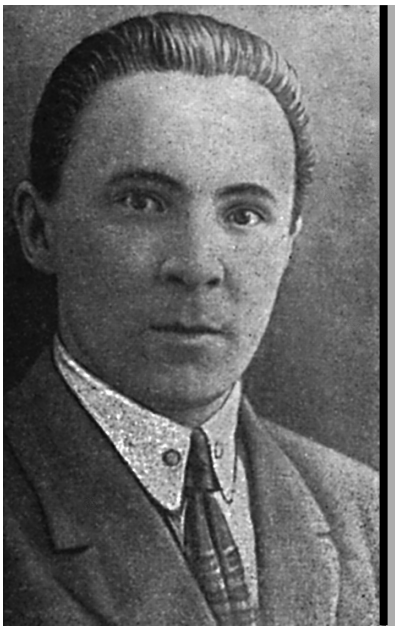


ЯҢАЛЫК ӘЗЛӘҮЧЕ РЕЖИССЕР

Татар театр сәнгате тарихында чагыштырмача аз вакыт эшләп, милли режиссура үсешенә сизелерлек зур өлеш керткән шәхесләр санаулы гына. Егерменче елларда — Г. Девишев, утызынчыларда — Г. Исмәгыйлов, С. Булатов, соңгырак елларда андый шәхесләр арасына Д. Сиражиевны да өстәп була. Мәскәү художество театрының Өченче студиясендә тәрбияләнгән Гомәр (Омар) Гыймран улы Девишев остазы Е. Б. Вахтангов рус сәхнәсендә башкарган вазифаны татар театрында үти. Мәгълүм булганча, Е. Б. Вахтангов үз иҗатында тормыш дөреслеге, хис-кичереш дөреслегенә нигезләнгән К. С. Станиславский системасы принципларын, шартлылыкка таянып, В. Э. Мейерхольд алып барган эзләнүләр белән берләштерә. Ә Г. Девишев исә, үзе тәрбияләнгән алдынгы рус режиссура сәнгате казанышларын «татар театрының атасы» Г. Кариев мәктәбе традицияләренә куша. Әлеге синтез татар театр сәнгатендә алга таба үсешне тизләтүдә җитди бер этәргеч хезмәтен үти.

Г. Девишев Казанга эшкә 1924-1925 ел театр сезоны алдыннан килә. Бу чордагы яңа икътисадый сәясәт шартларында, Татарстан башкаласы мәдәни яктан сизелерлек җанлану кичерә. Милли театр сәнгате тарихында беренче тапкыр 1922 елда үз бинасын булдыруга ирешкән Кызыл Октябрь (хәзер Г. Камал) исемендәге театрда киләчәктә нинди юл белән бару турында уйлану, эзләнүләр бара. Сульф тарафдарлары, татар театр техникумы шәкертләре милли сәнгать өчен яңа булган шартлы-метафористик театр принципларын пропагандалаучы спектакль-тамашаларын бер-бер артлы тамашачыга тәкъдим итә. Рус театрларында өр-яңа премьералар дөнья күрә. Алар гына җитмәсә, Мәскәүдән ил күләмендә танылган театрлар гастрольгә килә. Әйтик, 1924 елның 9 маенда Елга аръягы эшчеләр мәдәният сараенда үзенең яңа сәнгать казанышларын Фореггер мастерское тәкъдим итә[1]. 20-21 майда опера театрында МХАТның өченче студиясе А. Островскийның «Дөреслек яхшы, ә бәхет яхшырак», П. Меременың «Клара Газуль театры»[2] 23-27 майларда шул ук театрның Өченче студиясе Ф. Сологубның «Розалардан бизәк», А. Толстойның «Җүләр Иван турында әкият», А. Андреевның «Яшьлек», Ю. Бергерның «Су басу» һ. б. әсәрләрен сәхнәгә

куя[3]. К. С. Станиславский, Е. Б. Вахтангов, Б. Захава, Р. Симонов кебек осталар куйган бу спектакльләрдән соң, 31 май — 3 июньдә Зур драма театры бинасында Республиканың халык артисты В. И. Давыдов катнашында Н. В. Гогольнең «Ревизор», А. В. Сухово-Кобылинның «Кречинский туе» һ. б. әсәрләр бара. Ә 15 июньнән Казанда бөтен дөньяга танылган биюче Айседора Дунканның гастрольләре башлана[4].

Республиканың театр эшләрен җитәкләүчеләр Г. Девишев белән, күрәсең, Өченче студиянең Казандагы гастрольләре вакытында танышканнардыр. Танышлык ике як өчен дә файдалы булып чыга. Тиздән Г. Девишев Кызыл Октябрь исемендәге театрга нәүбәттәге режиссер итеп эшкә чакырыла.

Г. Девишев килгәч, татар режиссура сәнгате үсешенең яңа этабы башлана. Вахтангов студиясеннән соң бераз вакыт Харьковта И. Н. Синельников труппасында тәжрибә туплаган[5] режиссер татар театрына тормыш дөреслеге, ачык театральлек, гадилек, барлык сурәтләү чараларының аңлаешлылыгын һәм төгәллеген эченә алган сәхнә мәктәбе алып килә. Шуңа күрә дә, ул куйган спектакльләр югары театр культурасы, форма төгәллеге, фикер аныклыгы, тәртип, чисталык белән аерылып торалар. Тамашада катнашкан барлык артистларның мәҗбүри бер уен манерасы, сәхнә киңлеген җиһазлауның моңарчы күрелмәгән алымнары, шулай ук режиссер Девишевның татар театры өчен бик үк гадәти булмаган иҗат йөзен билгелиләр. Аның сәхнә композицияләрендә бар нәрсә дә алдан уйланган, җиренә җиткереп үтәлгән. Аларда режиссерның көчле ихтыяры, нык кулы, дөньяга, театр сәнгатенә һәм иҗат процессын җитәкләүче роленә карашы гәүдәләндерелгән.

Г. Девишев куйган спектакльләрдә, әйтерсең лә, үзенең күптөрлелеге, тулылыгы, хәтта вак детальләре белән чын тормыш ага. Ләкин тамаша барышында аның гади тормыш кына түгел, бәлки театр сурәтләү чаралары, тирән хисләр, ачык буяулар, шигърият белән баетылган, чын мәгънәсендә югары сәхнә тормышы икәнлеге күренә. Тирәннән уйланган, җентекле сәхнәләштерү планы, аны тулы килеш спектакльдә тормышка ашыра белү, иҗат процессында катнашучыларның барысына да бердәй катгый таләпчәнлек, тамашаның барлык компонентларын бер фикергә буйсындыра алу һәм башка сыйфатлар Г. Девишевны тиз арада Татарстанның беренче дәрәҗәдәге режиссерлары рәтенә чыгаралар.

Г. Девишевның Кызыл Октябрь исемендәге театрда беренче спектакльләр өстендә эшләү чоры аерым кыенлыклар белән бәйләнгән. Моңа кадәр беркадәр иркенерәк уйнарга өйрәнгән артистлар бербөтен ансамбль кирәклеге таләбен бик үк искә алып бетермиләр. Яшь режиссер үзенә генә хас катгыйлык белән гомуми мәнфәгатьне алга куярга кирәклеген искәртә, хис-кичереш, фантазияне дә кирәк кадәр һәм тиешле урында гына куллану бурычын алга чыгара. Билгеле, аның бу таләпләре бөтен артистлар тарафыннан да кабул ителми. Әмма тора-бара алар режиссер таләпләренең дөреслеген танырга мәҗбүр булалар[6].

Кызыл Октябрь исемендәге театрда Г. Девишевның беренче эшләре үк башкалардан сәнгатьчә эшләнеше, культурасы, сәхнәнең иң соңгы техник мөмкинлекләрен куллану белән аерылып тора. «Постановкага килсәк — беренче пәрдәнең соңына табан — әйләнеп киткән тәгәрмәчләр, түбәндә машиналар бүлекчәсенең гөрләве, өстән узып киткән чуен чиләктәге эрегән кып-кызыл металл, өргечле мичтән сибелгән чаткылар... язып күрсәтә алмаслык завод симфониясе тудыралар, — дип яза К. Нәҗми Е. Карповның «Эшчеләр бистәсе» әсәре буенча Г. Девишев куйган беренче спектакльне карагач. — Бу постановка татар театрының шахта, домна, депо, сугыш кырлары... тагын әллә кайларда барган тормыш обстановкасын ясарга көче җиткәнлеген күрсәтә»[7].

«Яшь режиссер Г. Девишевның «Эшчеләр бистәсе» уңышлылык ягыннан татар сәхнәсенең иң яхшы спектакле дип бәяләнергә хаклы,— дип, әйтерсең лә, К. Нәҗми башлаган фикерне дәвам итә язучы Ш. Усманов[8].

Чыннан да, КЭМСТ рәссамы К. Чеботаревның талантлы сәхнә бизәлеше, К. Шамил, Н. Арапова, Камал III, М. Вәлишин кебек артистларның илһамлы уены, режиссер Г. Девишевның

тамашада төрле өлешләрне бер-беренә бәйләү һәм берләштерү сәләте спектакльнең бөтенлеген, уңышын тәэмин итә.

