

**HISTORICAL BASIS AND PROTOTYPES OF THE CHARACTERS
IN N. ISANBET'S PLAY "KHIJRAT" (1923):
REFLECTIONS AFTER THE PERFORMANCE "KACHAKLAR"
("RUNAWAYS") (DIRECTED BY I. ZAYNIEV)**

Aidar Yurevich Khabutdinov,

Kazan branch of Russian State University of Justice,
7A, 2-ya Azinskaya Str., Kazan, 420088, Russian Federation,
aihabutdinov@mail.ru.

Mileusha Mukhametzyanovna Khabutdinova,

Kazan Federal University,
18 Kremlyovskaya Str., Kazan, 420008, Russian Federation,
mileuscha@mail.ru.

The article reconstructs historical events that served as the basis for N. Isanbet's satirical comedy "Khijrat" ("Migration") created in 1923. The material on the history of the stage productions is systematized. The authors highlight historical prototypes of the key characters of the play, reveal uniqueness of the director's (I. Zainiev) interpretation of the work in the play "Kachaklar" ("Runaways"). The role of farce, grotesque, carnivalization in the production of the Almetyevsk Tatar State Drama Theatre is brought to light. The article summarizes historical material, shedding light on the originality of the author's views in the satirical comedy "Khijrat" ("Migration"). The ideological and artistic originality of N. Isanbet's work is studied in relation to the literary and theatrical tendencies of the 1920s and from the modern times perspective.

Key words: Tatar dramatic art, N. Isanbet, G. Iskhaki, production "Kachaklar" ("Runaways"), I. Zainiev, Central Muslim Spiritual Board, Mufti G. Barudi, Almetyevsk Tatar State Drama Theatre.

Celebrating the 100th anniversary of the Great October Socialist Revolution, two Tatar theatres staged the works belonging to the treasury of Tatar drama art. The chosen works portray the dramatic events of this period of the history of ethnos: K. Tinchurin's tragicomedy "Zhilkansezlar" ("Without Sails"), N. Isanbet's satirical comedy "Khijrat" ("Migration"). I. Zainiev staged the play "Kachaklar" ("Runaways") in Almetyevsk Tatar State Drama Theatre (2016), and G. Tskhvirava directed "Zhilkansezlar" ("Without Sails") on the stage of the G. Kamal Tatar State Academic Theatre (2016).

In the first post-revolutionary years, literature lived "in anticipation of the tragedy". Critics wrote about this, writers talked about this. As many people believed, only the genre of tragedy could convey the spirit of the era. "We are experiencing a tragic era, and the masses react and demand tragedies with the common human," wrote Yu. Ofrosimov in the article "Gryaduschy Teatr" ("The Future Theatre"), published in 1920 in the Berlin magazine "Leben" ("Life") [Boid, pp. 23–26]. However, artistic practice – both literary and stage – shows that the audience wanted to see something not tragic, but comic on the stage. During this pe-

riod both comic genres and forms on the verge of comic and tragic (tragicomedy) were developing in Tatar and Russian literature. Comic characters, remarks and episodes were also introduced by playwrights into the texts of "serious" dramas. Thus, K. Tinchurin defined the genre of his play as a tragicomedy, and N. Isanbet called it a satirical comedy.

What do these two plays have in common besides historical and artistic material? First of all, it is that the directors aimed at showing the past events from the perspective of the present times.

G. Tskhvirava's production of "Zhilkansezlar" ("Without Sails") (2016) is distinguished with respect for historical material of the play. According to the director's idea, the tragicomedy turns into "the memoirs about the future". This is a very deep and powerful production, which makes the audience look at the past through the future. The stage design demonstrates the director's hard work in the reconstruction of key historical events, to which K. Tinchurin paid particular attention [Khabutdinov, 2016].

"Known for his professional accuracy and particular attention to the text and artistic world of playwrights, Tskhvirava seems to have managed to

get to the heart of this complicated play in a right way. He selected modern keys that actualize the plot and the message of the play. That degree of “detachment”, inherently existing between the director and the material in this case, made the production to appear – as far as I am concerned – both Tatar and super-national. We look at the range of honorable motives and sorrowful ordeals, everyday conflicts and ideological arguments between the characters of this “human comedy” from two different points of view: from the characters’ points of view, being “inside” the situation, and from our today “past” [Vislov].

I. Zayniev, the director, explained his idea of “Kachaklar” (“Runaways”) as follows: “I have wanted to stage this N. Isanbet’s play since 2012. I gave the idea to The Kamal theatre, but it did not fit it in the balanced repertoire policy. It was not applicable to the Naberezhnye Chelny Drama Theatre. In the end, I was invited to the Almetyevsk Theatre, so I staged it there. The whole troupe was involved, and I believe that we saw eye to eye. We worked nine hours a day from morning till night, having short breaks. We had to abridge the five-act play, which was two times longer than modern ones, and to rearrange something in it. Otherwise, the play would last for about six hours. “Runaways” has something in common with Tinchurin’s “Without Sails”, which is on at the theatre now. However, there is more emphasis on the religion. This play tells that having lost everything, the person still believes in God and this is the reason for their happiness. During the Soviet times, it was staged as a satire, and the main character – Mullah Gainutdin – was depicted as an ugly, stupid and dissolute person. I changed that and showed him as a really pious man, who is surrounded by rotten society. When he is robbed in the third act, he understands that there is no one to help him but God. And he does not need anybody else. There are no mediators between him and Allah” [Ilgiz Zayniev].

A new production of “Kachaklar” (“Runaways”) is different from Kazan ones because it is done in an emphatically farcical, carnival way and directed to the present. The play “Khijrat” (“Migration”) has been staged three times in Kazan. Shakir Shamilsky brought it to Kazan and became its director. According to I. Ilyalova, “satirical spears of the author and the theatre are pointed at those money-bags who had to escape because of the Revolution.” Forty years later N. Isanbet’s satirical comedy was staged for the second time at the Kamal Theatre. However, this production was

criticizes as there was no integral directorial conception. As the theatre theorist said, “The third production, directed by Salimzhanov, was the most successful. The production was called “Runaways” and was stylistically close to the “magic realism”. Metaphors played a great role there. One of them was the image of a merry-go-round, represented in the decoration by A. Knoblock. Being driven away from their comfort zone by the Revolution, the characters are running somewhere in hustle and bustle, creating the atmosphere of variegated fair booth.

Another expressive image is a storage chest. At the beginning it is put in the foreground: the chest is strong, solid, stuffed with expensive things. But its owners start to run away, and the chest is with them. The chest gets lost and found all the time, as well as the members of the mullah family. It loses its content little by little, and comes back dirty, shabby and absolutely empty. All the characters undergo the same outer and inner transformation” [Ilyalova, pp. 134].

Ilsur Khaertdinov, the mullah in I. Zayniev’s production, Gainutdin in the I. Zayniev’s play, said the following about the concept of his character to the magazine “Sakhna” (“Stage”): “Reflecting on the spirituality of his contemporaries finding themselves in the tough period of historical disasters, I. Isanbet reproduces their lifestyle, shows how they adapt to a new way of life. On the way from home, Mullah Gainutdin loses three wives, the daughter, an employee, all the wealth. At first it seems as if Gainutdin is in a tricky situation and appears to be a laughing stock. However all the difficulties have strengthened his faith, making him the only character in the play who managed to remain faithful to himself. The director sees the past events as decorations and the reason to think about the present. In reality I. Zayniev, the director, shows present-day “runaways” on the stage. I want to believe that this message of the director will be understood by the audience” [Iakynnan Kilep Kara].

The troupe of the Almetyevsk Theatre performed brilliantly, fulfilling the director’s farcical conception. They demonstrated different acting techniques and the audience laughed during some scenes. However, seeking the form and the theatrical technique, the deep content of the historical event was lost. Unlike G. Tskhvirava, I. Zayniev ignored the historical material underlying the play, and he did not study N. Isanbet’s author’s attitude. It is unfortunate that the creators of the new production are still captured by Soviet satire stereotypes and cannot find spiritual potential to under-

stand history intricacies. In fact, the farcical characters of the production represent prominent people of Tatar and Bashkir history, such as Galimdzhan Barudi, the mufti, Gayaz Iskhaki (Taymyshi in the play), a politician, a writer and an editor, Muhammad Kharun Kurbangaliev (Ishmurzin in the play), a colonel.

I. Zayniev directs the production according to the theatrical tendencies of the 20s. "Carnivalization in Soviet literature of the 20s has a direct character, it is influenced by the carnivalization of the epoch itself: the coup staged by the mass, who did not understand its essence, was perceived as a carnival. That gave the feeling of carnival in art" [Barinova, pp. 110].

"As literary scholars rightly noted, social and political tensions of the 1920s led to the carnivalization of the epoch. The replacement of former principles and norms with the new ones, the destruction of a settled way of life and the extraordinariness of the situation were seen by the contemporaries as both a tragedy and a festival. Festive perception of the changing reality was strengthened by the expectation of utopian reconstruction of the world. It was the festiveness that served as the basis for the revival of carnival world view at that time, as carnival laughter is "first of all a festive laughter" [Ibid., pp. 110], [Bakhtin, pp. 17]. As I. Popova noted, "In a strict sense, 'carnival moment' is, obviously, a moment, one of the steps of the change; it always exists on the boarder of epochs, religion and cultures, but it does not settle the crisis and changes [Popova, pp. 100].

