

З.Б. Хабичева-Боташева

КАРАЧАЕВСКИЙ ТЕАТР

Истоки
Самодетельность
Профессиональное искусство



Москва
«ГИТИС»
2012

Рецензенты

А. И. Рахаев, доктор искусствоведения, профессор

Р. Х. Керейтов, доктор исторических наук

А. А. Степанова, кандидат искусствоведения, профессор

Хабичева-Боташева З.Б.

Карачаевский театр: Истоки. Самодеятельность. Профессиональное искусство. — М.: Российский университет театрального искусства — ГИТИС, 2012. — 524 с., ил.

ISBN 975-5-91328-105-0

Книга является первой попыткой целостного и систематизированного исследования театрального искусства карачаевцев через осмысление их богатых и разнообразных зрелищных традиций. Дан анализ самодеятельного драматического опыта, сохранившего в сознании народа особенности национальной художественной идиомы, обобщен почти полувековой путь развития профессионального национального театра. Автором последовательно продемонстрировано эстетическое своеобразие перехода традиционных зрелищных представлений в современную театральную практику, показан вклад театральных деятелей разного периода в развитие национального театра.

© Хабичева-Боташева З.Б., 2012

© Российский университет
театрального искусства - ГИТИС,
издание, 2012

С ПОСВЯЩЕНИЕМ:

всем тем, кто был причастен к рождению и становлению карачаевского драматического театра, а также их верным зрителям.

Светлой памяти моих родителей Биляла Хабичева и Розы Кагиевой.

С БЛАГОДАРНОСТЬЮ:

*сыновьям Азрету, Исламу и Шамилю Боташевым,
братьям Нюр-Магомету и Умару Хабичевым,
сестре Файруз Байчоровой
и их детям,*

а также профессору тюркологу Магомету Хабичеву и народной писательнице КЧР Назифе Кагиевой, чье вдохновение и постоянную поддержку я чувствовала при написании этой книги.

С ПРИЗНАТЕЛЬНОСТЬЮ:

сотрудникам Карачаевского драматического театра, как бывшим, так и настоящим, служащим Министерства культуры КЧР, республиканских архивов КЧР (РГУ «ГА КЧР» и РГУ «ЦДОДП КЧР»), фондов Природного и историко-культурного музея-заповедника КЧР, Национальной Республиканской библиотеки им. Х. Байрамуковой, руководству и сотрудникам Фонда содействия и развития карачаево-балкарской молодежи в Москве «Эльбрусид»,

а также лично: Полине Борлаковой, Наталье Князевой, Ибрагиму Шаманову, Рамазану Тебуеву, Рашиту Хатуеву, Шамилю Батчаеву, Тамерлану Алиеву, Хасану Биджиеву, Зухре Тулпаровой, Ирине Заубидовой, Розе Боюнсuzовой, Аминат Семеновой, Фариде Элькановой, Фатиме Загаштоковой, Марине Джанкезовой, Юсуфу Атаеву, основателю и директору Этнографического музея Мало-Карачаевского района КЧР Мариам Хубиевой, зав. Отделом культуры Мало-Карачаевского района Алию Хубиеву, директору этнографического музея средней школы аула Каменноостровский Клариссе Хубиевой, а также Алию Тотуркулову, Людмиле Батчаевой, Танзиле и Надежде Хаджиевым (Москва), детям и родственникам Геммы Гебенова, Шахарбия Эбзеева, Магомета Борлакова, Барисбия Чотчаева, Мустафы Мамчуева, Бориса Боташева и многим, многим другим, оказавшим помощь при сборе полевого материала, техническом оформлении и обсуждении рукописи.

С ИСКРЕННИМ УВАЖЕНИЕМ:

сотрудникам издательства Российского университета театрального искусства — ГИТИС, осуществившим публикацию этой книги.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Эта книга представляет собой первую попытку комплексного освещения театрального искусства карачаевцев, рождение и становление которого связано с непростыми общественными преобразованиями XX века. Здесь впервые подвергаются театроведческому анализу вербально-действенные артефакты, драматическая самодеятельность, созданная и форсированная революцией 1917 года, а также проблемы и приобретения современного профессионального театра, начало которому было положено в 1962 году.

Относительно позднее возникновение национального театра объясняется тем, что до присоединения в начале XIX века к России карачаевцы не знали такого вида искусства. Традиционное зрелищное мышление основывалось на цельности восприятия мира, в котором человек одновременно мог быть и зрителем? и исполнителем, только в узаконенных обществом определенных представлениях и в определенное время. Воспитанные на стандартах культуры тенгрианства и ислама (не поощрявших театр европейского образца), карачаевцы в числе других «нетеатральных» народов были вынуждены в период культурной революции формировать новый художественный стереотип в контексте общей стратегии развития советского театрального искусства. Работа эта проходила неровно, отягощалась различными политическими и идеологическими факторами, неоднократно прерывалась.

Необходимость показать единый для всех народов процесс рождения театра — от обряда к драматургии и профессиональному театру, — соблюдая хронологическую последовательность изложения и параллельно объясняя зависимость театрального искусства от социально-политического развития общества, легла в основу композиционного построения книги.

Книга состоит из трех частей, которые в свою очередь делятся на несколько глав. Каждая часть отделяется от предыдущей сопутствующими фотодокументами. Монография снабжена приложениями, в которых представлены официальные и вспомогательные документы: перечень информантов, репертуар театра 1962—2010 годов, актерские студии и их состав, нынешний кадровый состав, устав театра и его юридический адрес, а также разработанные языковедом-тюркологом Х. Акбаевым словарь театральной терминологии и скороговорки, необходимые для развития сценической и литературной речи артистов карачаевского театра.

В первой части — «Истоки карачаевского и балкарского театров» — исследуются некоторые компоненты древних коллективных зрелищ (обрядов, культов, ритуалов), составляющие ядро театра как такового. Единая по своему происхождению, структуре, содержанию и отправлению обрядовая практика карачаевцев и балкарцев изобилует элементами театра. В известных нам научных трудах этнографов и фольклористов не рассматривались вопросы происхождения театрального искусства карачаевцев и балкарцев, но они легко обнаруживались при ознакомлении с обрядами на практике.

Анализ карачаево-балкарских культов и ритуалов демонстрирует их научную значимость для маркирования театральных элементов. Длительное господство древнейшей монотеистической религии — тенгрианства обусловило индивидуальность и устойчивость всех форм духовной и материальной жизни, которые, начиная со средних веков, частично испытали влияние христианства, а также иудаизма и потом органически переплелись с культурой ислама. Среди многих исследуемых в работе обрядов отдельное внимание уделено культу и образу тотемного животного — козла (*теке*), ставшего у карачаево-балкарцев главным персонажем театрализованных игр *теке оюн*, напоминающих греческие дионисии. Основные признаки театра — перевоплощение исполнителей и наличие зрителей — наблюдаются в самом содержании песен и танцев, а также при их исполнении, при проведении свадебных, похоронных и др. церемоний карачаево-балкарцев. В составе многих древних песен превалируют монологи и диалоги, а также драматизированный сюжет, позволяющий «играть» песню, открыто выражать эмоции. Внимание к некоторым сюжетам и поэтике хореографического искусства также обусловлено наличием в них слагаемых театра.

Поиск театральных элементов в народных играх, танцах и песнях, кукольных представлениях выявил гротескную ориентированность у исполнителей и зрителей. Создание ими особой атмосферы восприятия игры, когда люди чувствовали себя единым сообществом, соблюдающим и укрепляющим вековые устои общезжития, обеспечивало их культурную безопасность.

Трансформация правил общежития началась после присоединения к России и обусловила коренное изменение и зрелищных традиций.

Контакты с русским капиталом способствовали продвижению на Северный Кавказ русской сценической культуры, повлекшей за собой единичные любительские постановки на русском языке и более широкое ознакомление с ее разнообразными формами в дальнейшем.

Попытки создания театра в Карачае обозначились в конце XIX века в любительской постановке просветителя Ислама Крымшамхалова (1864—1910), но для местного населения подобные сценические начинания оказались тогда преждевременны.

Целенаправленное влияние русского театрального искусства на зрелищные традиции карачаевцев началось после революционных преобразований 1917 года в России, о чем рассказывается во второй части книги — «Самодетельное театральное искусство карачаевцев».

После установления советской власти на Северном Кавказе (1918) театральное движение у карачаевского народа обретает массовый характер: можно утверждать, что 20—30-е годы XX века прошли в энергичных попытках создания собственного профессионального театра.

Планомерное развитие национальной театральной самодеятельности осуществлялось по указанию ТЕО (Театральный отдел Народного комиссариата просвещения), в котором продуктивно функционировала театральная коллегия национальных меньшинств. Специальные культурные институты (комитеты по ликвидации неграмотности, избачи, различные художественные и другие кружки при клубах, экспедиции, фестивали, издательская работа и пр.) выполняли функции как просветительские, так и профессионально-ориентирующие. В короткий срок были заложены основы практических и теоретических знаний для работы в драматических кружках, для сбора произведений устного народного творчества, музыки, хореографии, изобразительного искусства.

Комитеты по ликвидации неграмотности (ликбезы) способствовали открытию широкой сети начальных школ и литературных кружков, в которых получил признание новый жанр литературы — драматургия. Ее успешное освоение объяснялось композиционной узнаваемостью: содержание устного народного творчества карачаевцев и балкарцев насыщено действенными сюжетами, вкраплениями монологов и диалогов, что помогало начинающим драматургам и режиссерам легко инсценировать тексты. Проблемы начались с привлечением людей к работе на сцене — религиозный фактор сдерживал участие девушек в постановках.

В репертуаре первых самодеятельных кружков значительное место занимали инсценировки нартских сюжетов, охотничьих и героических песен, волшебных сказок, с их откровенной драматизацией. Школьная самодеятельность также начинала свое развитие благодаря первым шагам детской драматургии в рамках деятельности комитетов по ликвидации неграмотности.

Публикации материалов по исследованию музыкального, обрядового, хореографического, литературного наследия карачаевцев в 20—30-е годы прошлого века способствовали упрочению положения театрального искусства в народе. Участие в театральных и театрализованных смотрах и фестивалях помогало совершенствованию художественного мастерства его участников и укрепляло желание получить профессиональное драматическое образование.

Карачаевская театральная самодеятельность начала активную работу под предводительством Геммы Гебенова (1888—1977) — пионера театрального движения в Карачаевской автономной области, привлекшего к этому жанру много молодежи. Выступления самодеятельных артистов возглавляемого им студенческого театра при педагогическом техникуме в г. Микоян-Шахаре (ныне Карачаевск) позиционировались именно как опыт создания национального театра, который хранил и развивал традиции зрелищного народного искусства. Также и деятельность карачаевского ансамбля песни и танца, имевшего в своем составе драматическую группу под руководством драматурга Ш. Эбзеева (1913—1982) и композитора И. Урусова (1917—1942), куда плавно переходили художе-

ственно одаренные ученики Гебенова после окончания учебы, укрепляла осознание народом общественной значимости театрального искусства. Театральная самодеятельность активно заявляла о себе и в сельской местности. Особенно впечатляющей была деятельность драматического кружка, организованного в 1928 году в ауле Нижняя Теберда учителем Магомедом Блимготовым (1879—1946). Огромным успехом у зрителей пользовались драмы и комедии Геммы Гебенова, М. Борлакова (1902—1942), Б. Чотчаева (1909—1977), Ш. Эбзеева и др. Таким образом, театральная самодеятельность в первые два послереволюционных десятилетия последовательно готовила карачаевское население к переходу от традиционных зрелищ к профессиональному театру и адекватному восприятию новой сценической парадигмы.

Театральный бум, охвативший все карачаевское население до начала Великой Отечественной войны 1941—1945 годов, мог стать определяющим фактором в создании собственного театра и закрепления национальной театральной идиомы, но драматическая история народа прервала его эволюционное развитие, отстрочив рождение национального театра на несколько десятилетий.

Успешные начинания самодеятельных драматических коллективов были прерваны начавшейся Отечественной войной и последовавшей в 1943 году 14-летней депортацией народа в Среднюю Азию и Казахстан, где карачаевская культура несколько лет находилась в стадии застоя и депрессии.

После ликвидации Карачаевской автономной области, пребывания в депортации и даже после возвращения в 1957 году на Северный Кавказ театральная самодеятельность карачаевцев отдельному учету не подвергалась: самодеятельное творчество развивалось в контексте общей стратегии развития культуры и искусства всех народов Советского Союза.

Анализ театральной самодеятельности периода с конца 1950-х до 1985 года свидетельствует, что развитие шло системно, по единой схеме административного руководства культурой, схеме, заданной вышестоящими партийными и советскими органами, министерствами культуры СССР и РСФСР, их постановлениями и пленумами.

Карачаевская самодеятельная драматургия с окончанием депортации поначалу развивалась слабо из-за приоритета бытовых вопросов, требующих незамедлительного решения, а также идеологических и не характерных для национального сознания схем поведения навязываемых сценических персонажей. Весомую роль в развитии самодеятельного театра сыграл коллектив Карачаево-Черкесского дома народного творчества, который пытался привлечь в самодеятельность карачаевское население.

В жанре одноактной драматургии стали постоянно работать Б. Аппаев и З. Байчорова (1927—1998), несколько пьес которых были переведены и поставлены на самодеятельной сцене. Отдельные писатели и педагоги также пробовали себя в драматургии. Пьес в указанный период было написано немало, но жесткая критика отсекала проникновение многих из них на самодеятельную сцену. Этот факт стал причиной того, что самодеятельные драматические коллективы, как

правило, пытались копировать репертуар и спектакли профессиональной карачаевской труппы.

В 60—70-е годы XX века в населенных пунктах, где жили по преимуществу карачаевцы, — аулах Нижняя Теберда, Верхняя Мара, Сары-Тюз, Кызыл-Покун, Кумыш, Учкулан и др. — успешно работали драматические коллективы.

В конце 80-х — 90-х годах прошлого века, в связи с приходом в драматическую самодеятельность режиссеров Х. Урусова, Ю. Созарукова (1952—2008), Т. Кипкеевой (1954—2011), в ней стало заметно постановочное разнообразие. Эти режиссеры получили профессиональное образование в ведущих институтах культуры, их работы отличались профессиональным мастерством и индивидуальностью. В учебных и дошкольных заведениях г. Карачаевска стали успешно действовать драматические коллективы на карачаевском языке, которыми в разное время руководили преподаватель А.-М. Батчаев, режиссер театрализованных представлений З. Шаманова, студентка-практикантка курсов Центрального детского театра под управлением Наталии Сац Ф. Тахтаулова. Во второй половине 1990-х годов к студенческому театральному движению присоединилась М. Башлаева — выпускница актерского факультета ГИТИСа и аспирантка философского факультета МГУ, которая в настоящее время курирует и направляет театральную самодеятельность Карачаево-Черкесского государственного университета.

С конца XX века народные театры и любительские драматические коллективы ежегодно участвуют в республиканском фестивале «Играй, театр!», выезжают на конкурсы, гастроли. Лауреатом многих конкурсов является коллектив ниже-тебердинского народного театра «Тюбешиу», руководимого режиссером Т. Кипкеевой. Инициатором фестиваля «Играй, театр!» стал Республиканский центр народной культуры (объединивший коллективы Дома народного творчества и методического кабинета культурно-просветительской работы Карачаево-Черкесии).

Следует отметить стремление самодеятельных артистов играть на двух языках, карачаевском и русском, оно вызвано желанием быть понятыми большим количеством зрителей и расширением гастрольной географии. В игре и режиссуре преобладает общепринятая в России театральная школа, плавно сменяющая народную импровизационную манеру. В сегодняшней ситуации это принимается как должное, так работают многие национальные самодеятельные коллективы.

Трансформация и прерывание зрелищных традиций обусловили сложное становление профессионального карачаевского театра, деятельность которого рассматривается в третьей части книги — «Профессиональное театральное искусство карачаевцев». Она разделена на несколько глав — по числу актерских студий, выпускники которых определяли театральную жизнь карачаевского народа последней четверти XX века и первого десятилетия XXI века. Сначала они работали в составе областного драматического театра, а затем уже в самостоятельном государственном учреждении — Карачаевский драматический театр.

Институционализация карачаевского драматического искусства проводилась государством по образцу и подобию русско-европейского театрального стандарта.

Начиная с 1957 года, с промежутком в 10—15 лет, в ведущих театральных учебных заведениях карачаевская молодежь обучалась театральному ремеслу.

Спектакль на родном языке — «Огурлу» Ш. Эбзеева в постановке Б. Тохчукова — впервые был продемонстрирован зрителям 8 марта 1963 года в Карачаевске. Вскоре деятельность национальной труппы была прервана, а актеры, получившие академическое театральное образование в стенах ЛГИТМиКа и в местной годичной актерской студии, ориентированные на создание сугубо национального театра, были внезапно отлучены от профессии. Общественность же долгое время ничего не знала о роспуске группы.

Более удачной оказалась следующая попытка, связанная с творчеством выпускников Грузинского театрального института им. Ш. Руставели (1967—1972). 18 марта 1972 года спектаклем «Отцеубийца» А. Казбеги (реж. Р. Шаптошвили) они начали отсчет регулярной деятельности карачаевской труппы в составе областного драматического театра.

В труппу вскоре возвратились несколько выпускников ленинградской школы, работавшие в различных учреждениях культуры и искусства. Вокруг карачаевской труппы объединилась национальная творческая элита, и результатом сотрудничества стали незабываемые постановки: «Аймуш» и «Судьба и честь» М. Батчаева, «Директор» М. Чотчаева, «Хитроумная влюбленная» Лопе де Вега, «Обмытая шляпа» и «Огурлу» Ш. Эбзеева, «Чужой» Б. Аппаева, «Ходжа и Азраил» Ш. Алиева, «Энергичные люди» В. Шукшина и др.

Становление национального театра развивалось нестабильно из-за постоянного идеологического давления и контроля над репертуаром со стороны партийного руководства области, предвзятости оценок, неуважения к труду актера, бытовых неурядиц. Велика была текучесть кадров, но театр работал, боролся за сохранение своего творческого лица.

Попытки восстановления традиционной зрелищной идиомы в спектаклях режиссеров Ш. Алиева (1937—1991) и А. Хабичева (1943—1995) — талантливых постановщиков, пытавшихся творчески осмыслить истоки национального театра, художественное мышление народа, — в политических обстоятельствах, препятствовавших самоидентификации национальной сценической культуры, остались незавершенными.

Вторая половина 80-х годов XX века была ознаменована сменой политического курса в стране — «перестройкой», опрокинувшей устоявшиеся идеалы и изменившей общественный строй. Дальнейший период, названный учеными переходным, характеризовался ростом социального и национального самосознания, но вместе с тем и развалом экономики, безработицей, возобладанием рыночных отношений, к которым общество не было готово. Перемены коснулись всех сфер жизни государства, в том числе искусства.

Именно в этот период, осенью 1988 года, в театр возвращается большая группа выпускников актерского факультета ГИТИСа, в составе которой были те, кто оказался способен вдохнуть новую жизнь в репертуар национального театра. Идея и настроение премьерного спектакля «Представление „Гамлета“ в селении Нижняя Мрдуша, или

Триумф народа» югославского драматурга Иво Брешана (реж. Х. Биджиев), состоявшегося 29 декабря 1988 года, совпали с хаотичной общественной ситуацией в стране и области, которая драматическим образом отразилась на единстве труппы.

В течение короткого времени происходят события, имевшие судьбоносное значение для целостности государства. Распадается Советский Союз, Карачаево-Черкесия также отделяется от Ставропольского края и реорганизуется в республику. Хаос и неопределенность будущего театров, особенно периферийных, внезапное прекращение финансирования стали причиной массового увольнения актеров, срывов репетиций и спектаклей.

Процесс обретения административной и творческой самостоятельности трех трупп театра (русской, карачаевской и черкесской) в этот период развивается параллельно и проходит несколько обязательных этапов. Сначала труппа областного театра разделяется на два самостоятельных творческих коллектива: русский и национальный (конец 1986 г.). Они получают право суверенного существования и независимой репертуарной политики, кроме того, утверждаются художественные советы и должности главного режиссера для каждой труппы; в ноябре 1989 года областной драматический театр разделяется на две автономные организации: Русский театр и Национальный театр Карачаево-Черкесии (в состав последнего вошли карачаевская и черкесская труппы с единым административно-художественным руководством и бухгалтерией).

Через три года Национальный драматический театр разделился на две независимые единицы, в результате чего в республике учреждаются две новые государственные организации, одна из которых Карачаевский драматический театр. С поредевшим актерским составом театр начинает новый этап своего развития. Из-за временного отсутствия режиссеров-постановщиков случались театральные сезоны без выпуска полноценных спектаклей, они заменялись концертными программами. Но были и годы творческих достижений. В памятных спектаклях тех лет («Бийнёгер» С. Семеновой, «Черный ноябрь 43-го...» Б. Тохчукова, «Мордамбаловы» А. Узденова (реж. Х. Биджиев), «Закат Алании» Д. Мамчуевой (реж. Б. Тохчуков) обозначалось перспективное направление театра: осознание поэтики собственных традиций, а также критическое осмысление современного состояния народного духа.

В настоящий момент в штате театра есть представители всех актерских студий (от 1 до 4 человек), сохранивших верность профессии и национальному зрителю.

Спектакли последнего времени свидетельствуют о желании коллектива театра быть необходимой частью культуры своего народа. Созданный довольно поздно в сравнении с театрами других республик Северного Кавказа и проделавший в течение короткого времени непростой, порой драматичный путь становления, карачаевский театр с первых своих выступлений был сразу признан публикой.

Настоящая монография создавалась на основе проработки и осмысления доступной источниковой базы: воспоминаний театральных деятелей и зрителей, газетных и журнальных публикаций, архивных источников, а также редких книжных изданий участников первых представлений; были использованы и вос-

поминания актеров и режиссеров театра, как ныне живущих, так и покинувших этот свет (Джандетли болсунла! Да пребудут они в раю!).

Основой монографии послужили полевые материалы, собранные и проанализированные автором в период с 1970 по 2010 год. Наличие и сохранение архива театральной документации является важной составляющей в описании истории любого театра. Сложность и многовариантность путей образования такой административно-территориальной единицы, как современная Карачаево-Черкесия, явились причиной рассредоточенности архивного массива по разным регионам Северного Кавказа. В Карачаево-Черкесии материалы о театрах находятся в нескольких организациях: Государственном архиве республики, Центре документации общественных организаций и партий КЧР (ЦДОДПР), а также в фондах Республиканского государственного музея-заповедника. После переезда театра в новое здание в 1982 году многие источники так и не дошли до архивов. Бумаги складывались в театральных коридорах, пылились и исчезали. После «перестройки», в 1990-е годы, из-за отсутствия финансирования подготовкой документов на хранение вообще никто не занимался, поэтому часть материалов утеряна навсегда, а обнаруженные на настоящий момент архивные дела отражают многие периоды и события из истории карачаевского театра лишь частично. Недостающие сведения пополнялись из периодических изданий Карачаево-Черкесии и Ставропольского края, что позволило провести реконструкцию истории карачаевского театра. Большинство материалов вводится в научный оборот впервые.

Теоретической базой послужили труды ученых-этнографов, фольклористов, языковедов, литературоведов, культурологов и искусствоведов, внесших заметный вклад в изучение культуры и искусства как карачаевцев и балкарцев, так и других народов.

Карачаевский театр впервые в российском театроведении исследуется системно и последовательно, от истоков к самостоятельному драматическому творчеству и профессиональному театру.

История карачаевского театра, как и остальных национальных театров России, демонстрирует поучительные примеры взаимовлияния и взаимообогащения разных сценических культур, связанных с эволюцией русского и мирового театров, о чем и рассказывается в этой книге.



