

**IMMORTALITY ACQUIRED BY TALENT:
RESULTS OF THE THEATRE FESTIVAL
MARKING THE 80TH ANNIVERSARY OF TUFAN MINNULLIN**

Mileusha Muhametzyanovna Habutdinova,
Kazan (Volga region) Federal University,
18 Kremlevskaya Str., Kazan, 420008, Russia,
mileuscha@mail.ru.

The article contains reflections on the results of the theatre festival in honour of the 80th anniversary of T.Minnullin. The analysis of iconic pieces of the playwright reveals specific features of the stage interpretation of the works by contemporary production makers. The article also provides characterization of the writer's paradigm of creativity, a detailed analysis of the artistic world of the playwright, the playwright's contribution to the development of the Tatar national world image and of the Tatar national character. Particular attention is paid to the specific features of the genre in the works of T.Minnullin.

Key words: Tatar literature, drama, T.Minnullin, national identity, creative search.

In the autumn of 2015, the Volga region theatres paid tribute to the great Tatar playwright Tufan Minnullin. A theatrical festival in honour of the 80th anniversary of the great son of the Tatar people began on October 5. On October 11, the fans and connoisseurs of the talent of the playwright gathered at a memorial event, which was the final chord of the celebrations. The idea to hold the festival emerged when the writer was still alive, and it was first implemented 10 years ago in honor of the 70th anniversary of T.Minnullin. This year, the festival was initiated by the daughter of the playwright, and with the support of the Ministry of Culture of the Republic of Tatarstan and the company members of the Tatar State Academic Kamal Theatre. Nineteen performances were released on the stage of two Kazan theatres. The festival was attended not only by Kazan companies, but also by the companies from other cities: the Mari Youth Theatre, the Orenburg M.Fayzi Theatre, the National Youth M.Karim Theatre of Bashkortostan, the Bashkir Theatre named after M.Gafuri, the Ufa Theatre "Nur", the G.Kariev Youth Theatre, the Menzelinsk S.Amutbaev theatre, the Nizhnekamsk T.Minnullin theatre, the Atninsk G.Tukai Theatre, the Naberezhnye Chelny, Buinsk, Tuimazinsk, Almetyevsk theatres.

If we consider the history of the theatre, it becomes clear that the rise of one or another of them is associated with the work of a playwright. Thus, the golden age of the Russian theatre was provided by the creative work of N.Ostrovsky, A.Chekhov, M.Gorky, who opened a new page in the history of Russian drama. The history of the Tatar theatre is also renowned by great names: Kamal, K.Tinchu-

rin, T.Gizzat. Naturally, at the same time there were other successful playwrights working, those who achieved notable fame. However, it is Kamal, K.Tinchurin, T.Gizzat who embody a certain era, and their characters have become the faces of a certain stage in the history of the Tatar people.

At the beginning of the 1960s, a new generation of playwrights – A.Gilyazov, T.Minnullin, I.Yuziev – came into the Tatar Theatre. As I.Ilyalova fairly points out, it is the works of the creator of the immortal "old man from the village Alder-mesh" that "marked an entire epoch in the Tatar Academic Theatre and Tatar drama in general" (quoted after: [1: 6]). T.Minnullin became a classic in his lifetime and earned the title of No.1 playwright". His awards make it evident: the Musa Jalil Youth Prize, the G.Tukay State Prize, the Konstantin Stanislavsky State Prize of Russia, numerous prizes at theatre festivals, the Order "Badge of Honour", etc. T.Minnullin's drama came on the wave of the "thaw" hopes. The heyday of his work took place in the "era of the great glaciation, now called the era of stagnation" (R.Mustafin) [1: 6], and the years of perestroika, freedom and transparency. T.Minnullin creative activity continued unabated at the beginning of the twenty-first century as well. The plays by the playwright did not fade away with time and did not lose their relevance, since he "wrote without thinking whether "into the stream" or "not into the stream" his new work would sound... He always maintained his inner freedom. According to R.Mustafin, this torch of inner freedom became "an immortal basis for his works" [1: 7].

The program of the theatrical festival [2] is a striking proof of the present relevance of T.Minnullin heritage, the evidence of the inexhaustible love of spectators, the attention of directors, for whom the plays of the playwright turned into an experimental platform for the realization of the most unusual and daring interpretation.

“I began to write for the theatre because I performed in the theatre. It seems that it even began with acting. While acting a part I used to think to myself that here, in this very episode, different words should be pronounced. And I made up the words. And not just words, invented other plots. And the more I acted, the more I wanted to write...” [3: 467], so the playwright himself recalled the beginning of his career. For T.Minnullin from the beginning of the creative activity the main aim was to penetrate into the soul of the Tatar people. That is why all performances were a sellout.

What is the secret of this Tatar playwright's popularity? “The weapon of Tufan is his simplicity. A wise simplicity...” – A.Gilyazov says. The playwright overlooks the usual everyday stories; the most ordinary characters are in the focus of his attention. “But thanks to the watchful eye of the author their life, their every action become a living idea, calling for active, creative existence on earth”. “The ability to convey subtle nuances of scenic speech, abundantly accompanied with folk humor, to find the most appropriate characters for the given situation, a bold appeal to the burning problems of our time – all this together led to the success of the best plays by Tufan Minnullin” [4: 4].

With the premiere drama-performance “Without the moon the stars shine” came only Atninsk Tatar State Drama Theater named after G.Tukay (director R.Fazliev), other theaters had brought their well-known works. The pieces by the playwright symbolize an entire era which goes away before our eyes. During the festival we watched the directors cope with this problem. Of course, in one article it is impossible to respond on all performances of the festival. Each of them was interesting in its own way.

The peak of the playwright creativity is, of course, the play *Äldermeshän Älmändär* (‘The Old Man from the Village of Aldermesh’) (1976). It was staged in the Kamal Tatar Academic Theatre by a friend and close associate of T.Minnullin Marcel Salimjanov. For this production both of them, together with Sh.Biktemirov, the leading actor, were awarded the Stanislavsky State Prize of the RSFSR in 1979. “Director M.Salimzhanov created his colorful show, full of subtle humor, re-

markable for its imagination, ingenuity...” “The fruitful collaboration of the director, the playwright and the actor is not confined to words, one has written, the other has staged, the third has performed...Here, we mean a happy coincidence of their goals, of their creative perception of the world and of their art of faith” [3: 467]. The protagonist of the “sad comedy” has taken its rightful place in the gallery of memorable Tatar folk characters, standing on a par with the legendary Khoja Nasreddin and Shomba. The performance became the history due to good theatre actors' work. These are *Almandar* by Sh.Biktemirov, the image of Death by R.Sharafeeva, *Iskander* by I.Bagmanov, *D.Ilyasova*, *Hamdebanu* by R.Ziganshina and *V.Minkina* and *Yevstigney* by G.Nadryukov and H.Sultanov. If we could turn back the wheel of time, the theater festival should have started with this particular show. But time is relentless, neither the immortal creators of this show nor the leading actor are with us nowadays. Maybe that's why the organizers of the festival opened it with the play *Görgöri kiyäüläre* (‘Gregory's sons in law’) (1995) (dir. M.Salimzhanov).

This ethnographic piece was created in line with the ideas of the Tatar writers on Tatars, their role and place in the world. T.Minnullin responded to the call of his friend A.Gilyazov, who encouraged depicting the portrait of the Tatar people in Tatar literature in all its ethnic diversity, not limited to Kazan Tatars only. The comedy *Görgöri kiyäüläre* (1995) depicts a collective portrait of Tatars Kryashens, specific features of their worldview is disclosed. A unique element of the popular speech (the speech of Zakamyë Kryashens) is expertly recreated in the performance, as well as customs and beliefs, way of life, Tatars Kryashens national character and national costumes. The Image of Kryashens' customs is an important part of the author's intention. As A.Gilyazov, T.Minnullin thought it necessary to keep the details of their traditional culture, sought to consolidate them in the memory of the people by means of artistic expression (refer to [5: 128-132]).

In the comedy, the playwright reflects on the phenomenon of *Yola* (tr.: custom). Throughout the play the author comes up with the idea that the ancient ritual is not only a disguise, but it has a deep meaning. The young resist the elderly in their desire to reform the customs and the way of life, the suitors confront each other in their effort to get the future wives, the girls find themselves in cross-hairs: they need to choose future husbands, and the future itself.

Consciously or unconsciously, T.Minnullin brilliantly implemented in the comedy Bakhtin's concept of carnival laughter. The other characters do not immediately understand the inner logic of the protagonist's actions, Gregory who perceives his will as a game, freak, the old man's whim (compare with daughters', wives', husbands' words). The young initially treat *Yola* as a game, a disguise (recall the opinion of the bride on her grandmother's wedding dress). However, at the behest of Gregory (Nayile Dunaev) they soon grasp the essence of the wedding rituals, the essence of *Yola*.

T.Minnullin in his musical comedy brilliantly exploits the potential of the wedding ritual's themes and issues. The playwright's choice is largely motivated by the fact that the wedding belongs to the intimate life of a person, it is in the domestic sphere that a personality manifests himself most fully. As the action develops, the conflict moves from the sphere of personal and household to the social sphere. T.Minnullin explores the inner motives of his contemporaries. Thus, a collective portrait of contemporary society was born.

To create a perfect image of the Tatar lifestyle, the playwright explores the mythological potential of the wedding. The protagonist of the play, old Gregory (*Görgöri*) (the semantics of the name is 'awake' !!!), is trying to balance the world of family / community / society. In monologues of the three daughters' father, the past collides with the present and future: folk tradition is tested for strength and given in the dynamics in relation to the concrete historical realities. The plot of the wedding allows the playwright to create a holistic view of the modern society, as it marks the link between generations.

In the space of carnival comedy T.Minnullin managed to perpetuate the highlights of cultural manifestations of a shared culture of the Tatar Kryashens. At the same time, a collective portrait of an ethnic group is given in the context of national cultural relations and interactions. T.Minnullin first drew the audience's attention to the specific naming and speech etiquette of Kryashens. Then, he reminds the heroes of *Yola*. Moreover, the author does not limit the custom to the wedding rites. From a myriad of national holidays of Tatars Kryashens T.Minnullin chose the one that allows you to see the people as a whole. We consider the Trinity here – *Yafrak bāyrāme* ('Feast of foliage'). A.Gilyazov, reflecting on the essence of the holidays of Tatars Kryashens in the unfinished novel *Kyldan nāzek, kylychtan ütken* ('Thinner than a

string, mightier than a sword') (1988-2002), observed that the Trinity was "the day of the young, the holiday of love" [6: 81]. Unfortunately, in the new production of the Kamal Theatre the image of the birch decorated with ribbons is not present, while a profound meaning is manifested in it. The invariant of this image in the set design of the play becomes a broom in the hands of Gregory, with the help of which he "cleans" the space of the bride from bothersome suitors. In the eyes of the audience the future bride's father is trying to pull out a twig out of the broom to "treat" skittish and insolent youth. However, he fails to do that, because the broom is tightly bound. In such a way the potential of the archetypal tales of broomstick / twig is realized in the space of the performance. A broom in folk beliefs serves as a talisman, protective amulet. In Gregory's hands it plays one important function: Father saves the idea of the family, trying to protect his daughter from repeating the mistakes of the older sisters who married following her whim, without bothering to consult the parents. It is known that in old days a broom was thrown behind an evil person, so that he could not bedevil the house. Gregory, in accordance with this custom, throws a broom after daring Zhagrap (Almaz Garayev), who does not obey the national etiquette in dealing with the elder (Gregory, Grandmother). This metaphorical semantics of the broom will soon be intensified by the image of the *rifle*. Returning after the varmint chasing, Gregory, reassuring relatives, said that he had shot at a crow which carries chickens from the yard. This phrase indicates Zhagrap's predatory nature, he intends to marry a beauty, Irene (Alina Mudarisova), to strengthen his leading position in the community, and enjoy himself with Anouk in secret. N.Dunaev succeeded in creating a strikingly vivid image of the Tatar Kryashen on stage.

