есть движение, развитие от простого и раздельного проявления чувств к их единству, слитности. Ее, как драматическую героиню, определяет осознанный выбор позиции. Она — инициатор поступков в драме.

Смирение, страдательность образа-легенды оборачивается противоположностью, и в этой трансформации глубокий смысл: Луна спасает Зухру от самоубийства (акта выраженной воли).

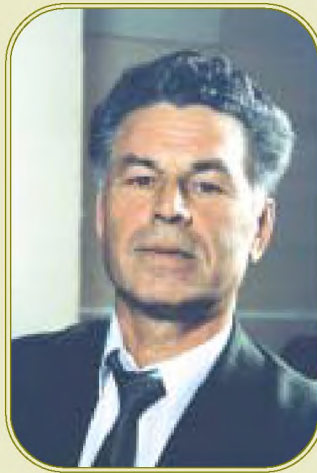
В спектакле И.Зиннурова и В.Губской с музыкой М.Шамсутдиновой наплась актриса, которая примирила крайности пьесы и легенды — традиционно национальное и современное драматическое. Речь идет о Рамзии Файзуллиной с ее певучими, проникающими в самое сердце интонациями, с плавностью жестов. В ее исполнении нет демонстративного аристократизма, наоборот, проявляется общечеловеческая природа женского характера. Смягчен комплекс героического, уместного для традиций европейской романтической драмы и не вполне подходящего, когда мы имеем дело с многовековой историей татарской нации, по существу, свободы не знавшей.

Весь же остальной сюжет — история любви и коварства с подчеркнутыми социальными мотивами конфликта: при всей привлекательности поэтического диалога и композиции, яркости и зрелищности костюмов (выполненных прекрасно), силуэтов кукол поэтически опять же выразительных — если не отдает традиционным, привычным в теме, то и не доказывает бесспорно ее кукольную специфику. Пьеса могла бы хорошо читаться в театре живых людей. Спектакль, повторяем, красочен и фабульно организован профессионально, и если бы не излишняя в диалогах информационность, которая затем дублируется в действии, наверное, спектакль только бы выиграл. Хотя и в этом вопросе судить строго мы не беремся — уж очень чисто, звонко звучит поэтический текст и сокращать его в пользу динамики действия жаль.

Что показали следующие сезоны? Театр на правильном пути. Он приглашает режисеров со стороны, не замыкается на творчестве одних и тех же лиц. Приглашает масте-



*Заведующая художественно-постановочной частью
Альфия Каримуллина*



*Зам.директора по АХЧ
Фарит Фахрутдинов*



*Зам.директора по
организации зрителя
Луиза Афлятунова*

ров со своим почерком — Ю.Фридмана, А.Янкелевича, И.Хайруллина. Обновляет труппу. В сезоне 1998/99 года дебютировали сразу несколько выпускников театрального училища и Академии культуры и искусства, отношение к молодежи самое благожелательное — они уже создали несколько значительных ролей. Прекрасно зарекомендовали себя Р.Зайнуллина: Фея в «Золушке», Герда, Кошка в маршакловской сказке; Г.Сабирова в «Кошкином доме», Кай в «Снежной королеве», вводы в старые спектакли. Обещающими актерами показали себя А.Дмитриев, А.Дементьев, С.Кузнецов. В татарской труппе большие надежды возлагаются на Ю.Чуктиева (спектакль «Чулпан звезда взойдет...» — роли Алмака, Хана и две эпизодические роли).

Зайнуллина и Дмитриев, не теряя темпа, поступили в Санкт-Петербургскую театральную академию (заочное отделение). А их мастер — Л.Дьяченко, выпустившая восемь групп в училище, ныне преподает в КГУКИ. И.Зиннурову, выучившему почти столько же поколений актерской молодежи, у которого, как и у Дьяченко, среди бывших учеников немало заслуженных артистов республики в кукольных и драматических театрах, ныне он также ведет курс актерского мастерства в Казанском государственном университете культуры и искусства. Так что налицо расширение образовательного ценза, новая ступень в овладении мастерством, результаты которых, будем надеяться, станут самыми положительными.

В театре продолжают целенаправленно работать с местными драматургами. Особенно успешно с теми, которых когда-то привлекли в качестве новичков. Теперь они ведущие мастера, их пьесы ставят во многих театрах Татарстана и России. М.Гилязов, Л.Кожевников, Зулфат, Р.Курбан, Р.Бухараев — это постоянный репертуарный резерв кукольной сцены. А специфика театрального кукольного языка определеннее и конкретнее.

Известный драматург Туфан Миннуллин, чьи пьесы больше всего ставились на сцене театра «Азат» (1966), «Сказка про Гафият» (1972), «Карлик-школьник» (1981), «Четыре жениха Диялфруз» (1983), «Робинзон нашего села» (1984), «Волчица-учительница»



*Педагог-организатор зрителей
Алевтина Козырева*



*Заведующая
литературной частью
Лейсан Фахрутдинова*



*Балетмейстер Гузаль
Маннапова*

(1995), «Деревенский пес Акбай» (1999), «Змеиная гора» (2003) вошел в историю театра как особо чувствующий специфику выразительности играющей куклы.

В современном театре кукол все большую роль играют музыканты-композиторы. Не теряя в достигнутом и продвигаясь дальше по установленному пути, создатели спектаклей все больше считаются с творческой волей композиторов, создающих музыку для постановок.

В Татарском государственном театре кукол «Әкият» работали и продолжают работать признанные профессионалы, создавая целостные музыкальные композиции. Случаев подбора музыкальных номеров мы в современном театре практически не встречаем.

Такие композиторы, как М.Яруллин, Ф.Ахметов, Б.Трубин, М.Имашев, И.Якубов, Р.Хасанов, Р.Ахиярова, Л.Батыр-Булгари, М.Шамсутдинова, Л.Любовский, И.Сафин, Ш.Шарифуллин, Ф.Абубакиров, А.Хусаинов, С.Зарюкова определяют тональность спектакля, его ритм, жанр не в меньшей степени, чем авторское задание драматурга. В качестве примера нельзя не сослаться на ансамбли, дуэты, сольные музыкальные номера, а также инструментально-оркестровые сочинения М.Шамсутдиновой к спектаклю «Чулпан звезда взойдет...»

Татарский государственный театр кукол «Әкият» — широко известный коллектив и в международном масштабе. Его гастрольные маршруты, не ограничиваясь рамками Татарстана, проходили в Московской области, Киеве, Перми, Куйбышеве (Самара), Свердловске (Екатеринбург), Кирове, Ульяновске, Астрахани, Горьком (Нижний Новгород), Саратове, Чувашии, Башкортостане, Марий Эл, Мордовии, Удмуртии, Дагестане. В 1974 году театр принимается в коллективные члены УНИМА, и его творческие маршруты становятся более обширными. Эта организация дала мощный толчок его творческому росту и выходу на международную арену. Участие представителей театра, проводимый УНИМА, на международных конгрессах, фестивалях и симпозиумах в Венгрии, Польше, Германии, Югославии, США, Франции, Болгарии, Турции, несомненно, дало пищу для его интеллектуального роста. Сотрудничество с польскими коллегами — постановка И.Зин-



Административно-бухгалтерский состав: В 1-м ряду слева направо: Арсланова Т.А. — нач. хозяйственного отдела, Дмитриева Л.Н. — зав. складом, Галиева С.В. — бухгалтер. Во 2-м ряду слева направо: Фаткуллина А.Р. — зам. главного бухгалтера, Шайхаттарова С.Т. — главный бухгалтер, Хантимерова Л.И. — начальник ОК

нуровым пьесы «Роза ветров» польского драматурга Х.Гала в художественном переводе М.Гилязова в Казани и постановка его пьесы «Глаза змеи» в Государственном театре кукол г. Ломжа, а также гастроли театра в Польше послужили сильным стимулом в творческих поисках коллектива.

Спектакль театра «Пупок-волшебник» по пьесе А.Попеску был награжден Дипломом фестиваля Румынской драматургии. В 1989 году театр с этим спектаклем гастролировал в Польше. Участие театра на Международных фестивалях со спектаклями «Паппет-шоу» Л.Дьяченко в г. Брауншвейге (Германия) 1994 г., «В ту жуткую ночь» Зульфата в г. Адане (Турция — 1995), «Дюймовочка» Г.-Х.Андерсена в г. Измире (Турция — 1999 г.), «Чулпан-звезда взойдет...» Зульфата в г. Оренбурге — 2000 г., «Морозко» Л.Кожевникова, (Рязань — 1997), «Закинул я удочку» Р.Курбана и «Гуси-лебеди» Л.Кожевникова в г. Канны (Франция — 2000), «Цыгань» А.С.Пушкина, пьеса М.Гилязова в г. Стара Загора (Болгария — 2001), «Гуси-лебеди» и «Дюймовочка» (по сказке Г.-Х.Андерсена) Л.Кожевникова в г. Боттроп (Германия — 2002), «Камыр батыр» С.Хусни в г. Бурса (Турция — 2003), «Сказка волшебной ночи» Р.Брэдбери в г. Оренбург (2003), «Щелкунчик» Э.Т.А.Гофманна в г. Рязань (2003) можно отметить как вершины в творческом росте театра. В 1996 году директор театра Р.С.Яшарова, главный режиссер И.Зиннуров и режиссер-постановщик Л.Дьяченко были приняты в индивидуальные члены УНИМА.

Слова благодарности должны быть адресованы педагогической части театра. К тем, о которых зритель может не знать, но без деятельной энергии педагогов-организаторов многое, сделанное режиссерами и актерами, может пойти насмарку. Здесь просто нельзя пропустить такую личность, как Л.Имаева. Она служила кукольному делу более десяти лет, стояла у истоков обновления театра в семидесятых годах. Позднее в начале восьмидесятых сложные и ответственные функции взяла на себя Р.Яшарова. За короткое время, предшествующее ее дальнейшему восхождению, завлит — директор она сумела организовать встречи с интересными личностями творческого и научного мира; умело про-



Бутафорский цех: В 1-м ряду слева направо: Шакурова А.Ш. — швея, Фадеева В.Н. — художник-бутафор, Хузина Н.А. — нач. пошивочного цеха. Во 2-м ряду слева направо: Садекова И.Г. — художник-бутафор, Коняхина Н.Н. — художник-бутафор, Сычев А.В. — художник-конструктор, Данилова С.С. — художник-бутафор, Сафиуллин Ш.М. — художник-бутафор.

паганируя театр кукол, — привлекла новых авторов. Потом на этом посту работала Г.Нигмятзанова. Нынче этот ответственный участок дела возложен на А.Козыреву.

Театр — большое хозяйство развернутой структуры. Обо всех энтузиастах рассказать невозможно, но об одном человеке нельзя не упомянуть. Речь идет о Н.Коняхиной, заведующем цехом бутафории, которая почти двадцать лет выполняет очень ответственную работу по созданию материально-вещественной среды. Вылепленные, вырезанные вазы, горшки, ружья, алебарды, копыя, атрибуты дворцовой жизни или же лесной избышки всегда выразительны: где нужно — иносказательны, где можно — ироничны.

Несколько десятилетий трудился над механикой кукол чудесный мастер А.Лаврентьев: человек — золотые руки, выдумщик, фантазер. Механика кукол была удобной, рациональной, что облегчало ее вес, а это для актеров едва ли не самая главная ценность куклы.

Много лет в театре трудится зав. постановочной частью А.Каримуллина, главный машинист сцены М.Гибадуллин, вносящие свою важную лепту в общее дело.

После завершения профессиональной творческой деятельности, где она была одной из самых заметных актрис, хлопотливые обязанности заведующего труппой выполняет Р.М.Утяева.

Когда-то Первый интернациональный театр кукол был передвижным, вел борьбу за существование, искал и находил возможность радовать своего маленького зрителя. Низкий поклон ветеранам, которых остается все меньше, но именно они в трудные предвоенные и военные годы не раз доказывали истину, что творчество — в руках влюбленных в свое дело людей. Семьдесят лет развития Татарского Государственного кукольного театра «Әккият» еще и еще раз эту мысль подтверждают.



Администраторы: в 1-м ряду слева направо: Галявиева Г.М., Галимзянова Р.Р., Хакимова Ф.А. Во 2-м ряду: Овчинникова Г.Н., Кошечкина Н.В., Мифтахутдинова Ф.Г., Рождественская Л.В.



Художественно-производственный цех: в 1-м ряду слева направо: Ишметов Ш.И., Сафиуллина М., Гилемханов Д.С. Во 2-м ряду: Миргасимова Л.С., Сундукова С.А., Гибадуллин М.Г.

Водители: в 1-м ряду слева направо: Пляксин Е.В., Ефремов А.А., Шайхаттаров Ш.С. Во 2-м ряду: Шайхиев И.З., Кельчин В.Л.





Германия, г.Боттроп. Участники Международного фестиваля театров кукол — слева — С.Кузнецов, Э.Гилемханова, Л.Дьяченко, В.Фечин, А.Корпеев, Р.Яппарова, С.Каюмова, И.Зиннуров, В.Губская. 2002



Встреча с советником по культуре посольства Индии в России (в центре)

Германия, г.Боттроп. Международный фестиваль театров кукол. В центре директор фестиваля Герд Хайнеманн. 2002





Сцена из спектакля «Панпет шоу». Л.Дьяченко. 1995



Сцена из спектакля «Дюймовочка». Г.-Х.Андерсен, пьеса Л.Кожевникова. 1997

Сцена из спектакля «По щучьему велению». Е.Тараховская. 1999





Сцена из спектакля «Три поросенка». Б.Вайнер. 2000



Сцена из спектакля «Али-баба и сорок разбойников». В.Смехов. 2000

Сцена из спектакля «Рамаяна». Л.Кожевников. 2001





Сцена из спектакля «Алмазная гора». Б.Сулимов. 2002



Сцена из спектакля «Теремок». С.Маршак. 2002

Сцена из спектакля «Щелкунчик». Э.Т.А.Гофман, пьеса Л.Кожевникова. 2002





Сцена из спектакля «Сказание о Казани». М.Гилязов. 2003



Сцена из спектакля «Царевна-лягушка». Н.Гернет. 2003

Сцена из спектакля «Муха-цокотуха». К.Чуковский, пьеса Л.Афанасьева. 2004



A green curtain with white and yellow flowers is partially visible on the left side of the page. A marionette figure in a brown and blue patterned outfit is positioned near the bottom left of the curtain.

ИСКУССТВО
ИГРАЮЩИХ
КУКОЛ



КУРЧАКЛЫ
УЙНАУ ~
ЖИТДИ ЭШ





КЕРЕШ

Тарих дәрәсләкләреннән, борыңгы әдишләренң китапларынан укып белгә-небезчә, театр — сәнгатьнең әле антик заманнарда ук барлыкка килгән төре. Һәм ин кызыклысы — антик артистлар театрда, чын йөзләрен күрсәтмичә, битлек киеш уйна-ганнар. Ә битлек — ул курчакның бер формасы. Димәк, курчак театры үзенең тарихы белән әнә шул бик борыңгы заманнарға барып тоташа. Театрның төп атрибуты, симво-лы булып торган битлеккә бәйләлектә караганда, курчак театры, гомумән, бу төр сән-гатьнең төп нигезен тәшкит итә дигән фикер дә хата булмастыр кебек. Курчак театры турында без безнең эрага кадәр V гасырда яшәгән грек тарихчысы Геродот язмаларын-да укый алабыз. Борыңгы Грециядә һәм Рим дәүләтендә тормыш күренешләрен, ва-кыйгаларны сатирик күзлектән чагылдырган курчак театры тамашалары үткөрөлүе мөгь-лүм.

Якын Көнчыгышта, Һиндстанда, Кытайда һәм Япониядә курчак театрының күштөрле формалары яшәп килгән.

Гасырлар үтү белән театрның башка төрләре шикелле үк курчак театры да өстен сый-ныф вәкилләренең — сарай әһелләре, түрәләр һәм аксөякләрнең күңелен күрүгә хезмәт итүгә күчә.

Арлекин, балагур, шут кебек мазәкче каһарманнар әнә шундый сарай артистлары буларак тарихка кереп калганнар. Урта гасырларда курчак персонажлары төрле ярминкә-ләрдә, базар мәйданнарында түбән сыйныф халкына хезмәт күрсәтә башлый, нигездә, сатирик халык театры рәвешендә яши. XIX гасыр азагы — XX гасыр башында курчак театры Россиядә һәм Көнбатыш Европа илләрендә хезмәт халкының социаль азатлык өчен көрәш рухын чагылдырган тамашалар күрсәтүгә күчә. Россиядә бу хәрәкәт аеруча көчле тарала һәм курчак тамашаларының ин күренекле каһарманы Петрушка була. XX гасыр башында курчак театры профессиональ нигезгә корыла башлый. Беренче бөтен-дөнья сугышы алдыннан Чехословакиядә һәм Германиядә балалар өчен беренче профес-сиональ курчак театрлары оша.



Снимок, сделанный в помещении ТЮЗа. Татарская труппа с Саяхом Хусни (третий ряд, второй слева). 1947

Россиядә курчак театрын профессиональ нигездә кору 1924 елда башлана. Дорес, Октябрь революциясеннән соң өлкәннәр өчен төрле курчак театрлары барлыкка килә. Ләкин бу үзгәчлекке агитпроф театрлары була. Аларның төп каһарманы Петрушка төрле сәяси лекцияләрдә, халыкара күзәтүләрдә иллюстрация максатларында гына файдаланыла. Аның чыгышлары, нинди дә булса сюжетка, инсценировкага корылудан бигрәк, концерт-эстрада төсен ала.

20–30 нчы елларда курчак театры хәрәкәтенә гомумдәүләт мөнәсәбәте булмаганлыктан, ул төрле энтузиастларның шәхси чыгышларына гына кайтып кала һәм еш кына кыска гомерле була. Труппалар әле оешпа, әле таркала. Курчак театрлары, асылда, балалар театрлары өчен тамашачы тушлауга гына хезмәт итәләр, ягъни яшь тамашачылар театрларында спектакльләр башланыр алдыннан фойеларда уйнау белән генә шөгьльләнәләр. Аларның үз бинасы, кирәкле техникасы, иң мөһиме — репертуары булмый. Шунның белән бергә Петрушка чыгышлары балалар өчен махсус курчак театры оештыру идеясенә алып килә. 1918 елда Петроградта һәм Мәскәүдә дәүләт курчак театрлары ачыла. Утызынчы еллар башларында үзгәчән читтөгә шөһәрләрдә курчак театрларының планы төзелешә башлана. Флагман булып Үзәк дәүләт курчак театры тора. 1934 елда Казанда Пионерлар йорты каршында оештырылган үзгәчән түгәрәк нигезендә Беренче интернациональ курчак театры эшли башлый.

Үзенең 70 еллык гомерендә театр лаеклы юл үтә. Бу вакыт эчендә 300гә якын спектакль куела. Аларның күбесе мәңгегә онытылган, ләкин иң яхшы спектакльләр тамашачыларның һәм театраль жәмәгәтьчелекнең игътибарын жәлеп иткән. Аерым спектакльләр башкару остальгы, режиссура һәм рәссамнар табышы ягынан Казан курчак театрына ил күләмендә һәм чит илләрдә таньбу алып килгән һәм кызыксыну уяткан.

Иң яхшы спектакльләргә өстән-өстән генә анализ ясау да жиңел эш түгел. Казанда курчак театры эшчәнлеген тикшерү белән шөгьльләнүчеләр юк диярлек. С.Хөсни 1964 елда Казан дәүләт курчак театрының 30 еллыгы уңаеннан һәм 1983 елда язучы Мансур Шиһапов (ул чакта театрының директоры) театрының 50 еллыгы уңаеннан «Казан дәүләт



Татарская труппа на выезде в Кукморский район. Сидят (слева) Марьям Хисамова, Сара Валиуллина, Галия Тагирова, второй ряд — Майя Валиуллина, Сания Ризванова. 1952

курчак театры» дигән китап бастырыш чыгардылар. Бу басмаларда, 1984 һәм 1994 елда театрның 50 һәм 60 еллыгы унаеннан чыгарылган буклетларда һәм вакытлы матбугат битләрендә дөнья күргән кайбер мәкалә-язмаларда Казан дәүләт курчак театрының тарихын өйрәнү юнәлешендә билгеле бер күләмдә эш башкарылса да, курчак театры тарихы бик жентекләп, тирәнтен өйрәнелгән, дигәчкә әйтергә әле шактый ерак. Казан гына түгел, гомумән, Россиядәге башка курчак театрларының, шул исәптән хәтта атаклы С.Образцов театрының, Санкт-Петербург Зур курчак театрының тарихлары да тиешле дәрәжәдә өйрәнелмәгән. Без Мәскәү пәһәре һәм өлкәсендә эшләп килүче алты-жиде курчак театры хакында бернәрсә дә белмибез.

Моның ниндидер сере бардыр кебек, һәм аны чишәргә алынмыйча торып, илдә һәм аерым ижат коллективларында курчак театры төзелешенә тарихи адымын дәрәс аңлау һәм аңлату мөмкин түгел.

Курчак театрының теориясе һәм фәнни тарихы юк. Театр өчен югары белемле кадрларны да бары тик алтмышынчы елларның урталарында гына әзерли башладылар. Теоретикларны һәм тарихчыларны исә бүгенге көндә дә әзәрләмиләр.

Кыскасы, Казан дәүләт курчак театрының моңа кадәр кыскача гына өйрәнелгән тарихын яңа күзлектән чыгып тикшерү һәм өйрәнүгә багышланган бу хезмәт театр тарихы белән кызыксынуучылар өчен файдалы кулланма булып дигәчкә өметләнәбез.

БЕРЕНЧЕ АДЫМНАР

Татар дәүләт «Әкият» курчак театры 1934 елда ачыла. Бүген ул Казанның халык телендә Суконка бистәсе дигәчкә аталган борынгы тарихи урамнарының берсендә, элекке чиркәү бинасында урнашкан. Театрны үз түбәсе астына 1959 елда сыендырган әлегә храм 1750 еллар тирәсендә төзелгән булып, заманында бу чиркәү хорында урысның бөек жырчысы Ф.Шаляпин жырлаган, дигәчкә сөйләләр. Егерменче гасырның утызынчы елларында илдә дин тыелганнан соң, чиркәү, руханилар кулыннан тартып алынып, мәдәният учреж-



Татарская труппа в г.Чистополь. Слева — Аглям Низамутдинов, Сара Валиуллина, Саня Ризванова, Фуад Тагиров, Галия Тагирова, Марьям Хисамова, Вали Гафаров. 1954

дениесе карамагына ташпырыла. Анда әледән-әле исемнәрен үзгәртеп торган кинотеатр («Юнгптурм», Свердлов исемендәгә) кереп урнаша.

1959 елда, нияять, үз түбәсе булганчы, Казан курчак театры әле бер, әле икенче мәдәният учреждениесенә килеп сыенган үги бала хәлендә чирек гасырга сузылган шактый катлаулы, четерекле юл үтә.

Театрның беренче яралгысы 1927 елда Казанда Үзәк пионерлар йорты ачылу белән бәйле. Октябрь революциясенә ун еллыгы көннәрендә Гостинодворская урамында (хәзерге Профсоюзная) урнашкан Үзәк пионерлар йортында (соңыннан Мәгариф хезмәткәрләре йорты) балаларның төрле жыр, бию, драма түгәрәкләре оештырыла. Пионерлар белән эшләүгә Казан театр техникумы, Татар дөүләт академия театры артистлары тартыла. Шулай ук һәвәскәр курчак эстрадасы оештырыла. Бу эштә башлап йөрүчеләрнең берсе М.Л.Маяская 1932 елда һәвәскәрләрнең «Петрушка — беспризорник» дигән беренче курчак спектаклен әзерли. Курчак эстрадасы балаларның яраткан тамашасына әверелә. Шунсы икътйбарга лаек — тамашалар ике телдә — татарча һәм урысча уйнала. Тора-бара үзешчән түгәрәк тирәсенә драма театрларында эшләүче профессиональ артистлар тушлана башлый. 1934 елда әнә шушы артистлардан һәм үзешчәннәрдән тушланган труппа нигезендә татар һәм урыс труппаларынан торган Беренче дөүләт интернациональ курчак театры ачыла. Аңа житәкче итеп үзешчәннәр хәрәкәте энтузиасты Сергей Макарович Мерзляков билгеләнә. Ике ел буе «Петрушка — беспризорник»ны уйнап йөргән үзешчән түгәрәк, профессиональ театр итеп үзгәртелгәч, зур дөрт һәм омтылып белән яңа спектакльләр сәхнәләштерү эшенә керешә. Беренче елда ул «Лешка и Кошка», «Запрещенный попугай», «Петрушка — октябренок», «Огородные вредители и несознательные родители» дигән тамашалар куела. Татар труппасы балаларга «Петрушка Октябрдә» дигән спектакль күрсәтә.

С.М.Мерзляков һәр ике труппаны да артистлар белән тәэмин итүгә, аларны курчак хәрәкәтләндрерү техникасы серләренә өйрәтүгә зур көч куя. Аның житәкчелегендә Зинаида Устинова, Хәят Сабитова, Елизавета Сергеева, Фуад Тагиров, Иван Матвеев, Иван Патранин, Борис Рычков, Мәрьям Хисамова, Вәли Гафаров, Сара Вәлиуллина, Рокыя



Ветераны театра (слева направо): М.Хисмова, Ф.Тагиров, В.Гафаров

Хәбибуллина, Полина Бикмөхәммәтова, Госман Медведев кебек курчак театры сәнгате-нә эчкерсез рәвештә бирелгән талантлы артистлар балаларга ике телдә курчак театры спектакльләре күрсәтә башлый. Татарча уйнар өчен пьесалар урыс теленнән тәржемә ителә. Беренче вакытта спектакльләренң төп герое — урам малае, тиктормас Петрушка була. С.Артамонова тарафыннан берничә сюжетны ирекле берләштергән әсәр герое — совет жәмәгатьчелеге тәрбиясе белән дәрәс юлга баскан карак урам малае Петрушка — спектакльләрдә төрле образларга — әле кызылармиячегә, әле милиционерга, әле совет кооператорына, әле асыл активистына әверелеп тора. Замана өчен шулкадәр дә актуаль булган бу образ күп тә үтми, бер-ике сезон уйнауга, тамашачы өчен кызыксыз, ят персонажга әверелә һәм сәхнәдән төшеп калырга мәжбүр була.

Курчак театры репертуарынан Петрушканың юкка чыгуын С.В.Образцов болай аңлата: «Петрушкадан аның тавышын тартып алган яңа тематик бурьчлар шундый ук закончалык белән аның тышкы кыяфәтен һәм аның костюмын, һәм аның төп атрибуты булган күсәген тартып алды. Ул бу төрмышка ят булып калды, чөнки аның көрәше башка, капма-каршы функцияләр белән алмашынды» (Образцов С.В. Моя профессия. — М., 1981. — С.196). Үткән заман сатирик героеның яңа уңай геройга үсеп әверелүе хакында әйтсә, Образцов хаклы рәвештә сәнгатьтә нәзберек күренешкә — традиция һәм новаторлык проблемасына ишарә ясы.

Петрушкага үзенең мөнәсәбәтен белдереп, Образцов халык мәзәкчесенең тамашачы белән үзара йогыштысы мәсьәләсенә тукталмый, геройның Петрушка театры техникасы перспективалары белән элементсә кебек тагын бер мөһим проблеманы читтә калдыра. Нәкъ менә шушының белән Казан курчакчыларының традицион герой-битлек арасындагы «аерымлыгы» билгеләнә. Монда без Казан курчак театрының үсеп үзгәргән күрәбез.

Теоретик һәм хәтта еш кына театраль фикер йөртүдән бигрәк, беренче чиратта мәгълүм төрмыш шартларына таянган Казан курчакчыларының Петрушка хакында мәсьәләне үзләренчә чишүгә сәбәпләре була. Труппаның татар төркеме өчен герой сөйләмен башка телгә күчәргәндә, үз аһәңен югалту куркынычы яңы. Сәнгатьчә камиллеккә



Встреча с ветеранами театра (слева направо): Анатолий Юрусов, Рокья Хабибуллина, Сара Валиуллина, Николай Кириллов, Аглям Низамудинов

бик авырлык белән ирешелә. Бу үз-үзләрен яратучы яшь артистларны борчымыйча калмый. Иң мөһиме, тамашачылар Петрушка катнашкан спектакльләренә теләп кабул итмиләр.

Тиздән трушаның урыс төркеме өчен дә Петрушканың тоткарлык булуы ачыклана.

Биредә фикерне тәфсилләбрәк аңлату сорала. Петрушканың «Кызыл» Петрушкага әверелүе һәм аның үз юлында уңышсызлыкка очравы хакында сөйләп тормыйча, игътибарны озын гомерле курчак героеның эстетик табигатенә юнәлттик. Петрушка иң гади, хәтта тәҗрибәсез куллар ярдәмендә хәрәкәткә китерелгә мөмкин булган курчак. Ул тамашачыга йөзе белән карап уйнаганда гына тәэсирле. Ә инде тамашачыга яны белән борылганда, аның уйнау мөмкинлекләре кискен кими. Артист бармагы озынлыгындагы кыска кулы, алга сузылганда, бөтенләй диярлек күренми, гәүдәсе артында кала. Сүз Петрушка исеме белән бәйлә иң гади курчак һәм курчак хәрәкәтләнделерү техникасы хакында бара. Нәкъ менә шундый техника өч бармак катнашында хәрәкәтләнделерелә торган курчак Петрушка рәвешен, аның үзенчәлекле гәүдә төзелешен, барыннан да бигрәк бөкресен хасил итә. Петрушкага бөкре ни өчен кирәк? Җавап кеше кулының физик үзенчәлеге белән, бармакларны бөкләгәндә хасил булган табигый бөкрелек белән бәйлә. Бөкре ширмада башка курчаклар белән сөйләшкәндә, тамашачыга ян белән борылганда ачык күренә. Петрушканың бөкресе аның гаришлеге нәтижәсе түгел, ул аның гомумән бөкрелеге нәтижәсе. Гариш кыска куллар, кармак борыч, тузгыган чәчләр, нечкә тавыш һәм тиз сөйләм — бөкрөгә бер өстәмә генә, образның бөтенлегенә ирешү өчен бер сәбәп кенә. Бөкресе тамашачыларга бик күренеп тормасын өчен, Петрушка аларга йөзе белән карап уйнарга тиеш. Петрушка тамашачыны үз уенында файдаланырга омтыла, ул әледән-әле тамашачыга мөрәҗғәгать итә, әле тегене, әле монны эшләвен сорый, котырта, көлдәрә, тамашачы белән сүз көрәштерә.

Ә бу вакытта Петрушка театрының башка курчаклары нишли? Монда халык курчак комитенең импровизациягә корылуын билгеләп үтәргә кирәк. Петрушка һәм аның ишләшләрә чыгышларының көгазьдәге язмасына килгәндә, алар курчак спектакленең мәгъ-

нәсен тулы күләмендә чагылдырмый. Чөнки алар, тамашачыга карап, гел үзгәреш тора-лар. Петрушкага хас сыйфатлар, бу персонаж катнашкан көлкеле сюжетлар, вакыйга барган урын шулкадәр бер-берсе белән бәйләнгән, хәтта аларның берсе генә юкка чыкса да, бөтен спектакльне юк итәргә мөмкин. Шуңа күрә утызынчы еллар театрының хәрәкәт өлкәсе әлеге искергән компонентлар аркасында Петрушканың сәхнә феномены буларак сакланып калуына мөмкинлек бирми.

Курчакның тамашачыга йөзгә белән генә торып уйнавы, тавышның нечкәлегә һәм башка күп кенә сыйфатлары белән актерны мәгълүм бер кысаларда бәйләп тоту. Стиле уенга корылган, жанры — сатирик кәмит, уйналу урыны — ярминкә, балаган, характеры белән күргәзмә объекты булган Петрушканың чыгып ясавына кайтып калган тамаша, берзаман кинәт кенә искереп, кызыксызга әйләнеп кала.

Петрушка барлык курчак театрлары сәхнәсеннән бер үк вакытта китсә дә, Казан курчак театрының аның белән хуплашуы үзенчәлекле. Башкала театрлары өчен аның төшеп калуына төп сәбәп булып ансамбль театрының барлыкка килүе тора. Әлбәттә, хәтта Образцов үзгә махсус билгеләп үтүгә кирәк дип санамаса да, Петрушка ансамбльле спектакль юлында каршылык булып тора. Мондый театрда хәрәкәт атмосферасы мөһим. Мона уенчы курчаклар, актерларның башкару остальгы хисабына, сценография, музыка, төрле техник чаралар ярдәмендә ирешелә.

Драма театры эстетикасының курчак театрына йогынтысына кагылышы күпсанлы сораулардан берсен — тамашачы хақындагысын аерып алыыйк.

Илдә курчак театры хәрәкәтенен торышы өчен үзгә жаваплы санаган Үзгә курчак театры тамашачы мәсьәләсенә гомуми планда карый. Ул башка мәсьәләләргә мөһимрәк дип саный, әйткә, аны эзлеклелек һәм даими рәвештә үсептә булу, тамашаның сәнгатьчә бөтенлегә, сәнгатьчәлек чараларының үзгә элементәсә һәм синтезы мәсьәләләргә борчыый. Парадокс, әмма Дәүләт үзгә курчак театрының әйбәт көнкүреш шартлары — Мәскәүнең үзгәндә урнашкан зур бинасы булу — тамашачы белән тизрәк аралашуға ярдәм итүгә караганда, аңа күбрәк комачаулый. Театрга ата-аналары белән бергә төрле яшәтгә балалар йори. Житәкчеләр алдына шушы чуар тамашачы мәнфәгәтләргә берләштерү, бер спектакльдә аларның барысын да кызыксындырырлык нәрсәләр күрсәтү мәсьәләсә килеп баса.

Казан курчак театрының эш шартлары башкача була. Ул — күчмә театр. Авыр көн-күреш, күчмә торыш һәм житешмәүчәнлек. Кызганыч ки, күчмә театрларда ширма артын камилләштерү буенча эш бөтенләй алып барылмый. Сценография, тавыш һәм яктылык эффектларын һәм башка техник-эстетик алымнардан файдалану юк дәрәжәсендә.

Әмма театр кайбер өстенлекләргә дә ия. Күчмә театр шартлары спектакль чипелешен төп сәнгать инстанциясә булган актер апа чипүне күз алдында тоту. Театр тамашачы килгәннен көтеп утырмый, ә үзгә аңа бара. Балалар фантазиясен актер уены, остальгы апа активлаштыру — сәнгатьнен төп таләбә әнә шул түгелмени?!

Мерзляков трушпасында еллар бугә матур, мөһим бер рольне уйнау хыялы белән яшәүчә актерларга хезмәт күрсәтүчә персонал күп була алмый. Аз санлы Казан курчакчылары (сугыш алды елларында 8 дән 13 кә кадәр кеше) бары тик лидерлардан гына тора, аларга кызыклы эш һәрчак табыла.

Чынбарлык Казан курчакчыларын үз тамашачысын тизрәк табуны кайгыртырга, максатчан рәвештә репертуар һәм театраль формалар эзләргә мәжбүр итә. Театр гади курчак театры булып кына түгел, ә иң кече яшәтгә балалар өчен театр буларак төзелә. Алга китеп әйтәргә кирәк: үзгәндә кечкенә тамашачысы турында кайгыртып, ул әкият жанрына өстенлек бирә, биргәк төп милли халык әкиятләргә хуп күрә.

Өлкән тамашачы өчен хезмәт иткән «кызыл» Петрушка хақында сөйләшүгә төгәлләп, шуны билгеләргә кирәк — башкача уйнау ысулларына күчүгәндә төп сәбәбә булып нәкъ менә бәләкәй тамашачыга йөз тоту тора. Совет курчак театрының алгы сызыгына Казан театры шундый эзлеклелектә чыга: балалар өчен интернациональ, ансамбль нигезендә эшләүчә театр.

Икенчә сезон башында театр репертуарында ике зур, «Братья Монгольфе» һәм «Каштанка» спектакльләргә уйнала.

«Братья Монгольфье»ны куйганда Мерзляков пьеса авторлары Г.Владычинский һәм Е.Тараховская толыннан бара. Яшь авторлар, күрәсен, балаларны сыйнфый көрәш рухында тәрбияләүне үзләренә максат итеп куйганнар. Конфликтның уң флангы Людовик XVI (вакыйга XVIII гасырда, Бөек Француз революциясе алдыннан бара) белән бәйле. Сул флангта — шаян, шук труба чистартучы, хезмәт халкы вәкиле. Король кыяфәтендәге курчак көлкеле кыланышлар ясый. Котыра, кычкыра, сарай ханымнары алдында күрәләтә кылана. Ул әкәмәт бертуганнарны күрә алмый. Ул һава шары янына йөгереп килә, аңа кылыч белән жайсыз итеп төртә, этә, аны жебеннән төрле якларга тарткалый. Труба чистартучы хәрәкәтләрендә сыйнфый өстенлек хисләре чагыла, ул шаярта, туганнарны өйрәтә. Ахыр чиктә гегемон ачыктан-ачык эшкә күчә: нәрсәдер кага, канатларны тарттыра — галимнәрнең иң яхшы дустаны әверелә. Шулай да, ныклы сыйнфый аермалык булуга карамастан, спектакльнең үзәгендә фәнни ачышлар белән мавыгучы яшь галимнәр торып кала. Алар һавада очу жайланмасы уйлап табалар — борынгы хыялларын тормышка ашыралар.

Яңа геройлар һәм темалар эзләү курчак театры өчен нинди перспектива бирә соң? Белемнәрне тагын да күтәрүгә, интеллектка, хезмәт сөюгә, әдәшлеккә, намуслылыкка омтылу матур тарихи костюмнар, безгә таныш булмаган тормыш күренешләре аша бирелә. Ягъни алдыңгы идеяләр мавыктыргыч тамаша аша таратыла.

Авторлар театр алдына үтәп чыга алмаслык диярлек бурычлар куйганнар. Әйтик, жилне жанландыру, кеше кыяфәтенә кергү! Күзәтүчән геройларга шар очсын өчен һава агымнарының көчен һәм юнәлешен билгеләп, жылы яки салкын һаваның тәэсирен ачыкларга хезмәт иткән жилнең образын табарга кирәк. Спектакльдә жил кибәргә эленгән мөндәр сүрүләрен, биләү чүпрәкләрен, жәймәләрен тузгыта. Ак жилкәннәр кешеләр белән үзләрен жанлы итеп тоталар. Галим туганнар ширма буенча узганда, жилкәннәр аларга «ягымлы» гына якынлашып, қочып, төреп алырга теләгән кебек булалар. Жил, баш өстенә чатыр корырга теләгән кебек, жәймәләрен өскә күтәрә. Ә яннарынан корымга буялып беткән труба чистартучы үткәндә, жәймәләр бөтенләй башкача жилфердиләр. Ул якынлашканда, пычрактан жирәнгән кебек, читкә тайпылалар, төрле якларга, өскә тартылалар. Образ аклана, сәхнәдә үзен таныта. Хыял йөгәрә, күккә омтыла, көндәлек мәшәкателәр басымнан бычкышырга тырыша, һәм ул саф, чиста, эчкерсез нәрсәләргә кагыла. Үз артынан яктылыкка өнди.

«Каптанка»да лирик аһәң спектакльне бербөтен итә. Е.Сперанскийның А.П.Чехов хикәясенә аның тагын «Разговор человека с собакой» һәм «Хамелеон» хикәяләреннән фрагментлар өстәп язылган инсценировкасын илнен күп театрлары уйнады. Моннан тыш Чехов поэтикасы өчен бөтенләй көтелмәгән, шәһәр бистәсе атрибуты булган шарманкачы образы кертелә. Каптанканы, каңгырып йөри торгач, генерал эте дип кабул итәләр. «Разговор человека с собакой»дан алынган эпизодта герой урынын Каптанканың хужасы — столяр ала. Аның арагы белән томаланган зифне каравыл этен үзенә токымсыз эте белән бутый. Шулай итеп, параллельләр һәм альтернативлар барлыкка килә. Кешеләр кебек үк этләр дөньясы да ниндидер бер системәдә чыгыш ясый. Сюжет буенча һәм текст сызыгында столяр образы калкулана төшә. Шарманкачы бу эпизодларны үзара ялгау өчен кирәк була. Күрәсен, автор драматургия технологиясе күзлегеннән караганда хаклыдыр. Әмма, тон сафлыгын һәм хикәянең тулылыгын истә тотканда, яңа драматургик конструкция бөхәс тудырмый.

Тәфсилләп күрсәтелгән һәм тасвирланган шәһәр дөньясы — кибетчеләр, приказчиклар, һөнәрчеләр, городскойлар, теләнче-хәрчеләр, ачык авызлар һәм башкалар — чиктән ашкан реалистик чынбарлык турында фикергә этәрә. Каптанканың үзе өчен яңа булган кешеләр арасындагы мөнәсәбәтләр белән танышуы, аның таланты ачылу кебек сюжет үзәгенә әһәмияте ихтиярсыз юкка чыга.

Казан курчак театры Мерзляков инсценировкасы буенча бер урам этенең язмышы хакында икенче бер спектакль куя. Сперанскийның «Каптанка»сы зур уңыш белән башланып киткән бер чорда, 1935 елның апрелендә, казанлылар инде берничә ай буе үз спектакльләрен күрсәтәләр.

Классикның лирик табигатенә ышанган хәлдә, театр бу үзәк интонацияне бөтен килеш саклап кала, һәм, әйтергә кирәк, сюжетлылыкны, хәрәкәтнең масштаблылыгын бозу фай-

дага эшли. Клоуннары, өйрәтелгән хайваннары булган цирк уйнау уңыш китерә. Ул шулай ук акыллы, ягымлы Каптанка өчен борчылучы бөләкәй тамашачыларны тынычландыручы бәхетле кульминация булып та тора.

Курчак театрының гадәти театрдан өстенлеге шунда ки, биредә иң гажәеп хыял да тормышка аша — гипербола, гротеск нәкъ менә курчак театрында, бәлки, үзенә бердәнбер сыену урышын табадыр. Бары тик курчак театры гына актер таланты аша жансыз әйберләргә, табигать күренешләренә жан бирә ала. Бары тик курчак театры эстетикасы гына бер үк сәхнәдә бер үк вакытта өч метрлы аждаһаны һәм очып баручы озынборынны күрсәтергә сәләтле. Әмма гадәти театрда башкарылган күп нәрсәне биредә уйнау мөмкин түгел һәм кирәк тә түгел.

Казан «Каптанка»сы актуальләштерү моментларын, бәхеткә каршы, читләтеп үтә. Анда XIX гасыр ахыры көнкүреш фигураларының социаль дөньясына караганда, хайваннар дөньясы — каз, мәче, дуңгыз, Каптанка тормышы этәлекләрәк. Бәйрәмчелеге, тантанасы, гимнастларның нәзакәтле осталыгы, клоуннарның шуклыгы белән цирк дөньясы казанлылар уенында шатлык, бәхет образына әверелә.

Актерлар бөләкәй тамашачылар күңеленә барып житә ала торган ачык, аңлашлы курчак персонажларның характерын үзләштерәләр. Үз өеннән чыгып китеп, мөгжиза белән генә хәйләкәр төлке тырнагына эләкмичә калган беркатлы каз бәбкәсе хакында Н.Гернетның «Гусенок» (татар телендә «Дорофей мажаралары» дигән исем белән уйнала) пьесасы барлыкка килгәч, нияять, балалар курчак театрының магистраль юлы ачыклана.

Үзәк курчак театры кебек үк һәм Казан курчак театрында да Гернет пьесасында билгеләнгән уен стили «Дорофей...»га кадәр булган ике елда «Лешка и Кошка» спектаклендә файдаланыла. Бу факт «Красная Татария» гәзите корреспонденты язмасында билгеләп үтелә. «Биредә көчле, ихлас, чәчрәп торган шатлык, зур кискен кичерешләр күп. Балалар артистлар белән бергә жырыллар да, алар белән сөйләшәләр дә, тамашада катнашып, туп та уйныйлар». (Н.Д. Курчак театры // Красная Татария. — 1935. — 3 апрель.)

Иң кызыгы шунда, 20 нче еллар башында «Дорофей...»да табылган стиль гадәти балалар театрларында да барлыкка килә. Әмма еш кына каршылыклы, ләкин яңа формалар эзләү тынгысызлыгы белән билгеләп үтелгән башлангычлар әкиятнең зыянлы йогынтысы белән көрәш дигән уйдорма аркасында өзәлән калалар. Утызынчы елларның икенче яртысында үсепкә кризис кичерүче курчак театрында, инде үзгәрешкә йөз тоткан тарихи шартларда, спектакль-уен формасы яңадан барлыкка килә.

Бу форма тамаша залының спектакльдә катнашуын күз алдында тотып. Балалар еш кына төрле репликалар бирәләр, хисләрен кычкырып белдерү сәбәпле, шаулашып утыралар. «Дорофей...»да балаларның үз-үзләрен шулай тотышы драматургиядә үк күз алдында тотыла, әсәр махсус шулай ижат ителә. Залның роле әсәрнең сюжетында ук махсус билгеләнә. Монда уйнаучы курчакларның тамашачы реакциясенә әзер булып торыу сөрала. Мондый алым, балалар психологиясенә үзгәрткән өйрәнү буенча фәнни — нигезләнгән эш алып барылмаган очракта, тамаша залы белән элементне югалту куркынычы белән яный.

Аңлашыла, спектакль-уен өчен алып баручы катнашуы, ширма янында тере актер булуы сөрала. Ара-тирә мондый фигуралар элек тә булгалаган. Мәсәлән, «Каптанка»да. Хәзер, элеккеге шарманщиктан — сюжетка махсус кертелгән персонаждан аермалы буларак, алып баручы башка функцияләргә башкара: сәхнә образы булып тора, ләкин шунның белән бергә ул образдан ерак, ягъни театрның зал белән сәхнә арасындагы элементчә ролен үти. Шуңа күрә актер принципияль рәвештә өлешчә, тулы булмаган рольгә керергә тиеш була. Хикәяләрчә геройның, димәк, ике планда эшләүче актерның, яңа функциясе күпсанлы әкиятләр, риваятьләр, хикәятләр — эшкә жанрдагы әсәрләр өчен дә яраклы булып чыга. Курчак театрының эстетик этәлекләгән ачыккау юнәлешендә тагын бер мөһим адым ясала.

Аерым һәм шул ук вакытта бергә эшләүче татар һәм рус төркөмнәре (пьесалар барысы да диярлек тәржемә ителәп, ике телдә дә уйналалар) «Гусенок»ны («Дорофей мажаралары») куюга зур дәрт белән алышалар. Казан актерлары өстендә озакка сузылган экспериментлар һәм читтә нәтижәсез эзләнүләр йөгә асылынып тормый. Күрәсеп, Казан

курчак театрының өлешчә мәжбүри, тулаем алганда, аңлы рәвештә тоткан юлының уңай яклары белән бергә шулай ук үз минуслары була. Илнең Үзәк театрының газалы эзләнүләре әрәм үтми. Дәүләт үзәк курчак театры белән үсеш борылмаларын читләтеп үткән жирле театрлар арасында аерманың шактый зур булуы ачыклана. Чираттагы уңышлар белән генә канәгатьләнмичә, аларның серләрен өйрәнгән, уңышсызлыklarның сәбәпләрен ачыкларга тырышкан театрларда курчак театры эстетикасының ныгуы ышанычлырак бара. Нәтижәдә Үзәк курчак театры кискен өскә күтәрелә, илдәге һәм мәгълүм бер этапта чит илләрдәге театраль хәрәкәтнең капунчысына әверелә. Утызынчы елларда исә зур театрларның һәм күчмә коллективларның үсеше бер үк дәрәжәдә, дип әйтергә мөмкин.

Казан курчакчылары, нәни тамашачыларын патландырып, шөһәрнең бер почмагынан икенчесенә ашыга. «Гусенок», татарчада «Дорофей мажаралары»ның реквизитлары нибары ике-өч чемоданга сыеп бетә. Юлда йөрү өчен махсус жинел, жыелмалы ширма эшләнә.

Каз бәбкәсе Дорофей берничә буын нәни тамашачыга кунак булып килә. Пьеса театр училищесы студентларын укыту-өйрәтүдә дә файдаланыла.