Часть I

**ИСТОКИ
КАРАЧАЕВСКОГО
И БАЛКАРСКОГО ТЕАТРОВ**



Введение

Исследование истоков карачаевского и балкарского театров представляет собой определенную трудность. Дело в том, что большая часть сведений по истории, этнографии и культуре карачаевцев и балкарцев продолжает оставаться достоянием народной памяти. До сих пор не собраны, не систематизированы и не изданы в полном объеме материалы из истории обрядовых и культовых представлений, насыщенных танцами, пантомимой, диалогами, маскированием и пр. — всеми теми элементами синкретического действия, в которых мы находим зачатки театрального искусства карачаевцев и балкарцев. Нетрудно заметить, что многие обряды, описанные в изданных к настоящему времени материалах по этнографии, носят чисто театральный характер. Однако ученых больше интересовала здесь этнографическая сторона дела, и потому вопрос об истоках карачаевского и балкарского театров не получил должного отражения. Тем не менее именно этнографам и фольклористам мы обязаны возможностью развить и исследовать эту тему. Они первыми зафиксировали и сохранили для потомков уникальный этнографический и фольклорный материал, содержание которого позволяет говорить о многообразии и богатстве зрелищного искусства карачаевцев и балкарцев. Это работы М. Дудова¹, С.-А. Урусбиева², Х. О. Лайпанова³, А. З. Холаева⁴, А. И. Караевой⁵, Ф. А. Урусбиевой⁶, И. М. Шаманова⁷, А. А.-К. Ортабаевой⁸, М. Ч. Джуртубаева⁹, Т. М. Хаджиевой¹⁰, Х. Х. Малкондуева¹¹, М. Ч. Кудаева¹², М. Д. Каракетова¹³, С. И. Семенов¹⁴ и др.

В нашей работе предметом исследования являются именно истоки карачаевского и балкарского театров. Это определило направление и принцип отбора этнографического и фольклорного материала. В основу исследования положены и публикации по данной теме, и архивные материалы, хранящиеся в различных государственных учреждениях России и стран СНГ, и ряд материалов, записанных со слов жителей карачаевских и балкарских городов и аулов, а также соотечественников, проживающих в зарубежной диаспоре.

Но прежде чем обратиться к характеристике и описанию собранного материала, необходимо дать краткую историческую справку, разъясняю-

шую специфику культурно-исторического мировоззрения и менталитета карачаево-балкарского народа.

Культура карачаевцев и балкарцев — имеющих единое этническое происхождение, общий (карачаево-балкарский) язык, единый эпос и фольклор, обрядность, общих исторических героев, придерживающихся единых правил и законов в быту и хозяйстве, исповедующих мусульманскую религию суннитского толка — еще мало изучена. С древнейших времен карачаевцы и балкарцы живут на северо-западных склонах Главного Кавказского хребта и его предгорий, окаймляя подножье самой высокой горы Европы — Эльбруса, гранича со Ставропольским и Краснодарским краем, Северо-Осетинской республикой, Абхазией, Грузией.

Территория, которую занимают карачаевцы и балкарцы, издавна известна как часть караванной дороги, связывающей через Клухорский, Марухский и Лабинский перевалы, Запад и Восток, Европу и Азию. Это северокавказская ветвь т. н. Великого шелкового пути, «который проходил от Средиземного моря до Желтого, и по нему через пустыни и горы, вместе с шелками и благовониями, текли идеи, системы, концепции. Могли ли турки — хозяева этих земель — не видеть и не слышать того, что говорили проповедники всех стран?..» — писал о значении Шелкового пути историк Л. Н. Гумилев¹⁵. Отчасти из-за труднодоступности проходящего здесь Великого шелкового пути карачаевцы и балкарцы сохранили в своем фольклоре много обрядов и примет, неизвестных их ближайшим соседям или забытых ими, но присутствующих в культурах народов, отделенных от них тысячами километров.

О происхождении карачаевцев и балкарцев к настоящему времени собрано немалое количество данных, но выводы, которые сделаны на их основе, порой прямо противоположны и даже исключают друг друга. Из множества предположений относительно этногенеза карачаевцев и балкарцев можно выделить четыре версии, имеющих определенную доказательную базу. Однако до сих пор ни одна из версий не получила в науке полного признания.

Существует мнение об изначальной автохтонности населения (исконности проживания народа на данной территории). Сами карачаевцы и балкарцы обращаются друг к другу словом *таулу* 'горец'. Многие ученые, основывая свои выводы на археологических и антропологических (краниологических) данных, считают их древними жителями гор и предгорий Кавказа¹⁶.

Немало сторонников имеет «аланская» версия происхождения, поскольку сами карачаевцы и балкарцы именуют себя этнонимом *алан* (в значении 'соплеменник', 'сородич'). В пользу данной гипотезы приводятся достаточно убедительные доказательства из области истории, лингвистики, археологии, топонимики¹⁷.

Часть ученых-языковедов утверждают, что предками карачаевцев и балкарцев были древние булгары и хазары, основывая свои доводы на сви-

детельствах найденных на территории их проживания археологических и пиктографических памятников¹⁸.

Имеет место и «кипчакская» версия происхождения, сторонники которой исходят из языковых и этнографических параллелей¹⁹.

Наличие разных версий затрудняло решение вопроса об этногенезе карачаевцев и балкарцев. Назрела необходимость выработать единое мнение, чему была посвящена специальная сессия, состоявшаяся 22–26 июня 1959 года в Нальчике. Инициаторами ее проведения стало правительство и ряд авторитетных ученых.

На сессии присутствовали представители разных наук: антропологи, археологи, этнографы, историки, языковеды, искусствоведы и др. Они приехали из Москвы, Ленинграда (Санкт-Петербурга), Тбилиси, Еревана, Махачкалы, Орджоникидзе (Владикавказа), Грозного, Нальчика, Казани. Резюмируя все доклады и выступления, секретариат сессии вынес решение: «Карачаевский и балкарский народы образовались в результате смешения северокавказских племен с ираноязычными и тюркоязычными племенами, из которых наибольшее значение в этом процессе имели, видимо, „черные болгары“ и, в особенности, одно из западнокипчакских племен»²⁰.

Этот вывод стал отправным пунктом в продолжении изучения вопроса о происхождении карачаевцев и балкарцев. Однако появившиеся впоследствии новые открытия в области археологии, антропологии, истории, ономастики, топонимики, этнографии, языкознания потребовали уточнения вывода нальчикской сессии, в особенности ее утверждения, что карачаевцы и балкарцы — разные народы. Здесь следует заметить, что данная научная сессия была организована почти через два года после возвращения карачаевцев и балкарцев из Средней Азии, куда они были насильственно депортированы: в ноябре 1943 г. — карачаевцы²¹, и в марте 1944 года балкарцы²².

Естественно, что в период депортации ни о каком культурном развитии народа не могло быть и речи. За 13–14 лет выселения научная интеллигенция подверглась либо физическому истреблению, либо моральному ostracismu. Архивы и другие материальные и духовные ценности были или разграблены, или уничтожены, или сфальсифицированы. Уникальное фольклорно-этнографическое наследие карачаевцев и балкарцев на долгие годы было исключено из научного обихода. Начиная с 1943 года ни в одном научно-исследовательском или художественно-публицистическом издании не упоминались названия репрессированных народов. Территории, принадлежащие им, на географических картах были отведены другим административно-территориальным образованиям.

По мнению ученых, в период депортации «грубо искажалась вся история карачаево-балкарского народа. Утверждалось вопреки фактам, что карачаевцы и балкарцы появились на Северном Кавказе совсем недавно... Что же касается последующего, военного и послевоенного периода исто-

рии репрессированных народов, то он был настолько извращен, что по сей день даже с помощью центральных властных структур и средств массовой информации народу никак не удастся избавиться от беспредела лжи»²³. Приведенная цитата наглядно демонстрирует настроение общества вокруг репрессированных народов, и потому организацию конференции по проблеме происхождения можно было бы отложить до лучших времен, но, как показывает современная история, это время еще не пришло.

Очевидно, что для уяснения такого важного вопроса, как этногенез, в обществе должна была сложиться стабильная политическая ситуация, способствующая появлению и развитию высококвалифицированной научной школы, обладающей всем комплексом знаний. Карачаево-балкарская наука в 1959 году, к сожалению, такой школой не обладала.

Этногенез — это вопрос истории народа, не терпящий неопределенности. Любая недосказанность, приблизительность в нем способна принести непоправимый вред будущему нации, ее эволюционному развитию.

Ни один из репрессированных народов не предпринял столь поспешного шага в отношении своего будущего, как карачаевцы и балкарцы. Наоборот, все народы, испытавшие геноцид, по возвращении на родину в первую очередь старались выработать концепцию возрождения национальной культуры, укрепить национальное самосознание, определить меры для реализации первоочередных задач по выводу народа из состояния упадка. Сейчас, по прошествии пятидесяти лет, очевидна надуманность этого мероприятия, причем следует отметить, что научные силы, привлеченные к разрешению вопроса этногенеза карачаевцев и балкарцев, были высокопрофессиональными. Поэтому организаторы конференции и взяли на себя осуществление судьбоносной для народа задачи — однако без сколько-нибудь заметного участия коренных представителей, о которых шла речь, что, конечно же, научно некорректно. Не случайно из четырех человек, выступивших на сессии с докладами от имени карачаево-балкарского народа, двое вообще не имели к науке никакого отношения, это были партийные работники. Пospешность, с которой была проведена нальчикская сессия, не могла пройти незамеченной для национальной интеллигенции, как и низкий доказательный уровень выступлений. Языковед П. И. Балтин предупреждал: «...положения, выдвинутые представителями различных наук, в достаточной мере авторитетны и убедительны. Однако работникам различных отраслей знаний еще предстоит провести значительные исследования, пока их выводы по данному вопросу не станут абсолютно бесспорными и в совокупности не образуют нерушимое здание решенной проблемы»²⁴.

Смелые попытки отдельных карачаево-балкарских ученых корректировать выводы нальчикской сессии в течение многих лет встречали решительное сопротивление со стороны властных структур и научной цензуры, а сама проблема этногенеза постоянно отодвигалась на неопределенный

срок. Искусственное затягивание вопроса лишь усиливало разобщенность в некогда едином народе, ухудшало национальные отношения в регионе, тормозило их культурное развитие, а также отрицательно влияло на моральное самочувствие самой нации.

Складывающаяся ситуация не могла продолжаться бесконечно и не тревожить истинных ученых.

Через 35 лет после проведения нальчикской сессии появилась возможность вновь обратиться к проблеме происхождения карачаевцев и балкарцев. В городе Карачаевске (Карачаево-Черкесская Республика) в сентябре 1994 года под руководством ректора Карачаево-Черкесского государственного педагогического университета профессора А. Д. Койчуева был организован межрегиональный круглый стол по вопросу этногенеза карачаевцев и балкарцев с учетом новых, не апробированных в науке данных. Он задумывался как подготовительный этап для организации и проведения в недалеком будущем авторитетной научной конференции, с привлечением известных российских и иностранных ученых. Но, видимо, время для этого было выбрано неудачное. Из-за сложной политической ситуации, сложившейся в то время в России (на Кавказе), — войны в Чеченской республике — на совещание не смогло прибыть большинство ученых, заявленных в программах научных секций. Ученые, принявшие участие в научном заседании, тем не менее выразили свое отношение к проблеме. Итоговый вывод круглого стола был следующий: «Автохтонными предками карачаевцев и балкарцев являлись коренные кавказские племена, смешавшиеся с тюркоязычными скифами, гунно-сарматами, алано-асами и хазаро-булгарами»²⁵. И в этом нет ничего удивительного, поскольку доказано, что «большинство этносов сложилось в результате смешения различных этнических групп как пришлых, так и автохтонных»²⁶.

Во время работы круглого стола в Карачаевске резко обозначились противоречия между отдельными учеными. Разногласия проявились не в том, какие племена участвовали в образовании карачаево-балкарского народа, а в том, кто же из них сыграл в этом процессе доминирующую роль.

Вполне возможно в недалеком будущем рождение новых гипотез о происхождении карачаевцев и балкарцев, ведь современная наука допускает рассмотрение новых версий, с учетом всего накопившегося документального материала по этому вопросу и с использованием современных компьютерных технологий. И чем быстрее эти находки будут осмыслены, обобщены и введены в научный оборот, тем меньше будет вопросов у кавказоведов и проблем у народа. А пока вопрос об этногенезе карачаевцев и балкарцев остается открытым.

Являясь типичными представителями кавкасионного типа по антропологическим характеристикам, карачаевцы и балкарцы общаются на языке, отнесенном лингвистами к наиболее древней — кыпчакской группе тюркских языков²⁷. «Своеобразие карачаево-балкарского этногенеза за-

ключается в том, что в нем „равноправную“ роль сыграли два компонента — сугубо кавказский и тюркский; первый сыграл роль субстрата, второй — суперстрата. Это обстоятельство наложило сильнейший отпечаток на этнический облик карачаевцев и балкарцев: буквально все сферы жизни этих народов — материальная и духовная культура, общественный строй — дуалистичны, т. е. несут в себе и кавказские, и тюркские черты»²⁸.

Точная дата проникновения тюркских племен на Кавказ пока не определена. Историк Х. Х. Биджиев пишет об активности и усилении влияния тюрков в IV—V вв. н. э. — во время возвышения Хазарского каганата²⁹.

Некоторым ученым языковая принадлежность карачаевцев и балкарцев дала основание говорить об их неавтохтонности на Северном Кавказе³⁰. Думается, что это поверхностное суждение, ведь еще не доказано, что кавказские племена или их язык древнее тюркских, и наоборот.

Вероятно, дуалистичность этнического образа карачаевцев и балкарцев вводит некоторых историков в заблуждение. Ученые же, принадлежащие к карачаевскому и балкарскому этносу, видят в этом факте обоснование своей толерантности, возможность ощутить свою причастность другим древним цивилизациям.

Наш интерес к проблеме этногенеза народа обусловлен тем обстоятельством, что по своей сути проблемы происхождения народа и происхождения искусства глубоко взаимосвязаны. Для успешного решения этногенетического вопроса необходимо знать все его составляющие; искусство среди них занимает одно из приоритетных мест, как хранилище традиционных духовных и материальных образцов народа, его ментальной формулы. На наш взгляд, обращение к истокам искусства способно продемонстрировать такие архаические детали, которые неизвестны другим отраслям культуры или невозможны в них, способно объяснить многие загадки в истории народа.

К сожалению, профессиональная работа по сбору и анализу фольклорного материала карачаевцев и балкарцев началась очень поздно.

Большую лепту в сохранение и распространение карачаево-балкарских фольклорных и исторических сведений внесли многие русские и иностранные путешественники, а также ученые. Хотя по большей части они ограничивались лишь описанием увиденного, тем не менее их наблюдения дают возможность современным ученым провести исследования аналитико-сопоставительного характера³¹.

Первыми из коренных представителей народа начали собирательную и просветительскую деятельность известные карачаево-балкарские просветители XIX века, князья братья Науруз и Сафар-Али Урусбиевы, опубликовавшие нартские сказания, сопроводив их своими примечаниями³².

Следует обратить внимание на то, что часть материалов, зафиксированных в советский период (1917—1940), согласно установкам времени подвергалась цензуре, результатом чего явились искажения текстов, а зна-

чит, и их подлинного смысла (особенно это относится к источникам фольклорного, религиозного и сословного содержания). Поэтому демонстрируемые в работе материалы указанных лет требуют особо тщательного осмысления. «Собирать материалы для науки может всякий охотник, личным усердием и личными средствами. Но самая наука является только тогда, когда, во-первых, сбор материалов производится не небрежно и урывочно, но систематически, в порядке, связи и полноте, требуемых наукою; во-вторых: когда собранное, нежели опуститься в состав науки, проходит сквозь чистительное горнило строгой, но разборчивой критики, с тем, чтобы ему определилась настоящая цена, подлинный смысл и надлежащее употребление»³³.

Естественно, что по причине разрозненности дошедших до нас фольклорных материалов в них не соблюдена ни хронологическая, ни сюжетная последовательность. Но, следуя вышеприведенному наказу известного русского этнографа Н. И. Надеждина и обобщая весь имеющийся материал, можно в основных чертах проследить эволюцию зрелищных искусств от начала до современного состояния. Поэтому изучение истоков карачаевского и балкарского театров мы начинаем с тех фактов, принадлежность которых к карачаевцам и балкарцам бесспорна и не вызывает сомнений.

Особое значение в развитии карачаево-балкарской культуры сыграл факт длительного господства *тенгрианства* — одной из самых загадочных и малоисследованных религий мира. Последнее обстоятельство, на наш взгляд, объясняется недостатком материала об этой конфессии, возникшим в результате предвзятости в изучении и осмыслении культуры тюркских народов, к которым относятся карачаевцы и балкарцы. Поэтому в обозначении культурологических аспектов, характерных для тюркской цивилизации, в науку была внедрена неверная установка, приведшая к смешению таких принципиально важных понятий, как «тенгрианство» и «язычество», т. е. иррациональное и материальное.

Язычество — это форма религии, в которой все человеческое, социальное приравнено к природному миру и представляет собой его магическую эманацию. Для язычества характерно многобожие, и эти боги олицетворяют собой различные силы природы³⁴. В советской исторической литературе закрепилось ошибочное мнение, что карачаевцы и балкарцы вплоть до конца XVIII века были язычниками, между тем как имеется ряд неоспоримых доказательств в пользу приоритета у них тенгрианской веры.

Хотя влияние тенгрианства на жизнь народа в Карачае и Балкарии огромно и сохраняется и сегодня, его роль и значение пока изучены слабо. Даже термин *тенгрианство* в советской (да и в российской) науке практически оставался нерабочим. Политизированность науки на долгие годы скрыла качественную характеристику духовной и материальной культуры т. н. малых (особенно тюркских) народов и тормозила их культурное раз-

вение³⁵. Однако это не означает, что все ученые придерживались культуртрегерской ориентации.

Советская и российская научные школы всегда имели в своих рядах активно и независимо мыслящих ученых, отвергавших искусственно навязываемое политиками мнение о культурной отсталости инородцев. Историческая наука для них — это всегда процесс. Их монографии — не только оригинальные и смелые мысли, но и поступок. Скрупулезный поиск истины приводил к тому, что созданные ими труды становились фактом научного открытия. Однако это была научная литература, предназначенная для посвященных, но запрещенная в публичной полемике или специальном обсуждении, что, вообще, равносильно сокрытию истины. Так было с монографиями Н. С. Трубецкого³⁶, Л. Н. Гумилева³⁷, Олжаса Сулейменова³⁸ и других ученых. Игнорирование их научных выводов препятствовало объективному изучению и осмыслению культуры тюркских народов.

Наши возможности для широкого ознакомления с тенгрианской религией ограничены также ввиду отсутствия достаточного количества опубликованных источников. Разрозненные сведения можно почерпнуть из отдельных работ авторитетных тюркологов или религиоведов. Ознакомиться же с архивными и печатными материалами по тенгрианству можно только в иностранных печатных изданиях — немецких, французских, английских, арабских, турецких, монгольских и др. В российской источниковедческой науке также нет специальных работ по тенгрианству. В качестве первого источника для ознакомления с некоторыми исследованиями иностранных ученых по этой теме можно назвать книгу географа и переводчика М. Аджи «Полюнь половецкого поля»³⁹.

Основываясь на доступных нам сведениях, мы можем заключить, что термин *тенгрианство* происходит от имени Тенгри (Тейри) — верховного божества всех тюрков и монголов. Практически все народы Центральной Азии сакрализовали это имя. Алтайцы называют его Тенри, буряты — Тэнгэри, калмыки — Тэнгэр, шорцы и караимы — Тенгри, чуваша — Туба, хакасы — Тигир, карачаевцы и балкарцы — Тейри и т. д.; разница в произношении незначительная, а тождество смысла абсолютное. «Тенгри — неперсонифицированное божественное мужское начало, распоряжающееся судьбами человека, народа и государства», — читаем мы в Мифологическом словаре⁴⁰. О религии, культивирующей небо и солнечный свет (что в миропонимании древних тюрков одно и то же), историк Л. Н. Гумилев говорит, что она «может быть охарактеризована как анимистический генотеизм...»⁴¹, т. е. одушевленное, очеловеченное единобожие. Ф. М. Мюллер, английский санскритолог и историк религии, считал, что тенгрианство предшествовало политеизму и монотеизму⁴².

«Самая древняя религия на планете, оформившаяся как философское течение уже в IV тысячелетии до рождения христианского бога, ставшая

матерью семитских и индоиранских религий, заметно повлиявшая на древнеегипетские культы, — тенгрианство уже давно ждет своих исследователей. (...) О новых религиях написаны библиотеки. Иудаизм, христианство, мусульманство стали осознанными понятиями даже для тех, кто при чтении газетных шапок шевелит губами. Двухтысячелетие убедило нас в том, что все веры, предшествовавшие последней, — суть язычество и суеверие, умственные извращения далеких предков. Термин „тенгрианство“ не появлялся до сих пор в научной литературе», — констатировал в 1976 году казахский поэт и ученый-археолог Олжас Сулейменов⁴³.

Если познания по тенгрианству российских исследователей более чем скромны, то на Западе уже давно находятся в научном обороте солидные труды немецкого ученого Г. Дефрера и француза Жан-Поля Ру. Первый собрал и обобщил древнейшие упоминания о Тенгри, проследил становление самого этого понятия от раннего, еще шаманского образа до одной из высших форм его религиозного развития. По его убеждению, тенгрианство — одна из первых монотеистических религий человечества, если не самая первая⁴⁴.

Второй ученый, французский этнолог Жан-Поль Ру, считает, что у тюрков, в отличие от других народов, Бог был единым, — этим и отличалась их вера от веры соседей. «Их миропонимание легло в основу нового философского построения, которое теперь называется *религия*: господствует дух, а не материя»⁴⁵. (Трудно заподозрить европейских ученых в недооценке христианства, его роли в мировой культуре, но для них критерии научной истины оказались выше политических установок.)

Исходя из вышеизложенного, можно заключить, что приметы язычества и тенгрианства во многом совпадают, но тенгрианство, в отличие от язычества, — религия единобожия. Если в язычестве (многобожии или политеизме) все божества равны, то в тенгрианстве иерархия обозначена очень четко: Тенгри — это Бог Богов, Бог Неба, Бог Космоса, создатель Сущего.

«По представлениям карачаевцев и балкарцев, Тейри — это владыка и повелитель Богов, он руководит всем ходом жизни, дает счастье, посылает беды, обеспечивает богатый урожай, хороший приплод скота и т. п.», — читаем мы в работе этнографа И. М. Шаманова⁴⁶. Автор считает, что в первобытной мифологии древних тюрков и монголов тенгрианство вбирает в себя идеологический синкретизм нерасчлененного представления о природе и обществе, а сам Верховный Тейри характеризуется чертами демиурга. Это подтверждают зафиксированные архаические тексты из фольклорного наследия карачаевцев и балкарцев. Практически нет ни одного фрагмента из паремического наследия, охотничьих, трудовых, магических и др. песен, в содержании которых не присутствовало бы имя Тейри как верховного божества⁴⁷. В героическом эпосе карачаевцев и балкарцев «Нарты» образу Тейри придан сакральный статус⁴⁸. «Предки карачаевцев и балкарцев, как и многие тюркско-монгольские народы, устраивали Тейри

специальные моления с жертвоприношениями. Гимнические молитвы-песнопения в честь Тейри были составной частью этих мистерий», — утверждает нартовед и фольклорист Т. М. Хаджиева⁴⁹.