Г. Девишев эшкә керешкән елларда Кызыл Октябрь исемендәге театрда коллектив бары тик бер сезонга гына туплана. Сезон тәмамланып, төзелгән килешүләрнең вакыты чыккач, җәйге чорга артистлар төрле якларга таралалар. Алдагы елга башкаручылар составы да, режиссерлар да, хәтта директор һәм аның ярдәмчеләре дә өр-яңадан билгеләнәләр. Табигый, бу тәртип режиссерларга репертуар сәясәтен, артистлар арасында профессиональ тәрбия эшләрен системалы рәвештә алып барырга комачаулык итә. Егерме кешелек иҗат коллективы (әле бу санга баш һәм нәүбәттәге режиссерлар да керә) сезон дәвамында шактый уңышлы эшли, тамашачылар игътибарын җәлеп итәрлек спектакльләр сәхнәгә чыгара. Алар арасында яшь режиссер куйган «Стенька Разин» (В. Каменский) спектакле дә бар.

Алдагы 1926 ел — татар театрының 20 еллык юбилей елы. Бу сезон өчен баш режиссер итеп билгеләнгән К. Тинчурин артистлар составын татар сәхнәсенең М. Мутин, З. Солтанов, Б. Тарханов, Г. Болгарская, Ф. Ильская, Н. Арапова кебек танылган сәхнә осталарыннан һәм иң өметле яшьләрдән төзи. Чираттагы режиссерлар итеп Г. Девишев һәм М. Мәһдиев, баш рәссам итеп П. Беньков, 17 музыканттан төзелгән оркестрның җитәкчесе итеп С. Сәйдәшев билгеләнә. Ныклап әзерләнгән сезон дәвамында, үзен татар сәхнәсендә инде шактый иркен сизгән, Г. Девишев бер-бер артлы куйган ике спектакль җәмәгатьчелекнең игътибарын аеруча җәлеп иткән. «Быелгы сезонда кайбер постановкалар аеруча күзгә бәрелерлек иде. Талантлы, яшь һәм сәхнә теориясе белән таныш режиссерлардан Гомәр Девишевның “Распутин патшалыгы”... аеруча искә алынырга тиешле уңышлы постановкалардан иде, — дип яза яшь театр тәнкыйтьчесе М. Парсин. — Гомәр Девишевның постановкалары тулаем алганда да отышлы үттеләр. Сан ягыннан алып караганда, быелгы баш режиссер һәм театрны яхшы җитәкләп чыккан директор Кәрим Тинчурин өстенә барлык постановкаларның 24 е төшкән булса, Гомәр Девишев җилкәсе шул ук 68 постановканың 21 ен күтәрде. Девишевның постановкаларының күбесе безнең тормышыбызга чит булган әсәрләрдә булды. Девишев постановкаларындагы яңалык, тырышчанлык, эзләнүчәнлек һәм осталыклар булганлыгын тагын бер кат кабатлыйбыз»[9].

Республикадан читтә, татарлар аз яшәгән мохитта үскән Г. Девишев төрге елларда, кызганычка каршы, татар телен камил белми. Шунлыктан аңа иҗат материалы булып күп очракта рус һәм башка телләрдән тәрҗемә әсәрләр хезмәт итә. 1925-1926 ел сезонында шуңа күрә дә Н. В. Гогольнең «Ревизор», А. Н. Толстой һәм П. Е. Щеголеваның «Распутин патшалыгы» пьесалары буенча куелган спектакльләр аның бу сезондагы иң отышлы эшләре булып чыгалар.

Егерменче елларда бөтен ил буенча күп театрларда барган «Распутин патшалыгы» «боевигы» ул чорның югары сәнгать әсәрләре рәтенә кертелми. Әмма, Г. Девишев фикеренчә, пьеса бик кыйммәтле бер сыйфатка ия. Патша гаиләсе әһелләре тормышының әлегә кадәр күпләргә мәгълүм булмаган якларын ачучы сарай хроникасы Распутин ролен башкаручы артистка бик зур мөмкинлекләр ача. Озак уйлаганнан соң режиссер бу рольне пьесаны тәрҗемә иткән З. Солтановка тапшыра. Распутинның гайре табигый көчләр белән бәйләнеше турында халык арасында киң таралган фикерләрне кире кагып, танылган артист һәм яшь режиссер аны гадәттән тыш акыллы һәм чамасыз хәйләкәр гади халык вәкиле итеп шәрехлиләр. Монда актерның мәһабәт гәүдәсе, физик көче һәм тирән күкрәк тавышы да образ файдасына уйный. Артист һәм режиссер алар ярдәмендә табигать тарафыннан искиткеч зур талант, фикерләү сәләте, гаҗәеп темперамент белән юмарт бүләкләнгән баһадирларча гайрәтле ир кеше образын тудыралар. Ләкин табигать бүләкләре изге теләк, яхшы эшләргә түгел, бәлки бары үз мәнфәгатьләренә генә юнәлдерелгәнгә, каһарман һәлакәт кичерә... Театр тәнкыйтьчесе билгеләп үткәнчә, З. Солтанов бу рольне җәелеп, рәхәтлә-

неп, сәхнәне тутырып уйный. Образны дөрес шәрехләүне дә тәнкыйтьче бары тик З. Солтанов хезмәте дип кенә карый. Уңышлылар рәтендә М. Кугушева (Вырубова), Камал III (Юсупов), Х. Сәлимҗанов (Симакович), Ш. Шамильский (Николай II), К. Шамил (Копейкин) эшләре билгеләп үтелә[10].

Н. В. Гогольнең үлемсез «Ревизор» комедиясен сәхнәләштергәндә Г. Девишев үз алдына башка төрлерәк максат куя. Үзе югары классика әсәрләрендә тәрбияләнгәнгәме, милли сәхнәнең яшь көчләрен дөнья драматургиясе үрнәкләрендә тәрбияләү мөмкинлеге күптәннән кызыксындырган була аны. Ул хаклы рәвештә бөек әдипләр иҗаты белән якыннан танышуны яшь артистларның мөмкинлекләрен ачу, дөньяга карашларын киңәйтү өчен иң дөрес юл дип саный. Патша Россиясенең шәхескә каршы юнәлдерелгән тәртипләрен, «дуңгыз чырайларын», «үле җаннарын» фаш итү бурычы да, әлбәттә, читтә калмый. Шулай да тәрбия максаты алгы планга чыга. Хлестаков ролен башкарган Камал III истәлекләреннән күренгәнчә, режиссерга актерларны бар нәрсәгә — үз-үзен тоту тәртипләренә, сөйләшү, йөреш-торышка, костюм йөртү манераларына кадәр өйрәтергә туры килә. «Классик әсәрләрне сәхнәгә куйганда без артистларга Гомәр агадан каты гына эләгә иде, — дип искә ала Камал III. — Ничек сәхнәдә йөрергә, матур хәрәкәтләр ясарга, хәтта кашык-чәнечке-пычакны ничек тотуга кадәр өйрәтте. Хлестаков ролен хәзерләгәндә мин бу яктан Гомәр агадан аеруча зур ярдәм алдым»[11]. Г. Девишев шулай ук артистлардан фикер ачыклыгы белән бер рәттән хис-кичереш дөреслеген һәм тулылыгын, образга хас тышкы үзенчәлекле якларны һәм аерымлыкларны кызыклы һәм калку күрсәтелүен таләп итә[12].

Тормыш-көнкүреш дөреслеге, хис-кичереш хаклыгы кануннарында чишелгән спектакль театр тәнкыйте тарафыннан шактый тыенкы каршы алына — макталмый да, каршы, тискәре фикер дә әйтелми. Үз вакытында ул шуңа күрә рецензиясез дә кала. Әмма тамашачы аны яратып карый. Сезон дәвамында ул шул чор өчен шактый күп — 4 мәртәбә кабатлана һәм әйбәт кенә керем бирә. Бу күренешне ике төп роль — Хлестаков (Камал III) һәм Городничий (З. Солтанов) рольләреңең уңышлы башкарылуы белән аңлатып буладыр. Камал III гә роль шактый зур кыенлык белән бирелә. Моңа кадәр уйнаганда һәр сүзен уйлап сөйләргә, һәр адымын үлчәп атларга күнеккән салмак артистка Хлестаков образы өчен кирәк булган импровизацион җиңеллекне табу авыр эш була. Әмма режиссер белән актерның тырышлыгы җиңә, персонаж өчен кирәк булган сыйфатлар үзләштерелә. Городничий ролендәге З. Солтановка да шактый күп көч куярга туры килә. Ул режиссер ярдәмендә героеның хамелеон шикелле бик тиз арада кыяфәтен үзгәртү, кирәк булса моментында бүрегә, төлкегә, хәтта куркак куянга әверелә алу сәләтен күрсәтә, кинәт бер халәттән икенче халәткә күчү нюансларын, психологиясен эзли һәм таба.

1927 елның 1 февралендә үз теләге белән эштән киткән К. Тинчурин урынына Г. Девишев Татар дәүләт академия театрының (20 еллык юбилей уңае белән коллективка «академия театры» дәрәҗәсе бирелә) баш режиссеры итеп билгеләнә. Бу вакытка инде ул, татар сәхнәсен шактый тирәннән өйрәнә, аның уңай, яки җитешмәгән якларын яхшы белә. Күпъяклы сәләт иясе буларак, ул үзен театр сәнгатенең төрле өлкәләрендә сынап карый. Спектакльләр куя, рәссам буларак аларны җиһазлый. Аның кайбер әсәрләр өчен эшләнгән макетлары 1925 елда Казанда Татарстан художниклары ассоциациясенең дүртенче күргәзмәсендә һәм 1927 елда СССР халыклары сәнгате күргәзмәсендә Мәскәүдә дә күрсәтелә[13].