A birch branch in the hands of Anouk (Laysan Rakhimova) becomes a sign of the birch in the play. This is the way the director renders loneliness of the heroine and her unsettled life. At the same time the creators of the play point at an inner kinship between the characters. Zhagrap picks a birch leaf that had fallen from the branch of Anouk. In accordance with the symbolism of a plant, the birch leaf in Tatar culture performs the same function as the ivy leaf, symbolizing the heart. The national specificity of birch leaves reflects in the fact that, in addition to the semantics of heart, the leaf is associated with tears. Behind the rudeness and extravagancy of Anouk a hidden suffering of a young girl who had trusted Zhagrap once (words

about the date “you know where” and “you know yourself why”) is concealed. The retreat from principles of morality is shown on the scene with Anouk’s symbolic gesture: she sweeps the floor with the birch branch. It is the way the semantics of the broom as of a *dirty broomstick* is revealed. Thus, the image of seberke Anouk was born. Gestures and facial expressions of the heroine on the stage are forming a false ideal of the bride – a girl of easy virtue. The nature of the character is emphasized through talkativeness, loudness and indiscreet behavior. Sometimes these features acquire grotesque: Anouk was about to dislocate her jaw while gaping. Creators of the performance, following the carnival tradition, re-emphasize *physicality* of Anouk.

Gregory’s daughter is opposed to the portrayal of Anouk, she is viewed as an ideal bride. A daring, sharp-tongued beauty, though offended by the elders, Irene behaves politely with others, preserves her maiden honor, is serious about the choice of a fiance. A.Mudarisova managed to create a well-established character on stage. The girl heard her father, understood the internal logic of his actions, as a result the happy being came to reign in the family. *Birch wreaths* on the heads of the bride and the groom turn by the end of the play into a symbol of harmony, folk wisdom, which is transmitted from generation to generation (cf. the dialogue between Mother and Daughter, as well as the future co-mother-in-law Garpina). To develop the theme of the wedding, the playwright includes into the comedy some Kryashen tunes which are thematically close to the wedding dialogue.

Throughout the structure of the comedy the playwright successfully uses the potential of epic tradition (scenes with “difficult tasks” of the bride’s father). The idea of suitors’ images is also interesting. For example, the character of Zhagrap personifies the features of a modern picaresque hero, such hero tends to disdain hard work, blinded by greed, he is opportunistic and arrogant. The nature of the hero is brilliantly revealed in his dance and through *Odessa motifs*, absent in the original. The Odessa motifs are perceived through a costume as well: a sailor’s striped shirt, waders, and a vest. The crimson color is also of importance here, it refers to the “criminal” world, where thieves’ kitchen is associated with a carefree life. A.Garayev “infected” the audience with his energy, fascinated and subdued the public. His manner is perfectly straight. A “mask” runs into another, he vividly responds to the changing situation, determines the emotional performance.

The image of Byachke (Irek Kashapov) is vividly represented in the play. Gregory, an experienced old hand, has long seen “Behemoth” through. The treatment of the image of this suitor is determined by it being endowed with Rabelaisian traits, which sends us back to the elements of folk carnival laughter. Byachke, a loose belly haver, boasts at his rivals of his heroic appetite. Zhagrap hooliganism debunks Byachke as a *nightingale*, which brings us to the cultural myth with I.Shakirov. Consciously and skillfully, I.Kashapov copies known to all gestures of the renowned singer to visualize this parallel. In contrast, the hero of T.Minnullin is unable to perceive the spiritual potential of the songs he sings.

The dances of the heroes are quite informative either: the dance of Zhagrap is most individualized: it brings forward his adventurous nature. Byachke tries to perform the Kryashen dance party of the groom, but looks at it clumsy, like a bull in a china shop, largely justifying the gestures and movements of his ancestral nickname “Behemoth”, whereas Mikush (Rail Shamsuarov) attempts, overcoming shyness and embarrassment, to perform the similarity of the pair dance.

The climax of the play is represented in a scene of *bride purchasing*. Gregory deliberately doubled the price to expose the human nature of the suitors. A new shade of meaning is added to the image of Zhagrap in this scene, the shade the roots of which date back to the cult film “Prisoner of the Caucasus”: the hero-adventurer opposes *Yola* – law. Zhagrap offers to take a loan, or a mortgage, to have the bride. In such a way, the element of modern speech reveals itself in the production; it aims to stimulate the viewer’s perception to overcome the inertia of popular print. Byachke comes to a better understanding of life laws at the end of the play: internally ready to pay a huge dowry, he worries whether the bride feels live for him or not. Mikush’s behavior is conditioned by folk tradition: he is going to work day and night to earn a dowry, the most important thing for him is to know that Irene is waiting for him. Thus, Mikush recognizes the power of traditions once more.

The new composition of the actors successfully joined the long-established company. In the performance of the older generation not only the skills can be observed, but also the personal attitude towards the part, the creator of the play and the performance itself. In other words, the actors live on stage. The performance is generously “seasoned” with flirting with the audience and musicians, which stirs interest in the scenes, forcing a new

look at the textbook images. The image of “*Izba*” has long become a hallmark of the production. The production itself has turned into the HOUSE of the Kryashen culture.

T.Minnullin and M. Salimzhanov fruitful collaboration resulted in the creation of a series of other remarkable productions, which, unfortunately, have disappeared from the repertoire of the theatre. These productions are *Miläüshäneñ Tugan köne* (‘Milyausha’s Birthday’) (1968), *Duslar žyelgan žirdä* (‘Friendly Conversation’; another title ‘Devil’s Toast’) (1977), *Monly ber žyr* (‘The Conscience Has No Options’) (1981), *Diläfrüzgä dürt kiyai* (‘Four Fiancés of Dilyafruz’) (1972), *Kankaiuly Bähtiyar* (‘Bakhtiyar Cancaev’) (1974).

The performance of the Kazan Tatar State Theatre of Young Spectators named after G.Kariev *Nigez tashlary* (‘Foundation stones’, also called ‘Father’s House’) (dir. R.Ayupov) take the audience for a trip to the origins of T.Minnullin’s creative work. The comedy was written in 1967, redesigned in the early twenty first century. The genre of the piece is a family comedy. It reveals the life, customs, family relationships of the descendents of the old Ahmadishah. The foreground in the play is morality issues. The production of the famous Tatar playwright manifests Tatar folk canons of ethics free from religious content. T.Minnullin is concerned with weakening the family ties. When the play was written, the critics pointed out that the play is polemical. Tufan Minnullin describes a phenomenon painfully familiar and understandable to his contemporaries. The play narrates about a Father, a war veteran, who once ran a collective farm, who “brought his four sons to the high road of life” [7: 178; 8: 414; 9: 81]. The playwright reflects the nature of love for the motherland and parents. The set design meets the problematics of the performance: a rural house, in the space of which there are remnants of a foundation, windows, and an apple orchard.

Wise old Garifulla prepares a “test” for his sons to ensure the reliability of the new generation of the family of Ahmadishah. The failure of communication within the family is rendered in the scenes of close relatives quarreling with each other, examples of ignoring the principles of national ethics, the loss of the native language. The second edition of the comedy absorbed the pressing problems of our time: the closure of rural schools, opportunism and careerism, built in the principle of life, hypocrisy and indifference. The playwright is trying to reach the hearts of all people from the village who broke so abruptly with their “navel

string”. T.Minnullin thinks about personal responsibility for what happens in the native land.

In the first version of the play the images of *the house* and *garden* carry the greatest part of the author’s message, where every apple tree represents one of the sons. In Tatar folklore an apple tree bears generic semantics. That is why the act of Father distributing apples from the cap acquires a symbolic meaning. This gesture symbolizes the desire of Father to establish contact with the sons. The parallel *apple / sons* visualizes here. The head of the family wants to know “whether the healthy fruit are in his family tree or not?” One of the foundation stones of the family house is endowed with the semantics of *family bed / throne*. Applying to this, the playwright sacralizes the father’s house. The aim of the legend about the founder of the family which is passed from generation to generation is also the same.

An important role in the comedy is given to the episodes where the grandfather teaches his grandson the songs of his childhood. In such way, the conflict between the values of the traditional lifestyle and bustling modernity, obeying fashion, is represented. T.Minnullin focuses on the fact that Florid (Gulnaz Yakupova) gladly learns the old Takmaks and composes the modern resembling the old ones. The child is enjoying communication with his grandfather, expecting new tales and jokes.

Folk songs serve to create a special poetic atmosphere in the comedy, as well as reveal the inner world of characters, making the problematics of the play more complicated. Of the many folk songs the author chooses those which will receive a response in the soul of the audience. Through the folk songs arises the metaphor: *balalar – talchybyklary* (‘children – bushy willow branches’), *ko-shbalalar – oya* (‘nestlings – nest’). The text of the play is lavishly “seasoned” with folk humor and jokes.

In the second edition of the comedy the circle of metaphorical and symbolic images is expanding. In the first scene the image of the *sack* is introduced. The *sack* is too heavy for the sons to pick up. Mother shoulders the burden of everyone’s problems, in her big heart there is so much love to warm each member of the family, help those who have done something wrong. To emphasize the idea the playwright uses a naming name: *Gölžihan* (‘blooming universe’). Endzhe Kamaliev managed to create an unusually moving image of the spouse on the scene, she is wise, patient, docile, but, in a tough situation, able to resist her obstinate

husband. The antithesis of *the town – the village* should be treated as the opposition of *Yola and modernity*. Garifulla is strict, and not only to the children, but also to her daughters-in-law. The skill of the playwright manifests itself in his ability to create the types of heroes. N.Safin managed to embody on stage the image of the wise old man – *II agasy* – the vivid expression of the Tatar national character. The whole play resembles an ode to the faithful husband and wife.

Spectators cannot tear themselves away from the story about the families of the sons, capturing the changes in the nature of the relationship between the spouses. The spirit of patriarchal relations still reigns in the eldest son's family, while the wife of the middle son wears trousers. Once again the playwright explores the artistic potential of the "descriptive name": Hamit (I.Kamaliev) – "worthy of praise, the famous, the celebrated" (Minister) and Guzaliya (H.Sungatullina) – "beautiful". The spouses are respectful while talking to each other and caring. The elder daughter-in-law has good relationships with the parents of her husband. Guzaliya is doing the housework with pleasure, settling arising disputes. H. Sungatullina managed to create an image of *ungan kilen* ('agile daughter-in-law').

The image of another daughter-in-law, Fardia (L.Nizamieva), borders on caricature. The wife of the middle son, Hanif, is exhausted of staying in a country house, is not able to sustain relationships with others, and is characterized by a grumpy, touchy, moody disposition. The way she talks depicts her as prudent, selfish, and proud. The individualism of her character is reflected in the choice of the first name of the heroine: tr.: "the only one". Her husband, Hanif, is a prosecutor. Once again, the name of this hero proves to be well chosen, as it is translated as "someone who loves the truth".

The Father blames the older sons for the indifference to the requests of their countrymen. He feels relieved when he learns that the middle son is building a house on credit. In general, the image of the middle son's family has turned highly controversial in the new version of the comedy. The question arises: who is Florid obliged to for his excellent upbringing, either to his henpecked father or calculating mother?

The drama of the Father is revealed in relations with the younger sons, he grieves their failures, taking them too close to his heart. His heart is broken, when he thinks of alcohol-addicted Khalil (I.Nizamiev). From the words of his beloved, Sariyah, the public learns about the causes of the drama

of this character: a terrible disease, acquired when he for many years he had a job detrimental to his health, which deprived him of rest and doomed to loneliness. Khalil parted with his beloved, because he did not want to mar her existence. Once he wanted to stay at home, but his father convinced him to leave. The scene, in which Garifulla pleads his son for forgiveness and persuades him to stay at the family home and combat the disease in common effort, is full of dramatism and profound meaning.

Garifulla criticizes young Halim, a successful surgeon, because he is in no hurry to have a family and tortures Sariya (G.Abitova) with expectations. The concept of the image of a younger son matches the character's "descriptive name": "patient, enduring; gentle, kind, modest". Having fallen in love with Sariya, Halim feels uncomfortable, as she was once courted by Khalil. He movingly cares about his brother, his parents, his beloved.

The scenes of Grandfather and Grandson spending time together, perhaps, are the best in the play: touching and the most profound in meaning. Grandfather is making enormous efforts to seize the chain of life escaping from his hands, he generously shares with his grandson everyday experience, his confession has so many intimate thoughts and such pain that the public cannot help feeling a lump in throat. Garifulla enjoys and cherishes every moment of communication with his grandson, who responds him with devoted love.