Characters' absurd fuss on the stage and their emotional arguments create the atmosphere of the booth and the mess of the Civil war. Carnivalization of the action is felt at the beginning of the play, when Mullah Gainutdin's family life is depicted. I. Zayniev uses some of *comedia dell'arte* in his play. Thus, long sleeves of Mullah Gainutdin's wives' costumes remind us of a Pedrolino mask: being quirky and pretending to be amiable, they always achieve their goals, but make fools of themselves. There are holes in these long sleeves, so the wives could do the housework. This is how the mullah's wives greed is emphasized in the grotesque manner. At the same time, manifesting the chronotope of the fairy tale "Frog Princess", long sleeves prepare the audience to the transformation of the wives and to the surprises awaiting the husband – Mullah Gainutdin. Carnival manner is manifested here in the female characters: the actresses are "swimming", "swirling" on the stage, as if dancing. Family relationships of the main character

are shown in the best traditions of the situation comedy. N. Isanbet aspired to caricature the main character, the antipode of the image of power ("кызыллар" / "the Reds", "большевиклар" / "the Bolsheviks") within the opposition "the wealthy" and "the people in power". Opposing the author's idea, I. Zayniev aims to turn the grotesque character into a multi-faceted character with hard luck.

One of the key themes in I. Zayniev's play is the theme of the woman's place in "the new society". Having lost the basis and the meaning of life, their former "social clothes", striving to survive in the hostile world, women in the Civil War have to choose their new social position and image. The oldest of the mullah's wives stays in the native country, Saniya and Sarbi leave the husband and escape abroad: Saniya gets into touch with a "baron", a former state public servant; Sarbi turns into Sirafima Badrievna owing to the colonel Ishmurzin. Dreaming of being an actress, Gainutdin's daughter runs away with the actor Kachkinsky, who is an adventurer in his nature. I. Zayniev makes the theme of women-opportunists grotesque and sharp in the play, as he introduces the images of female prostitutes, who "undress" the "run-aways" on the way. Here the director uses the "mask" technique. Women try on new social roles, while the metaphor of the "wig" is actualized. If in N. Isanbet's play the mullah chooses his next wife according to the trends of the epoch – one of the "working class" – then I. Zayniev sarcastically sharpens the situation: his character chooses a prostitute, whose "wig" ends up in Sarbi's hands, like a relay baton.

In I. Zayniev's production, farce turns into extravaganza when "the new owners of life" are represented. Being the grotesque symbols of the Civil War epoch and the prime of anarchy, white / red wings, a soldier's coat, a machine gun, a sailor shirt unwillingly find something in common with the image of Sharikov from "Heart of a Dog" by M. Bulgakov, and Popandopulo, an aid de camp of Gritsian, from the comedy "Wedding in Malinovka", which deepens the semantic potential of the play.

In his production I. Zayniev uses the method of ergonomization of space, which supposes multi-functional usage of stage objects. Antithesis of "the native" and "the alien" space is designated through the door posts, which transform into a rail carriage, or into a lobby of an inn, and at the end – into Gainutdin's house turned into a culture centre by the Bolsheviks. The mullah belongings are disappearing – the number of family members is decreasing.

The chest, which appeared in the first scene, falls into bundles and small coffers, and at the end there is only a frame left, put on the pope, on whom was the most mercenary wife of the mullah's – Sarbi, who was robbed by her lover Ishmurzin. The kit-bag with the Quran in the main characters hands is opposed to the pile of belongings, which were taken by the runaways and pass from hand to hand... The trough in the mullah's hands symbolizes his "bankruptcy". On the one hand, the restaurant and the inn help the director to recreate the atmosphere of characters' travelling in the play, but on the other hand, it represents the theme of "venality". The image of the train is successfully delivered through the moving out of tables – the rail carriages.

Our indignation provoked mockery at the image of Mufti Galimdzhah Barudi, which evidences the director's lack of knowledge of historical material. The director obeyed the author and represented the material according to the Soviet tradition. Depicting the mufti, I. Zayniev uses a jiggling puppet to highlight the dependence of religious figures. The mufti is represented in a farce manner: first, he resembles a genie from the bottle – "the stolen goods", but in the development of the play he acquires some characteristics of Osama bin Laden. The director uses the "literalization of metaphor" technique: the mufti "rises up" from a pile of rugs, which turn into a symbol of mercenariness. We do not refute the artist's right on an artistic experiment. However, we should not forget about the responsibility when working with historical material.

According to the play-writer N. Isanbet, the play "Khijrat" ("Migration") was written in May, 1923, and staged in Mesyagutovo, which used to be a canton center. Now it is the regional centre of Bashkortostan. The first night coincided with the local teachers' convention. The play was staged at the state theatres of Ufa (1923) and Kazan (1924) very soon. All this proves the relevance of the issues raised in the play. In the epilogue of the play N. Isanbet writes directly that the reason for the appearance of play was the rise of bourgeoisie, which started at the time of New Economic Policy (NEP) [Isanbet, pp. 87–88]. During the Revolution and the Civil war Tatar teacher turned into an important and quite elite corporation, which provided staff for Tatar and Bashkir extraterritorial agencies, and then for Tatar and Bashkir autonomous republics. However, during NEP real power, especially in rural areas, returned to bourgeoisie and clergy. Poor and often beggarly teachers strived to defend their right on the leading roles in the society. It was

especially tough in rural areas, as a rough cut of government financing of national secular schools and a quite liberal attitude of Soviet authorities to Islam lead to the revival of the Muslim education system. It mainly explains slashing attacks on the opponents of teachers in the play, who are represented by Muslim clergy. Historically clergy was territorially divided into two groups connected respectively with Ufa and Kazan. N. Isanbet studied in Ufa madrasah "Galiya" (Ziya Kamali, the mudarris), that is why he was connected with the group of Mufti Galimdzhah Barudi (since 1917), who had been the rector of Kazan madrasah "Mukhammadiya". Having become the mufti in 1917, G. Barudi started to base on madrasah "Usmaniya", the main competitor of "Galiya". Headed by mudarris Dzh. Abzgildin, "Usmaniya" turned into the main madrasah of the autonomy, where a new range of theologians, including G. Barudi, started to work [Tormysh]. G. Barudi's death was advantageous to the Ufa group, as in June, 1923, Z. Kamali was elected the qadi at the 2nd Congress of Ulama¹ and Mutawallis² at Central Muslim Spiritual Board of Russia [Nabiev, Khabutdinov, 2002]. G. Iskhaki was also a representative of Kazan as he studied in "Apanaevsky" madrasah and Kazan Tatar Teachers' School. During the Revolution of 1905–1907 he became the leader of "Tanchylar" movement ("Tatar Agrarian Socialists").

N. Isanbet was not alone in his attacks against Kazan representatives. Galimdzhah Ibragimov, as well as N. Isanbet, came from Ufa Governorate. Being a former shakird of madrasah "Galiya", an active political leader of the Revolution of 1917 and the Civil war, he also actively attacked G. Barudi and G. Iskhaki. Thus, in 1919 G. Ibragimov called G. Barudi "a Bokhara mullah" and accuses him of deprivation of women's rights. He blamed G. Iskhaki for desertion of social attitude of the Revolution of 1905 [Ibrahimov, pp. 181–183]. It is indicative that the same evaluation of N. Isanbet's personality in the play "Khijrat" ("Migration") is given by the romantic poet Tugysh. In 1919 the Bokhara emir and imams were not only the opponents of Soviet regime, but they also stained their hands in blood of jadids and Tatar community of Bokhara in March, 1918.

The exposition of N. Isanbet's play is the news from a form letter telling that the mufti told the clergy to leave better the Red Army comes, that is to do khijrat [Isanbet, pp. 87–88]. In fact this fact was made up by the author. Such a decree did not

¹ Ulem, Alim (pl. Ulama) – Moslem scholar.

² Mutawalli – head of parish council.

exist. According to official data, only a few dozens of imams from 12000 parishes left with Kolchack's troops. The hegira episode is depicted in a grotesque and satire manner in the play.

“Khijrat” is the migration but not the escape. As we know, it is the migration of the Islamic prophet Muhammad from his native Mecca to Medina, when he guaranteed a comfortable life to his followers – muhajirun. A state was established on the basis of Muslim community in Medina. The state controlled Arabian Peninsula, including Medina, within the lifetime of Muhammad [Большаков]. Opposing the Muslim tradition N. Isanbet's mufti not only supported the muhajir Gainutdin, the mullah, but also robbed him blind (the details will be given further). M. Salimjanov changed the title of the play to avoid unwanted connotations and to show the agony of the national elite of the early 20th century. In 1905 Taimyshi was revolutionist himself, and in 1919 he had to escape from them [Isanbet, pp. 158]. This tragedy was witnessed by the poet Tugysh, a “medzhnun”, who is blind in love with his Sarbi.

After the Civil War, Central Muslim Spiritual Board (CMSB) managed to restore its structure on the vast territory of modern Russia and Kazakhstan. Home detention of Patriarch Tikhon and the escape of many representatives of higher clergy, and the establishment Russian Orthodox Church abroad paralyzed the vertical system of Russian Orthodox Church. The Renovated Church emerged in the all-Russian space as an opponent of the Russian Orthodox Church. Being in these difficult conditions, CMSB remained a monolithic construction with a single leadership of the vertical system of power, the experience of cooperation with Soviet structures and the control over the masses of workers at the local level [Nabiev, Khabutdinov, 2002].