Артист буларак Девишев төрле характерлы ижтимагый каһарман рольләрендә чыгыш ясый. Аларның иң уңышлылары рәтендә поручик Байчурин («Адашкан кыз», Ф. Бурнаш), Искәндәр («Сафура», Ә. Таҗетдин-Рахманкулов), Рәүф («Мансуровлар гаиләсе», Г. Минский), Рөстәм («Дим буенда», С. Җәлал) рольләрен күрсәтергә була. Европа тәрбиясе алган бу белемле, зыялы яшьләр Г. Девишевның иҗат шәхесенә якын торалар. Аның иҗатын баштан ук күзәтеп барган М. Парсин бу турыда болай дип яза. «Уйнаучыларга килгәндә Поручик ролен талантлы яшь

режиссерыбыз Девишев башкарды. Без Девишевны сәхнәдә бик сирәк күрәбез. Ул үзен бик иркен тотып, һәрбер сүз һәм хәрәкәтләрен мыскаллап үлчәгән кебек мизанлап, поручикларча зур вәкарь белән уйнады һәм үзендә зур сәхнә көче барлыгын күрсәтте. Тик аның тавышы-сөйләве генә акрынрак иде. Девишевның моннан соң да шундый рольләрдә чыгуын көтәбез»[14].

Артист профессиясенең техника һәм технологиясен, сәхнә бизәлеше кануннарын нечкәлекләренә кадәр белү, югары театраль культура һәм киң мәгълүматлы булу Г. Девишевка режиссерлык эшендә зур ярдәм итә. Әсәрне сәхнәгә куярга алынганда ул инде һәр нәрсәнең ничек буласын һәм аңа ирешү өчен ниләр эшләргә икәнен төгәл белә. Республиканың йөзе булган иң зур коллектив белән җитәкчелек итәргә алынганда ул аны кай юнәлештә, ничек алып барасын бик яхшы күз алдына китерә.

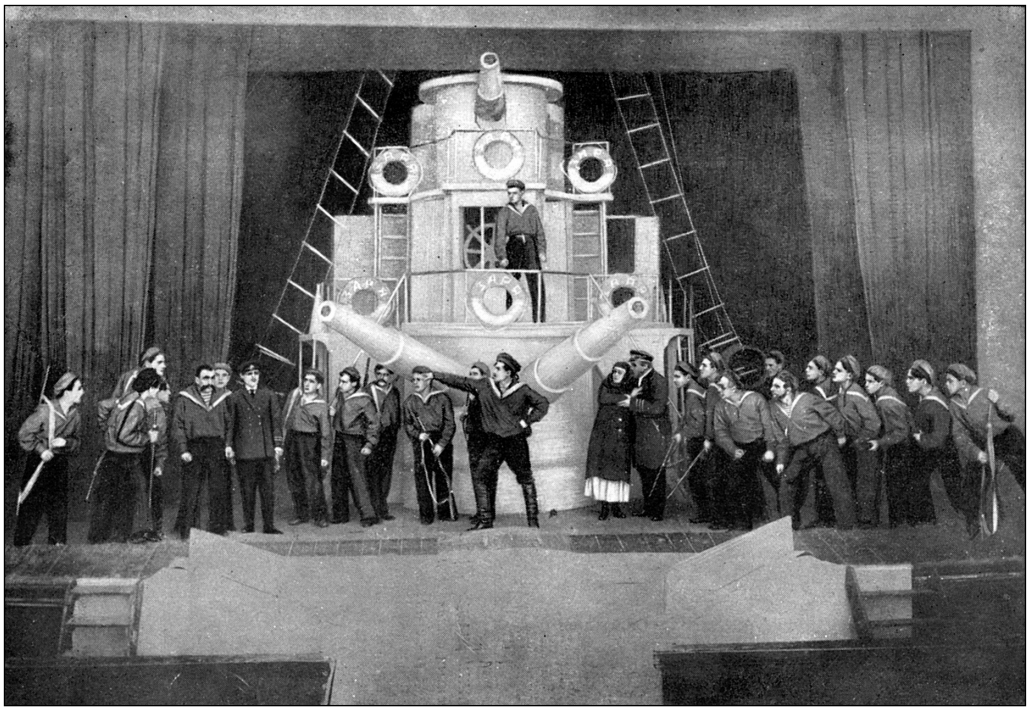
1927-1928 ел сезонын ачканда театрның әле күптән түгел генә билгеләнгән директоры Ф. Бурнаш, газета битләрендә коллективның яңа сезонга өр-яңа сәнгать советы җитәкчелегендә керүен хәбәр итә һәм, иң мөһиме, аның программасын игълан итә: алга таба да театр реализм юнәлешендә, академик стильдә иҗат итәчәк. Әмма бу эксперименталар, яңалык эзләү, алдынгы эш методлары куллану булмый дигән сүз түгел. Сезон дәвамында шартлы реализм нигезендә берничә спектакль кую күз алдында тотыла[15].

Табигый, әйтелгәннәрнең барысы да театрның баш режиссеры белән килештерелгән, алай гына да түгел бергә уйланган дигән сүз. Моның шулай икәнен Г. Девишевның 1928-1929 ел сезоны алдыннан икенче бер газетага биргән интервьюсы раслый[16].

Шулай итеп реалистик юнәлеш, реалистик режиссура. Билгеле, реализм хәзер яки алдагы елда гына сайланган юнәлеш түгел. Г. Девишев аны инде Вахтангов студиясендә укыган елларда ук үз кыйбласы иткән була, татар театры сәхнәсендәге моңа кадәрге бөтен эшчәнлеге, куйган барлык спектакльләре дә шуны дәлилли.



Г. Кутуйның «Балдызкай» исемле пьесасыннан бер күренеш. 1925 ел.



Б. Лавренев «Разлом» драмасының IV пәрдәсеннән күренеш. 1978 ел.

Баш режиссер вазифасына Г. Девишев иҗади шәхес буларак тулысынча формалашкан хәлдә, хәтта К. Тинчурин кебек зур тәҗрибәле режиссер белән ярышыр дәрәҗәгә җиткәч килә. 1926-1927 ел сезон нәтиҗәләре турындагы мәкаләсендә Ф. Бурнаш К. Тинчурин куйган спектакльләр 29, ә Г. Девишев куйганнар 30 тапкыр баруы турында яза. Бу факт үзе генә дә күп нәрсә турында сөйли. Шул ук мәкаләдә Ф. Бурнаш бу ике режиссерның эш методларын чагыштыра һәм аларның икесенең дә бер үк реалистик юнәлеш тарафдарлары икәнен әйтә. Тик режиссерларның берсенә (К. Тинчурин) чикләнгән реализм якын булса, икенчесенә эзләнү, яңалыкка омтылу хас — аның реализмы шартлылык белән баетылган[17].

Г. Девишевның Ф. Бурнаш тарафыннан дөрес тотып алынган иҗат үзенчәлекләре театрның алдагы эшчәнлегендә чагылыш таба. Эзләнү рухы иң башта репертуарга кагыла һәм Девишев җитәкчелек иткән елларда әле моңа кадәр татар сәхнәсендә бөтенләй күрелмәгән авторлар мәйданга чыга: Р. Лотар («Тәхеттә шут»), Әбү Сәгыйть («Сәхрә кызы»), А. Деннери һәм Кермон («Ике ятимә»), Б. Лавренев («Разлом»), Д. Фурманов («Фетнә») һәм башкалар. Яшь милли драматургия дә кыю рәвештә сәхнәгә атлый. Баш режиссер куюында Ә. Тажетдин-Рахманкуловның «Килмешәк», «Сафура», Г. Кутуйның «Балдызкай», Г.Минскийның«Мансуровларгаиләсе», Р. Яхинның «Урман кызы», М. Зәетовның «Ханбикә», Ш. Ганиевның «Сүнмәс йолдызлар», Һ. Такташның «Иртәнге матурлык», Н. Исәнбәтнең «Пикүләй Шәрәфи» кебек әсәрләре шактый зур уңыш белән бара. Инде танылган драматурглар да театрга яңа әсәрләр алып киләләр. Ф. Бурнашның «Адашкан кыз», К. Әмиринең «Тимер ага», Ш. Камалның «Ут», Ф. Сәйфи Казанлының «Зәкуан мулла шәҗәрәсе» пьесалары шул елларда язылган һәм тамашачыга тәкъдим ителгәннәр. Г. Девишев кыска гына вакытта репертуарны тулысынча үзгәртүгә ирешә, яңарта.

Баш режиссерны театр сәхнәсенең техник мөмкинлекләре канәгатьләндерми. Тиздән аның инициативасы белән сәхнә уртасына әйләнә торган түгәрәк мәйданчык урнаштырыла һәм эшләтелә башлый. Моңа кадәр кулланылган

бертөрлерәк павильон декорацияләрдән сәхнә мәйданын өч үлчәмле архитектура-төзелеш юлы белән чишүгә күчелә. Театрда рәссам П. П. Беньков урынын белеме буенча архитектор П. Т. Сперанский ала.