The climax of the comedy is the moment when Garifulla speaks to the members of the family in the yard, sitting on the stone foundation of the ancestral manor. Serious issues are raised in his speech. T. Minnullin radically reworked the scene. The playwright introduces the image of *sake* – an important attribute of the interior of the Tatar house. Old Garifulla's memories of how he and his wife used to call their sons sleeping on the sake in the garden – "nigez tashlary" ("foundation stones" of paternal home / kind) – are filled with striking intensity. The final scene of the play is touched with hope, as Florid tells Grandfather that his father and his brothers are going to the garden to repair the old *sake*. The sons of the old man heard his call: "*Sin öy sahyrga uylasan, nigez tashlaryn tasa bulsyn*" ('If you decide to build a house, let its foundation stones be strong'), and took care over the father's house.

The play *A Women's Suite* of the Bashkir State Academic Theatre named after M.Gafuri plunged the audience into the world of femininity, purity and motherhood. Ilsur Kazakbaev, the director,

read the play by T.Minnullin *Änilär häm bäbilär* ('Lullaby') (1984) in the new light. This work of the playwright was once put on the stage of TGAT by M.Salimzhanov and is still stored in the memory of the audience, thanks to the brilliant acting work of N.Ihsanova, F.Ahtyamova, A.Gaynullina [7: 423-424]. The Bashkir performance is based on the famous play. The creators of the performance made changes to the composition of the characters, making the ward at the birthing home the mirror of a large multi-national world of Russia. The joy of motherhood erected Gulfina, Tatar, Valentina, Russian, Altynchech, Kazakh, an Italian and a Chinese on a pedestal of His Majesty Woman. In the talks of the Tatar mother of many children with other patients of the ward the truth is revealed: "The hand that rocks the cradle rules the world" (Peter de Vries). In the performance the audience enjoys the verses by Mustai Karim, Andrei Dementiev, Zulfiya Hannanova, Larisa Abdullina.

The changes were made to the genre as well. I.Kazakbaev has made a stab to create "Women's suite" on the stage. Each woman's history in the tapestry of the play of T.Minnullin at all its self-sufficiency, for the director plays an important dramatic role and performs the mosaic of lives as a holistic phenomenon. The interest of the young director to suite is motivated by his desire to bring on stage diverse images, come up with a kaleidoscope of fates, to introduce domestic scenes, use the timbre variety. It is the performance of a woman, the woman's fate, dream, and most importantly – of the happiness of being a mother.

Building the structure model of the suite, I.Kazakbaev brings the audience very close to the mythological understanding of maternity. The creators of the performance correlate reality with a single mythological invariant: life – death – resurrection (renewal) (Y.Lotman) [10]. This is achieved through a colorful antique style stage design (the artist is A.Nesterov), sensual plastic solution and choreography (the choreographer is S.Askarova), music (the composer is I.Yahin).

Historically, the suite has developed as a genre of opera and ballet. For "A Women's Suite" a slow ceremonial exposition is characteristic. The idea of repeatability is manifested in the first stage. The essence and purpose of women is transmitted through dance and music. Tunics, on the one hand, emphasize the beauty, purity and grace of women, on the other hand refer us to the mythology, giving rise to associations with the ancient goddess of fertility. The sacred role of women in resolving the binary oppositions is emphasized already at this

stage: *the heaven and the earth* in the name of the approval of the cosmos in the world. The image of the *navel cord* acquires the idea of the *thread of life*. The *flower branch* symbolizes a new life, and is perceived as a metaphor of the navel cord by which a higher power ties the person to the web of human life. To perceive the higher purpose of women, the viewer is watching her life, consisting of three stages: *the girl – the bride – the mother*. The sacredness of motherhood status is highlighted by the image of navel cord transforming into images of breast milk and the baby in the cradle – *the flower of love*.

The ballet gives way to the scenes of everyday life in the hospital, and the audience find themselves within the sphere of women's conversations, experiencing the kaleidoscope of fates. The change of the chronotop is reflected in the costumes: the heroines dress up in flower-dotted gowns. The passion for self-expression is evident even here: each of the women ties the scarf on her head in her own way. The focus of the action is Gulfina, the mother of many children. Again, the playwright resorts to the descriptive name: tr.: "flower garden". As the action develops the heroine turns into a symbol of motherhood. Gulfina generously shares with the young her life experience, soothes, instructs, guides and protects. Actresses managed to create bright, temperamental images of young mothers, anxious in experiencing motherhood. Lullabies, sounding in different languages, contribute to the lyrical mood of the comedy.

Gulfina has an antipode in this play, the name of the heroine is Dilemma (G.Kazakbaeva), with her image the theme of parentlessness is introduced to the performance. Dilemma decided to leave her child in the hospital, as she and her husband are not ready to take responsibility for the child. Thus, the image of the mother who abandons her child is performed in the production. Dilemma is making enormous efforts to stifle the maternal instinct. The playwright seeks to identify the root cause of the act of the young woman. The origins of the tragic choice should be searched for in her own family. The girl grew up in a single-parent family and always lacked maternal love and tenderness. Having got married, Dilemma didn't become happy: her mother in law, blinded by maternal jealousy, hated the wife of her son. So, gradually, the playwright brings the audience to understand that motherhood is not only the joy, but a lot of work at up-bringing. As A.Ahmadullin pointed out, the *lullaby* grows up to reach the level of metaphor in the play by T.Minnullin, symbolizing the

eternal values of the people's morality, inseparably linked with the lifestyle of the people [7: 424].

The performance of the Bashkir theatre has become a real suite, which glorifies the eternal dignity of women: motherhood, tenderness, beauty. The final scene gives the audience the hope for saving cosmos: the father of Altynchech's child comes to the hospital to see her baby.

The play *Mullah* (2006) reflects the way of artistic and spiritual quest of the great Tatar playwright; it attracted the attention of the Kamal TGAT and the Menzelinsky theatre. The piece is written by T.Minnullin in line with creative experimentation in the field of "new drama", and is penetrated with the hysterical spirit of hopelessness. Stepping back from the traditions of "villagers", in *Mullah* the playwright does not sing of "the cradle of the Tatar people". Truthfully, without exaggeration, but with sparse brush strokes, he draws a portrait of an abandoned Tatar village. The author's desire to portray reality as such is apparent. Noticeable is the interest of the playwright towards a marginal hero. T.Minnullin develops a new, for himself, technique – "the new drama".

A young mullah orphan with living parents (a sign of modernity) is portrayed as a "hero of our time". The plot follows the laws of "the new drama." Consequently, T.Minnullin doesn't seek to answer the question whether a new hero is able to do anything with the world. The author encourages us to ponder if it is necessary to change the world, what kind of action the "hero of our time" is willing to take. The audience watches the chain of events in the life of a young mullah, who at the invitation of a businessman comes to work in the mosque in his native village, where the degradation has reached unprecedented power. The arrival, the meeting with the community of mahalls is the most important task posed by Samat aby, the businessman. However, the event-frame of the production embraces not only the present. The playwright, exploring the root causes of the crisis of the village, the Tatar village, goes into the depth of history – the period of collectivization and Stalin's repressions. T.Minnullin is looking for the origins of the crisis which has gripped the Tatar village, the village never spoiled by the fate. For centuries the *village* suffered from poor harvests, bad weather, high taxes and loans, but survived thanks to the eternal diligence of its residents strong by their spiritual health.

The picture of the modernity manifested in the *Mullah* is shocking for the Tatar audience, mostly inexperienced in the theory of the "new drama",

and therefore searching for the light at the end of the tunnel [11]. These feelings are exacerbated by the set design of the play by Menzelinsky theatre. All the properties and the setting itself created by S.Skomorohov, the artist, make the performance, as Akhmetov noted, "concise, pointed, severe". [12] The compositional center is the road leading from the house to the mosque. Everyone who go off the road find themselves in the metaphorical "darkness" which involves "wandering". Only in the house and the mosque the "light" is turned on. Thus, the image of light is endowed in the tapestry of the play with a metaphorical connotation. Unsettled rural life is emphasized by the image of the latticed fence, which creates the illusion of "cage homes". The plan of the playwright to present the marginal characters of his contemporaries is brought into the light. They are driven into a corner by life circumstances, into a corral (recall Valiakhmet's words of animal-like fellow villagers, not worthy of salvation, and the complaints of the young mullah). The image of the village is dominated by gloomy grey colors. The sound accompaniment contributes to the creation of anti-ideal: the howling of dogs and the sounds of organ music, which work on creating an atmosphere of apocalypse. The audience captures the traces of insecurity everywhere, nowhere is a trace of that solidity, which Tatar villages have long been famous for: abandoned houses, ruined collective farms, a destroyed bridge.

Samat aby, a successful businessman, is trying to atone for his kind to his native village. He builds a mosque, hires the Mullah, and restores the bridge, trying as far as possible to respond to the "healthy" wishes of the villagers. The image which is opposed to him is Valiakhmet, a repressed mullah's grandson, who returned to his native village to understand himself. No social hard times could kill the entrepreneurial, merchant, trading Tatar spirit in them. However, both are deeply unhappy, are part of the vacant space of modernity. It's hard for Samat aby to accept the fact that his ancestor was involved in ruining his native village: in the years of collectivization he cut down the minaret and doomed Mullah to wandering (exile to Magnitogorsk). For the sins of their grandfathers, grandchildren are responsible now. Money and successful career do not bring them joy. Samat aby is looking for ways to save the native village. He wants to return the village to the secular way of life, when Mullah was the head of the community.

In the image of Samat, Rustem Mullin was able to show his hero's life drama, rooting on the

best achievements of psychological drama. Everything in his appearance bears the stamp of a person spiritually healthy. The old men of the kind used to be called *il agasy*. Confident, wise from life experience, responsible, commanding, having no fear of difficulties, chary of words, preferring business to words – they were the essence of a Tatar village. The playwright's attitude is also recognized in the descriptive name: tr. "the leader, the supreme ruler, eternal".

Valiakhmet belongs to the type of niggardly peasants, willing to earn easy money. T. Minnullin does not mention the true reasons of Valiakhmet sudden return to the land of his ancestors. However, through the dialogues, full of hidden drama of the hero, with his opponents (Samat, Asfandiyar) the life tragedy of the hero is revealed: a progressive feature of his life was cut short because of the resentment, obscuring his spiritual horizon. The grandson of the exiled mullah came back to look into the eyes of the villagers who had not stood up for his grandfather, the head of the community, in the purpose to see how the curse of his relatives would fall on the head of those who are guilty of insecurity and misery of his family. Angry with the whole world, Valiakhmet sets up the alcohol shop and solders and mocks at the villagers. H. Hammatullin managed to convey the internally contradictory character. Observing the development of Valiakhmet storyline, gilyazovsky "wooden Mullah" comes to mind, Hurmatulla of *Žiz kyngrau* ('Copper Bells') (1959-1960) (See for detail.: 12-13).

There are no hymns of his native land in the play. But Tukay's poem *Par at* ('A Pair of Horses') as well as the image of the road and the motif of separation from the motherland in the play is the playwright's love song for the country. This asset by Damir Samerkhanov, the director, aims at strengthening the stylistics of "new drama": an ironic interpretation of "well-known plots". The poem is read by sottish Badretdin, who proved to be unable to deal with the gift of the artist. The potential of the folk song *Herman köe* ('German Song') remains unimplemented in the production. Thus, the parallel with the work of the famous Gorky drama *The Lower Depths* is evident.

A piece of the Russian classic is brought to the stage by the Tatar writer. The spectator is plunged into the abyss of a dispute about the nature of a modern man. Badretdin, a modern Bubnov, accuses a drunken villager of failing to change his destiny, "*Babañ – kabahät, atañ – hasharät, üzeñ – tizäk*" (tr.: 'Your grandfather is a scoundrel, your

father is a skunk, you yourself is shit'), which provokes Minnullin's actor to commit a suicide. The dispute about the personality and compassion, like in Gorky's play, clusters around three groups of characters: Samat (Satin), Valiakhmet (Bubnov), Asfandiyar (Luka). The artistic incarnation of Badretdin is sustained by G. Tykay's poem *A couple of horses*, in which the values of *Tugan il* associated with the light of life are proclaimed. Sakralizing his homeland, the poet resorts to solar symbolism: "*Sezdän ayrlyp, tugannar! – Žaysyz, unğaysyz toru; Bu toru äytergä mömkinder, koyash-aysyz toru*" (tr.: 'I was separated from my family, to live became unbearable to me, and I miss the sweet as the sun, the moon') [14]. Tukay's text in the play fits into the concept of orphanhood in the play: the man is presented alone. Each hero in the space of the play can pronounce Tukay's confession: "*Bar da bar, teak yuk tugannar, min, yatim monda, yatim*" (tr.: 'Do I lack anything or did I lose anything? I have everything except close people; I have now become an orphan') [14]. Mullah Asfandiyar is an orphan with living parents. Valiakhmet and Samat, who lost their fathers, cannot find the meaning of their life, fatherless Nalima, Muslim's grandchildren, whose parents sent them away from the city... The darkness around the characters thickens when the number of characters is expanded by the introduction of the local mullah who turned religious practice into the job, as well as degrading youth who do not know how to fulfill their potential (Elbrus is Gorky's Vaska Pepel) and "the authorities in rural areas" (the Kostylevs): the policeman and miserable chairman of the village council. All of them got used to daily chaos, aware of their powerlessness to change anything.