Беренче тапкыр 1936 елда күрсәтелгән бу спектакль Г.Тукайның «Кәжә белән Сарык» әкиятенә юл ача. Тукай әкиятен сәхнәләштерү Казан курчак театры тарихында сизелерлек үсешне күрсәтә.

Татар әкиятә А.С.Пушкинның «Золотой петушок»ы белән бер үк вакытта куела. Додон патша турында әкият А.С.Пушкин юбилеена махсус планга кертелә һәм билгеле бер дәрәжәдә «Кәжә белән Сарык»ның сәхнәләштерелүенә дә мөмкинлек бирә.

Моңа кадәр Казан курчак театры репертуар сайлауда талымсызлык күрсәтә. Башка театрларда инде куелган спектакльләргә генә сәхнәләштерә. Мәсәлән, «Братья Монгольфы», «Гусенок» һәм «Каштанка» кебек спектакльләр Дәүләт үзәк курчак театрында барган. Әлбәттә, «Гусенок»та спектакль бер генә чигелешле булса, «Каштанка»да театр үзенчә чигелеш таба. Татар әдәбияты классигы, милли фольклорны бик яхшы белгән Г.Тукайның шигъри әкиятен сәхнәләштерү театр алдында башкалар йогынтысына бирелми торган репертуар тудыру мөмкинлеген ача.

Революциягә кадәр үк чыккан әкияткә мөрәжәгать итү үзенә күрә бер төвәккәллек тә ул. Утызынчы еллар уртасында Г.Тукайга мөнәсәбәт бөтенләй башка була. Вульгар социологлар, революциягә кадәрге әдәбиятта шикле элементлар эзләп, жае чыкканда, Тукай ижатыннан да, Ф.Әмирханны бетереп ташлаган шикелле үк булмаса да, идеологик хаталар табарга әзер торалар.

Егерменче еллардагы шикелле үк халык әкиятә традицияләренә шикләнеп карау дәвам итә. Һәм бу Россиядә гомуми бер афәт була.

Бу урында тагын бер чигенеш ясап алу сорала. Курчак театрының репертуар нигезен, хәзер без яхшы белгәнчә, әкият тәшкил итә. Вульгарлаштыручылар тарафыннан беренче көчле һөжүм әкияткә ясала да. Янәсе, әкият кешедә башкаларга салыну рухы, сүлпәнлек, төрле мөһим тормыш мәсьәләләрен хәл иткәндә мөмкинчә табыну, кемдер эшләп бирер дип өметләнеп яшәү хисе тудыра, диләр. Имеш, ул «кеше матдәсен» коючы мөһим мәсьәләләргә хезмәт итми, нигезсез фантазия, хыял дөньясына алып китә. Әмма балалар өчен театр төзүнең беренче баскычларын салганда ул (гади балалар драма театрлары күз алдында тотыла), үсеп килүче яшь буынны сыйынфый рухта тәрбияләүнең сафлыгы өле көнүзәк мәсьәлә итеп куелганга кадәр үк, Беренче дәүләт балалар театры житәкчесе, соңыннан репрессия корбаны булган Г.Паскар ихлас һәм чын йөрәктән: «Баланы авыр чынбарлыктан берничә генә сәгатькә аның өчен махсус тудырылган бәйрәм һәм матурлык, ачык төсләр һәм шат авазлар дөньясына жәлеп итеп, без бүгенге заман баласы күңеленә якты нур өстибез», — дип әйтә. (Паскар Г. Балалар театры турында //Вестник театра. — 1920. — №52. — 3 б.) Ничек актуаль яңгырый! Г.-Х.Андерсен әкиятләре, А.Чумаченконың гүзәл Йосыф хакында дини риваяте, «Шәһрезадә әкиятләре», «Гайявата — ирокезлар башлыгы», норвегларның «Табылдык», итальяннарның «Пиноккио» әкиятләре, А.С.Пушкинның «Поп һәм аның ялчысы Балда хакында әкият», япон әкиятләре — болар барысы да 20 нче елларда балалар театры репертуарын тәшкил итәләр. Ләкин 20 нче елларның икенче яртысында идеологик шөһрәткә кы-

сып бору саясәте баплангач, бик күп нәрсәләр себереп түгелә. Театрның үз эчендә дә конъюнктурщиклар табыла. Үзләренчә фикер йөртеп, алар театрны көн таләшләренә туры китереп үзгәртеп коруны бурыч итеп куялар; янәсе: «Хәзерге вакытта балалар өчен кирәкле бердөнбер театр — ул агитация, искелек, дини хорафатлар, искелек калдыкларына каршы рәхимсез көрәш театры — безнең иң беренче бурычыбыз», — дип чыгалар. (Театр директоры Ю.Бонди белән әңгәмәдән //Вечерняя Москва. — 1920. — 13 февраль.) Беренче дәүләт балалар театрының яңа житәкчесе әнә шундый «программ» чыгышлар ясый.

Шулай итеп, 20 нче елларның икенче яртысыннан башлап дөньяның иң яхшы әкиятләре сәхнәләрдән юк ителә. Аларны революциягә кадәр балаларның авыр тормышы хақында сюжетлар, безнең яшүсмерләренең Көнбатыш илләр пролетариатына ярдәме хақында сөйләүче, корткычларга, кулакларга һәм пошларга каршы көрәштә катнашучы крестьян балалары, рус эшче егете образларын чагылдырган геройлар турында пьесалар алыптыра. Балалар театры репертуарында «Тимошкин рудник», «Черный яр», «Колька Стушин», «Самолет», «Легавый», «Предатель», «Джума Машид», «Аул Гидже» һәм шуның ише дистәләгән спектакльләр урын ала.

«Аеруча көчле чорларның, зур халыкларның, шул исәптән Шәрәк халыкларының сәнгать казанышларын чагылдырган балалар әсәрләрен популярлаштырырга» чакыру да, театр даирәләрендә абруйлы исемнәр тарафыннан әйтелүгә карамастан, игътибарсыз калына. (Сац Н., Розанов С. Балалар өчен театр. — Л., 1925. — 65 б.) Мондый репертуарга аз гына омтылып ясау да кискен каршылыкка очрый. 20 нче елларда курчак театрының күтәрелә алмавы хәзер яхшы аңлашыла.

Наталья Сац сүзләренең әһәмияте балалар белән элементдә дөньяны танып-белү факторының сәнгатьчә педагогик асылын аңлаудан гыйбарәт. Бу тенденция, әлбәттә, кыскартылган рәвештә, утызынчы еллар урталарында яраклыга әйләнә, акрышлап вульгар социологизмны кысыклык башлый. Сәнгать күренешләрен танып-белү жәһәттеннән якын килү халыкчанлык дигән мөһим төшенчәне реабилитацияли. Утызынчы елларда барлыкка килгән «социалистик сәнгать» төшенчәсе аңа аваздаш булган «пролетар сәнгать» төшенчәсеннән ераклаша. Ул кичрәк, күләмлерәк, заманча тема дигән төшенчәгә генә басым ясамый, тарихи үткәнгә, элекке чорларда яшәгән иҗатчыларның әсәрләренә карата түземләрек.

Н.Сац чыгышында тагын бер нәрсә мөһим: ул да булса классик традицияләргә мөнәсәбәтләренә килгә һәм Европа халыклары мәдәниятенә генә түгел, бәлки Шәрәккә йөз тотуы белән дә әһәмиятле. Чөнки дөньяны танып-белүгә ясалган һөҗүм вакытында сәнгатьтә бу юнәлешләр дә себереп түгелгән иде.

Әйтелгәннәр курчак театры эстетикасының аякка басуында турыдан-туры мөнәсәбәткә ия. Иң авыр югалту — темпы югалту була. Чагыштырмача уңай шартлар туган вакыт эчендә курчак театры аякка басарга өлгерә алмый кала — шуңа бәйле рәвештә курчак эстетикасында Шәрәктә Ява утравында дөньяга килгән таяклы курчак техникасы ныгып урнаша алмыйча кала. Курчак театры Шәрәк әкият сюжетлары аша мондый курчак хәрәкәтләнәдерү техникасына, һичшиксез, килмичә калмаган булыр иде.

Мондый курчак Европада булмый. Бездә мондый Ява курчагы техникасын Шекспирның «Макбет»ына ясаган курчакларында Н.Я.Симанович-Ефимова файдаланып карый. Дөрес, бу зур тамашачыларга адресланган була.

Г.Тукай әкиятен инсценировкалау тәкъдимен артистка Рокья Хәбибуллина ясый. Аңа, хәләннән килгәнчә, Фуат Таһиров ярдәм итә. Авторы һәм режиссерлары Р.Хәбибуллина һәм Ф.Таһиров булган спектакльдә, хажәттеннән чыгып, Тукайның эшк тавышы да файдаланыла. Автор тере планда хикәяләүче персонаж буларак катнашып, курчакларны сәхнәгә чыгара, дикъкәтәле итеп Тукай шигырьләрен укый. Спектакльдә тамаша ике планда — сюжет-драматик (ширма артында) һәм эшк-хикәяләү юлы белән алып барыла. Кәжә, Сарык һәм бүреләрнең туры сөйләме янгыраганда, аларның ширма артында уены күрсәтелә. Ә фольклорчы кыяфәтендәге актер сөйләгәндә, курчакларның пантоми-

ма уены башкарыла. Спектакльдә яктылык һәм күлөгә алымнары файдаланыла. Курчаклар учак өчен чыбык-чабык жыялар, суга йөгәрәләр, учак тергезәләр, шулша пешерәләр. Кәжә һәм Сарык, юлларында бүре башына очрап, куркудан дер калтырылалар. Ә аннары, урманда ерткычлар өеренә юлыккач, шулай ук курка-курка, ләкин куркуларың бүреләргә сиздермичә, шул бүре башың капчыктан алып, тегеләрне пошаманга салалар.

«Кәжә белән Сарык» бары тик татарча гына уйнала. Рус трушпасы спектакльне куймый — канәгатыләндерлек тәржемә булмый, шулай да, татар артистларына «ярдәм» йөзәннән, спектакльдә алар да катнаша. Бу татар милли әкиятен сәхнәләштерүдә беренче адым була. Аның нигезендә коллективның балаларны поэтик ижат шедевры булган әсәр белән таныштыру омтылышы ята һәм ул Ф.Тәһиров, С.Вәлиуллина, М.Хисамова, Р.Хәбибуллина кебек талантлы актерлар осталыгы белән бик үтемле һәм уңышлы итеп башкарыла. Ләкин драматургия һәм куелыш ягыннан кайбер житешсезлекләре булганлыктан, спектакль репертуардан төшеп кала. Күрәсен, шушы сәбәп аркасында 1937 елгы Бөтенсоюз фестивалендә дә күрсәтелми. Шулай да әлеге тәҗрибәнән әһәмияте гаять зур була. Тиздән, 1939 елда, театр Г.Тукайның тагын бер гүзәл әсәрен — «Шүрәле»не сәхнәләштерә. Монысы инде бәхетләрәк язмышка дучар була. Ул ике телдә дә уйнала.

Бүреләр өерен куркуга салган Кәжә белән Сарык турындагы әкиятне соңыннан, житешпәнчә елларда, кайчандыр Е.Сперанский «Каптанка»ны сәхнәләштергән юл белән, гадәти курчак спектакле итеп үзгәртәргә омтылып ясала. Шулай да партнерларның тамашачылар белән аралашмыйча, үзара сөйләшүләренә генә корылган пьеса уңышсызлыкка очрый. Тукай әсәрендә булмаса да, пьесага кертелгән өстәмә геройлар — хакимлек итәргә яратучы бай белән ярлы крестьянны бер-берсенә каршы кую бәхәс уята. Крестьян, хайваннарның тамагын туйдырырлык мөмкинлеге булмаганлыктан, аларны сугымга чалудан кызганып, кулларына капчык тоттырып, үз көннәрен үзләре күрсәннәр дип, абзардан чыгарып жиберә. Сюжет корганда, бу отышлы була. Төшләнәп барлыкка килә, тамашаның динамикасы үсә.

«Кәжә белән Сарык» — Казан курчак театры куйган беренче милли әкият. Ул әкият тематикасының сәхнәгә кабат менүенә юл ача. Дорес, ул озак уйналмый, репертуардан төшеп кала. Монда, әлбәттә, эш сүз һәм пантомима фактуралары арасындагы аерымлыкта гына түгел. Тукай әкиятенә әкият жанрын яңадан сәхнәгә күтәрү рухына туры килгән яңа курчак техникасы сорала. Кызганычка каршы, «Кәжә белән Сарык»та ул булмый. Моңа, театр әһелләре дөньясын шаккатырып, беренче ташкыр сугыш алдыннан «Галәветдиннен тылсымлы лампасы» әкиятендә ирешелә.

Тылсымлы шәрәк рухы һәм таяк белән идарә ителә торган курчак сәнгате арасында билгеле бер бәйләнеш бар. Дөньяны шәрәкчә күзаллау прогресс идеясе белән начар яраша, ул, заманчалыктан бигрәк, урта гасырлар идеаллары, тылсымлы әкияти гасырлар пигърияте һәм хисләре белән яши. Беркатлы шәрәк акылында әкияти мөгҗизалар европачыл күзаллаудан аерылып тора. Шәрәктә жен-пәриләр, диоләр, төрле зиннәтләргә бай таулар чын дип кабул ителә һәм аларның ярлы-ябагайларны хәерчелектән коткарачак гына чынлап торып ышану яши. Шәрәккә, кайчан да булса бәхет бер елмаер дип, мөгҗизалы очракны көтеп яшәү хас. Ә бәхет өчен көрәш, үз шәхси карашың булу, гаделсезлекне күрү һәм аңлау, язмышка каршы чыгу кебек нәрсәләр шәрәк өчен ят. Аңа язмышка баш иеп, табынып, димәк, шулай язган, башка юл юк, дип ышанып яшәү хас.

Шәһрезадә әкиятләрендә, «Галәветдиннен тылсымлы лампасы»нда да шушы нәрсәләргә юлыгасың. Алар үзеннән-үзе сыгылмалы төз фигурага ия таяклы курчак булуың һәм тәәсирле кул хәрәкәтләрен сорап тора.

Инде берничә ел буе Тукай һәм Пушкин әкиятләрен уйнаган Казан театрына тылсымлы әкиятләренә кую факты үзе генә дә яңа курчак техникасын үзләштерүне сорый. Әмма бу әлеге тормышка ашырылмый. Хәтта ирешелгәннәрдән артка тайшылу, әкият жанрынан заманча темаларга күчү күзәтелә. Бу исә Петрушка (перчатка) курчак техникасы ярдәмендә дә бик яхшы башкарыла. 1937 елда драматургия ягыннан зәгыйфь һәм асылы белән конъюнктур әсәрләр — «Особый эскадрон» һәм, ике ел үткәч, «По вражескому следу» пьесасы сәхнәгә менә.

Берсе гражданнар сугышы вакыйгаларын тасвирлаган һәм икенчесе утызынчы елларда модага кергән диверсантлар һәм чик буендагы ачык авызларга каршы көрәш темасына

язылган ике пьеса да театрга жүнле бернәрсә дә китерми. «Особый эскадрон» спектакленән ике фоторәсем сакланып калган. Аларда авыл гайләсендә уйнала торган бөләкәй курчаклар — кызыл командир-чекист, ак офицерлар һәм солдат фигуралары. Кызыл командир — безнең өчен үтә дә таныш, театр үзеннән әле күптән түгел генә, ахрысы, бөтенләйгә аерылган, һәрберебезгә яхшы билгеле герой — Петрушка. Икенче фоторәсемдә, күрәсең, спектакльдән соң төшереп алынган, әле яшь-яшь артистлар — Ф.Таһиров, Б.Рычков, З.Устинова, Р.Хәбибуллина, С.Вәлиуллина, И.Патрагин, В.Гафаров, Е.Сергеева, И.Розенберг, Н.Холлофин — кулларына әлегә курчакларны тотып утыралар. Тарихи моментка буйсынып һәм труппа белән житәкчелеген югалта баручы С.Мерзляков ихтыяры белән курчак театры эстетикасына ят һәм, нияәт, коллективның ижади үсешен берничә елга тоткарлап торучы спектакльне уйнарга мәжбүр булган шушы искиткеч таланты артистлар хәтта кызганыч булып китә.

1937 елның 15–24 декабрдә Үзәк дөлүт курчак театры бинасында СССР курчак театрларының Бөтенсоюз смотры үткөрелә. Беренче форумга Мәскәү һәм Ленинградтан жиде коллектив, союздаш республикалардан өч һәм РСФСРдан дүрт театр — Казан, Ростов, Воронеж һәм Рыбинск курчакчылары катнаша. Беренче урын Үзәк курчак театрына бирелә. Казан курчак театры коллективы смотрда мактаулы призлы урыннарның берсен яулый. Башта ук әйтеп китәргә кирәк: әгәр дә смотрда күрсәтелгән спектакльләрдән икесенә бергә гомуми бөя бирелмичә, аерым-аерым бирелсә, уңыш, бәлки, югарырак та булып иде.

Казанлыларның бер спектакле иптәшләргә, ләкин бик житди тәнкыйткә дучар була. Сүз, әлбәттә, «Особый эскадрон» хакында бара. Мактауга С.Мерзляковның пьесасы буенча куелган икенче спектакль — «Өч дус кыз» лаек була. Бу рус халык әкиятә буенча эшләнә, татарчага тәржемә ителгән һәм революциягә кадәрге татар авылы тормышына яраклаштырылган сюжет була.

Пьеса республиканың күп төбәкләрендә зур уңыш белән бара. Татар труппасы, нигездә, урыннарга чыгып уйный һәм «Өч дус кыз»га бәхетле язьмыш насып була. «Особый эскадрон» Октябрь тантаналары уңаеннан хәзерләнгән тамаша була һәм Мәскәүгә барыр алдынан берничә тапкыр гына уйнала. Күрәсең, «Өч дус кыз»дагы үзара килешенеп уйнау жюри әгъзаларына уңай тәэсир иткән, барлык чыгыш ясаучылар да, шул исәптән С.Образцов, Г.Крыжицкий дус кызларның уенында лирик (М.Хисамова), комедиячел-эксцентрик (С.Вәлиуллина) һәм сабыр холькылык, төпле акыллык (Р.Хәбибуллина) сыйфатларын югары бәялиләр. Үзәк дөлүт курчак театры музей директоры һәм бер үк вакытта Бөтенсоюз театр әһелләре жәмгыятендә курчак театрлары буенча киңәшчә, драматург һәм режиссер А.Федотов илленчә елларда әлегә спектакль хакында бик тәфсилле һәм жылы эчтәлекле чыгыш ясый.

1939 елда С.Мерзляков театрдан китә. Яңа туыш килгән театр өчен ул бик күп хезмәт куя, һәм, күрәсең, бу коллективта үзенә оештыручы-төзүчә вазифасы осталыгы сарыф ителә беткән дип санагандыр. Ләкин аны алда яңа эш көтә — аңа Пермь курчак театрына аякка бастыру вазифасы йөкләнә.

Бу вакытта Казан курчак театрына холкында лидерлык билгеләре булган яшь артист Сәләх Хәснә эшкә килә. 1928 елда уңжидә яшьлек егет килеш ул Ленинград ТРАМына режиссер-лаборант булып эшкә алына. Ул чакта ТРАМ хәрәкәте (эшчә артист яшьләр театрлары хәрәкәте) илдә моңарчы күрелмәгән қолачта чәчәк ата һәм аның сәнгать житәкчесә М.Соколовскийның популярлыгы 20 нче елларда бөек В.Э.Мейерхольдныкыннан нич кенә дә калышмый.

ТРАМнар утызынчы еллар башында чамадан тыш таләпчән һәм берьяклы тәнкыйт утына тотыла. Ә аннан соңгы елларда, алар асылда юк ителгәч, эшчә яшьләр театры эстетикасы хакында, гүя аның тиз ирешелгән һәм көчле уңышлары бөтенләй дә булмаган кебек, искә дә алмаска тырышалар. Шулай да, Б.Брехтның диалектика театры¹ танылганнан соң, алар хакында сүз кузгатыла башлый.

¹ Алтмышынчы елларда СССР театр жәмәгәтьчеләге Бертольд Брехтның новаторлык сәнгать белән таныша һәм В.Э.Мейерхольдның мирасын фәһми өйрәнү башлана, һәм Көнбатышның алдынгы сәнгать белән 1918–1923 елларда революцион-агитация сәнгәтен башлап жибергән совет режиссерының ижаты арасында галимнәр ТРАМ эстетикасы белән уртақ геннар булуын билгеләп үтәләр.

ГРАМнарда пьеса-сценарийлар әлеге хәрәкәттә катнашучылар тарафыннан башкаручы үзешчәннәр белән тыгыз элемәтдә торып ижат ителә. Пьесаларның тематикасы әлеге яшьләр тормышына хас була. Актерның ижаты бары тик эшче-артист үз-үзен — яшь эшче егет образын уйнаганда гына эчтәлекле дип исәпләнә. Актерның башкара торган образына шәхси-гражданлык мөнәсәбәте принцибы өстен итеп куела. Спектакль социаль каршылыкларның диалектик үсеше планында уйнала. Пьесаларның фабуласы «яклау» һәм «каршы» тавыш бирү аргументлары бәхәсе формасында корыла. Бәхәскә еш кына, шулай уйланылганча, тамашачыларның актив катнашуы күз алдында тотыла. Тамаша нәкъ балалар өчен куела торган уен-спектакльдәге кебек бара. Актер, көчле ихтыяр көче күрсәтеп, ситуацияне үз файдасына борып жибәрергә тиеш була. ГРАМ тамашаларының төп нигезе буларак тайшылышсыз рәвештә импровизациягә зур әһәмият бирелә.

Әлбәттә, ГРАМ тормышында традицион театраль фикерләү нигезләрен таркатучы беркатлылык, тәҗрибәсезлек бик күп була. Үз-үзләренә артык ышану, гел үзгәрештә булган тормыш чынбарлыгы белән исәпләшергә теләмәү, кайчандыр уңышлы дип табылган формага ябышып яту һәм профессиональлекне санга сукмау аларның төп хаталарына әйләнә.

1931 елда Ленинградта өч ел укып кайткан Сәләх Хөснине берничә елга хәрби хезмәткә алалар. Аннан соң ул Минзәлә драма театрында актер һәм режиссер булып эшли, ә 1938 елда аны Казан курчак театрына режиссер итеп күчерәләр.

Тагын ике елдан соң С. Хөсни театрының баш режиссеры булып эшли башлый. Аның актив режиссерлык эшчәнлегенә башлану ул чордагы оештыру үзгәрешләре белән туры килә. Директорлыктан киткән Д.Еналиев урынына А.Ф.Делина, баш рәссам итеп П.П.Троицкий билгеләнә.

СЫНАУ ЕЛЛАРЫ

Бөек Ватан сугышы өч яңа житәкченең иң кыю сәнгать планнарын жимереп ташлый. Таяклы курчаклар, сәхнә шартлылыгы хақында хыялланучы С.Хөсни бу уйланыш онытып торырга һәм элеккегә тәҗрибәләргә әйләнеп кайтырга мәҗбүр була. Группаның ирләр өлеше тулысынча фронтка китү аркасында күп кенә ижади чигенүләргә барырга туры килә.

Сугышның беренче көне хақында артистка М.Язвина истәлекләрендә түбәндәге юллар сакланып калган: «Ун көнгә якын юлда йөрөп, Казан—Мәскәү тимер юлы буенча дирекция оештырган гастрольләренә төгәлләп кайтырга чыккан идек. Махсус жиһазланган пассажир вагонында, станцияләрдә балалар өчен спектакльләр күрсәтеп йөрдек. 21 июньдә А.Ф.Делинадан эшнә тәмамлап, апыгыч рәвештә кире әйләнеп кайтырга чакырган телеграмма алдык. Казан паркларының берсендә күрсәтелергә тиешле спектакльгә кайтыш өлгерергә кирәк иде. 22 июнь көнне иргүк администраторыбыз С.Мухинаның безне озату өчен станциядән аерым паровоз таләп иткәнен әле дә яхшы хәтерлим. Ниһаять, безгә паровоз бирделәр һәм без тукталышларсыз гына Казанга ашыктык. Казанга кайтып житкәч, безнең бердәнбер вагоныбызны тагып кайткан паровозны күргәч, шаккатып калган вокзал башлыкларынан без сугыш башлануы турында хәбәрне ишеттек»¹.

Курчак театры хәзер Рус ТЮЗы урнашкан бинада зур булмаган ике бүлмәдә, «Ак зал» һәм подвалда эшли. Сугышның беренче көннәрендә үк бина хәрби комиссариат карамагына тапшырыла. Көзгә таба бирегә эвакуацияләнеп кайтучылар урнаштырыла. Группаның бу вакытта сугышка китүчеләренә тушлау пунктларында уйнап йөри, эвакуацияләнеп килүче балалар алдында чыгышлар ясып, районнарда чыга.

«41–42 еллар кышы Татарстанда бик суык булды. Салкынлык –50° ка кадәр житте. Өстә начар киёмнән, ач килеш, туңа-туңа, атларда авылдан авылга күчеп йөрибез. Суыктан сулыш пар булып күтәрелгән клубларда толыш-бишмәтләрдән утырган тамашачылар каршында чыгышлар ясыбыз. Кайчакларда, шунда ук суынып килүче мич жылысына сыенып, төн кунарга калабыз»², — дип искә ала М.Язвина.

¹ М.Язвина истәлекләреннән. Татар дәүләт «Әкият» курчак театры архивы.

² Шунда ук.



Сцена из спектакля «Аленушка и солдат» (С.Маршак)

Шундый ук күренешләрнең берсе хакында С.Вәлиуллина искә ала: «Бу хәл сугыш вакытында булды. Баштан толышка төрөнөп, атлы чанада барабыз. Атка арт белән утырып бара торгач, йокымсырап киткәнбез. Бервакыт чана туктап калды. Без, уянып китеп: «На, на!» — дип кычкыра башладык. Чана кузгалмый. Борылып карасак, ат тугарылган; чанадан ычкынып, бер чакрым чамасы алга киткән. Ат артыннан йөгәрдек, куып житеп, кире алып килдек. Менә сиңа яңа мәшәкать! Беребез дә ат жигә белмибез. Азашландык, азапландык, ничек кирәк, шулай жиктек һәм ары киттек. Бераз баргач, бер-беребезгә карап шаркылдап көлөргә тотындык, хәтта ат, бу нинди жүләрләр дигәндәй, безгә борылып карады»¹.

Курчак театры архивында тагын бер шундый мазәк хәл турында Ф.Таһиров истәлегә саклана. «Курчак театры артистлары Жинү көнөндә, курчаклар һәм реквизитларын полуторка машинасы әржәсенә төяп, Бауман урамы ягына чыгып китәләр. Урамда халык — йөрерлек түгел! Бар да пат, кочаклашалар, үбешәләр, бер-берсен котлылар. Бөтен жирдә гармун уйныйлар — татар һәм рус көйләре яңгырый. Безнең яңга филармония артистлары машинасы килеп чыкты. Фәйзи Биккинин бөләкәй гармуны күреген тарта. Бөләкәй агачка без, чыршы уенчыгы шикелле итеп, Гитлер курчагын асып куйдык. (Аны спектакльдә мин уйнадым.) Шунда ук Геббельс, немец генералы фриц Ганс курчаклары. Безне, бездән дә алда курчакларны күрәп алган кызган халык кычкырып сүгенә, немецларны каргый, йодрыклар белән селтәнә башлады. Кайберәүләр хәтта юлдан балчык, таш кисәкләре алып, безгә тидерербез дигән тө уйламыйча, курчакларга ыргытырга тотындылар. Кешеләр хәтта каршыларында тере дошманнар тормыйча, курчаклар гына булуын да онытып жибәрделәр. Безгә, кулларыбыз белән башларыбызны, йөзләребезне каплап, тиз генә табан ялтыратырга туры килде. Без, көч-хәл белән кырыядагы урамга борылып, аннары Островский урамына чыгып, театр ипегалдына кайтып, курчакларыбызны бушаттык»².

¹ С.Вәлиуллина истәлекләреннән. Татар дәүләт «Әкият» курчак театры архивы.

² Ф.Таһиров истәлекләреннән. Татар дәүләт «Әкият» курчак театры архивы.



Афишы спектаклей военных лет

Сугыш ахырларында курчак театры артистларына ТЮЗ сәхнәсендә көндөзгә спектакльләр күрсәтергә рөхсәт ителә. Бу вакытта театр яңа көчләр белән тулылана. Сугышка китүчеләр урышына яшь артистлар М.Рычкова, Н.Кириллов, Г.Таһирова, В.Третьякова һәм башкалар килә. Күп тә үтми, 30 нчы еллар ахырында театрга кабул ителгән Полина Бикмөхәммәтова белән бергә алар театрның әйдәп баручы артистларына әйләнәләр.

Театрның сәнгать житәкчесе буларак Сәләх Хәснни күбесенчә татар труппасы белән эшли. Ике төркемгә бүленгән рус труппасын Б.Рычков һәм М.Язвина житәклиләр.

Сугыш елларында театр репертуары шактый чуар була. Сугышка кадәр куелып, балалар яратырга өлгәргән А. Пушкинның «Золотой петушок», «Сказка о попе и о работнике его Балде», С.Маршакның «Терем-теремок», Е.Тараховскаяның «По пущьему велению» әкиятләреннән тыш, сугыш темасына багышланган сюжетлар үзәк урынны яулый. «Воюющий Петрушка», «Петрушка на крыше» тамашалары белән балаларга күптән таныш персонаж яңадан ширма артына әйләнеп кайта. Аларга агиттамаша темасындагы «Как немецкий генерал с поросенком воевал», «Цветы ненависти» кебек спектакльләр өстәлә. Эвакуация пунктларында, госпитальләрдә яңа оештырылуы Кызыл Армия частылары каршында чыгыш ясау өчен, репертуарда зурлар өчен пьесаларга ихтыяж туа. Балалар өчен курчак театрын тагын да үстерү юлында билгеле бер тынлык хасил була. Спектакль өстөндә озаклап, жентекләп эшләү ашыгыч, аннан-моннан гына куелган тамашалар белән алышына.

Ашыгыш эшләү аркасында сәнгатьчөлөккә зыян салынуын аңлаган һәм шул чор драматургиясеннән, бигрәк тә Үзәк дәүләт курчак театры репертуарынан алынган әсәрләрдән канәгәтләнмичә, Сәләх Хәснни татар узучыларын театрга жәлеп итү буенча омытылып ясап карый. Беренчеләрдән булып Ш.Зәйни «Бәләкәй партизаннар» исемле сөйләк-пьеса алып килә. Кырык өчөнчә елда тәҗрибәле язучы Х.Садри «Партизаннар язы турында әкият» иҗат итә. Актриса Р.Хәбибуллина, яңа бер башлангыч күрсәтеп, татар авыз ижатына нигезләнгән «Камыр батыр» әкият-пьесасын яза. Кырык дүртөнчә елда сугышка кадәр уйналган «Шүрәле» яшь рәссам Э.Гельмс декорацияләре белән яңадан сәхнәгә куела. Сугыш елларындагы яңа пьеса һәм инсценировкалар гадәти бер көнлек пьесалар-

дан әллә ни аерылмый. Алар шулкадәр актуальләштереләләр ки, хәтта милли йөзләрен һәм нинди тарихи жирлектә язылганлыкларын билгеләү дә кыен була. «Шүрәле» әкиятенең сюжеты, мәсәлән, Тукайның әкияти-поэтик дөнъясын жимерү мотивларын үз эченә алган. Урман жене үзенең пластикасы, аерым сүзләре һәм жөмлөләре белән контекстта фашист хәшәрәтләренә якын нәрсә итеп укыла.

Татар язучылары белән эшләү, аларга курчак театры үзенчәлекләрен өйрәтү әрәмгә үтми. Тиздән ул үзенең уңдырышлы жимешләрен бирә.

Бу вакытның иң яхшы спектакльләре уңдырышлы әдәби-драматик нигездә ижат ителә. Сүз Н.Исәнбәт пьесасы буенча 1945–1946 еллар сезонында Сәләх Хөсни тарафыннан куелган «Хужа Насретдин» спектакле хакында бара.

Халык мөзәкләре каһарманы, паян һәм ташкыр, тормыш сөючән Хужа Насретдин турында хезмәткә алынып, С.Хөсни Г.Камал исемендәге Татар дәүләт академия театры 1940 елда куйган һәм тамашачыларның яраткан әсәренә әверелгән иң яхшы спектакль белән ярышка чыгуын бик әйбәт аңлый. Яңа тамашаның концепциясе Идел Болгарстаны тормышындагы мәғлүм вакыйгаларны шәрәкның гомумиләштерелгән риваятенә буйсындырудан гыйбарәт. Тамашаның риваятьчәнлегә чынбарлыктан көчләрәк. Төп персонаж жыйнаклык белән үзгәртелә: Хужадан шамакайлык битлегә астына яшеренгән акыл иясе, ярсулы мөзәкчә сыйфатлары алып таплана. Ягъни ул, көндәлек тормыш тоткынлыгынан азат ителеп, тамашачылар каршына акыл иясе буларак килеп баса һәм шамакай-мөзәкчә образы читкә куела. С.Хөсни курчак театры эстетикасының драма театрында образ тудыруның катлаулы диалектикасыннан калышуын яхшы аңлый. Әмма режиссер фикеренен икенче ягы да була. Спектакль сугышка кадәр куелганыннан үзгә тормыш атмосферасында тудырыла. Сугышка кадәргә тыныч тормышта ярлылар һәм байлар, руханилар кебек катлам — милек контрастларына зур әһәмият бирелә. Сугыштан соңгы спектакль исә милләт һәм яшыләрнең иң алдынгы өлешен юкка чыгарган сугыш белән бәйлә булган гаять зур югалтулар һәм хәсрәт шартларында бара. Сугыш гомум кайгы аша, һәрхәлдә, социаль каршылыктарны йомшарта. Шуңа күрә тамаша залына Хужа белән Бики, Тархан һәм Казый арасындагы дөгъваларны тәфсилләп күрсәтеп торуның бернинди дә хажәте булмый. Бу рольләренең күләме шактый кыскартыла, эпизодик персонажлар кебек кенә кала. Хужага каршы торучы һәм саран бай Бики, хакимлек яратучы оятсыз Тархан, рипшәтче Казыйдагы тискәре энергияне үзенә туплаган образ булып Ахун кала. Театр күзлегеннән карап фикер йөртүче С.Хөсни өчен трушпада Ахунның масптаблы-сатирик образын ачарга сәләтле С.Вәлиуллина кебек сирәк талант иясенен эшләве дә зур әһәмияткә ия була.

Риваять-чынбарлык спектакле өчен тагын бер шартның булуы мөһим. Ул да булса халыкның сәләмәт рухын, аның хезмәт сөючәнлеген һәм бернидә дошманнар да, басып алучы ханнар да кире кага алмаслык мәңгелек хәзинә булган юмор, һичшиксез, хәлиткеч әһәмияткә ия. Аксак ханны жиңү үзеннән-үзе ерткыч фашизмның жиңү белән чагыштырыла һәм тамашачы аңында, күрәсең, шулай аңлашылгандыр да. Ләкин биредә «Шүрәле»дәге кебек ачыктан-ачык күренеп торган аллегорияләр, эчтәлекне күрәлтә үзгәрткән мәгънәләр булмый. Киресенчә, мондый кабул итү мөмкинлегә башка ассоциацияләр ясылыгында күздә тотыла.

Аңлашыла ки, күренешләренең кыскартылуы, образларны курчак театры өчен яраклаштыру — зур, күшланлы форманы жинелләштергәндә табигый эш. Әмма сәхнә күренешләрен һәм персонажларны житди кыскартканда, күтәренкелекне, әсәренен халәтен саклап калу өчен С.Хөсни Академия театры кирәк диг тапмаган кайбер образларны кертә. Шәрәк базары күренешен бирү шау-шулы аһәңе, сәүдәгәрләре, сатып алучылары, һөнәрчеләре булган урта гасырлар шәһәре рухын күрсәтү өчен кирәк була. Бу күренеш массивка (күмәк чыгыш) таләп итә. Сигез-тугыз кешелек состав белән, ижади зирәклек күрсәтеп, әлегә кыен хәлдән чыга алган режиссер уңанлыгына сокланмыйча мөмкин түгел. Әлегә колачлы тамашаны кую тәжрибәсе С.Хөснине «Шәһрезадә әкиятләре»нә якынайта. Икенче төрле уйларга да мөмкин: «Галәветдиннең тылсымлы лампасы» турында уйлар «Хужа Насретдин»ның стилистикасына йогынты ясагандыр, бәлки.

«Галәветдин...» өстендә эшләү бик мавыктыргыч була. Актерлар бу спектакльне әле алты ел элек Үзәк дәүләт курчак театры башкаруында күрәп, Казанда да кую хакында

хыялланалар. Алда әйтелгәнчә, сугыш нәтижәсендә таяклы курчаклар белән уйнау техникасы үзләштерелмичә кала, театр булган мөмкинлекләрен дә югалта. Перчаткалы курчак техникасы көнкүреш әкиятләренен комедия-сатирик жанрын тулысынча канәгатьләндерә. Ләкин ул романтик һәм героик стихияне ачу өчен житәрлек булмый, хисләренен лирик табигатендә каршылыкка очрый.

Бу урында таяклы курчакның үзендә нинди мөмкинлекләр саклавы хақында искә төшереп үтү урынлы булыр. 1925 елда талантлы рәссам-сынчы һәм курчак театры сәнгате фидакаре Н.Я.Симанович-Ефимова күрәзәчедәй болай дип язган иде: «Таяклар ярдәмендә хәрәкәтләнделә торган курчакларның театрда киләчәге зур. Ул яңача эпш ысулларын тудыра, формалары һәм жанрлары ягыннан күптөрле яңа спектакльләргә юл ача». (Симанович-Ефимова Н.Я. Петрушкачы язмалары. — Л.: Искусство, 1980. — 236 б.) Анлашыла ки, универсаль техникалар юк. Таяклы курчаклар да, перчаткалылар шикелле үк, барысын да булдырырга сәләтле түгел, әмма аларның хәрәкәтләнү диапазоны киң. Бу курчаклар эрерәк һәм бу инде аларның өстен ягы. Курчакларның зурлығы алтмыш-житмеш сантиметрга житә. Алар төз, үз әйләнәләре тирәсендә борыла алалар, пул ук вакытта сыгымалылыкларын да югалтмыйлар. Бу курчакларның кул селтәме киң. Алар озын кулларын башларынан югарыга күтәрә, жилкәләренә чыгара алалар. Бу курчакларның кайбер кимчелекләреннән берсе итеп (бәлки әле өстенлекләредер, — ничек карыйсың бит) аларның сыгымалылығын, хәрәкәтләренен мәгърурлығын билгеләп үтәргә кирәк. Кызу темпларда, кискен борылышлар эшләгәндә, кыска күренешләрдә перчаткалы курчаклар уңайлырак.

Классик таяклы курчакларның тагын бер мөһим өстен сыйфаты бар. Гәүдә һәм кулларның хәрәкәтчәнлегә тамашачының игътибарын сөйләмне имитацияләүче баш хәрәкәтләреннән үзенә юнәлгәргә мәжбүр итә. Игътибарны курчакның башынан аның үзгәчлекле кулларына юнәлтү — курчак эстетикасындагы шартлылыкта мөһим нәрсе. Чөнки тамашачы, актер ничек кенә тырышмасын, курчакның авызы ачылган вакытта тавышының башка урыннан, ширма артындагы актер авызыннан ишетелгәннен яхшы сизә. Таяклы курчак техникасы перчаткалы курчакларда бөтенләй булмаган аякларны да «жаңландыра». Курчак театрында жанр буларак әкият барлыкка килү, аннан соң көнчыгыш әкият-риваятләре кысаларында лирик, лирик-драматик чышелеш таләп иткән тылсымлы әкиятләр пәйда булу — таяклы курчаклар техникасын кулланышка кертергә мәжбүр итә.

Шәрәк әкиятләрендәгә мөхәббәт лирикасы, таяклы курчакларны гамәлгә кертеп, курчак театрында яңа ситуация тудыра.

Казанның ике телле театрында таяклы курчакка юл кыска булырга тиеш иде. Тукай әкиятләре, бигрәк тә «Шүрәле», 1939 елда ук шуңа уңай шартлар тудыра. Бу хикәяттәгә утын хәзерләүче, агач кисүче егет Былтырның киң қолачлы кул хәрәкәтләре шундый курчак куллануны сорый. Озын куллы һәм кытыкклау өчен яралган бармаклы Шүрәленен үзе хақында инде әйтәп төрәсы юк.

Һәм, ниһаять, еллар узгач, баш режиссер С.Хәсни бу техниканы күркәм сыйфатлы герой Галәветдиннең бөек мөхәббәте хақындагы сюжетта файдалана.

Бу спектакльне куярга театр кабат Казан Зур драма театры рәссамы Э.Гельмсны чакыра. Талантлы рәссам ак мәрмәр таштан салынган мөһабәт Солтан сарасен ясый. Төрле төсләрдәгә ефәк һәм келәмнәрдән чуарланган шәрәк базары, мөгасен, ин матур күренеш булгандыр. Дингез һәм жир асты күренешләре кашма-каршы төсләрдә чышелә: дингез — зәңгәрсү һәм жир асты кара төсләрдә чагыла. Курчак театры сәнгатендә яңа рәссам өчен бердәнбер четерекле мәсьәлә булып төсләр балкышы белән курчак хәрәкәтләрендәгә бизәкләрне тоныкландырмау бурычы тора: икенче план беренчесенә караганда баерак, матуррак була. Әмма төп күренешләрдә — процесска Бәдәр мөгарәдә пәйда булганда, бигрәк тә Галәветдин белән вәзир арасында кылыч сугышы вакытында рәссам чын осталыгын күрсәтә. С.Хәсни алдында барлык каршылыкларны жинәргә сәләтле мөхәббәт көчен күрсәтергә тиешле әкияткә драматик мәгънә бирү бурычы тора. Галәветдингә мөкер һәм әшәкелеккә каршы көрәштә жинәп чыгуда ярдәм иткән мөгжизалар мөхәббәт белән канатланган ижади кеше көченнән дә калкурак күренәргә тиеш булмый. Башкача әйткәндә, Галәветдиннең дә, Бәдәрнең дә үз мөхәббәтләре өчен көрәштә шәхси катна-

шуларын күрсәткән өстәмә импульс табу сорала. Режиссер аларны, ничьюгы, фатализм өстенә күтөрүне, шәрык әкиятенең эпик формасын тамашаның драматик үсепенә якынлаштыруны да артык дип санамый. Шуңа күрә спектакльнең композицион үзәген өч персонаж тәшкил итә: Галәветдин, Солтан кызы Бәдәр һәм мәкерле Вәзир. Вәзир хақында әкияттә явыз, мәкерле карт дип сөйләнә. Чын көндәшлекне ачар өчен Вәзир чагыштырмача яшь булырга һәм ямьсез итеп күрсәтелмәскә тиеш була. «Бәдәр Галәветдиннең ихлас хисләренә бәя биреп, аны сайласың, — ди С.Хөсни репетиция вакытында. — Әлбәттә, Вәзирне сатирик мыскыллап күрсәтү юлы белән китәргә дә мөмкин, әмма Вәзир ямьсез булганга күрә генә Галәветдинне сайлаган дигән фикер туарга тиеш түгел».

СУГЫШТАН СОҢҖЫ ЕЛЛАРДА

1946–1947 еллар сезонныңда, «Галәветдиннең тылсымлы лампасы»ннан соң ук таяклы курчақлар техникасын кулланып, тагын бер спектакль куела. Ул — С.Хөсни куйган «Әбугалисина» тарихи риваяте. «Галәветдин. . .» башта рус телендә чыгарылып (татар артистлары ярдәмчеләр буларак кына катнашалар), татарчага урысчасы яхшы барганнан соң гына тәржемә ителсә, «Әбугалисина» исә башта ук татар төркемен дә истә тотып әзерләнә.

Пьеса таяклы курчақлар ярдәмендә уйнауга яхшы туры килә. Таяклар, аерым алганда китаплар тоткан куллар уены, төп геройның күңеле белән дә, гәүдәсе белән дә матур булуы театрның кызыксынуын уята. Спектакльдә аерым унышлар була, шул исәптән сцениграфиядә һәм музыкаль партитурада; һәрвакыттагыча артистлар Ф.Табиров, В.Гафаров, М.Хисамова зур осталык белән уйный. Шулай да театрга бәйләнмәгән сәбәшләр аркасында спектакльне «Галәветдин. . .» белән чагыштыруы кыен. Н.Исәнбәтнең Шәрыкнең бөек акыл иясе хақында пьесасы үзенең табигате белән үк курчақ театры өчен ят була. Әбугалисинаның клерикаллар, хакимият белән бәрелеше, шулай ук халыктан аерылганлыгы, моннан чыгып ялгызлыгы — болар барысы да драма театры өчен эшләнгән. Ренессанс чоры тәмамланган дөвөрдә фикердә геройк фажиға темасының кирәксезлеге алтмышынчы елларда Академия театрында да тиешле игътибар тапмый. Геройның кискен эчке конфликтын бу чорда курчақ театрында күрсәтү дә мөмкин эш булмый. Бу спектакльне уйнарга алыну театр өчен бары тик таяклы курчақлар белән уйнау осталыгын үзләштерү жәһәтеннән генә файдалы була. Гомумән, бу пьесаның сюжеты хәтта өлкән сыйныф укучылары өчен дә түгел. Катлаулы фәлсәфи спектакльләр чоры әле житмәгән. Чынбарлык исә нәни тамашачылар өчен репертуар булдыруны таләп итә. Сугыш чоры чигенүләре гадәт буенча бара, ләкин аларга каршы көрәш, ягъни элекке тамашачыга әйләнәп кайту бурычы әле алда тора. Кече яшьтәге мәктәп балалары өчен уйнау ихтыяжы «Әбугалисина» кебек пьесаларны читкөрәк куеп торырга гына түгел, бәлки таяклы курчақ техникасы өлкәсендәге эзләнүләренә дә тоткарлады.

Кырыгынчы еллар азагы — илленче еллар башы спектакльләре арасында аеруча популяр булып С.Маршакның «Копкин дом» һәм татар драматургы Ш.Зәйнинең «Айтуган» пьесалары тора. Шулай ук «Снежная королева», «Буратино», «Сказки Пушкина», Ә.Камалның Тукай буенча эшләнгән «Кисекбаш», Д.Ашпакованың «Ташкыр егет», С.Хөснинең «Алшамша» һәм «Хәйләкәр Тажи» пьесалары яхшы уйнала. Баш режиссер һәм артистлар Б.Рычков һәм М.Язвина тарафыннан куелган бу спектакльләр сугыштан соңгы буын балалары хәтерендә яхшы саклана.

Театр шушы эшләр белән илленче елларга аяк баса. Унъеллык башында «Черевички» дигән этаплы спектакль куела. Перчаткалы курчақ техникасына әйләнәп кайту кече яшьтәге мәктәп балаларын театрга тарту өчен генә эшләнми. Масштаблы, бөтен трушпа катнашында уйнала торган спектакльләренә кую, катлаулы курчақ техникасын файдалану өчен күп кенә каршылыктар яшәп килә.

Театр ТЮЗ бинасында уйный, шунлыктан өйдәш хәлендәге курчақ артистлары тулы атна бус эш белән шөгъльләнүдән мәхрүм ителгәнлектән, ижади эзләнүдән дә мәхрүм калалар. Бу елларда театр репертуарына пьесалар сәнгатьчә эшләнеше буенча түгел, бәлки кую өчен арзан булгалыктан, аз чыгымнар сарыф ителгәнгә күрә генә алыналар.

Ничек кенә гажәп тоелмасын, сугыш һәм сугыштан соңгы елларда театрлар, 1948 елгы акча реформасыннан соңгы чор белән чагыштырганда, матди-техник чаралар белән яхшырак тәмин ителгәннәр. Театр өченче пояска күчерелә: категория үсүгә карап бирелә торган өстенлекләр материал техник чыгымнар өчен жибәрелә торган чараларга кагылмый кала. Шуньң өстенә алтмышынчы еллар башында татар трушасы Татар дәүләт филармониясе карамагына ташшырыла, ул куйган спектакльләрдән алынган акча театр касасына керми башлый.