Әлбәттә, бу үзгәрешләр Татар дәүләт академия театры спектакльләренең сыйфатында, тышкы бизәлешендә чагылыш таба. Алар форма ягыннан күп төрлерәк, төгәлрәк һәм җыйнаграк булалар. Артистлар уенында геройларның эчке дөньясын ачу тирәнәя. Сәхнә сурәтләү чаралары арасында психологик яктан акланган атаклы «Девишев паузалары» урын ала. Музыка, яктырту алымнары да спектакль тукымасында үз дәрәҗәсенә куела.

Узган елларның кайбер театр эшлекләре Г. Девишев турында бары тик аның өчен матурлык төшенчәсе иң алгы урында булган режиссер-эстет буларак фикер йөртәләр. Моның өчен аны шактый кискен гаепләгән чорлар да була[18]. Чыннан да Г. Девишев спектакльләре форма матурлыгы, бар нәрсәнең үз урынында, җиренә җиткереп эшләнүе белән аерылып торалар. Күп кеше катнашкан халык сәхнәләре куеламы, яки берничә персонаждан гына торган эпизод чишеләме, аның игътибар үзәгенә даими рәвештә образларның ишарә, хәрәкәт, пластикасы, нәфислеге куела. Халык сәхнәләрендә төрле төсләрдән торган аерым группалар төзелә. Линия төзеклеге һәм композиция бөтенлеге бу режиссер өчен соң дәрәҗәдә мөһим һәм кыйммәтле категорияләр. Әйе, бу шулай. Әмма Г. Девишев иң-иң беренче планга булачак спектакльнең идея эчтәлеген, әсәр ярдәмендә халыкка әйтеләчәк төп фикерне ачуны куя. Бу иң мөһиме. Ә калган бар нәрсә, никадәр кыйммәтле булса да, икенчел. Әлеге максатка образларны психологик яктан җентекле нигезләү дә хезмәт итә. Г. Девишевның иң яхшы сәхнә композицияләре нәкъ әнә шул кеше психологиясен, характер үзенчәлекләрен тирәннән ачу белән дә кызыклы.

1926-1927 ел сезонында Г. Девишев Казанның мәдәни тормышын шаулаткан ике спектакль чыгара. Г. Кутуйның «Балдызкай» комедиясе, сезон барышында иң күп тапкыр (7) уйнала һәм зур популярлык казана[19]. Р. Лотарның «Тәхеттә шут» әсәре буенча эшләнгән «Сарай серләре» соңгы еллардагы тәрҗемә пьесалар нигезендә куелган иң яхшы спектакль дип бәяләнә[20].

Мещанлыкның көче, яшәүчәнлеге темасы ул чорда ук милли театр өчен яңалык булмый. Шул темага узган сезоннарда гына барган К. Тинчуринның «Нәни абый», К. Әмиринең «Печән базары», «Казан кызы» әсәрләрен әле тамашачы яхшы хәтерли торган була. Әгәр Г. Кутуй пьесасында бары тик шул проблема гына чагылса, ихтимал, ул Г. Девишевны кызыксындырмас та иде. Мещанлык, азгынлыкны фаш итү белән бергә биредә автор җәмгыять тормышында әле яңа гына туып килгән өр-яңа күренешне — моңа кадәр изелгән дип саналган татар хатын-кызларында социаль активлык, үзаң уяну процессын яктырта. Пьеса режиссерны нәкъ әнә шул ягы белән үзенә җәлеп итә, ә үзәктә торган көчле характерлы, актив, бар нәрсәгә үз фикере булган, ирләр белән бертигез дәрәҗәдә ижтимагый мәсьәләләр чишүдә катнашкан Рабига образы (аны спектакльдә М. Кугушева уйный) татар сәхнәсендә ачыш буларак кабул ителә.

Сакланып калган фоторәсемнәргә караганда, режиссер бу спектакльдә татар театры өчен традицион сәхнә бизәлеше төреннән китәргә омтыла. Сәхнәнең бөтен киңлеген диярлек алып торган баскыч үзәккә куела. Артист Мөхәммәт (С. Айдаров) һәм аның хәләл җефете яшәгән икенче катка менә торган бу баскыч режиссерга күп төрле мизансценалар корырга, уен өчен сәхнә идәнен, икенче кат мәйданчыгын һәм баскычның үзен киң кулланырга мөмкинлек бирә. Әлбәттә, горизонталь, вертикаль буенча үзгәреп торган мизансценалар тамашаны тагын да дәртлерәк, кызыклырак итә. «Режиссер Гомәр Девишевның ниндидер аерым үз стиле бар. Сәхнә бизәлешендә тирән милли мотивларны куллану сәбәпле бик кыйммәтле стиль. Г. Девишевка шулай ук эчке хисләргә бирелүчәнлек һәм төсләр, яктылыкны бик нечкә сиземләү хас», — дип яза «Балдызкай»ны караганнан соң тәнкыйтьче Ф. Саллави[21]. Чынлап та, музыкаль яктан С. Сәйдәшев тарафыннан баетылган спектакльдә вакыты белән ихлас лирик

хисләр, вакыты белән тирән драматизм өстенлек ала. Баштан ахырга кадәр сүрелмәс кызыксыну белән каралган тамаша барышында артист, режиссер, актив газета хәбәрчесе Ә. Мәҗитов үзенчәлекле күзәтү ясый. «Татар театрында күп уйналу ягыннан “Балдызкай” пьесасы беренче урынны алды. — дип яза ул. — “Балдызкай” уйналганда бөтен залда каты көлү 23, ярым көлү 29, тынлык — бирелеп тыңлау 16, кызгану 1, уен барганда шау-шу юк. Барлыгы 69 реакция булып, аерым пәрдәләргә бүлгәндә 17 ярымшар туры килә. Бу нәрсә пьесаның яхшы ук уңышлы, караучыны ялыктырмый, баштан ахырга кадәр тигез, күтәренке тонда баруын күрсәтә»[22].

Бу юлы да Г. Девишев спектакль өчен яхшы башкаручылар ансамбле тудыруга ирешә. «Пьеса менә дигән итеп уйналды, — дип фикерен дәвам итә Ф. Саллави. — Бигрәк тә Кугушеваның (Рабига) төптән уйланган нәфис уенын билгеләп узасы килә. Айдаров (Мөхәммәт) һәм Кушловская (Гөлшат) талант һәм баш июченең онытылмас типларын тудырдылар. Гыйрфан ролендәге яшь артист Камал III үзенең иң яхшы образын иҗат итте. Кечкенә кибет һәм зур хатын хуҗасы Хәсән ролендә Уразиков аерым тора. Бу характерлы артист инде берничә сезон дәвамында татар сәхнәсен бизәп килә. Булатова (Хәмдия), Таждарова (Маша) һәм Рәхмәтуллина (Хәсәннең хатыны) үз рольләрен уңышлы гына башкардылар»[23].

Г. Девишевның 1926-1927 ел сезонындагы икенче спектакле «Сарай серләре» дә артистларның уңышлы образларына бай була. Бу әсәрдә танылган осталар белән бергә әле күптән түгел генә Татар театр техникумын тәмамлап чыккан яшь артистлар да катнаша. Биредә инде режиссерның кемнәр белән күбрәк шөгыльләнүен аңлау кыен түгел. Әйе, Х. Сәлимҗанов, З. Закиров, Х. Кәтиев кебек җаваплы рольләр башкаручы яшь артистларны ансамбльдән аерылмаслык хәлгә китергәнче, режиссерга күп көч түгәргә туры килә. Театр тәнкыйтьчеләренең рецензияләрендә иң элек бу артистларның исемнәре аталу Г. Девишевның хезмәтенә дә бәя дигән сүз[24].

Күпләрнең бертавыштан бәяләүләренә караганда, спектакльнең иң зур уңышы — Ш. Шамильский иҗат иткән Арлекин образы. Әле күптән түгел генә татар сәхнәсе өчен этап саналган ат карагы Миңлегали образын («Зәңгәр шәл», К. Тинчурин) иҗат иткән артистка Арлекин ролендә көчле техника, сүзне осталарча куллану, мавыктыру сәләте кирәк була. Чөнки режиссер спектакльнең эчтәлеген, әйтә торган фикерен иң элек шушы образ аркылы уздыра. Табигый, беркадәр самими рәвештә артистның власть ияләреннән өстенлеген раслаучы инкыйлаб елларында, бик күп театрларда куелган пьесаның кимчелекләрен дә күргән, тарихка китеп баруын да аңлаган режиссер. Тик ул режиссер үз алдына куйган ике мәсьәләне чишәргә уңай була: әле яңа гына театрга килгән артистларның сәләтләрен ачу, аларны эш белән сынау һәм татар сәхнәсенең иң зур осталарының берсе Ш. Шамильский талантының яңа якларын күрсәтү. «Кызыл Татарстан» газетасы битләрендә басылган рецензиядән күренгәнчә, Г. Девишев үзе теләгән нәтиҗәгә ирешкән диярга була.

Рецензия авторы Ә. Мәҗитов, Г. Девишевның режиссура сәнгатендәге кайбер сыйфатларын да ачыклап китә. Иң беренче планга ул режиссерның аналитик фикерләү сәләтен куя. Бу чыннан да шулай. Әсәрне куярга алынганчы Г. Девишев аны бик җентекләп өйрәнә, отышлы һәм җитешмәгән якларын үлчи. Тикшерү, анализлау нәтиҗәсендә спектакльнең уңышлы чыгуына ышангач кына эшкә тотына.