The village is shown as a social environment dominated by men. Forced to exist in a world of brutality, force, violence, women are beginning to behave like men: violent behavior, cynicism, impudence. T. Minnullin distinguishes behind this "mask", however, a woman who dreams of love, a happy marriage and motherhood. This positive dynamics is most vividly observed in the image of Nalima (Dinara Akhmatova). In response to the brutality of the power of men's world, she chooses the onslaught, because she does not know how to establish herself in society. But, when a man-protector turns up, she changes into a "quivering doe". The family idyll is accompanied by a lyrical melody.

The conflict between Asfandiyar and Elbrus, at the beginning of a personal nature, develops into a

social one and comes to its end with a shot in the night. At the end of the play the “hero of our time” returns to the village. From the words of others, we learn that in half a year time Asfandiyar drew on his side only teenagers, but adults do not hurry to the mosque.

The significance of mullah in the life of the village is highlighted by the interior decoration of his home. The image of the doorstep is indicated not clearly in his house, you can get into it from anywhere. A.M.Gilyazov always bemoaned the fact that the Tatar writer fails to convey the light of faith in mullah’s personality. For him, the example was Tatar Aley from *Notes from the House of the Dead* by Fyodor Dostoyevsky [15]. Is the image of Mullah in this piece by T.Minullin complete? Did the author succeed in displaying the image off the household, in a sacral space? We face a young man who once lost his way in life, but, by faith, has embarked on the road to reformation, creation of spirituality in himself and people around him. In his dialogues, there are both hope and despair. There is a “healthy” spirit in him, as well as commitment to principles. As such, he refuses to commit ritual actions during the funeral of alcoholics to motivate the others to pause to think. His movements are slow, the speech is laconic. He is physically strong, ready to stand up for himself and the others. However, the image of the performance in the play, and in the play itself, is very common. The scenes from the namaz, the lesson of religious literacy in the mosque look unconvincing. The hero is lame as well in the episode with textbooks. “The light of faith” is not perceived through his Character... The chaos in religious ideas of the contemporaries is rendered in the words of sanitary mullah of Wahhabi, in Valiakhmet’s confession, who learned only yasin, but villagers believe that he knows the Koran by heart, as his house is full of books in Arabic. In the conversation with the young Mullah the grandson of the repressed Mullah admits that he is only at the very beginning of religious knowledge. The final of the play of the Menzelinsk performance is melodramatic: azan is read now by Muslim’s grandson. Valiakhmet, having overcome the resentment against the villagers, paid tribute to the soul of Badretdin (Ruslan Akhmetzyanov) and read the funeral prayer. The end is open and thought-provoking for readers to come to their own solutions to the conflict. It is difficult to separate the heroes of the play into positive and negative, all of them have made the wrong step, being separated from Islam by the will of history, Islam which was for the ancestors not only a relig-

ion but a way of life. The world moved down from poles is most clearly characterized by the palette of heroes’ names which have lost touch with the Turkish culture, and therefore the system of values: Elbrus, Lemoore...

In the play *Mullah* T.Minnullin took the first steps in the development of Islamic theme, since he realized that the establishment of national character and writing about the soul of the Tatar people is impossible without knowing what he worships. The playwright has given us hope, showing the way to a further spiritual search.

Unfortunately, in one article it is impossible to reveal the originality of all the performances in the festival (see of the play *Tösh* (‘Dream’) (dir. R.Zagidullin) [16]). The main result of this event, in our view, has become the national love of spectators to the talent of the great Tatar playwright. T. Minnullin was shown in different ways – playfully festive and unbearably heavy, close to us, modern and sometimes a complete stranger (a trailer for the film “Mullah”). The works of the playwright are made play by different theatre companies from opposite sides: traditionally and familiarly, and, on the contrary, incredibly up-to-date. Each performance of the festival still caused blazing debates among the audience. The voice of the playwright-fighter, an ardent patriot of the Tatar people was heard in all productions, the presence of Tufan Minnullin was perceived in every performance.

The theatre festival is another evidence of the immortality of the great playwright’s talent. Tufan Minnullin is among us. The freshness of viewpoint of his plays, in which the era is revealed, is achieved through mysterious theatrical means, sometimes by the way of hard artistic pressure, sometimes by means of exciting, mysterious pauses, rhythm, intonation. The theatres presented the audience with the happiness of culture experience have long been familiar in the new interpretations and symbols. The playwright gained immortality in his works, he is recognized and loved by readers and spectators, and his catch phrases and aphorisms are relevant today, cause a smile, prompt reflection.

References

1. *Mustafin R. Fakel vnutrenney svobody // Tatarstan. 1997. №5. S.6-7. (in Russian)*
2. *Tufan Minnullinga bagyshlangan teatral’ dekada (5-11 oktyabr’, 2015). / Töz. L.Shakirzanova, G.Gyymatova. Tübän-Kama: OOO “IPTs Guzel” 2015. 52 b. (in Tatar)*

3. Tufan Miñnullin: fänni-publitsistik, dokumental'-biografik žyentyk. Kazan: "Žyen" näshr., 2015. 624 b. (in Tatar)
4. *Gilyazov A.* Prityazhenie stseny (K 50-letiyu Tufana Minnullina) // *Vechernyaya Kazan'*. 1985. №28 (596). 25 avgusta. S.4. (in Russian)
5. *Khabutdinova M.M.* Dukhovnyy mir tatar-kryashen v romane Ayaza Gilyazova "Ton'she struny, ostree mecha" Materialy mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii "Slavyanskaya kul'tura: istoki, traditsii, vzaimodeystvie. 13 Kirillo-Mefodievskie chteniya" (15 maya 2012 g., Moskva). S.128-132. (in Russian)
6. *Gyyläžev A.* Kyldan näzek, kylychtan ütän // *Chyn miras*. 2013. №10. B.74-80. (in Tatar)
7. *Arslanov M.* Tufan Minnullin dramaturgiyase // *Kazan utlary*. 2015. №8. S.177-178. (in Tatar)
8. *Äkhmädullin A.* Tufan Miñnullin // *Tatar ädäbiyaty tarikh*: Alty tomda. T. 6. Kazan: "Rannur" näshr., 2001. B.405-430. (in Tatar)
9. *Zakiržanov Ä.* Rukhi tayanych: ädäbi tänkyyt' mäkaläläre. Kazan: Tatar. kit. näshr., 2011. 302 b. (in Tatar)
10. *Lotman Yu.M.* Proiskhozhdenie syuzheta v tipologicheskom osveshchenii // *Lotman Yu.M. Izbrannyye stat'i: v 3 tomakh*. T.1. Tallin: Aleksandra, 1992. S.224-242. (in Russian)
11. *Mukhammadiev L.* "Mulla" spektakle tatarada ömet uyata alyrmy? // *Azatliq.org: Azatliq Radiosi (Azatlyy radiosy)*. 2012. 13 noyabrya. URL: <http://www.azatliq.org/content/article/24769379.html> (data obrashcheniya: 12.09.2015.). (in Tatar)
12. *Akhmetov R. Mulla* // *Zvezda Povolzh'ya*. 2012. 15 noyabrya. URL: <http://zvezdapovolzhya.ru/kultura-i-iskusstvo/mulla-15-11-2012.html> (data obrashcheniya: 12.09.2015.). (in Russian)
13. *Khabutdinova M.M.* Obraz sovremennika v p'ese A.Gilyazova "Žiz kyngyrau" ("Mednye kokol'chiki") // *Problemy filologii narodov Povolzh'ya: materialy Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii* (20 aprelya 2012 g.). Vypusk 6. M.: Ekoinform, 2012. S.149-153. (in Russian)
14. *Khabutdinova M.M.* Soderzhanie i poetika obraza deyatelya musul'manskogo dukhovenstva v tvorchestve A.M. Gilyazova // *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*. 2014. №1(31). Chast' 2. S.191-195. (in Russian)
15. *Tukay G.* Izbrannoe: Stikhi i poemy. Kazan': Tatar. kn. Izd-vo, 2006. 192 s. URL: http://www.gabdullatukay.ru/rus/index.php?id=184&Itemid=37&option=com_content&task=view (data obrashcheniya: 12.09.2015.). (in Russian)
16. *Khabutdinova M.M.* Voprosy religioznoy samoidentifikatsii v tvorchestve tatarskogo pisatelya Ayaza Gilyazova (1928-2002) // "Medina al'-Islam". №137. 19 fevralya 2013 g. URL: <http://islamrf.ru/news/culture/history/26339/> (data obrashcheniya 12.10.2015.). (in Russian)
17. *Khäbetdinova M.M.* "Tösh"täge serläär (T.Miñnullinnyñ "Tösh" spektaklennän soñ uylanular) // *Kazan utlary*. 2015. №8. B. 169-176. (in Tatar)

ТАЛАНТОМ ОБРЕТЕННОЕ БЕССМЕРТИЕ: ИТОГИ ТЕАТРАЛЬНОЙ ДЕКАДЫ В ЧЕСТЬ 80-ЛЕТИЯ ТУФАНА МИННУЛЛИНА

Милеуша Мухаметзяновна Хабутдинова,
Казанский федеральный университет,
Россия, 420008, г.Казань, ул.Кремлевская, д.18,
mileuscha@mail.ru.

В статье содержатся размышления об итогах театральной декады в честь 80-летия Т.Миннуллина. Через анализ знаковых пьес драматурга раскрывается специфика сценической интерпретации его произведений современными режиссерами. Охарактеризована парадигма творческого поиска писателя. Выявлена специфика художественного мира драматурга. Описан вклад Т. Миннуллина в разработку татарских национальных образов мира, татарского национального характера. Особое внимание уделяется жанровой специфике произведений драматурга.

Ключевые слова: татарская литература, драматургия, Т.Миннуллин, национальное своеобразие, творческий поиск.

Осенью 2015 года театры Поволжья отдали дань памяти великому татарскому драматургу Туфану Миннуллину. Стартовала театральная декада в честь 80-летия великого сына татарского народа 5 октября, а 11 октября поклонники и ценители таланта драматурга собрались на

вечер памяти, который стал финальным аккордом. Сама идея проведения такого мероприятия зародилась еще при жизни писателя и впервые была реализована 10 лет назад в честь его 70-летия. В этом году декада была организована по инициативе дочери драматурга и при поддержке Министерства культуры РТ и коллектива Татарского государственного академического театра имени Г.Камала. На сценах двух казанских театров было поставлено 19 спектаклей. В декаде приняли участие театральные коллективы не только Казани, но и других городов: Марийский ТЮЗ, Оренбургский театр имени М.Файзи, Национальный молодежный театр Башкортостана имени М.Карима, Башкирский театр имени М.Гафури, Уфимский театр «Нур», ТЮЗ имени Г.Кариева, Мензелинский театр имени С.Амутбаева, Нижнекамский театр имени Т.Миннуллина, Атнинский театр имени Г.Тукая, Набережночелнинский, Буинский, Туймазинский и Альметьевский театры.

Если мы обратимся к истории театрального искусства, то станет понятно, что расцвет того или иного театра сопряжен с творчеством какого-нибудь драматурга. Так, расцвет русского театра обеспечило творчество А.Островского, А.Чехова, М.Горького – писателей, открывших новую страницу в истории русской драматургии. В истории татарского театра также были великие имена: Г.Камал, К.Тинчурин, Т.Гиззат. Естественно, одновременно с ними работали и другие, которые добились ощутимых успехов, однако именно эти драматурги олицетворяли собой определенную эпоху, а их персонажи превратились в лики времени, соответствующие тому или иному этапу в истории татарского народа.