In September 1920, Ufa hosted the First Congress of Ulema and Mutawalli at CMSB [Iunusova, 1999, pp. 119–120]. The agenda included the issues of organization of parishes and their provision, the election of local mukhtasibs (imams who are entitled to control adherence to Sharia and Islamic ethics in certain territories – mukhasibats), the training of clergymen and the re-election of CMSB administration headed by Mufti G. Barudi. In a number of cantons, in 1920, the number of religious schools exceeded the number of Soviet schools of the 1st level. According to the latest data, collected by CMSB for the report at the congress, during the 1925-1926 academic year there were 126 mekteb schools on the territory of the

Republic of Bashkortostan with 2328 pupils, out of which 1159 were males and 1169 females; There were 10,840 children in the Republic of Tatarstan and 4301 children in the RSFSR who studied the theological doctrine. Moreover, there were 70 mekteb schools administered by Bashkir Spiritual Board with a student population of 1,500 in the Republic of Bashkortostan [Islam i sovetskoe gosudarstvo, pp. 34–37]. According to CMSB, in 1925 there were 152 such schools with 2530 pupils in Bashkiria [ORRK NBL KGU]. They were often in a better financial situation than Soviet schools. In 1925, about 30% of all teenage Tatars were enrolled in religious schools in the Menzelinsk canton of Tatarstan [Alekseev].

In 1921, CMSB gained considerable authority struggling against the famine in the Volga-Ural region. Despite being ill, Mufti G. Barudi supervised this work until his death in December 1921. The influence of Central Muslim Spiritual Board and its ability to mobilize imams, national elite and believers during the famine made the authorities take the role of CMSB very seriously.

G. Barudi (1857–1921) was dangerous for the authorities not only because of his control over the CMSB vertical system of power (those 12,000 parishes mentioned in N. Isanbet's play), but also because he was an active participant in the Russian Muslims socio-political movement. In 1906, he was nominated for the post of Rais al-ulema as the leader of the religious autonomy of Russian Muslims at the 3rd All-Russian Muslim Congress. The authorities did not allow the mufti to hold the elections. In 1908, G. Barudi was sent to Vologda for 3 years, he was allowed to spend a part of the exile term abroad. In May 1917, at the First All-Russian Muslim Congress, G. Barudi was elected the mufti of the Orenburg Mohammedan Assembly, which, according to the Decree of Catherine II of 1788, united all Russian Muslims, except the Crimea (two Spiritual Boards were created in the Transcaucasia in 1872). However, the representatives of the Muslims of Central Asia, the Caucasus and the North Caucasus were oriented towards an independent declaration of territorial autonomy and actually paralyzed the action of the all-Russian Milli Shuro (National Council). Under these conditions, the leaders of the Tatars tried to unite religious and secular structures as much as possible. July 22, 1917 there was at a joint meeting of the three Muslim congresses (2nd All-Russian Muslim Congress, military congress and congress of ulema) in Kazan. There the Muftiate turned into Diniya Nazaraty (religious ministry) as a part of the Milli Idare (Na-

tional Board, that is, the government of the national and cultural autonomy of Muslims of Inner Russia and Siberia). This decision actually put spiritual life under secular authorities' control. By rejecting a number of liberal provisions, the most important of which was the partial restriction of women's equality, secular leaders managed to conclude an alliance with the majority of spiritual leaders [Nabiev, Khabutdinov, 2004], [Khabutdinov, 2001]. That is why in the play by N. Isanbet during the discussion between the mufti and Taimyshi, a writer, the latter asserts that the "Dini Idare" ("Religious board") is subordinate to the Milli Idare ("National Board") [Isənbət, pp. 56]. Taimyshi argues that the fate of the world should be determined at the Paris Peace Conference, organized by the winners of the First World War. Since Sadri Maksudi, the chairman of Milli Idare, had already arrived in Paris, they decided to send a member of the embassy commission ("Ilchelər ha-yate") (Muhammad) – Gayaz Iskhaki to him from Milli Idare in Siberia. In 1906, he was the leader of the "tanchylar" movement, who stood behind the strikes in madrasahs, including the one in G. Barudi's madrasah "Muhammadiya". Therefore, in N. Isanbet's play the kady reveals the secrets of Diniya Nazaraty in response to G. Iskhaki's threats, he accuses him of the fact that this figure had already exposed the clergy in 1905, but became a part of it in 1917 [Isənbət, pp. 57].

In 1917, G. Barudi supported the decision made at the congresses and retained the post of mufti. However, he made the following entry in his "Khatər Daftare" ("The Memorandum Book") in 1920: "They created the National Board and transferred the mufti and the kady, as well as all the Spiritual Administration, to it. The consequence of this was a great weakening and insult of the Board, the fathers of the nation, the believers" [Barudi, pp. 129]. G. Barudi had been waiting for the post of mufti for 10 years, so it was quite natural for him to be dissatisfied with the control of Milli Idare over the religious and financial life of the nation in 1917. In the play, this conflict around national finances is indicated in the mufti and Taimashi's argument when the mufti refuses to finance his trip to Paris. Taimashi states that national finances, collected as a national tax, should belong to Milli Idare and the mufti says that the money, collected by the mullahs and the chairmen of the Board of Trustees ("motavallees"), are the monopoly of "Diniya Nazaraty".

The destruction of Milli Idare in April 1918 led to a formal restoration of religious autonomy, since

the leaders of the Muslim Commissariat did not dare to challenge the powers of the Spiritual Board. The preservation of the Spiritual Board was particularly noted in the decision to dissolve Milli Idare [Obrazovanie Tatarskoi ASSR, pp. 33]. However, Mufti G. Barudi and the kadys continued to consider themselves the members of Diniya Nazaraty. In June 1918, Milli Idare resumed its work after transferring Ufa under the control of the troops of the Committee of Members of the Constituent Assembly. Galimdzhan Barudi, the chairman of Diniya Nazaraty, Riza kady/kazy Fakhret-din, Salikhdjan kazy Urmanov, Kashshaf kazy Tarmemani, Gabdulla kazy Suleymani signed the congratulation on getting the freedom from the Bolsheviks' power [Ufa khəberləre]. After the second occupation of Ufa by the Bolsheviks in 1919, G. Barudi departed with a number of Milli Idare leaders to Petropavlovsk, but returned to Ufa after the final transition of the Volga-Ural and Siberian regions to the control of the Bolsheviks in early 1920.

However, G. Barudi himself in his "Khatər daftare" ("The Memorandum Book") claims that he spent the August of 1918 on the territory, where the majority of Muslims were Kazakhs, to organize the religious life of the Kazakhs (the issuance of decrees for assigning the clergy and the construction of mosques, the resolution of judicial matters). Barudi explained his non-return to Ufa and his staying in Petropavlovsk in winter with the course of military operations [Barudi, pp. 129].

By his origin, G. Barudi was the son of a millionaire and proved himself as a successful manager in the financial sphere: he provided a comfortable living for the madrasah "Muhammadiya". In N. Isanbet's play, the mufti's wealth is growing due to selling Chinese opium [Isənbət, pp. 53]. The mufti praises the kady as a merchant. During the First World War, the supply of opium was banned along with the "dry" law, which in many ways affected the attitude of Chinese traders to the Russian authorities and provoked them to support the Turk-estan uprising of 1916 [Madzhun, pp. 36, 41]. In addition, the mufti declares Mullah Gainutdin's stolen things the property of Dini Idare, that is, if the Prophet Muhammad helps the muhajirun, the mufti robs them in the play.

The third anti-hero of the play is not called by his name either, but can be traced by the name of his military unit "The Regiment of Muhammad" [Isənbət, pp. 51]. This military unit was formed with the money of Sheikh Gabidulla Kurbangaliev, the opponent of Milli Idare and Diniya Nazaraty

and at the same time the Bashkir autonomy represented by Zaki Validi: “in March 1920, he was arrested and imprisoned in Sterlitamak on the order of A.-A. Validov; he was executed by shooting” [Iunusova, 2007, pp. 611]. In the play, Ishmurzin is arrested by the Red scouts when he is trying to flee abroad with the stolen jewelry (including that for the sold shrouds and obtained from the treasury for the burial of Muslim soldiers) [Isənbət, pp. 67]. In reality, the son of Gabidulla Kharun dies during the 3rd Chita battle in April 1920, fighting on the side of Kolchak [Iunusova, 2007].

Thus, N. Isanbet ridicules three prominent representatives of the national elite in the play. G. Barudi, the mufti, sells opium and profits from the misfortunes of the muhajirun, hiding behind the Sharia law. G. Iskhaki appears in the play under the guise of Taymyshy, a politician who changes his views and seeks to escape from the war-ravaged Russia to Paris at all costs. Kharun Gabidullovič Kurbangaliev appears in the play under the guise of the “colonist” Ishmurzin, who robs, eats pork and drinks alcohol, and cohabits with Sarbi, Mullah Gainetdin’s ex-wife. N. Isanbet’s mood can be understood. In May 1923, Mirsaid Sultan-Galiyev, the native of the Ufa province and the leader of the Muslim communists, was arrested for the first time, and in June Rizaetdin Fakhretdin was elected the new chairman of CMSB (the deputy of G. Barudi since 1918) at the congress. In March 1923, teaching the foundations of Islam religion to the youth was allowed [Nabiev, Khabutdinov, 2004]. G. Iskhaki’s works had not been removed from the libraries yet. In 1922, the power in “big Bashkiria” (with Ufa as its capital) also slipped out of the hands of the former shahirds of “Galia”, who dominated in the Muslim commissariat of the Ufa province. The subjectivity of N. Isanbet’s assessments of national leaders is also explained by the existing contradictions between “Kazan” and “Ufa” groups. The position became even harsher when he added that he had to distance himself from religious figures so as not to suffer because of his origin, as he was from the family of the Muslim clergy.