Ә. Мәҗитов шулай ук Г. Девишевның булачак тамашада кечкенә генә детальләрне дә исәпкә алуын, аларны зурайтып бер бөтенгә әйләндерүен, төп фикер тирәсендә берләштерүен әйтеп китә. Театр тәнкыйтьчесенең бу сүзләре дә дөрес. Әйе, Г. Девишев куйган спектакльләр композиция бөтенлеге, төзеклеге белән аерылып торалар. Ә. Мәҗитов режиссерның сәхнә сурәтләү чаралары белән осталарча идарә итүен билгели һәм ассызыклап, беркадәр тискәре төсмер белән, аның матурлыкка, эстетик зәвыклыкка омтылышын күрсәтә. «...Ул бөтен көче белән эстетикага барырга тырыша, — ди ул. — Девишев станок, сукналар-

дан файдаланса да, аларны бер яңалык кертү, әсәрнең барышы, артист уены белән бәйләү өчен түгел, бәлки матурлык — бизәкләү, оригинальлек кылу, тормыштагы күренешләрне төрлеләндереп бирер өчен генә файдалана»[25].

Бу соңгы фикер уңаеннан матурлык төшенчәсенең Г. Девишев режиссурасында бервакытта да төп максаты түгел, бәлки әсәрнең фикерен ачу өчен бер чара гына булып торганлыгын алдарак та әйттек.

«Сарай серләре» спектаклендә, Г. Девишев әле моңа кадәр татар театрында очрамаган сурәтләү алымы куллана — вакыйгалар барышы белән акланган логик паузаларга ул музыка кертә. Музыкаль булмаган әсәрдә музыка куллану, һичшиксез, спектакльне баета һәм сәнгать әһелләре тарафыннан үзенә күрә бер ачыш буларак кабул ителә[26].

Г. Девишев театр белән җитәкчелеккә Октябрь инкыйлабының 10 еллык бәйрәм елында алына. Ул вакыттагы катгый таләп буенча коллектив бу датаны аерым спектакль белән билгеләп үтәргә тиеш була. Театр репертуарында юбилейга багышланган ике спектакль — төрек язучысы А. Хәмиднең «Һинд кызы» һәм Ф. Бурнашның «Адашкан кыз» әсәрләре барлыкка килә.

Татар дәүләт академия театрының 1927-1928 ел сезоны 28 октябрьдә «Һинд кызы» спектакле премьерасы белән ачыла. Англия дәүләтенең Һиндстанда алып барган колониаль сәясәте нигезендә андагы халыкның түзә алмаслык авыр шартларда яшәешен, хатын-кыз, бала-чагаларның хокуксызлыгын, туып килгән милли азатлык хәрәкәтен сурәтләгән пьеса, Г. Девишев фикеренчә, дөньядагы беренче социалистик дәүләтнең юбилей елында бик актуаль яңгыраш алырга тиеш була. Бу шулай булып чыга да.

Рәссам П. Беньков һәм режиссер спектакль өчен ачык, якты төсләр кулланып Һиндстанның гаҗәеп матур, бай табигатен чагылдырган декорацияләр эшлиләр. Бу байлык, төсләр тантанасы, иҗатчылар фикеренчә, таланып хәерчелеккә калдырылган халыкның әшәке тормышын тагын да калкурак күрсәтергә тиеш булалар. Аларга бик күп тарихи материал өйрәнергә, әдәбият белән танышырга, Һиндстанның табигать шартларын, анда яшәгән халыкларның яшәү рәвешен, гореф-гадәтләрен, тормыш-көнкүреш үзенчәлекләрен үзләштерергә кирәк була. Башкарылган зур эшнең нәтиҗәсе булып, халыкларның тигез хокукын раслаган, бер милләтнең икенчесен изәргә хакы юклыгын сәнгать чаралары белән аңлаткан дулкынландыргыч сәхнә әсәре дөньяга килә.

«Адашкан кыз» спектаклендә Г. Девишев чагыштырмача якын тарих булган гражданнар сугышы вакыйгаларына мөрәҗәгать итә. Ләкин бу очрактан аның сәхнә композициясе үзәгендә алгы сафтагы көрәшчеләр түгел, бәлки көрәшкә икеләнеп, үзләренең эчке каршылыгын җиңеп килүчеләр тора. Тамашаның тәүге картиналарында Таранчы да (Камал III), Мужик та (Б. Тарханов) акларга каршы идән асты көрәше алып барырга уйламыйлар, киресенчә вакыйгалардан читтәрәк торырга, нейтралитет сакларга омтылалар. Ләкин «катышмау» сәясәте саклап кала алмый, алар барыбер көрәшчеләр арасына килергә мәҗбүр булалар.

Спектакльнең төп хатын-кыз каһарманы Хәдичәне (Ф. Ильская) икеләнү, гражданлык позициясенең нык булмавы инкыйлабка каршылар ягына алып килә һәм финалда ул да көрәштәшләре белән бергә җиңелү кичерә.

Г. Девишев спектакльне реалистик режиссура сәнгатенең иң яхшы традицияләрендә, һәрбер каһарманның характер үсешен, аларның һәр кылган эшен психологик яктан нигезләп, тормыш-көнкүреш дөреслеге принципларында кора. Бу әсәр татар театры тарихында сәхнә уртасындагы әйләнә торган түгәрәкнең беренче тапкыр кулланылуы белән дә әһәмиятле[27]. Алты картинадан торган һәм картина саен вакыйгалар урыны үзгәргән спектакль өчен бу бик кирәкле табыш булып чыга. Түгәрәккә берьюлы берничә картинаның җиһазлары урнаштырыла һәм вакыйгалар барган урынны алыштыру өчен аны бары берничә градуска бору да җитә. Яңалык сәхнә эшчеләренең хезмәтен җиңеләйтеп кенә калмый, бәлки бөтен спектакльнең барышына да уңай тәэсир ясый, чөнки вакыйгаларның өзлексез агышын тәэмин итә, өстәмә тизлек куша.

Спектакльдә инкыйлабның кан дошманы поручик Байчурин ролендә режиссер үзе дә сәхнәгә чыга. Академия театрында Г. Девишев моңа кадәр дә үзен актер буларак сынап караган була. Тик телне җитәрлек белмәү үзенекен итә, актерда сөйләгәндә акцент, ышаныч җитмәү сизелә. Ә бу эшендә инде ул җитешсезлегеннән тулысынча арына һәм зыялы, акыллы, шуңа күрә үзе хезмәт иткән идеянең һәлакәтен алдан күргән һәм моны шәрап белән күмә килгән ак офицер образын иҗат итә. Поручик Байчурин режиссерның татар сәхнәсендә актер буларак беренче зур уңышы.

Әгәр «Адашкан кыз»да Г. Девишев революциянең зыялылар белән мөнәсәбәтен, бәйләнешен тикшерсә, Ф. Бурнашның икенче бер әсәре «Хөсәен мирза» аша халык һәм революция, халык һәм җитәкче темасын үзәккә куя.

Әйтергә кирәк, татар драматургиясендә һәм театрында бу тема өстендә эшләү егерменче еллар дәвамында өзлексез дәвам итә. «Хөсәен мирза» пьесасының сәхнә тормышы — моның ачык мисалы. Ф. Бурнашның сүзләренә караганда, әсәрнең «Һиҗрәт» дип аталган беренче варианты 1918-1919 елларда ук язылган. Ләкин ул вариант авторны канәгатьләндермәгән һәм җитди үзгәртүләр кертелә. 1922 елда өр-яңадан эшләп чыгылган һәм башкача аталган пьеса («Җирсезләр») 1922 елда Татар дәүләт театрында куела[28].

Режиссерның шактый борынгы, крепостнойлык чорларында ук барган вакыйгаларга нигезләнгән пьеса белән кызыксынуы ни белән аңлатыла соң? Күрәсең, октябрь инкыйлабының юбилей елында изүчеләр һәм изелүчеләр арасындагы тирән каршылык тамырларын өйрәнү һәм аны сәнгать чаралары аша тамашачыга җиткерүне режиссер үз бурычы итеп санагандыр. Чын иҗатчы буларак узганнан башка бүгенгенең дә, киләчәкнең дә була алмавын ул бик яхшы аңлаган булса кирәк.

Болардан тыш, вакыйгаларга, сюжетның кискен борылышларына бай, көчле һәм куе буяулар белән язылган әсәр Девишевны үзенең тамашачыны тетрәтерлек хисләргә ия булуы белән җәлеп иткәндер. Девишевның тырышлыгы, иҗат мөмкинлекләрен тулысынча куллануы нәтиҗәсендә кабатланмас эре характерлар, масштаблы халык сәхнәләре һәм лирик күренешләрне дә эченә алган кызыклы тамаша туа. Ул чын-чынлап республиканың зур театраль вакыйгасына әйләнә. Көчле башкаручылар составы, акыллы, эзләнүчән режиссура, талантлы композитор (С. Сәйдәшев) һәм рәссам (П. Беньков) — күренгәнчә, яхшы сәхнә әсәре туар өчен бөтен мөмкинлекләр дә бар һәм ул туа да.