В начале 1960-х гг. в татарский театр пришло новое поколение драматургов – А.Гилязов, Т.Миннуллин, И.Юзиев. Как верно подметила И.Илялова, именно творчество создателя бессмертного «Старика из деревни Альдермеш» «ознаменовало целую эпоху в Татарском академическом театре и в татарской драматургии вообще» (цит. по: [1: 6]). Т.Миннуллин превратился в классика при жизни и заслужил титул «драматурга №1». Об этом же свидетельствуют и его награды: молодежная премия имени Мусы Джалиля, Государственная премия имени Габдуллы Тукая, Государственная премия России имени Константина Станиславского, неоднократные призы на театральных фестивалях, орден «Знак Почета» и т.д. Т.Миннуллин пришел в драматургию на волне «оттепельных»

надежд. Расцвет его творчества пришелся на «эпоху великого оледенения, называемого ныне эпохой застоя» (Р.Мустафин) [1: 6], и годы перестройки, свободы и гласности. Творческая активность Т.Миннуллина не ослабевала и в начале XXI века. Пьесы драматурга не тускнели со временем и не теряли своей актуальности, так как он «писал, не задумываясь о том, „в струю“ или „не в струю“ будет звучать его новое произведение... Он всегда сохранял внутреннюю свободу. И вот этот факел внутренней свободы и стал», по мнению Р.Мустафина, «основой неувядаемости его сочинений» [1: 7].

Программа театральной декады [2] – яркое доказательство актуальности наследия Т.Миннуллина сегодня, свидетельство неиссякаемой любви зрителей, пристального внимания режиссеров, для которых пьесы драматурга превратились в экспериментальную площадку для реализации самых неординарных и смелых прочтений.

«Я стал писать для театра только потому, что играл в театре. Вроде бы даже с игры все и началось. Играю написанную роль, а про себя думаю, что вот в этой сцене можно и совсем другие слова сказать. И придумывал эти слова. Да и не только слова, придумывал другие сюжетные предложения. И чем больше играл, тем больше хотелось писать...» [3: 467], – так вспоминал сам драматург о начале своей творческой карьеры. Для Т.Миннуллина с самого начала творческой деятельности главной целью было проникновение в душу татарского народа. Вот почему на всех спектаклях декады царил аншлаг.

В чем же секрет популярности этого татарского драматурга? «Оружие Туфана – простота. Мудрая простота...», – считал А.Гилязов. Взгляд писателя обращен к обычным житейским историям, в орбите его внимания – самые что ни на есть обычные герои. «Но благодаря зоркому взгляду автора их жизнь, каждый поступок становится живой мыслью, призывающей к активному, творческому существованию на земле». «Умение передать тонкие нюансы сценической речи, обильно оросив ее народным юмором, найти наиболее сочные характеры для данной ситуации, смелое обращение к живописующим проблемам современности – все это вкупе обусловило успех лучших пьес Туфана Миннуллина» [4: 4].

С премьерным спектаклем-драмой «Без луны звезды нам светят» приехал лишь Атнинский государственный татарский театр драмы

имени Г.Тукая (режиссер Р.Фазлиев), остальные театры привезли свои старые работы. Произведения драматурга символизировали целую эпоху, которая уходит на наших глазах. Во время декады мы наблюдали, как режиссеры справляются с этой проблемой. Естественно, в рамках одной статьи невозможно отозваться обо всех спектаклях декады. Каждый из них был по-своему интересен.

Вершиной творчества драматурга, безусловно, можно назвать пьесу «Элдермештэн Элмэндэр» («Старик из деревни Альдермеш») (1976). Ее поставил на сцене Татарского академического театра имени Г.Камала друг и соратник Т.Миннуллина режиссер Марсель Салимжанов, за который оба они вместе с Ш.Биктемировым, исполнителем главной роли, в 1979 году были удостоены Государственной премии РСФСР имени К.Станиславского. «Режиссер М.Салимжанов создал свое яркое зрелище, насыщенное тонким юмором, отличающееся фантазией, изобретательностью...». «Содружество режиссера, драматурга и актера не исчерпывается словами: один написал, другой поставил, третий сыграл... В данном случае речь идет о счастливом совпадении целей, творческого мировосприятия, художественной веры» [3: 467]. Главный герой «грустной комедии» занял свое достойное место в галерее запоминающихся татарских народных характеров, встав вровень с легендарными Ходжой Насретдином и Шомбаем. Спектакль вошел в историю театра хорошими актерскими работами. Это *Альмандар* Ш.Биктемирова, *образ Смерти* Р.Шарафеева, *Искандер* И.Багманова, Д.Ильясова, *Хамдебану* Р.Зиганшиной, В.Минкиной, а также *Евстигней* Г.Надрюкова, Х.Султанова. Если бы удалось повернуть колесо времени вспять, конечно, театральную декаду должен был открывать именно этот спектакль. Но время неумолимо, рядом с нами нет ни создателей этого бессмертного спектакля, ни исполнителя главной роли. Видимо, поэтому организаторы декады открыли ее спектаклем «Гөргөри кияүләре» («Зятья Григория») (1995) (реж. М.Салимжанов).

Эта этнографическая пьеса была создана в русле размышлений татарских писателей о татарском народе, его роли и месте в мире. Т.Миннуллин откликнулся на призыв своего друга А.Гилязова, ратовавшего за создание в татарской литературе портрета татарского народа во всем его этническом многообразии, не ограничиваясь лишь показом татар

Заказанья. В комедии «Гөргөри кияүләре» («Зятья Григория») (1995) явлен коллективный портрет татар-кряшен, раскрыта специфика их ментальности. Со знанием дела воссозданы неповторимая стихия народной речи (говор кряшен Закамья), обычаи и верования, быт, национальный характер татар-кряшен, костюм. Изображение обычаев кряшен – важная часть авторского замысла. Как и А.Гилязов, Т.Миннуллин считал необходимым сохранить сведения об их традиционной культуре, стремился закрепить их в памяти народа с помощью художественного слова (см. подр.: [5: 128-132]).

Драматург в комедии размышляет над феноменом *йола* (обычай). Всем содержанием пьесы автор доказывает, что за древним ритуалом скрывается не *ряжение*, а глубокий смысл. Молодежь противостоит старикам в своем стремлении подвергнуть ревизии обычаи и жизненный уклад в целом, женихи противостоят друг другу в стремлении заполучить невесту, девушки-невестки оказываются в экстремальной ситуации: они должны выбрать мужа, а значит – свое будущее.

Т. Миннуллин – сознательно или бессознательно – реализует в комедии бахтинскую концепцию карнавалного смеха. Окружающие не сразу понимают внутреннюю логику поступков главного героя комедии Григория, воспринимая его волю как игру, чудачество, стариковскую причуду (вспомните реплики дочери, жены, женихов). Молодые вначале рассматривают *йола* как *игру-ряжение* (ср. оценку невесты свадебного платья бабушки). Однако по воле Григория (Наиль Дунаев) вскоре они постигают суть свадебной обрядности, суть *йола*.

Т.Миннуллин в своей музыкальной комедии блестяще эксплуатирует потенциал тематики и проблематики свадебного ритуала. Выбор драматурга во многом мотивирован тем, что свадьба относится к интимной жизни человека, именно в этой бытовой сфере он проявляет себя наиболее полно как личность. По мере развития действия конфликт из сферы личной бытовой перемещается в сферу социальную. Т.Миннуллин исследует внутренние мотивы поступков своих современников. Так рождается коллективный портрет современного общества.

Для создания идеального образца бытия татарский драматург использует мифологический потенциал свадьбы. Главный герой пьесы – старик Григорий (Гөргөри) (семантика имени: «бодрствующий»!!!) – пытается привести в равновесие мир семьи / общины / общества. В

монологам отца трех дочерей, прошлое сталкивается с настоящим и будущим: народная традиция испытывается на прочность и дается в динамике, в сопоставлении с конкретно-историческими реалиями. Сюжет свадьбы позволяет драматургу создать целостное представление о современном обществе, так как знаменует связь поколений.

В карнавальном пространстве комедии Т.Миннуллина удалось увековечить яркие моменты проявления единой культуры татар-кряшен. И в то же время коллективный портрет этнической группы дан в разрезе общенациональных культурных связей и взаимодействий. Т.Миннуллин вначале обращает внимание зрителей на специфику имянаречения и речевого этикета кряшен. Затем заставляет вспомнить героев *йола*, причем автор не ограничивает обычай свадебной обрядностью. Т.Миннуллин из мириады народных праздников татар-кряшен выбрал один, который позволяет увидеть народ как единое целое. Речь идет о Троице-*Яфрак бэйраме* (Празднике листвы). А.Гилязов, размышляя о сути праздников татар-кряшен в неоконченном романе «Кылдан нэзек, кылычтан үткен» («Тоньше струны, острее меча») (1988-2002), очень верно подметил, что Троица была «праздником молодежи, праздником любви» [6: 81]. К сожалению, в новой постановке камаловского театра не присутствует *березка*, украшенная ленточками, в которой был сосредоточен глубокий смысл. Инвариантами этого образа в сценографии спектакля становится *метла* в руках Григория, с помощью которой он «очищает» пространство невесты от докучливых женихов. На глазах зрителей отец невесты не раз пытается вытащить из метелки прутик, чтобы «угостить» нововистую и дерзкую молодежь. Однако ни разу ему не удается это сделать, так как метла крепко связана. Так реализуется в пространстве спектакля архетипический потенциал сказки о метле / прутике. Метла в народных верованиях выступает в качестве оберега. В руках Григория она выступает именно в данной функции: отец спасает космос в семье, пытаясь защитить дочь от повторения ошибок старших сестер, которые неудачно вышли замуж, реализовав лишь личную волю, не удосужившись посоветоваться с родителями. Известно, что в древности злому человеку бросали метлу вслед, чтобы он не мог нанести порчу дому. Григорий, в согласии с этим обычаем, кидает метлу вслед дерзкому Жаграпу (Алмаз Гараев), который не

соблюдает народный этикет в общении со старшими (Григорий, бабушка). Эта метафорическая семантика метлы вскоре будет усилена образом *ружья*. Вернувшийся после погони за шалопаем, Григорий, успокаивая близких, говорит, что стрелял по вороне, которая таскает цыплят со двора. Эта фраза также указывает на хищническую натуру Жаграпа, который собирается жениться на красавице Уринэ (Алина Мударисова), чтобы укрепить свои лидерские позиции в общине, а развлекаться на досуге планирует с Ануком. Н.Дунаеву удалось создать необыкновенно яркий образ татарина-кряшена на сцене.

Одним из инвариантов *березы* в спектакле становится *березовая ветвь* в руках Анука (Ляйсан Рахимова). Так подчеркивается одиночество героини, неустроенность ее жизни. В то же время создатели спектакля указывают на внутреннее родство между героями. Жаграп подбирает лист березовый, упавший с ветки Анука. В соответствии с растительной символикой, *березовый лист* в татарской культуре выполняет те же функции, что и лист плюща, символизирующий сердце. Национальная специфика листа березы проявляется в том, что, помимо сердечной семантики, лист ассоциируется со слезами. За грубостью и эпатажностью Анука скрываются страдания молодой девушки, доверившейся Жаграпу (реплики о свидании «сама знаешь где» и «сама знаешь зачем»). Отступление от принципов народной нравственности реализуется на сцене через символический жест Анука: она подметает веткой пол. Так актуализируется семантика метлы-*грязного помела*. Так рождается образ *себерке Анука*. Жесты и мимика героини на сцене служат формированию антиидеала невесты – девушки легкого поведения. В характере героини подчеркивается болтливость, крикливость, в поведении – развязность. Порой эти черты принимают гротескный характер: Анука едва не вывихнула челюсть, разевая рот. В концепции этой героини создатели спектакля, отталкиваясь от карнавальной традиции, вновь подчеркивают *телесность*.

В качестве идеала невесты противопоставляется ей образ дочери Григория. Дерзкая, острая и находчивая на язык красавица, хотя и обижается на старших, Уринэ ведет себя вежливо с окружающими, блюдет девичью честь, серьезно относится к выбору жениха. А.Мударисовой удалось создать на сцене полнокровный характер. Девушка услышала своего отца, поняла внутреннюю логику его поступ-

ков, поэтому в семье воцарился космос. *Березовые венки* на головах брачующихся превращаются в конце пьесы в символ гармонии, народного лада, который передается в семье по наследству (сравните диалог матери с дочерью, а также с будущей сватьей Гарпиной). Для развития свадебной тематики драматург включает в комедию кряшенские напевы, тематически близкие к свадебным диалогам.