1951 елда театрда курчак театры сәнгате өлкәсендә күренекле белгеч А.Федотов булып китә. Ул 1937 елны конкурста жюри әгъзасы, Казан курчак театры икенче урынны яулаган һәм күп кенә актерлар махсус дипломнар белән бүләкләнгән 1946 елгы балалар театрлары конкурсының комиссия әгъзасы булган кеше.

Мәскәү белгече театр эшчәнлегенә югары бәя бирә. Әмма, бәлки, беренче тапкырдыр, житди тәнкыйт сүзләре дә әйтелә. А.Федотов иң зур кимчелек итеп театрың үз яктылык ашаратурасы булмавын әйтә. «Театр залда нинди яктылык булса, шул хәлдә уйный. Ялгыш төшкән ут яктысы сәхнәдә шундый уңышсыз күренергә мөмкин ки, спектакль моннан гаять зур зыян күрчәк»¹, — ди ул. Федотов курчак механикасының зәгыйфълеген, курчакларның өске өлешенә күп вазифалар туры килүен, курчак хәрәкәтләренен авырлыгын күрсәтеп үтә. Һәм иң көчле тәнкыйт курчакның кыяфәте, тышкы рәвешенә кагылышы була.

Дусларча әйтелгән белгеч тәнкыйте театрга кимчелекле якларга игътибарны көчәйтәргә ярдәм итә. 1952 елда чыгарылган «Черевички» спектакле бөтен позицияләр буенча да уңышлы була. Бу Сәләх Хөсниниң иң яхшы режиссерлык хезмәтләреннән берсе.

«Черевички» курчак театрының илленче еллар башында булган репертуарындагы әсәрләрдән нык аерылып тора. Барынан да бигрәк аның әдәби нигезе курчак эстетикасына яхшы ятышы. Андагы мөгъжизалар, бер нәрсәдән икенче нәрсәгә әверелгүләр украин тормышындагы авыл көнкүрешенә аваздаш була. Авыл башлыклары — таза хәлле Кум, әрсез Дьяк, кулак хатыны Солоха — матди яктан зарланмыйча яшиләр. Арада чибәр, яшь егет — тимерче Вакула да бар. Шунда ук акай күзле киребеткән Оксана — мөхәббәттен исбаглату өчен, егеттән патша кызы кия торган башмаклар табып китереп бирүен таләп итә. Шуньң өчен ул сөйгән егетен бапкалага жибәрә. Халыкның көнкүреше дә, тәнапучыларның кискен хольклары да рождество алдыннан була торган бердәнбер төндөгә бәйрәм рухы һәм халык жырлары, күнел ачуларынан башка берни дә тормас иде. Биредә сатира белән юмор аралаша, хәтта лирика белән фантастика килеп кушыла — Жән актив фигурага әверелә. Характерлар күпкырлы — лирик, героик, сатирик-көлкеле һәм гротеск рәвешендә. Бу сыйфатлар үзара ярашпалар, бер-берсенә тыгыз бәйләнештә хәрәкәт итәләр.

Бертөрле холькы персонажлар һәм житлекмәгән сюжетлар уйнап туйган актерларның халәтен аңлатып бетерү мөмкин түгел. Әлбәттә инде бу курчакларны ясау рәссам өчен дә бер рәхәтлек, рухи ләззәт бирә. Спектакльне кую өчен театр янә рәссам Э.Гельмсны чакыра. Әсәрдә фантазия өчен, эшләү өчен гаять зур мөмкинлекләр, киндикләр бар. Монда кар бураннары да бөтерелә, ачык төсләр кинәт кенә кара төн эченә дә чума. Күктә ай һәм йолдызлар бер яктан икенчесенә күченә. Вакула һәм Жәнне алыштырган курчаклар очыш үтә. Һәм көтмәгәндә түрәләр гомер иткән Петербург силуэтлары килеп чыга — бәрхет-кызыл төсләр фонында балкыган алтын-сары утлар астында патшабикәнең тәхет залы пәйда була. Сарай беркатлы Вакула күзләре белән күренгән сыман тәэсир калдыра.

Декорацияләү үзгәрүе, курчакларның алмашынуы, сатирик персонажларның кискен экспрессив хәрәкәтләре дөртле динамик темпта бара. Бу вакытта талантлы, оста актерлар укуында Гоголь тексты яңгырый. Спектакльдә Казан курчакчыларына В.Качалов исемендәге Казан Зур драма театры артистлары — СССРның һәм РСФСРның халык артистлары Н.И.Якушенко һәм Г.П.Ардаров ярдәм итә.

Курчаклар рәссам һәм режиссер тарафыннан дифференцияле итеп ясалган. Көлкеле-

¹ А.Федотовның театр коллективы алдында ясаган чыгышының стенограммасы. — Татар дәүләт «Әкият» курчак театры архивы. — Папка № 2. — 2 б.



Афиши к спектаклям, поставленным С.Хусни

сатирик төркөмдә — Солох, Баш, Кум, Дьяк, ике күрше-гайбәтче хатын. Яшь геройлар Вакула һәм Оксана дуэты, киресенчә, героик-лирик табигатьле. Жән — гротеск мәгънәсендә эшләнгән. Аның мөгезле башы кыска куллары тырпаеп торган тар иңбашларына батыш кергән, ә бармаклары зур, озын. Гажәшләнгән, аптыраган вакытларында жәннең муены сузылып, башы өскә күтәрелә.

Оксана һәм Вакула курчаклары таяклы курчак техникасы буенча эшләнгән. Дөрөс, таяклар яшерен, күзгә күренмиләр. Оксананың чәчәкле-чүккүл шәле аны хәрәкәтләндергән таякны кашлап тора. Ә Вакуланы хәрәкәтләндергән таяк буш капчык, тимерче чүккүчә һәм курчакның гәүдәсә белән кашланган.

Спектакль тамашалылыгы белән бик уңышлы булып чыга. Актерларның казаньшлары бөтен мактауларны күмеп китә, бигрәк тә Оксана булып уйнаучы Полина Бикмөхәмәтова һәм Вакула ролендә уйнаучы Борис Рычков аерылып тора. 1960 елда спектакль яңадан куелганда, бу рольне Н.Кириллов башкара. Эре курчаклар техникасы белән башкарылган көлкеле персонажлар төркөмөн Н.Кириллов, И.Трофимов, Д.Петров, В.Третьякова, Е.Григорьевалар уйный. Жән роле исә гадәти перчаткалы курчак техникасында башкарыла.

Н.В.Гоголь әсәре буенча куелган бу спектакльнең әһәмияте ул уйнала башлаган илленчә еллар башларында әле бәя биреп бетергесез була. Спектакль күпкырлы һәм төрле курчак техникасынан файдаланылуы белән дә уңышлы килеп чыга.

Кызганычка каршы, уңышлар, кайбер житди сәбәпләр аркасында, даими була алмый. 40 нчы еллар ахыры — 50 нче еллар башы театр сәнгате һәркайда тормышның үзә кебек формалаша. Өлкән театраллар әлегә шаукумнарны яхшы хәтерли булыр. Заман темаларына язылган пьесалар һәм спектакльләр генә түгел, бәлки, Шекспир, Мольер пьесалары буенча куелган тамашаларда да тормышчанлыкка охшатып уйнау нормага әверелә. Курчак театрына килгәндә, югалтулар биредә гаять зур була. Бары тик иң бәләкәй тамашачылар өчен әкиятләр генә көч-хәл белән моңа каршы тора алалар. Курчакларны ясауда натурализм хөкөм сөрә. Курчак башлары кеше йөзенең турыдан-туры күчәрмәсе булып килеп чыга.



Выставка Саяха Хусни в гимназии № 2 г.Казани, организованная сыном Саяха Хусни — Робертом Хуснутдиновым



Афиша спектакля «Алтын чәкән» (Золотой початок) С.Хусни. 1961

Натурализм курчак сәхнәсә өчен ят нәрсә. Сәнгатьчә дәрәслек белән тормышча дәрәслек дигән төшөнчәләрнең якынаюы сәнгать өчен куркыныч. Шуңа да карамастан ул 50 нче еллар азагында шактый көчле күренеш була.

40 нчы еллар ахыры — 50 нче еллар башында натуралистик эстетика басымы белән бәйле булган бер аспект хакында аерым тукталып үтәргә кирәк. Мәсьәләнең бу ягы, курчак театры проблемаларын Үзәк курчак театры призмасы аша күрергә омтылы аркасында, гел күлгәдә калып килә. Перифериядәге театрларның перчаткалы курчак техникасына кабат әйләнеп кайтулары билгеле бер мәгънәдә мәжбүри адым булыш тора. Бу таяклы курчак техникасы белән тәэмин итүгә бәйле бик катлаулы адым була. Чөнки таяклы курчакны натуралаштыру, ягъни тормыштагы вариантына, әйтик кешегә охшатып ясау өчен тамашачы күзенә күренми торган катлаулы эчке механизмнар ясарга кирәк. Мондый курчак белән уйнау гаять катлаулы һәм аны актер үзе генә башкарып чыга алмый. Моньң өчен курчак белән берничә кешенең идарә итүе сорала. Ә бу күчмә курчак театрлары өчен өстәмә кыенлыктар тудыра. Шуңа күрә театрлар, таяклы курчаклардан баш тартып, перчаткалы курчак техникасына әйләнеп кайтырга мәжбүр булалар.

Казан курчак театры бу елларда пионерлар турында сөйләүче «Трое дружных» яки империалистик сугыш китереп чыгаручылардан ачы көлгән сатирик «Опасный рейс» спектакльләрен перчаткалы курчаклар уйнавында куя.

Ләкин әлеге спектакльләр сюжет ягыннан зәгыйфь, берьяклы һәм уңышсыз килеп чыгалар. Бу актерның ижади эшчәнлегендә чагылыш тапмыйча калмый. Куркыныч штамп билгеләре күренә башлый. Драматургиядә конфликтсызлык, курчакларның кызыксыз ясалыуы, стандарт геройлар театры торгышылыкка алып килә. Театр сәнгате үсүдән туктый.

Ләкин Казан курчак театры артистлары, илнең башка театрларынан аермалы буларак, бу ничек кенә сәер тоелмасын, кайбер аерым кимчелекләрне читләтеп, әйләнеп узалар.

50 нче еллар урталарына сәнгатькә карата идеологиянең йомшаруы башлана. Бу күчәремә реализм белән маыгуның нәтижәсезлеген аңлау, тамашачыларның заман темала-



Сцена из спектакля «Тормыш чәчәгә» («Цветок жизни») А.Правдина. 1956

рына куелган спектакльләргә мөнәсәбәте суышуы белән бәйлә була. Бу үзгәрешләр озак та үтми Казанда да үзләрен сиздерә башлый. Биналар житешмәү, кысанлык, ТЮЗ квартирантлары сыйфатында яшәү чоры уза. Курчак театрлары тормышында ике зур вакыйга була: 1957 елда Мәскәүдә үткәрелгән социалистик илләр Курчак театрларының халыкара фестивален һәм 1958 елның маенда Румыниядә сугыштан соң кабат торгызылган УНИМА химаясе астында үткәрелгән Курчак театрларының халыкара конгрессы. Совет театр жәмәгатьчеләге бу вакыйгаларга зур кызыксыну белән карый. Төрле милли мәктәпләр, халык курчак традицияләре Россия актерларына гаять көчле тәэсир ясый. Чит илләрдәге коллегаларының яңалыклары аларга үз традицияләрен һәм мирасларын кабат барларга, 20 нче еллардан соң үткән чорда онытылган күп нәрсәләргә искә төшерергә мәжбүр итә. Курчак театры сәнгате белән кызыксыну урындагы житәкче оешмаларны да читләтеп узмый. Казан курчак театрына Свердлов һәм Луковский урамнары кисепкән чатта аерым бина бирелә. 1953 елда В.Хроменконы алыштырган директор А.Юросов гел театрының үз бинасын булдыру турында кайгыртып яши. Ниһаять, ул моңа ирешә. 1959 елда Казан курчак театры тормышында яңа сәхифә ачыла.

Чирек гасыр буге Казан курчак театрының төп репертуарын аның беренче артистлары — Ф.Таһиров, М.Хисамова, Б.Рычков, С.Вәлиуллина, Р.Хәбибуллина, В.Гафаров, М.Язвина, З.Устиновалар алып бара. Коллективка сугыш вакытында һәм сугыштан соңгы елларда килгән буын артистлары П.Бикмөхәммәтова, Н.Кириллов, В.Третьякова, Е.Григорьева, Д.Вишневецкая, Г.Таһирова һәм илленче елларда эшли башлаган Г.Мөбарәковалар да остальыкта алардан калышмый. Аларның һәрберсә хакында да, ничыюгы, берничә жөмләдә жылы сүзләр әйтәп китмичә мөмкин түгел.

Фуат Таһиров күбесенчә героик шландагы рольләргә башкарган актер. Яшьлек елларында ул барлык спектакльләрдә дә шундый рольләргә уйный, ә соңга таба социаль характердагы рольләргә күчә. Театрга нигез салучылардан ул иң япте була, театрда Петрушка-октябрат ролендәге дебютыннан башлап, Татар дөүләт академия театры каршында студия тәмамларга өлгәрә, анда К.Тинчурин, З.Солтанов, К.Шамил, Р.Ишморат кебек остазлар мәктәбен уза. Чиста яңгырашлы бәрхет баритон тавышка ия булган көчле тем-



Актеры татарской труппы — первый ряд, слева направо — Галия Тагирова, Салых Хусни (гл.режиссер), Марьям Хисамова, второй ряд — Фуад Тагиров, Сара Валиуллина, Вали Гафаров

пераментлы актер Фуат Таһиров Петрушка театры техникасын тиз үзләштерә һәм утызынчы елларда «Кәжә белән Сарык», «Шүрәле», «Өч дус кыз», «Сказка о попе и о работнике его балде» әкиятләрендә жавашлы төп рольләрне башкара.

Ф.Таһиров Бөек Ватан сугышында рядовой-автоматчы буларак катнаша. Новоросийск янында беренче тапкыр яралана. Икенче тапкыр Керчь астында каты яраланып, култык таякларында туган театрына әйләнеп кайта. Сугыштан соңгы чорда барган спектакльләрдә ул «По пучьему велению»да — Емеля, «Сказка о царе Салтане»да — князь Гвидон, «Золотой ключик»та — Карабас-Барабас, татар спектакльләреннән «Хужа Насретдин»да — Тархан, «Дуган Батыр» һәм «Алшамша», «Әбугалисина» әкиятләрендә төп рольләрне, «Әнжеле үрдәк»тә — Патша һәм башка бик күп эреле-ваклы рольләр башкара. Ф.Таһиров жырлау осталыгына да ия була һәм татар пьесаларын куйганда, аның бу сәләтенә дә игътибар ителмичә калмый. Яңа пьеса сайлаганда, жыр кертелгән рольләрне алдан ук Ф.Таһировка биреләр. Ф.Таһиров 1937 елда Р.Хәбибуллина белән берлектә курчак театры өчен беренче татар әкиятен ижат итә. Соңыннан да ул күп кенә тәржемәләр ясый, пьесалар эшкәртә. Бу тормыш таләбе белән эшләнә, чөнки әле татар әкиятләре ижат итүче драматурглар булмый һәм урыс телендәге балалар пьесаларын татарчалаптыру өчен артистларның үзләренә кулларына кәгазь-каләм алып утырырга туры килә.

Фуат Таһиров хакында тагын шуны әйтергә кирәк: ул чын мәгънәсендә театр эшлеклесе, театр мәнфәгатylәрен барышнан да өстен куючы шәхес. Героик шандагы артист буларак ул коллектив хакына шәхси мәнфәгатylәрен дә артка куя. Кирәк чакта ул хәтта үзе өчен отышсыз рольләрне башкаруга да алына, төрле сәбәпләр аркасында кичекмәстән алыштырылырга тиешле рольләрне дә башкара.

Фуат Таһировка чын мәгънәсендә ижатчы сыйфатлары хас — ул үзе, алынган рольләрне гажәп бер үжәтлек белән өйрәнеп, һәрчакта да уңышлы башкарып чыга. Ул яшьләрнең яраткан остазы була. Аларга киңәшләр бирә, тәкъдимнәрен әйтә, белгәннәрен өйрәтә, тәҗрибә уртаклаша, аның тәкъдимнәре һәрчак төгәл һәм нәтиҗәле була.

Фуат Таһировка Казан курчак театрында беренче булып Татарстанның халык артисты дигән мактаулы исем бирелә.



Актер Фуад Тагиров



Актриса Марьям Хисамова

Марьям Хисамова... Күренекле һәм үзенчәлекле шәхес, үз стиле һәм амшлуасы булган актриса, үз тирәсенә башка иҗат көчләрен тушлый белә торган лидер. Актриса лирик пландагы рольләренә якын күрүгә карамастан, бу аңа өлкән яшәндә характерлы актриса репертуарына күчүгә комачауламый. Бу аның икенче сулышын ача.

Марьям Хисамова театрга театр училищесын тәмамлап, татар ТРАМында берничә ел эшләгәннән соң килә. Тагиров пикелле үк ул курчак театрында беренче сезоннан ук эшли, курчак хәрәкәтләндрү техникасын зур осталык белән үзләштерә һәм башкара. Амшлуасы белән ул лирик пландагы герой. Кырык еллап эшлөү дәверендә ул берничә дистә роль башкарып, аларның күбесе республиканың курчак театры сәнгате алтын фондына кергән. Төрле төсмерләргә бай югары меццо-сопрано тавышлы артистка буларак, аңа жырылы рольләренә башкарырга туры килә. Көнкүреш әкиятләре жанрына караган бу өлкәдә ул пактый уңышлы эшли. Ул аеруча зур уңыш белән башкарган рольләр: «Өч дус кыз»да — Зәйнәп (1937 елгы Бөтенсоюз фестивалендә беренче премиягә лаек була), «Галәветдин...»дә — Бәдәр, «Чурган кушуы буенча»да — Елак патша кызы, «Салтан патша турында әкият»тә — Аккош — патша кызы, «Айтуган»да — Гөлназ, «Алтын чөкән»дә — Таңсылу.

Вәли Гафаровның үзенчәлеклелеге — аның героик-фажигале рольләренә дә, кәмит-характерлы рольләренә дә бердәй осталык белән башкаруында. Төгәлрәк әйткәндә, актерның акылсыз кәмитлелектән еракта торган пещкә ирония белән югары интеллект нәтижәсендә барлыкка килгән героика арасындагы чиктә яшәргә сәләтлелеге сокландыра. Аның иң яхшы спектакльләре пийгъри-фәлсәфи эчтәлеккә ия булып, житди гомумиләштерүләргә үсеп җитәләр. Шундый хезмәтләр дип аның Әбугалисинасын (пьесаның Батулла эшләгән икенче редакциясе), «Бәхет жыры»нда Замана бабайны күрсәтергә мөмкин. Шулай ук кабатланмас герой мөхерен «Сукыр патша»дан (Н.Хикмәт) патша роленә салырга кирәк.

Вәли Гафаров иҗатының иң югары ноктасы — ул тудырган Хужа Насретдин образы. Бу спектакль кәмит кенә түгел, кәмит уйнау өчен зур көч кирәк булмас иде. Хужаны бер яктан шәрык риваятьләре планында, икенче яктан заманчалаштырып күрсәтү аеруча кат-



Актер Вали Гафаров



Актриса Сара Валиуллина

лаулы бурыч була. Спектакль тулы залларда ун елдан артык уйнала. Актерның исциткеч уены белән кызыксыну әдәби образга күчерелә. Хужаның портрет битлегә Дәүләт үзәк курчак театры музейе галереясына куела.

Курчак театры үсешенә зур өлеш керткән кешеләрдән тагын берсе — **Борис Рычков**. Татарстанның атказанган артисты исемен йөртүче танылган сәхнә остасы йөзләргә геройк, кәмит пландагы рольләр башкара. Аның кайбер курчак геройлары ширма артынан тере пландагы образларга әвереләләр. Аның традицион куркыныч рольләрдән аермалы буларак психологик нечкәлек белән уйналган Карабас-Барабас роле, төрле смотрларда, фестивальләрдә иң яхшы рольләрдән берсе буларак, югары бәя алды. Карабас-Барабас аның башкаруында тамашачы алдына сәйяр курчак театрының көндәлек хужалык мәшәкәтләреннән башы әйләнгән директоры буларак килеп баса. Аның ачулы, нәфрәтле кыяфәте бертуктаусыз тәртип бозучы Пьеро, Мальвина һәм тәртипсез Буратиноның башбаштаклыкларына реакция кебегрәк килеп чыга. Карабас-Барабасның бу чыгышлары «аклау» актерга аны кулына камчы тоткан рәхимсез адәм итеп күрсәтергә һич тә комачауламый. Әмма күпме өстәмә мәшәкәт, ироник буталчыклар килеп туа бу рольне башкарганда! Образ реаль сәнгать бөтенлеген ала.

Илленче елларда ижат ителгән Вакула, Емеля, алтмышынчы елларда «Смелая сказка»дагы рухани буржуй рольләре — һичшиксез, әлегә тамашаларның бизәгә һәм аларның күбесе тамашачыга Рычковның үз режиссурасы аша барып ирешкән рольләр.

Бер караганда, Борис Семенович Рычков хезмәтләре мөстәкыйль әһәмияткә ия булмаган режиссерлар төренә кергән кебек. Ул куйган спектакльләр күмәк хезмәт нәтижәсендә килеп чыккан кебек — аларда режиссер һәм автор хезмәтен аерып алуы да бик читен. Ул үз уңышын оештыручы түгел. В.И.Немирович-Данченко әйткәнчә, режиссер Рычков актерда үлө, ягъни режиссерның куючы буларак данын күтөрүгә омытылмый. Ул — тамшаның этик житәкчесе, ул — режиссер-педагог. Рычков театрда тынычлык урнаштыручы ролен үти. Теге яки бу мәсьәлә, проблема килеп туганда, аны хәл итү өчен Рычковка мөрәжәгать итә торган булалар. Утны үзенә кабул итеп, ул сәламәт булмаган бәхәсләргә сүндерә, коллективка ижади рух бирә.



Актриса Рокья Хәбибуллина



Актриса Галия Тагирова

Театрга нигез салучылардан тагың **Зинаида Устинова** һәм **Мария Язвина** исемнәренә тукталмыйча мөмкин түгел.

Гаҗәеп дәрәҗәдә мөлаем һәм өлгер Устинова күп кенә спектакльләрдә беренче рольләргә башкара. Аның катнашында «Братья Монгольфье», «Капганка», «Золотой петушок» кебек күп фигуралы зур спектакльләр сәхнәләштерелә. Ул аларда төп рольләргә башкара. Ул Казан балаларының яраткан артисты була, аның актерлык киләчәгә беркемдә дә шик тудырмый, шуның өстенә ул режиссер Мерзляковның ижади баплангычларын тормышка ашыручыларның берсе була. Кызганычка каршы, Устинова утызынчы еллар ахырында театрдан китә, әкияти репертуарда үзенең талантын тулысынча ачарга өлгерә алмый кала. Рус халык әкиятендә Устинованың таланты яхшырак ачылган булыр иде, ләкин ул чакта тарихи-революцион һәм көндәлек-көнкүреш әкиятләре буенча Мерзляков тудырган спектакльләргә моңа ярдәмә аз була.

Устинова театрдан киткәч, барлыкка килгән бушлыкны тутыручы кеше Мария Язвина була. Аның театрда ижади эшчәнлегенә 1934 елда башлана, биш ел аерылып торганнан соң, инде өлгергән оста буларак, ул театрға яңадан әйләнеп кайта. М.Язвина театрда илленче еллар ахырына кадәр эшли. Ул шук малай Буратиноны, «Кот в сапогах»та төп рольне беренче булып башкарган артист. Аның иң яхшы рольләре итеп «Сказка о царе Салтане»да Бабариханы, «Кошкин дом»да Ана мәчене, «Волшебная лампа Аладдина»да Галәветдинне билгеләп китәргә кирәктер. Аңа героик-романтик шәһәрләрдә рольләр дә ят булмый.

Язвина әдәби иҗат эше белән дә шөгыйльәнә. Ул елларда курчак театры өчен махсус иҗат ителгән әкият-пьесалар бөтенләй юк диярлек. Ләкин Мәскәү театрларында барган спектакльләргә күчерү гамәлгә кертелгәнлектән, Язвинаның әдәби эшчәнлегенә ихтыяж аз була. Актриса режиссерлык эше белән дә шөгыйльәнәргә омтыла. Кызганычка каршы, бу да театрда тиешле аңлау тапмый. Холкы белән бәйсез, хәтта кискен М.Язвина үзенә карата әйтелгән кисәтү һәм тәнкыйть сүзләрен авыр күтәрә һәм чираттагы бер тәнкыйть-лөүдән соң ул театрдан китеп бара, бөтенләй башка шәһәргә күчеп китә.

Театрга нигез салучылардан берсе булган **Рокья Хәбибуллина**, актриса булып эшли



Актриса Сара Якушева



Актриса Гаухар Мубарякова

башлаганчы, зур тормыш юлы уза. «Кәжә белән Сарык», «Шүрәле», «Кисекбаш» кебек татар халык әкиятләрендә төп рольләрне башкарган артист русча-татарча уйнала торган спектакльләрдә нигездә Куян, Тычкан, Төлке кебек эпизодик рольләрне генә уйный. Актрисаның тавыш диапазоны гажәеп киң — иң югары ноталардан иң түбәннәренә хәтле ала ала. Халык авыз ижатын — такмакларны, жыр-бәетләрне яхшы белү аңа башкаларга караганда өстенлек бирә. Р.Хәбибуллинаны һәрдаим консультация эшенә жәлеп итәләр. Театрга килгәнче ул ун елдан артык авыл мәктәбдә укытучы булып эшли. Иске татар авылының көнкүрешен, горезф-гадәтләрен һәм йола-бәйрәмнәрен яхшы белү аңа татар курчак театрының беренче драматургы булырга ярдәм итә. Р.Хәбибуллина театр өчен махсус пьесаларны аз яза, ләкин күп кенә инсценировкалар, әдәби эшкәртүләр, адаптацияләр ясый. Ләкин театр куярга алган һәр пьесаны эшкәртүдә, сәхнә теленә яраклаштыруда ул актив катнаша.

Курчак театры сәнгатендә, бигрәк тә ширма артында бара торган күренешләрдә, сәхнә теленә, әйтелгән сүзләрен аңлаешлылыгына зур әһәмият бирелә. Р.Хәбибуллина бу жәһәттән бик яхшы белгеч була. Ул хәтта эпизодик рольләренң теленә дә кабатланмас, үзенчәлекле төс кергү сәләтенә ия була. Р.Хәбибуллина сәхнәдән киткәч, театр образның үзенчәлекле сөйләм фактурасын баеп жәһәттеннән күп нәрсә югалта.

Театрда үзенчәлекле талантларның берсе — **Сара Вәлиуллина**. Ул театрга барысыннан да алда килә, әле коллектив ижади түгәрәк булып оешып кына килгән чакта ук аның актив әгъзасы була. Аның беренче роле — «Лешка белән Мәче» спектаклендәге шук Лешка. Казанда туып үскән С.Вәлиуллина рус телендә яхшы сөйләшә, бу аңа русча куелган спектакльләрдә төп рольләрне башкарырга мөмкинлек бирә. Күп еллар үткәч, татар һәм рус труппалары мөстәкыйль эшли башлагач та, аны рус спектакльләрендәге рольләрне уйнарга чакыра торган булалар. Вәлиуллина «Сказка о царе Салтане»да Көңчә пепекче ролен бик зур осталык белән башкара. «Галәветдин...»дә ул башкарган Йолдыз санаучы роле, сәхнәдә кечкенә генә рольләрдән булса да, спектакльдә төп персонажларның берсенә әверелә. Курчакны биетергә кирәк булганда, бу эшне аннан да оста итеп башкаручы табылмый һәм һәр ике труппа да шундый рольне бары тик аннан гына уйнату



Ветераны театра на открытии сезона 1985–1986 годов. Слева — Сара Якушева, Рокья Хабибуллина, Роза Яппарова, Марьям Хисамова, Дина Вишневецкая, Галия Тагирова, Гүзель Курбанова

өчен еш кына үзара тарткалаша. Ул һәр рольдә перчаткалы курчакны да, таяклы курчакны да бердәй осталык белән уйната.

Актрисаның ижат диапазоны киң. Ул яшүсмерләр рольләрен бик оста башкара: Лепка, «Бәләкәй партизаннар»да — Наил. Саф, яңгыравыклы тавышы аңа малайлар рольләрен дә оста башкарырга ярдәм итә.

Илленче елларда С.Вәлиуллина кискен гротеск, холкында көтелмәгән үзгәрешләр таләп иткән рольләрен башкара. «Суқыр патша»да бу аеруча ачык чагыла. Башта үзен Ана кыяфәтендә күрсәтергә тырышкан, аннары үз асылына кайткан явыз Сихерче ролен ул гаять зур нечкәлек белән башкара. Ул сәхнәдә башкаларның хәленнән килми торган нәрсәләрен дә эшләргә ярата. Мәсәлән, әйбәрләрен, табигать күренешләрен жанландыру, төрле экзотик бөжәкләрнең хәрәкәтендә һәм сөйләмәндә сәнгатьчәлек эзлү һ.б. Ул шулай ук нечкә тавышлы, жинел адымлы яш кызлар роленә оста керә (өлкән яшьтә булуына карамастан). Шундый ук осталык һәм тизлек белән төрле хәшәрәтләр, бичуралар, урман сихерчеләре рольләрен башкара. Аның өлкән тамашачылар өчен куелган спектакльләрдән Хужа Насретдинның мәкерле явыз дошманы Ахун ролен оста башкаруын күрсәтеп үтәргә кирәк. Бу персонаж Хужаның барлык дошманнарындагы тискәре энергияне үзенә тушлаган.

Казанга нинди генә күренекле театр белгече килмәсен, театр нинди генә смотр һәм конкурсларда, фестивальләрдә катнашмасын, С.Вәлиуллинаның уйнавына һәрчак югары бәя бирелә.

С.Вәлиуллинаның иң кыйммәтле, үзенчәлекле сыйфаты — импровизация сәнгатедер. Театрда, бигрәк тә күчмә спектакльләрдә, еш кына төрле көтелмәгән хәлләр чыгып тора. Шулай бервакыт спектакль уйналган чакта, тычкан курчагы югала. С.Вәлиуллина аштырап калмый, кем тарафыннандыр тапшланган бияләйне эләктереп ала да, күз алдында аны куркудан кая керергә тишпек тапмыйча бөтерелгән тычканга өверелдерә.

Илленче еллар театр эстетикасын бигрәк тә эксцентристтик, гротеск юнәлешендәгә сәхнә осталары билгели. С.Вәлиуллинага үз көчен сәнгатьчәлегә түбән, көн кадагына суккан темаларга куелган спектакльләргә түгәргә туры килә. Ул курчак театрында аңа



Встреча с ветеранами театра (слева направо): Марьям Хисамова, Вали Гафаров, Анатолий Юрусов, Рокья Хабибуллина, Сара Валиуллина, Николай Кириллов, Аглям Низамутдинов

рыш чорына кадәр килеп житә алса да, сәләмәтлеге инде какшаган була, үзен хыялында йөрткән театрга тулысынча багышларга өлгәрә алмый кала.

Бу бәхеткә курчак театрының яшрәк буын артистлары — **Вера Третьякова, Галия Таһирова, Николай Кирилловлар** ирешә.

Өлкән буын артистлар арасында зур ижат потенциалына ия кеше **Полина Бикмөхәмәтова** була. Аның «Черевички»дагы Оксана, «Аленький цветочек»тагы Аленушка, Золушка һәм башка кайбер лирик һәм лирик-драматик пландагы рольләрен күрсәтеп үтү дә житә. Золушка белән Аленушка актрисадан артык күп көч куюны таләп итмәсәләр, Оксана ролен тудыру өчен Бикмөхәмәтовога жигдирәк, аңлатып бирүче артист рәвешендәрәк эшләргә туры килә. Гоголь әкиятте героинясының холкы бертөрле генә түгел: ул бәйләнчек кызлар һәм егетләр арасында гел шаяртырга яратучы, үткен телле чая кыз да. Шул ук вакытта Вакула белән булган кыска күренешләрдә мөхәббәт хисенә бирелгән капма-каршы характердагы кеше дә. Шунда ук ул, янадан шаян-шук кызга әверелеп, берни дә булмаган кебек үзенең кыносыз егете өстеннән көлә, шаярта башлый. Оксананың үзен шулай тотуын беркатлы Вакула аңламый, үзенең хисләрен белдерә алмаганга эче пошкан кыз исә аның өстеннән тагын да ныграк шаярта.

Полина Бикмөхәмәтова театрда беренчеләрдән булып Татарстанның атказанган артисты дигән мактаулы исемгә лаек булган актриса. Кызганычка каршы, ул театрда озак эшләми, иллечче еллар урталарында сәхнәдән китә.

Николай Кирилловның таланты сәхнәдәге беренче адымнарыннан ук ачыла. Ул курчак театрына, үзешчән түгәрәктә уйнап, инде өлгергән оста булып килә һәм берничә сезон эчендә әйдәп баручы артистка әйләнә. Ул аеруча фольклор пландагы гади, хәйләсез егетләр рольләрен оста башкара, шулай ук халык әкиятләрендәге көлкеле-сатирик рольләрен — әйткә, «Конек-горбунок»та патшаны, һәртөрле үзбелдекле бәндәләрен уйный.

Бик күп еллар буге ул А.Толстой әкиятендәге Буратиноның атасы Карло ролен башкара. Бу роль пьесада төп образ түгел. Кириллов тудырган герой аталык горурлыгы хисе, көтелмәгәндә килгән бәхет тойгылары белән яши. Кириллов бу рольне курчаксыз, үзе



Встреча двух поколений. Сидят (слева) Сара Якушева, Галия Тагирова, Аглям Низамутдинов, Гаухар Мубарякова, Рашида Утяева, стоят — Наиля Нугманова, Ринат Нугманов, Роза Яппарова, Ильдус Зиннуров, Людмила Дьяченко. 7 мая, 1993

сәхнәгә чыгыш башкара. Кирилловның икенче бер үзенчәлекле роле — Вакула. Башта аны Б.Рычков уйный. Спектакль шактый озак һәм уңышлы бара. «Черевички»дагы Вакула образын театрда бүгенге көнгә кадр искә алалар. «Волшебная лампа Аладдина» икенче мәртәбә сәхнәләштерелгәндә, актер, Йолдыз санаучы ролен башкарып, комик «акыл иясе» образын ижәт итә.

Еллар үтү белән актер үзенчәлекле һәм эпизодик рольләренә уйнауга күчә һәм аларны һәрвакыт оста һәм истә калырып итеп башкара.

Татарстанның атказанган артисткасы **Галия Таһирова** театрга махсус белеме булмаган килеш, конкурстан үтеш килә һәм тиздән татар драматургларының пьесаларындагы яшь героиняларны башкаруда алыштыргысыз актрисага әверелә. «Аккош һәм Өмет» спектаклендә Аккош, «Алшамша»да Сандугач, «Ташкыр егет»тә Сөмбел, «Кар кызы мәктәбе»ндә Кар кызы, «Бәхет жыры»нда Хәзинә рольләрен башкару аңа популярлык китерә. Актрисаның ижади мөмкинлекләре диапазоны лирик героинялар белән генә чикләнми. Олыгая төшкәч, ул драматик пландагы һәм еш кына катлаулы язмашка ия хатын-кызлар рольләрен уңышлы башкара. Муса Жәлилнең «Джим» поэмасы буенча Ю.Адаш ижәт иткән, театр тарихында зур урын алып торган «Кара күлгәләр» спектаклендә Г.Таһирова бер-берсенә образлар буларак та, язмашлар буларак та капма-каршы торган Анна һәм Эльза рольләрен башкара. Актриса бу спектакльдә бер рольдән икенчесенә оста итеп керә алу үрнәген күрсәтә.

Алтмышынчы елларда Г.Таһирова, тере планда пионервожатый ролен башкарып, үзенә ижәт мөмкинлекләренә гаять киң булуын тагын бер раслый. Үз талантының күпкырлылыгын күрсәтә.

Өлкән яшьләренә житкәч, Г.Таһирова И.Зиннуровның «Ана күзләре» спектаклендә үзенә иң яхшы ролен — акылы, зирәк, күп хәсрәт кичергән ана — Саяко образын тудыра.

Актрисаның милли әкият репертуарындагы соңгы рольләреннән берсе «Бәхет жыры» спектаклендәге Хәзинә образы була.

Явыз Аждаһаның су асты патшалыгында тоткынлыкта яшәүче чибәр Хәзинә туры-



Кукловоды с куклами из спектакля «Красная шапочка». Ш.Пьеро, пьеса И.Трофимова

дагы әкияттә яхшы көчләрнең кара көчләргә каршы көрәше чагылдырыла. «Бәхет жыры»нда ясалган дебют соңга таба «Ана күзләре»ндәгә фәлсәфи драма-притчага алып килә.

Вера Третьякованың курчак театры сәхнәсендәгә юлы озын була. Ул театрга драма сәхнәсеннән өлгергән артист булып килә. Драма артисты мәктәбе чын мәгънәсендә ундырышлы була, сәхнәдә үткәрелгән һәр минутның кадерең белергә өйрәтә, һәр детальгә мөхәббәт тәрбияли. Сталинград (хәзергә Волгоград), Әстерхан, Томск, Горький (хәзер Түбән Новгород) шәһәрләре театрларында уйнаган В.Третьякова һәр эшкә дә теләп алына, хәтта үзенә туры килмәгән рольләргә дә аларга бер мәгънә салып башкара.

Актрисаның кайсы рольне теләп башкаруын — ширма артындагысынмы, бәлки, тере шландагысынмы — төгәл генә әйтәп бирүе дә кыен — ул аларның һәркайсын уңыш белән, жиренә житкереп уйный, һәрхәлдә, аларның берсендә дә актрисага тавышын үзгәртеп, кыланьш уйнарга туры килми. Вера Третьякова әкиятләрдә дә, драматик риваятьләрдә дә, эксцентрик репертуарда да үз рольләрен уңышлы башкара. Акрынлап актриса житди драматик рольләрдә алыштыргысыз кешегә әверелә.

Театрда чирек гасыр эшләү дәверендә Татарстанның атказанган артисткасы Вера Третьякова сокландыргыч, сөйкемле, чибәр хатын-кызларның — әниләр, әбиләр, апаларның күшлөгән искиткеч образларын тудыра. Аларның күбесе театр тарихында иң күренекле образларга әверелә. Ә инде «Утка с бриллиантом» спектаклендәгә Су анасы роле чын мәгънәсендәгә шедевр дип аталырга лаеклы.

Е.Григорьева да театрга өлгергән артист буларак килә һәм курчак театры сәхнәсендә үзенчәлекле, талантлы остасына әверелә. Аңа күбесенчә икенче шландагы рольләргә башкарырга туры килә. Һәм ул аларны искиткеч осталык белән уйнап, театр тарихында үзе хакында якты исем калдыра.

Театрның сугыштан соңгы яшьрәк буын артистларынан **Д.Петров, И.Трофимов, Д.Вишневская**, баянчы һәм композитор **А.Низаметдинов** исемнәрен үзләрен курчак театры сәнгәтенә багышлаган фидакарлыр буларак искә алып китмичә мөмкин түгел.



Кукловоды и их куклы после спектакля «Хэйлэхэр Тажи» (Хитрең Тази) С.Хусни. 1957

ЯҢА СУЛЫШ

Алтмышынчы елларда тормышта һәм сәнгатьтә зур үзгәрешләр башлана. Илленче еллардагы кешегә охшатып ясалган курчаклар өстенлеге юкка чыга бара. Сәнгатьтә тере театр белән курчак театрының специфик үзенчәлекләрен бердәйләштерүгә каршы көрәш башлана. Курчак театры сәхнөләрендә драма театры өчен язылган пьесалар сирәк уйнала. Киресенчә, курчак театры үзенчәлекләрен истә тотып, махсус ижат ителгән әсәрләргә игътибар көчәя.

Курчак театры жәмәгәтьчелеге аңында халык демократиясе илләрендә алга киткән театр мәктәпләре лидерлыгы хакында фикер урнаша башлый. Хаклы рәвештә С.Образцов шәкертләре булып саналган Польша, Чехословакия, Румыния режиссерлары, курчак театрының заманча эстетикасын үзләштерә барып, чынбарлыкның фәлсәфи-этик проблемаларына мөрәжғәт итәләр.

1957 елның декабрендә Прагага Курчак театрларының халыкара берлеген (УНИМА) яңадан оештыру өчен төрле илләрдән курчак театрлары вәкилләре жыйнала. Бу оешма икенче бөтендөнья сугышы башлангач таркалган була һәм тормыш уңжиде елдан соң мөһим гамәли формаларынан берсе булып фестиваль-смотрлар торган халыкара элементләрнең кирәклеген яңадан көн үзегенә куя.

Румыния вәкилләре тәкъдиме белән УНИМА, эшпә озакка сузмыйча, 1958 елның маенда ук Бухарестта фестиваль үткәрергә дигән карар чыгара. Дүрт континент театрларының ижади бәйгесен үткәрү, шулай ук курчак театрының үсеш юллары хакында узара фикер алышу күздә тотыла.

Румыния курчак театры хакында инде ул чакта ук Европада яңа формалар тапкан беренче театр дип әйтәләр. «Цэндерик» турында белгечләр мөкиббән китеп сөйләләр. «Чагыштырмача яш булуына һәм курчак театры хәрәкәтенең юклыгына карамастан (Чехословакиядә ике мең курчак театры коллективы, ә Румыниядә өч дистәгә тулмый),



Сцена из спектакля «Смелая сказка». А.Гайдар, пьеса Н.Давыдова. 1965

барысы да зур «курчак смотры»ның нәкъ менә Бухарестта, «Цэндерике» канаты астында үткәрелүен дәрес дип атыйлар»¹.

СССРның Үзәк дөүләт курчак театры фестивальдә үзенә элекке ике спектакль — «По пучьему велению» (1936) һәм «Обыкновенный концерт» (1946) (фестиваль узган вакытта «Необыкновенный концерт»ка әверелә) тамашаларын күрсәтә. Анда, гадәттәгечә, Үзәк дөүләт курчак театры адресына жылы сүзләр яңгырый, тамашачылар һәм белгечләр халык демократиясе илләреннән килгән яшь театрларның спектакльләре белән кызыксыналар.

«Румын, поляк һәм чехословак театрларының идея һәм стиль үзгәртүләре чит илләргә генә түгел, бәлки күп кенә совет курчак театрлары тарафыннан да уңай кабул ителсәләр дә, Үзәк дөүләт курчак театры өчен эзсез үтәләр. С.Образцов һәм аның хезмәттәшләре Е.Сперанский, С.Сомодур, З.Герд һәм башкалар тарафыннан еш кына югары бәяләнсәләр дә, әлегә ижади эзләнүләр Үзәк дөүләт курчак театры игътибарыннан читтә кала»².

Әмма Үзәк дөүләт курчак театры тарихчысының сүзләрен туры мөгънәсендә кабул итәргә кирәкми. С.Образцов Маргарита Никулеску һәм аның Европадагы коллегалары тарафыннан үткәрелгән курчак театры реформасына мөгълүм бер тәнкыйть белән караган һәм моның кайбер жигди нигезләре бар, чөнки «Цэндерике» ул — марионеткалар театры. Образцов курчак театрының бездә популяр булмаган ижатчылар һәм юнәлешләр белән бәйләнештә торган бу төрөн катгый рәвештә кире кага. Күп дистә еллар буге илнең әйдәп баручы театры Метерлинкның бер генә символистик драмасына да (аның XIX гасырның 90 елларындагы барлык драмалары да курчак театры өчен язылган), бездә озак вакытлар реакция романтик дип исәпләнгән Гофманның бер генә фәлсәфи-романтик әсәренә дә мөрәжәгать итми.

¹ Смирнова Н. «Цэндерике» театры хақында 10 очерк. — М.: Искусство, 1979. — 150 б.

² Смирнова Н. Сергей Образцов театры. — М.: Наука, 1971. — 304 б.



Финальная сцена из спектакля «Сукыр патша» (Слепой падишах) Н.Хикмета. Слева направо: Вали Гафаров, Анвар Юсупов, Наиля Нугманова, Марьям Хисамова, Ринат Нугманов. 1971

Бары тик Гошциның «Болан-король»енә генә ташлама ясала. Әмма сугыш елларында куелган бу тамашаның сәнгатьчәлегә каршылыклы була һәм ул С.Образцовның үзе тарафыннан сәхнәләштерелми.

Марионеткалар үзләренә табигатьләре белән салмак хәрәкәтләнә торган курчаклар, шуңа күрә ширма артында уйнала торган курчакларның комик-сатирик табигатенә начар ярашалар. Желләр ярдәмендә идарә ителә торган курчаклар белән героик-романтик жанрның да бөтен дәртен биреп бетерүе кыен, моңа бары тик таяклы курчаклар белән генә ирешергә мөмкин. Марионеткалар театры фикерне бер ноктага тушлаган үтә тирән тынлыкка, фәләфи эчтәлекле паузаларга тартыла. Курчак һәм декорацияләренә дә артык эре, күләмле булмавы мөһим.

Театрның бу төре үзенә генетик сыйфатларына бәйсез рәвештә илленче-алтмышынчы еллар чигендә марионеткаларның театраль метафорикасы өлкәсенә үзгәрешләр кертү теләге белән янган «гадәти» курчак театрларының чынлап торып кызыксынуын уята.

Бу чор курчак театрының беренче житди казанышлары безнең илдә яшыләр һәм зур тамашачылар өчен куелган спектакльләр белән бәйле. Курчак театры лидерларына, балалар темасына юл тапканчы, пактый вакыт кирәк була. Алтмышынчы елларга хас яңалыклар исә гражданлык, публицистик спектакль принципларының урнашуы белән бәйле. Әйттик, революциянең романтик сәхифәләре хакында спектакльләр.

1959 елның 10 мартында Казан курчак театрына, ниһаять, аерым бина бирелә. Театр директоры А.Юрсов ун елга якын стационар артынан «чаба». Озакка сузылган мәшәкатьләр нәтижәсендә элекке, яшәүчеләреннән бушап бетмәгән бинага гына ия булсалар да, коллектив өчен бу зур бәйрәмгә әверелә. Аның үз йорты барлыкка килә. Бу тантаналы вакыйга уңаеннан гәзиттә шундый хәбәр басылган: «Реконструкция һәм капитал ремонт үткәрелгәннән соң, элеккеге Свердлов исемендәге кинотеатр бинасына иркен фойесы, 240 урынлы тамаша залы, буфеты һәм башка бүлмәләре булган курчак театры урнашты. Ачылу көнендә, 10 мартта, театр үз тамашачыларына «Буратино» спектаклен күрсәттә. Бу көннәрдә аның сәхнәсендә «Сокол Чапаева», «В далеком Египте», «Конек»



После сдачи спектакля «Баранкин, будь человеком». 1964

горбунок», «Алшамша», «Хэйлэкэр Тажи» спектакльләре күрсәтелә»¹. Озак та үтми зур гына рецензия басылып чыга (моңа кадәр авторларының һәм башкаручыларының исемнәре күрсәтелмәгән кыска хәбәрләр генә басылган), анда актерларның гына түгел, бәлки ярдәмче хезмәткәрләренең дә исем-фамилияләре аталган, гамәлдәге репертуар һәм куелырга әзерләнә торган пьесалар күрсәтелгән була. Рецензиянең театрга мөгамәләсә күтәрелгән рухта: «Бу балаларга күз салыгыз әле. Кечкенә тамашачылар «Сокол Чапаева» спектакле белән мавыкканнар. Ермаков әкиятә каһарманнары белән бергә алар елгыр аргамакларда элдерәләр, рәхимсез Чагай байны алдыйлар, акгвардиячеләренең психик һөжүмнәренә каршы торалар, һәм... корреспондент Б.М.Мясниковның үзләренә юнәлдерелгән фотоаппараты объективына көйләнгән лампаның көчле яктылык сирнеп кабынып алуын да сизмиләр. Курчак театры сәнгате зурларны да дулкынландыра. Чышлап та, мондый артистларны тагын нинди сәхнәләрдә күрергә мөмкин? Артистларның оста кулларына буйсынып, кыю малай Ваня, батыр разведчик Степан, халык каһарманы Чапаев жанлана»².