But the question lies in a different domain. Do we have any moral right today to stay in line with the Soviet satirical tradition and turn the leaders of the Tatar national movement into farce figures? M. Salimzhanov, the director, was restricted by censorship and the lack of possibility to give reliable historical information about this period. Today, a part of the lost historical heritage, the names of national leaders, “servants of the nation”, have returned to Tatars. It is offensive and insulting for

the memory of G. Barudi to portray the mufti in the play “Kachaklar” (“Runaways”) in a farce way. It is noteworthy that the performance on the Kazan stage was held during the 160th anniversary of the Tatar people’s great son. The attacks on G. Iskhaki are also inappropriate, as his legacy has finally returned to the Tatar people and his “Collected Works” was noted by the highest academic award – the State Prize of the Republic of Tatarstan in 2016. In the pursuit of the form, we forget about the spiritual component: who are we, if we delete the history of our ancestors, and contribute to the falsification of national history? We do not doubt the very idea of the director, which is to look at national history through the prism of modernity. We support the objective interpretation of historical events and the role of key figures. Today, there are all conditions for this. Do we have the right to mock the memory of G. Barudi and G. Iskhaki today? What will the Tatar culture have left if these figures are crossed out? 70 years of falsification of national history during the years of Soviet power convinced that such an interpretation leads society into a dead end. I. Zainiev’s production of “Kachaklar” (“Runaways”) was created to amuse the public. It is aimed at ridiculing today’s “wanderers” around the world, who hide behind the Quran and who are victims of such ideologues as Bin Laden. The director explains the inconsistency of male contemporaries by the traitorous essence of women. I. Zainiev sees the way out of the crisis in faith in God as the basis of spirituality. What kind of idea does the viewer leave this performance with? Laughter and aura of the carnival are calming down ... Trusting in the Quran, homeless Mullah Gainutdin stands there embracing a prostitute...

References

- Alekseev, V. Ia. (1989). *Natsional'nye aspekty shkol'nogo stroitel'stva v avtonomnykh respublikakh Priural'ia i Srednego Povolzh'ia (1917–1940 gg.)* [National Aspects of School Construction in the Autonomous Republics of the Urals and the Middle Volga Region (1917–1940)]. Ufa, Voprosy kul'turnogo stroitel'stva v Bashkirskoi ASSR (1917–1985), p. 33. (In Russian)
- Bakhtin, M. M. (1990). *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaia kul'tura Srednevekov'ia i Renessansa* [Francois Rabelais’s Works and Folk Culture of the Middle Ages and the Renaissance]. 543 p. Moscow, Khudozhestvennaya literatura. (In Russian)
- Barinova, K. V. (2012). *Proiavlenie karnavalizirovannogo soznaniia v otechestvennoi dramaturgii 1920-kh gg.* [The Manifestation of Carnivalized Consciousness in Russian Dramatic Art].

- Vestnik TGPU (TSPU Bulletin), No. 3 (118), pp. 110–117. (In Russian)
- Barudi, G. (2000). *Pamiatnaia knizhka* [The Memorandum Book]. 147 p. Kazan, Iman. (In Russian)
- Boyd, B. (2001). *Vladimir Nabokov. Russkie gody* [Vladimir Nabokov. Russian Period]. 695 p. Moscow, Nezavisimaia gazeta. Saint Petersburg, Simpozium. (In Russian)
- Bol'shakov, O. (1991). *Khidzhra. Islam. Entsiklopedicheskii slovar'* [Khijhrat. Islam. Encyclopedic Dictionary]. 278 p. Moscow, Nauka. (In Russian)
- Iakynnān kilep kara: Khaertdinov I. "Kachaklar" [Come Closer to See: I. Khaertdinov's "Runaways"]. (2016). Sakhnā, Sentiabr'. (In Tatar)
- Ibrahimov, H. (1986). *Jtimagyi revoliutsiia vā tatar ziyalylyary. Əsərlər* [Social Revolution and Tatar Clerisy. Essays]. Kazan, Tatarstan kitap nəshriiaty, 8 Vol., pp. 178–195. (In Tatar)
- Il'giz, Zainiev. (2017). «*Pochemu-to kritiki etogo ne zametili i napisali klassicheskuiu traktovku*» [It is Not Understood Why the Critics did Not Notice It and Wrote a Classical Interpretation]. Sobaka.ru: ezhemesiachnyi zhurnal. URL: <http://www.sobaka.ru/kzn/city/theatre/51256> (accessed: 01.03.2017). (In Russian)
- Ilianova, I. (2009). *Naki Isanbet «Begletsy»* [Naki Isanbet's "Runaways"]. Tatarskii gosudarstvennyi akademicheskii teatr imeni Galiasgara Kamala, Volume 1, 567 p. Kazan, «Zaman». (In Russian)
- Islam i sovetskoe gosudarstvo. Vyp. 1: (Po materialam Vostochnogo otd. OGPU. 1926 g.)* (2010) [Islam and Soviet State. 1st Edition]. 152 p. Moscow, Mardzhani. (In Russian)
- Isānbət. Əsərlər* (1989) [Isanbet. Essays]. 3 Vol., 431 p. Kazan, Tatar. kit. nəshr. (In Tatar)
- Iunusova, A. B. (2007). *Kurbangaliev Gabidulla* [Kurbangaliev Gabidulla]. Bashkirskaia entsiklopediia, Volume 3, 611 p. (In Russian)
- Iunusova, A. (1999). *Islam v Bashkortostane* [Islam in Bashkortostan]. 349 p. Ufa. (In Russian)
- Khabutdinov, A. (2001). *Organy natsional'noi avtonomii tiurko-tatar Vnutrennei Rossii i Sibiri v 1917-1918 gg.* [The Agencies of National Autonomy of the Turcic Tatars of Inner Russia and Siberia in 1917–1918]. Pp. 15–16. Vologda. (In Russian)
- Khabutdinov, A. Iu. (2016). *Istoriko-literaturnyi kommentarii k tragikomedi K. Tinchurina «Jilkensezlar» («Bez vetril»)* [Historical and Literary Commentary on K. Tinchurin's Tragic Comedy "Jilkansezlar" ("Without Sails")]. Philology and Culture, No.4 (46), pp. 268–273. (In Russian)
- Madzhun, D. S. (2016). *Vliianie vneshnikh sil na khod vosstaniia v Semirech'e v 1916 g.* [The influence of External Power on the Course of the Coup of 1916 in Semirechie]. Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Istoriia, No. 3 (41), pp. 35–43. (In Russian)
- Nabiev, R. A., Khabutdinov A. Iu. (2002). *Tsentral'noe Dukhovnoe Upravlenie Musul'man vnutrennei Rossii i Sibiri v 1920-e gg.* [Central Muslim Spiritual Board of Inner Russia and Siberia in the 1920s]. Islam i musul'manskaia kul'tura v Srednem Povolzh'e: istoriia i sovremennost'. Ocherki, pp. 302–310. (In Russian)
- Nabiev, R., Khabutdinov A. (2004). *Vserossiiskie musul'manskie s"ezdy* [All-Russian Muslim Congresses]. Islam na evropeiskom Vostoke. Entsiklopedicheskii slovar', pp. 62–63. (In Russian)
- Obrazovanie Tatarskoi ASSR* [The Establishment of the Tatar ASSR]. (1960). Kazan, pp. 504. (In Russian)
- ORRK NBL KGU [Department of Manuscripts and Rare Books, Scientific Library, Kazan State University]. T. 1197 B.p. (In Russian)
- Popova, I. (2006). *Leksicheskii karnaval – Fransua Rable: kniga M. M. Bakhtina i franko-nemetskie metodologicheskie spory 1910–1920-kh godov* [Lexical Carnival – Francois Rabelais: M.M. Bakhtin's Book and Franco-German Methodological Arguments of 1910–1920]. NLO, No. 79, pp. 86–100. (In Russian)
- Tormysh* (1917) [Life]. September 24.
- Ufa khāberlāre* (1918) [Ufa News]. June 26.
- Vislov, A. (2017). *Tragifars idei: kamalovtsy podobrali «novye kliuchi» k tatarskoi klassike* [Tragicomedy of the Idea: The Kamal Theatre has Found "New Keys" to Tatar Classical Literature]. Business-gazeta.ru: Delovaia elektronnaia gazeta Biznes Online. URL: <https://www.business-gazeta.ru/article/325251> (accessed: 01.03.2017). (In Russian)

**ИСТОРИЧЕСКАЯ ОСНОВА И ПРОТОТИПЫ ГЕРОЕВ ПЬЕСЫ
Н. ИСАНБЕТА «ҢИЖРӘТ» (1923): РАЗМЫШЛЕНИЯ
ПОСЛЕ СПЕКТАКЛЯ «КАЧАКЛАР» («БЕГЛЕЦЫ»)
(РЕЖИССЕР И. ЗАЙНИЕВ)**

Айдар Юрьевич Хабутдинов,

Казанский филиал Российского государственного университета правосудия,
Россия, 420088, Казань, 2-я Азинская, д. 7А,
aihabutdinov@mail.ru.

Милеуша Мухаметзяновна Хабутдинова,

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

В статье реконструируются исторические события, послужившие основой для комедии-сатиры Н. Исанбета «Ңижрәт» («Переселение»), созданной в 1923 году. Систематизирован материал по истории постановок произведения на театральной сцене. Определены исторические прототипы ключевых героев пьесы. Раскрыто своеобразие интерпретации произведения режиссером И. Зайниевым в спектакле «Качаклар» («Беглецы») (2016). Выявлена роль фарса, гротеска, карнавализации в постановке Альметьевского татарского государственного драматического театра. Обобщен исторический материал, проливающий свет на своеобразие авторской установки в комедии-сатире «Ңижрәт» («Переселение»). Идейно-художественное своеобразие произведения Н. Исанбета рассматривается в свете литературных и театральных тенденций 1920-х гг. и сквозь призму современности.