Внимания ученых заслуживают труды современного исследователя С. И. Семеновой, которая, проштудировав огромный фольклорный массив тюрков, объясняет мотивы специфического поведения предков карачаево-балкарцев, запечатленных в культовых представлениях. В книге «Мифология гуннов нартского сословия, карачаевцев» она на конкретных примерах устного народного творчества продемонстрировала, что молитвенная культура тенгриан не знала ни коленопреклонения, ни головосклонения, потому что она устремлена к небу, к Тейри-создателю. Вот, например, одна из молитв нартов Тейри за здоровье больного, в которой четко прослеживается эволюция мысли тенгриан-карачаевцев: от энергетического Тейри к Земле, к Человеку:

Тейри, онгартхын,
Тейри, ангартхын,
Саусузгъа тотур ойнатхын,
Тогъуз кёкге кёз ачтыргъын,
Сюйюнчю-тигим чачтыргъын,
Нарат баласха джатдырмагъын,
Кешене кёзню джабтырмагъын,
Чархын ойнатхын, ойнарлай,
Тотурдан этгин къайнарлай,
Тотурунг къайнай келсин,
Саусузгъа саулукъ берсин!..
Бир ургунг бла джан салыучу уллу,
Ур, урхунгдан мунга да бир урху!

Тейри, смени состояние в сторону улучшения,
Тейри, верни ему сознание,
Заставь заработать тело и душу больного!..
Заставь открыть глаза на девятипластное небо,
И дай нам раздавать сладости за весть счастливую,
Не дай класть его на еловые носилки,
Не дай закрывать оконце *кешене**,
Дай оживиться телу и душе, чтобы ожил,
Наполни энергией, словно переполнен,
Пусть твое дуновение идёт кипящее,
Пусть больному даст возрождение!..
Великий, который оживляет крошечным дуновением,
Повей и для него толикой своего живительного ветра!⁵⁰

* *кешене* — наземная могила карачаевцев и балкарцев; образцы ее в большом количестве обнаруживаются у подножия Эльбруса.

В литературном памятнике «Карча» XV века говорится о семи образах Тейри: о самом Тейри (Тейризим), боге мироздания (Джузен), создателе воды (Сууанек), создателе солнца-неба (Кюнелик Тейризим), создателе души (Джанелик Тейризим), создателе Вселенной (Джузелик Тейризим), создателе земли (Езелик Тейризим)⁵¹.

«Карча» повествует о событиях, произошедших с карачаево-балкарским народом после разгрома Великого аланского государства с 1395 по 1458 год, год смерти великого карачаево-балкарского полководца Карча, сумевшего силой своего государственного и организаторского таланта объединить остатки племен в единое государство Бирсил Карачай (Единый Карачай). В нем рассказывается, как чудом уцелевшие после разгрома Алании представители различных племен собирались в единую нацию.

Этот литературный памятник является неопровержимым доказательством того, что еще в XV веке карачаевцы и балкарцы в своем большинстве продолжали оставаться тенгрианцами. Естественно, среди разных племен были и такие, для которых основой духовной жизни являлся ислам; вероятно, их становилось все больше и постепенно предки карачаевцев и балкарцев присоединились к исламу. Утверждать, что эта религия была для них неприемлема, невозможно, поскольку очень многое в мусульманстве совпадало с тенгрианством. Но все-таки понадобилось несколько столетий, чтобы ислам стал доминирующей религией в карачаево-балкарской среде. Карачаевцы и балкарцы вплоть до XVIII века оставались в большинстве своем тенгрианцами, несмотря на то, что они испытывали определенное влияние христианства (а также иудаизма) и мусульманства, о чем свидетельствуют как наличие древних христианских храмов на территории Карачая и Балкарии, так и названия некоторых обрядов и понятий.

Наши данные о проникновении ислама в жизнь карачаево-балкарского общества фрагментарны. Большинство современных ученых утверждают, что мусульманская религия была известна нашим предкам уже в XIV—XV веках, но значительным ее влияние стало лишь в конце XVIII — начале XIX века, постепенно охватив все горское население⁵².

В карачаево-балкарском сознании тенгрианство — демократичная конфессия: она допускает почитание всего, что окружает человека, всего, что создано творцом, источником бытия, существования — Тейри. Многие информанты считают, что во всем им созданном — в капле воды, в дуновении ветра, инфекции, цветке, камне, грозе и т. п., в любом физическом и духовном состоянии — есть живая душа, жизнь. И все это создал Тейри. Его творения первичны, человек же не может создавать, он может только экспериментировать над уже созданным. Пожилым карачаевцам и балкарцам не нравится, когда рвут цветы, ломают ветви, разрушают здания, взрывают скалы, поворачивают русла рек и пр. Они говорят так:

Тейри хар къурагъан затларына джан салады: адамгъа, ташха, агъачха д.б. Адам а, джан салалмайды, ансы адам хазна эте бильмеген, ишлемеген зат джокду. Сез ючюн: юй ишлейди, сабий табადы, терек естюреди. Адам этген ишлерин Тейрини кючю, къудрети бла этеди.

Все, что создано Тейри, имеет душу, будь то человек, камень, дерево. Человек же не может создать что-либо, что имеет душу. Он может многое, почти все: построить дом, родить ребенка, вырастить дерево — но это сила Тейри, мощь Тейри⁵³.

Самое примечательное заключается в том, что все информанты, разделяющие данное мнение, считают себя истинными мусульманами, т. е. следуют всем канонам мусульманства. Тем не менее в их понимании образы мусульманского и тенгрианского творца идентичны.

Как видим, никакие катаклизмы, выпавшие на долю карачаево-балкарского народа, не смогли вытравить из народной памяти священное имя верховного божества — Тейри.

Постепенно, приняв и признав имя Аллаха равнозначным Тейри, все остальные божества трансформировались в народном сознании в мифологические существа, сказочные персонажи. Новая религия, обретя главенство, стала жестко преследовать старые верования и противников ислама. Были запрещены многие тенгрианские обряды, уничтожались священные места, где проводились традиционные мистерии. Это делалось для того, чтобы привести различные племена, уцелевшие после разгрома аланского государства, к идее совместного существования, и ислам с его активным, дисциплинирующим началом стал именно той религией, которой было под силу объединить разрозненные остатки племен. Так демократизм тенгрианства был подавлен строгостью, последовательностью мусульманской религии, ее незыблемыми нравственными принципами, и образ исламского творца занял место организующего, объединяющего начала.

«Распространение ислама знаменовало отказ от старых, дофеодалных религий, утверждение монотеизма — веры в единого бога. Мусульманское представление о мире как о созданном богом едином целом имело важное значение для формирования характерной в средневековую эпоху эстетической идеи о некоей, хотя и отвлеченной, гармонии Вселенной»⁵⁴. Следует напомнить, что ислам в среде карачаевцев и балкарцев не стал чем-то неожиданным, необыкновенным. Они давно знали, что творец един, что именно им созданы свет, жизнь, что в мире все взаимосвязано. И у творца есть имя — Тейри. Но страшная трагедия, обрушившаяся на предков, уничтожила не только их государство, письменность, но и раздробила конфессиональный остов. Ислам же помог уцелевшим представителям народа вновь собраться воедино под предводительством легендарного полководца, объединителя аланских земель Карчи, одновременно получая право на распространение и вживание в сознание людей своих канонов и правил.

Естественно, народ не сразу смог отказаться от установившихся в веках обрядово-зрелищных форм. Мусульманство впитало в себя многие «пережитки» тенгрианства, идеи и законы его продолжали жить внутри новой религии. Этот факт определил специфику монотеизма и своеобразие народного обрядового творчества карачаевцев и балкарцев.

С принятием новой религии часть тенгрианских обрядов и ритуалов исчезла, а часть видоизменилась. Карачаевцы и балкарцы стремились приспособить, насколько возможно, мусульманские требования к старым устоям. В результате многие тенгрианские обряды продолжали существовать в модифицированном виде наряду с обрядами новой религии, почитание тенгрианских богов сохранялось.

Мусульманская религия быстро распространялась, завоевывая новых сторонников в разобщенном обществе, поэтому со временем и священные места, и культовые обряды стали терять свое бывшее назначение, а вместе с этим утрачивать сакральный смысл. И хотя в исламском каноне было много от тенгрианства, ислам стал неуклонно насаждать свое понимание мира и места в нем человека. Отсюда исходит запрет на изображение человека и животного, на проведение мистерий и зрелищ, маскированных представлений среди мусульман — приверженцев суннитского направления. Все это входило в прямое противоречие с транспарентными правилами тенгрианства, в котором демонстрация визуально-вербального отношения к природе и людям была основой общения в социуме. Именно здесь хранились истоки зрелищной культуры карачаевцев и балкарцев. Каждый из тенгрианских богов имел четкую, от века закреплённую в сознании людей индивидуальную манеру обращения к своей «особе», ведь боги считались такими же членами общества, как и обращающиеся к ним. Ислам же вел непримиримую борьбу с подобной идеологией, поскольку по его канонам один Аллах достоин поклонения, а все остальное — лишь порождение его воли⁵⁵.

Но если предметы поклонения можно уничтожить или предать забвению, то традиции, выпестованные не одним поколением людей, имеют свойство жить в генетической памяти народа веками, и только целенаправленной, длительной политикой их искоренения можно добиться нужного результата.

Тенгрианство в своей основе было очень демократичной религией, оно располагало к гармонии — но этого было недостаточно для сурового Средневековья с его жестокими войнами, человеческими жертвами. С разрушением монголо-татарской империи теряло свое влияние и тенгрианство, но оно стало почвой, на которой выросло и мусульманство, и христианство, почвой, давшей жизнь и мусульманскому, и христианскому искусству.

Таким образом, карачаевцы и балкарцы задолго до христианства и мусульманства знали единобожие, понимали, что мир гармоничен и равно представлен для всех живых существ. Данный исламский канон они при-

няли безоговорочно, тревожило их в мусульманской религии другое: уничтожение святых мест, запрет на изображение человека и животного (в том числе и в зрелищах), отказ от праздничных и культовых действий, — ведь без этого было бы невозможно общение друг с другом, природой, миром. Коллективное обращение к верховному божеству — основа тенгрианских мистерий, именно Тейри был главным персонажем всех культовых представлений и действий.

Мусульманской религии не удалось искоренить почитание Тейри, но запрет на изображение всего живого и на воплощение образа человека и животного в обрядово-зрелищных представлениях надолго задержал развитие изобразительного и сценического искусства мусульманских народов, основы которого были сформированы в тенгрианский период. Мусульманские богословы объясняли, что в день Страшного Суда все, кого изображал, олицетворял человек, потребуют, чтобы он вдохнул в них жизнь. А художнику или актеру это окажется не по силам, и он будет уничтожен, как посягнувший на божью волю. Подобных выводов придерживалось абсолютное большинство русских, советских и европейских религиоведов XIX—XX веков, и они нашли отражение в их многочисленных научных трудах. Некоторые же современные ученые считают подобное заключение маргинальным толкованием комментаторов Корана, принявших уничтожение идолов за запрет изображения живых существ вообще⁵⁶. Следует признать, что именно запреты на изображения человека, распространяемые толкователями Корана, определяли направление развития изобразительного и театрального искусства мусульман-суннитов России вплоть до 1917 года.

Известно, что и на Руси в древности церковь жестоко преследовала тех, кто рядился, надевал маски — личины, предрекая им Божию кару⁵⁷.

Однако довольствоваться только подобными объяснениями было бы легкомысленно. Думается, что причина запретов кроется в тех эзотерических знаниях, которые скрывает (и тем самым сохраняет) от посторонних любая конфессия. Эзотерические знания — это власть над людьми, сила, с помощью которой можно влиять на их подсознание и сознание, подчинить воле избранных личностей.

Таким образом, задержав развитие сценического и изобразительного искусства, ислам в высшей степени способствовал совершенствованию искусства слова — поэзии, построения диалогов, декоративно-прикладного искусства, танца, церемоний, иносказаний. Как считает Т. А. Путьинцева, пуританство ислама укрепляло у народа интерес к музыке, поэзии, литературе⁵⁸.

Тенгрианство поощряло самостоятельность и предоставляло человеку право выбора, освобождало его от негативных эмоций, демонстрировало оптимистическое отношение к жизни и устремленность к Небу. Мусульманство сдерживало порывы, страсти, учило терпению и целомудрию,

языку иносказания, умению выражать внутренний мир без внешней экзальтации, активно поощряло стремление к чтению и научному познанию природы и человека. Вот почему так внутренне выразительны мимика, пластика, поэзия, графическое и каллиграфическое искусство мусульманских народов. Вот почему семантика как направление в искусстве мусульманских народов получила наибольшее развитие.

Вытеснив изображение животного и человека, мусульманство почти уничтожило многие древние археологические памятники с наскальными рисунками животных и людей, образцы пиктографии и поэтического творчества, сохранившие имя Тейри, а также тексты, поясняющие их, имена богов, святых мест и пр.

Однако археологи и этнографы до сих пор продолжают находить древние памятники и тексты, вытесанные на камнях и скалах, расположенных высоко в горах.

В 1940 году на территории бывшей тогда Карачаевской автономной области было обнаружено несколько пещер и каменных плит с изображением ритуальных сцен, обрядов или, предположительно, танцев, относящихся к эпохе раннего железа (XII в. до н. э. — IV в. н. э.). Как свидетельствует известный археолог Т. М. Минаева, «в музее города Карачаевска хранился крупный камень из Амгаты с изображением оленей и людей в каком-то хороводе или священном танце»⁵⁹.

Эти танцы (скорее всего, культовые игры) посвящались аграрным или охотничьим действиям. От времен тенгрианства сохранились и священные места, и предметы поклонения. Таковыми становились те из них, в которых, по преданиям, были похоронены народные герои, где происходило знаменательное событие, связанное с их подвигами, — например, сражение и проч. единоборства с врагами. Священными считались такие места, где произошло какое-нибудь знаменательное событие в жизни народа, а также животные и предметы, в зависимости от того, какие легенды и предания связывал с ними народ.

Можно привести перечень священных мест и предметов, названия которых народная память хранит и почитает поныне. Это, например, «Джангыз Терек» — Одинокое Дерево (аул Хузрук, КЧР), «Чоппа таш» — Камень Чоппа (аул Учкулан, КЧР), «Апсатыны ташы» — камень Апсаты (аул Чегем, КБР), «Раубазы» — дерево Раубазы (аул Шурдат, КБР), «Байрым Таш» — Камень Торжеств (аул Учкулан, КЧР), «Гулу Галала» — Поляна Демонов (аул Верхний Учкулан, КЧР), «Карачайны Къадау Таши» — Священный камень Карачая (расположен у слияния рек Кубани и Худеса), многочисленные тропы, камни и пр., связанные с именами нартов, и т. д.⁶⁰.

Также на территории Карачая и Балкарии сохранились своеобразные скульптурные сооружения: это каменные человеческие фигуры — менгиры и столбики, называемые балбалы, обнаруженные в верховьях реки Кубани, Теберды, Архыза, в урочище Бийчесын⁶¹.

Балбалы — это ритуальные камни, символизирующие человека, которые устанавливались на могилах погибших воинов. Их высота колеблется от 0,5 до 3,5 м. Сначала воздвигался памятник-статуя погибшему воину, а затем рядом ставили каменные столбики или плиты по числу убитых им врагов: чем их было больше, тем выше слава победителя и его скульптора. Народ считал, что в потустороннем мире побежденные будут прислуживать победителям. Вера в загробное существование (как продолжение земной жизни) объясняет изображение каменных статуй с чашами и кубками. Статуя воспринималась какместилище души умершего человека, и она присутствовала в обрядах, посвященных ему, и играла в представлениях заметную роль. В Древнетюркском словаре приводятся подтверждения этому: «балбал — ритуальный камень, символизирующий человека; „убитых героев мужей он обозначил балбалами“ или „убив их героев, я поставил балбалы в ознаменование этого“»⁶². Казахский ученый Л. Р. Кызласов, проанализировав имеющиеся письменные и архивные источники, установил, что «древнетюркский термин „балбал“ означал вертикально врытый у поминального сооружения камень, символизовавший убитого врага. Нет никаких фактов, которые позволили бы связывать древнетюркские изваяния людей с термином „балбал“, позволили бы считать, что балбал — это статуя»⁶³, т. е. действия устраивались вокруг человеческой статуи-менгира, а не вокруг абстрактного камня-балбала.

Также следует указать, что карачаево-балкарский нартский эпос подтверждает установление каменных изваяний как культурным героям (нартам), так и их врагам — эмегенам.

«По преданиям горцев, за несколько сот лет до нашего времени в честь эмегенов пред их изваяниями приносились жертвы, чтобы расположить их к людям», — подтверждает мысль о наличии и распространении скульптурного искусства среди горцев Е. З. Баранов⁶⁴.

Таким образом, получается, что, несмотря на запреты мусульманских священнослужителей и ограничения, карачаевцы и балкарцы все же могут привести доказательные примеры изобразительного искусства и назвать имя первого профессионального художника — Ислама Крымшамхалова, владевшего арабским языком и читавшего Коран в оригинале⁶⁵.

Преобладание мусульманской конфессии на Северном Кавказе не могло не отразиться на жанровом разнообразии национального искусства. Идеология ислама (особенно суннитского направления) не поощряет тему перевоплощения человека в другой образ или его изображение, будь то изобразительное, хореографическое или драматическое творчество. Те изображения, которые наличествуют в древних мусульманских рукописных миниатюрах или скульптурах, поданы как намек и передают лишь общее состояние объекта посредством композиции, ритма, игры линий, света и цвета. Принцип двухмерного «плоского» пространства, используемого му-

сульманскими миниатюристами, «выступал способом уклонения от запрета на изображение живых существ»⁶⁶.

Современные исламские религиоведы и деятели искусства осознают, что шариат склонен к разрешению изображения целомудренного, «чтобы в нем не было элемента возвеличивания или чего-то, что угрожает вере»⁶⁷.

При внимательном анализе традиционной обрядово-культурной жизни карачаевцев и балкарцев нетрудно заметить, что все театральные элементы сохранены в обрядах, оставшихся от тенгрианства, в завуалированном и приспособленном к мусульманским установлениям виде. Этот факт отразил специфику образного мышления и своеобразия обрядового и зрелищного творчества народа.

История театра некоторых народов насчитывает тысячелетия (таковы китайцы, японцы, греки, итальянцы и др.), но есть и такие, для которых только в XX веке стало возможным появление профессионального драматического театра. К ним относится большинство народов Северного Кавказа, в частности карачаевцы и балкарцы. Считается, что до проникновения русско-европейской культуры на Кавказ горцам было неизвестно сценическое искусство. Отчасти поэтому, а отчасти из-за незнания специфики культуры кавказских народов в российском театроведении сложилось искаженное представление о северокавказском театре: время возникновения — после революции (имеется в виду революция 1917 года в России), а манера и традиции заимствованные⁶⁸. С этим мнением можно было бы согласиться, с учетом того, что первыми профессиональными театрами на горских территориях были русские театры, создаваемые как образцы-ориентиры для формирования и становления национальных драматических коллективов. Однако подобный довод, пусть и веский, еще не доказательство сценической отсталости. Проницательные искусствоведы обратили внимание на примечательное обстоятельство: почему народы, не знавшие прежде театрального искусства, словно по мановению волшебной палочки смогли в кратчайший срок и почти одновременно создать собственные национальные театры, к рождению которых большинство наций идет не одно столетие? Для возникновения такого сложного организма, как театр, требуется не только время, но и обязательное накопление теоретических знаний, с постоянным демонстрированием и совершенствованием этих знаний на практике, перед зрителями. Поэтому возможность внезапного, ничем не обусловленного появления театра сразу в развитой форме и в разных регионах справедливо отрицается в искусствоведении⁶⁹.

Отсюда следует, что карачаевцы и балкарцы, как и другие народы Северного Кавказа, уже обладали материалом, необходимым для рождения и функционирования театра, и имели собственное представление о его роли и месте в жизни общества.

Когда мы говорим о позднем рождении профессионального драматического искусства, то подразумеваем европейский образец. Действительно,

такого театра у карачаевцев и балкарцев не было. Тогда что же было? Ведь не мог же народ, обладающий богатым фольклорным наследием, насыщенным элементами театра, не дать обществу его эквивалент?

Как известно, существовала хорошо развитая, продуманная система зрелищных представлений, в которых принимало участие все карачаево-балкарское население: каждый член общества знал, что он должен делать на этих зрелищах. Традиционные зрелищно-игровые действия были важной и обязательной частью национальной культуры. Нерасчлененность образного сознания помогала выживать в трудных исторических и природных условиях и сохранять цементирующие начала духовной культуры, поэтому вопрос об обособлении какого-либо жанра из общей системы традиционной зрелищной культуры не возникал, в нем просто не было необходимости.

Так продолжалось до тех пор, пока другая, более сильная сценическая культура не вмешалась в их эволюционную жизнь. Завоевание Кавказа, события в самой России, Октябрьская революция ускорили процесс технизации представлений, приобщили горцев к мировой театральной культуре, но вместе с тем способствовали формированию негативного отношения к собственной культуре, вытеснению национальных зрелищных традиций. Распространение новых отношений в обществе обусловило возникновение и новых форм искусства. Карачаевцам и балкарцам было трудно эмансипироваться от обряда, осознаваемого ими как неотъемлемая часть общественного уклада. И опять в истории их повторился этап, похожий на тот, когда под натиском новой и организованной конфессии тентрианство сдавало свои позиции. Народ вновь стал приспосабливать свои обряды, игры, фольклор к новым реалиям. Процесс этот был драматичным, осложненным трудностями политического характера, он постоянно прерывался и возобновлялся.

Поэтому сегодня мы не можем с точностью говорить, какие форму и содержание приняли бы собственно карачаевский и балкарский театры, не вмешайся в его эволюционное развитие более мощная и высокоразвитая (но другая!) сценическая культура. Может быть, он напоминал бы театр японцев, в котором мужские и женские творческие коллективы развивались независимо друг от друга (примеры подобного сосуществования имеют место в зрелищном карачаево-балкарском искусстве). Или пошел бы по пути развития театральных традиций народов Индии, в которых каждый элемент зрелища обретал значение символа, иносказания (и такие параллели можно обнаружить в народных танцах, пантомиме). Также много сходных черт мы наблюдаем при знакомстве с театральными первоэлементами тюркских и кавказских народов. Во всяком случае, сегодня на этот вопрос уже нет ответа.

В современном языкознании приняты следующие толкования слов *карачай* и *малкар* (самоназваний карачаевцев и балкарцев): 'народ, живущий

у черной реки' и 'народ, живущий у реки, где много рыбы'⁷⁰. Не отбрасывая этих толкований, хотелось бы обратить внимание еще на образ *карачи* — жреца, владеющего тайными знаниями⁷¹. Исследования по этимологии слов *карачай* и *малкар* дают очень интересные наблюдения: и в том, и в другом слове есть корень *кар-*, *кара-*, для которого в карачаево-балкарском русском словаре мы находим около двух десятков определений⁷².

В еврейском⁷³ и арабском⁷⁴ языках это слово означает 'чтение' и 'образование'; в тюркских — это и 'буква', и 'чтение', и 'грамота', 'чернила', 'тушь' и т. п., т. е. 'нечто, связанное с обретением знания'⁷⁵. Тексты карачаево-балкарского фольклора и художественной литературы, особенно довоенной (до 1941 г.), испещрены этим словом в значении 'грамотный, знающий'⁷⁶. В старину выражение *къараны бильген* употребляли в отношении людей, не просто умеющих читать и писать, а тех, кто знал тайны природных явлений, человеческих отношений. Это были избранные, т. н. *посвященные*, жрецы, имеющие и сохраняющие эзотерические знания определенной части социума, демонстрирующие их только во время культовых зрелищ. У них не было семьи, детей, они носили темную ритуальную одежду и назывались *карачи*; позднее, после утраты ими влияния и забвения их истинного предназначения, этих людей стали называть *каратон*, букв. 'темная ряса'. В карачаево-балкарском обществе сегодня так снисходительно называют бездетных, сохранилась пословица: «бездетный — враг Аллаха» («къаратон <т. е. тот, кто в темной рясе> — Аллахны джаууду»)⁷⁷. Можно предположить, что на самом деле не бездетные были врагами Всевышнего, а жрецы-карачи (*къаратон*), носившие темную ритуальную одежду и напоминавшие нашим предкам о другой вере, другом мировосприятии.

