



Е.Н. Садирова

МУЗЫКАЛЬНАЯ ДРАМА В ТАТАРСКОМ ДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

В статье анализируется один из ведущих в татарском театре направлений - жанр музыкальной драмы. Его историческое развитие и дальнейшие перспективы.

Ключевые слова: театр, спектакль, музыкальная драма



анр музыкальной драмы, как особый вид театрального искусства нашел отражение в культуре многих народов. Музыкально-драматические произведения - драмы, комедии, водевили - в разное время ставились в узбекском, украинском, таджикском, бурятском, марийском, чувашском и других национальных театрах.

В татарском театре появление музыкально-драматических произведений происходило несколько стихийно, что во-многом обусловлено историческими событиями и неоднозначным, порой резко противоречивым отношением к самому жанру.

Даже очень краткий беглый взгляд на историю формирования музыкально-драматического жанра в татарском театре, определение его специфики позволяет в некоторой степени проследить пути развития всего театрального искусства. Дело в том, что уже в первых музыкальных драмах обозначилась тенденция к определению причинно-следственных взаимосвязей двух видов искусства и оформление определенно-го отношения к применению в драматическом театре музыки.

Родоначальники жанра - М.Файзи, К.Тинчурин и Т.Гиззат - в своих произведениях выстроили логику существования музыки внутри драматического спектакля. Определили основные формы подачи музыкального материала в различных по жанру и замыслу произведениях.

Так, в романтических музыкальных драмах, воспевающих поэзию высоких чувств, таких как «Галиябану» (1917), «Белый калфак» (1925), «Голубая шаль» (1926), «Угасшие звезды» (1923) - основную музыкально-образную сферу составляют сольные и дуэтные номера. В песнях герои раскрывают друг другу свои чувства, обнажают внутренние переживания. Форма звучания песен выстраивается по принципу лейтмотива, где один мотив служит музыкальной характеристикой персонажей и одновременно определяет направление в развитии сюжета, выступает в качестве главного лейтмотива всего произведения.

С углублением в музыкальных драмах социального содержания несколько изменилась, точнее, расширилась форма подачи музыкального материала. В таких произведениях как «Родина» (1929), «На реке Кандре» (1932) К.Тинчурина, музыкальных драмах «Наемщик» (1931), «Бишбуляк» (1938) Т.Гиззата, обращенных к истории народа, где драматический конфликт выходит за узкие рамки отдельной любовной истории, наибольшее развитие получает патриотический характер музыки.

Одним из главных действующих лиц в этих произведениях выступает образ народа. В музыкальной композиции основную идейную нагрузку несут на себе массовые хоровые номера.

Все эти музыкальные приемы и формы озвучения спектакля нашли впоследствии применение не только музыкальных, но и других по жанру постановках.

Как видно из приведенных примеров, формирование жанра происходило в 20-30 гг. прошлого столетия. И в самый наивысший пик расцвета, когда только - только начали оформляться его специфические черты, и, стал активно включаться в концепцию драматического действия музыкальный компонент, музыкальные постановки постепенно начинают изгоняться с театральных подмостков. Повсеместная идеологизация искусства и исторические события 30-40 гг. самым непосредственным образом отразились на этом процессе - под запретом как «безыдейные» признаются романтические произведения, любое проявление на сцене чувств и личностных переживаний воспринимается как художественный недостаток.

«Пьеса «На Кандре» чересчур перегружена элементами романтики, столь характерной для всех прежних работ Тинчурина и любовными интригами, за которыми часто теряется основная тема. Ударница-инкубаторша Фарида больше плачет от незадачливой любви, чем работает. Акбердин оживляется только тогда, когда убеждает девушку Гуляндам, что скоро весь колхоз будет освещен яркими огнями, которые будут блеснуть так же ярко и красиво, как светят глаза Гуляндам» [1].

Высказывания подобного рода были весьма характерны для 20-30 гг.

Дальнейшее утверждение на сцене принципов вульгарного социологизма и «теории бесконфликтности», трагическая судьба драматургов К.Тинчурина и Ф.Бурнаша - (автора возвышенных поэтических произведений "Тахир и Зухра" и "Молодые сердца") - оказавшихся жертвами идеологического террора на долгие годы прервало развитие одной из обозначившихся традиций.

Спектакли, конечно, ставились, и музыка в них была. Но даже самые значительные для того времени сценические произведения - «Миркай и Айсылу» (1936),

«Ходжа Насретдин» (1940), Н.Исанбета, «Искры» (1936), «Потоки» (1937), «Смелые девушки» (1940) - Гиззата и др. объективно не могли заполнить образовавшийся вакуум. Кроме того, не умаляя художественных достоинств этих произведений, следует все же признать, что в музыкальном отношении они в большей или меньшей степени отражали уже известные приемы озвучения спектакля.

В качестве примера можно привести драму М.Амира «Песня жизни» (1947) - одно из самых ярких событий театрального искусства послевоенного десятилетия. Драма написана в традициях классической музыкальной драматургии.

Автор начинает повествование с песни, задающей развитие сюжета. Ее исполняет находящийся на войне солдат Басыр - в преддверии очередного боя он поет о своей любви к жене Фатыме. В контексте всей драмы песня звучала как гимн любви и одновременно выступала протестом против войны, в своем масштабе она выходила за рамки отдельно взятой истории и имела общечеловеческое значение. Не случайно, этот спектакль был очень тепло принят зрителями, долгое время оставался в репертуаре театра. Лейтмотив драмы был до боли близок целому поколению людей, объединенных одним горем. Кроме того, песня давала зрителю определенный лирический настрой. Она звучала на протяжении всего действия и наполняла спектакль удивительной поэтичностью.

Таким образом, спектакль, построенный по принципу музыкальной лейтмотивности, явил собой продолжение (но не развитие) одной из сложившихся традиций.

В конце пятидесятих годов XX в. произошли огромные, судьбоносные изменения в жизни всей страны, всколыхнувшие мощный подъем культуры и искусства - заявляет о себе творчество Булата Окуджавы, Евгения Евтушенко, Андрея Вознесенского; Эльдар Рязанов снимает «Карнавальную ночь», где «Игорь Ильинский вылепил образ родимого советского Дурака в сталинском френче...» [2]. Одним из самых ярких и знаковых событий театральной жизни явилось открытие «Современника».

Татарский театр на эти перемены отреагировал реабилитацией творчества репрессированных писателей, вернув на сцену их произведения. Зрителю вновь были представлены мелодрамы К.Тинчурина «Казанское полотенце» и «Голубая шаль». Режиссеры Р.Бикчантаев и Ш.Сарымсаков фактически восстановили постановки 20-х годов, без купюр и изменений. Что вызвало серьезные замечания со стороны критики.

«Возобновляя постановку через 20 с лишним лет, следовало подойти к ним с позиции требований сегодняшнего дня» - Писал А.Еники [3].

На состоявшейся в 1957 году декаде татарского искусства и литературы в Москве упреки критики были еще более хлесткими, о чем свидетельствует стенограмма обсуждения спектакля, сохранившаяся в Государственном архиве Республики Татарстан [4]. Режиссер спектакля Ш.Сарымсаков, согласившись с высказанными в адрес театра замечаниями, назвал объективную причину подобного подхода к этому произведению - отсутствие музыкальных постановок в репертуаре театра на протяжении 20 лет [5].