Инерция көче әлегә зур. Бу спектакльдә һәм башка кайберләрендә алтмышынчы еллардагы яңарышның кыюсыз сыйфатлары һәм узган дистә еллардагы сыйныфый каршылыklar рухы үзара ызандаш булып яши. Ләкин берничә генә ел үтүгә, революция темасы башка чаралар ярдәмендә ачыла башлый, шуннан чыгып конфликт үзе дә тирәнәя, колач жәя.

Сүз 1966 елда режиссер И.Москалев һәм рәссамнар А.Азимов белән К.Колокольникова куйган «Смелая сказка» хакында бара. Спектакль А.Гайдарның «Военная тайна» повестендагы малай Мальчиш-Кибальчиш турында сюжетны үз эченә алган. Яңа баш режиссер И.Москалев, сюжетны «крахмаллаштырып», безнең бу малай хакында элек белгәннәребезне яңа үлчәмгә күчүргән.

...Театр ишеге төбәндә озын шинель һәм буденовкалар кигән ике солдат билет тикшерә;

¹ Е.З. Новоселье театра // Советская Татария. — 1959. — 15 март.

² Левиная Т. Курчаклар патшалыгында // Советская Татария. — 1959. — 12 декабрь.



Финал спектакля «Бирнәле кыз» (Девушка с приданым). Слева направо: Хидият Файзриев, Галия Тагирова, Тимер Зиннуров, Земфира Хазиева, Талига Ялалова, Анвар Юсупов. 1972

алар әледән-әле картон кисәген штык очына кадап куялар. Аларның йөзләре салкын, кырыс. Алар, К.С.Петров-Водкин полотноларындагы персонажлар кебек, режиссер тарафыннан риваять, миф планына күчерелгәннәр. Кирәксә, буденовчалар артында урта гасырлардагы очлы племнарны танырга, ә штыклы винтовкаларда борынгы атлы гаскәрләрнең сөңгеләрен күрергә мөмкин. Алар гражданны сугышы чорына да, туган жирне яклаучы батырларны гәүдәләндергән гомумиләштерелгән хәрбиләргә дә туры килә. Петров-Водкин картинасындагы кебек үк мондый чипелешнең мәгънәсе зур. Театр гуманизмга чакыра, персонажларны «безнекеләргә» һәм «читләргә» бүлеп тормый...

Эпик күренеш (сәхнәгә кадәр булган) — дәвамлы. Сугышчан быргы тавышы астында ике алып баручы бер рәткә баскан тамашачыларны залга озатып куя. Аннан соң алар ширма артында урын алалар. Эмоциональ киеренкелек көчәйгәндә, Э.Багрицкий, И.Сельвинский, В.Маяковскийның турыдан-туры тамашачыларга мөрәжәгать иткән шигырьләре яңгырый, бу сюжетның ритмик яңгырашын көчәйтә. Антракт вакытында алып баручылар, постта торган сакчылар кебек, төз басып атлап, алмашыналар. «Аларның хәрәкәте кырыс һәм саран, сөйләмнәре хискә бай. Алар барган вакыйгаларга бәя бирәләр: әле патланалар, әле борчылалар, спектакльнең идеясен ачарга ярдәм итәләр»¹, — дип билгеләп үтә журналист, сакчылар образына гадел бәя биреп.

Артистлар Л.Игошин, В.Ананьев, Л.Петрова, Г.Яруллина (Мөбарәкова), мәгълүм булганча, гомумкешелек һәм мәңгелек төшенчә булып саналган турылыкны намус образын гәүдәләндерәләр.

Яшь режиссер өчен эпик планда чипелгән алып баручылар белән Гайдар әкият-риваятендәге персонажларны үзара бәйләү катлаулырак була. Нәкъ менә сәхнәләштергән әдәби вариантта (авторы Н.Давыдова) көрәшне Гайдардагы шигъри аһәңнәрсез, аерым, калку итеп күрсәтүгә омтылып өстенлек итә. Инсценировкадагы эшләнеп бетмәгән урыннарны күргән хәлдә, автор биргән кысаларда калып, Москалев текстны үзгәртми, ләкин, театр мөмкинлекләреннән чыгып, ныклап эшкәртә. Бу барыннан да бигрәк мизансцена-

¹ Козлова Н. «Кыю әкият» курчак театрында // Советская Татария. — 1966. — 27 февраль.



Афиша спектакля «Бирнәле кыз»
(Девушка с приданым). А.Маликов, С.Хусни. 1972



Афиша спектакля «Бәхет жыры»
(Песня счастья) Н.Даули. 1968

ларның пластик чигелешендә, элекке кинохроникаларның ритмик төзелешенә күчерелгән курчакларның хәрәкәтчәнлегендә күренә.

Режиссер текст һәм пластика өлешләрән үзара аера. Курчак хәрәкәтләрәндөгә тупаслык 20 нче еллардагы телсез киноленталар белән ассоциацияләнә. Шулай итеп, спектакльнең эчтәлекле эчке тексты барлыкка килә — һәр кеше язмышы үзенчә бер нечкәлек белән тоемлана, ә бу малайлар тормышы бигрәк тә. Төп рольне күптән түгел генә Горький (хәзерге Түбән Новгород) театры училищесын тәмамлаган Л.Дьяченко (хәзер театрда режиссер) башкара. Актрисаның герой белән эмоциональ кушылуы спектакльне заманча, житди фикерләргә чакыра торган итә. Актрисага Мальчишның дуслары — С.Яушева, К.Самоварова, А.Шестопалов, И.Трофимов булыша. Плохийш ролен театрының ул чордагы танылган артисты В.Третьякова башкара.

Спектакльдә төп идеяне ачуда экспрессив чаралардан булган мәгънәле детальләрдән ширма өстенә эленгән кызыл жайдакны атны күрсәтергә кирәк. Ат гадәти, көн саен күрәп күнеккән — күк яки бурлы төстә, ә жайдак гади гимнастеркадан булса, күренеш күпкә оттырыр иде. Шуны да өстәп әйтергә кирәк: чаптырып килүче ат образы Мальчишның жиндүгә дигән көчле омтылышы нәтижәсендә туган. Жайдакны ат, әлбәттә, тамапачыга актив рәвештә тәсир итә торган символ. Ул көрәшчеләрнең рухын ныгыта, тоткынлыкка төшкән Мальчишка көч бирә. Кызыл ат һәм кызыл жайдак ул әле ачык хакыйкәтнең фажиғале чагылышы да: тормыш дәвам итәчәк, ләкин инде Мальчиштан башка.

Алтмышынчы еллар — Казанда курчак театры хәрәкәтендә күчеш чоры. Яңа баш режиссерның театр сәнгать чараларын яңарту буенча башкарган хезмәтләрен югары бәяләгән хәлдә, бу еллар тәҗрибәсендөгә берьяклылыкны да күрсәтеп үтмичә мөмкин түгел. Ул — өлкәннәр өчен пьесалар белән мавыгу. Әлбәттә, һәрвакыттагыча нәни тамапачылар өчен әкиятләр куела. Ләкин алар тонык (балалар драматургиясә дә фәлсәфи эчтәлекле булырга мөмкин дигән фикер әле ачыкланмаган), һәрхәлдә, Москалев балалар әкиятләре белән кызыксынмый, киресенчә, бөтен ижади көчен гражданлык хисе белән сугарылган метафорик-публицистик якка сарыф итә... Әйтелгәннәргә С. Хосни куйган



Сцена из спектакля «Бәхет жыры» (Песня счастья) Н.Даули. 1960

«Божественная комедия» һәм Москалевның «Сукыр патша» (Н.Хикмәт) спектакльләрен өстәсәк, картина шактый ачык күзаллана. Театр үзенең төп тамашачысы булган балалар турында оныгмый, ләкин репертуар һәм яңа идеяләр эзләүгә тиешле игътибар биреп бетерми. Һәм бу житди саташу була, дәрәс, ул аңлашыла да. Казанлылар гына түгел, бәлки башка театрлар да бу чорда репертуарны яңарту буенча үзгәрешләргә әле хәзерлек алып баралар гына.

Алтмышынчы елларның үз үзенчәлеге бар. Театр бу чорда эш шартлары бертөсләрәк һәм эстетик проблемалары уртак булган башка театрлар белән элементә юлларын эзли.

Алтмышынчы елларның икенче яртысында Казан курчак театры инициативасы белән тәҗрибә уртаклашуга, төп ижади юнәлешләренә якынлаштыру мәсьәләләренә багышланган берничә фәнни-гамәли конференция үткәрелә. 1966 елның май аенда Мари, Мордва, Чувашия, Башкортстан һәм Татарстан республикалары, Куйбышев һәм Ульяновск шәһەرләре курчак театрлары артистлары һәм житәкчеләре катнашында үткәрелгән конференциядә фикер уртаклашулар, житди тәнкыйть һәм үзтәнкыйть сүзләре әйтелә. Йомгаклау конференциясендә дә эчтәлекле чыгышлар ясала, әйтелгәннәргә Мәскәүдән килгән танылган театр белгечләре һәм режиссерлар да кушыла. И.Н.Жаровцева (Мәскәү) күтәргән мәсьәләдә сүз театрының тормышка мөнәсәбәте, дөньяга заманчылы карашлары хакында бара. «Берникадәр вакыт элек, 1958 елгы халыкара форумнан соң, без драма театрларын кабатлау булырга мөмкин түгеллеген аңласак, хәзер без тел һәм форма буенча эзләнүләрдә берьяклылык булмаска тиешлеген белдек. Хәзер тамашачылар режиссерларга тел һәм форма тормышчан булырга, тормышчан эчтәлек белән сугарылырга тиеш дигән таләп куя торган заман житте»¹, — диелә аның чыгышында. Чыгыш ясаучыларның барысы да диярлек кайбер спектакльләрдә режиссерларның, актерлар белән эшләүгә зыян китереп, тышкы эффектлар белән мавыгулары хакында әйтәп үтәләр. Курчакларның ничек эшләнүенә карата да фикерләп әйтелә. Танылган Мәскәү режиссеры һәм театр

¹ РФ СТД ТО архивы. Ф.12, п.10, 2 б.



Татарская труппа театра после спектакля «Бәхет жыры» (Песня счастья) Н.Даули. Автор в первом ряду, третий слева. 1968

белгече В.А.Залкинд хаклы рәвештә: «Рәссамның хезмәте аның уңышлары белән түгел, ә житешсезлекләре белән бәяләнә», — дип әйтә. Ул «Смелая сказка»га югары бәя бирә, һәм бигрәк тә Москалев һәм рәссам Л.Сперанскаяның гомуммәгълүм «Гусенок» һәм поляк драматургы И.Рачекның «Цепочка» әкиятләрен композицион берләштереп эшлән-гән «Сказки-забавки» тамашасын Мәскәүнең иң яхшы спектакльләре белән ярыштырып, дип күрсәтәп үтә. «Казан театры актрисаларының Мальчиш һәм Аленка рольләрен (ике рольдә дә Л.Дьяченко уйный. — Р.И.) башкаруын зур канәгатьләнү белән һәм сокланып карадым: гажәп кызык яңгыраш, үзенчәлек. Мальчиш курчагы начар булуга карамастан, омтылып, үзенчәлек һәм мәгънәле уен актрисага курчактагы кимчелекләрне күрсәтмәс-кә ярдәм итә».

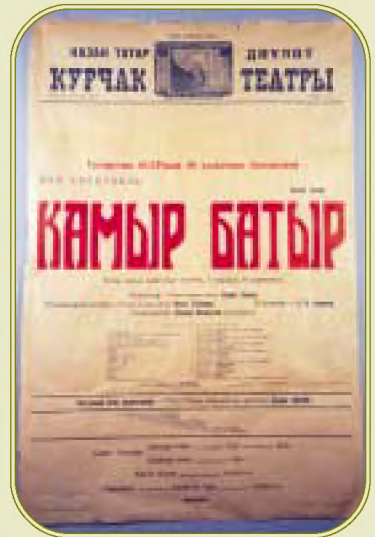
Конференциядә бәйгене оештыручыларга карата житди тәнкыйт сүзләре дә әйтелә. Ф.Таһиров аеруча принципиальлек күрсәтә. «Без милли театрлар килер һәм без аларның спектакльләре хакында сөйләшербез дип уйлаган идея. Удмурт, Мордва театрлары, Татар, Башкорт театрлары кебек, урысча спектакльләр белән бергә үз милли телләрендә спектакльләр күрсәтеләр дип белдек. Ләкин алар бары тик рус телендә генә спектакль-ләр куйдылар»¹. Таһиров Идел буе һәм Урал яны республикалары милли театрларының үсеш перспективалары хакында сүз барса, конференциянең нәтижәләгә югарырак бу-лыр иде, дип бик дәрәс әйтә.

Хәзер автономияле республикалар театрларының ни өчен үз телләрендә спектакльләр күрсәтмәү сәбәпләрен ачыклавы кыен. Татар актерларының бу вакытта үз репертуарла-ры белән горулануы нигезле булуы бәхәссез — узган дистә еллыктар традицияләре Таһировның бу мәсьәләгә игътибар юнәлтергә кирәклегенә бик вакытлы булуына ышан-ычын ныгыта. Киләчәк тә өмет уята. Театр белән Нәби Дәүли хезмәттәшлек итә башлаган була. 1960 елда аның «Бәхет жыры» әкият-пьесасы Сәләх Хәснәи тарафыннан куелып, 1962 елда балалар пьесалары буенча Бөтенроссия конкурсында I дәрәжә Дип-ломга лаек дип табыла, сәхнәдә 1500 мәртәбә уйнала.

¹ РФ СТД ТО архивы. Ф.12, п.10, 35 б.



*Чествование юбиляра С.Хусни.
Слева — актриса театра В.Гретьякова*



*Афиша спектакля «Камыр батыр»
С.Хусни*

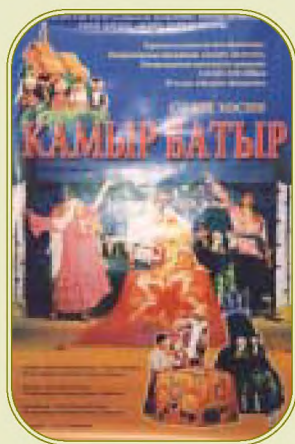
Бәхәсләрдә ачыкланган ике зур тенденция күптөрле мәгънәгә ия. Режиссура белән мавыгу 50 нче елларда куелган спектакльләргә гадәти реакция була. Дәрәс, ижади эзләнүләр актерлык казанышлары белән бергә барса, һәм ул даими булганда, театр күп нәрсәдә отар иде. Бу жәһәттән татар пьесалары булмау аркасында театрга тамашачыларның салкынаюы да борчуга сала торган хәл була. Парадокс шунда ки — кызыклы татар пьесалары аз, ә актерлар начар түгел. Ветераннар һәм яшьрәк буын артистлардан Г.Таһирова, Г.Сабитов һәм яшь артист Р.Ногмановның остальгы югары таләшләргә җавап бирерлек. Ләкин аларның талантын канәгатьләндерердәй пьесаны көтеп еллар уза, көч кими. Авыл районнарына чыгыш уйнаулар азая. Берничә сезон рәттән финанс планы көч-хәл белән генә үтәлә, ә 1956–1960 еллар сезонның театр дефицит белән каршылыгый¹.

Бу хәлдән чыгу өчен яңа авторлар табу, оригиналь сюжетларга мөрәжәгать итү сорала. Авыл тамашачыларының канәгатьсезлеге «Социалистик Татарстан» газетасында басылып чыккан Мөслим районы вәкилләренең «Безгә яңа геройлар кирәк»² дигән хатында ачык чагыла. Күрәсең, труппаның рус төркеме мавыгыш куйган масштаблы спектакльләр генә финанс планын үтәп чыгарга мөмкинлек бирми. Курчак театрында зур полотнолы спектакльләр белән бәйлә өметләр еш кына акланмый кала. Сәләх Хөснинең заман белән бергә атларга омтылуы тәвәккәллек акты була. Бу аның көн кадагына суга торган «Алтын чөкән» (ул заманда авыл хужалыгында кырлар патшасы булган кукуруз үстерү хакында модага ияру) пьесасына алышыгында чагыла. Спектакль уртача уңышка ирешә һәм КПСС Үзәк Комитетының Н.С.Хрущев волонтаризмын тәнкыйтьләгән пленумыннан соң сәхнәдән төшеп кала. С.Хөсни үзе 1965 елда баш режиссерлыктан азат ителә.

Театр эшчәнлегенә яңа авторлар җәлеп итү тиз генә башкарыла торган эш булмый. Бу мәсьәлә алдагы унъеллыкта уңышлы тормышка ашырыла. Театрга яңа, курчак театры эстетикасы өчен конструктив планнар белән күп кенә яшь татар драматурглары һәм аеруча мөһиме — шагыйрьләр, прозаиклар килә.

¹ РФ СТД ТО архивы. Ф.12, п.11, 15 б.

² Безгә яңа геройлар кирәк // Социалистик Татарстан. — 1967. — 11 ноябрь.



Афишы спектаклей Саяха Хусни

Билгеле бер сәбәшләр аркасында Москалев та үз принципларынан баш тарта алмый. Аның режиссура өлкәсендәге эзләнүләре А.Вознесенский, Р.Рождественский кебек шагыйрьләренң интеллектуаль эчтәлекле метафорикасына таяна.

Үз карашларына хыянәт итмәгән хәлдә, Москалев шулай да унъеллык ахырларында аларны курчак театры таләшләренә буйсындырырга омтылып ясыи. 1968 елда театр «Маленький Принц»ны куя. Театр теленә күчәрүе гаять катлаулы булган әлеге әкият-метафораны сәхнәләштерергә алыну уена Москалев бу чорда курчак театрында эшләүче талантлы рәссам Христина Скалдина белән булган озак әңгәмәләрдән соң килә. Алар персонажларның өч төркемен гәүдәләндерү өчен шартлылыкның өч төрәннән файдаланырга дигән уртак фикергә киләләр.

Беренчесе — Очучы (хикәяләүче һәм әкияттә катнашучы зат), актер кыяфәтендә чыгып ясыи. Икенчесе — Бәләкәй Принц, Төлке, Роза, Елан — доньяны танып-белү буенча органик рәвештә берләшкән зат. Принц, Роза, Төлке һәм Елан, бер уртак жанның кисәкләре кисепкән кебек әлеге персонажларда чагылып, һәрберсе аерым бер кабатланмас затлар булып, үзара ярашып яшиләр. Ниһаять, өченче төркем — Король, Географ, Эчке-яктыртучы, Эшқуар кеше — сатирик дәрәжәдә гиперболалаштырылган затлар.

Төрле стилистик планнарны Скалдина куйган бердәм сәхнә күренеше берләштерә: күпсанлы зур һәм бәләкәй йолдызлар балкуын чагылдырган күк йөзә, шулай ук ширма алдында зур самолет көпчөгә белән канаты күренеп торган жир кисәгә — чүлдә һәлакәткә очраган Очучы үзенә ышыкланып урын тапкан урыш.

Бәләкәй сәяхәтче, Принц, Король, Географ һәм Эшқуар кеше белән әңгәмәгә кергәндә, йолдызлар, бер-бер артлы зурап, тамашачыларга таба якыналар. Бу персонажларны гәүдәләндерүче курчаклар кеше хәтле — зур итеп ясалганнар. Алар гажәп дәрәжәдә төгәл һәм көлкеле итеп эшләнгәннәр. Контора сәхнә тәймәләренә утыртылган баш һәркайда өлгерүче Эшқуар кыяфәтен гәүдәләндерә. Эчке-фонарь яктыртучының гәүдәсе авызы белән аска карап торган шешәнә хәтерләтә. Корольнең алтын йөгертелгән кызыл материягә уралган гәүдәсе аның зур булмаган планетасын күрсәтә, шапчының эчке ягы коточкыч баобап тамырлары белән чуарланып, телгәләнен беткән. Географ башындагы акыл иясе кия торган

эшләнә дә баобабның куркыныч тамырлары белән чорналган һәм ниндидер тармаклы мөгез-гө охшап тора. Эшқуар кеше планетасы да шул ук баобаб тамырларына уралган.

Тормыш хужаларының плакат рәвешендә чагылган түбән дөньясына — тук һәм үз-үзләреннән канәгать әлеге затларга — Очучы һәм әлбәттә инде Бәләкәй Принц дөньясы каппа-каршы тора.

Бу дөньялар зур сатирик курчакларның жайсыз хәрәкәтләре, житез интонацияләре белән ярашмый. Принц тулысы белән үз эченә бикләнгән. Акыллы Төлке, зирәк Елан, назлы Роза, салмак хәрәкәтләнеп, акрын әйләнгәләп, озак паузалар ясап, салкын иртәдә яңгыраган кайтаваз пикелле тавышлары белән тамашачылар алдына басалар.

Техник чаралар, магнитофон язмалары ярдәмендә режиссер тавышларның чит яңгырашын тудыра. Күп тапкыр кабатланган кайтавазның әле көчәеп, әле кечерәеп яңгыравы көтелмәгән, әкияти эффект ясый.

Спектакльдә бердөнбер хәл ителмәгән мәсьәлә — Бәләкәй Принцның рухи игезәкләр-рен эшләү була. Спектакльдә рольләргә иң яхшы башкаручыларның берсе Л.Дьяченко (Төлке) образ тудыруда сөйләү чараларынан оста файдалана. Бәләкәй Төлке курчагы фольклор әкиятләрендәгә күшлөгән үзе ише затларны хәтерләтә. Елан һәм бигрәк тә Роза өчен туры килгән саннарны табу шактый кыен мәсьәлә булып чыга. Бу очракта әкиятнең сюжеты ярдәмгә килә.

Курчак хәрәкәтләрү остасы булган Г.Мөбарәкова үзенә үзәккә үткеч аһәңнәре, ихласлыгы һәм нечкәлеге белән тамашаның үзәген тәпшикләп итә. Ул башкарган Бәләкәй Принц роле бу чордагы иң яхшы актерлык эшләренә берсе булып тора.

«Маленький Принц» Москалев тарафыннан нечкә тоемлап куелган автор спектакле була. Аңлашыла, иң катлаулы эшкә — Очучы һәм сөйләүче-хикәяләүче ролен башкарырга — ул кыю рәвештә үзе алына. Рецензент билгеләп үткәнчә, «Игорь Москалев тамашачы белән турыдан-туры элемтәдән пьесага һәм киресенчә күчешләргә уңышлы башкара. Аның Очучысы ышандыра. Ә бу иң мөһиме»¹. Калган башкаручыларның хезмәте дә югары бәяләнә. «Бәләкәй Принц бөтен дөньяга үзенә япа-ялгыз булуы хакында тачкырганда, йөрәк кысыла, һәм аңа бары тик кайтаваз жавап бирә. Һәм бу минутта тамашачы аның сәхнәдә Г.Мөбарәкова, Л.Дьяченко, Р.Сәләхетдинова кулындагы ялгыз курчак кына булуын онытып ук жиберә»².

«Бәләкәй Принц» театрда барган кадрлар алмашы шартларында куела. Бер-ике сезон дәвамында театрың житекчелек составы тулысынча алмашына. Директор итеп А.П.Юрсов урынына К.В.Калимонов билгеләнә, икенче режиссер итеп Малый театр каршындагы театр училищесында С.В.Образцов курсында укып кайткан Р.Батулла эшли башлый. Баш рәссам вазифалары Х.Скалдинага, рәссамныкы А.Брыклинга тапшырыла. Музыкаль бүлеккә яңа житекчеләр килә — Казан консерваториясен тәмамлаган Р.Насыбуллин һәм аңа ярдәмче итеп музыка училищесы укытучысы, яшь композитор Т.Розанова билгеләнә. Тиздән күрүнгәнчә, яңа чакырылган житекчеләргә барысы да театр өметләрен акламый. Юрсов һәм Москалевны театрдан жиберүнең ашыгычлык белән эшләнүгә күрә, беренчесе соңынан театрга яңадан әйләнеп кайта. 1968 елда театрда баш режиссер булып атаклы актер-ветеран Б.С.Рычков билгеләнә.

Трушпада зур үзгәрешләр була. Коллективка яшь актерлар килә. В.Головня, А.Шмелев, Р.Жиһаншин, А.Шәрәфетдинова, В.Мальшева, Н.Шестопалова, Г.Захарова, В.Гәрәева, Р.Сәләхетдинова, З.Хажиева, Н.Ногманова, Р.Имаметдинов, берәз соңрак И.Зиннуров, З.Алексеева, Т.Зиннуров, Г.Мифтахвалар килеп кушыла.

1966–1967 еллар сезоннда гына да трушпа яргылаш диярлек яңа кадрлардан тушлана.

Кайбер күчешләрдә, бигрәк тә трушпаның яңаруында, зур мәгънә күрүмәсә дә (барлык яңа кешеләр дә театр патриотлары булып чыкмый, төрле сәбәпләр белән сәхнәдән китеп баралар), бу үзгәрешләр нәтижәсез узмый, төгәлрәк әйткәндә, үзен аклый. Жирле авторлар белән планлы эшләү башлана: Р.Батулла, Л.Ихсанова, соңга таба Н.Фәттах, Т.Миңнуллин, Ю.Адаш, Г.Сабитов һәм башкаларның әсәрләре сәхнәләштерелә.

¹ Якименко И.Я. Философик әкият // Советская Татария. — 1968. — 20 март.

² Шуңда ук.

Курчакчы артист кадрлар тәрбияләү мәсьәләсе хәл ителә. 1966 елда Казан театр училищесында курчак театры артистлары бүлеге ачыла.

Шулай да репертуарны яңарту һәм театрда актерлар структурасының житди проблемаларын хәл итү ул чакта хәтта бәяләнп тә бетерелмәгән зур мәгънәгә ия була. Максатларның әлеге ике векторы, яңа ижади активлык балкышы булып, үзара кисешмичә кала алмый.

ОФЫКЛАР КИҢӘЙГӘНДӘ

Курчак театры сәнгате уен драматургиясе чорына керә. Элек курчак театры драматургиясенә буйсынган персонаж характерына карата кызыксыну уяна.

Житмешенче еллар алдыннан курчак театры даирәсен борчуга салган вакыйга була. РСФСР театрларының берсендә дүрт хирург (актерлар) салкын кан белән, тәртипсезлек кылганы өчен, бер шаян әкият персонажының тешләрен суырлар. Бу хәл тәрбия бирүнең киресе — игелеклек урынына рәхимсезлек хисе уяту булып кабул ителә. Ләкин икенче бер нәрсәгә тиешле бәя бирелми кала.

Спектакльдә балалар жәзаланган тискәре персонажны — бүре баласын кызганып утыралар һәм уңай персонажларны — тәрбиячеләрне шау-гөр килеп ачуланалар. Кемнәр соң ул хәзерге балалар? Мондый сорау куя замана баласының психологиясен аңлар өчен урышлы булып иде. Бу сорауга җавап биргәннән соң, курчак театры сәнгатендә кайбер принципиаль позицияләргә яңадан карап чыгу кирәк.

Күпчелек очракта әкият геройлары вакыт кысаларына сыймый сыман. Беренче нәүбәттә сүз халык әкиятләргә хакында бара, ләкин алар белән генә дә чикләнми. Әкияттәге урманда гадәттә персонажларның стандарт составы — Россиянең урта полосасындагы жәнлекләр генә яши. Бер үк төрле холькылы, ләкин төрле вариантларда бирелгән куян, төлке, керпе, бурсык, бүре, аю образларының вариацияләргә балалар тарафыннан кабул ителми башлый.

Бу нәрсәгә театр эшчеләренен шәһәр педагоглары белән очрашуы вакытында актер Л.В.Кротов игътибарын юнәлтә: «Хәзер без «Телевизор доктора Айболита» һәм «Заячья школа» дигән ике спектакль чыгарабыз. Тиздән болгар сәнгате декадасы үтәргә тиеш, һәм бу декадага багышлап без болгар драматургының пьесасын сайлап алдык, ул да — куян балалары турында. Шуң рәвешле тегендә дә, монда да куян балалары булып чыга — куяндан торган бөтен бер серия»¹.

Искергән позицияләргә яңадан карап чыгу идеясе тәмам өлгереп житә.

Шунысы гажәп: инде кайбер авторлар тарафыннан иҗат ителгән әкиятләр дә тәэсир итми башлый. Яңа буын балалар Балданы сәхнә герое буларак кабул итә алмыйлар. Зирәк акыллы Образцов тикмәгә генә, бу традициядән читләшеп, халык әкиятләрен куюны үз ассистентларынан берәрсенә ташпырмый.

Игелекле тойгыларны халык әкиятенен якты дөньясы аша тәрбияләү зарурлыгын истә тоткан хәлдә, хәзерге балаларның шәһәр тәрбиясе алган, индустриаль төзелешкә жәлеп ителгән өченче буын икәнән дә онытмаска кирәктер, күрәсен. Күп катлы йортлар, гел алышынып торган автомобиль модельләргә, гигант заводлар, атом станцияләргә һ.б. тормышның сыйфатын үзгәртте. Чынбарлыкны кабул итүләргә олыларныкы белән чагыштырып булмый торган балаларга болар һәммәсе дә нык тәэсир итә. «Сюжетлы» әсәр авторлары клише функциясенә таянып килделәр (явыз бүре — курчак куян), ягъни персонажның индивидуаль психологик асылын бирергә теләмичә яки аны бирә белмичә, бәхәссез урнашкан типка таяндылар. Өстәвенә шушы сәбәп аркасында сюжетның үсеп мөмкинлекләргә кискен чикләнә: функциональ яктан тииклаштырылган персонаж сәхнәгә нинди булып керсә, шуңдый булып чыгып та китә. Хәрәкәт вакыйгалар чылбырының тышкы рәте буйлап бара, аларның юнәлеше һәм коллизияләргә геройларның башта күренүеннән үк билгеле була, алар бернинди дә көтелмәгән нәрсә китермиләр. Шуңа күрә характердагы индивидуальлеккә игътибар итмәү сюжетның сыйфатында чагылыш таба.

¹ РФ СТД ТО архивы. Ф.12, п.12, 30 б.

Курчак театры репертуарының жанр мөмкинлекләре дә ярлылана. Тәкъдим ителә торган сюжетны күрү почмагы, үзенә бертөрле ракурс, хисләр табигате дә (күренекле режиссер Г.А.Товстоногов жанрга менә шундый кыска һәм саллы билгеләмә бирә), әлбәттә, бердәйләштерелә, чөнки кабатланмас үзенчәлекле сыйфатлар белән бәйләнмәсә, ниндидер жанлы хисләр хакында сүз алып барырга мөмкинмени?

Явыз бүреләр, акышлы керпеләр, хәйләкәр төлкеләр хакындагы күпсанлы пьеса авторлары балаларның социаль үсеш динамикасы белән бөтенләй хисаплашырга теләми сыман иде. Ә алардан яңача фикерләү, яңа ритмика, сәнгать белән шәхси хезмәттәшлек соралды.

Патша малае Иван һәм киң күңелле аю балалары дөньясын «үсә төшкән» баланың аңы белән бәйләүне таләп итүләр — һич кенә дә күнегелгән темалар һәм образлардан баш тартырга чакыру түгел. Сүз фәкать бүтән тарихи үлчәнештә яшәүче бала психологиясен исәпкә алу хакында гына бара. Әгәр дә куян балалары яисә бурсык турындагы спектакльләрдә үзәндә яисә дустанда булган сыйфатларны күрмәсә, баланың аңы уянмаячак һәм аны тәрбияләүгә активлаштыручы социаль башлангыч салынмаячак. Баланы дөньяга ассоциатив рәвештә карарга өйрәтсәләр, аңарда шәхес тизрәк уяначак. Дөнья аның каршына күптөрле төсләрдә һәм бөтен катлаулылыгы белән килеп басачак. Курчак куян яисә хәйләкәр төлке турында күнегелгән фикерләргә һич кенә дә явыз булмаган бүре, кайгыртучан ана төлке, эш яратса да, саран керпе турындагы белемнәр килеп өстәлгәч, шулай итеп бала тормыштагы гадәлсезлекләргә әзер булачак. Сәхнәдән адәм баласы кичерә торган хисләрнең һәм мөнәсәбәтләрнең бөтен нурланышы сибелергә тиеш. Юмор белән ирония безгә тыңлаучанлык һәм тырышлык кебек үк кирәк нәрсәләр.

70–80 нче еллар курчак театрында яңа театраль фикерләү стиль ягыннан эзләнүләрдә өстенлекләренә дәрәс бүлү, ябык формалардан ачык формаларга күчү белән бәйләнгән.

Тематик диапазон киңәя. Казан курчак театры артистлары тормыш каршылыкларын аңлатуда таләпчәнрәк, кырысрак була башлыйлар. Уйнаучы курчаклар сәнгатенә гуманистик юнәлеште, аларның сәнгатьчәнлегенә театр сөючеләрдә урышлы горурлык уята.

Бу күп яктан режиссерлар һәм актерларның яңа буыны килү белән аңлатыла, аларның ижаты үсештә әйдәп баручы тенденцияләрен һаман ныграк билгели бара. Бу чорда сәхнәне бизәүче рәссамнар, курчак ясаучы рәссамнар сәнгате алга чыга. 70 нче еллар спектакльнең уртак хәзинәсенә рәссамнар салган өлешне ачык билгеләргә мөмкинлек бирә. Спектакльнең музыкаль бизәлеше дә сизелерлек үзгәрешләр кичерә. Жирле композиторлар иллюстрациялелекне жинеп чыгуга ирешәләр. Театраль рәсем сәнгате кебек үк, музыка да сүзләр һәм кул-бит ишарәләре белән драматургик бәйләнешкә керә. Шулай итеп, спектакльләренә төрле психологик нечкәлекләр, хәрәкәтнең үзенчәлекле атмосферасы белән тулыландырылган эчтәлегә хакында сөйләргә мөмкин. Актер белән курчакның яңа мөнәсәбәтләре, курчакларны йөртү системасын сайлау мөмкинчелеге, ә кайвакыт спектакльнең гадәттән тыш бурычын төгәлләрәк ачыклау максатларында алардан комплекслы файдалану театрга үз йөзен табарга ярдәм итә.

Театрның ике теллегенә — бу мәсьәләдә аның төп үзенчәлегенә.

Яңача театраль фикерләүгә башлангычны «яңа дулкын»ның өлкән вәкиле драматург һәм режиссер Р.Батулла сала. Театрда ул беренче эше итеп «Әбугалисина» пьесасын сәхнәләштерә, аның нигезе итеп XIX гасырның боек мәгърифәтчесе Каюм Насыри хезмәтләрен ала. Мәгърифәтче галим әсәрләреннән әкияти тарих төзелә. Пьеса аерым эпизодларны бергә тоташтыру принцибы буенча языла, алар, күп кенә бүтән пьесалар кебек, драматургик интрига белән түгел, ә тема ягыннан берләшәләр. Пьесаны сәхнәләштерү өчен Саратовтан И.Москалев чакыртыла. Спектакльнең уңышы аңа эстетик эчтәлегенә, сәхнәдә яңгыраган тексттан бигрәк, театр чаралары — паузалар, пластик характеристикалар, музыкаль һәм сурәтле характеристикаларның каппа-каршылыгы ярдәмдә житкерелә торган чагыштырмача мөстәкыйль вакыйга итеп карау. Сүз әдәбият белән театрның конструктив рәвештә үзара тәэсир итешүе нәтижәсендә ниндидер эчке бер сюжет барлыкка килү хакында бара, кызганыч ки, ул әдәби текст буларак теркәлми.

Эчке театраль сюжетта режиссер белән автор Каюм Насыринның һәм XI гасыр Шәрык галименәң шигъри фикер йөртү формаларын берләштерергә, фикерләр һәм хисләр

характеры ягыннан аларны бер-берсенә якынайтырга тырышалар. Татар мөгърифәтчесе шулай ук ялгыз, замандашлары аны аңламый, ул да томаналыкның тончыктыргыч атмосферасында булып яши. Шушындый караш ярдәмендә чиратлап һәм берьюлы турыдан-туры шушы язмашларны кичереп, галимнәрнең язмашлары белән япсап, фантазиягә азык бирергә мөмкин булып иде. Актерларның да шушы юлдан китүе аңлашыла.

Авторның әдәби һәм театраль процесста катнашуы (Батулла инде мөстәкыйль рәвештә спектакльләр куя, ә «Әбугалисина» озын гомерле булып чыга) төзәтмәләр, төгәллекләр кертергә, бер төрле күренешләрне икенчеләре белән алыштырырга, спектакльдәге рольләргә яңа актерлар кертергә мөмкинлек бирә.

«Курчак театры, бүгенге көн» дигән китапның авторы, театр белгече, профессор Е.С.Калмановский: «Спектакльдә күп нәрсәгә ирешелгән, һәм, ин моһиме, актерларның образ өстендәге эшчәнлегендә», — диг билгеләп үтә. Ул Ф.Тәһиров (Падишаһ) һәм яшь актер А.Хөснетдинов (Вәзир) уенына зур бәя бирә. Танылган белгеч спектакльне «театрның батырлыгы» диг бәяли¹.

Татар трушасы 1973 елда риваятьләргә нигезләнгән «Эңжеле үрдәк» дигән оригиналь әкият күрсәтә.

Нурихан Фәттаһ үзен үзенчәлекле шәхес итеп таныта. Пьеса авторы (эшләр чорында аның исеме «Кызлар тавының сере» диг үзгәртелә) иксез-чиксез дингезне хәтерләткән Шәрәк фольклорына һәм күпгасырлык татар тарихына мөрәжәгать итә. Халыкның рухы, аның матурлыгы һәм югары әхлакылыгы әкият сюжетында явыз көчләр тарафыннан үрдәккә әверелдерелгән һәм өч башлы дионең жир астындагы зинданына ябылган гүзәл кыз турындагы әкият сюжетында жанландырыла. Анасыннан — әкияттәге тау хужасыннан — хәер-фатиха алган яшь егет Айсылуны тоткынлыктан коткара. Аңарга, Кыяташны алдар өчен, төрле кешеләр кыяфәтенә кәргән сихерче карчыкның каршылыгын жиңдәргә туры килә. Бер-берсенә гашыйк пардан тыш, автор Су анасы яши торган сихерле күл күренешләрен оста гәүдәләндерә (Су анасы биредә — жирле масштабтагы курчак һәм беркатлы жан иясе). Бик теләгәндә, бу жан иясендә район житәкчесе яисә колхоз рәисенең тирик сыйфатларын тапырга мөмкин — алар бит гади хезмәт иясе явында бик гайрәтле, ә өстәгеләр биргән күрсәтмәләрдән уттан курыккандай калтырап торалар. Хәер, бу фикер ахырдан гына килә. Су анасы — әкият дөньясы герое. Татар телендә куелган спектакльдә бу образны яшь актер Т.Зиннуров төгәл гәүдәләндерә. Аның шушы ук спектакльдә мөгърур Кыяташ ролендә уйнавы актерның зур таланты хакында сөйлә. Рус телендә куелган спектакльдә Су анасы роле В.Н.Третьякованың иң әйбәт эшләреннән берсе булды.

Бу чордагы татар пьесаларының күбесе кебек үк, «Эңжеле үрдәк»не сәхнәгә 1973 елдан театрының баш режиссеры булып эшләүче Р.Батулла куя. Батулла — көтелмәгән йөрешләр остасы, ташып торган әкият фантазиясе кешесе, дөрес, бу, сәхнәләштерүдән бигрәк, нәфис әдәбиятка карый. Ул гадәти драма сәхнәсе өчен язылган берничә пьеса, шул исәптән үзе язган «Өйләнер чак» комедиясен сәхнәләштерә.

Нурихан Фәттаһның язучылык язмашына килгәндә, аның менә дигән беренче чыгышыннан соң, драма театры өчен язуга күчеп, курчак театры белән элемтәсен өзүен зур югалту һәм кызгану хисе белән билгеләп үтәргә кирәк.

«Эңжеле үрдәк»нең әдәби тексти әкияти әверелешләр һәм икенче пландагы сюжет йөрешләре белән шышап тутьрылган, ләкин пьеса күңелгә ятышы һәм перспектив күренешләргә бай. Телендә образлылыгы геройларының кылган гамәлләрен берәз «йөгәнлөгәндә», пьесаны драма театры сәхнәсендә дә уңышлы куярга мөмкин булып иде. Тарихи яктан төгәл һәм саллы сөйләм, диалогларны оста төзү, югары пиғыри стиль заман таләпләренә жавап бирә. Һәм алар, Батулла төзегән яңа композиция формалары кебек үк, сәхнәләштерү өчен житди алшарлар тудырып, театрының интеллектуаль-образлылыкка дөгъва кылуын күрсәтәләр.

Бердәм яңарыш процессының моһим тармагы курчак театрының уен моделе белән бәйләнгән. Ул Мәскәүнең Луначарский исемендәге Дәүләт театр институты каршындагы Югары курсларда С.В.Образцов остаханәсендә режиссерлык әзерлеге үткән Людмила

¹ РФ СТД ТО архивы. Ф.12, п.12, л.6.



Празднование 40-летия театра. В 1-м ряду слева направо: Земфира Хазиева, директор театра Азгар Хусаинов, гл. режиссер Рабит Батулла, режиссер Людмила Дьяченко. 1974

Александровна Дьяченко йөзөндө ласклы вәкилен таба. Шунысы игътибарга ласк, уен театры өлкәсендә үзенчәлеккә ирешер өчен, Дьяченко тугандаш республикалар авторларының ижатына мөрәжәгать итә.

Сәнгатьтә уен принцибы, сәнгатьнең үзе кебек үк, борынгы. 20 нче еллардан алып ижатның беркатлы формаларына инде тәмам беткән дип уйланылган ихтыяж хезмәт ияләренең киң қолач белән ижтимагый һәм мәдәни тормышка тартылуы нәтижәсендә яңадан барлыкка килә. Халык көлү культурасының үзәге булган уен элементы, түбән катлам халык массаларының күшгасырлык культурасындагы иң кыйммәтле нәрсәләргә саклап калу максатларында, иң күренекле әдишләр (К.Чуковский һ.б.) тарафыннан «күтәрел алына». Моннан тыш биредә сәяси спекуляцияләргә карата баш күтәрү дә була. («Кызыл» Петрушка турында инде әйтелгән иде.) Әдәбият-сәнгать дөньясының килешү буенча эшкә чакыру алмаган вәкилләре, тоталь социологик вульгарлаштыру чорында сәнгатьнең таныш-белү һәм этик функцияләренә үтеш керергә омтылып, «әнә күзеннән үтү» жаен табалар.

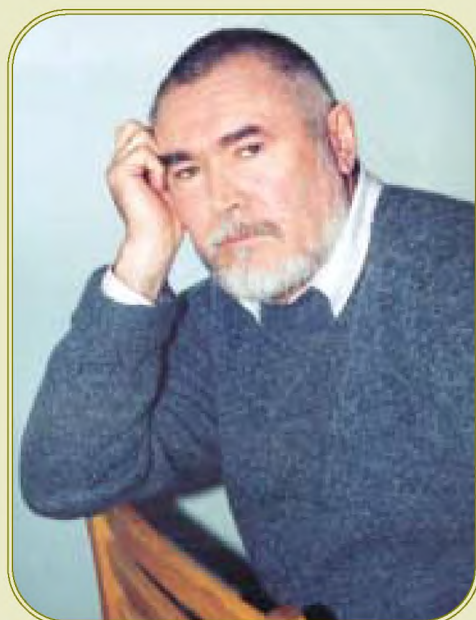
Классик уен-көлдәргечләр (шигырь белән язылган әкиятләр) 1917 елдан 1927 елга кадәр ижат ителә: «Крокодил» (1917), «Мойдодыр» (1923), «Телефон» һәм «Бармалей» (1926), «Муха-цокотуха» (1927). Шуннан соң бу юнәлеш акрынлап юкка чыга. Ныклы каршылык күрсәтүчеләрнең — Д.Хармс, А.Введенский, А.Копковларның язмышы фажигале тәмамлана.

Биредә тагын бер нәрсә әһәмиятле. Танылган шагыйрьләре, рәссамнары, эссечылары белән бергә чөлпәрәмә килгән «көмеш гасыр» кыйпылчыклары 20 нче еллардагы балалар әдәбиятында күзгә чалынган форма ижат итү феноменында сизелә. Алар форма ярдәмендә материал белән ничек эшләргә икәннән беләләр (Л.Выгожский), автор мөнәсәбәте аша сурәтләнгән нәрсәгә (бөжәкләр-тараканнар) укучының ничек тартылуын аңдыйлар.

60 нчы еллардагы аеруча йогынтылы китапшарның берсе — инглиз язучысы А.Милнның 1926 елда ижат ителгән, кырык ел үткәч рус теленә тәржемә ителгән «Винни-Пух и все, все, все...» дигән әкиятте була. Балалар сәнгатьендә борылып ясалганда, Б.Заходер,



Нурихан Фаттах



Рабит Батулла

Э.Успенский, режиссер һәм драматург Р.Качанов, рәссам Д.Пивоваров һәм башкаларның шигырь һәм әкиятләренә бәя биреп бетерерлек түгел. Аларның тырышлыгы белән Хармс, Введенский, Копков әсәрләре яңадан дөньяга чыга. Шуннан соң 20 нче еллар авторларының хәзерге заман әдәбият-сәнгать ситуациясенә искиткеч әйбәт тәңгәл килүләре ачыклана. Парадокс, дөньяга көлемсәрәп, ирония белән, ләкин бер үк вакытта уңай карау, мәгънә төсмерләренә күп катлылыгы 70 нче еллар балалары өчен дә аңлашлы булып чыга. Алар танылган балалар язучылары К.Чуковский, С.Маршак әсәрләрендә «яшерелгән» интеллектның шаян уенын ачып бирәләр. Шаян-шук яшь язучылар ижатында танылган каләм осталарында элгрәк әллә ни игътибар ителми килгән мәгънә төсмерләре чагыла башлый. Соңыннан ачыкланганча, аларның парадоксаль ижатлары балалардан ишеткән кызыклы санамышларга, «бозык» телефонга, комик метонимиягә нигезлэнгән була.

Характер һәм ирекле хәрәкәтләнү атмосферасы булдыруда өлкәннәргә дә, сабыйларны да шат күңелле бер төркемгә берләштерүче уен принцибын алга куючылар сафына милли республикалар язучылары арасынан да вәкилләр бар.

Күп милләтле Татарстан балалары күңеленә юлны тиз салыр дип бик дөрес уйлаган Л.Дьяченко яшь эстон драматургы Р.Рельян ижатына туктала.

Аның «Таксенок Випс» әсәре иң кечкенә балалар өчен. Пьесаның герое — экзотик токымлы, ишсез гәүдәле көчек. Димәк, яңа хольк, яңа мөнәсәбәтләр тудыру мөмкинлегенә барлыкка килә. Пьесаның темасы гади, ул әдәбиятта еш кулланыла торган тема — яңа дус табу шатлыгы, ярдәмгә мохтаж булучыларга булышу кирәклегенә турында. Билгеле нәрсәне (тема) билгесез нәрсә (характер) белән кушкач барлыкка килгән уңай мөмкинлекләр 1972 елда куелган әлегә спектакльдә үстерелә. Спектакль билгеле бер кысаларга алынуы белән бик кызыклы — анда тамашачылар белән уен кагыйдәләре турында килешенеп уйнала.

Актерлар балаларны, сәхнәдән торып, әлегә жансыз курчақлар белән алыштыралар. Шаян такмақлар, жырлар, шластик этюдлар, яшь актерларның биоләре фоньнда аларга акрынлап жан керә. Әкияттә утын агачыннан Буратино барлыкка килгән сыман, курчақ



Финал спектакля «Безнең яшьлек ничек башланды». А.Кутуй, пьеса М.Шигапова. Слева направо: Ильдус Зиннуров, Тимур Зиннуров, Азат Хуснутдинов, Мадина Сафиуллина, Гульчира Закирова, Сара Якушева. 1978

геройларының акрынлап күзләре ачыла, башлары борыла... Курчак төчкереп куя... Алар мөстәкыйль рәвештә яши башлыйлар, сюжет хәрәкәтенә кереп китәләр. Ә «ата-аналары» — курчакларны йөртүчеләр — артык шукланып киткән «балалар»ын туктатып, алар кылган гамәлләргә аңлатмалар бирәләр, күңелле бәйрәм атмосферасында спектакльне тамаша кылучы балаларга мөрәжәгать итәләр. Бәләкәй тамашачыларның күңеленә бу бик тө хуш килә: аларны да уенда катнашырга чакыралар лабаса.