Людей, свободно владеющих одним из тюркских языков, не может не заинтересовать семантика слова-образа *карачи* — *каратон* ('жрец — одинокий, непонятный'). Слово *кара* многозначно: оно имеет, кроме указанных толкований, еще и значения 'чистый', 'черный', 'великий', 'центр' и 'таинственный'(!)⁷⁸. И все эти значения эквивалентно сошлись в сути и предназначении персонажа, о роли и функциях которого многие давно забыли или не знали вовсе. Исключение составляют потомки представителей аристократического и высшего религиозного сословия, но и их знания сегодня носят фрагментарный характер⁷⁹.

Между тем для театроведа, который впервые, по разрозненным сведениям, пытается восстановить последовательность зрелищного процесса от примитивных первоэлементов к сложному организму, каким является современный театр, наличие такого персонажа, как *карачи*, — веское доказательство былой насыщенной обрядово-культовой жизни карачаевцев и балкарцев.

При внимательном этнотеатроведческом анализе обрядово-культовой жизни карачаевцев и балкарцев нельзя не поразиться их сходству с обря-

дами других народов, абсолютно не имеющих сегодня каких-либо контактов друг с другом. Это не только свидетельствует о том, что содержание и форма театральных истоков у всех народов имеет общую природу, но и обогащает театроведческую науку новыми данными.

Карачаево-балкарская театрализованная культура — малоизученная страница в российском театроведении. Подробно о причинах, затрудняющих как поиск истоков театра, так и его развитие, будет сказано ниже. Пока же заметим, что, несмотря на все драматические коллизии, выпавшие на долю карачаево-балкарского народа, он сумел сохранить в своей памяти и в обиходе такие игры и представления, которые опровергают тезис о его сценической ограниченности. Поскольку театральный процесс развивался неравномерно и постоянно прерывался, сведения об истоках театра имеют отрывочный, разрозненный характер. Но уже то, что удалось собрать и исследовать, свидетельствует о богатстве и разнообразии зрелищных традиций в карачаево-балкарском обществе. На основе этих данных можно смело выстроить путь развития северокавказских театров, как и театра вообще, его первоначальной формулы.

Связанные с древними культами и обрядами театрализованные представления, игрища и игры дошли до нас, минуя войны, смены религий, природные катаклизмы, сохранив «в неприкосновенности свое семантическое ядро»⁸⁰. Жизнестойкость этих представлений объясняется сакральной связью между человеком и природой и, как справедливо заметил французский культуролог Жан Дювинье, «постоянно обновляющейся жизненной силой народа»⁸¹.

Чувство единения с природой и обществом дает человеку возможность для самовыражения, и лучшего способа для удовлетворения этой потребности, чем участие в массовых народных празднествах, трудно себе представить. Наверное, поэтому так любимы народами мира национальные театрализованные игры, карнавалы, в которых элементы импровизации и перевоплощения способствуют раскрепощению души, защите своего «я», помогают осознать себя частью своего народа. Умение существовать, жить в обряде, вложенное в сознание карачаевцев и балкарцев еще в тенгрианские времена, играет здесь решающую роль.

Благодаря высокой организации материальной и духовной жизни зрелищная культура имела выдающееся значение для карачаево-балкарского общества. Разнообразные игры, игрища, обряды и представления составляли неотрывную часть общей культуры народа, в которой все было взаимосвязано и взаимообусловлено. Мысль о раздельном функционировании зрелищных представлений, жизни вне социума была просто невозможна в их ситуации (и политической, и экономической), ведь эти представления постоянно совершенствовались и изменялись вместе с эпохой, согласно потребностям общества. Театрализованные обряды, как составная часть обрядово-культовой жизни, были неотделимы от всей народной культуры.

Таким образом, можно заключить, что возникновение любого искусства обусловлено историческим прошлым народа, его потребностями и обстоятельствами жизни.

Если рассматривать историческое прошлое карачаевцев и балкарцев в контексте генезиса театрального искусства, то нетрудно заметить, что этот процесс постоянно нарушался и прерывался — неустойчивость настоящего и непредсказуемость будущего то и дело отодвигали возможность окончательного обособления многих видов искусства. Накопленные знания и опыт для реализации их в различных областях художественного творчества в результате войн, нашествий, депортаций, природных катаклизмов и пр. оказались невостребованными. Окрепнув, народ начинал заново собирать и обобщать эти знания, но это продолжалось лишь до очередного потрясения.

Самым трагическим для развития национальной культуры народ считает то обстоятельство, что, несмотря на общность исторической судьбы, единую материальную и духовную основу, карачаевцы и балкарцы в настоящее время являются разделенным народом и входят в состав разных административно-территориальных образований — Карачаево-Черкесскую и Кабардино-Балкарскую республики. Искусственное разделение создает неадекватные условия для развития некогда единого народа. Особенно заметен этот процесс при анализе достижений культуры. Если современное состояние всех форм и видов карачаево-балкарского искусства и культуры свидетельствует о все большем отдалении их друг от друга, то обращение к традиционной обрядово-культовой жизни народа убедительно доказывает обратное — наличие единого генетического корня, а значит, и единых истоков искусства.

Конкретные примеры, в отличие от умозрительных абстрактных рассуждений, опровергают заключения о приоритетности культуры какого-либо одного народа на Северном Кавказе. Изучение архаических пластов культуры убедительно свидетельствует о семантическом единстве, едином корне культуры кавказских народов.

На первый взгляд может показаться странным, что из народного творчества карачаевцев и балкарцев, насыщенного зрелищными элементами, не обособилось и не развилось театральное искусство как таковое. Однако это объяснимо, если учесть ряд сопутствующих обстоятельств, и главным из них является частое прерывание общекультурной эволюционной традиции, отбрасывающее создание театра к начальной точке. Сюда нужно отнести также проведение транслитераций, которое ведет к забвению опыта и знаний предыдущих поколений, и, как следствие, утрату письменности, перемену конфессии, труднодоступное географическое положение, культуртрегерское отношение к истории т. н. малых народов, территориальную и внутриэтническую разобщенность.

Истоки профессионального театрального искусства карачаевцев и балкарцев обнаруживаются в народном творчестве — обрядовых играх, пес-

нях, плясках, различных ритуалах. Как было отмечено выше, подбор этнографического материала происходил в определенном направлении и по определенному принципу. Театральное искусство предполагает (по необходимости) наличие таких компонентов, как перевоплощение в другое существо, т. е. лицедейство, и обязательное присутствие зрителя, поэтому ниже мы анализируем те этнографические и фольклорные материалы, в которых эти моменты легко прослеживаются.

В свете этих позиций несомненную ценность представляют теоретические труды С. Глаголя⁸², Л. Пасынкова⁸³, Б. Борлакова⁸⁴, А. Теппеева⁸⁵, И. Маммеева⁸⁶, которые в своих исследованиях коротко коснулись темы истоков карачаевского и балкарского театров. Они впервые обнаружили и письменно засвидетельствовали именно театральные признаки в фольклоре карачаевцев и балкарцев, запечатлели попытки создания профессионального национального театра и привлекли внимание исследователей к той благодатной почве, которую представляет собой традиционное зрелищное народное искусство.

Примечания

¹ *Ramazan Karca, Hamit Zübeyr Koşay. Karaçay-Malkar Türklerinde Hayvancılık ve Bununla İlgili Gelenekler = Рамазан Къарча (Махмуд Дудов), Хамит Зюбейир Къошай. Къарачай-малкъар тюрклеринде малчылык эм муну бла байламлы адетле.* Анкара, 1954 [на тур. и карач. яз.]. Ас-Алан. 2001. №2(5). С. 111—249.

² *С.-А. И. Урусбиев.* Сказания о нартских богатырях у татар-горцев Пятигорского округа Терской области // *Нарты.* М., 1994. С. 600—604.

³ *Х. О. Лайпанов.* К истории карачаевцев и балкарцев. Черкесск, 1957.

⁴ *А. З. Холаев.* К вопросу о трансформации обрядовой песни-пляски «Голу» у балкарцев и карачаевцев // *Художественный язык фольклора карачаевцев и балкарцев.* Нальчик, 1981. С. 3—11.

⁵ *А. И. Караева.* О фольклорном наследии карачаево-балкарского народа. Черкесск, 1961.

⁶ *Ф. А. Урусбиева.* Карачаево-балкарский фольклор. Черкесск, 1979.

⁷ *И. М. Шаманов.* Календарь и календарная обрядность карачаевцев и балкарцев // *Календарь и календарная обрядность народов Карачаево-Черкесии.* Черкесск, 1989. С. 5—48.

⁸ *Р. А.-К. Ортабаева.* Карачаево-балкарские народные песни. Черкесск, 1977.

⁹ *М. Ч. Джуртубаев.* Древние верования балкарцев и карачаевцев. Нальчик, 1991.

¹⁰ *Народное поэтическое творчество балкарцев и карачаевцев / Вступ. ст. и сост. Т. М. Хаджиевой.* Нальчик, 1988 [на карач.-балкар. яз.].

¹¹ *Х. Х. Малкондуев.* Обрядово-мифологическая поэзия балкарцев и карачаевцев. Нальчик, 1996.

¹² *М. Ч. Кудаев.* Карачаево-балкарская этнохореография и символика. Нальчик, 2003.

¹³ *М. Дж. Каракетов.* Из традиционной обрядово-культовой жизни карачаевцев. М., 1995.

¹⁴ *Sofî Tram-Semen (Soufîlia Semenova). Türk Astrolojisi. K. 1—4.* Ankara, 2003; *Nart sözle.* İstanbul; Ankara, 2005; *Atalarımız hunlar.* Stambul, 2006; *Nart Boyu Türkleri Hun — Karaçaylılar n*

Mitolojisi. İstanbul, 2008 и др. [все на тур. яз.]. (*Софи Трам-Семен (Софилия Семенова)*). Тюркская астрология. Т. 1—4. Анкара, 2003; Нартские пословицы и поговорки. Стамбул; Анкара, 2005; Отцы наши гунны. Стамбул, 2006; Мифология гуннов нартского происхождения — карачаевцев. Стамбул, 2008). С. Семенова является сторонником гуннского происхождения карачаевцев.

¹⁵ Л. Н. Гумилев. Древние тюрки. М., 1967. С. 77.

¹⁶ См.: П. Г. Акритас. [Выступление] // Материалы науч. сессии по проблеме происхождения балкарского и карачаевского народов (22—29 июня 1959 г.). Нальчик, 1960. С. 279; В. П. Алексеев. Некоторые проблемы происхождения балкарцев и карачаевцев в свете данных антропологии // Там же. С. 332; Е. П. Алексеева. Карачаевцы и балкарцы — древний народ Кавказа. Черкесск, 1968. С. 53.

¹⁷ Ср.: У. Дж. Алиев. Карачай. Ростов н/Д, 1927. С. 251; А. М. Байрамкулов. К истории аланской ономастики и топонимики. Черкесск, 1995. С. 7; Л. И. Лавров. О некоторых этнографических данных по вопросу происхождения балкарцев и карачаевцев // Материалы науч. сессии по проблеме происхождения балкарского и карачаевского народов (22—29 июня 1959 г.). Нальчик, 1960. С. 303; К. Т. Лайпанов. Об аланском происхождении карачаевцев и балкарцев // Материалы «круглого стола» по этногенезу карачаево-балкарцев. Карачаевск, 1997. С. 40; И. М. Мизиев. Новая концепция этногенеза карачаево-балкарского народа // Там же. С. 11; М. А. Хабичев. Именное словообразование в куманских языках. М., 1989. С. 21; Х. И. Хаджилаев. Очерки карачаево-балкарской лексикологии. Черкесск, 1970. С. 14.

¹⁸ См.: С. Я. Байчоров. Гунно-протобугарско-северокавказские контакты // Вопросы языковых контактов. Черкесск, 1982. С. 37; С. Я. Биджиев. Тюрки Северного Кавказа. Черкесск, 1993. С. 15; И. Б. Тамбиев. Заметки по истории Балкарии // Революция и горец (Ростов н/Д). 1927. № 1—2. С. 62.

¹⁹ Н. А. Баскаков. Введение в изучение тюркских языков. М., 1962. С. 237; Х. О. Лайпанов. К истории карачаевцев и балкарцев. Черкесск, 1957. С. 20.

²⁰ О происхождении карачаевцев и балкарцев // Материалы научной сессии по проблеме происхождения балкарского и карачаевского народов (22—29 июня 1959 г.). Нальчик, 1960. С. 310.

²¹ Депортация карачаевцев: Документы рассказывают / Сост., предисл., вступ. ст. и закл. Р. С. Тебуева. Черкесск, 1995. С. 85—86.

²² Так это было: Национальные репрессии в 1919—1952 гг. В 3 т. / Сост. С. У. Алиевой. Т. 2. М., 1993. С. 266—267.

²³ Карачаевцы: Выселение и возвращение: Материалы и документы / Ред. З. Б. Каравая, И. М. Шаманов. Черкесск, 1993. С. 30—31.

²⁴ П. И. Балтин. О некоторых фонетических соответствиях в куманских языках // Тюркский сб.: Материалы по карачаево-балкарскому и ногайскому языкам. Вып. 86. Черкесск, 1967. С. 62—63.

²⁵ Этногенез карачаевцев и балкарцев: Материалы «круглого стола» (сентябрь 1994 г., г. Карачаевск). Карачаевск, 1997. С. 97.

²⁶ См., например: Ю. В. Бромлей. Этнос и этнография. М., 1973. С. 104.

²⁷ См.: Н. А. Баскаков. Введение в изучение тюркских языков. М., 1962. С. 272.

²⁸ Р. Т. Хатуев. Карачай и Балкария до второй половины XIX в.: власть и общество // Карачаевцы и балкарцы: Этнография, история, археология / Отв. ред. С. А. Арутюнов. М., 1999. С. 5—6.

²⁹ Х. Х. Биджиев. Тюрки Северного Кавказа. Черкесск, 1993. С. 252.

³⁰ Б. А. Калоев. Осетины. М., 1971. С. 32—34.

³¹ Адыги, балкарцы и карачаевцы в известиях европейских авторов XIII—XIX вв. Нальчик, 1974. С. 77.

³² С.-А. И. Урусбиев. Сказания о нартских богатырях у татар-горцев Пятигорского округа Терской области // Нарты. М., 1994. С. 600—604; Карачаево-балкарский фольклор в дореволюционных записях и публикациях: Сб. ст. / Отв. ред. Т. М. Хаджиева. Нальчик, 1983. С. 219—287.

³³ Н. И. Надеждин. Об этнографическом изучении народности русской // Этногр. обозрение. 1994. №1. С. 108—109.

³⁴ Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. А. М. Прохоров. Т. 2. М., 1991. С. 731.

³⁵ Следует отметить, что в начале нынешнего века наблюдается повышенный интерес потомков тенгриан к утраченной (или спрятанной глубоко в подсознании) вере предков. В России в начале 2010 года в Интернете открыто более 2000 сайтов по тенгрианству. В школах Татарстана в старших классах изучается предмет «Древнетюркское мировоззрение — Тенгрианство» (Р. Безертинов, Казань, 2006), в Республике Саха (Якутия) создан специальный портал «тенгрианство», издаются статьи и монографии и др.

³⁶ Н. С. Трубецкой. О туранском элементе в русской культуре // Этногр. обозрение. 1982. №1. С. 92—106.

³⁷ Л. Н. Гумилев. Древние тюрки. М., 1967.

³⁸ О. О. Сулейменов. Аз и Я: Эссе, публицистика, стихи, поэмы. Алма-Ата, 1989.

³⁹ См. изд.: М. Аджи. Полынь половецкого поля. М., 1994.

⁴⁰ Мифологический словарь / Гл. ред. Е. М. Мелетинский. М., 1990. С. 523—524.

⁴¹ Л. Н. Гумилев. Древние тюрки. С. 79.

⁴² Цит. по: Философская энциклопедия / Гл. ред. Ф. В. Константинов. М., 1960. С. 348.

⁴³ О. О. Сулейменов. Указ. соч. С. 567.

⁴⁴ М. Аджи. Полынь половецкого поля. С. 211.

⁴⁵ Там же. С. 209.

⁴⁶ Мифологическое наследие тенгрианства и проблемы этногенеза карачаево-балкарцев // Этногенез карачаевцев и балкарцев: Материалы «круглого стола» (сентябрь 1994 г., г. Карачаевск). Карачаевск, 1997. С. 43.

⁴⁷ Карачаево-балкарский фольклор. Хрестоматия / Сост. Т. М. Хаджиева. Нальчик, 1996. С. 62—67, 95—100 [на карач.-балкар. яз.]; Пожелания, легенды о нартах, сказки, песни, загадки / Сост. Т. Ш. Биттировой, А. Б. Габаевой. Нальчик, 1997. С. 297 [на карачаево-балкарском яз.].

⁴⁸ Нарты: Героический эпос балкарцев и карачаевцев / Отв. ред. А. И. Алиева. М., 1994. С. 68.

⁴⁹ Т. М. Хаджиева. Нартский эпос балкарцев и карачаевцев // Нарты... С. 34.

⁵⁰ <http://win.mail.ru/cgi-bin/readmsg?id=12644225780000000223>

⁵¹ Н. И. Хасанов. Карча: Тайны веков. Черкесск, 1984. С. 297. [на карач.-балкар. яз.].

⁵² Р. Т. Хатуев. Указ. соч. С. 79—82.

⁵³ Записано от Хубиевой Чупа Хаджи-Муратовны (р. 1915), аул Элькуш.

⁵⁴ Б. Веймарн, А. Кантерева, А. Подольский. Искусство арабских народов (средневековый период). М., 1960. С. 9.

⁵⁵ Коран / Перев. И. Ю. Крачковского. Душанбе, 1990. С. 303—307.

⁵⁶ См.: Ш. М. Шукуров. Образ человека в искусстве ислама. М., 2008. С. 25—26: «Историкам искусства следует запомнить две вещи. Первое — Коран в принципе не должен иллюстрироваться. Изобразительный комментарий не может быть внедрен в Откровение, человек не может посягнуть на визуальное закрепление безвременья, позволить себе шаг, соразмерный божественному.. Иллюстрации к Корану существуют, но за пределами текста Корана. (...) Второе — в Коране не существует запретов на изображение живых существ. Все, что говорится по этому поводу в популярной литературе, — грубейшая ошибка, основанная на незнании текста Корана и культуры ислама. В Коране существуют только призывы к уничтожению идолов, к практике же изобразительного искусства эти установления никакого отношения не имеют. Да и вся богатейшая изобразительная традиция ислама противоречит этим утверждениям».

⁵⁷ Фольклорный театр / Сост., вступ. ст., предисл. к текстам и коммент. А. Ф. Некрыловой и Н. И. Савушкиной. М., 1988. С. 8.

⁵⁸ Т. А. Путинцева. Тысяча и один год арабского театра. М., 1977. С. 55.

⁵⁹ Т. М. Минаева. Городище близ аула Кубина в Черкесии // Изв. СОНИИ. Т. XXII. Вып. 4. Орджоникидзе, 1960. С. 179.

⁶⁰ Карачаевцы: Историко-этимологический очерк / Отв. ред. Л. И. Лавров. Черкесск, 1978. С. 275—276; И. М. Мизиев. Новая концепция этногенеза карачаево-балкарского народа // Этногенез карачаевцев и балкарцев: Материалы «круглого стола» (сентябрь 1994 г., г. Карачаевск). Карачаевск, 1997. С. 147—151; Н. Иваненков. Карачаевцы / ИОЛИКО. Вып. 5, 1912. С. 76—77.

⁶¹ Х. Х. Биджиев. Тюрки Северного Кавказа. Черкесск, 1993. С. 218—227.

⁶² Древнетюркский словарь / Под ред. В. М. Наделяева, Д. М. Насилова, Э. Р. Тенишева, А. М. Шербак. Л., 1969. С. 80.

⁶³ Л. Р. Кызласов. О значении термина «балбал» древнетюркских надписей // Тюркологический сборник: К 60-летию А. Н. Кононова. М., 1996. С. 208.

⁶⁴ Е. З. Баранов. Балкарские сказки // СбММППК. Вып. 23. Отд. 3. 1897. С. 45.

⁶⁵ Карачаево-балкарские деятели культуры конца XIX — начала XX в. / Сост., предисл., ст. об авт. и коммент. Т. Ш. Биттировой. Нальчик, 1998. С. 121—140.

⁶⁶ Дж. Т. Тебуева-Чомаева. Аланские истоки карачаево-балкарского изобразительного искусства. Черкесск, 2007. С. 14.

⁶⁷ Шейх Юсуф Кардави. Дозволенное и запретное в исламе. М., 2007. С. 116.

⁶⁸ История советского драматического театра. В 6 т. Т. I. М., 1971. С. 411.

⁶⁹ А. Д. Столяр. Происхождение изобразительного искусства. М., 1985. С. 72, 91.

⁷⁰ У. Б. Алиев. [Выступление] // Материалы науч. сессии по проблеме происхождения балкарского и карачаевского народов (22—26 июня 1959 г.). Нальчик, 1960. С. 48; М. А. Хабичев. Именное словообразование и формообразование в куманских языках. М., 1989. С. 21.

⁷¹ Древнетюркский словарь. С. 289.

⁷² Карачаево-балкарско-русский словарь / Под ред. Э. Р. Тенишева и Х. И. Суюнчева. М., 1989. С. 389—390.

⁷³ Иврит-русский иллюстрированный словарь для детей. М.; Тель-Авив, 1991.

⁷⁴ Арабский энциклопедический словарь. Бейрут, 1992. С. 626.

⁷⁵ Там же.

⁷⁶ Древнетюркский словарь. С. 422—424; М. О. Акбаев. От тьмы — к свету: Одноактная пьеса [на карач.-балкар. яз.]. Кисловодск, 1932. С. 11; Х. А. Аппаев. Черный сундук: Роман [на карач.-балкар. яз.]. Черкесск, 1958. С. 230.

⁷⁷ Карачаево-балкарско-русский словарь. С. 393.

⁷⁸ Там же. С. 389—390.

⁷⁹ Сообщено Магометом Бияслановичем Кагиевым (1895—1983), село Счастливое, Прикубанский район КЧР; Сафият Ахлауовной Кагиевой (1907—1972), село Счастливое, Прикубанский район КЧР; Файруз Бибертовной Крымшамхаловой (1915—1989), г. Теберда, КЧР; Сапу Султановной Чипчиковой (1916—1987), г. Кисловодск, Ставропольский край.

⁸⁰ А. П. Нахмедов. Основные пути развития тюркских народных театров // Сов. тюркология. 1989. №4. С. 55.

⁸¹ Ж. Дювинье. Неукротимость духа // Курьер ЮНЕСКО. 1990. №2. С. 11.

⁸² С. Глаголь. Театр народов Северного Кавказа. Пятигорск, 1936.

⁸³ Л. Пасынков. Быт и игры кавказских народов. Ростов н/Д, 1925.

⁸⁴ Б. Борлаков. Карачаево-балкарская довоенная драматургия. Черкесск, 1975.

⁸⁵ А. Тепнев. Балкарский театр // Многоязыкий театр России: Театры автономных республик РСФСР сегодня / Сост. А. Я. Вольфсон. М., 1980.

⁸⁶ И. Маммеев. Балкарский театр: Воспоминания. Статьи. Нальчик: Эльбрус, 2005 [на карач.-балкар. яз.].

Глава I

ОБРЯДОВЫЕ ФОРМЫ ЗРЕЛИЩНЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ КАРАЧАЕВЦЕВ И БАЛКАРЦЕВ

Истоки театрального искусства каждого народа восходят к первобытным культовым обрядам и играм, своеобразию развития которых определяется особенностями эволюции его общественной жизни. История театра начинается с самых примитивных форм театрального действия, которые или неотделимы от трудовых процессов, или как бы претворяют и имитируют их.