Ключевые слова: татарская драматургия, Н. Исанбет, Г. Исхаки, спектакль «Качаклар» («Беглецы»), И. Зайниев, Центральное духовное управление мусульман, муфтий Г. Баруди, Альметьевский татарский государственный драматический театр.

В преддверии 100-летия Великой Октябрьской социалистической революции два татарских театра обратились к произведениям, принадлежащим к сокровищнице татарской драматургии, в которых описываются драматические события этого периода национальной истории: трагикомедия К. Тинчурина «Жилкәнсеzlәр» («Без ветрил»), комедия-сатира Н. Исанбета «Ңижрәт» («Переселение»). И. Зайниев в Альметьевском татарском государственном драматическом театре поставил спектакль «Качаклар» («Беглецы») (2016), а Г. Цхвирава на сцене ТГАТ им. Г. Камала – спектакль «Жилкәнсеzlәр» («Без ветрил») (2016).

Литература в первые послереволюционные годы жила «в ожидании трагедии». Об этом писали критики, об этом говорили писатели. Только жанр трагедии может передать дух эпохи, полагали многие. «Мы переживаем эпоху трагическую, и массы реагируют и требуют трагедий с общечеловеком, – писал Ю. Офросимов в статье „Грядущий Театр“, опубликованной в 1920 г. в берлинском журнале „Жизнь“» [Бойд, с. 23–26]. Однако художественная практика – и литературная, и сцениче-

ская – показывает, что зрители желали видеть на сцене скорее не трагическое, а комическое. В татарской литературе, как и в русской, в этот период получают развитие как собственно комические жанры, так и формы на грани комического и трагического (драматического) – трагикомедии. Комические характеры, реплики и эпизоды вводились драматургами и в тексты «серьезных» драм. Так, К. Тинчурин определил жанр своей пьесы как трагикомедию, а Н. Исанбет – как комедию-сатиру.

Что объединяет эти два спектакля помимо исторического и художественного материала? Прежде всего то, что режиссеры задались целью посмотреть на события прошлого сквозь призму современности.

Спектакль Г. Цхвирава «Жилкәнсеzlәр» («Без ветрил») (2016) отличает подчеркнуто уважительное отношение к историческому материалу произведения. По замыслу режиссера, трагикомедия превращается в «воспоминание о будущем». Это глубокий, очень сильный спектакль, который заставляет зрителя взглянуть на прошлое сквозь призму будущего. Сценография спектакля свидетельствует о масштабной

работе режиссера в плане реконструкции ключевых исторических событий, оказавшихся в орбите внимания татарского драматурга К. Тинчурина [Хабутдинов, 2016].

«Известный своей профессиональной тщательностью и особым вниманием к тексту и художественному миру каждого из ставящихся им драматургов Цхвирава сумел, кажется, нужным образом „вгрызться“ в самую сердцевину этой непростой пьесы, подобрать к ней именно сегодняшние, актуализирующие содержание и смысл ключи, а та мера некоего „отстранения“, априори существующая, в данном случае, между режиссером и материалом, позволила возникнуть спектаклю – насколько я могу судить – безусловно татарскому и одновременно, если угодно, наднациональному. Мы взираем на череду благородных порывов и горестных мытарств, бытовых конфликтов и идейных споров между героями этой „человеческой комедии“, словно бы разом из двух различных точек, под двумя различными углами зрения: и, условно говоря, „изнутри“ ситуации, глазами самих действующих лиц, и из нашего теперешнего „далека“» [Вислов].

Режиссер И. Зайниев так очертил свой замысел «Качаклар» («Беглецы»): «Эту пьесу Наки Исанбета я хотел поставить с 2012 года. Предлагал в Камаловский, но она не вписывалась в сбалансированную репертуарную политику. Челнинскому драматическому она не подошла. В итоге меня пригласили в Альметьевский, и я поставил ее там. Была занята почти вся труппа, с которой, думаю, мы нашли общий язык. Работали по девять часов в день с утра до вечера, с короткими паузами. Пьесу в пяти актах, которая по объему больше современных в два раза, пришлось сократить, что-то переставить, иначе бы она шла часов шесть. В чем-то „Беглецы“ похожи на „Без ветрил“ Тинчурина, которые идут у нас сейчас. Правда, здесь больше акцента на религию. Она о том, что, потеряв все, человек остается с верой, и только поэтому счастлив. В советское время ее ставили, как сатиру, а главного героя, муллу Гайнутдина, изображали уродом, тупицей, развратником. Я перевернул текст, показав его истинно верующим человеком, которого окружает сгнившее общество. Когда его в третьем акте грабят, он понимает, что кроме Бога ему никто не поможет – и другого не надо. И посредников между ним и Аллахом – нет» [Ильгиз Зайниев].

Новая постановка спектакля «Качаклар» («Беглецы») отличается от казанских тем, что

решена в подчеркнуто фарсовом, карнавализованном ключе и обращена в современность. Пьеса «Нижрэт» («Переселение») ранее трижды была поставлена в Казани. В татарскую столицу ее привез Шакир Шамильский и сам же стал ее режиссером-постановщиком. Как указывает И. Илялова, «сатирические копья автора и театра были обращены на толстосумов, которых революция обратила в бегство». Спустя сорок лет сатирическая комедия Н. Исанбета была вторично поставлена на камаловской сцене. Однако эта постановка была признана неудачной из-за отсутствия цельного режиссерского замысла. По мнению театроведа, «самой удачной стала третья, салимжановская постановка. Спектакль назывался „Беглецы“ и по своей стилистике приближался к „фантастическому реализму“. В нем большую роль играли метафоры. Одна из них – образ карусели, заданный в оформлении А. Кноблока. Сорванные революцией с насиженных мест, герои шумят, суетятся, куда-то бегут, создавая на сцене атмосферу пестрого ярмарочного балагана.

Другой выразительный образ – сундук. Вначале крепкий, добротный, набитый дорожными вещами, он вынесен на авансцену. Но вот побежали его хозяева, и сундук вместе с ними. Также, как и члены семейства Гайнутдина-муллы, сундук то пропадает, то снова находится. Постепенно он теряет все свое содержимое и в финале возвращается на место грязным, ободраным и совершенно пустым. Такую же внешнюю и внутреннюю трансформацию претерпевают и все герои спектакля» [Илялова, с. 134].

Артист Ильсур Хаертдинов, исполнитель роли муллы Гайнутдина в спектакле И. Зайниева, так отозвался в журнале «Сэхнэ» («Сцена») о концепции своего героя: «Н. Исанбет в своей пьесе, размышляя о духовности современников, волей судьбы оказавшихся в жерновах эпохи исторических катаклизмов, воссоздает их уклад жизни, показывает, как они приспосабливаются к новому укладу жизни. Мулла Гайнутдин, покинувший родные места, в пути теряет 3 своих жен, дочь, работника, все нажитое богатство. Может на первый взгляд показаться, что Гайнутдин оказался в крайне щекотливой ситуации, выглядит настоящим посмешищем. Однако на самом деле пережитые трудности лишь укрепили его в вере, превратив в пространстве спектакля в единственного героя, оставшегося верным себе. Для режиссера события прошлого лишь декорация, повод задуматься о сегодняш-

нем. В реальности режиссер И. Зайниев вытаскивает на сцену сегодняшних „беглецов“. Хочется верить, что этот посыл режиссера будет понятен зрителям» [Якыннан килеп кара].

Группа Альметьевского театра блестяще справилась с фарсовой установкой режиссера, актеры продемонстрировали умение играть в разной технике, зритель реагировал смехом на отдельные сцены. Однако в погоне за формой и театральной техникой ускользнуло глубинное содержание исторических событий. В отличие от режиссера Г. Цхвиравы, И. Зайниев проигнорировал исторический материал, лежащий в основе пьесы, не разобрался в авторской позиции Н. Исанбета. Жаль, что создатели нового спектакля по-прежнему остаются в плену стереотипов советской сатиры и не находят в себе душевного потенциала разобраться в хитро-сплетениях истории. А ведь за откровенно фарсовыми героями спектакля стоят такие выдающиеся личности в истории татар и башкир, как муфтий Галимджан Баруди, политик, писатель и редактор Гаяз Исхаки (в пьесе Таймыши), командир полка Мухаммад Харун Курбангалиев (в пьесе Ишмурзин).

И. Зайниев выстраивает спектакль в рамках театральных тенденций эпохи 1920-х гг. «Карнавализация советской литературы 1920-х гг. имеет непосредственный характер, она обусловлена карнавализованным характером самой эпохи: совершившийся переворот в жизни огромными массами, не понимавшими его сути, воспринимался как карнавал, это рождало ощущение карнавала в искусстве» [Баринаова, с. 110].

«Общественно-политические противоречия 1920-х гг. приводят, как верно подметили литературоведы, к карнавализации этой эпохи. Смена прежних принципов, норм новыми, разрушение упорядоченного хода жизни, необычайность происходящего воспринимались современниками и как трагическая ситуация, и как праздник. Праздничное восприятие меняющейся реальности подкреплялось и ожиданием осуществления утопического переустройства мира. Именно праздничность является основой возрождения в эти годы карнавального мироощущения, так как карнавалый смех – „прежде всего праздничный смех“» [Там же, с. 110], [Бахтин, с. 17]. Как отмечает И. Попова, «„карнавалый момент“ в узком смысле – очевидно, именно момент, один из этапов смены; на границе эпох, религий, культур он обя-

зательно присутствует, хотя им кризис и переход не исчерпываются» [Попова, с. 100].