Г. Девишев халык сәхнәләренә аеруча күп көч куя. Ул халыкның эшләргә дә, күңел ачарга да, үз мәнфәгатьләре өчен көрәшергә дә сәләтле тере образын тудыру максатында эшкә татар театр техникумы укучыларын тарта[29]. Матур җырга, ялкынлы биюләргә сәләтле яшьләр режиссерның максатын тормышка ашыру өчен идеаль материал булалар. Шуңа күрә дә алар катнашкан халык сәхнәләре чын мәгънәсендә тамашаның бизәгенә әвереләләр.

Халык образын режиссер үсештә, үзгәрештә бирергә омтыла. Беренче эпизодларда ул әле эшли һәм үз кайгы-хәсрәтен озын моңлы җырлар аша белдерә генә. Үзен талаучыларның ерткычлыгын эндәшми кичерә, канәгатьсезлеген эчкә яшерә килә. Вакыт узган саен тамашачы аның күңелендә ачу кузгалуын күрә. Ниһаять, халык үз хуҗаларына буйсынмас хәлгә җитә һәм үзе сайлаган җитәкчеләр кул астында ач, ялангач, рәнҗетүчеләр тарафыннан соңгы чиккә куелгач алпавыт утарларын таларга, җимерергә китә. Ләкин тарихи тәҗрибә белән коралланган режиссер белә: әлегә баш күтәргән халыкның җиңүе өчен иҗтимагый шартлар җитешмәгән һәм спектакль һәлакәт, халык фаҗигасе белән тәмамлана.

Г. Девишев аңлавынча, халык йөзсез-нисез масса түгел, бәлки бик күп төрле язмыш, характерларны бергә туплаган бердәмлек. Аннан халык бәхете өчен көрәшүчеләр генә түгел, каршы реакцион элементлар да чыккан. Режиссерның бу карашы спектакльдә дә чагылыш таба. Биредә һәр персонаж — халык хәрәкәте җитәкчесе карт крепостной Бикморза — М. Әпсәләмовмы, яки яшь, кызу канлы крестьян Шамил — Камал III ме, я булмаса ха-

лык күтәрелешен бастыру өчен барын да эшләгән сатлык Солтан — Х. Сәлимҗановмы — бары да үзенә генә хас характер сыйфатлары, йөреш-торыш, сөйләшү рәвешләре белән баетылган.

Драматургик материалда халык күтәрелеше юлбашчысы крестьян Муса образы беркадәр туры сызык буенча бирелгән. Егерменче еллар башы агитацион драматургиядәге типик «тимер» каһарман яңа тарихи шартларда котылгысыз искергән булып тоелыр иде. Шуңа күрә Г. Девишев үз сурәтләү чаралары белән аны «җылытырга», хис-кичерешләр белән баетуга омтыла.

Аңарчы Татар дәүләт академия театрында мондый образларны романтик артист М. Мутин башкарып килгән. Әгәр Муса образы да аңа тапшырылса, көчле, нык характерлы, ләкин кешелек сыйфатлары бөтенләй диярлек күренмәгән «тимер» каһарманның тагын бер яңа варианты дөньяга килер иде. Ләкин Г. Девишев бу тапталган юл белән түгел, яңа эздән китә. Крестьяннар юлбашчысы образы психологик портрет остасы, гажәеп тормышчан, романтик күтәрелешләргә сәләтле «җир» артисты Ш. Шамильскийга тапшырыла. Бу халык герое образын чишүгә бөтенләй яңача якын килү булып тора. Артистның гажәеп бай эчке мөмкинлекләре Г. Девишевка драматургик материалның схемага корылганлыгын җиңәргә, образга тере кеше эчтәлеге салырга ярдәм итә.

Пьесада Мусаны өзелеп сөя торган Сара һәм төп каһарман катнашындагы ике кешелек эпизодлар бар. Аларда кыз үзенең мәхәббәтен тәкъдим итә, ә Муса аның хисләрен һәрвакыт кире кага. Автор тәкъдим иткән шарт буенча, Муса җирбиләүче Хөсәен гаиләсендә тәрбияләнгән бу кызны яратмый һәм Сара белән күрешү, аңлашу сәхнәләре аннан бернинди хис-кичереш таләп итми. Артист алдында торган бурычны режиссер күпкә катлауландыра. Яңа шарт буенча Муса Сараны яратмаган өчен түгел, бәлки иҗтимагый тигезсезлек аркасында кире кага. Ул Сараны өзелеп ярата, бер күрешү өчен зар-интизар, ләкин алпавыт кызына өйләнә алмый. Шуңа күрә дә сөйгән кызы белән очрашулар, аннан баш тарту Муса — Шамильскийга әйтеп бетергесез зур газаплар, авыр кичерешләр алып килә. Чөнки белә: ул сайлаган көрәш юлы аның үзенә дә, сөйгән кызына да бәхет түгел, бары авырлыклар китерергә мөмкин. Ш. Шамильский үз-үзе белән, мәхәббәте, хисләре белән даими көрәш алып баручы кешене уйный. Роль дәртле хисләр, тирән психологик паузалар белән тулылана. Шулай итеп, Ф. Бурнашның «Хөсәен мирза» әсәре театрга тагын бер зур яңалык алып килә. Режиссер Г. Девишев һәм артист Ш. Шамильский көчле ихтыярлы, кыю, халык бәхете өчен корбаннарга, уткасуга керергә әзер, шул ук вакытта хискичерешләргә, мәхәббәткә, газапларга сәләтле бөтенләй яңа тип халык герое иҗат итәләр.

«Хөсәен мирза»да беренче кат кулланылган, халык катнашкан күренешләрне чишү алымнары, халык сайлап куйган җитәкче образын иҗат итү тәжрибәсе Г. Девишевның Б. Лавренев, Д. Фурманов әсәрләре буенча куелган «Сыну» («Разлом»), «Фетнә» спектакльләрендә үстерелә һәм баетыла. Тарихта шәхеснең роле, халык массаларының көче, каһарман һәм масса арасындагы бәйләнешләрне ачкан сәхнә композициясе Октябрьның унбер еллыгына багышлап куела, Татарстан республикасы күләмендә зур яңгыраш ала. Бер-бер артлы «Атака», «Тамашачы», «Кызыл Татарстан», «Красная Татария» газета-журналларында яңа премьерага багышланган зур-зур мәкаләләр дөнья күрә. Алар бертавыштан режиссерның бу гажәеп актуаль яңгыраган хезмәтенең уңышын билгеләп үтәләр.

Алдагы «Хөсәен мирза»дагы кебек үк, «Сыну» спектаклендә Г. Девишевның тикшерү объекты булып аерым герой гына түгел, ә халык массасы, алар арасындагы мөнәсәбәтләр тора. Режиссер үз алдына бу юлы да төрле кабатланмас типлардан, характерлардан җыелган тере халык образын тудыру бурычын куя.

Спектакльнең сценографиясендә режиссер һәм художник П. Сперанский, «Балдызкай»ны куйгандагы кебек үк, сәхнә мәйданын яңа архитектура-төзелеш алымы кулланып чишәргә булалар. Капитан Берсенев (З. Солтанов) торган фатир шунлыктан ике катлы

итеп күрсәтелә. Беренче һәм икенче каттагы уен мәйданчыклары, аларны тоташтыручы ярымтүгәрәк формадагы баскыч горизонтальләр һәм вертикаль буенча күптөрле мизансценалар корырга булыша. Бу, әлбәттә, пластик яктан тамашаны сизелерлек җанландыра. Әмма тискәре тәэсире дә бар. Вакыйгалар кызганда этаждан этажга күчешләр тамашаны беркадәр суыталар, спектакльнең темпо-ритмын төшерәләр. Шулай булса да, файда күпкә артыграк була.

Корабльдәге халык күренешләрен масштаблырак күрсәтү өчен режиссерга киңрәк мәйдан кирәк була. Шуңа күрә авансценаны киңәйтү хисабына крейсерның борын өлеше тамаша залына чыгарыла. Бу сәхнәне күпкә тирәнәйтә һәм режиссерга кирәк вакытта теге яки бу персонажны алгы планга чыгарырга, эре итеп күрсәтергә, аның күзләренә карап күңелендә ниләр бар икәнен аңларга ярдәм итә. Ә спектакльдә халык сәхнәләрендә катнашкан һәр матрос турында да бик күп нәрсә белеп була. Чөнки Г. Девишев бу күренешләрдә уйнаган театр техникумының һәр укучысы белән аерым-аерым эшли, персонажның биографиясен, язмышын, үз-үзен тоту үзенчәлекләрен, яраткан һәм яратмаган кешеләрен ачыкларга булыша. Нәтиҗә буларак, тамашада катнашкан һәр матрос кабатланмас сыйфатлар белән тулылана, тере эчтәлек белән байый.

Ләкин вакыйгаларда катнашучылары берләштерә торган нәрсә дә бар. Ул — башланган эшнең үз файдаларына, үзләре теләгәнчә тәмамлануына ышаныч, уянып килгән үзаңның активлыгы. Боларны тамашачыга җиткерү өчен Г. Девишев матросларны төрле группаларга, аларны тагын да ваграк төркемнәргә бүлә һәм һәр төркем өчен аерым максат билгели. Төркемнәр алдына куелган максатлар төрле-төрле, кайчак капма-каршы булганлыктан, бәхәс-тарткалаш та сирәк күренеш булмый. Күп көч куеп, җентекләп эшләнгән халык сәхнәләре чын-чынлап спектакльнең үзәк күренешләренә әверелә.