Возникновение обрядов и ритуальных игр первобытных людей связано с развитием труда и своеобразным осознанием явлений окружающего мира. Основой жизни первобытного человека являлись охота и земледелие, его благополучие зависело от удачной охоты, от качества почвы и т. д., а также от взаимоотношений с другими племенами, т. е. от еще не подвластных ему сил природы и социальных отношений. Вся природа в глазах первобытного человека была царством, где господствовали и противоборствовали добрые и злые силы. Жизнь природы он осмысливал через призму собственной жизни, т. е. общинно-родовые отношения он переносил на мир растительный и мир животный, на всю природу, а ее силы персонифицировались в его сознании в виде различных фантастических существ. Эти последние, подобно людям, рождались и умирали, могли быть добрыми и злыми, мстить или помогать ему, и поэтому, как казалось древнему человеку, нужно было найти средства, чтобы задобрить их и заключить с ними любовную сделку, заставить служить своим интересам. По-видимому, полагая, что «нет никакой грани между органическим и неорганическим миром, человек одинаково оживляет зверя, растение и бесформенный чурбан, и это „оживление“ переходит в „обожествление“, если объект имеет вредное или полезное влияние на человеческую жизнь»¹. То или иное животное он считал предком и покровителем рода, и поэтому тотем стал объектом особого почитания и породил ряд ритуальных обрядов и игр. Ученые давно отметили, что сходные формы почитания приводили к сходному (обрядовому, графич-

ческому, пластическому, вербальному и др.) воплощению, независимо от территории и века, от этнической принадлежности его участников; нетрудно было заметить, что «боги, различные с виду, были в сущности одни и те же у всех народов, потому что они соответствовали тем различным силам, которые действовали во всей Вселенной»².

Ритуальные обряды и игры возникли как средство магического, сверхъестественного воздействия на силы природы и общества, поскольку иной возможности подчинить их себе первобытный человек тогда еще не видел. Обряд представлял собой действие, символически воспроизводящее то или иное явление или общественное отношение и имевшее строго узаконенные формы. Вначале он был непосредственно связан с трудовым процессом или предшествовал ему. Перед охотой, посевом, военным походом и т. п. человек имитировал те действия, которые он должен был воспроизвести в реальном процессе своей деятельности. О. М. Фрейденберг основной чертой тотемистических представлений считала «слитность в них внешней природы и человеческого общества», а также «слитность в них единичности с множественностью». Эти две черты, по ее мнению, «являются результатом особенностей сознания, в котором субъект и объект еще не расчленены»³. Совершенно очевидно, что нерасчлененность сознания и обеспечивала единство художественного и практического аспектов.

Впоследствии, когда началось обособление ритуального действия, последнее лишилось своей непосредственной целесообразности, стало лишь символом, хотя в глазах участников действия сохранило утилитарный характер: «...отрыв от самих процессов труда был необходимой предпосылкой развития искусства как особой творческой деятельности, отражающей и одновременно преображающей действительность. На первобытной стадии преображающая роль искусства часто наивно отождествлялась с утилитарной целью, достигаемой не трудом, а магией»⁴.

Магия, по определению, «есть первая попытка человеческого сознания уловить связь и причинность явлений и предметов, первый опыт научного действия»⁵. Во всех первобытных религиях магия предстает как целостная, выверенная система взаимоотношений человека и природы. Ее главная цель — познание законов природы, использование их в интересах общества или индивида. Для введения этой системы в общественную жизнь потребовалось рождение особой социальной группировки, владеющей тайнами психического воздействия на людей. Так появились маги, колдуны, жрецы. Синкретический обряд, проводимый под их руководством, в котором ритмически правильно взаимодействуют участники действия и жрец, способен облегчить физический труд. «Ритм на самом деле является психической экономией труда. При помощи его сознательное движение превращается в чисто механическое, автоматическое, которое почти не требует мускульной работы, а скорее приучает человека продолжать движение без

особого дальнейшего воздействия воли»⁶. Постепенно в ритмообразующих трудовых действиях возникла потребность эстетизации процесса.

Так в недрах трудового процесса стало жить и развиваться художественное творчество. Уже на самой ранней ступени развития истории человеческого труда можно выделить две его стороны: трудовой процесс — его продукт, предназначенный для непосредственного потребления, — и художественный аспект трудового процесса. Животное, считал Карл Маркс, производит односторонне и под властью непосредственной физической потребности, и продукт, созданный им, непосредственно связан с его физическим организмом. Совершенно иной характер имеет производственная деятельность человека. Он творит универсально, его деятельность не зависит только от его физического организма и непосредственной физической потребности. «Человек свободно противостоит своему продукту», он «формирует материю также и по законам красоты»⁷. Как ни удивительны соты, созданные пчелой, или паутина, сотканная пауком, их продукты произведены непосредственно физической потребностью и связаны с физическим организмом; произвести что-либо другое они не могут. В отличие от животного, человек способен создавать самые различные предметы согласно заранее продуманному плану. Следовательно, в процессе труда человек осуществляет сознательную цель, «которая, как закон, определяет способ и характер его действия», и в конце этих последних получается результат, который, по словам Маркса, уже имелся в представлении человека, т. е. имелся идеально⁸.

Джеймс Фрезер различал два принципа, характеризующих магическое мышление. «Первый принцип может быть назван законом подобия, а второй — законом соприкосновения или заражения. Из первого принципа, а именно из закона подобия, маг делает вывод, что он может произвести любое желаемое действие путем простого подражания ему. На основе второго принципа он делает вывод, что все, что он проделывает с предметом, окажет воздействие и на личность, которая однажды была с этим предметом в соприкосновении (как часть его тела или иначе)⁹. «Воздействие» — это тоже труд, труд не только физический, но и творческий, поскольку в процессе длительного наблюдения и сравнения человек научился различать, отбирать то, что наиболее сильно влияло на его восприятие. Так, например, маскируясь под животное и совершая охотничий ритуал, древний охотник сначала должен был изучить повадки животного, придумать впечатляющую маску, т. е. создать идеальный образ предстоящего действия, а затем как можно совершеннее воспроизвести его. Человек начинает творить по законам красоты на заре своей общественной жизни, и поэтому его трудовая деятельность включает в себе художественный момент. Наряду с масками животных, древний человек создает и другие маски, он преобразуется в персонифицированные силы природы, образы героев-предков и т. д., иными словами, творит универсально и свободно про-

тивостоит своим созданиям. Указанная универсальность трудовой деятельности и ее обусловленность объясняются не только необходимостью воспроизведения жизни, но и законами красоты, что уже ясно прослеживается в ритуальных обрядах и играх всех древних народов. Именно к ним восходят зачатки театрального искусства. В процессе длительной эволюции произошло изменение, переосмысление обряда. Получается, что все виды искусства и театр в том числе — это обряды, переосмысленные художником. Цель — воздействовать на чувства человека — остается, а средства меняются в зависимости от исторической ситуации и степени художественной одаренности человека. «Термин „переосмысление“ удобен в том отношении, что он указывает на происходящий процесс изменений. Факт переосмысления доказывает, что в жизни народа произошли некоторые изменения. И эти изменения влекут за собой изменение и м о т и в а», — считал В. Я. Пропп¹⁰. На наш взгляд, демонстрация и дальнейшее совершенствование этих неслучайных изменений и есть первые признаки будущего театра.

Известно, что в решении вопроса о происхождении театра имеется ряд различных точек зрения, которые приведены и проанализированы в книге А. Д. Авдеева «Происхождение театра». Так, некоторые ученые видят истоки театра в первобытных плясках: в конце прошлого столетия этого мнения придерживались, например, английский ученый Э. Тейлор и немецкий этнограф Г. Шурц. Тейлор полагал, что «на низком уровне цивилизации пляска и театральные представления, очевидно, нераздельны», а по мнению Шурца, «драма всегда развивается из мимических танцев»¹¹. К примитивным драматическим представлениям относит танцы и чешский ученый Р. Валлашек, считая, что «танец в большинстве случаев является представлением некоторого события <...> примитивный танец на самом деле есть примитивная драма»¹².

К истокам театрального искусства относит пантомимные пляски и известный русский этнограф В. Н. Харузина¹³.

Английский ученый В. Риджвей в книге «Происхождение трагедии» (1910) утверждал, что греческая трагедия возникла на основе культа почитания умерших вождей, из мимических плясок, совершаемых у могил героев, т. е. до того, как в Грецию проник культ Диониса. Впоследствии он обобщил свои выводы и сделал заключение, что трагедия вышла из недр культа мертвых и погребальных церемоний у большинства народов¹⁴.

Как справедливо отмечает А. Авдеев, достойные пристального внимания соображения даны в исследовании немецкого этнографа Карла Т. Прайса «Основы драмы» (1930). Прайс не только устанавливает тесную связь пляски и театрального действия, но и разграничивает эти два вида искусства: «Только более или менее полная костюмировка и, в особенности, покрытие лица маской» показывает исследователю, что он имеет дело с драматической сценой¹⁵.

В. Н. Харузина относит к примитивным драматическим произведениям не только пантомимные пляски, но и пантомиму, игры, драматизированную передачу сказок и песен, а также обрядовые действия: обряды плодородия, похоронные и свадебные обряды, магические и анимистические, заговорные обряды и т. д. По мнению же А. Д. Авдеева, не всякое рассказывание сказок и не все обряды и игры являются тем, что называется примитивным представлением¹⁶.

Так или иначе, несмотря на разность во взглядах, ученые в целом сходятся в том, что наиболее существенным моментом примитивного театрального представления нужно считать преобразование человека в другое существо и его действий в этом преобразенном виде перед зрителями.

В карачаево-балкарском фольклоре мы находим богатый материал, характер которого позволяет отнести его к примитивным театральным представлениям. Таковы тенгрианские ритуалы и дифирамбы, а также трудовые, охотничьи и героические песни, нартские сказания, обряды и игры, связанные с культом козла и других священных животных, культом предков, аграрные празднества, свадебные и похоронные обряды, детские игры, кукольные представления и т. д.

Трудовые песни по большей части имели прикладное назначение. Можно предположить, что некогда они входили в состав какого-нибудь обряда, как фрагмент какого-либо действия: наряду с практическими, рациональными элементами, в трудовой песне одновременно развивались, взаимно дополняли и взаимно влияли друг на друга обрядовые мотивы¹⁷. Тесное переплетение практических и игровых деталей должно было содействовать быстрому достижению результата (например, при сбивании масла, молотье, шитье и пр.).

Если учесть традиционную манеру исполнения карачаево-балкарских песен — солист запекает, а мужской хор ведет свою независимую партию — эжиу (многоголосное сопровождение), которая интонационно может поддерживать певца или как бы вступать с ним в спор, — то нетрудно заметить, что в них содержится диалог, соревнование. Ритм песни в таком случае как бы нарушается, становится подвижным, разнообразным, и это нарушение, дробление темпо-ритма вносит в композицию песни напряжение, драматизм, элемент игры: «...простой перебор, смена размеров есть величайший содержательный момент. Это диалог ритмов бытия. Он возник из диалогических фигур хоров и полухорий в пляске и ныне отдаленно отражает их»¹⁸.

Эту мысль легко можно подкрепить анализом песни «Долай», посвященной божеству, покровителю крупного скота Долаю. В древности, чтобы получить сметану, пастухам приходилось выполнять утомительную, однообразную работу: бурдюки (кожаные мешки), не до конца заполненные жидкой сметаной, следовало в течение нескольких часов энергично трясти и одновременно петь:

Ой, Долай, былай май Долай!
Мен айтайым май Долайны джомагъын*.
Май гоппанлагъа** турубуз,
Долайны да блайгъа урубуз,
Гоппан майла алабыз,
Тамаданы*** аллына аны салабыз.
Андан бизге къош-къош тигимле къабтырыр,
Айтханына чырдыкъ-чырдыкъ**** чабтырыр.
Айтханына чырдыкъ-чырдыкъ чабмасак,
Бутларыбызгъа сюйрю чыбыкъ тартырыр,
Хайда, болаесенг бол, гыбыт¹⁹!

Ой, Долай, такой масляный Долай!
Я расскажу масляного Долая загадку.
В честь гоппанов, заполненных маслом, встанем.
Представим Долая среди нас,
Возьмем в руки гоппаны, заполненные маслом,
Перед Тамадой (здесь: перед Долаем) поставим их.
Отсюда он каждому даст понемножку, по кусочку
 <причаститься священной пище>
Сказанное им будет беспрекословно выполняться бнамис.
Если сказанное им не будет быстро-быстро выполняться,
По ногам нашим хлесткий прут протянется,
Скорее, если получаешься — получайся, бурдюк!

Песня дошла до нас в нескольких вариантах, которые вместе с приведенным отрывком дают возможность в общих чертах представить себе этот обряд. Из содержания текста явствует, что в обряде принимают участие несколько действующих лиц: тамада, воображаемое божество Долай, хор, солист-запевала (далее в тексте подразумевается присутствие еще одного певца, поскольку текст перемежается диалогами), т. е. сам текст содержит признаки театрального искусства.

Для того чтобы сократить время и отвлечься от тяжелой работы, пастухам предлагается возможность пообщаться с воображаемым божеством, как бы перейти в другое время, в котором жили их предки. Это достигается многократным повторением одинаковых фраз и движений. Монотонность мелодии в сочетании с ритмичными телодвижениями у участников хора создает иллюзию действительности происходящего. На какой-то момент они как будто оказываются «в трансе», и им кажется, что они видят все то,

* *Джомакъ* — волшебная (мудреная) сказка, загадка, тайна.

** *Гоппан* — обрядовая, сакральная чаша, когда ее берут в руки, всем присутствующим положено встать.

*** *Тамада* — глава, руководитель.

**** *Чырдык-чырдык* — звукоподражание, так говорят о шипении масла на сковороде при приготовлении пищи.

о чем поет солист и что он демонстрирует. Они слышат песню и воображают себя участниками вероятного действия, в котором у них есть определенная роль, как когда-то у их далеких предков.

Исследуя эту обрядовую песню, можно проследить, как в процессе длительной эволюции из обряда обособлялось театральное начало — через вычленение из хора сначала одного солиста, потом другого, затем чередующихся, как бы соревнующихся друг с другом певцов.

Как известно, драма возникла из воспроизведения действительных событий в лицах. Трудовые песни, песни-действия, предоставляют прекрасную возможность для поиска истоков театра. Как было отмечено выше, трудовые песни сочетают в себе рациональные и обрядовые действия: магические, символические, демонстративные, игровые. Анализируя их, нетрудно заметить, что одной из главных характеристик песни-действия является переход в другое состояние, воображаемое — которое показательно для зрелищного искусства вообще.

Судя по сохранившимся архаическим текстам, в тенгрианских мистериях закладывались основы возникновения драмы и театра в виде трансцендентного исполнения дифирамбов или обращений, посвященных верховному божеству Тейри и другим богам. Дифирамб же, как известно, относится к драматическому жанру²⁰. Он обогатил пантомимические пляски содержанием, в свою очередь получив выразительную действенную форму театрального зрелища²¹. Обряд без песни невозможен. Исполнение дифирамбов, заклинаний носит специфический характер: во-первых, оно способствует возникновению экстаза, транса — выхода за пределы сознания, необходимого для его концентрации на одном конкретном желании; во-вторых, слова в песнях-заклинаниях действенны, они выражают само это желание. Таким образом, синкретическая первобытная песня, облеченная в ритмическую форму, заняла срединное положение между первоначальной, зачаточной формой сознания религиозного и первым проблеском сознания эстетического.

Одно конкретное желание — это воображаемое (виртуальное) общение с божеством, которое возникает благодаря уникальному дару руководителя действия. В данном случае боги выступают в качестве действующих персонажей наравне с участниками представлений. Подобное состояние было необходимым условием культовых зрелищ, поскольку способствовало выходу отрицательной энергии, очищению и возвышению души древнего человека.

Умение изменять сознание людей в момент проведения действия дало обществу право на обожествление, сакрализацию жрецов, которым приписывались «функции первых устроителей физического и социального порядка»²². Обладавшие эзотерическими и оккультными знаниями, экстрасенсорными способностями, они обрели большую власть над об-

шестввом и фактически стали организаторами и руководителями всех визуально-действенных представлений.

Долгое время главным средством существования у карачаевцев и балкарцев была охота, и естественно, что бог охоты Апсаты у наших предков пользовался почитанием. Этот бог был персонифицирован в образе фантастического оленя, имеющего три ноги и два острых рога, и в образе козла²³.

У многих народов Северного Кавказа бог охоты носит такое же или похожее имя (осетинское Афсати²⁴, сванское Апсати²⁵, абхазское Ажвейпша²⁶), но не играет такой заметной роли в мифологии народа, как у карачаевцев и балкарцев. В переводе с карачаево-балкарского Апсаты означает 'священная охота' (*an* 'охота' + *sat* 'святой')²⁷. В карачаево-балкарском фольклоре есть полное описание его внешнего облика, положения, занимаемого им в пантеоне богов; охарактеризованы и его дети²⁸. По-видимому, географическая близость двух народов обусловила и производительное сходство имени Апсаты, с которым связаны некоторые ритуальные обряды и сопутствующие им песни и пляски. Этот обряд совершался у священных мест до и после охоты.

Приведем отрывок одной из сохранившихся песен:

Ой, аманла, тынгылагъыз Апсатыны кююуне!
Биз барабыз чомарт байны юйуне.
Ой, аманла, эртден бла эртде туругъуз,
Аджаллыгъа сауут-саба къуругъуз.
Джугъутурла эндиртгин кюн аллына быкыгъа,
«Орайда» эте, биз джыйымдыкъла джыйылдыкъ,
Келе-келиб, алтын этегинге сыйындыкъ.
Алтын этегинге джыйыб сыйлагъын,
Ауур сегюнджю келтюртюб, бизни къыйнагъын.
... Териринги мычитмайын бери эт,
Бермезлигинги кез кермезча кери эт.
Берир кюнюнг саууб алгъан сют кибики,
Бермез кюнюнгде айландыраса ит кибики ...²⁹

Ой, друзья мои! Слушайте песню-плач Апсаты!
Мы идем в дом щедрого богача!
Ой, друзья мои! Поднимитесь ранним утром,
Для жертв охоты готовьте оружие.
Позволь нам спустить с горы туров
И развесить их туши на шестах.
Напевая «Орайда», мы группами собрались,
Разместились у твоего золотого подола.
Собирающий нас у своего золотого подола
И достойно угощающий бАпсатыс,
Беспокоящий нас только поднятием тяжелых туш...

... То, что хочешь нам отдать, отдавай без задержки,
То, что не хочешь отдавать, сделай так,
Чтобы глаза наши не видели.
День, когда ты щедр, — как подоенное молоко,
День, когда не щедр, — как собак гоняешь...

Все церемонии, посвященные чествованию божеств, — это уже примитивные театральные представления: в них наличествует конфликт, есть противопоставление — два образа, два характера: охотники и божество. Посредником между ними выступает запевала, который должен обладать актерским талантом и направлять и корректировать настроение охотников.

При сравнительно-сопоставительном анализе всех вариантов песен, посвященных богу охоты Апсаты, можно констатировать, что в них идет монолог руководителя охотников, обращение к покровителю — богу всего, что находится в лесу. Начало этих песен повествовательное, плавное: охотник рассказывает о том, что они видят в лесу, восхищается добротным хозяйством Апсаты, говорит о нуждах охотников, объясняет причину их появления в лесу, просит благословения и разрешения на охоту. Постепенно в тексте песни нарастает эмоциональное напряжение, связанное с тревогой охотников за исход охоты, за то, окажутся ли к ним милостивы Апсаты и его дети. Слог просьб в этих песнях отличается высокой поэтичностью; перед слушателями разворачиваются не только прекрасные, идиллические картины природы, но и раскрываются, что особенно для нас важно, взаимоотношения двух сторон — на первый план выдвигается коллизия (элемент драмы, хотя пока и примитивный).

До настоящего времени сохранились только мелодико-текстовые варианты охотничьих песен. Однако логика повествования дает все основания предположить, что в давние времена обрядовые песни визуализировались, сопровождаясь определенным действием, пантомимой, маскировкой, которые как бы дополняли поэтику охоты. Они заручались поддержкой зрителей, присутствие и участие которых в обряде было обязательно (женщины к участию в охотничьем празднике не допускались). Таким образом, налицо основные компоненты любого театрального действия: перевоплощение и присутствие зрителей.

Еще более ярко театральный момент выражен в обрядах посвящения юношей в охотники³⁰. В честь этого события у камня, посвященного богу охоты Апсаты (аул Учкулан, КЧР) происходили жертвоприношения, сопровождаемые песнями, плясками, речитативным исполнением стихов о культурных героях-нартах и их подвигах³¹. «Там, — пишет фольклорист Р. Ортабаева, — устраивались жертвоприношения, которые сопровождались хоровым пением, игрой на музыкальных инструментах. Участники праздника рядились в специальные костюмы, надевали маски в виде звериных голов. Они пели, танцевали и имитировали приемы охотничьего ис-

кусства»³². Эти торжества преследовали цель не только дидактическую, но и эстетическую, они развивали вкус к красивой поэзии и мелодии.

Юношей, которых посвящали в охотники, сажали по кругу, лицом к окружающим и спиной друг к другу. Мужчины, наблюдавшие за обрядом, брались за руки и начинали кружить вокруг юношей, руководимые предводителем, находящимся в центре круга. По его указанию они прекращали танец, и начиналось представление, в котором каждому из участников отводилась своя роль: поочередно они желали юношам удачи в охоте, во взрослой жизни, мужества, смекалки и пр. Взрослые мужчины пели речитативом *алгыыш* (благопожелания), причем часто в театрализованной манере: сама форма представлений уже подразумевала церемониальность, побуждала участников к имитации, действию в предлагаемых обстоятельствах.

На этих обрядах юношей в обязательном порядке приобщали к азам охотничьего искусства, тайнам растительного мира, ведь наш предок считал себя частью природы, поэтому он был обязан знать все ее законы. Юношей знакомили и с охотничьим фольклором — они должны были научиться знать все истории, песни, мифы, легенды, касающиеся бога охоты Апсаты и всех обитателей леса.

Затем выступали самые опытные охотники и старейшины с рассказами о подвигах предков и знаменитых охотниках, обращая внимание юношей на такие черты характера, которые украшают мужчину в жизни и на охоте, — благородство, честь, смелость, ум, сила.

Интересно отметить, что наиболее пожилые участники посвящения эти пожелания пели и рассказывали речитативно, для лучшего запоминания, а молодые свои пожелания и советы сопровождали имитацией, жестикуляцией, пантомимой. Неизменный участник всех народных торжеств, человек в маске козла *теке*, мог позволять себе фривольные жесты. Заканчивалось посвящение большим круговым танцем, символизирующим единение всех участников (и посвященных, и посвящаемых).

В самом конце обряда в честь посвященных юношей резали скот. Шкуры жертвенных животных развешивали на шестах, кости аккуратно закапывали в землю, мясо делили между всеми участниками, небольшое количество оставляя в качестве угощения богу охоты Апсаты³³.

Изложенное выше представляет лишь некоторую часть сохранившегося в народной памяти некогда большого обряда посвящения. Отдельные его фрагменты мы наблюдаем и сейчас в многочисленных детских и юношеских играх. В настоящее время семантика обряда народом забыта — сохранилась только ее церемониальная, праздничная сторона.

Во всем мире обряды посвящения для юношей имели эзотерическую основу, что признано сегодня многими этнографами³⁴. Как пишет В. Я. Пропп, «это — один из институтов, свойственных родовому строю. Обряд этот совершался при наступлении половой зрелости. Этим обрядом юноша вводился в родовое объединение, становился полноправным чле-

ном его и приобретал право вступления в брак. <...> Обряд посвящения был школой, ученьем в самом настоящем смысле слова. При посвящении юноши вводятся во все мифические представления, обряды, ритуалы и приемы племени. Исследователи высказывают мнение, что им здесь преподносится некая тайная наука, т. е. что они приобретают знания»³⁵.