Суевливая бестолковая беготня героев по сцене, эмоциональное выяснение отношений между ними – все это работает на создание атмосферы балагана, неразберихи времен Гражданской войны. Карнавализация действия дает о себе знать уже в начале спектакля – при изображении семейной жизни муллы Гайнутдина. И. Зайниев использует в своем спектакле наработки из комедии дель-арте. Так, длинные рукава костюмов жен муллы Гайнутдина отсылают нас к маске Педролينو: изворотливые, ловкие, добивающиеся своей цели, притворившись добродушными, но при этом попадающие впросак. Длинные рукава в костюмах жен имеют «прорехи», чтобы руки могли делать работу, необходимую в быту. Так подчеркивается в гротескной манере корыстолюбие жен муллы Гайнутдина. В то же время длинные рукава, актуализируя хронотоп сказки «Царевна-лягушка», подготавливают зрителей к преобразению жен и к тем сюрпризам, которые вскоре «свалят» на голову супруга – муллы. Карнавальность проявилась здесь на уровне существования героинь в мизансцене: актрисы «плывут», кружатся на сцене, словно в танце. Семейные отношения главного героя показаны в лучших традициях комедии положений. Н. Исанбет стремится окарикатурить главного героя, антипода образу власти («кызыллар» / «красные», «большевиклар» / «большевики») в рамках оппозиции «неимущие» и «власть имущие». Вразрез авторской установке, режиссер И. Зайниев стремится превратить карикатурный персонаж в многомерного героя со сложной судьбой.

Одной из ключевых в спектакле И. Зайниева становится тема положения женщины в «новом обществе». Женщины в условиях Гражданской войны, утратив то, что составляло основу и смысл существования, свою прежнюю «социальную одежду», стремясь выжить во враждебном и страшном мире, оказываются перед выбором нового положения и облика. Старшая из жен муллы остается на родине, Саня с Сарби сбегает от мужа на чужбину: Саня связалась с «бароном», бывшим земским служащим, Сарби, благодаря «палкаунигу» Ишмурзину, превратилась в Сирафиму Бадриевну. Дочь Гайнутдина, мечтая о карьере артистки, сбегала с артистом Качкинским, авантюристом по натуре. Тема продажности женщин у И. Зайниева в спектакле гротескно заострена за счет введения

в систему образов женщин-проституток, которые «раздевают» в пути «беглецов». Здесь режиссер прибегает к приему «маски». Женщины примеряют новые «социальные роли», при этом буквализируется метафора «парика». Если в пьесе Н. Исанбета мулла выбирает очередную жену в соответствии с веяниями эпохи – «из пролетарок», то И. Зайниев саркастически заостряет ситуацию: его герой взял в жены проститутку, чей «парик»-эстафетная палочка оказывается в руках Сарби.

Фарс перетекает у И. Зайниева в буффонаду при изображении «новых хозяев» жизни. Белые / красные парики, солдатская шинель, пулемет, тельняшка – гротескные символы эпохи гражданской войны и разгула анархии – невольно обнаруживают сходство с образами Шарикова из «Собачьего сердца» М. Булгакова и Попандупуло, адъютанта Грициана, из комедии «Свадьба в Малиновке», что углубляет семантический потенциал спектакля.

И. Зайниев в своей постановке прибегает к театральному приему эргономизации пространства, что подразумевает полифункциональность в использовании сценических предметов. Антитеза «своего» – «чужого» пространства задана через косяки дверей, которые трансформируются то в пространство железнодорожного вагона, то в коридор постоялого двора, а в конце – в дом Гайнутдина, превращенного большевиками в Дом культуры. Тает имущество муллы – сокращается численность его семейства. Сундук, появившийся в первой сцене, распадается на узлы, узелки и сундучки, а в финале от него остается лишь каркас, поставленный на попу, на котором оказалась самая корыстная из жен муллы Гайнутдина – Сарби, которую ограбил любовник Ишмурзин. Вещмешок с Кораном в руках главного героя противопоставляется куче скарба, прихваченного с собой беглецами, который переходит из рук в руки... Корыто в руках муллы символизирует его «банкротство». Ресторан в спектакле, наряду с постоянным двором, с одной стороны, помогает режиссеру воссоздать атмосферу пути героев, с другой – выводит на тему «продажности». Очень удачно передан образ поезда через выдвижение столов-«вагонов».

Наше возмущение вызвало глумление над образом муфтия Галимджана Баруди, что свидетельствует о недостаточном знании исторического материала режиссером, который пошел на поводу у автора и осветил материал, соглас-

но советской традиции. И. Зайниев при изображении муфтия прибегает к планшетной кукле, чтобы подчеркнуть несамостоятельность религиозных деятелей. Образ муфтия дан в фарсовой манере: сначала он напоминает джина из бутылки-«награбленного добра», но по мере развития действия приобретает черты Усамы бен Ладена. Режиссер прибегает к приему «буквальзации метафоры»: муфтий «вырастает» из кучи мешков, превратившихся в символ корыстолюбия. Мы не отрицаем права художника на творческий эксперимент, однако не стоит забывать и об ответственности при работе с историческим материалом.

По утверждению драматурга Н. Исанбета, пьеса «Һижрэт» («Переселение») была написана в мае 1923 г. и поставлена в Месягутово, тогда в кантонном, а в настоящее время районном центре Башкортостана. Премьера спектакля была приурочена к местному съезду учителей. Вскоре пьеса оказалась на сцене государственных театрах Уфы (1923) и Казани (1924). Все это свидетельствует об актуальности проблематики произведения. В послесловии к пьесе Н. Исанбет прямо пишет, что причиной написания пьесы стал подъем класса буржуазии, наступивший в годы НЭПа [Исанбет, с. 87–88]. В годы революции и гражданской войны татарские учителя превратились в важную, достаточно элитарную корпорацию, из которой в основном черпались кадры для татарских и башкирских экстерриториальных органов, а затем и Татарской и Башкирской автономных республик. Однако в годы НЭПа реальная власть, особенно на селе, во многом вернулась в руки духовенства и буржуазии. Бедное, зачастую нищее учительство стремилось доказать свои претензии на ведущую роль в обществе. Особенно сложным было его положение на селе, так как резкое сокращение государственного финансирования национальных светских школ и относительно либеральное отношение советской власти к Исламу привело к возрождению системы мусульманского образования. Во многом этим объясняются резкие нападки в пьесе на соперников учительства, прежде всего в лице мусульманского духовенства. Исторически к тому же духовенство территориально делилось на две группировки, связанные соответственно с Уфой и Казанью. Н. Исанбет учился в уфимском медресе «Галия» (мударрис Зыя Камали), поэтому был связан с группировкой муфтия Галимджана Баруди (с 1917 г.), ранее ректора казанского медресе «Мухаммадия». В 1917 го-

ду, став муфтием, Г. Баруди будет опираться на медресе «Усмания», основного конкурента «Галии». Под руководством мударриса Дж. Абзгильдина «Усмания» фактически превращается в основное медресе автономии, где к преподаванию приступил целый ряд богословов, включая самого Г. Баруди [Тормыш]. Смерть Г. Баруди была выгодна уфимской группировке, так как в июне 1923 г. на II съезде улемов и мутаваллиев при ЦДУМ был избран казыем / кади З. Камали [Набиев, Хабутдинов, 2002]. Г. Исхаки также считался представителем Казани, так как учился здесь в «Апанаевском» («Күл буе») медресе и Казанской татарской учительской школе, в годы революции 1905–1907 гг. превратился в лидера движения «таңчы»лар («татарские аграрные социалисты»).

Н. Исанбет не одинок в своих нападках на «казанцев». Галимджан Ибрагимов, как и Н. Исанбет, был уроженцем Уфимской губернии. Бывший шакирд медресе «Галия», активный политический деятель в период революции 1917 года и Гражданской войны, также активно атаковал Г. Баруди и Г. Исхаки. Так, в 1919 г. Г. Ибрагимов обзывает Г. Баруди «бухарским муллою» и упрекает его в ущемлении прав женщин. Г. Исхаки же он обвиняет в отступничестве от общественной позиции периода революции 1905 года [Ибрагимов, с. 181–183]. Показательно, что подобную оценку личности Н. Исанбета в пьесе «Һижрэт» («Переселение») озвучивает поэт-романтик Тугыш. В 1919 г. бухарский эмир и имамы были не только противниками Советского режима, но и запятнали в марте 1918 г. свои руки резней джаидов и татарской общины Бухары.

Завязкой пьесы Н. Исанбета становится известие о прибытии некоего циркуляра о том, что муфтий велел духовенству уходить от Красной армии, то есть совершить хиджру [Исанбэт, с. 87–88]. На самом деле это плод художественного вымысла автора. Такого указа не было в природе. Из 12000 приходов, по официальным данным, ушло с войсками Колчака лишь несколько десятков имамов. Эпизод с хиджрой решается в пьесе в гротескно-сатирическом ключе.

«Хиджра» – это переселение, а не бегство. Как известно, это переселение пророка Мухаммеда в Медину из родной ему Мекки, когда он обеспечил жизнь мухаджиров. В Медине на базе мусульманской общины было создано государство, которое еще при жизни пророка установило контроль над Аравийским полуостровом,

включая Медину [Большаков]. Вразрез мусульманской традиции муфтий в пьесе Н. Исанбета не только не поддержал мухаджира муллоу Гайнутдина, но и ограбил его до нитки (подр. об этом далее). М. Салимжанов изменил название произведения, чтобы снять нежелательные коннотации и показать агонию национальной элиты начала XX века. В 1905 г. Таймыши был сам революционером, а в 1919 г. он был вынужден бежать от них [Исанбэт, с. 158]. Эта трагедия увидена глазами поэта Тугыша „меджнуна“, слепо влюбленного в свою Сарби.