Г. Девишевның «Сыну» спектакле тере халык массасын тагын бер кат сәхнәгә чыгару белән бергә, халыкның төп каһарманы Годун образын иҗат итү белән дә кыйммәтле.

Спектакльдә театрның иң алдынгы көчләре катнаша. Рольләр бүлгәндә режиссер артистларның иҗат шәхесе буларак үзенчәлекләрен генә түгел, тормыш тәжрибәсен, биографиясен, язмышларын да исәпкә ала. Мисал өчен большевик Годун образы беренче бөтендөнья сугышында катнашкан актер Ш. Шамильскийга бирелә.

Үзенең тормышчан, гади уен манерасы белән аерылып торган артист Ш. Шамильский героен да шундый ук сыйфатлар белән сурәтли. Тышкы кыяфәте белән ул зыялылар гаиләсеннән, әмма белем ала алмый калган кеше. Никадәр генә тормыш авырлыгын күрсә дә, Годун-Шамильскийга әшәкелек, диңгез жаргоны иярмәгән. Ул «братишка» түгел, ә профессиональ көрәшче, ниндидер бер аерым бурыч үтәү өчен крейсерга җибәрелгән, үзенең ныклы характеры, көчле рухы белән матрослар арасында зур ихтирам, дәрәҗә казанган шәхес. Годун-Шамильский тарихта үзе кебекләрнең ролен бик яхшы аңлый һәм киләчәк өчен системалы рәвештә белемен күтәрү өстендә эшли. Буш вакыты булу белән китапларга тотына, аңа белемен арттырырга кирәк. Тормышчанлык, психологик төгәллек Годун-Шамильскийда кешелек сыйфатлары, принципиальлек белән тулыландырылган. Годун, Берсенев кебек образлар аша Г. Девишев һәр намуслы кешенең иртәме-соңмы революцион үзгәртеп кору юлына килергә тиешлеген раслый.

З. Солтанов иҗат иткән Берсенев образы — сыну, җимерелү заманында иҗтимагый көрәшкә тартылган көчле шәхес. Ихласлык, намуслылык, акыл, илдә бара торган вакыйгаларга аек караш аны дөреслекне аңлауга алып килә. Годунның Берсеневка, һәм аның гаиләсе әһелләренә мөнәсәбәте шулай ук ихлас, дустанә. Ул Берсеневны вәжданлы, гадел, саф күңелле булуы, халыкны яратуы өчен чын-чынлап ихтирам итә, аны кирәкмәгән вак борчулардан, әшәкелекләрдән сакларга тырыша. Чөнки киләчәктә әнә шундый чын мәгънәсендәге зыялы, үз эшен бөтен нечкәлекләренә кадәр аңлый торган белгечләрнең бәясе бик югары булачагын ул төшенә. Годун белән Татьяна (Н. Таҗ-

дарова) арасындагы мөнәсәбәтләр дә гашыйклар арасындагыча түгел, күбрәк дуслык мөнәсәбәтләрен хәтерләтә. Годун Татьянага инглиз телен өйрәнүдәге булышлыгы өчен рәхмәтле, ә Татьяна исә бу сәләтле кешегә ярдәм итә алуы өчен шат.

Спектакльдә Г. Девишев Годун, Берсенев кебек образларга С. Айдаров иҗат иткән Штубе образын каршы куя. Озын буйлы, чибәр, үз-үзен генә ярата торган Штубе-Айдаровка җир йөзендә бер изге нәрсә дә юк. Әгәр файдалы булса, ул үз мәнфәгате өчен илен дә, денен дә сатарга әзер. Намуслы, вөҗданлы кешеләргә ул өстән генә карый, ә Годун кебек түбәннән күтәрелгәннәргә нәфрәт тоя. Спектакльнең ахыргы пәрдәсендә, эше барып чыкмаган, Штубе крейсерны шартлатырга тырыша, ләкин юлдан алып ташлана.

Спектакль эффектлы финал белән тәмамлана. Годун фәрманыннан соң тантаналы марш астында иң биек мачтага акрын гына кызыл флаг күтәрелә. Шуннан соң корабльнең барлык кораллары хәрәкәткә килә. Көчле диңгез җилендә ялкындай биегән кызыл флаг, төрле якка атар урын эзләп бертуктаусыз хәрәкәтләнгән туп һәм пулемет көпшәләре тамашачыда ашыгып алга баручы корабль тәэсире тудыралар. Әйтерсең лә, корабль түгел, бәлки җиңелмәс революция образы, халык бәхете өчен дөньяны үзгәртеп кору рухы бернинди каршылыкларга да карамыйча киләчәккә ашкына.

Халык сәхнәләрен, революция каһарманнары образларын хәл итү, сәхнә мәйданын яңа алымнар кулланып чишү юнәлешендәге эзләнүләрен Г. Девишев алдагы «Фетнә» спектаклендә дә дәвам итә. Тик, «Сыну»дан аермалы буларак, «Фетнә» киң җәмәгатьчелек тарафыннан зур мәдәни вакыйга итеп каршыланмый. Шулай булса да, сәнгатьчә эшләнеше төрлелеккә карамастан, бу ике спектакль режиссерның яңа тормыш өчен көрәшүче халык образын сәхнәдә чагылдыру максаты белән уртак.

Алда әйтелеп үткәнчә, Г. Девишев гомумевропа театр сәнгатенең реалистик традицияләрендә тәрбияләнгән режиссер буларак, күбрәк чит ил һәм рус драматургиясе әсәрләрен сәхнәләштерә. Ә татар тормышыннан алынып язылган пьесалар, бигрәк тә тормыш-көнкүреш, гореф-гадәт, этнографик тамырлар белән бәйләнгән булсалар, аңа авыррак биреләләр. Ләкин бер әсәр өстендә Г. Девишев мавыгып, үз-үзен онытып эшли. Ул да булса М. Фәйзинең «Галиябану» музыкаль драмасы.

Пьеса режиссерны шигриятькә байлыгы, сафлыгы, хисләрнең ихласлыгы, характерларның төгәл һәм ачык эшләнүе белән җәлеп итә. Шуңа күрә дә, үзенең революциягә кадәрге татар тормышын аз белүен тойган хәлдә, әсәрне куярга алына ул, авыр, катлаулы эшне җиңеп чыгарына ышана. Музыкаль драма жанры аңа бу очракта бердәнбер дөрес юлны күрсәтә. Әсәрдә сурәтләнгән тормышны шигъриләштерү юлы була бу. Шигърият спектакльнең бөтен компонентларын — сценография, костюм, яктырту, тавыш эффектлары, музыкаль бизәлеш һ. б. үз эченә ала, тамашаның бөтен тукымасына үтеп керә, режиссерның сурәтләү чараларын, артистларның уен манерасын билгели.

Әле моңа кадәр Г. Девишевның бер вакытта да татар авылы тормышының бу кадәр тирән катламына үтеп кергәне булмый. Көнкүреш билгеләре дә бу кадәр төгәл һәм җиренә җиткереп башка бер спектакльдә дә кулланылмый. Биредә юкә кайрысы белән ябылган иске агач йорт, ишек алдында чәчәктәге алмагачлар, хәтта алар астында йөгереп йөргән тавыклар яки рәссам П. Сперанский белән берлектә сайланган авыл табигате күренеше (чишмә буе, елга аркылы салынган басма, ярдагы агачлар) — ювелирларча төгәллек белән эшләнгән. Рәссам һәм режиссер, хәтта кайбер натуралистик детальләр кулланудан да курыкмыйча, революциягә кадәрге татар авылының шигъри образын иҗат итәләр, аның табигатенең гүзәллеген, шул гүзәллек фонындагы социаль тигезсезлекне күрсәтәләр. Шулай итеп Г. Девишевны вакыйгалар үзәгендәге традицион мәхәббәт өчпочмагы гына түгел, бәлки авылда уйналган фажиганең иҗтимагый нигезләре кызыксындыра, яшьләр бәхетенә каршы торган акча, байлык хакимлеген фаш итү мөмкинлеге тарта. Спектакль, мәгълүм

булганча, Хәлил (Х. Сәлимҗанов) үлеме белән тәмамлана. Шулай булса да режиссер финалга бераз яктылык өстәргә, авыл халкының гаделлек өчен көрәшергә көче барлыгын күрсәтергә омтыла. Хәлилнең үлеменнән соң авыл хакимияте вәкилләре Исмәгыйльне (Ш. Шамильский) кулга алырга тиеш булып та, нигәдер (бәлки шул ук катлам вәкиле булгангадыр) бу эшне үтәргә ашыкмый. Бары тик Галиябануның нәфрәтле сүзләре, җыелган халыкның сүзсез басымы астында гына Исмәгыйльгә богау салалар. Китүчеләрне авыл кешеләренең каһәре озата.