По рассказам информантов, в прошлом у карачаевцев и балкарцев обряд посвящения происходил следующим образом: юношей на несколько месяцев уводили в горы на коши (летнее жилье) и учили там разным премудростям, которые должны были знать мужчины. Собиралось мужское общество, состоящее из тех, кто будет посвящать, и тех, кто примет посвящение. Вся церемония оказывалась пронизана духом таинства, все понимали и принимали положение, при котором и юноши и девушки (раздельно друг от друга) по достижении определенного возраста обретали свою тайну. Там, в горах происходило посвящение в тайны природы, как окружающей человека, так и сокрытой внутри него, обучение этике общения³⁶.

А. Д. Авдеев считал особенно эффективным «наглядный» метод обучения и воспитания с использованием средств театрального искусства, прекрасно понимаемый и оцениваемый еще в глубочайшей древности. «Для достижения большего воздействия смысл представляемого тут же истолковывается специальными объяснителями»³⁷.

Мы можем представить лишь композицию обряда посвящения, сохранившуюся в общих чертах, но в отношении того, какие тайные знания передавали юношам, сведений нет. Некоторые исследователи предполагают, что их обучали магии³⁸.

Поскольку впоследствии охота перестала быть единственным средством обеспечения жизни, исчезла и ее былая значимость. Так, семантика обряда утратила свою сакральность, и до нас дошла только ее внешняя, развлекательная сторона, да и то фрагментарно. Сохранение или утрата элементов в том или ином обряде подчинены реальной жизни, но ясно одно: «то, что сейчас рассказывают, раньше делали, изображали, а то, что не делали, представляли себе»³⁹.

При внимательном изучении охотничьего эпоса карачаевцев и балкарцев можно видеть, что он удивительно сценичен: наличествует обязательное противопоставление двух мнений (конфликт), без труда можно обнаружить присутствие лица «от автора» и других персонажей, а также композиционную последовательность.

Иллюстрацией может служить песня «Бийнегер», повествующая об охотнике, пренебрегшем законами бога охоты Алсаты и потому наказанном им.

— Гезох улу джигит туугъан Бийнегер!

Тамада къарнашинг Умар ит ауруудан ауруйду.

— Ауруй эсе анга дарманга не джарар?

— Анга джарарыкъ акъ маралны сютюдю,

Аны тутарыкъ ана къарнашингы итиди...⁴⁰

— Сын Гехоза джигит Бийнегер!
Твой старший брат Умар заболел!
— Если он заболел, какое лекарство ему поможет?
— Ему поможет молоко белой оленихи,
Ее поймать сможет собака брата твоей матери.

Основу сюжета составляет столкновение интересов знаменитого охотника Бийнегера, отправившегося в лес на поимку белой лани, с дочерью бога охоты Апсаты Фатимой (в национальной версии: Байдымат), защитницей природы, перевоплотившейся в образ трехногой оленихи.

Интересно, что каждый из героев прав, и это обстоятельство только углубляет конфликт, драматизирует образы. Никто не хочет уступить: Богиня защищает подданных своих владений, а Бийнегер ради спасения жизни брата должен поймать белую лань. Обратившись в сказочное существо, заманив его на вершину горы, Фатима и тогда не смогла заставить охотника изменить свое решение. В итоге она проклинает охотника (кульминация). С этого момента начинается поворот к худшему (перипетия): Бийнегер в течение шестнадцати дней не может спуститься с горы; своим мясом кормит охотничью собаку. Его больной брат и жители трех сел советуют ему прыгнуть со скалы, чтобы покончить с мучениями, но силы покинули его. В финале песни он просит привести к подножию скалы свою возлюбленную. Вздволнованный и воодушевленный ее публичным признанием в любви, он бросается со скалы вниз. Покончила с собой и его любимая.

Динамизм сюжета достигается чередованием диалогов между автором, Бийнегером, дочерью Апсаты, братом Умаром и возлюбленной Бийнегера. Заканчивается песня в шекспировском стиле:

Мийикде кереем Апсатыны къызыны кьаласы.
Былай болгъанды Гезохну джигит баласы⁴¹.

Высоко, однако, скала дочери Апсаты.
Таков оказался конец джигита, сына Гехоха.

Это произведение есть настоящая народная драма. Все, что необходимо для такого ее определения, присутствует в песне.

В основном весь текст состоит из диалогов и монологов, практически отсутствует повествовательное начало, налицо конфликтность действия, мотивированное поведение действующих лиц, сам сюжет развивается по нарастающей, перипетии логичны, оправданы.

Аналогичные признаки характерны и для карачаево-балкарского героического эпоса «Нарты».

Нартский эпос — древние эпические сказания многих кавказских народов. До сих пор ученые не нашли удовлетворительного ответа на вопрос, когда жили нарты — культурные герои — и когда были сочинены сказания

о них. Археолог Е. И. Крупнов предполагал, что это было в I тыс. до н. э., в период разложения патриархального строя и зарождения классового общества. По его мнению, «нартский эпос — это результат самобытного (а не заимствованного) творчества сугубо кавказских племен, носителей родственных языков, развивавшихся на основе древнего и единого кавказского субстрата»⁴².

Нарты воспринимаются носителями эпоса как предки их народа, мифические персонажи, т. е., как бы ни неправдоподобны были их подвиги, в них верят как в реальный факт⁴³.

По заключению С.-А. И. Урусбиева, автора первого карачаево-балкарского сборника нартских сказаний, «переходя из уст одного поколения к другому, они претерпевали некоторые изменения в частностях, но ни у одного из этих племен не сохранились предания, восходящие к более отдаленным временам, чем эти»⁴⁴. Можно предположить в связи с этим, что если зафиксированные им сказания самые древние, то таковыми же должны быть и признаки театра, обнаруженные нами в приводимых им текстах.

Действительно, нартские сказания по композиции и сюжету — драматические произведения, отражающие деяния неординарной личности, способной на волевой, решительный поступок — т. е., активное действие. «Активность всегда есть неоставление ни себя, ни другого в покое, самого по себе, есть нашествие, вторжение, сшибка воли, мер и масштабов»⁴⁵.

Нарт — герой при любых обстоятельствах, он всегда на виду, его деяния зрелищны, показательны. Нарты проводили жизнь в поединках, борьбе с внешними врагами, и в этих походах их сопровождали *джырчи* (певцы), своеобразные летописцы, которые сочиняли и исполняли песни о геройстве и благородстве Нартов. Чтобы их сочинения не забывались, слова пели — считалось, что песенный жанр дольше сохраняется. В свободное от сражений время нарты устраивали различные зрелища — спортивные турниры либо увеселительные мероприятия с танцами, песнями, различными превращениями. Главным для себя они считали момент соперничества: кто лучше, кто умнее, кто сильнее. Для проведения зрелищ существовал определенный день, который так и назывался — «день поединка». Словесные дуэты, диалоги, по мнению нартов, — тоже своеобразный вид поединка. Примечательно, что нартские персонажи действовали как в реальном мире, так и в потустороннем. У нартов были специальные места, где проводились различные действия зрелищного характера. Такие места могли находиться во дворе или на открытой поляне и назывались *тертгюл* (букв. 'четыреугольник') — условная сцена, отграниченная от зрителей каким-либо предметом: цепью, палкой, а также воображаемой линией⁴⁶.

По мнению В. Н. Харузиной, «не всякое место, где совершается представление, может быть названо сценой. О сцене можно говорить только в том случае, если имеется чем-нибудь отгороженное или отмеченное про-

странство, на котором происходит действие <...> пространство может быть очерчено мысленной линией»⁴⁷. Эта условная граница служила преградой между миром реальным и миром, в котором разыгрывались сцены о подвигах нартов, между зрителями и нартами.

Особо почитали нарты танцы и музыку, сочинение песен. Они считали, что музыкальными способностями наделены прежде всего боги. Апсаты (бог охоты) имел необыкновенную свирель, Аймуш (бог овцеводства) мог извлекать из дудочки завораживающие звуки. Танцует и поет, обладает способностями к перемене образа в нартском эпосе всё и вся: люди и горы, реки и животные.

И. В. Тресков цитирует высказывание Е. М. Мелетинского о том, что мифы о культурных героях-демиургах являются памятниками «нерасчлененного первобытного фольклора родовой эпохи; они идеологически синкретичны и заключают в неразвернутом еще виде зародыши искусства, религии и донаучных представлений о происхождении и законах природы, общества и человеческой культуры»⁴⁸. По мнению В. Н. Харузиной, «культурные герои — изобретатели первых искусств и поднимаются в глазах общества до положения верховных божеств. Их имена и деяния сохраняются в мифах, воспеваются в священных песнях, воспроизводятся мимически в плясках мистерий»⁴⁹.

Карачаево-балкарский героический нартский эпос представлен в стихотворной, прозаической и смешанной форме. Все три варианта легко поддаются инсценировке, потому что в основе этих сказаний всегда лежит поступок, действие — существенный признак драмы, — а также различные превращения, изменения образа.

В нартских сказаниях можно обнаружить следы культа древних божеств, посвященных им ритуалов и элементы кукольных представлений⁵⁰, выделить принцип построения героико-драматических сюжетов, которые в дальнейшем стали основой традиционного литературного произведения.

В сказаниях о Ёрюзмеке (одном из главных героев нартского эпоса) среди действующих лиц выделяется персонаж, избранный специально для комментирования тостов присутствующих и виночерпия, повсюду сопровождающий главного героя. Он обязательно имел маску и атрибуты костюмировки — волшебный посох, козий хвостик, прикрепляемый к штанам (по значению его можно сравнить с королевскими шутами Средневековья). В эпосе он представлен под именем «эчки къуйрукълу къарт барз»⁵¹ (букв. 'козлинохвостый старец' или, точнее, 'старец-шут', что, однако, невозможно по определению в горской среде). Здесь налицо маркирование сакральной функции персонажа: он не просто шут и надзиратель за порядком на пиру, а нечто большее.

Ему позволялось все, что нельзя было делать другому, он один имел право высмеивать и комментировать тосты хозяина и его гостей, сопрово-

жая свои слова фривольными жестами. Необходимость в такого рода персонажах очевидна: люди, боясь быть осмеянными, учились ясно и правильно выражать свои мысли, прилично вести себя в обществе. То, что шут позволял себе в отношении самого хозяина, напоминало древнеримские сатурналии: даже полководец, вернувшийся с победой, подвергался во время их проведения осмеянию и издевательствам черни⁵². Это делалось для того, чтобы герой не зазнался, не чувствовал себя выше или равным богам, не подвергся сглазу, т. е. эта акция носила также предупредительный, оберегающий характер.

Присутствие среди героев-нартов персонажа, роль которого на празднике авторитетнее роли хозяина, свидетельствует об устойчивости и продуманности их досуга, об архаичности культурных традиций. В их основе лежит культ предков и этикета.

Поиск корней этого образа приводит к архаическому весеннему обряду «Голлу», посвященному воскрешению природы, в котором ряженный в маску козла на протяжении представления имел все привилегии божества⁵³. Обрядовый ритуал представлял собой «общенациональный весенний аграрный праздник», посвященный богу плодородия⁵⁴. Это было веселое шумное карнавальное действие, перемежающееся сценами грубо-гротескного и ликующе-радостного характера. Во время представления допускалось невозможное: бедняку можно было посвататься к дочери князя (называлось это сюек ауштурган, т. е. 'обмен костью'), мужчинам — надевать женское платье, девушкам — мужское и т. п.⁵⁵.

М. М. Бахтин считал переодевание и смещение иерархического верха в низ существенным моментом карнального действия, где все равны, где царит торжество «временного освобождения»⁵⁶. Лейтмотивом коллективного обрядового действия становилось «отрицание культуры, временный отказ от многих культурных установлений», на время праздника снимались «противопоставления, актуальные для общества в обычное, профанное время»⁵⁷. Наибольшее внимание зрителей привлекали сцены поединка двух природных стихий: зимы и весны. Зрители принимали в них самое активное участие: они хоронили и оплакивали божество, затем импульсивно радовались его воскрешению. Во время проведения этого карнального действия ряженный в маску козла воспринимался всеми как посланник богов на земле, сакральный персонаж. Поэтому его поведение в глазах зрителей обретало иной, магический смысл: его шуткам и остротам радовались, поскольку смех в карнавальном ритуале имеет магическую силу⁵⁸. Зрители активно поддерживали сакрального шута, вступали с ним в переговоры, вели диалоги, но ни в коем случае ему не перечили. Речь сакрального шута была насыщена рифмами, афоризмами, чтобы подчеркнуть особенность высказываний, их пророческий характер, отличие от приземленности толпы.

Общение через диалог — характерный признак драматических представлений. Для большинства нартских текстов типична именно диалогическая форма изложения.

Мальчик Ачемез, сын нарта Ачея, во время ссоры с ровесником узнает, что его отец был убит, но от него это скрывали. Пытаясь узнать правду, он притворяется больным перед матерью и говорит:

— Ой, анам, къарным ауруйду!

— Не этейим, балам, не зат керекди? — дегенди.

— Ой, анам, исси къурмач этиб, бирчик къабытырсанг, къабарем, — дегенди.

Анасы да, къурмач этиб, мияла табак бла бергенди, — дейди⁵⁹.

— Ой, мама, у меня живот болит!

— Что мне сделать для тебя, что ты хочешь? — сказала.

— Ой, мама, если б ты пожарила кукурузы, я бы поел немного горяченького, — сказал.

Мать, пожарив кукурузы, подала ему в стеклянной посуде, — говорят.

В такой динамичной манере идет все сказание «Ачемез и Кубу». Автор-исполнитель передает историю о том, как мальчик нашел убийцу своего отца и в честном поединке победил его. Сказание все построено на чередовании монологов Ачея и его диалогов с матерью, соседкой Кубу (кровника), Аймелек (жены Кубу), волшебным конем, говорящим человеческим голосом, а также кратких авторских комментариев (в которых легко можно видеть ремарки). Здесь налицо драматургический прием изложения: действия персонажей демонстративны, характеристики героев образны, изменение событий мотивировано, а финал сказаний всегда логически закончен. Поэтому-то сюжеты карачаево-балкарских нартских сказаний и героико-исторических песен без особого труда поддаются инсценировке и современные режиссеры часто обращаются к ним.

Старинные героико-исторические песни — это такой жанр фольклора, в котором присутствуют драматические признаки. В основе сюжета лежит, как и в нартских сказаниях, изложение яркого, неординарного события в жизни народа, присутствует благородный герой, находящийся в противостоянии или с противником, или с системой. Это определяет и композиционное построение сюжета, последовательность событий, фактов, действенность сюжета. Словом, как жанр карачаево-балкарская историко-героическая песня «имеет синкретический характер: она сочетает в себе элемент лирики, эпоса и драмы»⁶⁰.

В этом легко убедиться, ознакомившись с содержанием большинства песен. Такие песни, как «Барак», «Канамат», «Кара-Мусса», «Ачей улу Аче-

мез»⁶¹ и под., представляют богатый материал для определения в них элементов драмы. Большую роль играет здесь образ автора, который передает атмосферу времени, события, отношений между героями. Например, в известной песне «Ачей улу Ачемеz» поется о герое Ачемеzе, вступившемся за честь жены⁶². Текст состоит из авторского предисловия, знакомящего слушателей с героями песни, конфликтом и его разрешением. Иногда прямые диалоги между героями заменяются авторским пересказом. Но в этой песне, как и в других, есть конфликтная ситуация, которая разрешается драматургически правильно: создается впечатление, что авторы, не знающие сцены, владели законами драмы.

Очевидно, что некогда эти тексты были предназначены для демонстрации, показа.

Зачатки драматургии можно проследить во многих фольклорных текстах: это наличие определенного сюжета, обращение к слушателям, использование монологов, диалогов. Основной принцип, характеризующий стадии развития драматического жанра, сводится к постепенному переходу от образного употребления слова к действительному. Намеренное использование монологов и диалогов, служащих для уточнения смысла действия, означало развитие и становление собственно драмы. Отсутствие повествовательного начала в драматических произведениях положительно сказывалось на развитии пространственного мышления, умения формировать общие понятия, используя минимальное количество слов. Искусство строить драматические тексты свидетельствует об осмысленном обращении с языком. Возникновение диалогов означало не столько потребность в самовыражении и умение формировать разнообразные связи между отдельными понятиями, сколько владение пространственным, зрелищным мышлением.

Композиция нартских и поздних историко-героических песен карачаево-балкарцев сходна с аналогичными произведениями других народов Кавказа, в которых диалог становится одним из основных приемов построения сюжета. Диалог необходим тогда, когда действие в песнях достигает наивысшего накала, когда конфликт обостряется и осложняется, а герои оказываются в затруднительных ситуациях. «Возникший вследствие этого диалог в песнях способствует ускорению событий, сокращению действий. Наиболее распространенный тип диалога происходит при столкновении двух враждующих сил. В этих случаях с помощью диалога выясняются стремления, цели и задачи героя»⁶³.

Исходя из сопоставительно-сравнительного анализа фольклорных карачаево-балкарских текстов можно заметить, что:

— во многих произведениях отсутствовало повествовательное начало, т. е. использовался драматический принцип построения сюжета, через диалоги соблюдалась последовательность (монтажность) изложения всего хода событий;

— наличествовали драматургические признаки: экспозиция, кульминация, развязка, диалог, монолог;

— авторы строго придерживались установленной композиции (существовала традиция!);

— имелась совокупность выразительных средств языка, а также композиционных приемов, составлявших как бы схему, образец для исполнителей;

— в основе сюжета всегда лежал конфликт, противоборство;

— соблюдалось единство действия, мотивы поведения героев были обоснованы.

В чистой форме драмы фольклорные тексты до нас не дошли. Однако все тексты изобилуют приметами драматического жанра, пусть даже и в примитивной форме. Это дало возможность народным певцам (*халкъ джырчи*), сказочникам (*джомакчи*) развивать и совершенствовать свое профессиональное мастерство на поэтических турнирах (*айтыш*). Утеря письменности обусловила создание специфического способа сохранения огромных эпических и лирических текстов, которые, накладываясь на постоянную мелодическую основу *башлыкъ / ежиу* (соло / групповое сопровождение), способствовали запоминанию содержания и мелодии, развитию импровизационной и исполнительской техники певцов и поэтов.

В древности *джырчи* были свободными людьми, они жили исключительно на подаяния общества⁶⁴. В народе дар сочинительства считался божественным даром, сверхъестественным, поэтому во все времена *джырчи* пользовались особыми привилегиями и неприкосновенностью, как когда-то жрецы (*карачи*) или сакральные ряженные. Они путешествовали по всему Кавказу, мусульманским странам, знали несколько языков, представляя своего рода эталон горца. Представители княжеского сословия, заметив у своих детей художественные способности, отдавали их на воспитание *джырчи*⁶⁵. Вероятно, это отношение к *джырчи* как к избранным коренится в древности, когда поэтическая идеализация древнего образа певца еще объединяла в одном лице сказителя эпоса и шамана⁶⁶.

Состязания *джырчи* проходили при большом скоплении народа. К этому дню специально готовились как сами певцы, так и зрители: шились красочные костюмы, обновлялся репертуар, словом, это было торжественное, захватывающее зрелище: певцы должны были продемонстрировать перед аудиторией свой поэтический и импровизаторский дар, находчивость, вокальные данные, знание народных поэтических традиций. Зрители становились непосредственными, активными участниками на таких состязаниях, они одновременно наблюдали и оценивали момент рождения песни и самого певца. *Джырчи* вступали в диалог со зрителями, вовлекая их в импровизированное действие. Ведь суть поэтического турнира заключается в

том, что слово рождается на глазах, звучит впервые, певцы стараются превзойти друг друга в остроумии, поэтичности, мастерстве перевоплощения. В истории карачаево-балкарской культуры сохранены имена победителей-джырчи — Каспот Кочкаров⁶⁷, Аппа Джанибеков⁶⁸, Кязим Мечиев⁶⁹ и др.

В день состязания певцам отводилось центральное место (на поляне или в доме, в зависимости от времени года), вокруг них собирались зрители. Последние иногда делились на две части, представляя сторонников каждого певца. Начинал состязание певец, старший по возрасту. Он мог предложить любую тему, позволить себе остроты, насмешки над соперником, привлекать зрителей на свою сторону. Соперник должен был молниеносно парировать, да так, что его ответ мог разрушить весь образ и стройность песен первого певца, — словом, борьба за симпатии зрителей разворачивалась драматическая. Зрители в этом диалоге много узнавали от певцов: о том, что те видели, что слышали, об их отношении к какому-нибудь факту.

Джырчи, участвующие в айтыше, пользовались в народе большим почетом, в них видели не только авторов собственных произведений, но и хранителей и распространителей лучших традиций фольклорного и поэтического искусства. Главное, что они несли в себе целительную энергию архетипа, выражаемую через искусство сказителя-лицедея. «Мастер-сказитель должен владеть искусством лицедейства: движением, телом, голосом и дикцией. С точки зрения поэзии — он должен стремиться „дать простор языку“. С точки зрения магии — мастер должен творить волшебство, начиная с первого слова и заканчивая последним исчезающим образом. Благодаря пониманию, заработанному трудами в мире и сполна прожитой жизнью, сказитель обретает сверхъестественное чувство видения аудитории и ее потребностей. Чтобы сделать такой выбор, необходимо иметь богатый и содержательный репертуар»⁷⁰.

Для привлечения внимания зрителей джырчи использовали приемы эмоционального воздействия: мимику, жестикуляцию, изменение голоса, перевоплощение и т. п. Диалогический, полемический характер выступления певцов закладывал основы как профессионального театра, так и национальной драматургии. «Изначальный синтез музыки, вокала, декламация стиха, даже актерского мастерства (исполнение нартских песен — настоящий театр одного актера)» не остался незамеченным собирателями и исследователями нартского эпоса⁷¹.

Айтыш часто превращался в захватывающее действо, где зрители переживали эмоции, характерные для театральных представлений.

На этих поэтических певческих состязаниях происходил отбор элементов, характерных для сценического искусства. Само место, куда сажали певцов, отделяя их от зрителей, можно было считать сценой, а джырчи —

актерами, настолько разнообразны и выразительны были приемы воздействия на зрителей.

Джырчи уделяли пристальное внимание своему убранству: красивая опрятная одежда, ухоженный конь, тщательно оберегаемый музыкальный инструмент, обязательно обновленный репертуар — все должно быть привлекательным для зрителей, возбуждать их любопытство к образу певца и его мировидению.

Не отставали в своем мастерстве от джырчи и *джомакчи* — сказочники. У них был свой репертуар, насыщенный волшебными сказками, пословицами, загадками в сочетании со всевозможными превращениями, переменой облика и т. п. Поэтому в техническом отношении их арсенал был более разнообразным. Джомакчи использовали различные костюмы, музыкальные инструменты, маски и кукол. Не случайно говорят в народе: «эл берген джомакъяла», т. е. 'волшебные сказки, за которые отдавали селения'⁷². Вероятно, первоначально между занимательными историями, пословицами и загадками не существовало явных отличий. В большинстве своем *джомакла* ('мудреные, чудесные истории') представляли собой короткие, метафорические устные произведения, которые требовали краткого и точного ответа на иносказание, содержащееся в сюжете волшебной сказки. Условно их действия можно сравнить с отгадыванием снов перед большой аудиторией. Такие упражнения развивали интеллект, художественное воображение и находчивость. Известно, что предки карачаевцев и балкарцев перед воинскими сражениями всегда играли в игру «джомак». Волшебные сказки, загадки, пословицы требовали соблюдения только им свойственных правил исполнения: их нельзя было произносить днем, даже детям запрещалось просто так употреблять их. На волшебные истории было наложено табу, как на все, что имеет тайну происхождения. Только после работы, когда все сделано за день и подготовлено к утру и все свободны, независимы и чисты, можно смело слушать джомакчи — рассказчика занимательных историй. «Тот, кто рассказывает волшебные сказки днем, без штанов останется», — утверждает народная пословица⁷³.