В структуре комедии драматург успешно пользуется потенциалом эпической традиции (эпизоды с «трудными задачами» отца невесты). Интересны концепции образов женихов. Так, в образе Жаграпа заострены черты современного плутовского героя-пикаро, которому свойственно презрение к напряженному труду, ослепление жаждой наживы, авантюризм, наглость. Нрав героя блестяще передан через танец, а также через *одесский* текст, которого нет в оригинале. Одесский текст реализуется и в костюме: тельняшка, болотные сапоги, жилетка. Значим и цвет – малиновый, отсылающий к миру «блатному»: *малина* ассоциируется с беззаботной жизнью. А.Гараев заразил зрителей своей энергетикой, очаровал и покори. Все в его образе органично. Одна «маска» наезжает на другую, он живо реагирует на меняющуюся ситуацию, определяет эмоциональный настрой спектакля.

Весьма колоритным получился в спектакле и образ Бячкэ (Ирек Кашапов). Опытный и тертый калач Григорий давно раскусил «Бегемота». Снижение образа этого жениха происходит через наделение его раблезианскими чертами, отсылающими нас вновь к карнавальной стихии народного смеха. Бячке – обладатель рыхлого живота – хвастается перед соперниками богатырским аппетитом. Хулиганские выходки Жаграпа развенчивают в Бячке и *соловья*, отсылающего нас к культурному мифу с И.Шакировым. И.Кашапов сознательно и мастерски копирует известные всем жесты прославленного певца, чтобы визуализировать эту параллель. Однако этому герою Т.Миннуллина неведом духовный потенциал исполняемых песен.

О многом рассказал и танец героев: танец Жаграпа максимально индивидуализирован: подчеркивает его авантюрную натуру, Бячке пытается исполнить кряшенскую танцевальную партию жениха, однако выглядит при этом неуклюже, как слон в посудной лавке, во многом оправдывая в жестах и движениях свое родовое прозвище «Бегемот», тогда как Микуш (Раиль

Шамсуаров) пытается, преодолев робость и стеснение, исполнить подобие парного танца.

Кульминацией спектакля становится сцена *выкупа* невесты. Григорий сознательно заломил невероятную сумму, чтобы обнажить человеческую природу женихов. В концепцию Жаграпа в этой сцене создатели спектакля добавляют новую грань, своими корнями уходящую в культовый фильм «Кавказская пленница»: герой-авантюрист противопоставляет *йола – закон*. Жаграп предлагает отдать невесту в кредит, в ипотеку. Так дает о себе знать стихия современной речи в постановке, которая нацелена на стимулирование зрительского восприятия, чтобы преодолеть инерцию *лубка*. Бячке «прозревает» в конце спектакля: внутренне готовый заплатить огромный калым, он волнуется, ответит ли избранница ему взаимностью. Логика поступков Микуша продиктована фольклорной традицией: он собирается трудиться день и ночь, чтобы заработать калым, главное, чтобы Уринэ дождалась его. Микуш вновь признает за собой власть традиции.

Новый состав актеров удачно влился в давно сложившийся ансамбль. В игре старшего поколения прочитывается не только мастерство, а личностное отношение каждого к тому, что играет и чье произведение и постановку проживает на сцене. Спектакль щедро «приправлен» заигрыванием со зрителем, музыкантами, что подогревает интерес к сценам, заставляя по-новому взглянуть на хрестоматийные образы. Образ «ызбы» давно стал визитной карточкой постановки, превратившейся в ДОМ кряшенской культуры.

Результатом содружества Т.Миннуллина и М.Салимжанова стали и другие яркие, но, к сожалению, сегодня не сохранившиеся в репертуаре театра спектакли («Миләүшәнен туган көне» («День рождения Миляуши») (1968), «Дуслар жыелган жирдә» («Дружеский разговор»; другое название – «Чертов тост») (1977), «Моңлы бер жыр» («У совести вариантов нет») (1981), «Диләфрузгә дүрт кияү» («Четыре жениха Диляфруз») (1972), «Канкай улы Бәхтияр» («Бахтияр Канкаев») (1974)).

Спектакль Казанского татарского государственного театра юного зрителя имени Г.Кариева «Нигез ташлары» («Камни фундамента», другое название – «Отчий дом») (реж. Р.Аюпов) позволил зрителю совершить путешествие к истокам творчества Т.Миннуллина. Комедия была написана в 1967 году, в начале XXI века переработана. По жанру это семейно-

бытовая комедия. В ней раскрываются быт, обычаи, семейные отношения потомков рода старика Ахмадишаха. Вопросы нравственности в пьесе выходят на первый план. В произведении татарского драматурга утверждается некий народный этический канон, но без религиозного содержания, что было в духе эпохи. Т.Миннуллин обеспокоен ослаблением родственных связей. Критики в свое время отмечали, что пьеса написана полемично, сквозь призму народного взгляда. Туфан Миннуллин описывает явления, до боли знакомые и понятные его современникам. Пьеса об отце-фронтовике, некогда возглавлявшем колхоз, который «вывел своих четырех сыновей на большую дорогу жизни» [7: 178; 8: 414; 9: 81]. Драматург размышляет о природе чувства любви к родине и родителям. Отвечает проблематике и сценография спектакля: сельский дом, в пространстве которого выделены остатки фундамента, окна, а также яблоневый сад.

Мудрый старик Гарифулла устраивает «экзамен» для своих сыновей, чтобы убедиться в надежности нового поколения рода Ахмадишаха. Провал коммуникации в семье визуализирован через эпизоды ссор между близкими, примеры игнорирования принципов народной этики, утраты родного языка. Вторая редакция комедии вобрала в себя острые проблемы нашей современности: закрытие сельских школ, приспособленчество и карьеризм, возведенные в принцип жизни, лицемерие и равнодушие. Драматург пытается достучаться до сердец всех выходцев из села, легко порвавших со своей «пуповиной». Т.Миннуллин размышляет о личной ответственности каждого за то, что происходит на родной земле.

В первом варианте пьесы большую нагрузку несут образ *дома* и *сада*, где каждая яблоня олицетворяет одного из сыновей. В татарском фольклоре яблоня несет родовую семантику. Вот почему сам акт раздачи отцом яблок из кепки приобретает символический смысл. В этом жесте – стремление отца наладить связь с сыновьями. Так визуализируется параллель *яблонь / сыновья*. Глава семьи хочет понять, «здоровые ли плоды у его родового дерева». Один из камней фундамента родового гнезда наделяется семантикой родового *ложка / трона*. Так добывается драматург сакрализации отчего дома. На это нацелена и легенда об основателе рода, которая передается от поколения к поколению.

Важную роль в комедии приобретают эпизоды, где дед учит внука песням своего детства. Здесь намечается конфликт между ценностями традиционного уклада и суетливой современности, подчиняющейся моде. Т.Миннуллин акцентирует внимание на том, что Флорид (Гульназ Якупова) с удовольствием учит старые *такмаки* и сочиняет современные на старый лад. Ребенок испытывает огромное удовольствие от общения с дедом, ждет от него новых сказок и прибауток.

Народные песни служат созданию особой поэтической атмосферы в комедии, а также раскрывают внутренний мир героев, углубляют проблематику пьесы. Из множества народных песен автор выбирает те, которые получают отклик в душе зрителей. Благодаря народным песням, вырастает параллель: *балалар – талчыбыклары* (дети – ветви кустистой ивы), *кош балалары – оя* (птенцы – гнездо). Текст пьесы щедро приправлен народным юмором и прибаутками.

Во второй редакции комедии круг метафорических и символических образов расширяется. Уже в первой сцене появляется образ *мешка*, который оказался не по плечу сыновьям. Матери по плечу груз проблем каждого, в ее большом сердце достаточно любви, чтобы согреть каждого из членов семьи, помочь отступившемуся. Для усиления данного смысла драматург прибегает к приему «говорящего» имени: Гөлжиһан («цветущая вселенная»). Эндже Камалиевой удалось создать на сцене необыкновенно трогательный образ супруги: мудрой, терпеливой, покладистой, но в экстремальной ситуации дающей отпор строптивому мужу. Антитеза *город – деревня* плавно перетекает в противопоставление *йола* и *современности*. Гарифулла строг не только к сыновьям, но и к снохам. Мастерство драматурга проявилось в типизации. Н.Сафину удалось воплотить на сцене образ мудрого старика – *ил агасы* – яркое воплощение татарского национального характера. Вся пьеса звучит одой преданным супругам.

Зрители невольно начинают вглядываться в семьи сыновей, фиксируя изменения в характере взаимоотношений между супругами. В семье старшего сына еще царит дух патриархальных отношений, тогда как в семье среднего сына погоду определяет супруга. Вновь драматург прибегает для характеристики персонажей к приему «говорящего имени»: Хамит (И.Камалиев) – «достойный похвалы, знаменитый, про-

славленный» (министр) и Гузалия (Х.Сунгатуллина) – «красивая». Супруги в общении вежливы, внимательны друг к другу. У старшей невестки сложились добрые отношения с родителями мужа. Гузалия с удовольствием хлопотает по дому, улаживает возникающие споры. Х.Сунгатуллиной удалось создать образ «унган килен» («расторопной невестки»).

Образ невестки Фардии (Л.Низамиева) получился подчеркнуто карикатурным. Жена среднего сына Ханифа тяготеет пребыванием в сельском доме, не умеет выстраивать отношения с окружающими, отличается сварливым, обидчивым, капризным нравом. Ее реплики свидетельствуют о расчетливости, эгоизме, гордыне. На индивидуализм ее характера указывает и имя героини: «единственная, одна». Ее муж Ханиф работает прокурором. Драматург удачно подобрал этому герою имя: «любящий правду, истину».

Отец упрекает старших сыновей в равнодушии к просьбам земляков. Он испытывает огромное облегчение, когда узнает, что средний сын строит коттедж в кредит. В целом образ семьи среднего сына в новой версии комедии получился крайне противоречивым. У зрителя возникает вопрос, кому обязан Флорид своим прекрасным воспитанием: отцу-подкаблучнику или расчетливой матери?

Во взаимоотношениях с младшими сыновьями раскрывается драма отца, тяжело переживающего неудачи сыновей. Его сердце разрывается от боли и обиды на Халила-алкоголика (И.Низамиев). Из реплик его любимой девушки Сарии зритель узнает о причинах драмы героя: страшная болезнь, приобретенная в годы службы на вредном для здоровья людей объекте, лишила его покоя и обрекла на одиночество. Халил расстался с любимой, так как не хотел омрачать ее существование. Когда-то он мечтал остаться на родине, а отец убедил его уехать. Полна драматизма сцена, когда Гарифулла просит у сына прощение и уговаривает остаться в родительском доме, чтобы сообща справиться с несчастьем. Передача из рук в руки *тюбетейки* полна глубокого смысла.

Гарифулла критикует младшего Халима, успешного хирурга, за то, что он не спешит обзаводиться семьей и измучил ожиданием Сарию (Г.Абитова). Концепция образа младшего сына также целиком отвечает «говорящему имени» персонажа: «терпеливый, выносливый; мягкий, добрый, скромный». Халим испытывает неловкость, что влюбился в Сарию, за кото-

рой когда-то ухаживал Халил. Он трогательно заботится о брате, родителях, любимой.

Сцены деда и внука, пожалуй, лучшие в спектакле: трогательные и самые глубокие по исполнению. Дед прилагает невероятные усилия, чтобы ухватиться за ускользающую из рук цепь бытия: он щедро делится с внуком житейским опытом, в его исповеди столько сокровенных мыслей и выстраданной боли, что у зрителя невольно ком подкатывает к горлу. Гарифулла наслаждается и дорожит каждой минутой общения с внуком, который отвечает ему преданной любовью.