Спектакль сәхнәдә озак күрсәтелә. Анда менә дигән яшь актерлар И.Катаева, З.Алексеева, В.Маякова, Э.Слободчиков, Н.Ногмановалар уйный, тәҗрибелерәкләрдән Л.Игоспин һәм Г.Мөбарәкова да катнаша.

«Аленький цветочек» һәм тагын берничә традицион фольклор әкиятне сәхнәгә куйганнан соң, 1974 елда Дьяченко украин драматургы Е.Чеповецкийның «Ай да Мыщык» әсәрен сәхнәләштерә, анда «Таксенок Випс»та ирешелгәннәр тагын да ныграк үстерелә. Биредә йомшак, күңелгә ятышлы украин халык юморына, көйле, матур сөйләмгә, сыгымалы тән хәрәкәтләренә, төшле фикер йөртүгә, бәя бирүдә салмактыкка, жөмләнә безаз бозып сөйләүгә игътибар бирелә.

Башкаручыларның тулы канлы ансамбле спектакльдәге иң кыйммәтле нәрсәдер, мөгаен. Актерлар А.Шмелев, Н.Шестопалова, В.Третьякова «Ай да Мыщык»та бик әйбәт аралашалар, бер-берсен аз гына ишарәдән, күз карашыннан да аңлап, ярдәмләшергә, партнерның инициативасын үстерергә әзер торалар.

Төп рольне — тычкан баласы Мыщыкны уйнаган Г.Мөбарәкованың режиссер куйган таләпләргә тулысынча башкарып чыгуына белгечләр һәм тамашачылар тарафыннан, мөгаен, тиешле бәя бирелгәндер. Ялгыз түгәй ролен трушпага күптән түгел килгән кызыклы, үзенчәлекле актриса Р.Утәева башкара.

Дьяченко алга таба да милли республикалар драматурглары белән бәйләнешләр эзли, белорус, башкорт, татар авторларының ижатына мөрәжәгать итә. Мостай Кәримнең «Петушиная мельница» дигән әкият-фантазиясе өстендә эшләү игътибарга ләек. Л.Дьяченко сәхнәләштерәчәк әсәрләр исемлегенә тиздән, Көнчыгыш әкиятләре һәм Көнбатышка мөнәсәбәтләр үзәргәч, Көнбатыш Европа илләре әкиятләре дә керә.



Туфан Миннуллин



*Сцена из спектакля «Кэрл мәктәп баласы»
(Карлик-школьник) Т.Миннуллина. 1981*

Курчакларны уен алымьна, яңа үсеш тенденцияләренә яраклаштырып ясау Г.-Х.Андерсен әкиятләрен һәм бөек Дания әкиятчесе шигъриятенә барып тоташкан традицияләр өстендә эш белән бәйлә рәвештә алып барылуы хакында сөйләшү кызыклы булыр иде. Кызганыч ки, безнең мөмкинлекләр кайбер сәбәпләр аркасында чикләнгән. Беренчедән, мондый пьесаларны житмешенче елларда сәхнәгә кую тәжрибәсе гаять аз. Ләкин ул чагында Казан курчак театры сәхнәсендә А.Попеску, Х.Гюнтер, А.Веселов, О.Пройслер, Л.Лопейска, М.Дрюон, Л.Дворский һ.б. пьесалары куелса да, әллә ни зур жинүләр көтү мөмкин булыр иде микән?

Театрның уен табигате «тамашада катнашу эффекты»на нигезләнә, ягъни тамашачыларның билгеле бер тормыш тәжрибәсен күздә тотып, балалар белән артистларның контактына нигезләнә. Жәмгыятьнең дистә еллар буена ябык булып килүе шартларында, тиражларның бары тик сайланма булуына бәйлә рәвештә тәэсирләр һәм ассоциацияләренң реальлегенә исәп тотарга туры килми.

Икенчедән, Андерсен әкиятләрен типиклаштыруның буыннар алмашу жебе, нигездә, өзәлгән романтик ысулларына ышанмаучылык шартларында («Романтизм безгә хәзерге чорда барыннан да азрак кирәк». — А. Фадеев, 1944 ел) сәхнәләштерү ул әкиятләренң табигатенә дә, житмешенче еллар балалары ихтыяжларына да җавап бирми иде.

Ләкин, якын елларда булмаса да, перспективада театр сюжетларын, «күзгә күренеп торган» шигърият театрын оештыру юлларында тамашачыларның Андерсен һәм хәзерге Европа әкиятләре белән очрашуы ике як өчен дә уңыш китерергә вәгъдә итә иде.

Ә хәзергә, шуншы зарури шартларны аңламыйча торып, халык әкиятенә белән эшләгәндә, режиссерның актив аңлатма бирүе соралмый. Психологик төсмерләренң күшлесе, геройларның нечкә хислелесе һәм әкият фабуласына үтеш кергән Су кызларына, Дюймовочкаларына сагышы зирәк мөнәсәбәте шундый ки, нәрсәне дә булса үзгәртү өчен башка нәрсәләргә дә үзгәрешсез калдыру мөмкин түгел. Хәтта, уртақ фикер буенча, 1977 елда сөйкемле һәм сәләтле актриса А.Рычкова белән сәхнәләштерелгән «Русалочка»да да (кызганычка каршы, ул театрда озак эшләми), безнең карашыбызча, проблеманы чишә алмый.

Казан режиссерларына О.Уайльдның «Звездный мальчик» дигән пьесасын сәхнәгә куеп та уңышка ирешергә туры килми. Әлбәттә, аларны теге очракта да, бусында да һич кенә дә гаешләп булмый.

Шулай да бер резерв сакланып килә, бу — элек тулаем алганда иллюстратив-тасвирлау структурасына караган — курчак сценографиясен ижади эшкә жигү.

«Русалочка»га, «Звездный мальчик»ка, «Снежная королева»га, «Галәветдин...»гә курчакларны яшь рәссамнар Губскийлар ясый.

Валентина Емельяновна театрга 1972 елда, ә Александр Анатольевич дүрт елдан соң килә. Спектакльләренң күбесен алар бизи. Губская күбрәк сюжет һәм характерларның лирик-психологик дөньясына тартыла. Хатын-кыз образларын гаять оста ижат итә. Губский үзен комедия стихиясендә, иң бәләкәй балалар өчен әкиятләрдә, халык әкиятләрендә ышанычлырак сизә. Аңа гротесклы образлар якынрак. Сихерче карчыклар, төрле урман һәм сазлык ияләре курчакларын аеруча яратып ясый. Әлбәттә, кызыксыну буенча бүленеш бик шартлы — Губскийның трагедия темаларына ясаган уңышлы эшләре дә бар («Гасырдан озын бу көн»), лирик-романтик темаларга да теше үтә («Волшебные сны Апуша», мәсәлән).

Валентина Емельяновнага халык әкиятте сюжетлары, лирик-комедия интонацияләре дә һич ят түгел.

Ләкин хәзер аларның индивидуаль үзенчәлекләренә түгел, бәлки аларны бер буын вәкилләре һәм сәнгатьтә теләктәшләр буларак туганлаштыра торган уртак, принципияль нәрсәләргә игътибарны юнәлтү мөһим.

Театрда аларга кадәр дә П.Троицкий, А.Азимов, Л.Сперанская, К.Колокольникова, Х.Скалдина кебек яхшы белгечләр эшләгән. Аерым спектакльләргә Э.Гельмс кебек танылган рәссамнар чакырылган. Ләкин рәссамнарның зур потенциалын тулысынча тормышка ашырырга комачаулаган объектив хәлләр була. Баштарак күчмә театр хәлендә булу, бинасызлык, сәхнәнән тиешенчә жиһазландырылмаган булуы комачаулык итә, алар катлаулы ярус планировкаларын булдырырга, яктылык белән эшләргә ирек бирмиләр. Аннары (күчеп йөрү мәшәкатчеләре белән бергә) театрда таяклы курчак техникасына күчү сузыла, димәк, колоритлы чишелешнең катгыйлыгы беренче дәрәжәдәге бурыч булып тора алмый. Ләкин курчак театры структурасының бу мөһим өлеше натурализм чорында аеруча зур югалту кичерә.

Житмешенче һәм аннан соңгы елларда хәл үзгәрә. Яңа чор өчен ассоциатив фикер йөртүгә, пространство-вакыт категорияләрен көтелмәгәнчә чагыштыруларга нигезләнгән әкият мотивларын заманча психологик аңлату, метафораларның куелыгы, бизәлешнең нәзакәтлелеге хас.

Кагыйдә буларак, Губскийларның курчаклары һәм декорацияләре төгәл, күңелгә ятышлы, хәтта «тискәре» геройлары да, автор идеясенә һәм режиссерның материалны кабул итүенә мөнәсәбәттә, гармониядә яшиләр.

Тасвирлана торган чорда киң ижади активлыкка этәргән конкрет тарихи ситуациянең уңай тәэсире Губскийларның пәхси сәләте турындагы сорауны һич кенә дә кире какмый.

«Галәветдин...»гә, «Русалочка»га, «Звездный мальчик»ка курчаклар, әйтик, «Винни-Пух и все, все, все...»дагы кебек, балалар рәсеме стилидә ясалмаганнар. Шуңа күрә нәниләр театрының уенга корылган спектакльләрендә тамашачылар белән элемент тиз урнаша. Тамашачылар белән аралашу курчак сәхнәдә беренче ташкыр күренгәч үк башлана. Курчак персонажлары хисләренң романтик төзелеше чишелеше белән балалар көткән нәрсәләргә абсолют тәңгәл килүне вәгъдә итми. Танып-белүнең менә шушы процессы — балаларның рәссам тәкъдим иткән аерым вариантка тартылуы бик мөһим. Бу очракта күпмедер вакытка үзара контактның югалып торыуы да зур бәла түгел. Берәз гына аштырау, сәерсенеп торудан соң, элемент бик тиз тагын урнаша: бу рәссамның балаларга яңа пешкән жимеш татып каратуы, саф инеш суына чумып чыгаруы кебегрәк тоела.

Бу хәл курчакның пространствода яңача күрсәтү аркасында килеп чыгадыр сыман. Сәхнәдә күптөрле фигураларның хәрәкәтләнүе, катнашучыларның әйберләр арасында аерып күрсәтелүе пространствоны сирәкләү белән алышына. Бу вакытта без тышкы тынычлык хәле, сүзсез диалог белән очрашкан кебек булабыз. Ягъни тамашачы хисләргә шулкадәр бирелә ки, тышкы дөньяны ул күрми дә, ишетми дә.

Курчакны пространствоны яңача аңлау ситуациясендә уйнату — аны төрле нечкәлекләрден азат итү, фоннан аеру, гадәти яшәеш мохитеннән аерып алу — тамашада арттан алга таба катнашу эффектын тудыра, ягъни рәссам белән балаларның жаннары бергә кушылган кебек була. Асылда бу — театрының шул ук образ-мәгънә төсмерләрен табуы, бары тик аларның рәсем сәнгате чаралары ярдәмендә чагылдырылуы гына.

Губскийлар материал белән бик әйбәт эш итәләр. Синтетик поролонның йомшаклыгы, шпактыкның ныклыгы һәм жиңеллеге (индустриаль-техник сыйфатлары) алар өчен табиғый материал — үрелгән салам («Соломенный бычок») яисә Дымково уенчыгы өчен эшкәртелгән һәм буялган ак балчык («Морозко») кебек кызыклы. Алар курчакларның йөзләрен чокылган калай техникасында уңышлы ясайлар («Алтынчәч»тән Жик). Йомшак уенчык технологиясен рәссамнар бик күп спектакльләрдә бик әйбәт үзләштергәннәр. Алар курчак сынын төгәл ясауга зур игътибар бирәләр, аларның бер-берсе белән ширмада аралашуын даими истә тотып эш итәләр. Театр сәнгатенең нәкъ менә шушы төре шартлары буенча курчак якын урнаштырылган декорацияләр фондында аерылып торырга тиеш — курчак театрына, драма сәхнәсеннән аермалы буларак, сәхнәнең эчке якка тирәнәйгән булуы хас түгел.

Театрының үз сәнгатен эчтәлек ягыннан баепуга таба атлавы өчен тигез хокуклы фикердәшләрен — авторның, режиссерның, рәссамның, композиторның, актерларның — бердәмлеге булу мөһүбүр.

Мондый бердәмлек 1976 елда япон әкият-риваяте буенча куелган «Глаза змеи» дигән спектакль өстендә эшләгәндә оеша. Аны ЛГИТМИКның режиссерлык бүлеген тәмамлаган Илдус Зиннуров сәхнәләштерә. Валентина Губская һәм Муса Жәлил исемендәге Опера һәм балет театры артисты, балетмейстер Владимир Яковлев алда торган бурычның ни дәрәжәдә әһәмиятле булуын аңлап эшкә керешәләр.

Сюжетта Тау иясе тарафыннан Еланга әверелдерелгән Ана үзенең башта бер күзен, аннары, вакыйгалар барышында, һәни улы белән ялгыз калган иренә, баланы тәрбияләргә булышу өчен, икенче күзен дә бирә. Эчтәлектә иң аңлаешлысы — Ана мөхәббәте. Ләкин, әгәр дә бу сюжетны хикәят дигән карасак, анда мәгънә төсмерләре күбрәк. Театр нәкъ менә шулай эшли дә.

Бу — беринди көтелмәгән хәлләргә дә карамыйча, тормышның һәр минутында зур түземлек белән аналык вазифаларын башкару, бала мөхәббәте, иргә тутрылык турында хикәят. Бу бер генә ташкыр кылына торган батырлык турында түгел, ә сабырлык, түземлек турында. Япон хикәятенә якын кешен өчен үзенең корбан итү турындагы фикер салынган һәм ул күңелнең даими халәте кебек күзаллана.

Геройлар сынауны уңышлы үтәләр, Саяко һәселе өстендә гасырлар буе эленеп торган Тау иясе каргышын жиңеп чыгалар. Шуңа күрә дә алар — кеше кыяфәтендәге пәһлеваннар. Алар табигать символы, гадәттән тыш көч белән тиңләштерелә, ләкин ул үлемсез Кашей да, әкияти жан иясе дә түгел. Шуңа күрә геройлар бәләкәй була алмый (курчакларның зурлыгы, аларны йөртү турындагы мөсәлә спектакль авторлары алдына кире кагылмаслык булып килеп баса). Пәһлеваннар гына әледән-әле жир тетрәүләр булып торган, хәрәкәт итүче вулканнар илендә, ком-таш арасында бакча утырта ала.

Сәнгатьтә мәгънә төсмерләренең чикләре юк. Курчак театры эстетикасы иң кыю фантазиягә дә бик теләп җавап бирә. Чөнки кыска һәм бердәнбер әверелешкә (кешенең еланга әверелүендә һәм киресенчә) нигезләнгән бик аз санлы катнашучылар һәм кешенә генә текстлы вакыйгага өлкәннәрдә дә, балаларда да зур дулкынлау тудырырлык мәгънә салырга кирәк. Монны тормышка ашыру ысулын табу сорала. Һәм ул табыла.

Японнарның намус, бурыч, мөхәббәт төшенчәләренең менталь табигатенә бәя бирүдә күп нәрсәдә традицион НО театры ярдәм итте. «Глаза змеи» — укыр өчен ызылган әсәр. Бу — батырлык һәм ныклыкны яклаучы лирик хикәят. Сәүдә һәм һөнәрчелек буржуазиясе театры Кабукига кадәр ике гасыр алда, феодализм жирлегендә туган НО театрыннан килеп чыга торган эчтәлеклелек шактый үзгәчлекле. НО — «күзгә күренеп торган» пигърият театры, ә Кабуки — сюжет драмасы театры. Кабукида — нык үскән техник-эстетик система: әйләнә торган сәхнә, чәчәкләрдән гыйбарәт сукмак, ярдәмче актерлар, сигналчылар һ.б. бар. Бу — профессиональ һәм гомуммилли театр. НО театры (безнең төшенчәләре буенча) XIV гасырдан бирле яшәп килүче үзенең бертөрле клуб, мәнфәгать-

ләр буенча оештырылган ярымһәвәскәрләр клубы. Аның хәзерге көнгә кадәр даими труппасы юк, ул, ара-тирә генә чыгып ясап, югары дәрәжәле, аристократик амбицияләрен саклап калган тамашачылар базасына таяна.

НО, күзгә күренеп торган шигърият театры буларак, иң беренче урынга шәхесне куя. Һәм бу бөек сегуннар чорына хас әхлакый кыйммәتلәр раслана торган әсәргә туры килә.

НО театры әсәрне сәхнәгә куюның гомуми идеясен күрсәтеп бирә. Ләкин актерларның уйнау ысулларын Зиннуров Кабуки театры традицияләреннән файдаланып, аерым алганда «Авадзи» техникасын кулланып (Россиядә беренче тапкыр буларак) билгели. «Авадзи» ул — кара бәрхет киемле, битләренә кара тюльдән эшлэнгән челтәр яшкан берничә «нейтраль» ярдәмче. Шартлы театрда аларның хәрәкәт итү диапазоны шактый кин; алар төп рольне башкаручы актерга бутафория әйберләрен, корал биреп торудан алып жанлы декорация ясауга кадәр булган вазифаларны башкаралар. Бу әсәрне сәхнәгә кую өчен «Авадзи»лар, зур курчакны йөртергә ярдәм итүдән тыш, дискрет курчаклар хәрәкәтенә жашлы, сыгыммалы кеше пластикасын биру өчен дә кирәк була.

Гасыр башында шартлылыгы ягыннан шуңа якын ысул В.Мейерхольд тарафыннан «Дон Жуан» спектаклендә сынап карала. Чирләве аркасында аз хәрәкәтләнә торган, таза гәүдәле К.Варламовка ярдәмгә режиссер сөйләшми торган, житез ике «гарәп»не бирә. Алар, Сганарель (Варламов) тирәсендә тиз хәрәкәтләр ясап, аванспенадан бөтенләй диярлек чыкмаган геройга гадәттән тыш хәрәкәтчәнлек иллюзиясе бирәләр.

Курчакны «жанландыру», ягъни аны кеше кыяфәтенә кертү, спектакльнең тормыш турындагы гадәттән тыш зур бурычын үтәү өчен кирәк була.

Биш юллы шигърьеләрдә тормышка гимн яңгырый. Авазлар, төтенләп торган тау фонында сакура сурәтлэнгән зур вертикаль панноның салмак хәрәкәтен күрсәтеп, каяндыр өстәп, ерактан ишетелә. Тормыш гимны — безнең күз алдында ачыла барган зур чәчәк бөреләрендә. Аннары алар урышында япон чиясенә зур яфрактары үсеп чыга. Соңрак көзгә белдергән шәрә, кичкән, яргаланып беткән кәүсәдә, шул ук үле кәүсә янына яуган карда (кыш) һәм, ниһаять, сакураның янә чәчәк атуында мәңгә бетми торган тормыш билгесе ята.

Сәхнәләштерү вакытында спектакльдә барлык структуралар да, шигърият фәлсәфәсен арттырып, рациональ эшли. В.Губская колоритны оста итеп бирә: күл күренешләрендә салкын зәңгәрсү-шәмәхә төсләр өстенлек ала. Тау иясенә канат жылпундә куе кызыл ут төсә Саяко өстендәге кимононың тынычландыра торган тоны белән контраст итеп бирелгән.

Японнарның милли аңында өстенлек иткән, үзенең тынгысызлыгы белән хәрәкәт итәргә эзер торуну белдергән ассиметрия, ныклыкны, бер урында катып калуны белдергән симметриягә капма-каршы буларак, чираттагы хәрәкәттән соң рампага параллель рәвештә, сәхнә кырында туктап калган зур панно аша белдерелә. Сәхнә бизәлешенең төп деталә һәрвакыт сәхнәнең үзгендә түгел, ә ян-яктарында, сул куласадан уңга һәм киресенчә күчерелүен көтеп торган кебек, елның бер фасылыннан икенчесенә күчүне хәтерләтеп тора.

Курчакларның пластикасы аларның характерына карап индивидуальләштерелә. Саяко — чын хатын-кызларча нәфислек, нәзакәтлелек абсолюты. Нәкъ менә шушы образдан чыгып, спектакльдә кешеләр ясаган кул хәрәкәтләре, ишарәләр эффекты тудырыла. Ниһатинь пластикасы ашкынулы, экспрессив хәрәкәтләргә корыла, авыр, киеренке уйларга чумганда, алар кинәт кенә туктап калулар белән аралаштырыла. Ботаро өчен дә бик үзгәчлекле пластика табыла.

Бала төнлә куе урман аша тау башындагы күлгә, берүзе әнисе янына китә. Урманда кемдер авыр сулай, сызгыра, канат кага. Куркыныч. Тауны сөзәк итеп куелган такта «гәүдәләндерә». Ботаро «тау башына» менеп житүгә, алар гаиләсенә дошманы көлөкөлә тактаны әйләндерә дә сабый мизгел эчендә тактадан шар сыман төгәрәп төшеп китә. Янадан күтәрелә, янадан упкынга оча. Өченче тапкырында да шул ук хәл, ләкин бу вакытта инде Ботаро тәмам хәлсезләнә, ул көч-хәл белән генә шуыша ала. Һәм шул чагында балаларча ипсез кыланучы малайның батырлыгына хәйран калган Тау иясе кире чигенә.

Бу спектакль Казан курчак театрын илдәге иң алдынгы театрлар белән бер рәткә куя. «Глаза змеи» бүген дә репертуарда. Спектакльдә катнашу Г.Мөбарәкованың (татар вариантында Г.Таһирова — Саяко), Г.Вишняковның, Р.Гыйздәтуллинның (Нихати) ижат биографияләрендә мөһим биеклеkkә ирешүләре булды. Ботаро ролендә тамашачыларны Н.Шестоцалова сокландыра. Тау иясе ролен башта А.Трофимов, аннары В.Рычков һәм О.Силахин башкара. Хәзер бу роль Д.Үтәшевкә күчтә. Соңгы елларда спектакльнең бөтен составы алышынды. Хәзер анда труппаның әйдәп баручы көчләре — С.Каюмова, А.Карпеев, Н.Егорова катнаша. Беренче башкаручылар ирешкән биелектән түбән төшмичә, аларның эшләрен ләеклы дәвам итәләр.

Бу спектакль сәхнәгә куелганнан соң, баш режиссер турындагы мәсьәлә буенча яңа бәхәсләр кузгатылмый.

Театр хикәятләре буенча эшләүне дәвам итә.

И.Зиннуров сәхнәләштергән «Пушок-волшебник» (румын драматургы А.Попеску әсәре) белгечләр һәм тамашачылар тарафыннан югары бәяләнде. 1983 елда ул румын драматургиясе фестивалендә Диплом алды.

Бу — башкалардан өстен торуы белән масаюда чагылган ялгызлык һәм андый позицияне кабул итмәү турындагы пьеса. Зыялы кыз Елизавета һәм аның дүрт аяклы дустаны — аристократ Артур өчен Пушок хыялый, бай фантазия символы. «Тискәре» герой Арлекин¹ Пушокны фәкәт үзенекә генә итәсе килә.

Румын пьесасының коллизиясе, мөгаен, үзенә күрә уникальдер, шуңа күрә гап-гади хакыйкәтләренә яратучыларның аны аңлавы икеле. Арлекин чынлап та ялгызлыктан газәп чигә (ни өчен алай икәнлеген һәркем үзе уйлап карарга тиеш), ләкин үзенең газәпкә кимчеләген ул, аңа буйсынмыйча, байрак кебек йөртә. Аның кылган гамәле — хыялын монополияләштерүе — бәхәтле һәм бай кешеләрдән үч алуы. Валентина Гыйбадуллина нәкъ менә шулай уйный да, гәрчә бу урында ул рольне драматик тирән кичерә, дип әйтәсе килә. Әлбәттә, Пушок тоткынлыкта һәлак булып дип куркып, Арлекин финалда төзәлә. Яңа дусларына ул гаепле кыяфәттә, куркып кына кул суза. Азат ителгән Пушок хәзер инде бөтен кешенекә, аның белән дуслык патлыгын һәркем татый алачак.

Курчакларны хәрәкәтләндерү системасы комбинацияле — зур курчаклар планшетта.

Эстетик эчтәлеге «ачык шигърият» рухында төзелгән ачык спектакль формасына таба адым итеп Татарстан шагыйрьләренә — Ю.Адаш, Р.Мингалимов, Г.Рәхим, Р.Харис, Р.Бохараев, соңрак Зөлфәт, Р. Корбанның курчак драматургиясе белән эшли башлауны санарга кирәк. Аларның кайберләре — дөнья һәм рус шигъриятә белгечләре, тәржемәче шагыйрьләр — яңа эстетикага әзерлекләрәк булып күренә. Театр шагыйрьләре белән озак һәм ныгытып эшли, аларда театр сәнгәтенә нәкъ менә курчак төренә кызыксыну уяна. Яңа шигъри көчләренә театрга тартуда әдәби бүлек мөдире Р.С.Яшарованың өлеше зур. Ул эшләгән чорда эшнәң бу участогы, ниһаят, бүтән традицион танылган структуралар белән тигезләшә. Ләкин әйтелгәннәр белән генә чикләнү аз булып иде. Роза Сәтнуровнаның филологик яктан әзерлекле булуы шигъриятнең лирик төре вәкилләре арасынан курчак эстетикасына якынрак торганнарын аерып алырга мөмкинлек бирә.

Бу 80 нче еллар уртасында була, ә аңа хәтле, фәлсәфи шигъри-әкият буларак, сугышта һәлак булган прозаик һәм шагыйрь Г.Кутуйның «Рәстәм мажаралары» куела. Әсәренә сәхнә өчен шагыйрь М.Шифапов эшли. И.Зиннуров куйган бу спектакль «Безнең яшьлек ничек башланды» дип атала. Ул матбугатта уңай бәя ала. Н.Дәүли спектакль турында сокланып яза. Спектакль 70 нче еллар ахыры совет курчак драматургиясенә хас булмаган романтик-патриотик темага ышанычны ныгыта.

Стилистика һәм жанр багытга ягыннан «Рәстәм мажаралары»на М.Жәлилнең «Кара күлгәләр» исеме белән барган «Джим» поэмасы да якын тора. Ю.Адаш раса дискриминациясенә каршы юнәлтелгән һәм халыклар дуслыгын, интернациональ бердәмлекне

¹ Арлекин курчагын В.Губская битлекләре комедиясе стилендә эшли: аның өстендә «домино» колакалары салынып тора. Ләкин биредә тукыманың төсе, актрисаның кулларына беркетелгән жипкә костюм түгел, ә битлекнең гаепле һәм газәп чигүче кыяфәтендә булуы; юка иреннәр аеруча тәэсирле: аларда бүтәннәргә кимсетеп караудан алып аңлауларына өмет итүгә кадәр хисләр гаммасы сизелә. Гажәеп амбивалент битлек!

яклаган публицистик памфлет ижат итә. Спектакльдә актерлар А.Хөснетдинов, Г.Таһирова, Т.Зиннуров, ә Джим ролендә М.Сафиуллина катнаша. Соңгысы Рөстәм ролен дә уңышлы башкара.

Курчак театрында үткен публицистик спектакль традицияләре юкка чыкмый. Житмешенче еллар ахырында Л.Дьяченко яңа режиссерлык редакциясендә «Смелая сказка»ны яңарта, анда Малай ролен зур осталык белән В.Ильина-Гыйбадуллина башкара.

1985 елда, пиғыри тамашалар дулкынындагы героик-эпик жанрга чик куеп, Л.Дьяченко М.Жәлиленң «Кызыл ромашка» пиғыренә нигезләнеп Р.Бохараев язган «Звездочка-ромашка» пьесасын сәхнәгә куя.

Казан курчак театры спектакльләрендә композицион төгәллек, үткенлек һәм метафоралылыкның һаман ешрак чагыла баруы, аның режиссер һәм актерлар өчен ихтияҗга әйләнүе, ә пиғыри сөйләмнең булмавы, тамашачының ничек кабул итүенә карамастан, сәхнәләштерүдә кимчелек буларак кабул ителә башлый. «Звездочка-ромашка»да, авторының аллегорик бурычына таянып, режиссер лирика белән гротескны бәрелештерә, сәхнә кисәкләрен бер-берсенә тоташтырып монтажлауга бара, ягъни кайчандыр С.М.Эйзенштейн чыгарган бергә берне купу — икедән зуррак дигән мәгънәне көчәйтүгә ирешә. Лирик аһәң шиксез чагылган хәлдә, Караңгылык белән Яктылыкның, Яхшылык белән Яманлыкның көрәше көчәя. Сәхнә кисәкләрен бер-берсенә монтажлау юлы белән тоташтыру принцибы пьесаның вакыт һәм пространство катламнарына чагылуын, тавыш, музыка, тамаша кылу рәтләрендә: сүздә һәм пластикада, музыка һәм рәсемдә спектакльне тулаем һәм эмоциональ яктан қолачлавын әйтеп торунуң кирәге юктыр.

Өч дус бала арасында Н.Шестопалова (Таһир) курчагы кул хәрәкәтләренә төгәллегә һәм осталыгы итә кала. С.Каюмова һәм Э.Сибгатуллина-Гыйлемханова (Алия белән Вания) Шестопалованың уенын тулыландыралар. Д.Утешев, В.Маякова, О.Силахин — яш дуслар белән көрәшә торган персонажлар (Явыз үрмәкүч, Спекулянт, Ак бандит) — үзләрен иркен тотып уйнаулары белән (башлыча гротеск-сатира жирлегендә) уңай геройларга кирәкле контрастны тудыралар.

Сиксәненче еллар уртасында тарихи үткәннәр, эпик риваятьләр белән кызыксыну уяна — сәхнәдә болгар халкының илбасар монголлар белән көрәше турындагы «Алтынчәч» барлыкка килә. Бу — М.Жәлиленң мәгълүм либреттосы буенча прозаик һәм тәнкыйтьче Р.Мостафин язган әсәр. М.Жәлил исеме белән танылган һәм пиғыри риваять рәвешендә яшәүче әсәр И.Зиннуров режиссурасында һәм В.Губская сценографиясендә һәм Ф.Әхмәтовның талантлы музыкаль композициясендә җанландырыла. Актерлар: көчле лирик интонация остасы Г.Мөбарәкова (Алтынчәч), күп планлы, үзенчәлекле, ә ул елларда героик рольләрдә ижади яктан үсеп килүче Г.Вишняков (Жик), болгар халкының сукурайтылган житәкчесе ролендәгә В.Гыйбадуллина (Тугзак) һәм О.Силахин (рәхимсез басып алучы Хан) интерпретациясендә бу спектакль шактый зур уңыш казана. Спектакль мизансцена культурасы белән аерылып тора һәм И.Зиннуров ижатына хас көчле метафорик кульминациягә ия. Бу күренеш сөңгеләр белән коралланган курчаклар сугышынан башлана, аннары көчле ут яктысында курчаклар мизгел эчендә юк була, ә экранда яктыртучы софитлар ярдәмендә сөңгеләр, очып баручы уклар пәйда була. Сугыш күренешендә коралларның бәрелешеп чыңлавы, тимергә тимер бәрелү тавышлары сөңге сугышы динамикасына уңышлы булыша. Сирәкләнә барган шәүләләр һәм тына барган сугыш авазлары аның төмамлануы хақында сөйли.

Сюжеттагы кайбер композицион күчешләр шулай ук спектакль файдасына эшли. Аерым алганда нәсел башы Тугзак ананы асызыклап күрсәтү әһәмияткә ия. Ананың зур монологы вакыйга барышында кисәкләп бирелә һәм аның финалдагы чыгышы ирек һәм жинү апофезы булып яңгырый.

Р.Бохараевның «Волшебные сны Апуша» дигән пьесасы буенча куелган спектакльдә Л.Дьяченко, ижат темпын югалтмыйча, алдагы эшләрендә ирешелгән уңышларын режиссердан милли культура хәзинәсе булган Тукай әкият образлары дөньясын, тирәнтен өйрәнүне таләп иткән һәм шагыйрьнең соңыннан татар халкының горурлыгы булып киткән тарихи-биографик тамырларын курчак театры өчен яраклаштырган хәлдә, икенче бер эше белән ныгытып куя. Дьяченко реаль Тукайны тәэсирле итеп бирә (пьесада ул сигез яшендә), аның әкият образлары: Шүрәле, Су анасы һ.б. да көчле тәэсир итә тор-

ган булып чыга. Мондый ысулның сәнгать яңалыгы шунда — укучыларның күшлөгән буыны дәвамында канунлаптырылган сыйфатларда кабул ителгән халык әкиятә персонажлары спектакльдә авыл малаеның аңында яңа гына туган кебек кабул ителәләр. Алар әле әкияти асылында «ныгымаган», тотрыклы тишлар булып формалапмаган, ягъни автор белән режиссер күзлегеннән караганда, алар Тукайның безгә китапшардан мәгълүм булган образлары түгел. Алар әле үзләренә асыл мәгънәләренә таба юнәлеләр генә. Төшләрдән образлар барлыкка китерү процессы — авторның сюжет ясау бурычыннан гайре нәрсә түгел, аны әле театр чаралары ярдәмендә ышандырырлык итеп дәлилләп бирергә кирәк.

План зур жавашлылыкны күздә тотып, уйлый-фикерли белә торган режиссер, рәссам һәм актерлар эшләвен таләп итә. Бохараев пьесасы персонажларын, әйттик, ятим Апушны һәм Тиктормасны (бусы — туачак «Су анасы» әкиятендәге герой эскизы — Апуш яшендәге һәм шул ук социаль даирәдә яшәүче персонаж), бер-берсенә якынайту һәм «аеру» мөмкинлеген — башкаручы өчен мавыктыргыч бурыч, аның осталыгының камиллеген тикшерү. В.Гыйбадуллиннан башта аз гына сизеләп торган динамика белән, аннан соң сөйләмдә һәм кул хәрәкәтләрендә контрастны акрышлап арттырып уйнау сорала иде. Кулында бер курчак тоткан килеш (ул — Апуш та, Тиктормас та) моны эшләү бик авыр. Мәсьәлә әле тагын шуның белән дә катлаулана: тиешле контрастка ирешкәч, «аерылган» характерларны шулай ук сизелмәслек итеп яңадан кушарга кирәк. В.Гыйбадулина, малай язмышының фажиғалелеген өстенлек итүче сыйфат буларак ачыклап һәм шушы төп актер вазифасында шаян-шук бала билгеләрен юкка чыгармыйча (Апуш үзенә фантазияләренә бирелгән чакларда), рольне бик әйбәт башкара.

Бүтән актерлар да шулай ук әйбәт уйныйлар, дәрәс, аларның рольләре Гыйбадулинаныкына караганда гадирәк. Д.Утешев (Сәгъди абый һәм Бичура), Н.Киткина (игелекле Бичура һәм яшлы гомере өзәлгән, ләкин Апуш хыялында «терелгән» Ана) актерлык бурычларын тел тидермәслек итеп башкаралар.

Спектакль ун еллар чамасы театр репертуарында булды, уңыш белән барды. Биредә А.Губский белән композитор М.Шәмсетдинованың да өлеше зур. Спектакль планшетта зур курчаклар белән уйнау өчен билгеләнгән. Рәссамның реаль тормышка карашы Брем китабындагы курчак хайваннар (Ат) ясау белән асызыклана. Әкият образлары, гадәттәгечә, гротеск рәвешендә. Апуш ике стильне берләштерүче курчак, анда рәссам жанлы кешеләр дөньясы белән фантастик-әкияти дөньяны тоташтыручы буын эффектын булдыруга ирешә. Йөзе-бите, бусыны ягыннан дәрәс пропорцияләргә ия Апуш жанлы шландагы актерлар белән органик рәвештә хәрәкәт итә. Курчак буларак, Апуш фантастик Су анасы, Шүрәле (шулай ук кеше кулы тудырган нәрсәләр) белән бергә дәрәс кабул ителә. Кызыксынучан зур күзле малай Апуш үсеш динамикасында күрәнә, телгәндә, аңарда язмыш мөһерен танырга була, шагыйрьнең киләчәгә бөек һәм бер үк вакытта фажиғәлә дә.

Сиксәннечә елларда шагыйрь-драматурглар шәеядасы белән бергә лирик шагыйрьләр буларак танылган авторлар да чыгыш ясып. 80 нче еллар башында курчак драматургиясенә Р. Харис, 80 нче еллар ахырында Зөлфәт килә.

Р.Харисның «Серле алаң» әкиятә театры репертуарның риваять-әкият сюжетлары һәм героик-романтик стильдәгә әсәрләренә артык күшлегенә нәтижәсендә үзенә жәлеп итә. Дөньяга фәлсәфи караштан, гадәти авыл тормышындагы персонажлардан торган хәзергә тормыш турындагы катлаулы булмаган әкияттән дә баш тартмый.

Таныш сюжет, лирик-көлкеле интонация дә кызыкты театраль мөмкинлекләренә һәм тыныч, пафоссыз әйтелгән тирән фикерне белдерә ала икән.

Р.Харис әкиятенә геройлары — ике тәртипсез, ялкау, шук малай — гажәеп, сәер мажаралардан соң гына киләчәк турында уйлай башыйлар.

Дәрәстән качып киткәч, малайлар урман алаңында бер Ак шарга һәм янына килсәң, әллә нинди сикерле авазлар чыгарган шушы сәер әйберне саклаучы картка тап булалар. Кешеләргә тиз ышанучан карт, мең ел эчендә беренчә мәртәбә күзләрен йомып черем итеп алып өчен, малайлардан берәр сәгәт шушы шарны саклап торуларын үтенә. Балалар шатланып риза булалар һәм, гадәттәгечә, биргән сүзләрендә тормыйлар, шаяруларының ни белән бетәсен күз алларына да китермиләр алар. Шар — бәхет символы. Аны

үз максатларыңда уйламый-нитми файдалансаң, кайгы символы булган Кара шарны тартып китерәсең. Туйганчы төмле әйберләр ашап, күңел ачканнан соң, малайлар, авылдашлары алдында мактанырга теләп, шарны авылга таба тәгәрәтмәкче булалар. Хыялларыңда алар үзләрен һәйкәл куярга лаеклы геройлар итеп күрәләр. Алар инде пьедесталда бергәләшмә, әллә асым-асым торыргамы, дип бәхәсләшәләр. Бөтен авылны бүлүкләргә күмгәч, жаннары теләгән нәрсәне ашатып-эчерткәч (шарның шундый үзенчәлеге була), авылдашлары рәхмәт йөзәннән аларны мактар, барлык гөнаһларын гафу итәр, мәктәптән, төрле эшләр эшләүдән азат итәрләр дип уйлыйлар. Ләкин Барый белән Нарый көчәнә-көчәнә шарны авылга таба алып бара башлау белән, аларга әллә каян гына килеп чыккан Кара шар иярә. Ниһаять, агрессив Кара шар аларга төмам якынлаша. Курка калган балалар тавышыннан теге карт та йокысыннан уяна. Шартлау килеп чыкмасын өчен, ул ике шар арасына ташлана. Берәз гына аптырап торганнан соң, малайлар да аңа ярдәмгә ташлана; бу минутта алар гомерләрендә беренче мәртәбә жавашлылык, фидакарлык күрсәткәннәрдер, мөгаен. Алар Ак шарны коткарып калалар, ә хурлыкка калган Кара шар, бу игелекле эшнә күреп, акрышлап шиңә, кечерәя һәм, ниһаять, жир астына төшеп югала.

Бу гап-гади генә бер әкият, ләкин аңа тирән мәгънә салынган. Режиссер И.Зиннуров һәм рәссам В.Губская тарафыннан жанлы итеп, хәзерге заман күренешләрен сизгер күрсәтеп сөйләнгән, психологик яктан дөрес «Серле алаң» әкиятә зур уңыш белән берничә ел бие бара. А.Хөснетдинов белән Р.Фәйзуллина (малайлар), М.Әпсәләмов (карт) бу спектакльдә иркәнлек һәм ижат шатлыгын тулысынча тоеп, уеннарына булган тәҗрибәләрен, тормыш күзәтүләрен кушып уйныйлар.

Казан курчак театры тормышында «Серле алаң»ның чын әһәмияте соңрак, һәрвакыт яшәп килгән театраль ситуация контекстында, ләкин сәнгать кыйммәтлелеге ягыннан житди спектакльләр фонында борчылу уята башлагач ачыклана. Театраль чынбарлык көн кадагына суга торган гади постановкалардан, шулай ук куелуы аңлашылмыйча калган очраклы пьесалардан да торганлыгын истә тоткан хәлдә, бу хакта жентекләрәк сөйләргә туры килгәнә булмады. Реаль үсеш тарихы шедеврлардан гына тормый. Эстетик принципларда элексезлек, эшнә алып баруның финансы ягына билгеле бер бәйләлек, кич танылган исемнәренә күзәнә тартуы һ.б., кызганычка каршы, театрлар практикасында гадәти нәрсә.

Казан курчак театры шушы күренешкә бәйле күп кенә югалтулардан азат булды, әмма алардан тулысынча котыла алмады. Театрдагы компромисслы юнәлешләренә берсе итеп без фәкәт тышкы яктан гына курчак спецификасына жавап бирә торган (ә кайчакта монысыннан да мәхрүм) пьесаларның курчак ширмасына яки планшетына күчәреп үен ишәп-ли алабыз, баксаң, аларның урыны драма театры сәхнәсендә булып чыга.

Театрның тематика, жанр, стиль эзләнүләре күптән көтелгән колачны алган елларда, Ә.Хөсәенов, соңрак М.Шиханов, ә 80 нче елларда Э.Мостаева директор булып эшләгән чорда, театр матди яктан лаеклы тәэмин ителә башлагач, чын ижади хезмәт өчен шартлар тудырылгач, И.Зиннуров белән Л.Дьяченко тарафыннан чышлап та новаторлык пьесалары куела башлагач, курчак театрына хас булмаган пьесалар сәхнәгә элек ничек булса, хәзер дә шулай үтеп керүләрен дәвам иттеләр.

Кайбер пьесаларның сюжетында гадәтилек, жирдән ерак китмәү чагыла. Персонажларның артык күп сөйләшүе, озак вакытлар буена экспозициянең хәрәкәтсез калуы, зур әһәмияткә ия булмаган гамәлләренә жентекләп шәрехләү — барысы бергә кушылып, монсу уйларга этәрә. Көндәлек тормыш мотивировкалары натуралистик курчакка кайтуны аңлатмаса да, әлбәттә, аңа кайту инде мөмкин түгел, ләкин дистә еллар буена курчакларның образлылыгы өчен көрәш белән каршылыкка кәргән шактый сәер симбиозга кайтуны күз алдында тотта. Моншың Казан курчак театры өчен магистраль юл түгеллеген аңлаган хәлдә, сагайта торган бер нәрсә булмаса, моншың белән әле килешергә дә мөмкин булып иде. Сәнгатьнең тәрбияви функциясен ялгыш аңлау һәм әкият дөнъясын катып калган хрестоматиялеләктән качыру теләгәннән чыгып, максаттан читкә тайпылган кискен адым ясага. Биредә туйдырып бетергән пионер-комсомол күзәтүләре дә, бөтенләй очраклы «Үлемсез Акылгали», «Безнең авыл Робинзонъ» кебек йомшак әсәрләр дә күздә тотыла. Әкият геройларының төбәгә килүләре, диюләрнең калган барлык жан ияләре дөнъясын-

нан үзләренең өстенлеге идеясен яклаган затлар алдында көчсез булып калулары әкияттәге курчаклар табигатенә карата сәер булып тоела. Житмәсә, алар примитив үгет-нәсихәт һәм үз-үзеннән канәгәтлек, масаючанлык белән фәнни-техник революцияне тормышка ашыручылар титулын даулыйлар.

Ләкин иң яхшы спектакльләрдә әкият-фольклор дөньясы сюжет ягыннан да кызыксыну уятырлык, тирән мәгъәлә булып күренә. Т.Мицнуллинның «Кәрлә — мәктәп баласы» энә шундыйлардан. Бу спектакльдә, гәрчә аның геройлары үзләре өчен аңлаешсыз, хәтта дошман булган бүтән дөнья белән аралашу кирәклеген тойсалар да, табигать дөньясының матурлык энергиясе тышка бәрәп чыга. Вақыты житкәч, бу геройлар прогресс алып килүчеләрнең изге ниятләренә, дустанә булуларына үз тәҗрибәләрендә ышаналар.

Театр репертуарында еш кына драма театры репертуарынан алынган популяр комедияләргә курчак сәхнәсенә яраклаштырып куелган әсәрләр дә күренә. Биредә Зиннуров уңышлы куйган, Губская бизәгән, Х.Вәлиуллин музыкасы һәм В.Яковлев хореографиясендәге «Диләфрүзгә дүрт кияү» (Т.Мицнуллин) кебек уңышлы спектакльләр дә бар. Артистлар А.Хөснетдинов, М.Әпсәләмов, Р.Гыйздәтуллин һәм курчак театры сәхнәсенә ашы йолдызы Р.Фәйзуллина уңышлы чыгыш ясылар. Театрга мәртәбә өстәп, жанрда компромисска ирешелә: бу — махсус тупас итеп ясалган декорацияләр белән бергә яраклаштырып эшләнгән музыкаль водевиль. Кызганычка каршы, курчак театры өчен яраклаштырылган бүтән комедияләрдә мондый уңай яктар күренми (шул исәптән «Өйләнер чак» белән «Хан кызы»нда да). «Хан кызы» — фажиғәле язмышка ия драматург К.Тинчурин әсәре. Күрәсен, театр көтелмәгән табышка кызыккандыр: каяндыр күп еллар элек юкка чыккан, «Принцесса Турандот»ны үзгәртеп эшләнгән пьеса кулъязмасы килеп чыга. Тинчурин — татар тамашачылары арасында бик популяр драматург. Сиксән ел давамасында (пьесалары тыелган утызынчы-кырыгынчы еллардан тыш) Тинчурин драматургиясе Татарстан театрлары репертуарының нигезен тәшкит итеп килә.

Күрәсен, курчак театры пьесаның 20 нче еллар башында тамашачылар арасында зур уңыш казанган булуына исәп тоткандыр. Һәм ул, чынлап та, шулай була: моңа текстны кыскарту һәм аз аңлаешлы битлек-персонаж кушоралары булу ярдәм итә. Чынлыкта сюжет сызгычы шәрәләтә кала: бу Каләф-Турандык, Гоңци өчен битлек-персонажлар өстенлек иткәндә генә әһәмиятле була. Мондый юлны, ягъни кешеләргә драматургиягә йөз тотуны, перспектив дип әйтеп булмый.

80 нче еллар башында театрда сюжет эзләү һәм сәхнәгә кую ысулларын сайлауда беркадәр югалыш калу сизелә, ә бит әле күптән түгел генә алар зур энтузиазм белән кабул ителә иде. Драма пьесалары белән мавыгу — проблеманың бер ягы. Тулаем алганда ул жәмгыятьнең үсеше белән бәйләнгән. Әлегә хезмәттә бу теманы бөтен тулылыгы белән анализлау мөмкин түгел. Өстәвенә ул туксанынчы елларда шактый тулы яктыртылды. Ә без яза торган чорда айсбергның очын күрәп алырга өлгерделәр. Кыенлык балаларның сәнгәтгә образлы телне, табигать тарафыннан билгеләнгән караганда, тизрәк үзләштерү мөмкинлекләренә мөнәсәбәттә «арттырып жиберүдә» күренә. Әйе, балаларның интеллект резервлары чиксез сыман тоела: «Әдәбият үсә төшкән балага яраклашты, бер үк вақытта аны образлы ассоциацияләре, символлар һәм метафораларның заманча характеры белән катлаулана барган форма дәрәжәсенә күтәрергә тиеш иде»¹.

Юнәлеш дәрәс күрсәтелгән, сәнгәт нәкъ менә шул юлдан барырга тиеш. Ләкин бу процессның вақыт чикләре юк, аның йогынтысы елларга гына түгел, дистә елларга да сыеп бетми.

Соңрак чынбарлык үзе Брежнев социализмы балаларының тизрәк үсүе турындагы фаразларның ашыгыч ясалганлыгын исбат итте. Туксанынчы елларда, Россия халкының тормыш дәрәжәсе начарлану белән бәйле рәвештә, социаль бүленеш нык көчәю сәбәплә, балаларга эстетик һәм этик тәрбия биру яңадан жәмгыятьнең игътибарын үзенә жәлеп итте, сәбәпләрнең нидән килеп чыгуы объектив рәвештә аңлатылды. Ә сиксәннәнче елларда балаларның «образлы ассоциацияләрдән һәм хәзерге заман символлары белән метафоралардан» аруы мәктәп балаларына йөкләнгән эшненә артык күшлеге белән аңлатылды: ул

¹ Ганкина Э. Художник в современной детской книге // Советский художник. — 1977. — С.72.