Принцип соперничества, состязания сохранен и в представлениях джомакчи. По существу, это был театр одного актера, где главным показателем мастерства джомакчи считался талант перевоплощения. Все сюжеты волшебных сказок связаны с различными сменами образов, превращениями, путешествиями в воображаемых мирах.

Эстетический и визуальный ряд состязаний джырчи и джомакчи впоследствии был унаследован профессиональной сценой.

Народные исполнители владели разными приемами воздействия на зрителей. Они виртуозно использовали вибрацию и тембр голоса, а семантика слова и жеста в их эмоциональном исполнении представляла в своей первоначальной истинности. Венгерский ученый В. Преле обратил

внимание на то, что при записи карачаево-балкарских текстов на бумагу они визуальнo воспринимаются как нечто отрывочное, скачкообразное. Устно-мимическое воспроизведение текстов исполнителями объяснило это впечатление: оказывается, все тексты предназначались для публичной демонстрации. По мнению Преле, исполнение отличалось зрелищностью, живостью, наглядностью⁷⁴.

Айтыш, джырчи, джомакчи — все это термины из словаря тюркоязычных народов. Несмотря на огромные расстояния между ними и антропологические различия, их зрелищная культура имеет одинаковые формы выражения и терминологию, что подтверждается анализом карачаево-балкарского и тюркоязычного вербально-визуального творчества.

У народов Средней Азии театрализованные состязания сказителей-певцов необыкновенно популярны и пользуются государственной поддержкой⁷⁵. У карачаевцев и балкарцев они имеют в настоящее время стихийный, самостоятельный характер.

Очевидно, что разнообразие жанров устного поэтического творчества, фольклорные традиции, исполнительский арсенал народных певцов и сказителей заметно обогатили профессиональное сценическое искусство карачаевцев и балкарцев.

Рассмотренный материал свидетельствует, что современные зрелищные традиции были возвращены обрядовой культурой древности.

Примечания

¹ Новый энциклопедический словарь / Под общ. ред. К. К. Арсеньева. Т. 22. Пг., 1914. С. 307.

² Э. Шюре. Великие посвященные: Очерк эзотеризма религий. М., 1980. С. 248; М. Дэ-влет. Миф о космической погоне // Сила духа. 1997. №1. С. 62.

³ О. М. Фрейденберг. Миф и литература древности. М., 1978. С. 24.

⁴ Е. М. Мелетинский. Первобытные истоки словесного искусства // Ранние формы искусства. М., 1972. С. 151.

⁵ Новый энциклопедический словарь. Т. 22. С. 307.

⁶ К. Вейле. Элементы человеческой культуры: Первобытное общество и его хозяйство. В 2 ч. Ч. 2. СПб., 1914. С. 39.

⁷ К. Маркс, Ф. Энгельс. Об искусстве. В 2 т. / Сост. М.Лифшиц. М., 1957. Т. 1. С. 158.

⁸ Там же. С. 261.

⁹ Дж. Фрезер. Золотая ветвь. М., 1980. С. 19.

¹⁰ В. Я. Пропп. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986. С. 24.

¹¹ Цит. по: А. Д. Авдеев. Происхождение театра. М.; Л., 1959. С. 12.

¹² Там же. С. 13.

¹³ В. Н. Харузина. Примитивные формы драматического искусства // Этнография. 1927. №1. С. 73—76.

¹⁴ См.: А. Д. Авдеев. Указ. соч. С. 117.

- ¹⁵ Там же. С. 16—17.
- ¹⁶ Там же. С. 34.
- ¹⁷ Русская народная поэзия: Обрядовая поэзия / Сост. и подгот. текста К. Чистова и Б. Чистовой. Л., 1984. С. 15.
- ¹⁸ А. Г. Гачев. Содержательность художественных форм: Эпос. Лирика. Театр. М., 1968. С. 196.
- ¹⁹ Карачаевские народные песни (на к/б яз.). М., 1969. С. 41 (перевод подстрочный).
- ²⁰ См.: Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Мн., 1988. С. 1069.
- ²¹ А. Д. Авдеев. Указ. соч. С. 222.
- ²² П. Ф. Преображенский. Реализм примитивных религиозных верований // Этнография. 1930. №3. С. 18.
- ²³ А. И. Караева. О фольклорном наследии карачаево-балкарского народа. Черкесск, 1961. С. 30; Х. Х. Малкондуев. Древняя песенная культура балкарцев и карачаевцев. Нальчик, 1990. С. 58.
- ²⁴ В. И. Абаев. Избранные труды: Религия. Фольклор. Литература. Владикавказ, 1990. С. 112.
- ²⁵ Мифологический словарь / Гл. ред. Е. М. Мелетинский. М., 1990. С. 57.
- ²⁶ С. Т. Званба. Этнографические этюды. Сухуми, 1955. С. 66.
- ²⁷ С. Я. Байчоров. Гунно-протобулгарско-северокавказские контакты // Вопросы языковых контактов. Черкесск, 1982. С. 46.
- ²⁸ Карачаевские народные песни. С. 47.
- ²⁹ Там же (перевод подстрочный).
- ³⁰ Обычно этим юношам было по 14—15 лет (по народным понятиям, этот возраст соответствовал половому созреванию).
- ³¹ Р. А.-К. Ортабаева. Карачаево-балкарские народные песни. Черкесск, 1977. С. 31.
- ³² Р. А.-К. Ортабаева. Карачаево-балкарская охотничья поэзия // Вопросы фольклора народов Карачаево-Черкесии. Черкесск, 1983. С. 7.
- ³³ Сообщено Кокаем Хаджи-Мырзаевичем Бостановым (р. 1890), г. Карачаевск, КЧР.
- ³⁴ К. М. Тахтарев. Очерки по истории первобытной культуры. М.; Пг., 1922. С. 99—101; А. Д. Авдеев. Указ. соч. С. 118—121.
- ³⁵ В. Я. Пропп. Указ. соч. С. 56, 104.
- ³⁶ Сообщено К. Х.-М. Бостановым, г. Карачаевск, и Имаудином Бекировичем Гебенковым (Гемма) (1888—1977), г. Черкесск, КЧР.
- ³⁷ А. Д. Авдеев. Указ. соч. С. 119.
- ³⁸ Е. М. Мелетинский. Указ. соч. С. 152.
- ³⁹ В. Я. Пропп. Указ. соч. С. 353.
- ⁴⁰ Карачаевские народные песни. С. 47 (перевод подстрочный).
- ⁴¹ Там же. С. 50.
- ⁴² Е. И. Крупнов. О времени формирования основного ядра нартского эпоса у народов Кавказа // Сказания о нартах: Эпос народов Кавказа. М., 1969. С. 29.
- ⁴³ М. И. Стеблин-Каменский. Миф. Л., 1976. С. 4.

⁴⁴ С.-А. И. Урусбиев. Сказания о нартских богатырях у татар-горцев Пятигорского округа Терской области // Нарты: Героический эпос балкарцев и карачаевцев / Отв. ред. А. И. Алиева. М., 1994. С. 600.

⁴⁵ А. Г. Гачев. Содержательность художественных форм. С. 274.

⁴⁶ Н. П. Тульчинский. Поэмы, легенды, песни, сказки и пословицы горских татар Нальчикского округа Терской области // Карачаево-балкарский фольклор в дореволюционных записях и публикациях: Сб. ст. / Отв. ред. Т. М. Хаджиева. Нальчик, 1983. С. 245.

⁴⁷ В. Н. Харузина. Указ. соч. С. 66.

⁴⁸ И. В. Тресков. Фольклорные связи Северного Кавказа. Нальчик, 1963. С. 28. См. об этом подробнее: Е. М. Мелетинский. Мифологический и сказочный эпос меланезийцев // Океанийский этногр. сб. М., 1957. С. 174–212.

⁴⁹ В. Н. Харузина. Прimitивные формы драматического искусства // Этнография. 1928. №2. С. 375–377.

⁵⁰ Нарты: Героический эпос балкарцев и карачаевцев / Отв. ред. А. И. Алиева. М., 1994. С. 135.

⁵¹ Там же. С. 337.

⁵² См.: А. Г. Гачев. Указ. соч. С. 68.

⁵³ А. З. Холаев. К вопросу о трансформации обрядовой песни-пляски «Голу» у балкарцев и карачаевцев // Художественный язык фольклора карачаевцев и балкарцев. Нальчик, 1981. С. 6–10; В. И. Филоненко. Грамматика балкарского языка // Учен. зап. Кавказо-Балкарского науч.-иссл. ин-та. Нальчик, 1940. С. 86.

⁵⁴ Х. Х. Малкондуев. Указ. соч. С. 58.

⁵⁵ Сообщено Файруз Бибертовной Крымшамхаловой (р. 1915), г. Теберда, КЧР; см. также: И. М. Шаманов. Календарь и календарная обрядность карачаевцев и балкарцев // Календарь и календарная обрядность народов Карачаево-Черкесии. Черкесск, 1989. С. 30–31.

⁵⁶ М. М. Бахтин. Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 94.

⁵⁷ И. В. Тресков. Фольклорные связи Северного Кавказа. С. 32.

⁵⁸ М. М. Бахтин. Франсуа Рабле... С. 17.

⁵⁹ Нарты: Героический эпос... С. 263, 550.

⁶⁰ А. И. Караева. Очерк истории карачаевской литературы. М., 1966. С. 39.

⁶¹ Карачаевские народные песни. С. 57, 86–87, 90.

⁶² Там же. С. 57–58.

⁶³ С. Ш. Аутлева. Адыгские историко-героические песни XVI–XIX вв. Нальчик, 1973. С. 193–194.

⁶⁴ С.-А. И. Урусбиев. Указ. соч. С. 600.

⁶⁵ Там же. С. 603.

⁶⁶ В. М. Жирмунский. Легенда о призвании певца // Исследования по истории культуры народов Востока: Сб. в честь акад. И. А. Орбели. М.; Л., 1960. С. 191.

⁶⁷ М. А. Хабичев. Каспот Кочкаров — старейшина народных певцов. Черкесск, 1986.

⁶⁸ Р. А.-К. Ортабаева, А. М. Биджиев. По следам Калай улу Аппы (на к/б яз.). Черкесск, 1995.

Глава I. Обрядовые формы зрелищных представлений

⁶⁹ Д. М. Маммеев. Кязим Мечиев (на к/б яз.). Нальчик, 1973.

⁷⁰ Отрывок из «Записи беседы в баре Дока Вилли», запись Боба Дженкинса (из кн.: К. Эстес. Бегущая с волками. М., 2001. С. 483).

⁷¹ А. И. Рахаев. О музыке нартского эпоса Балкарии и Карачая // Нарты: Героический эпос... С. 606.

⁷² С. Ч. Алиев. Карачаевские народные загадки (на к/б яз.). Черкесск, 1984. С. 10.

⁷³ См.: там же. С. 12.

⁷⁴ Карачаево-балкарский фольклор... С. 314.

⁷⁵ С. А. Каскабасов. Театральные элементы в казахских обрядах и играх // Фольклорный театр народов СССР / Отв. ред. О. Н. Кайдалова. М., 1985. С. 132.

Глава II

КУЛЬТ И ОБРАЗ КОЗЛА В ОБРЯДОВО-ИГРОВЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЯХ КАРАЧАЕВЦЕВ И БАЛКАРЦЕВ

Наибольшее развитие искусство преобразования человека в другое существо у карачаевцев и балкарцев получило в обрядах, в которых присутствовал человек в маске козла. Особую роль культа козла в возникновении первобытной драмы у народов Средней полосы Евразии отмечал режиссер и теоретик театра Н. Н. Евреинов: «В то время как у народов Северной Азии, чуждых козла (козы) как тотема, первобытная драма возникает из анималистической пантомимы, главным действующим лицом которой является другое животное, например, медведь (медвежий праздник у туземцев Сибири), у народов же средней полосы Евразии, где козел (благодаря своему исключительному значению в хозяйстве, своей человекоподобной, и вместе с тем мистической „маске“ и голосу, неустрашимости в равновесии, соединенной с приятностью к горным высотам, кувыркании через голову, целебным качеством безоарных камней, находимых в желудке козлов, и т. п. данным) равно признан не только как тотем, но и как зооморфная эмблема бога (или его священный атрибут), первобытная драма, в своей зачаточной форме непременно трагедия (этимологически — козлодрание), примитивное представление театрального характера, где козел определяет собой центральную и исходную роль на празднике смены старого года новым»¹.

Академик А. П. Окладников также отмечал, что в древней мифологии Евразии образ козла или барана выступал носителем представлений о небесном мире, космосе: «Кривые, дугообразно загнутые над туловищем козла или барана рога естественным образом вызывали ассоциацию с выпуклым сводом неба, с небесной „твердью“. По закону симильной магии дуга козлиных рогов была однозначна небесной дуге. Это был как бы зримый, живой образ небесного свода»². Таким образом, получается, что древний человек воспринимал сакральное животное (в данном случае козла)

вместе и как посланца (часть) небес, и как жертву во время отправления культовых мистерий.

Фольклорно-этнографический материал свидетельствует, что в древности козел являлся центральным образом в обрядовых культах различных народов как «заступательная жертва в отношении человеческих жертвоприношений»³. Сначала действие строилось вокруг самого животного, впоследствии животное заменили или его шкура, или чучело, или ряженный в маске козла. У евреев, например, существовал в древности обряд очищения — «козлоотпущения». В день проведения обряда первосвященник брал от представителей народа трех жертвенных животных — овна для жертвы всесожжения и двух козлов для жертвы за грехи. Последние подвергались жеребьевке: на одном жребии было написано: *Господу*, на другом — *Отпущению*. На последнего первосвященник клал свои руки и произносил исповедание грехов народа израильского, которые он как бы передавал козлу. После этого козел изгонялся в пустыню. От того, кто отводил его, требовалось омовение одежд и тела прежде возвращения в стан⁴.

Древнейшие памятники карачаево-балкарского фольклора (охотничий и нартский эпос) указывают, что в честь почетных гостей резали обязательно козла, подтверждая исключительность и избранность этого животного в духовной культуре народа⁵.

О празднествах, посвященных богу Дионису, и роли в нем сатиров, обряженных в козлиные маски, написаны сотни исследований⁶, которые подтверждают, что истоки театра зафиксированы в древнейших обрядах всех народов, где присутствовал козел или человек в маске, его символизирующий.

У карачаевцев и балкарцев в культовых обрядах определенную роль играли и другие животные, как, например, бык, олень, корова, лошадь⁷. Их рога или черепа закрепляли на шестах забора или прикрепляли над дверьми дома для отвращения злых духов. Однако особую роль в культах наших предков, благодаря своей сакральной субстанции, играл именно козел.

Карачаево-балкарские обряды, в которых имелись замаскированные под козла исполнители, получили название *теке-оюн* (*теке* 'козел' + *оюн* 'игра', т. е. представление с участием замаскированного под козла человека)⁸. Оно имеет и другое архаичное название — *кечек* (возможно, от кечи 'коза')⁹.

Если на заре человеческой истории ведущую роль в жизни первобытной общины играла охота, то впоследствии все большее значение стали приобретать земледелие и обряды, связанные с календарными циклами, мотивами «смерти и возрождения» природы. Следовательно, можно предположить, что культ козла зародился в эпоху, когда предки современных карачаевцев и балкарцев в основном занимались охотой, но с развитием земледелия культ козла из охотничьих обрядов перешел в аграрно-календарные, связанные с идеей плодородия. Поэтому в них культ козла полу-

чил фаллистическую окраску, а его производительная часть стала почти-
таться как своеобразный символ плодородия.

У карачаевцев и балкарцев долгое время существовал обряд, называемый Эллири Чоппа, посвященный богу плодородия Дауле и богу изобилия Эрирею и устраиваемый весной, когда пробуждается природа, т. е. в Новый год (начало года у предков карачаевцев и балкарцев отождествлялось с весной, а первым месяцем года считался март). День весеннего равноденствия и был началом праздника.

Этот обряд долгое время бытовал в одном из самых древних карачаевских аулов — Учкулане. Он совершался весной, перед севом, у священного камня Чоппа-таш, находившегося недалеко от аула.

За несколько дней до празднества начинали откармливать жертвенных животных, среди которых особо почитался молодой козленок. Накануне обряда его торжественно наряжали, украшали листьями, лентами, кусками материи и оставляли так до утра. Утром население аула с танцами и песнями вокруг козленка (и других жертвенных животных) вело его к священному камню. Над камнем сооружали подставку, куда за связанные крепко ноги подвешивали козленка. Специально приставленный к козленку человек начинал раскачивать его и тянуть за уши, причем тянуть надо было сильно, чтобы козленок истошно кричал, — считалось, что божеству так угодно. Крик козленка означал начало торжества. К камню выходил жрец-карачи, как правило, белобородый аксакал. На него возлагалась роль главы обряда, его руководителя. Прежде чем начать обряд, аксакал удалялся в отдельное место и проделывал своеобразные упражнения: пять-шесть раз он скатывался по крутому склону в неглубокий овраг, стремясь набить себе как можно больше синяков. Затем, вернувшись к священному камню, он начинал молитвенную, заговорную песню, в которой просил обеспечить для жителей аула хороший урожай в новом году и всякое благо¹⁰:

Чоппа, Чоппа!
Тейрибиз берсин семиз джичча.
Майлы болсун эринле,
Джашлы болсун келинле!
Тейри берсин игилик,
Болсун бизде тирилик!
Чоппа! Чоппа!
Чоппа, Чоппа!¹¹

Пусть наш Тейри даст нам жирное мясо!
Пусть наши губы будут в жире!
Пусть наши невестки родят только сыновей!
Пусть Тейри даст нам благо,
Пусть у нас будет единство!
Чоппа! Чоппа!

По окончании песни жрец начинал шептать заклинания, производить магические движения, дергался, махал руками, топал ногами, как будто борясь с кем-то. Наблюдавшие за ним мужчины и женщины после его символической пляски (которую он оканчивал так, словно одержал победу над противником), взявшись за руки, плясали вокруг жреца-аксакала и козленка. Обычно это была пляска эротического характера: мужчины и женщины, разомкнув круг и повернувшись лицом друг к другу, делали непристойные движения. Затем, взявшись за руки, начинали бегать вокруг камня с криками «Эллири Чоппа! Эллири Чоппа!» Потом снимали козленка с подставки, опускали его на землю и душили веревкой. Разделав козленка, его фаллос закапывали в землю, а мясо варили. Готовое мясо делили между всеми присутствующими, часть угощения оставляли на камне — для богов, оставшиеся кости аккуратно складывали в одно место и закапывали в землю. Шкуру козленка натягивали на специальном шесте (существовало поверье, что следующей весной эта шкура послужит для воскрешения), а шест вбивали в землю у священного камня.

Ср. как пишет об этом карачаево-балкарский историк и этнограф Х. О. Лайпанов: «Шкуру жертвенного козленка набивали соломой и клали на священный камень. Мужчины и женщины, схватившись за руки, вприпрыжку бегали вокруг камня и кричали „Эллири Чоппа!“. Потом опускали руки, становились на колени, руками два раза гладили лицо и три раза целовали землю и шкуру козленка»¹². Затем, поднявшись с земли и взявшись за руки, участники обряда опять бегали вокруг камня, повторяя «Эллири Чоппа!», «Эллири Чоппа!». Старик-жрец, руководивший их пляской, подпрыгивал вверх на одном месте, закинув высоко голову и руки, и кричал:

Алымда да Дауле!
Арымда да Дауле!
Онг джанымда да Дауле!
Сол джанымда да Дауле!¹³

И впереди меня Дауле!
И позади меня Дауле!
И справа от меня Дауле!
И слева от меня Дауле!

Как видим, в этом заклинании утверждается вездесущность божества. Активизация внимания зрителей на четырех странах света была важной вехой в познании мира, они выступали как бы оберегами народа, магическими свойствами предохранения. «Так, ежедневный ритм основной земледельческой работы создавал представление о движении вперед и назад, влево и вправо, к которому добавилось представление о постоянных географических координатах (тоже очень привычных для земледельца): север — юг, запад — восток»¹⁴.

Вероятно, и сакральное отношение к пространству, заключенному с четырех сторон в условные границы, внутри которого происходит представление, и традиционная танцевальная манера: шаг вправо-влево, вперед и назад, — имеют аналогичное объяснение¹⁵. В карачаево-балкарской мифологии «число 4 является давнейшим, идеальным»¹⁶.

Можно предположить, что участники действия «Эллири Чоппа» не ограничивались фиксацией четырех стран света и их действия имели продолжение. Жрец мог фиксировать мощь божества и следующими словами:

«Кёкде да Дауле!» (И на небе Бог плодородия Дауле!)
 «Джерде да Дауле!» (И в земле Бог плодородия Дауле!)
 «Ичимде да Дауле!» (И внутри меня Бог Дауле!)

Его движения и слова повторялись остальными участниками обряда: в их сознании фиксируется число семь. Для карачаево-балкарского народа, как и многих других, цифра семь имеет магический смысл¹⁷.

В ритуальном действе «Эллири Чоппа» зашифрованы магические, эзотерические знания карачаевцев и балкарцев, засвидетельствованы специфические признаки традиционного зрелищного мировоззрения.

В этом архаическом синкретическом обряде очевидны зачатки драмы и трагедии. На это указывает композиция обряда, обособление образа индивидуального исполнителя — жреца, который по ходу действия перевоплощался в образ сакрального животного.

Заканчивалось празднество круговой пляской после молитвенных слов, произносимых жрецом:

Амма бога дуб
 Бин боян ши
 Шейркъат улу иман
 Иманым джулил болду¹⁸.

Для современных карачаевцев и балкарцев смысл этих слов утерян. Вероятно, когда-то они имели магический смысл, но постепенно обряд утратил свое первоначальное предназначение, и в народной памяти эти слова сохранялись лишь как дань прошлому. Тем не менее старики до недавнего времени продолжали верить в магическую силу именно этих словосочетаний, а не каких-нибудь других. Это обстоятельство не могло не заинтересовать ученых и не побудить их к расшифровке стиха.

Карачаево-балкарский языковед С. Я. Байчоров, много лет занимающийся связями карачаево-балкарского и шумерского языков, представил свой перевод этого заклинания:

Богиня-мать изливает (выливает, сыпает)
 Жертвоприношения (хвалу) Баяну —
 Шейркъата (имя бога — покровителя животных) сын козленок.
 Мой козленок стал началом благополучия, —

и сравнивает его с фрагментом шумерского героического эпоса о Гильгамеше:

Гильгамеш козленка чистого, светлого взял,
Козленка рыжего, жертвенного к груди прижал,
Руку к устам в молитве поднес,
Богу Уту на небеса кричит:
«Уту, в горы стремлю я путь,
Ты же помощником мне будь»¹⁹.

Версия ученого подкрепляет мысль о назначении светлого козленка в этом обряде, а также указывает на сходство в проведении культового представления карачаевцев и балкарцев с шумерским обрядом.

Этнограф И. Шаманов засвидетельствовал в опубликованных полевых материалах наличие слов «Оппа, Чоппа!» во время первого весеннего грома²⁰; исследователь М. Каракетов посвятил образу Чоппа специальный научный труд, где проанализировал роль и значение этого божества в традиционной обрядово-культовой жизни карачаевского народа²¹; фольклорист Т. Хаджиева записала сохраненные информантами тексты о Чоппа²².

Думается, что интерес ученых обусловлен осознанием значимости этого обряда, его ярко выраженной зрелищностью, а также тесной связью с культурой соседних регионов. У целого ряда народов, живущих по соседству с карачаевцами и балкарцами, существует обряд, посвященный культу молнии и имеющий термин *Чонна (Цоннай)*. Для сравнительного анализа рассмотрим некоторые из них.