После Гражданской войны Центральное духовное управление мусульман (далее – ЦДУМ) сумело восстановить свою структуру на огромных пространствах современных России и Казахстана. Вертикаль Русской (или Российской) православной церкви была парализована из-за домашнего ареста патриарха Тихона и бегства многих представителей высшего духовенства, а также создания Русской православной церкви за рубежом. На общероссийском пространстве возникла обновленческая церковь как оппонент РПЦ. Центральное духовное управление мусульман в этих непростых условиях оставалось монолитной конструкцией с единым руководством вертикали власти, опытом сотрудничества с советскими структурами и контролем над массами трудящихся на местах [Набиев, Хабутдинов, 2002].

В сентябре 1920 г. в Уфе состоялся I съезд улемов¹ и мутаваллиев² при ЦДУМ [Юнусова, 1999, с. 119–120.]. В повестке дня оказались вопросы об организации приходов и их обеспечения, о выборах районных мухтасибов³, подготовке кадров духовенства и переизбрание руководства ЦДУМ во главе с муфтием Г. Баруди. В 1920 г. в ряде кантонов количество религиозных школ стало превышать число советских школ I ступени. По последним данным, подготовленным в ЦДУМ к отчету на съезде, за 1925–1926 учебный год на территории Башреспублики функционировало 126 приходских школ с числом учащихся 2328, из коих 1159 чел. мужского пола и 1169 чел. женского пола; в Татарской Республике было охвачено вероучением 10840 детей и в РСФСР – 4301 чел. Кроме того, по Башреспублике функционировало 70 приходских школ, находящихся в веде-

¹ Улем – исламский ученый.

² Мутавалли – председатель приходского совета.

³ Мухтасиб – духовное лицо, ответственное за соблюдение мусульманами на определенной территории норм шариата и исламской морали.

ние БДУ, с числом учащихся до 1500 чел. [Ислам и советское государство, с. 34–37]. По данным ЦДУМ, в Башкирии в 1925 году было 152 таких школы с 2530 учащимися [ОРРК НБЛ КГУ]. Очень часто они находились в лучшем материальном положении, чем советские школы. В 1925 г. в Мензелинском кантоне Татарстана около 30% всех подростков-татар обучались в религиозных школах [Алексеев].

В 1921 г. ЦДУМ добился значительного авторитета в ходе борьбы с голодом в Волго-Уральском регионе. Муфтий Г. Баруди, несмотря на болезнь, до самой смерти в декабре 1921 г., держал эту работу под особым контролем. Влияние ЦДУМ и его способность к мобилизации имамов, национальной элиты и верующих во время голода заставили власти крайне серьезно относиться к роли ЦДУМ.

Г. Баруди (1857–1921) был опасен для властей не только своим контролем над вертикалью власти ЦДУМ (те самые 12000 приходов, упомянутые в пьесе Н. Исанбета), но и тем, что был активным участником общественно-политического движения российских мусульман. Уже в 1906 г. на III Всероссийском мусульманском съезде его кандидатура выдвигалась на должность Раис аль-улама как лидера религиозной автономии российских мусульман. Власти тогда не дали провести выборы муфтия. В 1908 г. Г. Баруди был выслан в административном порядке на 3 года в Вологду, часть срока ссылки ему дали провести за границей. В мае 1917 г. на I Всероссийском мусульманском съезде Г. Баруди был выбран муфтием Оренбургского магометанского собрания, которое, согласно Указу Екатерины II 1788 года, объединяло всех российских мусульман, кроме Крыма (в 1872 г. два Духовных управления были созданы в Закавказье). Однако представители мусульман Средней Азии, Закавказья и Северного Кавказа взяли ориентацию на самостоятельное провозглашение территориальной автономии и фактически парализовали действие общероссийского Милли шуро (Национальный совет). В этих условиях лидеры татар постарались максимально объединить религиозные и светские структуры. 22 июля 1917 г. в Казани на объединенном заседании трех мусульманских съездов (II Всероссийского мусульманского съезда, военного съезда и съезда улемов) муфтият превратился в Диния назараты (религиозное министерство) в составе Милли идарэ (Национальное управление, то есть правительство национально-культурной авто-

номии мусульман Внутренней России и Сибири). Это решение фактически поставило духовную власть под контроль светской. Путем отказа от ряда либеральных положений, и важнейшим из них стало частичное ограничение женского равноправия, светским лидерам удалось заключить альянс с большинством духовных лидеров [Набиев, Хабутдинов, 2004], [Хабутдинов, 2001]. Вот почему в пьесе Н. Исанбета в ходе дискуссии муфтия и писателя Таймыши последний утверждает, что «Дини идарэ» («Религиозное управление») подчиняется «Милли идарэ» («Национальному управлению») [Исанбэт, с. 56]. Таймыши утверждает, что судьбы мира должны решаться на Парижской мирной конференции, устроенной победителями в Первой мировой войне. Поскольку председатель Милли идарэ Садри Максуди уже находился в Париже, то к нему от Милли идарэ в Сибири решили направить члена посольской комиссии («илчелэр һәяте») (Мухаммад)-Гаяза Исхаки. В 1906 г. он был лидером движения «таңчы»лар, которое стояло за стачками в медресе, в том числе в медресе Г. Баруди «Мухаммадия». Поэтому в пьесе Н. Исанбета казый в ответ на угрозы Г. Исхаки раскрыть секреты Диния назараты (Духовного министерства) обвиняет его в том, что этот деятель уже разоблачал духовенство в 1905 г., но примазался к нему в 1917 г. [Исанбэт, с. 57].

В 1917 г. Г. Баруди поддержал решение съездов и сохранил пост муфтия. Однако в своей «Хәтер дәфтәре» («Памятной книжке») уже в 1920 г. делает следующую запись: «Создали Национальное управление и передали в его ведение муфтия и кадиев, все Духовное управление. Следствием этого стало большое ослабление и оскорбление указанного управления, отцов нации, верующих» [Баруди, с. 129]. Г. Баруди 10 лет ждал поста муфтия, поэтому вполне естественно его недовольство контролем Милли идарэ над религиозной и финансовой жизнью нации в 1917 г. В пьесе этот конфликт вокруг финансов нации обозначен в перепалке муфтия и Таймаши, когда он отказывается финансировать его поездку в Париж. Таймаши заявляет, что финансы нации, собираемые как национальный налог, должны принадлежать Милли идарэ, а муфтий утверждает, что деньги, собранные муллами и председателями попечительского совета («мөтәвәллиләр»), являются монополией «Диния назараты».

Уничтожение Милли идарэ в апреле 1918 г. привело к формальному восстановлению рели-

гиозной автономии, так как лидеры Мусульманского комиссариата не осмелились оспорить полномочия Духовного управления. В решении о роспуске Милли идарэ было особо отмечено сохранение Диния назараты [Образование Татарской АССР, с. 33]. Однако муфтий Г. Баруди и казьи продолжали считать себя членами Диния назараты. В июне 1918 г. Милли идарэ возобновило свою работу после перехода Уфы под власть войск КомУЧА (Комитета Учредительного Собрания). Поздравление с избавлением от власти большевиков подписали председатель Диния назараты Галимджан Баруди, Риза казый Фахретдин, Салихджан казый Урманов, Кашшаф казый Тарджемани, Габдулла казый Сулеймани [Уфа хэбэрлэре]. После вторичного занятия Уфы большевиками в 1919 г. Г. Баруди отбыл с рядом лидеров Милли идарэ в Петропавловск, но вернулся в город после окончательного перехода Волго-Уральского и Сибирского регионов под контроль большевиков в начале 1920 г.

Однако сам Г. Баруди в своей «Хэтер дэфтэре» («Памятной книжке») утверждает, что в августе 1918 г. он отбыл на территории, где большинство мусульман составляли казахи, для организации религиозной жизни казахов (выдача указов на должности духовенства и строительство мечетей, разрешение судебных вопросов). Свое невозвращение в Уфу и зимовку в Петропавловске Баруди объясняет ходом военных действий [Баруди, с. 129].

Г. Баруди по своему происхождению был сыном миллионера и проявил себя в финансовой сфере как удачливый менеджер: обеспечил безбедное существование медресе «Мухаммадия». В пьесе же Н. Исанбета благосостояние муфтия растет за счет торговли китайским опиумом [Исэнбэт, с. 53]. Муфтий расхваливает казья как торговца. В годы Первой мировой войны, наряду с «сухим» законом, были запрещены поставки опиума, что во многом повлияло на отношение китайских торговцев к русским властям и спровоцировало их на поддержку Туркестанского восстания 1916 г. [Маджун, с. 36, 41]. К тому же муфтий объявляет украденные вещи муллы Гайнутдина собственностью Дини идарэ, то есть, если пророк Мухаммад помогает мухаджирам, то муфтий в пьесе их грабит.

Третий антигерой пьесы также не называется по своему имени, но прослеживается по названию своей воинской части «Полк Мухаммада» [Исэнбэт, с. 51]. Эта воинская часть была

сформирована на деньги шейха Габидуллы Курбангалиева, противника Милли идарэ и Диния назараты и одновременно башкирской автономии в лице Заки Валиди: «в марте 1920 г. по распоряжению А.-А. Валидова арестован и заключен в Стерлитамакскую тюрьму; расстрелян» [Юнусова, 2007, с. 611]. В пьесе Ишмурзина, который пытается бежать за границу с награбленными драгоценностями (в том числе за проданные саваны, полученные из казны на погребение мусульманских солдат), арестовывают красные разведчики [Исэнбэт, с. 67]. В реальности сын Габидуллы Харун погибает во время 3-й Читинской операции в апреле 1920 г. на стороне Колчака [Юнусова, 2007].