Зульфат



Ренат Харис

чордагы А.Пугачеваның беренче сыйныф баласының зарын сөйләүче «То ли еще будет» дигән жырын искә төшерик.

Балалар, «аякларың дөбердәтә-дөбердәтә», керпеләр һәм аю балалары турындагы гади генә, игелекле әкиятләр таләп ителәр, һәм алар хаклы иде. Образлылык эзләү, төрле эзерлектәге балаларга йөз тотуның өзәлмәскә тиешлеге башка нәрсә.

Шул ук «Серле алан» — тәрбия бирә торган, игелекле, артык катлаулы да, артык гади дә булмаган нәрсәләргә, хәзерге заман образлылығын интеллектуаль уен белән бергә кушу мөмкин икәнлегенә бер мисал. Театрның дәрәжә позициядә торышы — алга киткән авангардка тамашачы резервларын тарту өчен беркадәр артка чигенү шактый канәгатьләнелерлек жимешләр бирде. Балаларның кабул итү, аңлау дәрәжәсен истә тотып, «Теремок», «Винни-Пух», «Петр I и Солдат» кебек пьесалар куелды. Рус һәм татар телләрендә яңадан «Дорофей мажаралары» пәйда булды. Актерлар бик жигел һәм зур канәгатьләнү белән яңадан бака, тычкан, керпә образларына әйләнәп кайттылар. Республиканың атказанган артистлары Н.Шестоалова, В.Маякова, С.Каюмова, Р.Утәева, В.Гыйбадуллина, Г.Вишняков, А.Карпеев, артистлар В.Романов, Т.Романова, Г.Демидов, Р.Гарәфетдинова бу елларда әлегә сөйкемле жәнлекләргә бик күп уйныйлар. Күпме аю балаларын, бүреләр һәм бүре балаларын, каргалар һәм козгыннарны, әтәч, тавык-чебешләргә, көчкәргә һәм нәфис пәси балаларын уйнады алар!

Тамашачылар мәнфәгатьләрендәге борышышны вакытында күрәп алып, нәниләр өчен спектакльләргә нигездә Л.Дьяченко куя.

Бу репертуардагы сценография һәм курчақларны А.Губский эпши. Аның «Теремок»-ка ясаган Бака, Тычкан, Керпә һәм Бүре курчақлары — иң бәләкәй тамашачылар да аңлы торган сәнгать үрнәге. Ләкин аларда бәләкәй генә бер хәйлә, рәссамның бу очракта аерым кагыйдә буюнча эшләвенә ишарә бар, ләкин аңа юк кына бер фантазия файдасына бу кагыйдәләргә юк итү берни дә тормый.

Әйттик, менә Бака курчагы. Функциональ асылынан тыш, Бака комедия-көлү ассоциацияләргә комплексын тудыра ала. Ул сезгә оныгын тәрбияләргә ярдәм итәр өчен күптән түгел Рязань якларынан кызы янына килгән күрпә хатынын хәтерләрәгә мөмкин. Тулы-



Гульшат Зайнашева



Наби Даули

көпшәк төһле, башына яулык бөркәнгән, хан заманыннан калган түгәрәк пыялалы күзлек кигән. «Хәзерге заман» яшыләрен өйрәтергә һәм сез яшәгән биш катлы йортның ишек төбөндә көнбагыш чиртеп утырырга ярата. Р.Үтәева әнә шундый бик кызыклы образ тудырган.

Тычкан баласының колаклары ач песинең кытыр-кытыр килүен ишптер өчен артык зур, әмма ул берәр тел бистәсенә кайнар нотыгыннан көлүчеләр арасынан иң илтифатсызларын табар өчен бик тә ярап тора.

Бүре — урта яшьләрдәге эшче, иртәләрен сыра белән баш төзәтергә ярата.

Чыңлап торып әйткәндә, спектакльдә бар нәрсә дә урынында, ул Маршакның сюжет юлы буйлап күңелле генә төгәрәп бара. Ә фаразлар... Бөек Станиславскийның «тәкъдим ителгән вакыйгалардагы мин»е, образны кешелекле итү өчен мөмкин кадәр күбрәк күзәтүләр эзләргә дигән васыятьләре белән нәрсә эшләргә?

Безнең карашка Л.Кожевниковның «Петр I и Солдат» дигән тарихи әкиятә курчаклары, бигрәк тә бер күзле Шкипер, искиткеч итеп ясалган. Персонажларның милли һәм тарихи төгәллеге халык әкиятә турындагы күзаллаулар белән үзара бәйләнештә яшәрен үткәндәге һәм хәзерге бөек көлке осталарының күләгәләре чагылган хатирәләренә уята. Бу Л.Дьяченконың беркайчан да төпшөкәлеккә бирелми торган Солдат (Г.Демидов) турында иң яхшы спектакльләреннән берсе иде.

«Теремок» (1981), «Жырлап узган жәй» (1986) — Казан курчак театры сәнгатендә пушы юлның башы һәм кульминациясе булды. Ә алар арасында «Соломенный бычок», «Коза-дереза», «Винни-Пух», «Сестрица Аленушка и братец Иванушка» спектакльләрен күрсәт. Шуңа сафта, ләкин иң хөрмәтле урышны биләгән спектакль — «Котенок на снегу» (К.Мешков пьесасы, Л.Дьяченко куйган).

Казан курчак театрында беренче мәртәбә жеп ярдәмендә хәрәкәтләнделә торган курчаклар, марионеткалар уйный. Курчак драматургы сөйләгән моңсу тарих курчаклары йөргүнең яңа системасында үзенең сәнгать урынын тапты. Курчак эстетикасының шулай жидел үзгәрә алуына без гажәшләнмәдек. Гадәттә марионеткалы спектакль системасын үзләштерү ул — нәтижәсен алдан күреп булмый торган, озакка сузылган өйрәнү



Рафис Курбан



İbrahim Aevüçta

процессы. Асылда, барлык театрлар бу системадан баш тартты: мәшәкәтьле, күп чыгымнар сорый, андый пьесалар да аз. Ләкин актерлар белән һәрвакыт ижади контакт таба алучы режиссер өчен, режиссер-экспериментатор өчен эшненә катлаулылыгы өстәмә стимул гына тудыра. Бу эш мавыктыргыч һәм шатлыклы булып чыга. Спектакль инде ул елга якын репертуардан төшми, һәм без марионеткалар белән булган тәҗрибә дәвам итерелер һәм үстерелер дип өметләнәбез.

Тамашачыларның күпчелеге театрдан аңлаешлы эчтәлекле, таныш образлары булган спектакльләр таләп итәргә хаклы. Театрның зирәклеге — гади генә сюжетларда һәм таныш образларда текстта бирелгәннән күбрәк нәрсәне күрергә ярдәм итү, театрның «сикри көче» ярдәмендә балалар анын төрле бәягә юнәлтү.

Ләкин театр шул гадәти гаиләләрдән чыккан тамашачыны бүтән спектакльләрдә дә күрергә тели, аларны таныш булмаган һәм күнегелмәгән дөньяга алып керәсе килә. Үз бурычларын ул хис тәрбияләүдә, мәгълуматлыкны кинәйтүдә күрә. Театр балаларны Ә.Мушинский инспенировкасында француз язучысы М.Дрюонның «Гисту — мальчик с лучистыми пальцами» дигән шигъри әсәре, немец драматургы Х.Гюнтерның «Носорог и жираф» пьесасын, словак әкиятчесе Л.Лопейскаяның «Аистенок и пугало» исемле пьесакүяте, поляк драматургы Х.Галаның «Роза ветров», А.Веселовның румын халык әкиятә нигезендә язылган «Солнышко и снежные человечки» пьесалары белән дә таныштыра.

Бу спектакльләрдә тамашачылар яңадан һәм инде ничәнче ташкыр А.Карпеев, Д.Утепов, Э.Гыйлемханова, Т.Сорокина, Е.Кочнев, Р.Гарәфетдинова, Л.Хәсәнова белән очрашлар.

«Жырлап узган жәй» спектакленә аерым тукталасы килә, чөнки тамашачыларны «Бәхет жыры» белән гажәшкә калдырган тәҗрибәле язучы утыз елдан соң «жырлы-биюле тамаша» тәкъдим итте (ул гамьсез Чикерткә һәм эшчән Кырмыскалар турында), шунның белән үзенә талантының заманчалыгын раслады.

Н.Дәүли пьесасында Крыловның мәгълүм мәсәле белән охшашлык эзләргә кирәкми, ул болай да күренеп тора. Шуннысы да ачык күренә: И.Зиннуров спектаклендәге сюжет



Сцена из спектакля «Жырлап узган жэй» (Лето в песнях) Н.Даули. 1988

Йөрөшлөре нәкъ менә театр стихиясенә яраклаштырылган булуы аркасында эчтөлөклө. Спектакльдәгә энергия музыкаль шоу жанры, композитор Л.Батыр-Болгаринның жыр һәм био номерлары, пантомималардагы күмәк һәм аерым ритмик камиллек аша чыга. Жырчы актриса Р.Фәйзуллинаның, М.Әпсәләмовның, Р.Гыйздәтуллинның, Ф.Сабилова, М.Сабилова һ.б. актерларның осталыгы образларның баптагы характеристикаларынан калкурак булып, тамашачыларның бәяләрен яңадан фикерләү факторына әверелә. Мәсәлдәгә үгет-нәсихәт жанлы, патлыклы уен-тамаша сәнгәте белән күзгә бәрелеп тормый. Тамашачыларның игътибарын тушлау ягынан В.Губская курчакалары аеруча уңышлы чыккан. Курчакаларның төсә һәм скульптур чипелешә, мәсәләң, кырмакалар бригадиры яисә «актриса» Чикерткәнекә, тамашачының үзенчә танып кабул итүенә исәп тотә. Гәүдәсенә ятып торган килешлө кызыл комбинезон һәм шундый ук төстәгә берет кигән Кырмака — үжәт пәтәүшникларча елмаеп торган бәләкәй таза малай. Сөттә изелгән кура жиләгә төсендәгә күлмәк кигәнә — зифа буйлы житез Чикерткә. Көмөшсу-зәңгәр төстәгә лайка перчаткалар. Карасу-зәңгәр зур күзләр һәм калын иреннәр. Жирән төстәгә кушшы парик.

Автор бүтәнчә күргән мәсәләң схемасы (заманча сөйләм, үз эшен генә кирәклө һәм файдалы дип санаудан көлеп карау) гүзәл музыка, житез иркен биоләр ярдәмендә яңадан театралылаштырелә. Сәхнә сәнгәтенәң үзкыйммәтә менә шулай исбатлана. «Жырлап узган жэй» яңа ижтимагый-тарихи ситуациягә эстетик яктан турыдан-туры мөнәсәбәтлө. Бу — туксанынчы еллар.

ЯҢАРЫШ

Жәмгыять тормышында зур үзгәрешләр алыш килгән 90 нчы еллар чоры баплана. Бу чорны гомуми сызыкларда, йөгертөп кенә үтәрбөз, чөнки процесс безнең күз алдында бара, һәм ул әлө төгәлләнүдән шактый ерак. Тарихның совет чоры какшамас постулатлары белән аерылышканда, безнең аңыбыз артык кызгану хисләре кичермәдә.



Слева направо: Роза Яппарова, народный артист РФ Рифкат Исрафилов и Ильдус Зиннуров

Хәзерге тормыштагы кайбер нәрсәләр авырлык белән кабул ителә. Шик юк, яна чордагы барлык табышлар һәм югалтуларны тарихчылар аңлатып бирер, тиешенчә бәяләр. Мөгаен, бу әле тиз генә булмас, ә театрга тамашачылар көн саен килеп торырга тиеш, эшләми торырга аның хагы юк.

Янәдән репертуар проблемалары, спектакльләргә куюның нәтижеләрәк ысулларын эзләү проблемалары барлыкка килде. Жәмгыять психологиясен, аерым социаль төркемнәр психологиясен, һәм, әлбәттә, балалар психологиясен өйрәнү бүген, бәлки, кичегегә караганда да актуальрәк бурычтыр. Яңа чорны жинелрәк, мөмкин булса, табышлар белән дә үтәр өчен практик эшгә нәрсәне яңадан карап чыгарга, нәрсәдә үткәндөгә тәжрибәгә таянырга икәнән хәл итәргә кирәк. Сәнгать белән чынбарлык барлык чорларда да диалектик рәвештә бер-берсе белән тәэсир итешеп яшәделәр.

Ил өчен катлаулы чорда үз тарихында беренче мәртәбә театры демократик нигездә коллектив белән сайлап куелган яңа директор житәкли башлады. Сүз әдәби бүлек мөдире Р.С.Яппарова хакында бара. Ул хәзерге вакытта бөтен Россиядә теләсә нинди учреждение өчен уртак бер проблемага — житәрлек финансланмау мәсьәләсенә килеп төртеләдер, мөгаен. Ижат мәсьәләләре исә режиссерлар һәм рәссамнар белән берлектә дорес һәм вакытында хәл ителә. Үткәндә ирешелгәннәренң берсе дә уйламый-нитми жимерелеп тапланмады, сәхнә эшчеләренең күп еллар буена сузылган хезмәте белән яуланган барлык казанышлар саклап калыңды һәм арттырылды.

Алай гына да түгел. Казан курчак театры коллективы (хәзер ул Татар дәүләт «Әкият» курчак театры дигән яңа исем алды), бәлки, бүтән театрлардан алдарактыр да, репертуарында яңа борылыш тапты. Бу аның тамашачылар белән бәйләнешен ныгытыр дип өметләнник.

Яңа чор рухы «Гасырдан озын бу көн» спектаклендә чагылды. Бер караганда, материал бөтенләй дә курчак театры өчен түгел сыман. Совет әдәбиятының ин зур вәкилләреннән берсе язучы-философ Чыңгыз Айтматовның күп планлы повестен И.Зиннуров сәхнәләштерә (рәссамы — А.Губский, композиторы — Ш.Шәрифиллин).

Повесть инсценировкасының авторы лирик шагыйрь Зөлфәткә игътибар итик. Ул, әле



*Создатели спектакля «Гасырдан озын бу көн» (И дольше века длится день — Ч.Айтматов).
Автор инсценировки — Зулфат (слева), режиссер — И.Зиннуров, композитор — Ш.Шарифуллин*

тагың берничө пьеса языш, бүгенге көндө репертуарны иң нык баेतучы автор булып китге. Беренче тәжрибә, күп нәрсә вәгъдә итеп, әйбәт үтте.

Инсценировканың нигезенә маңкорт Жоламан белән Дөненбай дигән кош турындагы риваять салынган. Повестьтан нибары шушы риваять кенә сайлап алынган, чөнки ул курчак театрының табигатенә туры килә. Өстәвенә повестьтагы тарих хәтере һәм кеше хәтере турындагы төп фикер биредә конкрет чагылып таба.

...Дүрт кеше, ата-бабалары яшәгән жир куенына салыр өчен, Казангапның ак кәфенгә төрөлгән гәүдәсен иннәрендә күтәрәп баралар. Бүгенге көн жанлы кешеләрнең физик чынбарлыгы аша бирелгән. Алар арасында артист М.Әпсәләмов уйнаган Бурашлы Идегәй. Ул тирән уйга чумган: үз йөзе булмаган, явыз дәүләтнең бюрократик системасы аның өчен 58 нче статья буенча изге кешене жирләүне тыя. Борынгы каберлек урынында кешеләр ыруының берләшүгә өметен тартып алган космодром урнашкан. Үткәнне бүгенгедән аерып торган шлагбаум уйланьрга этәргеч бирә: кеше нинди ырудан булуын, ата-анасының кемлеген онытмаска тиеш. Үткәннәреннән Идегәй аңында сәнгатьнең бик борынгы һәм мифик төре булган курчаклар рәвешендә жанлануы гаять кешелекле булып тоела. Жоламан һәм аның әнисе Найман Ана тарихы ширмада чын фажиға буларак ижат ителгән.

Спектакльдәге иң мөһим урын — Ананың инде хәтерен югалткан улы белән очрашу күренеше. Чын психологизм, кызгану һәм газашлану сизелә Найман Ана ролендәге Р.Фәйзуллинаның уйнавында. Р.Гыйздәтуллин ярдәмчесез сабий булып күз алдына килеп баса. Бу риваять фажиғале тәмамлана. Ләкин Идегәй — безнең күз алдында аның барлык борышмаларын үткән Әпсәләмов герою — аны юкка гына сөйләми. Театр кешеләрне хәтерләрен жуймаска, юлларында нинди генә авырлыклар очрамасын, тамырларыңа тутры булып калырга чакыра. Спектакльнең төп һәм кешелекле фикере шунда.

Жимерелгән ыру, өзелгән бәйләнешләр, улын югалтудан газап чигүче Ана. Очсыз-кырыйсыз дала өстендәге күктә мәңге очып йөрергә дучар ителгән Ана жаны — ялгыз кош Дөненбай.

Айтматовның мәңге какшамас сыман тоелган монолитта тектоник тетрәнүләр башла-



*Сцена из спектакля «Гасырдан озын бу көн»
(И дольше века длится день) — Ч.Айтматов, Зульфат*

нырга әле берничә ел алдан чаң кага башлаган жан әрнүләренең чынбарлыкта ничек үсүе сокландыра, ә бит Эсхил, Шекспир каләменә лаек тетрәнүләрдән соң, элек икенчел булып тоелган, газеталарда язылмаган, хөкүмәт бүләкләре бирелмәгән нәрсәләренең кыйммәтен яңача аңлау ул — кешеләр арасындагы гадәти бәйләнешләрнең мөһимлеген тану. Телгәләнеп беткән йөрәкләрнең игътибар үзәгендә хәзер инде дәүләт ата-ана йорты түгел, ә — гайлә. Әйдә, гайлә күнелдә генә булсын, идеал гына булып калсын, ләкин яңадан тууны нәкъ менә шуннан башларга мөмкин. Һәм, мөгаен, янып торган бердәнбер шәме жанны жылытып торган гайлә учагына бер-бер артылы якын кешеләрен тартыла башлар... Бу хакта нигәдер «Кошкин дом» спектаклендә искә төште. Хәер, анда гына да түгел...

Бәлки, кемдер, нигә кирәк инде болай хисләнү, диң, чыраен сыгтар. Тормышта бер дә патлыклырыбыз юкмыни безнең? Аллага шөкер, сугышмыйбыз, гапыйк булшыабыз, сәүдә фирмасында әйбәт кенә эш хакы алып эшләп яткан көнебез, һава торышы матур...

Сүз ул хакта, газашлар хакында түгел. Алар чынлап та баштан ашкан. Сүз бертуктаусыз һәммәсен дә: белемен дә, киemen дә, эшпен дә, шуның әжерен вакытында биреп барган кул турындагы иллюзияләреннән мәхрүм калган кеше психологиясе турында. «Үзеңә генә ышан!» — заман девизы менә шундый, һәм, кирпеч арты кирпеч өеп, үз йортыңны сала бапла, жаныңа, якын кешеңә таян.

Ана йорты, мәхәббәт, фидакарлык идеясе. Театрга туры киләме соң ул? Анда бит балалар өчен яшиләр, сабий күз яшенең барыннан да өстенлеге турындагы Достоевский фикерен исләреннән чыгармыйлар. Жылытырга, назларга, хушларга, тормап дәрте уятырга, шатлык, яктылык өләшпәргә. Шушылар юк икән — театр кирәк түгел!..

Узган чор репертуарын игътибар белән өйрәнсәң, аның шундый үзенчәлеге күзгә тапшлана. Анда хәрәкәтнең актив катализаторы булып дөньяны гаять зур жәмгыять дигән күзаллаган ихтыяр башлангычы белән ассоциацияләнгән сыйфатларга ия затлар тора. Әлбәттә, без ясаган бу нәтижә бик гомуми, чөнки берничә дистә еллык сәнгать продукциясенә бөтен төрледеген, репертуарга очраклы рәвештә килеп кергән әйберләренә төшерең калдырмыйча, бер нәрсәгә китерең ялгау мөмкин түгел.



Кукловоды спектакля «Гасырдан озын бу көн» (И дольше века длится день) — в первом ряду, слева — Р.Сибгатуллин, Р.Гиздатуллин, на втором ряду — А.Хуснутдинов, Р.Файзуллина, И.Зиннуров (режиссер), Г.Габдрахманова, М.Абсалямов. 1988

Хәзер инде 90 нчы еллар репертуарындагы шул ук драматургия функциясе образына игътибар итик. Биредә без кешеләр арасындагы бәйләнешләрне беркетүче яна сыйфатларны таба алабыз, аларны, шулай булырга тиеш булганча, хатын-кыз, ана барлыкка китерә.

Менә Айтматовның «Гасырдан озын бу көн» инсценировкасынан соң куелган спектакльләр: Ш.Перро әкиятә буенча куелган «Золушка», М.Гыйләжевнең «Невеста падишаха», Зөлфәтнең «Жен кызы», Л.Дворскийның «Прыгающая принцесса»сы, О.Пройслерның «Маленькая баба-яга», Зөлфәтнең «Ат өреккөн помлы төн», В.Сологубның «Беда от нежного сердца»сы, Р.Корбан һәм З.Думаваының «Ак күлмәктә — кара елан»ы, Е.Шварцның Г.-Х.Андерсен әкиятә буенча куелган «Снежная королева»сы¹ һ.б.

Бу исемлеккә исемнәрәнә карап алданырга, алдарга мөмкин булган әсәрләрне дә кертергә була. Болар: Р.Корбанның «Куркуын жиңгән куян» (куян белән аның балалары — озын колаклы куркак куян гаиләсе, яшәү өчен көрәштә берләшеп, жиңеп чыга); меңнәрчә чакрым юл үткән Герда «Снежная королева»да үзенң дустан коткара; «Гуси-лебеди»дан Машенька туганы Иванушка хакына шундый ук батырлыкны кабатлый; «Танга — Чулпан, айга — Зөһрә» спектаклендә рәхимсез, гаделсез дөньяга каршы чыккан Зөһрә — иң кыю гамәлләрнең инициаторы.

Бәлки, тагын нәрсәләрнедер искә алмаганбыздыр. «Маленький Мук», «Морозко», «Беседы с тигром» спектакльләрен телгә алмый калдырдык. Бу яктан караганда «Кошкин дом» символик мәгънәгә ия.

1981 елда С.Маршак әкиятә буенча куелган «Теремок» спектакле сәхнәдә зур уңыш белән барды. Урманда яшәүче жәнлекләрнең бер-бер артлы, яңгырлы-салкын һавадан

¹ Сәхнәгә куючы коллектив: «Золушка» — Л.Дьяченко, рәссам В.Губская, композитор И.Сафин; «Невеста падишаха» — Л.Дьяченко, А.Губский, Л.Батыр-Болгари; «Жен кызы» — И.Зиннуров, В.Губская, Л.Батыр-Болгари; «Прыгающая принцесса» — Л.Дьяченко, В.Губская, Р.Әбүбәкерев, биләләр — В.Яковлев; «Маленькая баба-яга» — Л.Дьяченко, А.Губский, Б.Трубин; «Ат өреккөн помлы төн» — И.Зиннуров, В.Губская; «Беда от нежного сердца» — Л.Дьяченко, В.Губская; «Ак күлмәктә — кара елан» — И.Зиннуров, В.Губская; «Снежная королева» — И.Зиннуров, В.Губская, Л.Любовский.



Сцена из спектакля «Ак күлмәктә кара елан» (Черный змей на белом платье), Р.Курбан, З.Думаevi. 1997

качып, игелекле күршеләр табуы, бергәләп яшәүнең никадәр файдалы булуы турында гади генә сюжет. Бәләкәй генә йорт зур гәүдәле жан ияләренә чыдамый һәм жимерелеп төшә. Сюжетның ахыры авторны әллә ни борчымагандыр, ахры, — жәнлекләр ничек тыныч кына жыелган булсалар, шулай ук таралышалар да. Булган хәлләр беркемне дә борчымый, әкиятнең финалы гади генә моральгә кайтып кала, зур идеяне эченә алмый: бәләкәй өйдә берәз яшәп алалар да, һәркем үз юлы белән китеп бара.

Шул ук авторның өч ел элек күрсәтелгән «Кошкин дом»ы бапшарак.

«Кошкин дом» спектакль бапшланганда ук янып китә. Шуннан соң Мәче белән ишпәлдә себерүче Василийның типтерәп йөрүләре бапшлана: төрле «нигезле» сәбәпләр табып, барысы да аларга ярдәм итүдән баш тарталар.

Фәкать аның ярлы энкәшләре генә, элекке үпкәләрен, кимсетелүләрен онытып, «Мәче түтәй»гә үз алачыкларында урып бирәләр. Нәтижә: әхлагыңны үзгәртү, гаиләне янадан аякка бастыру. Шул рәвешле яңа йорт салына.

Ситуация биредә киредән уйнала сыман. Песи балаларының газап чигүләре, ятимлегә гамьсез, тук тормышның кушпылыгы белән чагыштырыла...

Шулай да әкиятнең яшерен текстында галәм күләмдәгә бәхетсезлек, бәхет белән янәшә кайгы, байлык белән ярлылык яшәве турындагы борчулы нота ята, моны зиннәтле йортның хужабикәсе соңыннан үз башыннан кичерә. Үзәң кичергән хисләр бик кадерле була шул.

Биредә мораль сыйфаты ягыннан үзгә. Биредә сүз кыен шартларда исән калу сәләте хакында бара.

Маршакның күптәнге әкиятенә салынган фикер заманча да, мәңгелек тә булып күренә. Кыскача гына әйткәндә, кеше нинди дә булса уңай гамәлләр программасын ышанып кабул итәргә тиеш түгел, ул аны үз башыннан кичерергә, аңлы рәвештә шул фикергә килергә, кыен булса да, аның бердәнбер кабул ителерлек һәм реаль карар икәнлеген аңларга тиеш.

Дөньяга һәм кешеләр арасындагы мөнәсәбәтләрнең табигатенә реалистик караш 90 нчы еллардагы курчак театры спектакльләренә хас нәрсә. Һәм бу пьесаларда теге яки бу конкрет очракта нәрсә эшләргә киңәш бирелүе мөһим түгел (Р.Курбанның «Куркуын



Эскиз кукол на спектакль Р.Курбана «Бардым кулгә, салдым кармак» (Закинул я удочку). Художник В.Губская. 1996



Эскиз спектакля «Жен кызы» (Дочь джина) Зульфата. Художник В.Губская. 1992

жиңгән куян»ы яисә В.Сологубның «Беда от нежного сердца» дигән күптәнге водевиле). Әйбәт үгет-нәсихәтләр «егерме бишенче кадр» эффекты белән тамашачының яперен ачына М.Гыйләжевнең «Невеста падишаха», чех язучысы Л.Дворскийның «Прыгающая принцесса», әдәби нигезе ягыннан дөньяны реалистик аңлаудан бик ерак торган Көнбатыш немецлары әкиятчесе О.Пройслерның «Маленькая баба-яга», Зөлфәтнең «Жен кызы» спектакльләре аша үтеп керә.

Әлбәттә, И.Зиннуров куйган «Жен кызы» һәм Л.Дьяченко куйган «Кот в сапогах» пьесалары куелу һәм уйналу ягыннан төрлечә чিশелгән, шулай да курчакларны йөртү техникасында охшашлыклары күп. Гаилә мәсьәләләре үзәккә куелган «Жен кызы»нда фантастика өлкәсе мунчасы, биегеге, бәйрәм кичәсе кебек традицион атрибутлары булган таныш авыл күренешләре аша күрсәтелә.

Ләкин курчак театры сәнгатең соңгы сезонндагы төп тенденциясе, әлбәттә, көн күрешсезгә аск акыл белән бәйрәм аша чагыла, бу — актив хатын-кыз характерының мөстәкыйль рәвештә карарлар кабул итә алуында күренә.

Әйе, театрда ике зур актриса пәйда булды, аларның мөмкинлекләре чиксез. Сиксәннеч елларда татар труппасына жырчы актриса Рәмзия Фәйзуллина килде, аның беренче рольләре үк зур талантка ия булуын күрсәттә. Туксанынчы елларда ул төрле-төрле материалда һәм жанрларда югары осталык күрсәтүче бердәнбер актриса булды.

Туксанынчы еллар башында, училище төмамлап, рус труппасына Наталья Егорова килде, ул да үзенең нәфис иңнәренә театрының төп репертуарын салды.

Зур актрисаларның булуы, шиксез, театрының репертуар сәясәтенә тәәсир итте. Шулай да мондый аңлатма тулы һәм гадәл булмас иде. Аларга кадәр дө бит менә дигән актрисалар уйнап китте. Кырыгынчы-илленче елларда — Полина Бикмөхәммәтова, алтмышынчы елларда — Г.Мөбарәкова, аннары — В.Гыйбадуллина. Шуннан нәрсә? Театрда осталарның мөмкинлекләре белән исәпләштеләрмени?

Татар төркемендә театр ачылганнан алып алтмышынчы еллар урталарына кадәр тиңдәшсез Сара Вәлиуллина һәм Мәрәм Хисамова эшләде. Аннары — Г.Тавирова. Актрисаның репертуар исемлегенә күз салсаң, берничә рольдән калганы (алар, әлбәттә, менә



Азат Хуснутдинов



Миннехан Абсәлямов

дигән итеп башкарылган) театрның репертуар планнарын осталык ягына юнәлтергә мөмкинлек бирми торган очраклы рольләр.

Хикмәт, күрәсәң, әйберләрнең табигатенә, чынбарлык үзә мәжбүр иткәнчә, эзлекле рәвештә яңа караш үткөрүдәдер.

Л.Дьяченко куйган «Цыганы» Пушкин елында (республикадагы ундүрт театрның фәкать өчесе моңа алынуын искәртеп үтик) атаклы поэманы курчак театры сәхнәсе теленә күчәргән коллективның иҗат батырлыгына карата ихтирам уята. Эш хәтта әсәргә принципаль яңа формага яраклаштыруның катлаулылыгында да түгел. Моңы театр инде егерме еллап эпләп килә. Инсценировка авторы М.Гыйләжәв һәм рәссам В.Губская, композитор Ф.Әбүбәкерев белән бергәләп режиссер мавыктыргыч мотив кертәргә карар кыла — поэманың сюжет сызыгын шагыйрьнең үз язмышы хакындагы алдан сизенүләре белән бүлгәли. Әле өйләнмәгән, Н.Гончарованың дөньяда барлыгын да белмәгән Пушкин дуэльгә кадәр язмыш белән булган катлаулы мөнәсәбәтләрен күңелә аша кичерә. Реаль чынбарлык (поэма) виртуальлек (фажиганең буласын алдан сизенү) белән кушыла. Әлбәттә, Натали — Земфира, ә Пушкин — Алеко түгел, әмма Дьяченко параллельләргә шактый ышандырырлык итеп үткәрә. Пушкинга мөнәсәбәтле рәвештә тормышны һәм иҗатны чагыштырып карау ирекле килеп чыкмый: үз геройлары булып яшәп, аларның һәм үзенең киләчәгенә күз ташлап, шагыйрь йөрәк каны белән яза.

Пушкинның үз тексты, бербөтен булып, инсценировка кагыйдәләре буенча булырга тиешле кушоралардан башка диярлек яңгырый. Икенче бер «физик» чынбарлык — Пушкин кыяфәтендәге актер Д.Утешев. Актер илһамланып шагыйрьнең пигырыләрән укый, үзә сиздермичә генә Алеко курчагын йөртүгә күчә, экранда кулларын күкрәгенә кушырган килеш яктыртыла.

Өченче чынбарлык — чынбарлык та түгел, ә шәүләләргән тотрыксыз дөньясы. Ул сыгылмалы хәрәкәтләр ясаучы фигуралар. Сарай сурәте, затлы ханымнар, гвардиячеләр яктыртылган экраннан, паркеттагы шакылдаулардан файдалану аркасында барлыкка килә. Дуэль экранда күрсәтелә, ә аңа кадәр төз буй-сышлы кавалерның яшь, гүзәл зат белән биек яктыртыла.



Сцена из спектакля «Котбетдин мажаралары» (Гусенок). Н.Гернет,
перевод И.Зиннурова. 1982

Дьяченконың остальгын күрми калу мөмкин түгел. Барлык иллюзияларне дә ул әдәп-ле итеп үткәрә: биографик планны берьяклы кабул итәргә дә мөмкин. Ләкин әгәр дә андый телгегез юк икән, бүтәнчә кабул итегез, чөнки сезнең күз алдыгызда шәүләләр генә, аларны дәлил итеп китереп булмый. Атап үтелгән планнарда режиссер өчен иң кадерлесе — композициянең мәгънә үзәге итеп бирелгән телсез шәүләләр. Шәүләләр патшалыгында язмыш образы — Натали — бик әйбәт сурәтләнә.

Әйе, бу план бүтәннәреннән мөһимрәк, шуңа күрә В.Губская курчакларны махсус зурайтып, аны эреләндерергә ярдәм итә. Ул Алеко, Земфира, чегән курчакларын кечкенә итеп ясый, аларны кибетгән алынган чын курчаклар кебек итеп эшли, ягъни реалистик курчак персонажларына охшатып күрергә теләми. Бу табор аюы образында, асылда, уенчык аюда, бигрәк тә ышандырырлык итеп гәүдәләндерелә.

Шәүләле планның өстенлек алуы курчаклар белән ачыктан-ачык күренеп уйнаган, аларны бер-берсенә биреп хәрәкәтләндергән актерларның уен рәвешенә йогынты ясагандыр диг уйларга кирәк. Тагын бер ташкыр шуңнан ни булган, диг әйтергә мөмкин. Мондый алымны курчак театрында күптәннән кулланалар. Юк, бу спектакльдә кеше белән курчакның болай аралашуы апа принципиял яңа эффектка ирешелә. Бу — дискретлык, хәрәкәтләрнең өзеклеге эффекты, сюжет үсешендә алар булмаса, миражларның зарурлыгын аңлау кыен булыр иде. Бер сүз белән әйткәндә, поэманың әдәби сюжетын үз эченә алган театраль сюжет барлыкка килә. Ә театраль сюжет сызыклардан, төсләрдән, аларның каршылыкларыннан, кул хәрәкәтләренән, тавыш һәм музыкаль интроспекцияләренән сыгымалыгынан жыела. Музыкаль бизәлеш Ф.Әбүбәкерев тарафыннан башкарылган. Төрле-төрле үрелмәләрдән, иллюзор тормыш (чегән таборы) һәм чын тормыш (шәүләләр) чагылдырылган спектакльнең катлаулы чөлтәләре үрелә.

Әйтелгәннәренә раслаучы бер мисал. Земфираның атаклы «Старый муж, грозный муж» ариясе һәркемгә мәгълүм. Цитата рәвешендә алынган С.Рахманинов музыкасы спектакльнең сәнгать агынан бердәмлеге белән диссонанска керер иде, һәрхәлдә, ул «Цыганы»га иллюстрация түгел, ә бөек шагыйрьнең язмышы темасына кызыкты театраль парафраза гына.



*Сцена из спектакля Зульфията «Таңа — Чулпан, айга — Зөһрә»
(Чулпан звезда взойдет). 1999*

Балетмейстер Г. Маннапова хезмәтен аерым билгеләп үтәсе килә. Аның катнашынан башка шәүлеләр театры барып чыкмаган булыр иде. Һәм, әлбәттә, спектакльнен удьшылы чыгуы өчен Н.Егорова (Натали), Д.Утешев (шагыйрь), В.Фечин, А.Карпеев, В.Гыйбадуллина, Т.Сорокина үзләреннән зур өлеш керттеләр.

Пушкинның «Сказка ложь, да в ней намек» дигән сүзләрен икенче төрле жанрдагы һәм бүтән театраль традициядәге популяр «Гуси-лебеди» дигән халык әкиятенә карата да әйтәсе килә.

Драматург Лев Кожевников аны, бүгенге балалар психологиясен төгәл исәпкә алып, юмор, хәтта ирония белән борышгы әкиятне хәзерге театр теленә күчереп инспенировкалаган. Бу кай ягы белән әһәмиятле һәм кыйммәтле соң? Әкиятнең сюжеты сакланган, геройларның сөйләшүенә дә кул тимәгән. Ягъни без ниндидер, яңа сәхнә күренешләре кертелгән, геройлар өстәлгән, заманча шпәгер жырлар белән баetylган авторның персонажларга карата мөнәсәбәте белдерелгән ирекле эшкәртү белән эш итмибез. Мондый эшкәртмәләргә без драма сәхнәсендә еш күрә идек һәм алардан пактый туйган идек инде.

Гадәти эшкәртмәләр төп чыганакның яңа әсәр белән туры килмәвен күрсәтә. Л.Кожевниковта исә геройлар арасындагы барлык мөнәсәбәтләр, тамашаның эзлеклелеге сакланып кала, ләкин дистә еллар өчендә театр сәнгате ирешкән үрләр яктылыгында яңа мәгънә ала. Мисал өчен пьесаңың тәкъдим ителгән вакыйгаларын алсак, театраль сюжетның, конфликтның төп мотивы ачыклана башлый.

Машенька исемле кыз, уен белән мавыгып, энесе Ванечканы күздән жуя. Казлар-аккошлар, очып килеп, тыңлаусыз малайны күз күрмәгән якларга алып китәләр. Патриархаль аң берничә төп үгет-нәсихәтне алга сөрә: олыларның сүзенә колак салу, эш сөю, яхшылык эшләү бәләләрдән котылу чарасы буларак тәкъдим ителә. Мәңгелек кыйммәтләргә каршы чыгу ахмаклык. Күнелне бер генә нәрсә борчый. Безнең чынбарлыкта әлегә мәңгелек, димәк, вакытка буйсынмый торган һәм билгеле бер дәрәжәдә абстракт хакыйкәтләр һичшиксез расланамы соң? Бүгенге балага (уйлап чыгарылмаган, реаль балага) мәңгелек нәсыйхәтләргә тугры калу белән бәйлә өметләрен, ул тормышта киресен кү-



Сцена из спектакля Т.Миннуллина «Жылантау» (Змеиная гора). 2003

реп килгән чагында, акланмавын төшендерү кыен. Адым саен яхшылык эшләү — йомшаклык, эш сөючәнлек — бәхетсезләр өлеше булып бәяләнгәндә (сүз уңаеннан әйткәндә, борынгы заманнарда да ул бер генә төрле кабул ителми — «эшләп баеп булмый»), ә тыңлаучанлыкка, олылар сүзенә колак салуга килгәндә, өлкәннәрнең һәммәсе дә акыллы һәм намуслымы соң? Менә эш нәрсәдә! Традиция буенча килгән үгет-нәсихәтләрне тәрбия чарасы буларак таныган хәлдә, аларны сынау аша уздырырга кирәк. Йомшаклау фикере нинди булырга тиеш булса, шундый булыр. Ләкин мәңгелек хакыйкәтләрне уйламый-нитми генә кабатларга ярамый, моннан файда аз булчак, кырыс чынбарлык белән беренче бәрелешүдән үк иллюзияләрнең жимерелүе котышгысыз. Аларны үз йөрәгез аша үткәрергә кирәк. Драматургның И.Зиннуров тарафыннан хушланган, үстерелгән, театраль яктан исбатланган структур күчерелмәсе тамашачы өчен мавыктыргыч һәм социаль файдалы әйбергә әверелә.

Ата-аналарның уңай холькы кешеләр булуына режиссер билгеле бер шикләнү белән карый. Болар вакыйгада катнашучы фигуралар, ләкин аның геройлары түгел. Дәртләнеп, очынып ярминкәгә баргандай жыенулар (әлбәттә инде ял итәргә, күңел ачарга) балалары хакында чын-чынлап уйладылар микән дигән шик тудыра. Монда битарафлык түгел, ә битарафлык белән чиктәш гамьсезлек, ваемсызлык сизелә. Сабыйларына игътибарсызлыкларын кыйммәтле бүләкләр — уенчык мылтык, кылыч белән юсалар да. Һәм Ванечка белән Машенькага мөнәсәбәт контекстында бүләкләр икенче төрле мәгънә, тәрбия белән шөгыйльләнүдән котылу мөмкинлеген ала. Тәкъдим ителгән хәлләр менә шундый. Алар төп чыганакка карата мөнәсәбәттә биреләләр.

Шунысы мөһим, балалар башта ата-аналарына охшый: алар шаян, масаючан һәм сугыш чукмары чаткылары булган тыңлаусыз. Әлбәттә, алар төрле хәлләргә тап була, — тап булмыйча кала алмый.

Режиссер әле мотивлары булмаган борынгы әкиятнең эчке, психологик сюжетын (бу мотивлар әкияттә юк) ашыкмый гына «ачып бирә», ә спектакльдә бу мотивлар ата-ана булып уйнаучы В.Гыйбадуллина, Э.Гыйлемханова, В.Фечин, А.Карпеев, бала ролендәге Н.Егорова, С.Каюмова, С. Кузнецов уенында чынга аша.



Сцена из спектакля С.Хусни «Камыр батыр». 2000

Шуннан соң, бәхетсезлек килгәч, режиссер тагын әкият белән сәхнә образларын яраклаштырырга ашыкмый. Асылга кайту юлы озын һәм авыр була.

Машенька ризык һәм бәләшләр белән тулы Мичтән, алма белән ботаклары сыгылып торган Алмагачтан, тулыш кесәл аккан Елгадан йөз чөереп китә. Күрәсе дә килмәгән бу затларга каты йөгереп тышы беткәнгә һәм башында бары тик Ванечканы коткару уе булу аркасында гына ачуы чыкмый аның. Бу фәкәт үз теләкләрең белән исәпләшү гадәтнән килә. Моның нәкъ шулаймы, юкмы икәнлеген аңлау өчен актриса Егорованы күрергә һәм тыңларга кирәк.

Ләкин бүтән нәрсәне күрергә өлгерергә дә кирәк. Һәр яңа халәттә — ә алар, әкиятгә гечә, өчәү — Машенька-Егорова игелекле затларның газашлауларын күбрәк аңлый бара. Зиннуров образны әкиятнең үзәннән килүче асылына кайтаруны театраль яктан тәэсирле итә. Һәм шушы динамиканы, уйланмый-нитми үзәннең эгоистик теләкләрең белән генә яшәүдән дөньяны органик бербөтен итеп, анда үзәннең шул дөньяга бәйлә бер кисәкчек, шул ук вакытта бүтәннәрең сәннән бәйлә икәнлеген аңлауга кадәр үстерү дөвәмында Машенька йомшак, сабыр, игелекле, аналарча кайгыртучан кызга әверелә.

Ныклап караганда, «Гуси-лебеди» һич тә гади генә спектакль түгел икән. Зиннуровның дәрәс кабул итүе патриархаль мәгънәле әкиятне спектакльдә заманча реалистик асылга күчәрә.

Театр стихиясе А.Губский йөзәндә зур таяныч таба. Аның фантазиясе бик образлы һәм мәгънә ягыннан төгәл. Файдаланылган материал аның тарафыннан стильләштерелгән: чырпы агачлары чәнечкесез, түгәрәк ботаклы. Урман кыркыныч, кыргый түгел (әкиятне укыганда без моны тоймыйбыз). Вакыйганың асылы тышкы сәбәшләрдә һәм хәлләрдә түгеллеге аңлашыла да. Бөтен хикмәт безнең үзәбездә. Үзәбездә һинди булса, проблемаларыбыз да шундый. Рәссам Мичне, Алмагачны, Елганы аеруча бер осталык белән күрсәтә. Мич образындагы актер В.Фечинның гәүдәсе мич калаклары, капкачлары булган пирамида рәвешендә, алар тәм-том һәм бәләшләр белән кунакларны сыйлар өчен «үзләре» ачыла. Шулай ук Фечин икенче рольне — ярлары кесәлдән торган Елганы шулай ук кабатланмас рәвештә йомшак, ихлас итеп уйный. Аның геройлары, Машенька дөньяда



*Сцена из спектакля Г.Зайнашевой «И, кызык Шүрәле!..»
(О, забавный Шурале!..). 2000*

иң тәмле бөлешлөрдән баш тарткач, аптырап калалар, күңелсезләнәләр. Ләкин алар эч-ләрәндә ачу сакламыйлар, тагын ярдәмгә килергә эзер торалар.

«Гуси-лебеди»ның автор, режиссер, рәссам тарафыннан яңача театральләштерелүе спектакль барышында объектив рәвештә укыла торган фикергә китерә: ождамак ишеге иң беренчә чиратта гөнаһсыз затка түгел, тәүбәгә килгән затка ачыла. Әгәр дә шулай икән, Кожевников-Зиннуров-Губский спектакле үзенең төп тәрбияви бурычын үтәгән.

Театрда тагын бер премьерә — Зөлфәтнең «Гаңга — Чулпан, айга — Зөһрә» әсәре.

Татар фольклорында бер бичара кыз турындагы риваять бар: үги анасы кызга төпсез миңкәне су белән тутырырга куша. Ятимә кыз, алны-ялны күрмичә, кояш чыкканнан алыш батканга кадәр, тирә-юнеңдәгеләрнең мыскыллап көлүләренә түзеп эшли дә эшли. Ниһаять, төмам хәлдән тайган кыз айдан аны үз янына алуын үтенә. Бичара кызны жәлләп, ай аска — жиргә таба — ай сукмагы сала, рәхимсез язмышыннан котылган яшь кыз шул сукмак буйлап өскә күтәрелә. Кешеләрнең хәтерләренә төшереп торы өчен айда шәүләләр барлыкка килә. Шигъри хикәят ярлы-ятимнәрне онытмаска, кешеләргә яхшылык эшләп яшәргә чакыра.

Борыңгы риваятьтән этәргеч алып, Зөлфәт үз сюжетын ижат итә, анда ул героиняның кылган гамәленең мотивын бик нык үзгәртеп, аның ижтимагый хәлен күтәрә. Зөлфәттә ул — хан кызы, ярлы көтүче Лачынның сөйгәне. Мондый борылышта без авторның сентиментальлекне хәтерләткән һәрнәрсәдән мөмкин кадәр читкәрәк китәргә тырышуын күрә алабыз. Ә Зөһрәнең айга менүе явызлык һәм мәкер идарә иткән хакимиятнең изүенән саклану юлы булмаган, игелеккә аркан пычак белән кадап жавап биргән рәхимсез дөньядагы гадәлсезлекне кабул итә алмау белән бәйләнгән.

Әлбәттә, бөтен хикмәт пьесада, ай кызы образында. Лачынны да кертеп, бүтән персонажларның энергиясе бүтән тамырдан, болар — сюжет ягынан бер планлы, хәйләсез образлар: Хан (Ю.Чуктиев) — хакимиятнең чиксезлеген аңлау, Сәет Мирза (М.Гайфуллин) — рәхимсез мәкерлек, Аучы (Ю.Чуктиев) — кабахәтлек, Зөһрәнең дус кызлары (М.Сабирова, Ф.Сабирова) — дуслыкка тугрылык, Лачын (Р.Гыйздәтуллин) — романтик кайнарлык.



Диплом международного фестиваля театров кукол в г.Адана (Турция) за спектакль «Ат өрекән шомлы тән» (В ту жуткую ночь...). 1995

Ә менә Зөһрә образында, киресенчә, хисләрнең тулы бер катнашмасы. Мәхәббәт, ялганга түзеп тормау, гаделлеккә сусау, горурулык. Фәкәть шушы образда гына хәрәкәт, хисләрне гади һәм аерым-аерым чагылдырудан аларның бердәмлегенә таба үсеш бар. Аны, драматик героиня буларак, үз позициясен аңлы рәвештә сайлау аерып тора. Ул — драмадагы гамәлләрнең инициаторы.

Риваятьтәгә образның күндәмлеге, жәфа чигүе кире ягына әйләнә һәм бу үзгәрештә тирән мәгънә бар: ай Зөһрәне үз-үзенә кул салудан саклый.