Кульминацией комедии становится момент, когда Гарифулла говорит с членами семьи во дворе, сидя на камнях фундамента родовой усадьбы, во время которого вырисовываются серьезные проблемы. Т.Миннуллин кардинально переработал эту сцену. Драматург вводит образ *sake* – важный атрибут интерьера татарского дома. Пронзительной силой обладают воспоминания старика Гарифуллы о том, как в детстве они с женой называли спящих на *sake* в саду сыновей «нигез ташлары» («камни фундамента» отчего дома / рода). Надеждой пронизана финальная сцена спектакля, когда Флорид сообщает деду, что отец с братьями отправился в сад чинить старое *sake*. Сыновья ульшали призыв старика Гарифуллы: «Син ой салырга уйласаң, нигез ташларың таза булсын» («Если надумаешь ты строить дом, пусть камни его фундамента будут крепкими») – и взяли в свои руки заботу об отчем доме.

Спектакль «Женская сюита» Башкирского государственного академического театра имени М.Гафури окунул зрителя в мир женственности, чистоты и материнства. Режиссер Ильсур Казакбаев по-новому прочитал пьесу Т.Миннуллиной «Әниләр һәм бәбиләр» («Колыбельная») (1984). Это произведение драматурга в свое время было поставлено М.Салимжановым на сцене ТГАТ имени Г.Камала и до сих пор сохраняется в памяти у зрителей, благодаря блестящим актерским работам Н.Ихсановой, Ф.Ахтямовой, А.Гайнуллиной [7: 423-424]. Башкирский спектакль поставлен по мотивам знаменитой пьесы. Создатели спектакля внесли изменения в состав персонажей, превратив палату в роддоме в зеркало большого многонационального мира России. Радость материнства возвела татарку Гульфину, русскую Валентину, казашку Алтынчеч, китаянку и итальянку на пьедестал Его величества женщины. В диалогах многолетней татарки с другими пациентами

палаты раскрывается истина: «Рука, качающая колыбель, правит миром» (Петер де Вриес). В спектакле использованы стихи Мустая Карима, Андрея Дементьева, Зульфии Ханнановой, Ларисы Абдуллиной.

Изменения коснулись и жанра. И.Казакбаев замахнулся на создание на сцене «Женской сюиты». Каждая женская история в пространстве пьесы Т.Миннуллина при всей самодостаточности для режиссера играет важную драматургическую роль и превращает мозаику судеб в целостное явление. Интерес молодого режиссера к сюите мотивирован его желанием воплотить на сцене разнохарактерные образы, представить калейдоскоп судеб, дать бытовые сцены, использовать тембровое многообразие. Спектакль о женщине, женской доле, мечте, а самое главное – о материнском счастье.

Выстраивая структурно модель сюиты, И.Казакбаев приближает зрителя к мифологическому пониманию материнства. Создатели спектакля соотносят действительность с единым мифологическим инвариантом: жизнь – смерть – воскресение (обновление) (Ю.Лотман) [10]. Это достигается и через красочное оформление сцены в античном стиле (художник А.Нестеров), чувственное пластическое решение и хореографию (балетмейстер С.Аскарова), музыку (композитор И.Яхин).

Исторически сюита развивалась как жанр из оперы и балета. Для «Женской сюиты» характерно медленное торжественное начало. Идея цикличности задана уже в первой сцене. Суть и предназначение женщины переданы с помощью танца и музыки. Туники, с одной стороны, подчеркивают красоту, чистоту и грацию женщины, с другой – отсылают нас в мифологию, рождая ассоциации с древними богинями плодородия. Уже в этой сцене подчеркнута сакральная роль женщины в разрешении бинарной оппозиции: *небо и земля* во имя утверждения космоса в мире. На утверждение этой идеи работает образ *пуповины*, приобретающей значение *нити жизни*. Зарождение новой жизни символизирует *цветочная ветвь*, воспринимаемая как метафора пуповины, с помощью которой высшие силы привязывают человека к паутине жизни. Чтобы постичь высшее предназначение женщины, зритель наблюдает за ее жизнью, состоящей из трех стадий: *девочка – невеста – мать*. Сакральность статуса материнства подчеркнута через пуповину, трансформирующуюся в образы грудного молока и младенца в колыбели – *цветка любви*.

Балет сменяется бытовыми сценами в больнице, и зритель погружается в стихию женских разговоров, наблюдая калейдоскоп судеб. Смена хронотопа находит отражение в костюмах: героини переодеваются в халаты в мелкий цветочек. Страсть к самовыражению и здесь дает о себе знать: каждая из женщин на свой лад завязывает косынку на голове. В центре – многодетная мать по имени Гульфина. Драматург прибегает вновь к приему «говорящего имени»: «цветник». По мере развития действия героиня превращается в символ материнства. Гульфина щедро делится с молодыми житейским опытом, успокаивает, наставляет, направляет и защищает. Актрисам удалось создать яркие, темпераментные образы молодых матерей, взволнованных переживанием материнства. Колыбельные, звучащие на разных языках, придают комедии лиризм.

Антиподом Гульфины в спектакле становится Дилемма (Г.Казакбаева), с образом которой получает развитие тема сиротства. Девушка решила оставить своего ребенка в роддоме, так как не готова с мужем нести ответственность за ребенка. Так рождается в пьесе образ матери-кукушки. Дилемма прилагает невероятные усилия, чтобы заглушить в себе материнский инстинкт. Драматург стремится выявить первопричину данного поступка молодой женщины. Истоки трагического выбора Дилеммы следует искать в ее родной семье. Девочка выросла в неполной семье и всегда испытывала дефицит материнской любви и нежности. Выйдя замуж, Дилемма из огня попала в полымя: свекровь, ослепленная материнской ревностью, возненавидела невестку. Так исподволь подводит драматург зрителей к пониманию того, что материнство – это не только радость, но и огромный труд по воспитанию детей. Как верно подметил А.Ахмадуллин, *колыбельная песня* вырастает в произведении Т.Миннуллина до уровня метафоры, символизирующей непреходящие ценности народной нравственности, неразрывно связанной с укладом жизни народа [7: 424].

Спектакль башкирского театра превратился в настоящую сюиту, которая воспекает вечные достоинства женщин: материнство, нежность, красоту. Финальная сцена вселяет в зрителя надежду на сохранение космоса в мире: в роддом к Алтынчеч приезжает отец ее ребенка.

О направлении творческих и духовных поисков великого татарского драматурга свидетельствует его пьеса «Мулла» (2006), которая

привлекла внимание ТГАТ имени Г.Камала и Мензелинского театра. Произведение написано Т.Миннуллиным в русле творческих экспериментов на ниве «новой драмы», пронизанной не столько новой социальностью, сколько духом надрывной безнадежности. Отступив от традиций «деревенщиков», драматург в «Мулле» не воспевает «колыбель татарского народа», а правдиво, но при этом не сгущая красок, скупыми мазками рисует портрет заброшенной татарской деревни. Очевидно стремление автора изображать действительность как таковую. Бросается в глаза интерес драматурга к маргинальному герою. Т.Миннулин осваивает новую для себя технологию «новой драмы».

В качестве «героя нашего времени» выступает молодой мулла-сирота при живых родителях – примета современности. Сюжет пьесы развивается по законам «новой драмы». Вот почему Т.Миннуллин не стремится ответить на вопрос, «может ли новый герой что-нибудь сделать с миром». Автор подталкивает нас к размышлениям, нужно ли что-то делать с этим миром, какой именно поступок для этого готов совершить «герой нашего времени». Зритель с напряжением следит за цепочкой событий в жизни молодого муллы, который по приглашению бизнесмена приезжает работать в мечеть в его родном селе, где деградация достигла невиданной силы. Приезд, знакомство с общиной-махаллей, сверхзадача, поставленная бизнесменом Самат абый, и трудности ее реализации. Однако событийная рама произведения вмещает в себя не только современность. Драматург, исследуя глубинные причины кризиса деревни – татарской деревни, бросает взор в глубь истории – период коллективизации и сталинских репрессий. Т.Миннуллин ищет истоки кризиса, охватившего татарскую деревню, которую судьба никогда не баловала. Из века в век *деревня* страдала от неурожаев, непогоды, непомерных налогов и займов, однако выживала, благодаря извечному трудолюбию жителей, отличающихся духовным здоровьем.

Картина современности, явленная в «Мулле», шокирует татарского зрителя, не испуганного в большинстве своем в теории «новой драмы», а потому испытывающего закономерную потребность в свете в конце туннеля [11]. Эти чувства усугубляет и сценография спектакля Мензелинского театра. Оформление спектакля художником С.Скомороховым, как верно подметил Р.Ахметов, «лаконичное, заостренное, суровое» [12]. Композиционным

центром становится дорога, ведущая из дома в мечеть. Все, кто сходят с этой дороги, погружаются в метафорическую «тьму», сопряженную с «блужданием». Лишь в доме и мечети горит «свет», который наделяется в пространстве пьесы метафорической коннотацией. Неустроенность сельской жизни подчеркнута через решетчатый забор, который создает иллюзию «клетушки». Так реализуется замысел драматурга показать маргинальных героев-современников, загнанных жизненными обстоятельствами в угол, загон для скота (вспомните реплики Валиахмета об оскотинившихся односельчанах, не достойных спасения, и жалобы молодого муллы). В создании образа деревни господствуют мрачные серые тона. Звуковое начало дополняет создание антиидеала: вой собак, звуки органной музыки, которые работают на создание атмосферы апокалипсиса. Всюду зритель фиксирует следы неустроенности, нигде нет и следа той основательности, которой издавна славились татарские деревни: заброшенные дома, разорившиеся колхозы, разрушившийся мост.

Самат абый – успешный бизнесмен – пытается искупить вину своего рода перед родной деревней. Строит мечеть, содержит муллу, восстанавливает мост, стараясь по мере возможности реагировать на «здоровые» пожелания односельчан. Ему противостоит Валиахмет – внук репрессированного муллы, который вернулся в родную деревню, чтобы разобраться в себе. Никакие социальные лихолетья не смогли в них убить предпринимательскую, купеческую, торговую татарскую жилку. Однако оба они глубоко несчастливы, являются частью вымороженного пространства современности. Самат абый тяжело переживает из-за того, что его предок участвовал в разорении родной деревни: в годы коллективизации спилил минарет и обрек муллу на скитания (ссылка в Магнитогорск). За грехи дедов отвечают теперь внуки. Деньги, карьера не приносят ему радости. Самат абый ищет пути спасения родной деревни. Он мечтает вернуть жизнь села к вековому укладу, когда хозяином общины был мулла.

Рустем Муллин в образе Самата сумел показать жизненную драму своего героя, опираясь на лучшие достижения психологической драмы. Все в его облике несет в себе печать здорового начала. Таких стариков раньше называли *ил агасы*. Уверенные в себе, умудренные жизненным опытом, ответственные, властные, не испытывающие страха перед трудно-

стями, скупые на слово, предпочитающие слову дело – на таких держалась издавна татарская деревня. Авторское отношение дает о себе знать в говорящем имени: «вождь, верховный правитель, вечный».

Валиахмет из породы прижимистых крестьян, охотных до легкой наживы. Т.Миннуллин не называет истинных причин, почему Валиахмет вдруг решил вернуться на родину предков. Однако в полных скрытого драматизма диалогах героя со своими оппонентами (Самат, Асфандияр) раскрывается жизненная драма героя: наступательный характер его жизни был прерван из-за обиды, заслонившей его духовный горизонт. Внук изгнанного муллы вернулся, чтобы взглянуть в глаза односельчан, которые не заступились за его деда – главу общины, чтобы посмотреть, как пали проклятия его родственников на голову тех, кто виновен в жизненной неустроенности и несчастьях его рода, вырванного с корнем из родной земли. Озлобленный на мир Валиахмет открывает водочный магазин и спаивает и глумится над односельчанами. Х.Хамматуллину удалось передать внутренне противоречивый характер. Наблюдая за развитием сюжетной линии Валиахмета, нам вспомнился гилязовский «деревянный мулла» Хурматулла из «Жиз кыңгырау» («Медные колокольчики») (1959-1960) (см. подр.: 12-13).

В пьесе нет воспевания родной земли. На имплицитном уровне в спектакле это заявлено через включение в пространство пьесы тукаевского стихотворения «Пар ат», где актуализируется образ дороги, мотив разлуки с родиной. Это находка режиссера Дамира Самерханова, нацеленная на усиление стилистики «новой драмы»: ироничное осмысление «известных сюжетов». Стихотворение читает спившийся Бадретдин, не сумевший распорядиться даром артиста. Остался нереализованным в спектакле потенциал народной песни «Герман көе» («Германская песня»). Так зарождается в произведении параллель со знаменитой драмой А.М.Горького «На дне».