Таким образом, Н. Исанбет высмеивает в пьесе трех видных представителей национальной элиты. Муфтий Г. Баруди у драматурга торгует опиумом и наживается на несчастьях мухаджиров, прикрываясь законами шариата. Г. Исхаки фигурирует в пьесе под маской политического деятеля Таймыши, который меняет свои взгляды и стремится любой ценой бежать из охваченной войной России в Париж. Харун Габидуллоевич Курбангалиев фигурирует в пьесе под личиной «полкownika» Ишмурзина, который грабит, употребляет свинину и алкоголь и сожительство с бывшей женой муллы Гайнутдина Сарби. Настроения Н. Исанбета можно понять. В мае 1923 г. был впервые арестован уроженец Уфимской губернии, лидер мусульманских коммунистов Мирсаид Султан-Галиев, а в июне на съезде был избран новым председателем ЦДУМ Ризаэтдин Фахретдин (заместитель Г. Баруди с 1918 г.), в марте 1923 г. было разрешено преподавание основ религии ислама молодежи [Набиев, Хабутдинов, 2004]. Произведения Г. Исхаки еще не изъяты из библиотек. В 1922 г. власть в «большой Башкирии» (со столицей в Уфе) также ускользнула из рук бывших шакирдов «Галии», которые доминировали в Мусульманском комиссариате Уфимской губернии. Субъективность оценок Н. Исанбетом национальных лидеров объясняется и существующими противоречиями между «казанской» и «уфимской» группировками. К резкости позиции добавляется отчасти и то, что ему надо было дистанцироваться от религиозных деятелей, чтобы не пострадать из-за своего происхождения из семьи мусульманского духовенства.

Вопрос в другом... Имеем ли мы сегодня моральное право оставаться в русле советской сатирической традиции и превращать лидеров

национального движения татар в фарсовые фигуры? Руки режиссера М. Салимжанова были скованы цензурой, отсутствием возможности дать достоверные исторические сведения об этом периоде. Сегодня к татарам вернулась часть утраченного исторического наследия, имена национальных лидеров, «слуг нации». Обидно и оскорбительно для памяти Г. Баруди изображать муфтия в спектакле «Качаклар» («Беглецы») в фарсовом ключе. Примечательно, что спектакль на казанской сцене шел в дни 160-летнего юбилея великого сына татарского народа. Неуместны и выпады в адрес Г. Исхаки, чье наследие наконец вернулось к татарскому народу, «Собрание сочинений» которого было отмечено высшей научной наградой – Государственной премией РТ за 2016 год. В погоне за формой мы забываем о духовной составляющей: кто мы, если так огульно перечеркиваем историю предков, вносим свой вклад в фальсификацию национальной истории? Сам посыл режиссера – посмотреть на национальную историю сквозь линзу современности – не вызывает у нас вопросов. Мы за объективное истолкование исторических событий и роли ключевых деятелей. Сегодня для этого созданы все условия. Имеем ли мы сегодня право глумиться над памятью Г. Баруди и Г. Исхаки? С чем останется татарская культура, если перечеркнет этих деятелей? 70 лет фальсификации национальной истории в годы советской власти убедили, что подобная трактовка ведет общество в тупик. Спектакль И. Зайниева «Качаклар» («Беглецы») создан для развлечения публики. Он нацелен на осмеяние сегодняшних «ски-тальцев» по миру, прикрывающихся Кораном и ставших жертвой таких идеологов, как Бен Ладен. Несостоятельность мужчин-современников режиссер спешит объяснить предательской сущностью женщин. Выход из кризиса И. Зайниев видит в вере в Бога как основы духовности. С каким багажом уходит зритель с этого спектакля? Смех и аура карнавала стихают... Остается бездомный мулла Гайнутдин в обнимку с проституткой, уповающий на Коран...

Литература

Алексеев В. Я. Национальные аспекты школьного строительства в автономных республиках Приуралья и Среднего Поволжья (1917–1940 гг.) // Вопросы культурного строительства в Башкирской АССР (1917–1985 гг.). Уфа, 1989. С. 33.

Баринова К. В. Проявление карнавализованного сознания в отечественной драматургии 1920-

гг. // Вестник ТГПУ (TSPU Bulletin). 2012. № 3 (118) С. 110–117.

Баруди Г. Памятная книжка. Казань: Иман, 2000. 147 с.

Большаков О. Хиджра // Ислам. Энциклопедический словарь. М.: Наука, 1991. С. 278.

Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Худож. лит., 1990. 543 с.

Бойд Б. Владимир Набоков. Русские годы. М.: Независимая газета; СПб.: Симпозиум, 2001. 695 с.

Вислов А. Трагифарс идей: камаловцы подобрали «новые ключи» к татарской классике // Business-gazeta.ru: Деловая электронная газета Бизнес Online, 2017. URL: <https://www.business-gazeta.ru/article/325251> (дата обращения: 01.03.2017).

Ильгиз Зайниев: «Почему-то критики этого не заметили и написали классическую трактовку» // Sobaka.ru: ежемесячный журнал, 2017. URL: <http://www.sobaka.ru/kzn/city/theatre/51256> (дата обращения: 01.03.2017).

Илялова И. Наки Исанбет «Беглецы» // Татарский государственный академический театр имени Галиасгара Камала в 2 т. Т. 1. Казань: изд-во «Заман», Татар. кн. изд-во, 2009. 567 с.

Ислам и советское государство. Вып. 1: (По материалам Восточного отд. ОГПУ. 1926 г.). / Вступ. ст., сост. и коммент. Д. Ю. Арапова и Г. Г. Косача. М.: изд. дом Марджани, 2010. 152 с.

Маджун Д. С. Влияние внешних сил на ход восстановления в Семирежье в 1916 г. Вестник Томского государственного университета. История. 2016. № 3 (41) С. 35–43.

Набиев Р., Хабутдинов А. Всероссийские мусульманские съезды // Ислам на европейском Востоке. Энциклопедический словарь. Казань, 2004. С. 62–63;

Набиев Р. А., Хабутдинов А. Ю. Центральное Духовное Управление Мусульман внутренней России и Сибири в 1920-е гг. // Ислам и мусульманская культура в Среднем Поволжье: история и современность. Очерки. Казань, 2002. С. 302–310.

Образование Татарской АССР. Казань, 1960. 504 с.

ОРРК НБЛ КГУ. Т. 1197. Б. п.

Попова И. «Лексический карнавал – Франсуа Рабле: книга М. М. Бахтина и франко-немецкие методологические споры 1910–1920-х годов // НЛЮ. 2006. № 79. С. 86–100.

Хабутдинов А. Органы национальной автономии тюрко-татар Внутренней России и Сибири в 1917–1918 гг. Вологда, 2001. С. 15–16.

Хабутдинов А. Ю. Историко-литературный комментарий к трагикомедии К. Тинчурина «Жилкенсезләр» («Без ветрил») // Филология и культура. Philology and Culture. 2016. № 4 (46). С. 268–273.

Юнусова А. Ислам в Башкортостане. Уфа, 1999. 349 с.

Юнусова А. Б. Курбангалиев Габидулла // Башкирская энциклопедия. Т. 3. Уфа, 2007. С. 611.

Ибраһимов Г. Ижгимагый революция вә татар зыялылары // Әсәрләр. Сигез томда. Казан: Татар. кит. нәшр., 1986. С. 178–195.

Исәнбәт. Әсәрләр. 3 т. Казан: Татар. кит. нәшр., 1989. 431.

Тормыш. 1917. 24 сентябрь.

Уфа хәберләре. 1918. 26 июнь.

Якыннан килеп кара: Хаертдинов И. «Качаклар» // Сәхнә. 2016. Сентябрь.

Н. ИСӘНБӘТ ЯЗГАН «ҖИЖРӘТ» ПЬЕСАСЫНЫҢ (1923) ТАРИХИ НИГЕЗЕ ҺӘМ ГЕРОЙЛАРЫНЫҢ ПРОТОТИПЛАРЫ: «КАЧАКЛАР» СПЕКТАКЛЕН (РЕЖИССЕРЫ И. ЗӘЙНИЕВ) КАРАГАННАН СОҢ УЙЛАНУЛАР

Айдар Юрий улы Хәбетдинов,

Россия дәүләт гадел хөкем университетының Казан филиалы,
Россия, 420088, Казан ш., 2 нче Азино ур., 7 нче А йорт,
zmnullin@mail.ru.

Миләүшә Мөхәммәтжан кызы Хәбетдинова,

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

Мәкаләдә Н. Исәнбәтнең 1923 елда язылган «Җижрәт» комедия-сатирасы өчен нигез булып торган тарихи вакыйгалар торгызыла. Әсәрнең театр сәхнәсенә куелу тарихына караган материал системага салына. Пьесадагы төп геройларның тарихи прототиплары билгеләнә. «Качаклар» спектаклендә (2016) әсәрнең режиссер И. Зәйниев тарафыннан аңлатылу үзенчәлеге ачыклана. Әлмәт татар дәүләт драма театры куельшында фарс, гротеск, карнаваллаштыруның роле ачып бирелә. «Җижрәт» комедия-сатирасында автор күзалламасының үзенчәлегенә ачыклык кертә торган тарихи материал гомумиләштерелә. Н. Исәнбәт әсәрнең идея-сәнгать үзенчәлеге 1920 еллар әдәби һәм театр тенденцияләре яктылыгында һәм бүгенге көн күзлегеннән чыгып карала.

Төп төшенчәләр: татар драматургиясе, Н. Исәнбәт, Г. Исхакый, «Качаклар» спектакле, И. Зәйниев, мөселманнарның Үзәк диния нәзарәте, мөфти Г. Баруди, Әлмәт татар дәүләт драма театры.