Г. Девишев спектаклен алдагы куелышлардан аерып торган тагын бер зур яңалык — С. Сәйдәшевнең бу сәхнәләштерү өчен махсус язган увертюрасы. Режиссерның драманы шигъриләштерү теләгән исәпкә алып язылган увертюра спектакль башланганда биш минутка тулар-тулмас вакыт эчендә яңгырый, ләкин шул арада да тамашачыга күп нәрсә турында сөйләргә өлгерә. «Сәйдәшев тарафыннан язылган увертюра, һичшиксез, аңа (спектаклькә. — *Г. А.*) зур өстәмә, — дип яза спектаклькә рецензия авторы Г. Кутуй. — Аның увертюрасы пәрдә ачылмас борын ук бөтен пьесаның аһәңен сөйләп бирә. Скрипка тавышы йөрәктән чеметә — Галия елый... Гармонь өстәлә — авыл яшьләре Галиябану көен җырлап узалар. Кларнет шыңшып ала. Хәлил сөйгән яры янына килә, гобой акырып куя — Исмәгыйль арага керә... Бакыр инструментлар күтәреләләр, дулыйлар, өермә куптаралар, виолончель үкси, Галияне мең сумга саталар... тирән тынлык ... тагын шыңшу, тагын скрипка, тагын елау. Хәлил үлә.

Сәйдәшев кул астында телгә килгән музыка әнә шуларны сөйли»[30]. Бәлки бу Сәйдәшев музыкасын беркадәр гадиләштереп, туры сызык буенча шәрехләүдер. Әмма бер нәрсә ачык: увертюра уйналачак драма вакыйгаларына эмоциональ төс бирә, тамашачыны фаҗига белән тәмамланачак көчле мәхәббәт хикәясен кararга әзерли. «Галиябану»ны алдагы куелышларда увертюра кертү канунлаштырыла һәм моннан соңгы бер генә спектакль дә увертюрасыз башкарылмый.

Авыл тормышын шигъриләштерү алымы Г. Девишев тарафыннан яшьләрнең кичке уен күренешләрендә дә тормышка ашырыла. Аерым бер үзенчәлекле матурлык, шигърият көтүдән кайткан малларның тавышларында да, яшьләр җырлаган халык көйләре моңнарында, алар арасындагы чиста, саф мөнәсәбәтләрдә, шаярышып сүз атышу, шигъри алышларда яңгырый.

«Миңа “Галиябану”ның күп халыклы сәхнәсе эшләнгән репетицияләрдә булырга туры килде, — дип яза Уфадан Казанга килгән, берничә ел элек бу театрда эшләгән режиссер М. Мәһдиев. — Монда режиссер Девишев зур энергия белән эшли иде. Бу эш, тамашачы күрми торган, кара эш. Монда режиссер бөтен уйнаучыларга “җыр белән ярышу”, “бакадан курку” һәм башка шундый задачалар уйнарга кушып, шул сәхнәләрне беткесез санда тәкърарлаты. Бик күп өйрәтте»[31].

М. Мәһдиев мәкаләсеннән китерелгән бу өзектә Г. Девишевның ничек армый-талмый үз дигәненә ирешкәнлеге чагылыш тапкан. Әлбәттә, Галиябану белән Хәлилнең парлы күренешләрен эшләгәндә дә шушындый ук тырышлык, көч, энергия таләп ителә. Шуңа күрә дә алар шигъриятнең иң югары үрнәге буларак яңгырыйлар. Галиябануның сөйгәне Хәлилгә атап чыгарган җыры, сәхнәдән тамаша залына иркен, саф, тулы сулы елга кебек агыла. Г. Кайбицкая һәм Х. Сәлимҗанов чиратлашып башкарган, йөрәктән чыккан халык моңы, дулкын булып күпләрнең күңел ярларын кага, йөрәк кылларын чиртә. Әйтерсең лә, бер-берсен өзелеп сөйсә дә, мәңге бергә була алмас ике ярның, соңгы сулышы, ахыргы йөрәк тибеше...

Спектакль тамашачы тарафыннан яратып кабул ителә. Театр тәнкыйтьчеләре дә аны уңай бәяли, Г. Девишевның режиссерлык хезмәте югары куела. «Ачыктан-ачык әйтергә кирәк — Кушловская, Шамильский шикелле көчле артистлар, композитор Сәйдәшев, художник Сперанский, режиссер Девишевлар ярдәме белән ТДАТ бу зур имтиханны уңышлы бирә алды. Күңелләрне тулысынча канәгатьләндерерлек тирән эз калдырды», — дип яза спектакльне ижат итүче төп көчләр турында тәнкыйтьче С. Фәйзуллин.

1929 елның җәендә сәламәтлеге кинәт начараю сәбәпле Г. Девишев Симферопольгә күчеп китә һәм Кырым дәүләт татар театрының режиссеры булып эшли башлый. Кызганычка каршы, бу Г. Девишевның Татарстан белән, Татар дәүләт академия театры белән бөтенләйгә хушлашуы булып чыга. Ләкин аның милли сәхнә сәнгатен үстерү өлкәсендәге эзләнүләре, эшчәнлеге эзсез югалмый, татар режиссурасы яңа сурәтләү чараларына, моңа кадәр күрелмәгән алымнарга байый. Кыска гына эш дәверендә ул татар сәнгате эшчәннәрен тирән психологик анализга, форманы тоемларга өйрәтә. Г. Девишев куйган һәр спектакльдә диярлек нинди дә булса бер яңалык кулланыла. Милли сәхнә өчен яңа режиссура алымымы ул, сурәтләү чарасы яки кую эффектымы, әллә элек таныш булган образларның, спектакльләрнең аерым сәхнәләрен, эпизодларын, хәтта тулы бер әсәрне бөтенләй яңача шәрехләү, хәл итүме — болар бары да Г. Девишевның эзләнү өлкәсен билгелиләр.

Гомәр Гыймран улы Девишевның татар мәдәниятен, татар театр сәнгатен үстерүдәге хезмәтләре бәяләп бетергесез зур һәм искиткеч кыйммәтле. Шуңа күрә дә аның исеме милли мәдәниятнең иң-иң күренекле шәхесләре арасында.

ИСКӘРМӘЛӘР:

1. Красная Татария. – 1924. – 11 мая.
2. Шунда ук. – 14 май.
3. Шунда ук. – 11 май.
4. Шунда ук. – 11 июнь.
5. Г. Л. Татар театры тирәсендә // Кызыл Татарстан. – 1924. – 21 сентябрь.
6. Татарстан театр эшлеклеләре җәмгыяте китапханәсе, 7 ф., 83 папка, 30 б.
7. Нәҗми К. Эшчеләр бистәсе // Кызыл Татарстан. – 1924. – 14 ноябрь.
8. Усманов Ш. О Татарском государственном театре // Красная Татария. – 1924. – 19 ноября.
9. Парсин М. Казан татар театрының XX нче сезоны // Безнең юл. – 1926. – № 4. – Б. 46.
10. Агайбаш. Распутин патшалыгында // Кызыл Татарстан. – 1926. – 3 декабрь.
11. Шәрәфиев Ф. Камал III. – Казан, 1967. – Б. 27.
12. Шунда ук.
13. Дульский П. Татреспублика на юбилейной выставке искусств народов СССР // Еженедельник (бесплатное приложение к газете «Красная Татария). – 1927. – 20 ноября.
14. Парсин М. Адашкан кыз // Кызыл Татарстан. – 1927. – 2 февраль.
15. Бурнаш Ф. К предстоящему сезону 1927/1928 гг. в Татарском академическом театре // Еженедельник Татарстанского управления зрелищных предприятий. – 1927. – № 1. – С. 11.
16. Девишев Г. Зимний сезон Татарского академического театра // Красная Татария. – 1928. – 14 сентября.
17. Бурнаш Ф. Дәүләт татар академия театры. (1926/27 елгы сезон) // Безнең юл. – 1927. – № 4-5. – Б. 35.
18. Әдәбият һәм сәнгатьнең үзәк дәүләт архивы, 970 ф., 6 тасв., 393 сакл. бер., 50 кгз.
19. Бурнаш Ф. Дәүләт татар академия… – Б. 35.
20. «Союз члены». Дәүләт татар театрында «Сарай серләре» // Кызыл Татарстан. – 1927. – 26 январь.
21. Саллави Ф. «Балдызкай» // Красная Татария. – 1926. – 23 ноября.
22. «Союз члены». «Балдызкай» (Алтынчы кат куелу уңае белән) // Кызыл Татарстан. – 1927. – 1 февраль.
23. Саллави Ф. Күрс. хез.
24. «Союз члены». Дәүләт татар театрында...
25. Шунда ук.
26. Шунда ук.
27. Кызыл Татарстан. – 1927. – 25 ноябрь.
28. Бурнаш Ф. Сайланма әсәрләр: 2 т. – Казан, 1959. – 1 т. – Б. 86.
29. Әмин Г. «Хөсәен мирза» // Тамашачы. – 1927. – № 2. – Б. 6.
30. Кутуй Г. Академия театрында «Галиябану» // Кызыл Татарстан. – 1929. – 27 январь.
31. Мәһдиев М. Казан татар театры // Тамашачы. – 1929. – № 24 (9). – Б. 8.

Иллюстрациялар авторның шәхси архивыннан.

Гали Арсланов,
сәнгать фәннәре докторы

РЕЗЮМЕ

В статье Г. Арсланова исследуется творчество выдающегося деятеля татарской театральной культуры режиссера, актера, театрального художника Гумера Галимовича Девишева (1897-1964).