Татарский писатель переносит на современную сцену сюжет русского классика. Зритель ввергается в пучину спора о сущности современного человека. Бадретдин – современный Бубнов – бросает в адрес спившегося односельчанина хлесткое обвинение в неспособности изменить свою судьбу: «*Бабан – кабахэт, атаң – хәшәрәт, үзең – тизәк*»

(подстр. пер.¹: «Дед твой – мерзавец, отец твой – гад, ты сам – говно»), что толкает миннуллинского Актера на самоубийство. Спор о личности и сострадании, как и у А.М.Горького, группируется вокруг трех групп персонажей: Самат (Сатин), Валиахмет (Бубнов), Асфандияр (Лука). Актерская ипостась Бадретдина поддерживается декламацией стихотворения Г.Тукая «Пара лошадей», в котором провозглашены ценности *туган ил*, которая ассоциируется со светлой жизнью. Сакрализируя родину, поэт прибегает к соляриной символике: «Сездән айрылып, туганнар! – жайсыз, уңгайсыз тору; Бу тору, – әйтергә мөмкиндер, кояш-айсыз тору» (пер. А.Ахматовой: «Я с родными разлучился, жить несносно стало мне, И по милым я скучаю, как по солнцу, по луне») [14]. Тукаевский текст в спектакле очень удачно вписывается в концепцию сиротства в спектакле: человек представлен в одиночестве. Каждый в пространстве пьесы может произнести тукаевское признание: «Бар да бар, тик юк туганнар, мин ятим монда, ятим» (пер. А.Ахматовой: «Мне недостает чего-то иль я что-то потерял? / Всем богат я, нет лишь близких, сиротой я нынче стал») [14]. Мулла Асфандияр – сирота при живых родителях, Валиахмет и Самат, потерявшие отцов, никак не могут нащупать жизненный стержень, безотцовщина Налима, внуки Муслимы, которых родители выслали из города... Мрак вокруг героев сгущается, когда число персонажей расширяется за счет введения местного муллы, превратившего религиозную практику в ремесло, а также деградирующей молодежи, не знающей, как себя реализовать (Эльбрус – это горьковский Васька Пепел) и «представителей власти на селе» (Костылевы): милиционера и убогого председателя сельсовета. Все они притерпелись к повседневному хаосу, осознают свое бессилие что-либо изменить.

Деревня показана в драме как социальная среда, где доминируют мужчины. Вынужденные существовать в мире грубости, силы, жестокости, женщины начинают вести себя, как мужчины: грубое поведение, цинизм, нахальство. Однако Т.Миннулин разглядел за этой «маской» женщину, мечтающую о любви, счастливом супружестве и материнстве. Ярче всего эта положительная динамика наблюдается в образе Налимы (Динара Ахматова). Отвечая на жестокость, господствующую в мужском мире,

¹ Подстр. пер. наш – М.Х.

она выбирает натиск, поскольку не знает, как утвердиться в социуме. Однако при появлении мужчины-защитника превращается в «трепетную лань». Семейная идиллия сопровождается лирической мелодией.

Конфликт Асфандияра и Эльбруса, вначале носящий личный характер, перерастает в социальный и завершается выстрелом в ночи. В конце спектакля «герой нашего времени» возвращается в деревню. Из реплик окружающих мы узнаем, что Асфандияр за полгода привлек на свою сторону лишь детей-подростков, а взрослые пока не спешат в мечеть.

Значимость муллы в жизни села подчеркнута и через оформление интерьера его жилища. Образ порога обозначен нечетко, в его дом попасть можно отовсюду. А.М.Гилязов всегда сетовал на то, что татарским писателям не удается передать свет веры в личности муллы. Для него образцом был образ татарина Алея из «Записок из Мертвого дома» Ф.М.Достоевского [15]. Сложился ли образ муллы у Т.Миннуллина? Удалось ли вывести этот образ из бытового в сакральное пространство? Перед нами молодой человек, один раз оступившийся, однако, благодаря вере, вставший на путь исправления, созидания в себе и окружающих духовности. В его диалогах присутствует и надежда, и отчаяние. В нем есть здоровое начало и верность принципам. Так, он отказывается совершать обрядовые действия во время похорон алкоголиков, чтобы другие задумались. Движения его неторопливы, а речь отличается лаконичностью. Физически крепкий, готовый постоять за себя и других. Однако образ муллы в спектакле, да и в пьесе, очень бытовой. Сцены с намазом, уроком религиозной грамотности в мечети получились какие-то неубедительные. Неубедителен герой и в эпизоде с учебниками. К сожалению, не прочитывается в нем «свет веры»... Хаос в религиозных представлениях современников передан через реплики санитарного муллы о ваххабитах, исповеди Валиахмета, который выучил лишь ясин, а односельчане верят, что он знает наизусть Коран, так как дом его полон книг на арабском языке. В разговоре с молодым муллой внук репрессированного муллы признается, что он еще только в самом начале пути религиозного знания. Финал пьесы мензелинского спектакля мелодраматичен: азан читает теперь внук Муслимы. Валиахмет, преодолев обиду на односельчан, отдал дань уважения душе Бадретдина (Руслан Ахметзянов) и прочитал заупокойную молитву. Финал откры-

тый, заставляющий задуматься и самостоятельно представить форму решения конфликта. Героев пьесы трудно разделить на положительных и отрицательных, все они оступившиеся, волею истории отринутые от ислама, который был для предков не только религией, но и образом жизни. Мир, съехавший с опор, ярче всего характеризует палитра имен героев, которые утратили связь с тюркской культурой, а значит, и системой ценностей: Эльбрус, Лемур...

В пьесе «Мулла» Т.Миннуллин сделал первые шаги в освоении исламской тематики, так как понял, что создать национальный характер и писать о душе татарского народа невозможно, не зная, чему он поклоняется. Драматург даровал нам надежду, успев обозначить направление для дальнейших духовных поисков.

К сожалению, в рамках одной статьи невозможно раскрыть своеобразие всех представленных на декаде спектаклей (см. о спектакле «Төш» («Сон») (реж. Р.Загидуллин) [16]). Главным итогом данного мероприятия, на наш взгляд, стала всенародная любовь зрителя к таланту великого татарского драматурга. Т.Миннуллин был показан разным – празднично шутивным и невыносимо тяжелым, близким нам, остро современным, а иногда и совершенно чужим (трейлер к фильму «Мулла»). Произведения драматурга обыгрывались разными театральными коллективами с противоположных сторон: традиционно, привычно и, наоборот, невероятно свежо. Каждый спектакль по-прежнему вызывал горячие споры у зрителей. За каждой постановкой слышался голос драматурга-борца, пламенного патриота татарского народа, угадывался неповторимый почерк Туфана Миннуллина.

Театральная декада – еще одно свидетельство бессмертия таланта великого драматурга. Туфан Миннулин среди нас. Свежесть восприятия его пьес, в которых живет эпоха, достигается таинственными театральными средствами, порой – жестким актерским напором, порой – волнующими, загадочными паузами, ритмом, интонацией. Театры подарили зрителю настоящее культурное счастье переживания давно знакомого в новых трактовках и символах. Драматург обрел бессмертие в своих произведениях, признанных и любимых читателями и зрителями, а его крылатые фразы и афоризмы и сегодня актуальны, вызывают улыбку, наталкивают на размышления.

Литература

1. *Мустафин Р.* Факел внутренней свободы // Татарстан. 1997. №5. С.6-7.
2. Туфан Миңнуллинга багышланган театраль декада (5-11 октябрь, 2015). / Төз. Л.Шакиржанова, Г.Гыйматова. Түбән-Кама: ООО «ИПЦ Гузель», 2015. 52 б.
3. Туфан Миңнуллин: фәнни-публицистик, документаль-биографик жьентык. Казан: «Жыен» нәшр., 2015. 624 б.
4. *Гилязов А.* Притяжение сцены (К 50-летию Туфана Миннуллина) // Вечерняя Казань. 1985. №28 (596). 25 августа. С.4.
5. *Хабутдинова М.М.* Духовный мир татар-кряшен в романе Аяза Гилязова «Тоньше струны, острее меча»: Материалы международной научно-практической конференции «Славянская культура: истоки, традиции, взаимодействие. XIII Кирилло-Мефодиевские чтения» (15 мая 2012 г., Москва). С.128-132.
6. *Гыйләжәв А.* Кылдан нәзек, кылычтан үткән // Чын мирас. 2013. №10. Б.74-80.
7. *Арсланов М.* Туфан Миннуллин драматургиясе // Казан утлары. 2015. №8. С.177-178.
8. *Әхмәдуллин А.* Туфан Миңнуллин // Татар әдәбияты тарихы: Алты томда. Т. 6. Казан: «Раннур» нәшр., 2001. Б.405-430.
9. *Закирҗанов Ә.* Рухи таяныч: әдәби тәнкыйть мәкаләләре. Казан: Татар. кит. нәшр., 2011. 302 б.
10. *Лотман Ю.М.* Происхождение сюжета в типологическом освещении // Ю.М.Лотман. Избранные статьи: в 3 томах. Т.1. Таллинн: Александр, 1992. С.224-242.
11. *Мөхәммәдиев Л.* «Мулла» спектакле татарда өмет уята алырмы? // Azatliq.org: Azatliq Radiosi (Азатлы радиосы). 2012. 13 ноября. URL: <http://www.azatliq.org/content/article/24769379.html> (дата обращения: 12.09.2015.).
12. *Ахметов Р.* Мулла // Звезда Поволжья. 2012. 15 ноября. URL: <http://zvezdapovolzhya.ru/kultura-i-iskusstvo/mulla-15-11-2012.html> (дата обращения: 12.09.2015.).
13. *Хабутдинова М.М.* Образ современника в пьесе А.Гилязова «Жизнь кыңгырау» («Медные колокольчики») // Проблемы филологии народов Поволжья: материалы Всероссийской научно-практической конференции (20 апреля 2012 г.). Выпуск 6. М.: Экоинформ, 2012. С.149-153.
14. *Хабутдинова М.М.* Содержание и поэтика образа деятеля мусульманского духовенства в творчестве А.М.Гилязова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2014. №1(31). Часть 2. С.191-195.
15. *Тукай Г.* Избранное: Стихи и поэмы. Казань: Татар. кн. изд-во, 2006. 192 с. URL: http://www.gabdullatukay.ru/rus/index.php?id=184&Itemid=37&option=com_content&task=view (дата обращения: 12.09.2015.).
16. *Хабутдинова М.М.* Вопросы религиозной самоидентификации в творчестве татарского писателя Аяза Гилязова (1928-2002) // «Медина аль-Ислам». №137. 19 февраля 2013 г. URL: <http://islamrf.ru/news/culture/history/26339/> (дата обращения: 12.10.2015.).
17. *Хәбетдинова М.М.* «Төш»тәге серләр (Т.Миңнуллинның «Төш» спектакленән соң уйланулар) // Казан утлары. 2015. №8. Б. 169-176.

ТАЛАНТ БЕЛӘН ЯУЛАНГАН ҮЛЕМСЕЗЛЕК: ТУФАН МИҢНУЛЛИННЫҢ 80 ЕЛЛЫГЫНА БАГЫШЛАНГАН ТЕАТРАЛЬ ДЕКАДА НӘТИҖӘЛӘРЕ

Миләүшә Мөхәммәтжан кызы Хәбетдинова,
Казан федераль университеты,
Россия, 420008, Казан ш., Кремль ур., 18 нче йорт,
mileuscha@mail.ru

Мәкаләдә Т.Миңнуллинның 80 еллыгына багышланган театраль декада нәтиҗәләре турында уйланулар тәкъдим ителә. Драматургның күренекле пьесаларына анализ аша, хәзерге режиссерлар тарафыннан куелган әсәрләренән сәхнә интерпретациясе үзенчәлеге ачыклана. Язучының ижади эзләнүләр төрлелеге тикшерелә, дөньяны сәнгати күзаллау хасияте күрсәтелә. Татар милли образларын һәм характерларын иҗат итүгә драматургның керткән өлеше бәяләнә. Т.Миңнуллин әсәрләренән жанр үзенчәлеген тикшерүгә аерым игътибар бирелә.

Төп төшенчәләр: татар әдәбияты, драматургия, Т.Миңнуллин, милли үзенчәлек, ижади эзләнү.