И.Зиннуров һәм В.Губская спектаклендә (М.Шәмсетдинова музыкасы) пьесаның һәм риваятьнең чик сыйфатларын — традицион миллилеген һәм заманча драматиклыгын килештерүче актриса табылган. Сүз моңлы интонацияләре, кул хәрәкәтләренә сыгылмалылыгы белән күнелгә үтәп керә торган Рәмзия Фәйзуллина хакында бара. Аның башкаруында демонстратив аристократизм юк, киресенчә, хатын-кыз характерының гомумкешлек табигате чагыла. Европа романтик драмасы традицияләре өчен урышлы, ләкин азатлык күрмәгән татар милләтенә күпчәсизлек тарихы өчен бик үк килеп бетмәгән каһарманлык комплексы йомшартылган.

Калган бөтен сюжет исә — конфликтның мотивлары асызыкча күрсәтелгән мәхәббәт һәм мәкерлек тарихы: шигъри диалог һәм композиция күнелгә ятышлы, костюмнар матур (бик яхшы тегелгән) булса да, тема да, традицион, күнелгән булса да, аның курчак театры өчен генә язылганлыгын исбатламый. Пьеса жанлы кешеләр театрында бик әйбәт укылып иде. Кабатлап әйтсәң, спектакль матур һәм фабула ягынан профессиональ дәрәжәдә оештырылган, һәм әгәр дә диалоглардагы артык мәгълүматлылыктан качса, спектакль отышлырак кына булып иде. Хәер, бу мәсьәләдә дә без артык кырыс хөкем итәргә алынмыйбыз — шигъри текст бик саф, көчле яңгырый, шуңа күрә аны хәрәкәт динамикасы хакына кыскарту кызганыч.

Соңгы сезоннар нәрсә күрсәтте соң? Театр дәрәс юлда. Ул режиссерларны читтән чакырга, бер үк кешеләр ижатында йомылып ятмый, үз йөзләре булган осталар Ю.Фридманны, А.Янкелевичны, И.Хәйруллинны чакыра. Труппаны яңартып тора. 1998–1999 еллар сезонында театр училищесын һәм мәдәният һәм сәнгать академиясен тәмамлаган бер-



*Диплом Международного фестиваля театров кукол в г.Измир (Турция)
за спектакль «Камыр батыр». 2003*

ниче кеше берьюлы сәхнәдә беренче мәртәбә чыгыш ясадылар. Яшьләргә мөнәсәбәт әйбәт, алар инде берничә саллы ғына роль ижат иттеләр. Р.Зәйнуллина, Д.Дмитриев, А.Дементьев, С.Кузнецов өметле актерлар булуларын күрсәттеләр. Татар трушасында Ю.Чукиевка зур өметләр багылана («Гаңга — Чулпан, айга — Зөһрә» спектаклендә Алмак, Хан рольләре һәм ике эпизодик роль).

Зәйнуллина белән Дмитриев Санкт-Петербурктагы театр академиясенә (читтән торып уку бүлеге) керделәр. Ә аларның остазы Л.Дьяченко, училищеда сизгез группа укытып чыгарганнан соң, мәдәният һәм сәнгать академиясендә укыта башлады. Шулкадәр үк диарлек яшь актерлар буынын укытып чыгарган И.Зиннуров Казан мәдәният һәм сәнгать университетында актерлык остальгы курсы алып бара. Л.Дьяченко кебек үк, аның да элеккеге шәкертләре арасында күп кенә атказанган артистлар бар (курчак һәм драма театрларында). Шуңа күрә белемлек пензының киңәе күз алдында. Бу — осталыкка ирешү юлында яңа баскыч, аның нәтижеләре бик уңай булып дип өметләнник.

ТЕАТР АЛАРГА ТАЯНА

Соңгы егерме елда театр коллективының ижади эшчәнлегенә курчакның функциясенә яңача якын килү белән характерлана. Режиссурада сценографияга, спектакльнең идеясенә тамаша бара торган мохит жирлегендә чагылдыруга игътибар көчәя. Бу, әлбәттә, театрга талантлы, белемле, яшь, тәвәккәл белгечләр — режиссерлар, рәссамнар, курчак ясау осталары һәм, һичшиксез, артистлар килү белән бәйләнгән, нәкъ менә шушы елларда театрга гомерләрен тулысы белән курчак театры эшенә багышлаган, үз һөнәрләренен чын осталары булган И.Зиннуров, Л.Дьяченко, В.Губская, А.Губский, А.Лаврентьев, Л.Утәева, Т.Вишняков, А.Хәснәтдинов, Н.Шестопалова, В.Гыйбадуллина, С.Каюмова, В.Маякова, М.Әпсәләмов, Р.Гыйздәтуллин, Р.Фәйзуллина кебек фидакарлар өчене тушлаган какшамас үзәк оеша.

Төрле елларда театрың төп каһарманнарын — курчак сыннарын ижат иткән рәссам-



На Международном фестивале театров кукол «Волшебная сказка» с генеральным директором каннских театральных фестивалей, г.Канны, Франция. 2000

нар Л.Сперанская, Л.Троицкий, А.Азимов, И.Колокольникова, Х.Скалдиналардан эстафетаны Валентина һәм Александр Губскийлар кабул итеп ала.

Рәссам хезмәтенә курчак театрында нинди урын алып торуы һәркемгә дә яхшы аңлашыла булыр. Әлбәттә инде күзгә бөреләп торган беренче зур эше — курчак ясау. Ләкин әле моның белән генә эш бетми. Барлык театрлардагы кебек үк декорацияләр ясау һәм, иң мөһиме, спектакльнең сценографик чипеләшпән хәл итү. Уңышлы хәл ителгән сценография — тамашаның яргы уңышы дияргә мөмкин.

Губскийлар ижат иткән курчаклар үзләренең жылылыгы, матурлыгы, ягымлылыгы һәм җанлылыгы белән аерылып тора. Уңай каһарманнар гына түгел, тискәреләре дә — хәшәрәтләр, албастылар, убырлар, сихерчеләр дә. Тискәре сөйкемлелек дигән төшенчә дә бар бит әле. Бер карасаң, явыз, ә сәнгатьчә камилләге белән үзәккә жәлеп итә, тартып тора. Еш кына бик авырлык белән доңыга туган һәм үз балаң кебек үк кадрлар нәрсәгә әверелгән курчак-персонажларга карата кайнар мөһәббәт — Валентина һәм Александр Губскийларның төрледән-төрлө курчакларны ижат итүдә ирешкән уңышларының табигате менә шунда. Театрда утыз елдан артык эшләү дәверендә алар, йөздән артык спектакльне куеп, меңнән артык курчак каһарманын ясадылар.

Курчак спектакленең нәни тамашачылар күңеленә барып җитәрлек чын мәгънәсендәге сәнгать әсәре булып җитешкәндә аның музыкаль бизәлеше шулай ук зур әһәмияткә ия. Спектакльне музыкаль бизәү эшенә бүген бары тик иллюстрацияләү максатларын күз алдында тотып кына керешү мөмкин түгел. Күренекле режиссер Королев, спектакльнең музыкаль бизәлешенә зур әһәмият биреп, моның өчен инде эзәр музыкадан файдалануга караганда, спектакль өчен махсус музыка язу кирәклегенә аерым басым ясап күрсәтә. Бүген композитордан моңлы көй, ачык музыкаль характеристикалар гына таләп ителми, бәлки образлы музыкаль контрапункт-драматургияне баеп, төшендерергә булышу сорап. Моның өчен сюжет һәм персонажлар хәрәкәтендә музыканың әһәмиятен аңлап эш итү мөһим. Казан курчак театры спектакльләренә төрле елларда Х.Вәлиуллин, Ф.Әхмәтов, Р.Хәсәнов, Ш.Шәрифиллин, М.Шәмсетдинова, Л.Батыр-Болгари, Р.Ахиярова, И.Сафин, Б.Трубин, И.Якубов, Л.Любовский, Ф.Әбүбәкерев, С.Зарюкова кебек танылган ком-



На Международном фестивале театров кукол «Волшебная сказка» г.Канны, Франция. 2000

позиторлар музыка язды. Төрле елларда спектакльләрне музыкаль бизәү эше белән Ә.Низаметдинов, И.Осипов кебек үзенчәлекле музыкантлар шөгыльләнде.

Театрның нигезен тәшкил иткән нәрсә — ул пьеса. Татар дәүләт курчак театры оешкан көннән бирле әсәр сайлауга зур игътибар бирә, авторларга карата һәрчак зур таләпчәнлек күрсәтеш килә. Алдагы бүлекләрдә тукталып үткәнәбезчә, репертуарга классик әсәрләр белән беррәтгән рус, татар һәм башка халыклар драматургиясеннән балалар өчен язылган иң яхшы, югары сәнгатьле пьесалар кертелә. Татар әдишләреннән төрле елларда К.Тинчурин, Н.Исәнбәт, Н.Дәүли, Н.Фәттах, Т.Миңнуллин, Р.Батулла, Ә.Маликов, Р.Харис, Р.Мостафин, Г.Сабитов, Р.Бохараев, Р.Мингалим, Г.Рәхим, С.Шәмси, Ю.Сафиуллин, Ә.Мушинский, Л.Кожевников, Зөлфәт, М.Гыйләжев, Р.Корбан, Г.Зәйнашева-ларның югары зәвык белән язылган әсәрләре куелуын билгеләп үтәргә кирәктер.

Күренекле драматург Туфан Миңнуллин курчак театры сәхнәсендә иң күп уйналган авторларның берсе. Биредә аның «Азат» (1966), «Гафият турында әкият» (1972), «Көрлә — мәктәп баласы» (1981), «Диләфрүзгә дүрт кияү» (1983), «Безнең авыл Робинзон» (1984), «Укытты бүрек сабак» (1995), «Авыл эте Акбай» (1999) һәм «Жылантау» (2003) кебек драма әсәрләре сәхнәләштерелде.

Театр, гомумән, жирле драматурглар белән эшләүгә зур игътибар бирә. Кайчандыр яңа авторлар сыйфатында жәлеп ителүче язучылар белән тыгыз элемтәдә яши. Хәзер аларның күбесе — театрның иң актив авторлары. Мансур Гыйләжев, Лев Кожевников, Зөлфәт, Рафис Корбан, Борис Вайнер — бүген курчак театры сәхнәсенә даими репертуар резервы.

Татар дәүләт «Әкият» курчак театры халыкара масштабларда киң танылган коллектив. Заманында аның гастроль маршрутлары Татарстан районнары белән генә чикләнеп калмыйча, Мәскәү өлкәсе, Киев, Пермь, Куйбышев (Самара), Свердловск (Екатеринбург), Киров, Ульяновск, Әстерхан, Горький (Түбән Новгород), Саратов шәһәрләре, Чувашия, Башкортстан, Мари-Эль, Мордовия, Удмуртия, Дагстан республикалары буйлап узган булса, 1974 елда курчак театрларының халыкара оешмасына (УНИМА) алынганнан бирле, аның ижат маршрутлары тагы да қолачлырак була бара. Әлеге оешма театрга ижа-



На Международном фестивале театров кукол в г.Измир (Турция) с коллегами из Азербайджана. Слева первый — президент турецкого центра УНИМА Мевлет Озган. 2003

ди үсөргә, халыкара мөйданга чыгарга зур этәргеч бирә. Театр вәкилләренә Венгрия, Польша, Германия, Югославия, АКШ, Франция, Болгария, Төркия кебек илләрдә УНИМА үткәргән халыкара конгрессларда, фестиваль һәм симпозиумнарда катнашуы, һичшиксез, театрның интеллектуаль үсешенә азык биреп тора. Поляк коллегалар белән үзара хезмәттәшлек — И.Зиннуровның поляк драматургы Һ.Галаның «Роза ветров» әсәрен Мансур Гыйләжевнең ирекле тәржемәсендә Казанда һәм үзенә «Глаза змеи» пьесасын Ломжа курчак театрында куюы, шулай ук курчак театрының Польшадагы гастрольләре аның көндөлөк тормышында ижади эзләнүләренә көчле кызыксындыру чарасы булып хезмәт итте.

Театр А.Попеску пьесасы буенча куелган «Пушок-волшебник» спектакле өчен румын драматургиясе фестивалендә Диплом белән бүләкләнде. 1989 елда ул әлеге спектакль белән Польшада гастрольдә булып кайтты. 1994 елда Германиянең Брауншвейк шәһәрәндә «Пашет-шоу» (Л.Дьяченко), 1995 елда Төркиянең Адана шәһәрәндә «Ат өрөккән помлы төн» (Зөлфәт), 1997 елда Рязаньда «Морозко» (Л.Кожевников), 1999 елда Төркиянең Измир шәһәрәндә «Дюймовочка» (Г.-Х.Андерсен, Л.Кожевников), 2000 елда Оренбургта «Таңга — Чушпан, айга — Зөһрә» (Зөлфәт), Франциянең Канны шәһәрәндә «Бардым күлгә, салдым кармак» (Р.Корбан) һәм «Гуси-лебеди» (Л.Кожевников), 2001 елда Болгариянең Стара-Загора шәһәрәндә «Цыганы» (А.Пушкин, М.Гыйләжев) 2002 елда Германиянең Боттроп шәһәрәндә «Гуси-лебеди» (Л.Кожевников), «Дюймовочка» (Г.-Х.Андерсен буенча Л.Кожевников), 2003 елда Төркиянең Бурса һәм Измир шәһәрләрендә «Камыр батыр» (С.Хәсни), Оренбургта «Сказка волшебной ночи» (Р.Брэдбери) һәм Рязаньда «Щелкунчик» (Э.Т.А.Гофман) спектакльләре күрсәтелгән халыкара фестивальләренә театрның ижади үсеш юлындагы биеклекләр дип билгеләп үтәргә кирәк. 1996 елда театр директоры Р.Яшарова һәм режиссерлар И.Зиннуров белән Л.Дьяченко УНИМАга шәхси әгъзалыкка кабул ителделәр.

Театрның абруе аның сәхнәсендә барган спектакльләргә бәйле. Ә инде спектакльләренә унышы, драматург, режиссер, рәссам, актерлар белән бергә, һичшиксез, административ житәкчелекнең дә тынгысыз хезмәт нәтижәсе.

Сугыш алды елларында театрның директоры итеп А.Делина билгеләнә. Ул театрның



Гость театра прокурор Республики Татарстан Кафиль Амиров с внучкой Камилей

стационар трушасы өчен уңай шартлар тудыруга зур игътибар бирә. Курчак ясау остаханәсе ачыла.

Илленче еллар башыннан алып, егерме ел буе театр белән А.Юрсов житәкчелек итә. Аның гаять зур хезмәте — театрның үз бинасын, даими эпш урынын булдыру. Театрга Луковский урамындагы элекке чиркәү бирелә.

Юрсов вакытында тагын бер мөһим, хәлиткеч адым ясала. Казан театр училищесы каршында курчак театры артистлары әзерләү бүлеге ачыла. Шулай итеп, театрыны яшп белгечләр белән тәэмин итү мәсьәләсе хәл ителә. Әгәр дә элек трушпа күбесенчә стихияле рәвештә тушланса, очраклы кешеләргә юл ачык булса, хәзер исә башкаручылар командасын тушлауны планлы нигездә оештыру мөмкинлеге туа. Булачак профессионалларның беренче укытучылары И.Москалев, В.Рычков, Л.Дьяченко, И.Зиннуров була. Курчакчы-артистлар тәрбияләү буенча үз сәнгать мәктәбен тудыру, бәлки, иң мөһим хезмәттер дә. 90 нчы еллар ахырларынан бирле курчак театры өчен артистлар Казан дөүләт мәдәният һәм сәнгать академиясендә дә укытыла башлады.

Театр ельязмасының мөгълүм бер чоры Ә.Хөсәенов исеме белән бөйләнгән. Ул директор вакытында театр беренче ташкыр Татарстаннан читтә гастрольләргә чыга башлый, аның географиясе киңәя. Ул сәхнәнә, тамаша залын үзгәртеп кору, ярдәмче биналар төзү эшен башлый. М.Шинапов житәкчелек иткән елларда театрының абруе тагын да ныгый.

Бүген исә театр белән республика ижтимагый тормышындагы демократик үзгәртеп корулар нәтижәсендә театр коллективының гомуми жыельшында сайлап куелган Р.Яппарова житәкчелек итә. Дистә елдан артык әдәби бүлек мөдире булып эшләве Р.Яппарованың коллектив алдында абруен ныгытып, туксанынчы еллардагы жинел булмаган шартларда аның директор вазифаларын уңышлы башкарачагына ышаныч тудыра.

Театрының педагогика бүлегенә дә рәхмәт сүзләре әйтергә кирәк. Аларны тамашачы белмәскә дә мөмкин, ләкин оештыручы педагогларның катнашынан башка режиссерлар һәм актерлар эшләгәннен күбесе юкка да чыгуы ихтимал. Биредә Л.Имаева турында һич кенә әйтми калырга ярамый. Курчак театры эшенә ул ун елдан артык гомерен багышлады, житмешенче елларда театрыны яңартуның башында торды. Соңрак, сиксәнненче еллар



Гостья театра — вице-премьер Республики Татарстан Зилья Валеева с внучкой Диной

башында, катлаулы һәм жавашлы функцияләрне үз өстенә Р.Яшарова алды. Әдәби бүлек мөдиреннән директор булып күтәрелгәнчә үткән вакыт эчендә ул ижат дөньясындагы кызыклы шәхесләр белән очрашулар оештыра һәм аларны автор буларак театрга тарта алды. Аннан соң бу урында Г.Нигъмәтжанова эшләде. Бүгенге көндә әлеге жавашлы участокны житәкләү А.Козыревага йөкләнгән.

Театр ул — киң структуралы зур хужалык. Барлык энтузиастлар хакында да сөйләп бетереп булмый, ләкин бер кешене искә алмый ярамый. Сүз бутафория пехы мөдире, матди әйберләр дөньясын булдыру буенча егерме ел диярлек бик жавашлы эш башкаручы Н.Коняхина хакында бара. Өвәләнгән, кисеп алынган вазалар, чүлмәкләр, мылтыклар, алебардалар, сөнгеләр, сарай тормышы яисә урман йорты атрибутлары һәрвакыт истә калырлык.

Курчаклар механикасы буенча берничә дистә ел буена гажәеп бер оста А.Лаврентьев эшләде. Алтын куллы кеше, фантазер. Курчакларның механикасы уңайлы, рациональ, ә бу аның авырлыгын киметә, бу исә актерлар өчен курчактагы ин кыйммәтле яктыр, мөгаен.

Күп еллар буена театрда спектакльләрне сәхнәгә кую бүлеге мөдире Ә.Кәримуллина, сәхнәнең баш машинисты М.Гыйбадуллин эшли, алар да уртак эшкә үз өлешләрөн кертәләр.

Профессиональ ижат эшчәнлеген тәмамлагач (ул күренекле актрисаларның берсе иде), трушпа мөдире кебек мөһкәтлеле эшнә Р.М.Үтәева башкара.

Кайчандыр Беренче интернациональ курчак театры күчмә театр иде, яшәү өчен көрәш алып барды, үзенең нәни тамашачысын сөендерү юлларын эзләде һәм таба килде. Театр гомере бие республиканың һәм башкалабыз Казанның ижтимагый тормышында актив катнашты. Шәһәр күләмендә үткөрелгән күмәк тамашаларда, төрле әдәби-музыкаль кичәләрдә, күренекле шәхесләрнең бенефис-концертларында курчак театры артистлары, дөресрәге, курчаклар чыгышы истә калырлык, мавыктыргыч тамашаларга әверелә. 70 еллык бай тарихы булган курчак театры елъязмасына иң матур сәхифәләрне язучылар, әлбәттә, — артистлар. Театрга нигез салган, аның тарихында жуелмас эз калдырып, бүген иңдә дөньядан кичкән өлкән буын артистларга, аларның юлын ласкы дөвам иттерүче бүгенге сәхнә осталарына безнең хөрмәт һәм ихтирам!

Министерство культуры Республики Татарстан
Самое масштабное событие Республики Татарстан
Администрация культуры и искусства
Культурно-образовательный центр «Ильдар»

II МЕЖДУНАРОДНЫЙ
ТЕАТРАЛЬНЫЙ
ФЕСТИВАЛЬ

**ГОСТИНЫЙ
ДВОР**



ФЕСТИВАЛЬ
ГОСТИНЫЙ
ДВОР

ДИПЛОМ

Татарскому
государственному театру кукол «ЭКИЯТ»
за участие в театральном фестивале
спектакль
Зульфат
ЧУЛПАН - ЗВЕЗДА ВЗОЙДЕТ ...
режиссер - постановщик
Ильдус Зиннуров

5-12 июня 2000 года
г.Оренбург

ОРГКОМИТЕТ



**СОВРЕМЕННОЕ
ПОКОЛЕНИЕ
ТЕАТРА:
руководство
и
актеры**





**ЯППАРОВА
РОЗА
САИТНУРОВНА**

**директор театра,
Заслуженный работник культуры
Республики Татарстан и
Российской Федерации**

Яшпарова Роза Сaitнуровна начала свою трудовую деятельность в Татарском государственном театре кукол «Әкият» в 1979 году.

Становлению Яшпаровой Р.С. как руководителя способствовало то, что она вначале работала в театре педагогом-организатором, затем заведующей литературной частью и проявила себя как человек энергичный, знающий и любящий дело.

Будучи заведующей литературной частью она привлекла к работе с театром ряд видных литературных деятелей республики: Наби Даули, Туфана Миннуллина, Рената Хариса, Равиля Бухараева, Бориса Вайнера, Льва Кожевникова. Ею осуществлено издание сборника пьес для театров кукол «Серле алан» («Волшебная поляна»).

Яшпарова Р.С., будучи инициативной и целеустремленной в работе, умея четко и правильно ориентироваться в производственных вопросах, всегда является большим примером и авторитетом для других работников. Неслучайно трудовой коллектив ходатайствовал в 1993 году перед Министерством культуры Республики Татарстан о назначении ее директором театра.

В последние годы значительно улучшилась и стабилизировалась деятельность театра, изменился статус: «Казанский театр кукол» стал «Татарским государственным театром кукол «Әкият». Ежегодно обслуживая более 70 тысяч зрителей и показывая более 400 спектаклей в год, коллектив под руководством директора всегда выполняет свои планы по всем показателям.

Большое внимание Яшпарова Р.С. уделяет гастрольной политике театра, рассматривая выступления актеров как пропаганду искусства театра, как экзамен на творческую

зрелость, как возможность почерпнуть новое для своей профессии. Она значительно расширила «географическую карту» гастролей: от самых отдаленных уголков Татарстана, городов России: Рязань, Владимир, Оренбург, Самара, Ульяновск, Чебоксары... до больших поездок за рубеж.

По инициативе Яшаровой Р.С. в Казанском государственном университете культуры и искусств было открыто отделение по актерскому мастерству с куклой заочного и очного обучения. Постоянно проявляется забота о повышении профессионального уровня работников театра. Театр работает в тесном творческом контакте с Казанским театральным училищем и Казанским государственным университетом культуры и искусств. Актеры, режиссеры, художники по свету, конструктор по куклам, администраторские работники систематически командированы на повышение квалификации в г.г. Москва, Санкт-Петербург, Воронеж, Новосибирск, Киров.

Регулярным стало участие коллектива в Международных фестивалях по линии УНИМА (Международная организация деятелей театров кукол): 1994 — Брауншвейг (Германия), 1995 — Адана (Турция), 1997 — Рязань (Россия), 1999 — Измир (Турция), 2000 — Оренбург (Россия), 2000 — Канны (Франция), 2002 — Стара-Загора (Болгария), 2002 — Боттроп (Германия), 2003 — Бурса, Измир (Турция). Являясь индивидуальным членом УНИМА, Яшарова Р.С. ведет активную работу по пропаганде искусства театра кукол. Она принимала участие в конгрессе УНИМА (Франция г.Шарлевер-Мезьер).

Под руководством Яшаровой Р.С. театр ведет большую благотворительную работу: показываются спектакли, устраиваются праздники, выделяется посильная помощь детской самодеятельности (куклы, реквизиты). Особое внимание оказывается детям-инвалидам.

Благодаря ее усилиям в Правительстве Республики Татарстан принято решение о строительстве нового здания театра. Здание театра, представляющее собой церковь «Сопествия Святого Духа», памятник культуры XVII века находится в ухоженном состоянии. Пополняется автопарк, четко решаются все хозяйственные вопросы.

Главным в своей жизни директор Татарского государственного театра кукол «Әкият» Яшарова Р.С. считает умение раскрывать творческий потенциал в людях, рядом с которыми она работает.

За заслуги в области театрального искусства и театрально-общественную деятельность ей были присвоены почетные звания в 1997 году «Заслуженный работник Республики Татарстан», в 2004 году «Заслуженный работник культуры Российской Федерации».





**ЗИННУРОВ
ИЛЬДУС
НАСИХОВИЧ**

**главный режиссер,
Заслуженный деятель искусств
Республики Татарстан и
Российской Федерации**

Работает в театре с 1968 года. Окончил ЛГИТМиК (ныне Санкт-Петербургская академия театрального искусства) по специальности режиссер театра кукол. С 1977 года назначен Министерством культуры РТ главным режиссером театра.

За годы работы в театре он поставил более 60 спектаклей. Среди них — спектакли лауреаты и участники Международных и Республиканских фестивалей:

«Пушок-волшебник» А.Попеску (Фестиваль Румынской драматургии, г.Москва),

«Ат өрөккән шомлы төн» (В ту жуткую ночь...) Зульфата (г.Адана, Турция),

«Таңга — Чулпан, айга — Зөһрә» (Чулпан-звезда взойдет...) Зульфата (г.Оренбург, Россия),

«Ак күлмәктә — кара елан» (Черный змей на белом платье) Р.Курбан, З.Думаи (Республиканский фестиваль фонда «Рухият»),

«Гуси-лебеди» Л.Кожевникова, «Бардым күлгә, салдым кармак» (Закинул я удочку) Р.Курбана (г.Канны, Франция),

«Гуси-лебеди» Л.Кожевникова (г.Боттроп, Германия).

Этапными работами в его творчестве стали:

«Глаза змеи» И.Зиннурова — дипломный спектакль,

«Русалочка» Г.-Х.Андерсена,

«Белое, рыжее, черное» К.Мешкова,

«Гасырдан озын бу көн...» (И дольше века длится день...) пьеса Зульфата по Ч.Айтматову,

«Носорог и жирафа» Х.Гюнтера,

«Жырлап узган жәй» (Лето в песнях) Н.Даули,

«Диләфрузгә дүрт кияү» (Четыре жениха Диляфруз) Т. Миннуллина,
«Щелкунчик» Э.Т.А.Гофмана,
«Али-баба и сорок разбойников» В.Смехова,
«Рамаяна» по мотивам древнеиндийского эпоса, пьеса Л.Кожевникова,
«Снежная королева» Е.Шварца, по Г.-Х.Андерсену,
«Жар-птица» Л.Афанасьева,
«И, кызык Шүрәле!..» (О, забавный Шурале!..) Г.Зайнашевой,
«Камыр батыр» С.Хусни.

Составляя репертуарную афишу театра, И.Зиннуров много внимания уделяет становлению татарской детской драматургии, активно сотрудничая с такими деятелями литературного искусства Татарстана, как Т.Миннуллин, Зульфат, Г.Зайнашева, Р.Харис, Н.Даули, Р.Мингалим, Р.Мустафин, Р.Курбан.

Сотрудничая с композиторами М.Шамсутдиновой, Л.Батыр-Булгари, Р.Ахияровой, Л.Любовским, Ф.Абубакировым, И.Сафийным, А.Хусаиновым значительно улучшил состояние музыкального оформления спектаклей.

По приглашению осуществил ряд постановок в театрах кукол городов: Ломжа (Польша) — «Глаза змеи», Самара (Россия) — «Аистенок и пугало» и «Как лиса медведя обманывала», Набережные Челны — «Заяц, победивший страх» и «Черный змей на белом платье», Астрахань — «Закинул я удочку».

Зиннуров является индивидуальным членом УНИМА — Международной организации деятелей театров кукол. Входит в состав Совета Российского центра УНИМА. Принимал участие в конгрессах, симпозиумах, фестивалях в странах: Болгария, США, Югославия, Германия, Франция, Польша и т.д., состоит членом Правления союза театральных деятелей Республики Татарстан. Неоднократно представлял театральное искусство РТ в качестве делегата Съездов Союза театральных деятелей России.

Ведет активную преподавательскую деятельность. Имеет большое количество учеников, среди которых — ведущие актеры театров, имеющие почетные звания. Более 25 лет проработал в Казанском театральном училище и является доцентом кафедры актерского мастерства в Казанском государственном университете культуры и искусств.

За высокие творческие заслуги и театральную-общественную деятельность в 1982 году был удостоен почетного звания «Заслуженный деятель искусств Республики Татарстан», в 2004 году — почетного звания «Заслуженный деятель искусств Российской Федерации».





**ГУБСКАЯ
ВАЛЕНТИНА
ЕМЕЛЬЯНОВНА**

**главный художник театра,
Заслуженный деятель искусств
Республики Татарстан**

Работает в театре с 1970 года после окончания Казанского художественного училища. Прекрасно чувствует природу искусства театра кукол, его форму и специфику выразительности. Сценическое оформление спектаклей, созданное В.Е.Губской, всегда яркое, праздничное, обогащенное выдумкой и фантазией. В 1972 году окончила Высшие режиссерские курсы при ГИТИСе им. А.В.Луначарского. С 1976 года В.Е.Губская является главным художником театра, определяя и направляя всю художественно-производственную часть коллектива, связанную со сценографией. Она неоднократно участником различных выставок как в Республике Татарстан, так и за рубежом. Ее эскизы и куклы можно увидеть в каталогах и выставках музеев городов г.Москвы, Праги, Ташкента.

В 1983 году по итогам фестиваля драматургии в СССР со спектаклем «Пупок-волшебник» В.Губская была отмечена дипломом. Также по итогам фестивалей им. К.Тинчурина в течение многих лет она неоднократно награждалась дипломами и почетными грамотами за высокие достижения в художественном оформлении спектаклей-участников. В 1999 году стала дипломантом фестиваля фонда «Рухият» со спектаклем «Черный змей на белом платье» Р.Курбана, З.Думаevi. Ее куклы: «Хьюстон», «Оперная Дива», «Хабибульский», «Цыганка Аза», «Русская красавица» и «Медведи» из концертных номеров «Паппет-шоу» пользуются большим успехом у зрителей.

Большое внимание В.Е.Губская уделяет раскрытию и развитию татарской фольклорной изобразительной и театральной культуры. Создавая национальных сказочных героев, она нарицательно утверждает тот или иной образ (Былытыр, Шурале, Алтынчеч, Бичура, Карлик-школьник, Див и т.д.) в культуре изобразительного искусства Татарстана.

Телевизионная компания «Эфир» совместно с В.Е.Губской ведет рубрику «Ванька-встанька» в программе «Проснись и пой», где ею созданы куклы Ванька и Чудо в перьях. Она — член СТД РФ.

За годы работы в театре ею художественно оформлены более 50 спектаклей, многие из которых принимали участие в Международных фестивалях театров кукол:

1994 г. — «Папшет-шоу» Л.Дьяченко — г.Брауншвейг (Германия),

1995 г. — «Ат өреккән шомлы төн» (В ту жуткую ночь...) Зульфата — г.Адана (Турция),

1997 г. — «Морозко» Л.Кожевникова — г.Рязань (Россия),

2000 г. — «Тацга — Чулпан, айга — Зөһрә» (Чулпан-звезда взойдет...) Зульфата — г.Оренбург (Россия),

2001 г. — «Цыгань» — г.Стара Загора (Болгария).

В 1988 году в г.Ломжа (Польша) по эскизам В.Е.Губской была осуществлена постановка спектакля «Глаза змеи» И.Зиннурова. Она принимает участие в оформлении буклетов, плакатов, пригласительных билетов и театральных календарей, где отображается творческая жизнь Татарского государственного театра кукол «Әкият».

Губская В.Е. принимала участие в Международных фестивалях театров кукол: во Франции в 2000 г. в г.Канны и в Германии в 2002 году в г.Боттроп.

В 1978 году за заслуги в области театрального искусства В.Е.Губской присвоено почетное звание «Заслуженный деятель искусств Республики Татарстан».





**ДЬЯЧЕНКО
ЛЮДМИЛА
АЛЕКСАНДРОВНА**

**режиссер-постановщик театра,
Заслуженный деятель искусств
Республики Татарстан и
Российской Федерации**

Начала работу в театре в 1965 году, по окончании Горьковского театрального училища. Первая актриса в театре со специальным образованием, актер-кукловод. В 1969 году была направлена на учебу в ГИТИС им. А.В.Луначарского на Высшие режиссерские курсы, по окончании которых работает режиссером-постановщиком и по сей день. Ею поставлено более 60 спектаклей. Лучшие из них:

- «Машенька и медведь» Г.Ландау, 1971 г.,
- «Таксенок Випс» Р.Рейльян, 1972 г.,
- «Ай, да Мыщик» Е.Чеповецкого, 1972 г.,
- «Азат» Т.Миннуллина, 1973 г.,
- «Наследство Бахрама» Э.Успенского, 1974 г.,
- «Привидение старой мельницы» Ю.Фридлян, 1976 г.,
- «Орленок учится летать» А.Фаткулина, 1977 г.,
- «Карлик-школьник» Т.Миннуллина, 1979 г.,
- «Звездочка-ромашка» Р.Бухараева, 1985 г.,
- «Волшебные сны Апуша» Р.Бухараева, 1986 г.,
- «Золушка» Ш.Перро, 1987 г.,
- «Беда от нежного сердца» В.Соллогуб, 1996 г.,
- «Чертова мельница» И.Шток, 1976 г.,
- «Цыгань» А.С.Пушкин, пьеса М.Гилязова, 1999 г.,
- «Сказка волшебной ночи» Р.Брэдбери, пьеса Б.Вайнера, 2001 г.,
- «Три поросенка» Б.Вайнера, 2000 г.,
- «Царевна-лягушка» Н.Гернет, 2003 г.,

«Прыгающая принцесса» Л.Дворского и другие находятся в репертуаре театра по несколько десятков лет.

Ведет активную общественную работу. Многие годы являлась членом правления СТД РТ РФ, членом Совета Дома актера г.Казани. Более 35 лет проработала в Казанском театральном училище, является руководителем курса, доцентом театрального факультета Казанского государственного университета культуры и искусств.

Ею создана эстрадная программа с кукольными концертными номерами «Пашет-шоу», которые принимают участие в праздничных правительственных концертах, в городских мероприятиях и юбилеях. Она является индивидуальным членом УНИМА — Международной организации деятелей театров кукол. Принимала участие в симпозиумах, конгрессах и конференциях в странах: Германия, Венгрия, Польша, США, Россия, организованных УНИМА со спектаклями: «Дюймовочка», «Морозко», «Цыганы» и с программой «Пашет-шоу» выезжала на фестивали: г.Брауншвейг (Германия) в 1994 г., Рязань (Россия) 1977 г., Измир (Турция) 1999 г., Канны (Франция) 2000 г., Стара Загора (Болгария) 2001 г., Боттроп (Германия) 2002 г., Оренбург (Россия) 2003 г.

За заслуги в области театрального искусства в 1987 году Л.А.Дьяченко была удостоена почетного звания «Заслуженный деятель искусств Республики Татарстан», в 2003 году «Заслуженный деятель искусств Российской Федерации».





**ГУБСКИЙ
АЛЕКСАНДР
АНАТОЛЬЕВИЧ**

**художник-постановщик,
Заслуженный деятель искусств
Республики Татарстан**

Работает в театре с 1976 года. Окончил Казанское художественное училище. Его творчеству свойственно особое обаяние, теплота и высокий профессионализм. За долгие годы работы в театре он оформил, как художник-постановщик, более 50 спектаклей. Особо выдающиеся:

«Звездочка-ромашка», «Волшебные сны Апуша» Р.Бухараева,
«Али-баба и сорок разбойников» В.Смехова,
«Невеста падишаха» М.Гилязова,
«Алмазная гора» Б.Сулимова,
«Теремок» С.Маршака,
«Дюймовочка» Г.-Х.Андерсена,
«Кот в сапогах» Ш.Перро,
«Наследство Бахрама» Э.Успенского,
«По щучьему велению» Е.Тараховской,
«И дольше века длится день...» пьеса Зульфата по Ч.Айтматову
«Гуси-лебеди» Л.Кожевникова,
«Котенок на снегу» К.Мешкова,
«Сказание о Казани» М.Гилязова и т.д.

А.Губский работал над оформлением ряда спектаклей в городах России и за рубежом: Йошкар Ола (Марий Эл), Самара «Как лиса медведя обманывала», Ломжа (Польша) «Глаза змеи». Он является участником Международных фестивалей театров кукол в городах Адана (Турция), Канн (Франция), Белград (Югославия), Стара Загора (Болгария), Боттроп (Германия), Рязань (Россия). Его творческие работы: эскизы, макеты, куклы не-

однократно выставлялись на выставках Татарстана, России и в Чехословакии. Его куклы красочно оформляли буклеты и календари фирмы «Магариф». Музей Г.Тукая в Казани приобрел эскизы А.Губского к спектаклю «Волшебные сны Апуша» Р.Бухараева. Фасад театра украшают куклы, изготовленные А.Губским. Художник много работает над созданием концертных кукол в программе «Пашет-шоу». Кукла певца Салавата вызвала восторг не только у зрителей Республики, но и москвичей. Занимается кино-фотосъемкой всей творческой жизни театра: юбилеи, премьеры, памятные даты. Совместно с телевидением СТС А.Губский изготовил известную куклу Альфа и в отдельных программах озвучивал и оживлял этот образ.

Он член Союза театральных деятелей РФ. Долгие годы является преподавателем технологии изготовления куклы в Казанском театральном училище и в Казанском государственном университете культуры и искусств. В 1990 году был удостоен почетного звания «Заслуженный деятель искусств РТ» за заслуги в области театрального искусства. А.Губский художник-новатор. Он постоянно работает над новыми формами сценографии, усовершенствованием игровых возможностей кукол, технологических средств изготовления материальной части спектакля.





**УТЯЕВА
РАШИДА
МИНШАИХОВНА**

**заведующая труппой театра,
Заслуженная артистка
Республики Татарстан**

Работает в театре с 1971 г. Сыграла более 50 ролей. Особенно запоминающиеся образы:

Бикэ — «Невеста падишаха» М.Гилязова,

Аленка — «Машенька и медведь» Г.Ландау,

Дарьям ана — «77 богатырей» Р.Батуллы,

Генеральская дочка — «Царевна-лягушка» Н.Гернет,

Лиса — «Гусенок» Н.Гернет,

Мама Утка — «Приключения знаменитого утенка Тима» по сказке Брайтона надолго останутся в сердцах зрителей.

В настоящее время Р.М.Утяева работает заведующей труппой театра. Она является уполномоченным представителем театра кукол «Әкият» в активе Союза театральных деятелей Республики Татарстан.

В 1995 году принимала участие в Международном фестивале театров кукол в г.Адана (Турция).



**ФАЙЗУЛЛИНА
РАМЗИЯ
МАХМУТОВНА**

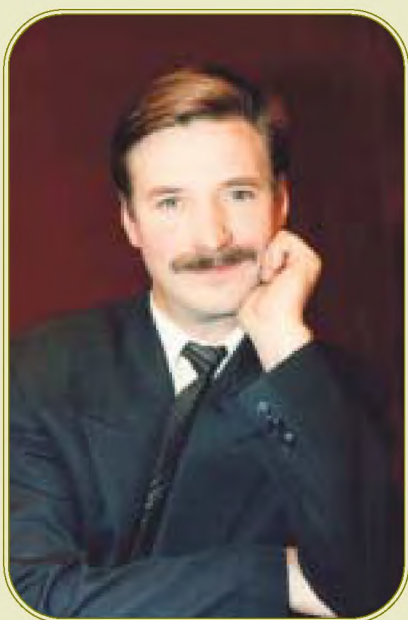
**Народная артистка
Республики Татарстан**

Работает в театре с 1979 года. Прекрасно владеет основами актерского мастерства, особенностями сценической выразительности искусства театра кукол. Обладает красивым певческим голосом. Умеет каждому образу находить свою неповторимую пластическую и речевую характеристику.

Значительными ролями в ее творческой биографии явилась: Найман Ана в спектакле «Гасырдан озын бу көн» (И дольше века длится день...) Ч.Айтматова, пьеса Зульфата. За успешное создание роли Стрекозы в пьесе Н.Даули «Жырлап узган жэй» (Лето в песнях) Р.Файзуллина была награждена путевкой в Международный молодежный лагерь в Прибалтику. Она — дипломант Республиканского фестиваля им. К.Тинчурина, фестиваля фонда «Рухият» за роль Зулейхи в спектакле «Ак күлмәктә — кара елан» (Черный змей на белом платье) Р.Курбана и З.Думаevi. На Международном фестивале в г.Адана (Турция) исполнила главную роль Водяной в спектакле «Ат өреkkән помлы төн» (В ту жуткую ночь...) Зульфата. В пьесе Зульфата «Чулпан-звезда взойдет...» драматическая по своей сути, с элементом высокой романтики Зухра в исполнении Р.Безус воспеваает чистую любовь, верность, готовность на самопожертвование во имя любви. Данная ее работа была высоко оценена на Международном театральном фестивале «Гостиный двор» в г.Оренбурге.

Она является членом Союза театральных деятелей РФ.

За успехи в театральном искусстве ей было присвоены почетные звания «Заслуженная артистка Республики Татарстан» в 1994 году и «Народная артистка Республики Татарстан» в 2001 году.



**КАРПЕЕВ
АЛЕКСАНДР
ПОРФИРЬЕВИЧ**

**Заслуженный артист
Республики Татарстан**

Работает в театре с 1982 года, после окончания Казанского театрального училища. За время работы в разные годы им созданы следующие значительные роли:

Емеля — «По пущьему велению» Е.Тараховской,

Принц — «Золушка» по Ш.Перро,

Принц — «Прыгающая принцесса» Л.Дворского,

Люциус — «Чертова мельница» И.Шток, Я.Дрда,

Жан — «Кот в сапогах» по Ш.Перро,

Иван-купец — «Морозко» Л.Кожевникова,

Крот, Мотылек, Жук, Эльф — «Дюймовочка» по Г.-Х.Андерсену,

Поэт — «Звездочка-ромашка» Р.Бухараева,

Рама — «Рамаяна» по древнеиндийскому эпосу, пьеса Л.Кожевникова,

Али-баба — «Али-баба и сорок разбойников» В.Смехова,

Сказочник — «Снежная королева» по Г.-Х.Андерсену, пьеса Е.Шварца,

Снеговик — «Котенок на снегу» К.Мешкова, П.Катаева — эти и другие роли состав-

ляют основной потенциал в творческой жизни актера. Каждый персонаж глубоко продуман, наделен своей характерностью. Актеру Карпееву присущи выразительная пластика, мягкий красивый голос, большая сила убеждения, искренность. Он ведет активную общественную жизнь в коллективе, является примером и наставником для молодых актеров.

А.П.Карпеев член Союза театральных деятелей РФ, является заместителем председателя профкома театра. Долгие годы входит в состав художественного совета театра.

Принимал участие в Международных фестивалях театров кукол.



**КАЮМОВА
САНИЯ
КАЮМЗЯНОВНА**

**Заслуженная артистка
Республики Татарстан**

В театре работает с 1973 года. За годы работы ею создано более 60 разноплановых ролей. Запоминающиеся образы:

Маша — «Беда от нежного сердца» В.Соллогуба,
Дюймовочка по одноименной сказке Г.-Х.Андерсена,
Принцесса — «Кот в сапогах» Ш.Перро, пьеса М.Гилязова, Л.Дьяченко,
Маленькая разбойница — «Снежная королева» Г.-Х.Андерсена, пьеса Е.Шварца,
Будур — «Волшебная лампа Аладдина» Н.Гернет,
Пушок — «Пушок-волшебник» А.Попеску,
Машенька — «Гуси-лебеди» Л.Кожевникова,
Котенок — «Котенок на снегу» К.Мешкова, П.Катаева,
Саяко — «Глаза змеи» И.Зиннурова,
Старая цыганка — «Цыганы» А.С.Пушкина, пьеса М.Гилязова,
Муха — «Муха-пкокотуха» К.Чуковского, пьеса Л.Афанасьева.

Каюмова С.К. являлась участником Международных фестивалей театров кукол в городах Стара Загора (Болгария), Боттроп (Германия) и Рязань (Россия).

В 1991 году за заслуги в области театрального искусства ей было присвоено почетное звание «Заслуженная артистка Республики Татарстан».



**ГИЗДАТУЛЛИН
РИШАТ
РАИСОВИЧ**

**Заслуженный артист
Республики Татарстан**

Окончил Казанское театральное училище отделение «Актёр театра кукол». Работает в театре с 1977 года. За годы работы им создано более 50 ролей. Репертуарный список актёра обширен:

Исмагиль — «Диләфрузгә дүрт кияү» (Четыре жениха Диляфруз) Т.Миннуллина,

Быттыров — «Кәрлә-мәктәп баласы» (Карлик-школьник) Т.Миннуллина,

Могильный ангел — «Кыямәт көне» (День страшного суда) Ю.Сафиуллина,

Волк — «Алтын чеби» (Золотой пыленок) В.Орлова,

Халил — «Җен кызы» (Дочь джина) Зульфата,

Заяц — «Куркуын жингән куян» (Заяц, победивший страх) Р.Курбана,

Биктимер — «Бардым күлгә, салдым кармак» (Закинул я удочку) Р.Курбана,

Булат — «И, кызык Шүрәле!..» (О, забавный Шурале!..) Г.Зайнашевой,

Лягушка, Старец — «Ат өреккен шомлы төн» (В ту жуткую ночь...) Зульфата,

Лачын — «Таңга — Чулпан, айга — Зөһрә» (Чулпан-звезда взойдет...) Зульфата,

Акбай — «Укытты бүре сабак» (Волчица-учительница) Т.Миннуллина,

Камыр батыр — «Камыр батыр» С.Хусни,

Бортак — «Җылантау» (Змеиная гора) Т.Миннуллина.

Большим творческим достижением для него стали образы Зятя и Жолмана в трагической легенде Ч.Айтматова «Гасырдан озын бу көн...» (И дольше века длится день...), пьеса Зульфата.

Принимал участие в Международных фестивалях театров кукол.

За заслуги в области театрального искусства в 1991 году ему было присвоено почетное звание «Заслуженный артист Республики Татарстан».



**ЕГОРОВА
НАТАЛЬЯ
КОНСТАНТИНОВНА**

**Заслуженная артистка
Республики Татарстан**

Работает в театре с 1991 г. За годы работы в театре она создала более 40 прекрасных сказочных образов. Среди них:

Принцесса Ярмилка из спектакля «Прыгающая принцесса» Л.Дворского,

Маленькая Баба-Яга — одноименной сказки О.Пройслера,

Маша — «Машенька и медведь» Г.Ландау,

Котенок — «Котенок на снегу» К.Мешкова, П.Катаева,

Сэмми — «Сказка волшебной ночи» Р.Брэдбери, пьеса Б.Вайнера,

Дюймовочка — «Дюймовочка» Г.-Х.Андерсена, пьеса Л.Кожевникова,

Маша — «Гуси-лебеди» Л.Кожевникова,

Нюся — «Три поросенка» Б.Вайнера,

Нурьслу — «Невеста падишаха» М.Гилязова,

Земфира — «Цыганы» А.С.Пушкина, пьеса М.Гилязова,

Зейнаб — «Али-баба и сорок разбойников» В.Смехова,

Сита — «Рамаяна» по древнеиндийскому эпосу, пьеса Л.Кожевникова,

Герда — «Снежная королева» Г.-Х.Андерсена, пьеса Е.Шварца и другие.

Н.Егорова являлась участником Международных фестивалей театров кукол в городах Измир (Турия), Брауншвейг (Германия), Канны (Франция), Стара Загора (Болгария), Рязань (Россия).

Она является членом Союза театральных деятелей РФ. В последние годы успешно совмещает работу в театре с педагогической деятельностью в Казанском театральном училище, преподавая матерство актера с куклой.



**УТЕШЕВ
ДАНИЛЬ
КАЖГАЛИЕВИЧ**

**Заслуженный артист
Республики Татарстан**

Работает в театре с 1979 года. Окончил кукольное отделение Казанского театрального училища. Имеет в репертуаре около 100 прекрасных ролей. Среди них особенно запоминающиеся:

Отшельник — «Чертова мельница» И.Штока, Я.Дрда,
Баба-Яга — «Аленький цветочек» С.Аксакова,
Злой колдун — «Прыгающая принцесса» Л.Дворского,
Паук Злец — «Красная ромашка» Р.Бухараева,
Шурале — «Волшебные сны Апуша» Р.Бухараева,
Горный Дух — «Глаза змеи» И.Зиннурова,
Поэт — «Цыганы» А.С.Пушкина, пьеса М.Гилязова,
Боярин — «Жар-птица» Л.Афанасьева и др.

Принимал участие в Международном фестивале театров кукол «Рязанские смотрины» в Рязани и на Международном фестивале театров кукол «Гостиный двор» в Оренбурге.

В 2000 году был удостоен почетного звания «Заслуженный артист Республики Татарстан».



**ГИЛЕМХАНОВА
ЭЛЬВИРА
ФАРИТОВНА**

**Заслуженная артистка
Республики Татарстан**

Работает в театре с 1987 года. Инициативная, творчески одаренная актриса. За годы работы ею создано более 50 сказочных образов:

Золушка — «Золушка» Ш.Перро,
Аленушка — «Сестрица Аленушка и братец Иванушка» И.Токмаковой,
Полинька — «Заколдованная ель» Т.Долговой,
Айсылу — «Невеста падишаха» М.Гилязова,
Мук — «Маленький Мук» В.Гауфа, пьеса Ю.Сидорова,
Маша — «Котенок на снегу» К.Мешкова, П.Катаева,
Елизавета — «Пушок-волшебник» А.Попеску,
Принцесса — «Прыгающая принцесса» Л.Дворского,
Мама — «Щелкунчик» Э.Т.А.Гофмана, пьеса Л.Кожевникова,
Фатыма — «Али-баба и сорок разбойников» В.Смехова,
Щука, Царевна — «По пучьему велению» Е.Тараховской,
Ночь — «Сказка волшебной ночи» Р.Брэдбери, пьеса Б.Вайнера,
Королева — «Снежная королева» Г.-Х.Андерсена, пьеса Е.Шварца,
Принцесса — «Алмазная гора» Б.Сулимова,
Яблонька, Матушка, Баба-Яга — «Гуси-лебеди» Л.Кожевникова и другие.

Все герои сказок в ее исполнении, даже самые отрицательные, отличаются душевной теплотой, темпераментностью, энергетикой. Она прекрасно владеет куклой, создает яркие речевые образы, любима своими зрителями.

Она член Союза театральных деятелей РФ. Принимала участие в Международных фестивалях театров кукол.



**ФЕЧИН
ВЛАДИМИР
ЕВГЕНЬЕВИЧ**

**Заслуженный артист
Республики Татарстан**

Работает в театре с 1995 года. Зарекомендовал себя как интересная, колоритная, творческая личность. Хорошо чувствует куклу. Удачно находит речевую характеристику того или иного образа. Все персонажи, созданные актером, заслуживают высокой профессиональной оценки. Обладает литературным дарованием. Является автором многих сценариев для концертов, представлений, телевизионных передач.

Его лучшими ролями являются:

Садовник Дюрей в спектакле «Гисту — мальчик с лучистыми пальцами» М.Дрюона, пьеса А.Мупинского,

Художник, Нептун, Премьер-министр в спектакле «Беседы с тигром» Д.Биссета, пьеса Л.Дьяченко,

Золотников — «Беда от нежного сердца» В.Соллогуба,

Людоед — «Кот в сапогах» Ш.Перро,

Сказочник — «Снежная королева» Е.Шварца, по сказке Г.-Х.Андерсена,

Старый цыган — «Цыгань» А.С.Пушкина, пьеса М.Гилязова,

Печка, Речка, Избушка — «Гуси-лебеди» Л.Кожевникова,

Атаман — «Али-баба и сорок разбойников» В.Смехова,

Раджа, Равана — «Рамаяна», пьеса Л.Кожевникова по мотивам древнеиндийского эпоса,

Корова Лючия — «Сказка волшебной ночи» Р.Брэдбери, пьеса Б.Вайнера,

Мышиный король — «Щелкунчик» Э.Т.А.Гофмана,

Карубай — «Алмазная гора» Б.Сулимова и др.

Является участником Международных фестивалей театров кукол в городах Стара Загора (Болгария) и Боттроп (Германия).



**САБИРОВА
ФАНЗИЛЯ
МИННЕХУРМАТУЛЛОВНА**

Работает в ТГТК «Әкият» с 1989 года, по окончании кукольного отделения Казанского театрального училища. За время работы сыграно более 30 разнообразных и разнохарактерных ролей.

Лучшие из них:

Цышленок — «Алтын чеби» (Золотой цышленок) В.Орлова,

Зайчонок, Волчонок — «Куркуын жицгән куян» (Заяц, победивший страх) Р.Курбана,

Гульчачак — «Котбетдин мажаралары» (Гусенок) Н.Гернет,

Лейсан — «Таңга — Чулпан, айга — Зөһрә» (Чулпан-звезда взойдет...) Зульфата,

Зейнаб — «Ак күлмәктә — кара елан» (Черный змей на белом платье) Р.Курбана,
З.Думава,

Чертенок — «Бардым күлгә, салдым кармак» (Закинул я удочку) Р.Курбана,

Шураленок, Девушка — «И, кызык Шүрәле!..» (О, забавный Шурале!..) Г.Зайнашевой,

Сумбуль — «Камыр батыр» С.Хусни,

Юха — «Жылантау» (Змеиная гора) Т.Миннулина.

Созданные ею образы пластичны, речевы выразительны. По итогам театральных сезонов она неоднократно отмечалась за лучшие роли сезона. За роль Барашка в спектакле «Укытты бүре сабак» (Волчица-учительница) в 1995 году была отмечена на республиканском театральном фестивале им.К.Тинчурина.

Принимала участие в Международных фестивалях театров кукол.

Является членом Союза театральных деятелей РФ.



**ГАБДРАХМАНОВА
ГУЛЬНУР
АБДУЛОВНА**

Работает в театре с 1985 года. Активно включилась в творческую жизнь коллектива. Создала ряд интересных образов:

Аленка, Лиса — «Котбетдин мажаралары» (Гусенок) Н.Гернет,

Сажиди — «Диляфрузгә дүрт кияү» (Четыре жениха Диляфруз) Т.Миннуллина,

Цышленок — «Алтын чеби» (Золотой цышленок) В.Орлова,

Тайфэ — «Ак күлмәктә — кара слан» (Черный змей на белом платье) Р.Курбана, З.Думаи,

Тим — «Тим мажаралары» (Приключения знаменитого утенка Тима) Т.Амосовой, И.Петровой,

Муравей — «Жырлап узган жэй» (Лето в песнях) Н.Даули,

Зухра — «Жен кызы» (Дочь джина) Зульфата,

Чертеночка — «Бардым күлгә, салдым кармак» (Закинул я удочку) Р.Курбана,

Шураленочка — «И, кызык Шүрәле!..» (О, забавный Шурале!..) Г.Зайнашевой,

Бабушка — «Камыр батыр» С.Хусни и др.

Актриса разноплановая. В основном исполняет главных персонажей. Лиричная. Прекрасно владеет художественным словом.

Принимала участие в Международном театральном фестивале театров кукол в городах Бурса, Измир (Турция) и на Международном театральном фестивале «Гостиный двор» в г.Оренбурге.

Является членом Союза театральных деятелей РТ, РФ.



**ЧУКТИЕВ
ЮРИЙ
ЯКОВЛЕВИЧ**

В 1997 году окончил театральный факультет Казанского государственного университета культуры и искусств. С 1998 года работает в ТГТК «Әкият».

Персонажи, созданные им, обладают большой степенью обаяния:

Акбай — «Укыгты буре сабак» (Волчица-учительница) Т.Миннуллина,

Биктимер, Шакир бай — «Бардым күлгә, салдым кармак» (Закинул я удочку) Р.Курбана,

Айдар — «Жен кызы» (Дочь джина) Зульфата,

Алмак, Хан, Гл.охотник — «Таңга — Чулпан, айга — Зөһрә» (Чулпан-звезда взойдет...) Зульфата,

Мокрыт, Парень — «И, кызык Шүрәле!..» (О, забавный Шурале!..) Г.Зайнашевой,

Волк — «Алтын чеби» (Золотой пышленок) В.Орлова,

Камыр батыр — «Камыр батыр» С.Хусни,

Алкын — «Жылантау» (Змеиная гора) Т.Миннуллина.

Является членом Союза театральных деятелей РФ. Принимал участие в Международных театральных фестивалях.

Чуктиев Ю.Я. — помощник режиссера в татарской группе.



**КУЗНЕЦОВ
СЕРГЕЙ
ВЛАДИМИРОВИЧ**

Работает в театре с 1998 года. Успешно закончил учебу в Казанском государственном университете культуры и искусств на театральном факультете. Самостоятельно освоил навыки вождения куклы.

Его роли:

Роман — «Цыганы» А.С.Пушкина, пьеса М.Гилизова,

Олень, Разбойник — «Снежная королева» по Г.-Х.Андерсену, пьеса Е.Шварца,

Ваня — «Гуси-лебеди» Л.Кожевникова,

Заморский принц, Воевода, Глапатай, Обезьянка, Попугай — «По щучьему велению»

Е.Тараховской,

Железяка — «Сказка волшебной ночи» Б.Вайнера по Р.Брэдбери,

Див — «Алмазная гора» Б.Сулимова,

Данило — «Жар-птица» Л.Афанасьева,

Степан, Медведь — «Царевна-лягушка» Н.Гернет,

Газан-бек, Зилант — «Сказание о Казани» М.Гилизова,

Паук — «Муха-цокотуха» К.Чуковского, пьеса Л.Афанасьева

Кабан — «Здравствуй, Ёжик!» Н.Ахуновой отличаются богатством пластики, характерностью.

Принимал активное участие в международных фестивалях в г.г. Канны (Франция). Ботрошп (Германия), Рязань (Россия) и на Международном театральном фестивале «Гостинный двор» в г.Оренбурге.



**САБИРОВА
МИЛАУША
МУСАОВНА**

Работает в театре с марта 1989 года. Окончила Казанское театральное училище отделение «Актер театра кукол». В основном ей удаются характерные образы. В ее исполнении они яркие, легко запоминающиеся.

Жена Джина — «Жен кызы» (Дочь джина) Зульфата,
Зайчиха, Волчица — «Куркуын жигдэн куян» (Заяц, победивший страх) Р.Курбана,
Лиса — «Хәлең ничек, хәйләкәр?» (Как лиса медведя обманывала) М.Супонина,
Мать, Шапи — «Ат өрөккән шомлы төн» (В ту жуткую ночь...) Зульфата,
Волчица — «Укытгы бүре сабак» (Волчица-учительница) Т.Миннуллина,
Тэмлетамак — «Авыл эте Акбай» (Деревенский пес Акбай) Т.Миннуллина,
Шураленок — «И, кызык Шүрәле!..» (О, забавный Шурале!..) Г.Зайнашевой,
Бабушка — «Камыр батыр» С.Хусни,

Лиса — «Алтын чеби» (Золотой пыленок) В.Орлова и другие герои в ее исполнении отличаются высоким профессиональным уровнем актерского мастерства. Она пластична, хорошо водит куклу. Ей подвластны любые системы кукол — марионетки, петрушечные, тростевые, планшетные.

Являлась участником Международных фестивалей театров кукол в городах Адана (Турция), Канны (Франция) и Международного театрального фестиваля «Гостинный двор» в Оренбурге.

Член Союза театральных деятелей РФ.



**ГАЙФУЛЛИН
МАРС
ДАМИРОВИЧ**

Начал работу в ТГТК «Әкият» в марте 1989 года. Закончил Казанское театральное училище, отделение «Актер драматического театра». За время работы интенсивно изучал возможности пластической выразительности играющей куклы. Практически освоил все виды кукловождения. Обладает прекрасным певческим голосом.

В театре им создано более 20 ролей. Особо запоминающиеся образы:

Сабитжан — «Гасырдан озын бу көн...» (И дольше века длится день...) Ч.Айтматова, пьеса Зульфата,

Шакир бай — «Бардым күлгә, салдым кармак» (Закинул я удочку) Р.Курбана,

Акбай — «Авыл эте Акбай» (Деревенский пес Акбай) Т.Миннуллина,

Змей — «Ак күлмәктә — кара елан» (Черный змей на белом платье) Р.Курбана, З.Ду-
мави,

Сәет Мирза — «Таңга — Чулпан, айга — Зөһрә» (Чулпан-звезда взойдет...) Зульфа-
та,

Сантый — «И, кызык Шүрәле!..» (О, забавный Шурале!) Г.Зайнашевой.

Падишах змей — «Жылантау» (Змеиная гора) Т.Миннуллина.

Принимал участие в Международном фестивале «Гостиный двор» в г.Оренбурге в 2000 году и на Международном фестивале театров кукол в городах Бурса и Измир (Турция) в 2003 году.

Член Союза театральных деятелей РФ.



**НАЗИПОВА
ЛИЛИЯ
ЮНУСОВНА**

Работает в театре с 1991 года.

Творчески активная, способная, всегда органичная в предлагаемых обстоятельствах актриса. Отлично водит куклу, хорошо попадает голосом в маску образа. Наделена юмором и легкостью исполнения.

Ее роли:

Шайтан — «Заколдованный лес» Р.Мингалимова,

Гульчачак — «Гусенок» Н.Гернет,

Сания, Чертенок — «Дочь джина» Зульфата,

Котенок — «Кошкин дом» С.Маршака,

Кот — «Кот в сапогах» Ш.Перро,

Пес Акбай — «Алмазная гора» Б.Сулимова,

Мать Емели — «По щучьему велению» Е.Тараховской,

Маленькая разбойница — «Снежная королева» Е.Шварца созданы профессионально, интересно.

Принимала участие в Международном театральном фестивале «Гостиный двор» в г.Оренбурге.

Является членом Союза театральных деятелей РТ.



**СОРОКИНА
ТАТЬЯНА
ЛЬВОВНА**

Работает в театре с 1991 года.

Ее роли:

Румпунпель — «Маленькая Баба-Яга» О.Пройслера,

Ведьма — «Заколдованная ель» Т.Долговой,

Бичура — «Волшебные сны Апуша» Р.Бухараева,

Мышь, Ласточка, Жучиха — «Дюймовочка» Г.-Х.Андерсена, пьеса Л.Кожевникова,

Наф-Наф — «Три поросенка» Б.Вайнера,

Мачеха — «Морозко» Л.Кожевникова,

Петя — «Зеленая волна» Л.Дьяченко,

Бикэ — «Невеста падишаха» М.Гилязова,

Снежная королева, Атаманша — «Снежная королева» Г.-Х.Андерсена, пьеса Е.Шварца и другие отличаются хорошим кукловождением, четкой графикой.

Член Союза театральных деятелей РФ.



**ГАЯЗЕТДИНОВА
ГУЗЕЛЬ
ФАРИТОВНА**

Работает в театре с 1998 года. Как высокопрофессиональная актриса, она обладает пластической выразительностью, музыкальностью, певческим голосом, прекрасно владеет куклой. Большое чувство юмора, иронии выдвигают ее на первый план в исполнении характерных ролей. В ее репертуаре более 20 ролей самых разнообразных по жанру и характеристикам. Среди них:

Котенок, Курица, Свинья — «Кошкин дом» С.Маршака,

Кубыркина — «Беда от нежного сердца» В.Соллогуба,

Дочка — «Морозко» Л.Кожевникова,

Кай — «Снежная королева» Г.-Х.Андерсена, пьеса Е.Шварца,

Мать — «По пучьему велению» Е.Тараховской,

Нуф-Нуф — «Три поросенка» Б.Вайнера,

Ночь и Деревяшка — «Сказка волшебной ночи» Р.Брэдбери, пьеса Б.Вайнера,

Танцовщица — «Рамаяна» Л.Кожевникова,

Девушка — «Али-баба и сорок разбойников» В.Смехова и др.

Для каждого образа у нее есть своя речевая характеристика и точное попадание в маску.



**ДМИТРИЕВА
ЕЛЕНА
ЮРЬЕВНА**

Работает в театре с 2002 года. Окончила в 2003 году Казанский государственный университет культуры и искусств, отделение «Актер театра кукол» с отличием.

С первых дней работы в театре зарекомендовала себя как одаренная актриса, имеющая большой творческий потенциал. В работе активна и трудолюбива.

Ею созданы такие роли, как:

Купеческая дочь — «Царевна-лягушка» Н.Гернет,

Трассовичок — «Приключения Трассовичка» Л.Дьяченко,

Кошка — «Кошкин дом» С.Маршак,

Сорока — «Здравствуй, Ёжик!» Н.Ахуновой.

Она занята во многих концертных номерах программы «Папшет-шоу», таких как восточный номер «Кып-кып», «Ха-фа-на-па», «Восточная красавица», которые востребованы на концертах.

Выразительное кукловождение, хорошая физическая форма (она является кандидатом в мастера спорта по легкой атлетике), музыкальные данные делают ее перспективной актрисой.



**САЙФУТДИНОВА
ГУЛЬНАРА
ИЛЬДАРОВНА**

Окончила Казанский государственный университет культуры и искусств, отделение «Актер театра кукол». В театре работает с 2002 года.

Своим мастерством Сайфутдинова внесла заметное творческое обновление в труппе. Она трудолюбива и самоорганизована, ответственно подходит к работе.

Ей свойственно лирическое, романтическое звучание роли. Ею созданы такие образы, как:

Генеральская дочка — «Царевна-лягушка» Н.Гернет,
Гредхен — «Щелкунчик» Э.Т.А.Гофмана,
Цыганская девушка — «Цыганы» А.С.Пушкина,
Бабушка, Жулька, Обочина — «Приключения Трассовичка» Л.Дьяченко,
Нотариус — «Кот в сапогах» Ш.Пьеро, пьеса М.Гилязова, Л.Дьяченко,
Бабочка, Бабушка Пчела — «Муха-цокотуха» К.Чуковского, пьеса Л.Афанасьева,
Колокольчик — «Здравствуй, Ёжик!» Н.Ахуновой.

В 2003 году Сайфутдинова участвовала на Международном фестивале театров кукол «Рязанские смотрины» в г.Рязани в спектакле «Щелкунчик» Э.Т.А.Гофмана.



**СИБГАТУЛЛИНА
ЛИЛИЯ
РАВИЛЕВНА**

Работает в театре с 2000 года. Окончила Казанское театральное училище, отделение «Актер театра кукол», а также Казанский государственный университет культуры и искусств, отделение «Актерское искусство».

Лучшие роли:

Цыпленок — «Алтын чеби» (Золотой цыпленок) В. Орлова,

Шураленок — «И, кызык Шүрәле!..» (О, забавный Шурале!..) Г. Зайнашевой,

Гульчачак — «Котбетдин мажаралары» (Гусенок) Н. Гернет, в переводе на татарский язык И. Зиннурова,

Лейсан — «Таңга — Чулпан, айга — Зөһрә» (Чулпан-звезда взойдет...) Зульфата и другие.

У нее хорошие актерские данные, приятный тембр голоса, профессиональное кукловождение, что способствует творческому росту и перспективе ее дальнейшей работы в театре.



**ДЕМЕНТЬЕВ
АНДРЕЙ
АЛЕКСАНДРОВИЧ**

Окончил Казанское театральное училище, отделение «Актер театра кукол». Работает в театре с 1998 года. Сыграл на сцене театра более 20 ролей. Из них:

Кот Василий — «Кошкин дом» С.Маршака,
Глашатай, 2-й жених, Воевода — «По шучьему велению» Е.Тараховской,
Гуси — «Гуси-лебеди» Л.Кожевникова,
Наф-Наф — «Три поросенка» Б.Вайнера,
Король — «Прыгающая принцесса» Л.Дворского,
Петя — «Приключения Трассовичка» Л.Дьяченко,
Софрон — «Царевна-лягушка Н.Гернет,
Комар — «Муха-цокотуха» К.Чуковского, пьеса Л.Афанасьева,
Щенок — «Здравствуй, Ёжик!» Н.Ахуновой и другие.

Принимал участие в Международном фестивале театров кукол «Рязанские смотрины» в г.Рязани и на Международном театральном фестивале «Гостинный двор» в г.Оренбурге.



**ПАЙМЕРОВА
ЕЛЕНА
ВАСИЛЬЕВНА**

Работает в театре с 2000 года. Окончила колледж культуры и искусств Республики Мари-Эл, а также Казанский государственный университет культуры и искусств, отделение «Актерское искусство».

Как актриса обладает красивым голосом, пластикой. Творчески интересная. С первых ролей заявила о себе как способная личность. Ее образы насыщены и лирикой, и драматизмом, и героикой, и в большей степени юмором:

Внук — «Звездные мастера» И.Токмаковой,

Нуф-Нуф — «Три поросенка» Б.Вайнера,

Девочка Тень — «Сказка волшебной ночи» Р.Бредбери, пьеса Б.Вайнера,

Танцовщица — «Рамаяна» Л.Кожевникова.

Паймерова Е.В. обладает творческим потенциалом для дальнейшего профессионального роста.





1934

А.Федоров *«Запрещенный попугай»*
Г.Владычинская и Е.Тараховская *«Братья Монгольфье»*. Реж. С.Мерзляков
А.Дилин и В.Шифман *«Лешка и Кошка»*
А.Федотов *«Огородные вредители и несознательные родители»*

1935

По А.П. Чехову *«Капитанка»* пьеса Е.Сперанского. Реж. С.Мерзляков
В.Айульшин и А.Радионов *«Толстый и тонкий»*
О.Богданович *«Петрушка-октябренок»*
С.Артамонова *«Петрушка-беспризорник»*

1936

С.Веприцкая *«Веселый портняжка»*
Н.Герпет и Л.Гуревич *«Гусенок»*

1937

С.Мерзляков *«Три подружки»*
С.Мерзляков *«Особый эскадрон»*
Сказки по А.С.Пушкину *«Сказка о рыбаке и рыбке»*, *«Сказка о попе и работнике его Балде»*
Р.Хабибуллина и Ф.Тагиров, по Г.Тукаю *«Кәжә белән Сарык» (Коза и Овца)*. Худ. П.Троицкий

1938

Г.Матвеев *«Волибная калоша»*. Реж. С.Хусни, худ. П.Троицкий
По А.С.Пушкинцу *«Сказка о золотом петушке»*
По Н.Ершову *«Конек-горбунок»*
По С.Тургеневу *«Муму»*
по Л.Толстому *«Дима»*

1939

С.Маршак *«Терем-теремок»*
С.Мерзляков *«По вражьему следу»*. Реж. С.Мерзляков
Ш.Зайни *«Шурале»*. Реж. С.Хусни

1940

С.Образцов и С.Преображенский *«Большой Иван»*
Г.Матвеев *«Волибная галоша»*. Реж. С.Хусни, худ. П.Троицкий

1941

З.Шагимуратов, перевод с татарского Я.Бендецкого *«Шурале»*
С.Преображенский *«Боевой Петрушка»*. Реж. С.Лернер, худ. П.Троицкий

1942

С.Преображенский, перевод с русского К.Наджми *«Нәфрәт чәчәкләре» (Цветы ненависти)*. Реж. С.Хусни
Е.Тараховская *«По щучьему велению»*. Реж. С.Хусни, худ. П.Троицкий

1943

Г.Матвеев «*Два Потапыча*». Реж. Б.Рычков
Г.Матвеев «*Как немецкий генерал с поросенком воевал*». Реж. С.Хусни
П.Ершов, пьеса В.Курдюмова, «*Конек-Горбунок*». Реж.С.Хусни, худ.
П.Троицкий
Х.Садри «*Сказка о партизанском крае*». Реж. С.Хусни

1944

С.Преображенский «*Петрушка на крыше*». Реж. С.Хусни
Сказка по А.Толстому «*Золотой ключик*». Реж.С.Хусни

1945

С.Преображенский «*Сказки бабушки Татьяны*». Реж.С.Хусни
Н.Исанбет «*Хужа Насретдин*» (*Ходжа Насретдин*). Реж.С.Хусни, худ.
П.Троицкий

1946

А.Пушкин, пьеса С.Силаева «*Сказка о царе Салтане*». Реж.С.Хусни,
худ. П.Троицкий
Г.Владычина «*Кот в сапогах*». Реж. С.Хусни, худ. П.Троицкий
Н.Гернет «*Волшебная лампа Аладдина*». Реж. С.Хусни, худ.Э.Гельмс
К.Гоцци «*Ворон*»
С.Хусни «*Камыр-батыр*». Реж. С.Хусни, худ. П.Троицкий

1947

Ш.Зайни, перевод с тат.яз. Д.Апшаковой «*Айтуган*». Реж. С.Хусни, худ.
П.Троицкий
С.Маршак «*Кошкин дом*»
Н.Исанбет «*Абугалисина*». Реж. С.Хусни, худ. П.Троицкий

1948

По П.Бажову «*Серебряное копытце*»
К.Надеждина-Елонская «*Иван-царевич и сорый волк*»
По К.Чуковскому «*Доктор Айболит*»
А.Новоселецкая «*Заяц и Лиса*»

1949

С.Туровский «*Как ежик постригся*»
А.Пушкин «*Золотой Петушок*»

1950

«*Сказка об Иване-Царевиче и сером волке*»
«*Мачеха-хозяйка*»

1951

Х.Садри «*Камал бабай экиятлэре*» (*Сказки деда Камала*). Реж. С.Хусни
Ш.Перро, пьеса Т.Габбе «*Золушка*». Реж. С.Хусни, худ. Э.Гельмс
А.Браусевич, Е.Корноухова «*Аленький цветочек*». Реж. С.Хусни

1952

Т.Габбе «Зайка-Зазнайка»
Д.Апшакова «Таткыр егет» (Находчивый юноша). Реж. С.Хусни
А.Ковалевский «Никита — русский богатырь»
Н.Гоголь «Черевички». Реж. С.Хусни, худ.Э.Гельмс

1953

Е.Черняк «Карлик Нос». Реж. Б.Рычков
Л.Веприцкая «Иржик-молодец». Реж. С.Хусни
С.Хусни «Дутан-батыр». Реж. С.Хусни, худ. С.Мухаметшин
Н.Гернет «Пятак и Пятачок». Реж. С.Хусни

1954

В.Попванова «Веселые медвежата». Реж. Б.Рычков
Б.Сударушкин «Иван — крестьянский сын». Реж. С.Хусни

1955

А.Михайлов «Честное слово». Реж. С.Хусни
Г.-Х.Андерсен, пьеса Е.Черняк «Снежная королева». Реж. С.Хусни
С.Хусни «Гөлчәчәк» (Гульчачак). Реж. С.Хусни, худ. П.Троицкий

1956

Г.Борский «Заветный перстень»
По Г.Тукаю, пьеса А.Камала «Кисекбаи» (Оторванная голова).
Реж.С.Хусни
Г.Ландау «Снегуркина школа». Реж. С.Хусни
А.Правдина «Тормыш чәчәге» (Цветок жизни). Реж. С.Хусни, перевод
на русский А.Камала

1957

Л.Толстой, Е.Борисова «Буратино». Реж. С.Хусни
И.Юркаков «Сокол Чапаева». Реж. С.Хусни
А.Гензель «Как Рыжик счастье ловил». Реж. Б.Рычков
А.Гарабин «Чудесная сила». Реж. С.Хусни
Ч.Колоб «Лучше Ферды нет на свете». Реж. Б.Рычков
С.Хусни «Хэйлэкәр Таҗи» (Хитрец Тази). Реж. С.Хусни, худ. Л.Сперанская

1958

Н.Гернет «Волшебная лампа Аладдина» по сказкам 1001-й ночи.
Реж. С.Хусни, худ. А.Азимов
Ю.Страхов «Озорной зайчонок». Реж.С.Хусни

1959

Ю.Елисеев «Два мастера». Реж. С.Хусни
В.Вольский «Дед и Журавль». Реж. С.Хусни

1960

Н.Даули «Бәхет җыры» (Песня о счастье). Реж. С.Хусни, худ. А.Азимов
А.Пушкин «Золотой Петушок». Реж. Б.Рычков
С.Хусни «Алтамиа». Реж. С.Хусни, худ. А.Азимов

1961 Я.Дрда «*Чертova мельница*», инсценировка И.Штока
С.Хусни «*Алтын чакан*» (*Золотой початок*). Реж. С.Хусни, худ. А.Азимов

1962 М.Хасанова «*Шатка-чудесница*». Реж. С.Хусни
С.Маршак «*Теремок*». Реж. С.Хусни

1963 Ш.Перро, пьеса И.Трофимова «*Красная шапочка*». Реж. С.Хусни
А.Данте, пьеса И.Штока «*Божественная комедия*». Реж. Б.Рычков

1964 С.Хусни «*Курай-Шомбай*». Реж. С.Хусни, худ. А.Азимов
«*Баранкин, будь человеком*». Реж. Б.Рычков

1965 Р.Ливанцов «*Сказка про силу*». Реж. Р.Батулла и И.Москалев, худ. К.Колокольникова
Е.Хуковская «*Новые приключения Пифа*». Реж. И.Москалев, худ. Х.Скалдина

1966 Г.Стефанова, пьеса Н.Давыдовой «*Лесные часы*». Реж. И.Москалев, худ. Х.Скалдина
А.Гайдар, пьеса Н.Давыдовой «*Смелая сказка*». Реж. И.Москалев, худ. А.Азимов

1967 Р.Батуллин «*Абугалисина*». Реж. И.Москалев, худ. З.Брыклин
Е.Тараховская «*По щучьему велению*». Реж. Б.Рычков, худ. Л.Сперанская

1968 М.Поливанова «*Веселые медвежата*». Реж. А.Шмелев, худ. Л.Сперанская
А.С.Экзюпери «*Маленький принц*». Реж. И.Москалев, худ. Х.Скалдина

1969 А.Пушкин «*Сказки Пушкина*». Реж. Б.Рычков, худ. К.Колокольникова
Г.Ландау «*Машенька и Медведь*». Реж. Л.Дьяченко, худ. М.Колоткова

1970 Т.Амосова, И.Петрова «*Приключения знаменитого утенка Тима*». Реж. Л.Дьяченко, худ.В.Губская
Н.Гернет «*Царевна-лягушка*». Реж. Б.Рычков, худ. Л.Сперанская

1971 С.Прокофьева «*Не буду просить прощения*». Реж. Б.Рычков, худ. К.Колокольникова
Н.Хикмет «*Сукыр патша*» (*Слепой падишах*) перевод на татарский А.Исмагилова. Реж. И.Москалев, худ. А.Гарбузов

1972

Е.Чеповецкий «*Ай, да Мыцык!*». Реж. Л.Дьяченко, худ. В.Губская
А.Рейльян «*Таксенок Висс*». Реж. Л.Дьяченко, худ. В.Губская
А.Маликов, С.Хусни «*Бирнале кыз*» (*Девушка с приданым*). Реж.С.Хусни, худ. Л.Сперанская

1973

Н.Фаттах «*Энжеле үрдәк*» (*Утка с бриллиантом*). Реж. Р.Батулла, худ. В.Губская
А.Пушкин «*У Лукоморья...*». Реж. Б.Рычков, худ. К.Колокольникова
А.Браусевич, Е.Корноухова «*Аленький цветочек*». Реж. Л.Дьяченко, худ. А.Курушина
В.Коростылев «*О чем рассказали волшебники*». Реж. Л.Дьяченко, худ. З.Брыклин

1974

Р.Батуллин «*Давным-давно*». Реж. Л.Дьяченко, худ. К.Камалетдинов
Т.Амосова, И.Петрова, перевод с русского Р.Закирова «*Атаклы үрдәк бәбкәсе*» (*Приключения знаменитого утенка Тима*). Реж. Б.Рычков, худ. В.Губская
И.Кайнар «*Златовласка*». Реж. Л.Дьяченко, худ. М.Эльберг
Т.Миннуллин «*Азат*». Реж. Л.Дьяченко, худ. Л.Сперанская

1975

Р.Батуллин «*Сказки величиной с горошину*». Реж. Л.Дьяченко, худ. В.Губская
Т.Миннуллин «*Гафият турында әкият*» (*Сказка про Гафият*). Реж. Р.Батулла, худ. В.Губская
К.Мешков «*Белое, рыжее, черное*». Реж. И.Зиннуров, худ. В.Губская
Ю.Адаш «*Кара шәүләләр*» (*Черные тени*). Реж. Р.Батулла, худ. К.Камалетдинов
А.Веселов «*Солнышко и снежные человечки*». Реж. И.Зиннуров, худ. В.Губская
Н.Фаттах «*Тайна девичьей горы*». Реж. Р.Батулла, худ. В.Губская
Н.Даули «*Жиде кат жир астында*» (*В царстве дракона*). Реж. Р.Батулла, худ. К.Камалетдинов

1976

И.Зиннуров «*Глаза змеи*». Реж. И.Зиннуров, худ. В.Губская
Р.Батулла «*77богатырей*». Реж. Р.Батулла, худ. К.Камалетдинов
Р.Кочанов «*Курочка Ряба*». Реж. Л.Дьяченко, худ. А.Губский
Г.Рахим «*Кәжә белән Сарык*» (*Коза и Овца*). Реж. Р.Батулла, худ. Т.Хазиахметов
Ю.Фридман, В.Новацкий «*Привидение старой мельницы*». Реж. Л.Дьяченко, худ. Е.Шахматова

1977

В.Лифшиц, И.Кичанова, перевод с русского М.Шигапова и И.Зиннурова «*Солдатта булган диләр*» (*Аленушка и солдат*). Реж. И.Зиннуров, худ. К.Михеева
А.Фаткуллин «*Орленок учится летать*». Реж.Л.Дьяченко, худ.А.Губский

Г.-Х.Андерсен, пьеса К.Тихомировой «Русалочка». Реж. И.Зиннуров, худ. В.Губская
Р.Батулла «Өйләнер чак» (Старый холостяк). Реж. Р.Батулла, худ. В.Губская

1978

М.Шигапов «Безнең яшьлек ничек башланды» (Волебный цветок). Реж. И.Зиннуров, худ. В.Губская
И.Зиннуров «Ана күзләре» (Глаза змеи). Реж. И.Зиннуров, худ. В.Губская
К.Рыжов «Ловите миг удачи». Реж. И.Зиннуров, худ. В.Губская

1979

Э.Успенский, Р.Кочанов «Наследство Бахрама». Реж. Л.Дьяченко, худ. А.Губский
Г.Сабитов «Үлемсез Акылгали» (Бессмертный Акылгали). Реж. И.Зиннуров, худ. В.Губская
Л.Толстой, пьеса Г.Сапгир, С.Прокофьевой «Филиппок». Реж. Л.Дьяченко, худ. В.Губская
Н.Даули «Стартовая площадка». Реж. Л.Дьяченко, худ. В.Губская

1980

К.Тинчурин «Хан кызы» (Ханская дочь). Реж. И.Зиннуров, худ. В.Губская
К.Мешков «Соломенный бычок». Реж. Л.Дьяченко, худ. В.Губская
И.Шток, Я.Дрда «Чертова мельница». Реж. Л.Дьяченко, худ. В.Губская

1981

Т.Миннуллин «Кэрлэ — мәктәп баласы» (Карлик-школьник). Реж. И.Зиннуров, худ. В.Губская
Т.Миннуллин, перевод с татарского Р.Такташ «Карлик-школьник». Реж. Л.Дьяченко, худ. В.Губская
Б.Ларин «Зайчик со спичками». Реж. Л.Дьяченко, худ. А.Губский
А.Попеску «Пушок-волебник». Реж. И.Зиннуров, худ. В.Губская
С.Маршак «Теремок». Реж. Л.Дьяченко, худ. А.Губский

1982

Н.Давыдова «Маленькая Баба-Яга». Реж. Л.Дьяченко, худ. А.Губский
О.Уайльд, пьеса Н.Давыдовой «Звездный мальчик». Реж. Л.Дьяченко, худ. В.Губская
Н.Гернет «Гусенок». Реж. И.Зиннуров, худ. В.Губская
Н.Гернет «Волебная лампа Аладдина». Реж. И.Зиннуров, худ. А.Губский
Ю.Елисеев «Три желания». Реж. Л.Дьяченко, худ. А.Губский
Н.Гернет, перевод с тат.яз. И.Зиннурова «Дорофей мажаралары» (Гусенок). Реж. И.Зиннуров, худ. В.Губская
Л.Новогрудский «Тайна трех «Не». Реж. Л.Дьяченко, худ. А.Губский

1983

Т. Миннуллин «Диләфрузгә дүрт кияү» (*Четыре жениха Диляфруз*). Реж. И. Зиннуров, худ. В. Губская
А. Милн, пьеса М. Королева «Винни-Пух и все, все, все...». Реж. Л. Дьяченко, худ. А. Губский
Р. Харис «Серле алан» (*Волшебная поляна*). Реж. И. Зиннуров, худ. В. Губская
М. Карим «Петушиная мельница». Реж. Л. Дьяченко, худ. А. Губский

1984

Г. Ландау, перевод на тат. яз. И. Зиннурова «Кыз һәм аю» (*Машенька и медведь*). Реж. И. Зиннуров, худ. В. Губская
М. Супонин «Бука». Реж. Л. Дьяченко, худ. А. Губский
Т. Миннуллин «Безнең авыл Робинзоны» (*Робинзон из нашего села*). Реж. И. Зиннуров, худ. А. Губский
Л. Кожевников «Петр I и солдат». Реж. Л. Дьяченко, худ. В. Губская

1985

Р. Бухараев «Звездочка-роমাшка». Реж. Л. Дьяченко, худ. А. Губский
Ю. Сафиуллин «Кыямәт көне» (*День страшного суда*). Реж. И. Зиннуров, худ. В. Губская
А. Попеску «Солнечный луч». Реж. И. Зиннуров, худ. В. Губская
В. Орлов «Золотой цыпленок». Реж. Л. Дьяченко, худ. А. Губский
В. Орлов, перевод на тат. яз. И. Ахметзяновой «Алтын чеби» (*Золотой цыпленок*). Реж. Л. Дьяченко, худ. А. Губский
М. Джалиль, сценическая редакция для театра кукол Р. Мустафина «Алтынчәч». Реж. И. Зиннуров, худ. В. Губская

1986

Р. Бухараев «Волшебные сны Апуша». Реж. Л. Дьяченко, худ. А. Губский
Х. Гюнтер, перевод с нем. И. Чуковской «Носорог и Жирафа». Реж. И. Зиннуров, худ. В. Губская
Л. Кожевников «Чемодан фирмы Ямомото». Реж. Л. Дьяченко, худ. А. Губский
Т. Амосова, И. Петрова, перевод на тат. яз. И. Зиннурова «Тим мажаралары» (*Знаменитый утенок Тим*). Реж. И. Зиннуров, худ. В. Губская

1987

М. Супонин «Коза-дереза». Реж. И. Зиннуров, худ. А. Губский
Ш. Перро, пьеса В. Шибаяева «Золушка». Реж. Л. Дьяченко, худ. В. Губская
Н. Гернет «Веселые краски». Реж. Л. Дьяченко, худ. В. Губская

1988

Ч. Айтматов, пьеса Зульфата «Гасырдан озын бу көн...» (*И дольше века длится день...*). Реж. И. Зиннуров, худ. А. Губский
Н. Даули «Жырлап узган әсәй» (*Лето в песнях*). Реж. И. Зиннуров, худ. В. Губская
В. Рабадан «Маленькая фея». Реж. Л. Дьяченко, худ. А. Губский

1989

М.Дрюон, пьеса А.Мушинского «*Мальчик с лучистыми пальцами*». Реж. Л.Дьяченко, худ. В.Губская
Х.Гала, перевод с польского М.Гилязова «*Роза ветров*». Реж. И.Зиннуров, худ. А.Губский
В.Павловскис «*Лисенок-плут*». Реж. Л.Дьяченко, худ. В.Губская
М.Гилязов «*Невеста падишаха*». Реж. Л.Дьяченко, худ. А.Губский

1990

Р.Батулла «*Салават күпере*» (*Радуга*). Реж. И.Зиннуров, худ. В.Губская
С.Шамси «*Клетка*». Реж. Л.Дьяченко, худ. А.Губский
Л.Лопейска «*Листенок и пугало*». Реж. И.Зиннуров, худ. В.Губская

1991

Г.Остер «*Клочки по заулочкам*». Реж. Л.Дьяченко, худ. А.Губский.
Р.Мингалим, Е.Крюков «*Сихерлэнгэн урман*» (*Заколдованный лес*). Реж. И.Зиннуров, худ. В.Губская
И.Токмакова «*Сестрица Аленушка и братец Иванушка*». Реж. Л.Дьяченко, худ. А.Губский
Т.Долгова, Н.Лобастова «*Заколдованная ель*». Реж. И.Зиннуров, худ. В.Губская

1992

Л.Дворский, перевод с чешского С.Ефремова «*Прыгающая принцесса*». Реж. Л.Дьяченко, худ. В.Губская
Зульфат «*Жен кызы*» (*Дочь джина*). Реж. И.Зиннуров, худ. В.Губская
Т.Шипова, И.Медведева «*Такай рогатый! Такой лохматый!*». Реж. Л.Дьяченко, худ. А.Губский

1993

О.Пройслер, пьеса Ю.Коринец «*Маленькая Баба-Яга*». Реж. Л.Дьяченко, худ. А.Губский
Г.Остер, перевод с русского И.Ахметзянова «*Этэчлардэн хэбэр килгэн*» (*Клочки по заулочкам*). Реж. И.Зиннуров, худ. А.Губский
Г.Ландау «*Машенька и медведь*». Реж. И.Зиннуров, худ. В.Губская
Л.Кожевников «*Морозко*». Реж. Л.Дьяченко, худ. В.Губская

1994

К.Мешков, П.Катаев «*Котенок на снегу*». Реж. Л.Дьяченко, худ. А.Губский
Зульфат «*Ат өреkkэн шомлы төн*» (*В ту уютную ночь...*). Реж. И.Зиннуров, худ. В.Губская
Р.Корбан «*Куркуын эцигэн куян*» (*Заяц, победивший страх*). Реж. И.Зиннуров, худ. В.Губская

1995

В.Гауф, пьеса Ю.Сидорова «*Маленький Мук*». Реж. Ю.Фридман, худ. А.Губский
С.Прокофьева, перевод на тат.яз. Зульфата «*Абау, крокодил!*» (*Самый большой драуг*). Реж. И.Зиннуров, худ. В.Губская

Д.Биссет, пьеса Л.Дьяченко «Беседы с тигром». Реж. Л.Дьяченко, худ. А.Губский

Т.Миннуллин «Укытты буре сабак...» (Волчица-учительница). Реж. И.Зиннуров, худ. В.Губская

Л.Дьяченко «Панпет-шоу». Реж. Л.Дьяченко, худ. В. и А. Губские

1996

Л.Дьяченко «Зеленая волна». Реж. Л.Дьяченко, худ. А.Губский

Л.Кожевников «Барабашка». Реж. Л.Дьяченко, худ. А.Губский

Р.Корбан «Бардым күлгэ, салдым кармак...» (Закинул я удочку).

Реж. И.Зиннуров, худ. В.Губская

М.Супонин «Как дела, хитрунья?». Реж. И.Зиннуров, худ. А.Губский

1997

В.Соллогуб «Беда от нежного сердца». Реж. Л.Дьяченко, худ. В.Губская

Г.-Х.Андерсен, пьеса Л.Кожевникова «Дюймовочка». Реж. Л.Дьяченко, худ. А.Губский

Р.Корбан, З.Думава «Ак күлмәктә — кара елан» (Черный змей на белом платье). Реж. И.Зиннуров, худ. В.Губская

Ш.Перро, пьеса М.Гилязова, Л.Дьяченко «Кот в сапогах». Реж. Л.Дьяченко, худ. А.Губский

1998

А.Янкелевич «Кот, петух и лиса». Реж. А.Янкелевич, худ. А.Губский

С.Маршак «Кошкин дом». Реж. Л.Дьяченко, худ. В.Губская

Т.Миннуллин «Авыл эте Акбай» (Деревенский пес Акбай). Реж. И.Хайруллин, худ. А.Губский

Г.-Х.Андерсен, пьеса Е.Шварца «Снежная королева». Реж. И.Зиннуров, худ. В.Губская

1999

А.С.Пушкин, пьеса М.Гилязова «Цыганы». Реж. Л.Дьяченко, худ. В.Губская

Л.Кожевников «Гуси-лебеди». Реж. И.Зиннуров, худ. А.Губский

Зульфат «Таңга — Чулпан, айга — Зөһрә» (Чулпан звезда взойдет...).

Реж. И.Зиннуров, худ. В.Губская

Е.Тараховская «По щучьему велению». Реж. Л.Дьяченко, худ. А.Губский

2000

Б.Вайнер «Три поросенка». Реж. Л.Дьяченко, худ. В.Губская

В.Смехов «Али-баба и сорок разбойников». Реж. И.Зиннуров, худ. А.Губский

Г.Зайнашева «И, кызык Шүрәле!..» (О, забавный Шүрәле!..). Реж. И.Зиннуров, худ. В.Губская

И.Токмакова «Звездные мастера». Реж. Л.Дьяченко, худ. А.Губский

2001

Л.Кожевников, по мотивам древнеиндийского эпоса *«Рамаяна»*. Реж. И.Зиннуров, худ. В.Губская
Р.Брэдбери, пьеса Б.Вайнера *«Сказка волшебной ночи»*. Реж. Л.Дьяченко, худ. А.Губский
В.Орлов, перевод на тат.яз. И.Ахметзянова *«Алтын чеби»* (*Золотой цыпленок*). Реж. И.Зиннуров, худ. А.Губский
Л.Дьяченко *«Приключения Трассовичка»*. Реж. Л.Дьяченко, худ. А.Губский

2002

С.Хусни *«Камыр батыр»*. Реж. И.Зиннуров, худ.В.Губская
С.Маршак *«Теремок»*. Реж. Л.Дьяченко, худ. А.Губский
Б.Сулимов *«Алмазная гора»*. Реж.Л.Дьяченко, худ. А.Губский
Э.Т.А.Гофман, пьеса Л.Кожевникова *«Щелкунчик»*. Реж. И.Зиннуров, худ. В.Губская

2003

Л.Афанасьев *«Жар-птица»*. Реж. И.Зиннуров, худ. В.Губская
Н.Гернет *«Царевна-лягушка»*. Реж. Л.Дьяченко, худ. А.Губский
Т.Миннуллин *«Жылантау»* (*Змеиная гора*). Реж. И.Зиннуров, худ. В.Губская
М.Гилязов *«Сказание о Казани»*. Реж. Л.Дьяченко, худ. В.Губская

2004

К.И.Чуковский, пьеса Л.Афанасьева *«Муха-цокотуха»*. Реж. И.Зиннуров, худ. В.Губская
Н.Ахунова *«Здравствуй, Ежик!»* реж. Л.Дьяченко. худ. В.Губская
А.Алиш *«Сертотмас үрдәк»* (*Болтливая утка*). Реж. И.Зиннуров, худ. В.Губская





Ёёòàðàòóóðíí-ðóáíæáñòááíííá èçááíèà

РАУФ МАХМУТОВИЧ ИГЛАМОВ

ИСКУССТВО ИГРАЮЩИХ КУКОЛ

(на русском и татарском языках)

Редакторы *Р.Х.Курбанов, Ч.А.Гайфуллина*
Рецензенты *Р.С.Яппарова, И.Н.Зиннуров, Л.А.Дьяченко*
Художественный редактор *Р.Г.Шамсутдинов*
Дизайн, техническое редактирование и компьютерная верстка *Н.П.Клиповой*
Корректоры *Н.И.Максимова, Г.Г.Гарифуллина*

Лицензия на издательскую деятельность № 04184 от 6 марта 2001 года.

Оригинал-макет подписан в печать 7.09.2004. Формат 70×100 ¹/₁₆.
Печать офсетная. Гарнитура «Times». Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 18,85 + фор. 0,32. Усл. кр.-отг. 77,35. Уч.-изд. л. 22,27 + фор. 0,47.
Тираж 2000 экз. Заказ Э-604.

Татарское книжное издательство. 420111. Казань, ул.Баумана, 19.
<http://tatkniga.ru> E-mail: tki@tatkniga.ru

Оригинал-макет подготовлен с помощью пакета программ Jahat™.

Государственное унитарное предприятие полиграфическо-издательский комплекс «Идел-Пресс».
420066. Казань, ул.Декабристов, 2.