В «Историко-этимологическом словаре осетинского языка» проф. В. И. Абаев пишет следующее:

Сильная гроза убила молодую женщину. После удара те, кто с ней шли, издали крик радости, стали петь и танцевать кругом убитой. Все жители поселения собрались вокруг танцующего круга, невзирая на то, что гроза продолжала бушевать. Их единственным и простым припевом было: «О, Elia, Elia! aldaŋi sorraŋ»... Кружась в хороводной пляске, повторяли они в такт эти слова, то в таком, то в обратном порядке, причем один запевал, а хор подхватывал. Убитой надели новую одежду, положили ее на то же место и в том же положении, как она была убита, и до самой ночи продолжались непрерывные танцы. Ее родители, сестра и муж танцевали, пели и представлялись настолько довольными, как будто это было какое-то празднество. Печальные лица оценивались бы как грех против Ильи. Это празднество тянулось восемь дней... Сюда же заставили прийти пораженного когда-то молнией юношу. Все, пораженные молнией, но оставшиеся в живых — становятся служителями и провозвестниками воли Ильи. Даже скот, пораженный молнией, получает свободу..

Юноша пел и танцевал в круге, потом упал и стал биться в конвульсиях. В промежутках между судорогами он бойко рассказывал с закрытыми глазами о том, что он видит у Ильи, и называл имена убитых, которые находились рядом с ним. Потом он возвестил приказание Ильи для умершей. Самым значительным был приказ поддерживать огонь в течение 8 дней около трупа и воздерживаться от всяких работ и ремесел. Убитая была положена в гроб и оставлена в течение 8 дней на помостках. На восьмой день ее положили на новую арбу, которую должна была вести пара быков с белыми пятнами... Молодые люди с родственниками убитой пошли процессиями по соседним деревням, пели и собирали подарки скотом и другими продуктами. Подарки шли для убитой, или для праздника, или для родственников... Гроб был поставлен наконец на арбу, запряженную быками, и им позволили идти туда, куда они хотели; там, где они сами остановятся, и должна была быть похоронена убитая. На этот раз быки остановились у ближайшей травы. Тотчас выложили четырехугольник из камней на возвышении в несколько футов, поставили гроб и положили его кругом и сверху камнями, образовав возвышение в сажень высоты. Рядом с этой кучей камней воздвигли шест с натянутой козьей шкурой и головой. Рядом, на более маленьком месте повесили лучшие одежды усопшей и поели собола у могилы собранные подарки. Скот убитой был отпущен в степь на свободу. Этому скоту привязали значок, и если он приближался к пастухам, его вновь отгоняли²³.

Абхазский обряд также представляет для нас интерес. В источнике XIX века читаем:

Если громовым ударом будет убита скотина, то хозяин ее собирает всю деревню без различия пола, устраивает из четырех столбов вышку такой величины, чтобы на нее не могли вспрыгнуть собаки или хищные звери. Устроив вышку, все присутствующие совершают вокруг убитой скотины пляску, напевая известные слова, а именно: одна половина поет хором «Воетла», а другая «Чаупар», и скотину поднимают на вышку... Там она остается на жертву хищным птицам²⁴.

Н. Альбов дает следующее описание самурзаканского обряда при поражении молнией:

Когда убьет громом человека или скотину, берут большой медный котел с цепью, который до тех пор хранился в доме без употребления, серебряный шнурок и лучшего козла из стада и с этими предметами отправляются на ближайшую гору, где собирается народ со всего околотка. Там втыкают в землю четыре столба, на них кладут перекладыны и все покрывают листьями и окружают со всех сторон серебряным шнурком. Затем режут козла и мясо его кладут на листья. После этого все пляшут круговую пляску, поют и в заключение творят молитву вышнему, чтобы он в другой раз пощадил их²⁵.

Абхазы, осетины (дигорцы), сваны и адыги — ближайшие соседи карачаевцев и балкарцев: отчасти этим можно объяснить сходство некоторых обрядов и терминов. Но, в отличие от своих соседей, имеющих возможность для более тесного соприкосновения с другими народами, карачаевцы и балкарцы по причине труднодоступного географического положения были лишены непосредственного общения и контакта с другими, поэтому их обряды остались малоизученными. Тем не менее в литературе нашлись данные о карачаево-балкарских обрядах. Особый интерес представляют записи С.-А. И. Урусбиева, балкарского просветителя XIX — начала XX века, познакомившего европейского и русского читателя с фольклором карачаевцев и балкарцев. Поскольку он сам являлся представителем того народа, о котором писал, его сочинения для нас вдвойне интересны, хотя его тексты и подвергались редактуре и коррекции.

В конце XIX века, начав сбор фольклорного материала об обряде «Эллири Чоппа», он писал следующее: «По преданию, нарты, когда кого-либо поражала молния, пели всегда какую-то песню „чоппа“»²⁶.

Известные русские историки XIX века В. Ф. Миллер и М. М. Ковалевский, которые неоднократно путешествовали по Кавказу²⁷ и оставили интересные записи о фольклоре и современном быте многих кавказских народов, свидетельствуют: «...на правой стороне Чегема (название реки. — З. Б.) была ровная площадка, на которой собирались петь священную песню с припевом „чоппа“, употребительную доселе у осетин, которые в честь своих святых поют „цоппай“. Эту песню, например, пели вокруг человека, пораженного громовым ударом и около сумасшедших»²⁸.

В статье И. И. Иванюкова и М. М. Ковалевского «У подошвы Эльбруса» читаем: «У осетин сохранился до сих пор танец „цоппа“, существующий у горских татар (карачаевцев и балкарцев) и кабардинцев ранее принятия им магометанства. Этот танец исполнялся с целью умиливать бога грома в тех случаях, когда гром убивал человека или животное»²⁹.

«У карачаевцев, по собранным мною сведениям, — писал другой русский этнограф, Г. Чурсин, — „чоппа“ представлял какое-то ныне забытое божество, к которому обращались во всех важных случаях жизни. В честь „чоппы“ ежегодно весною устраивался всенародный праздник»³⁰.

На наш взгляд, это божество являлось божеством житнетворящей силы. В фольклорных текстах есть прямые указания на его значимость, ему отводится вторая по влиянию роль после Тейри.

Анализ семантики обряда «Эллири Чоппа» дает множество оснований для подобного утверждения. Многие ученые предлагают индивидуальные варианты расшифровки этой семантики, как и термина обряда, сообразно своей специализации — этнографической, языковой, исторической. Не оспаривая достоверности ни одной из предложенных версий, хотелось бы привести и свою, театроведческую, а точнее — рассмотреть этот обряд с

точки зрения генезиса театра, тем более что к предлагаемому выводу почти вплотную приблизились почти все этнографы.

Так, в монографии балкарского этнографа М. Джуртубаева «Древние верования балкарцев и карачаевцев» читаем следующее: «Причина земледельческого характера культа бога грома и молнии кроется в том, что предки карачаевцев и балкарцев на определенной стадии развития рассматривали небо как начало мужское, а землю — как женское. Соответственно, гроза мыслилась как акт их соединения, соития, что и отразилось в выражении, бытующем до сих пор: „Кек кекюресе, джер буаз болады“, т. е. „Когда гром загремит, земля забеременеет“»³¹.

Несомненно, что это один из отголосков древнего традиционного представления о браке неба и земли как о сакральном (космическом) половом акте³².

То, что миф о браке земли и неба — один из главных в карачаево-балкарской мифологии, заметил историк М. Сысоев, неоднократно обращавшийся к карачаевскому фольклору. В своих трудах он указывал, что гром представлялся войной добрых духов против злых, уточняя далее: «при первом весеннем громе девицы и парни обливают друг друга водой, намекая на то, что некогда карачаевцы придавали иное толкование грому»³³.

Суммировав свидетельства касательно обряда «Эллири Чоппа», мы констатируем, что термин в форме *чоппа* фигурирует в слегка измененном виде у некоторых народов Кавказа, ближайших соседей карачаевцев и балкарцев. Исполнение обряда носит единообразный и последовательный характер: наличие светлого жертвенного козленка, хоровые танцы, одинаковый припев.

У карачаевцев и балкарцев этот термин зафиксирован в разных формах:

- обрядовая пляска и пение вокруг пораженного молнией³⁴;
- припев, повторяемый при свершении обряда плодородия³⁵;
- обрядовое хождение по аулам во время засухи и первого весеннего грома³⁶;
- моление божеству, олицетворяющему начало новой жизни, нового года³⁷;
- песни-обращения во время лунного затмения³⁸ и т. д.

Все примеры свидетельствуют о том, что Чоппа был полифункциональным божеством.

Поскольку форма отправления обряда «Эллири Чоппа» у всех народов фактически одинакова, можно утверждать, что он имеет очень древнее происхождение. Вероятно, обряд зародился тогда, когда на Кавказе еще не существовало языковых различий. Известно, что «формирование общих понятий происходит на основе речеслуховых восприятий и голосо-двигательных возбуждений. Первичные слова возникли одновременно с мышлением»³⁹. В древние времена, когда искусство находилось в неразрывной связи с образным мышлением, тождество ассоциаций у разных пле-

мен воспринималось как естественный факт. Схожие ассоциации «явились почвой для самой симильной магии, такого же (вместе с парциальной магией) фундаментального принципа первобытного мировоззрения и магической практики, где подобное вызывает подобное, часть замещает целое»⁴⁰. По мнению осетинского языковеда В. И. Абаева, поэтому и вопрос о происхождении и значении обряда «Чоппа» остается пока открытым⁴¹.

Никто не смог отвергнуть и сделанное на основе тщательных поисков и скрупулезных исследований утверждение Г. Чурсина, что слова *этлар* и *чоупар* абхазам были непонятны и не находили объяснения⁴².

Адыгский фольклорист М. Мижаев также не смог найти смыслового соответствия термину *Чоухар*, произносимому адыгами при похоронах убитого ударом молнии⁴³.

Вопрос о происхождении термина сложный. Ученые пришли к выводу, что обряд, с которым связан термин *Чоппа*, является достоянием всего западнокавказского мира и, по мнению Х. Х. Малкондуева, объясняется «древней этнической общностью жителей данного региона»⁴⁴.

Разумеется, следует анализировать этот обряд с использованием абсолютно всех имеющихся данных, но так как ученым были недоступны исторические материалы, касающиеся депортированных народов, это не могло быть сделано с исчерпывающей полнотой. На наш взгляд, выводы и предложения карачаево-балкарских ученых заслуживают самого пристального внимания.

Итак, одно из значений слова *Чоппа* — ‘фаллос’: вот почему оно было табуированным в карачаево-балкарском речевом обиходе⁴⁵. Это слово не включалось и в словари, оставаясь лишь в интимном общении и в детских стишках-дразнилках.

Этнограф М. Д. Каракетов делает вывод, что божество Чоппа не столько демиург, сколько производитель, он предстает концентрацией творительно-родительных начал природы и сам «есть творение Тейри из грязи для жизнеобеспечения объектов мироздания, мирового светового порядка — космоса»⁴⁶.

Принимая во внимание мнения М. Джуртабаева и М. Каракетова, а также зная толкование термина *Чоппа* в карачаево-балкарском языке, можно сделать вывод, что обряд «Эллири Чоппа», сопровождаемый песнями и плясками эротического характера, с восхвалением бога Чоппа, демонстрацией любви к нему, посвящался божеству, причастному к рождению всего живого, божеству производительной силы.

Если у многих северокавказских народов пока нет даже примерного объяснения термина *Чоппа* и его вариантов, как и лексемы *Эллири* (*о-етла* — у абхазов, *еллэ* — у адыгов, *алдар* — у осетин-дигорцев), то карачаевцы и балкарцы с легкостью могут истолковать эти слова.

Семантика обряда убедительно продемонстрировала призыв, обращение к Богу с просьбой дать жизнь урожаю, новорожденным и т. п. Бездет-

ные женщины, собираясь у священного камня Чоппа-таш, просили его об одном — возможности забеременеть.

После принятия карачаевцами и балкарцами мусульманства этот древнейший обряд, имевший поразительную зрелищность и способный составить основу профессионального театра любого народа, претерпел значительные изменения и исправления. Эротическая откровенность первоначальных представлений исчезла, смысл слов забылся, и со временем от обряда остались лишь отдельные фрагменты (семантика которых многим неизвестна) в виде обливания водой или перепрыгивания через огонь.

В карачаево-балкарско-русском словаре читаем, что «„эли чоппа, элири чоппа“ — название божества в языческом пантеоне карачаевцев и балкарцев, в жертву которому приносили козленка»⁴⁷. Слово *Эллири* и производные от него слова могли, по всей вероятности, означать имя другого божества, бога плодородия.

Обряд «Эллири Чоппа» — обряд в честь бога производительной силы — как отмечалось выше, имел фаллистическую окраску. Этот бог, по представлению древних карачаевцев и балкарцев, обеспечивал не только изобилие, урожай, но и обладал способностью давать жизнь природе и человеку как части природы, т. е. символизировал производительную функцию природы и всего живого.

Именно поэтому фаллос козла закапывался в землю, и, прежде чем отобрать животное для заклания, проверяли его производительную способность. В XVII веке на Северном Кавказе побывал итальянский путешественник Адам Олеарий, который оставил нам запись, касающуюся того, по какому принципу выбирался козел, достойный быть принесенным в жертву богу. Он пишет, что у козла «отрезают производительную часть, бросают ее о стену или забор, и если она не прилипнет, но скоро упадет, то жертва признается недостойною, тогда нужно заколоть другую, если же она прилипнет, то жертва считается избранной»⁴⁸. Этот обычай у карачаевцев и балкарцев сохранился до сих пор.

Обряд «Эллири Чоппа» родственен обрядам плодородия многих земледельческих народов. Достаточно вспомнить культ Диониса и посвященных ему празднеств (дионисий), с которыми связывают истоки греческой трагедии. Человек, изображавший Диониса, шествовал в окружении шумных и веселых сатиров — людей, одетых в козлиные шкуры, с привязанными хвостами, рогами и копытами. У Диониса — бога плодородия — имелось много воплощений (растения и животные), и среди них в обрядовых играх наиболее популярным был козел.

Культ Диониса также имел ярко выраженную фаллистическую окраску, она сказывалась не только на характере обрядового действия, но и на характере ряжения сатиров, которые носили на своем одеянии фаллос.

Сохранившиеся источники не дают нам оснований говорить о том, что участники карачаево-балкарского обряда «Эллири Чоппа» имели бута-

форский атрибут плодородия. Но можно предположить, что в древние времена он использовался, так как мы находим его у участников другого карачаево-балкарского представления, называемых *кепчи* (*гяпчи*), т. е. ряженные, в группу которых входили разные персонажи: *зыккыл* ('нищий'), *маймул* ('обезьяна') или *бусхул* ('оборванец'). Грубое название допускает и вольное, неблагородное поведение. Участники шутовских представлений прикрепляли бутафорию к своей одежде, но прикрывали «театральным костюмом» (козлиными шкурами или вывернутыми шубами). Выбрав момент, они резко распахивали шубу, пугая девушек, затем закрывались шубой и быстро убегали⁴⁹.

В указанном обряде примечательно и то обстоятельство, что в нем уже имелся исполнитель своего рода роли «первого актера», или зачинателя праздника, его руководителя, который противопоставлялся остальным участникам и обладал привилегией максимально вживаться в роль. Обычно такие функции выполняли колдуны, шаманы и жрецы.

«Шаман, — пишет В. Кабо, — пользуется привилегией всецело отдаваться порывам экстатического вдохновения»⁵⁰. Это и понятно: именно он должен был добиться наибольшего эмоционального воздействия на остальных участников обряда, являющихся в то же время зрителями, и вызвать в них «сопереживание». По наблюдению Дж. Фрезера, верховные правители многих народов произошли по прямой линии от древнего мага или знахаря⁵¹. В древности властители народов почитались как хранители сокровенных знаний и умений. Тайные, эзотерические знания закрепляли их власть над людьми.

В обряде «Эллири Чоппа» для нас интересны факты, которые свидетельствуют о зарождении момента перевоплощения человека в иное существо, о его стремлении как можно убедительнее играть свою «роль» перед наблюдателями, которые одновременно были и зрителями, и участниками обрядовой игры.

Из всего сказанного можно заключить, что в обряде «Эллири Чоппа» зафиксированы не только специфические проявления социальной культуры, но и истоки зрелищных традиций карачаевцев и балкарцев.

Памятую о том, что драма есть действие совершающееся, а трагедия этимологически означает 'козлодрание', можно утверждать, что обряд «Эллири Чоппа» представляет собой первую документальную фиксацию примитивной драмы в раннем обществе.

Значение обряда «Эллири Чоппа» для духовной культуры карачаевцев и балкарцев исключительно велико. В нем сосредоточена огромная информация о знаниях народа, его этике и эстетике, древнейших связях с мировыми цивилизациями.

Если в период зарождения театрализованного обряда начинался вокруг живого козленка, то впоследствии он был сначала заменен его шкурой и чучелом, символизирующим умершего и возродившегося бога плодородия.

дия, а затем в играх и празднествах его сменил человек в маске козла или кукла. Это так называемый «ритуальный обман», симпатическая магия, когда кого-то, приносимого в жертву, заменяют каким-либо предметом-символом (т. н. магия по сходству)⁵². И народ верит в то, что маска олицетворяет собой божество; человек, представляющий это божество, переходит в иное, трансцендентное состояние. Перемена образа, перевоплощение приобретает в данном случае мистический характер, т. е. «переживание в экстазе непосредственного „единения“ с богом»⁵³. Новая сущность, которую олицетворяет маска, есть сакральное чувство, «действительно ощущаемое перевоплощение»⁵⁴, а не какое-то абстрактное профанное представление.

Ввиду того, что в древности наибольшим почитанием пользовался белобородый козел, исполнитель роли козла должен был иметь на маске белую бороду, откуда произошло название аксакал ('белобородый'). Аксакал, ставший у карачаевцев и балкарцев воплощением самого почитаемого ими божества, пользовался у предков большим уважением. Обычно аксакалом называли старейшину рода, который обладал непререкаемым авторитетом и потому избирался руководителем всех обрядов. Позднее аксакалами стали называть замаскированных затейников, участников аграрных обрядов и различных представлений⁵⁵.

Ряжение козы характерно для обрядов многих народов. У русских в святочных хождениях обязательно участвовала коза или человек в маске козла, которые всегда были неперемненными участниками медвежьей потехи. Священное животное часто называли *дедушка*, *старик* (ср. карачаево-балкарское *аксакал*)⁵⁶.

Исторически ряжение предшествует игре с живым зверем. «Действия с животными, да еще окрашенные комизмом, становятся возможными лишь тогда, когда происходит переакцентировка внутри обряда — зрелищное игровое начало выходит на первый план, заслонив частично или полностью магическую функцию»⁵⁷. Религиозно-мистическое отношение закономерно сменяется абстрактным, эстетическим. Традиционное мировосприятие коллективных зрелищно-игровых представлений заключается в осознании иного способа общения, достигаемого в «измененном состоянии сознания». С течением времени необходимость в магических обрядах исчезает и появляется потребность в развлекательно-дидактических представлениях. Из ритуальных обрядов образ козла перешел в игры и празднества, связанные с аграрным хозяйством, а ряженные в масках козла стали необходимыми участниками самих сельскохозяйственных работ. Так трудовые процессы продолжали сохранять в себе театрализованные представления, в которых ведущую роль играла маска козла. В этих представлениях следует выделить несколько видов исполнителей, названия которых произошли от наименования маски или той роли, которую они исполняли в представлении, — таковы *теке*, *бегеуль*, *кепчи* (балкарские

гяпчи), зыккыл, алымчи, маймул, бусхул, масхара, кука (или кызтеке), то-тайла, гепсорка.

Бегеуль — обязательный персонаж карачаево-балкарских зрелищных действ. Поначалу он был облечен в маску козла, но впоследствии необходимость в сокрытии лица отпала и бегеуль занял место общего руководителя веселья:

Во время танцев между танцующими и особенно около любопытной толпы суеился один молодой человек, держащий в руках довольно большую и длинную палку; он то и дело отгонял наступавшую толпу, прикрикивал на танцующих, пускался сам плясать, словом — поспевал всюду. Иногда в два-три прыжка он оказывался посередине площадки и, остановившись прямо в упор перед танцующею парой, заграждал ей дальнейший путь своим посохом; парочка останавливалась, и кавалер медленно отправлялся рукою себе за пазуху, доставал оттуда кошелек или портмоне и платил за свадебный пропуск; получив «выкуп», молодой человек быстро удалялся, поднимал вверх руку, показывал всем достоинство полученной им монеты или кредитного билета, прятал эти деньги и, очутившись вновь около толпы, успевшей в его отсутствие нахлынуть за указанную черту, без милосердия бил по ногам переступивших границу. Слышался всеобщий смех и брань тех, кому досталось от строгого блюстителя порядка. Задержки танцующих и требования «выкупа» повторялись довольно часто, причем не имевшие денег давали и какую-нибудь мелкую вещицу вроде натруски, кошелька и т. п. Требовавший выкупа не ограничивался одним танцующим: часто, остановив девушку, он обращался к кому-нибудь из стоявших в стороне, выбирая такого, который по его расчету мог заплатить деньги.

Молодой человек этот имел значение распорядителя танцев и по-горски называется бегеуль; обыкновенно в это звание выбирается расторопный и бойкий человек — мастер на все руки. Собираемый им выкуп идет в пользу музыкантов⁵⁸.

На самом деле задача и назначение бегеуля в визуально-действенных представлениях более обширны и многообразны: он не только исполняет функции глашатая, объявляет имена почетных гостей, победителей игр, танцев и т. д., следит за порядком в танцевальном или игровом круге, но и является главным организатором зрелищного действия.

Во время праздника бегеуль дает указания исполнителям, кто за кем вступает в игру, и все ему подчиняются. У него есть своего рода «сценарий», по которому строится действие, поэтому мы смело можем назвать его режиссером. Следуя традициям зрелищной культуры, исполнители выходили на «сцену» по установленной очередности, ибо знали, что в месте, предназначенном для представлений (условном круге, созданном участниками зрелища), где предстоит перемена образа, надо быть собранным и последовательным.

Бегеуль — организатор и ведущий праздника, и многое зависит от его общительности, находчивости, умения убеждать, чувства юмора и фантазии. Он был готов ко всем неожиданностям, которые могли преподнести народный темперамент и юмор⁵⁹.

Он выступает и как актер-импровизатор, действующий находчиво и свободно. Бегеуль мог превысить свое положение и назначить «наказание» самым непослушным в виде исполнения номеров гротескового характера⁶⁰.

В истории карачаевцев и балкарцев был период, когда бегеуль выполнял лишь функции обыкновенного распорядителя танцев, развлекателя; оскудение его роли привело к изменению также и имени. Человек, выполнявший функции бегеуля, ограниченную ролью ответственного за исполнение игровых номеров, назывался *алымчи* — ‘собиратель выкупов’ (в романе «Черный сундук» Х. Аппаева приводится описание действий алымчи).

Когда парень заканчивает танцевать с девушкой, он обязан проводить ее до места, где она находилась в момент приглашения, — неожиданно алымчи преграждает девушке путь и громко кричит, что забирает ее в плен. Пока партнер не заплатит выкуп за нее, алымчи не позволит девушке сойти с места, а юноше уйти. Эта картина разыгрывается весело, с шутками и розыгрышами. На роль алымчи назначался бойкий человек, с чувством юмора, быстрой реакцией, умеющий удачно обыгрывать непредвиденные ситуации, хорошо знающий горский этикет и художественное творчество своего народа⁶¹.

Современные карачаевцы и балкарцы не делают особых различий между бегеулем и теке, но очевидно, что бегеуль постепенно занял ведущее место в организации зрелищной части торжественных событий. Все вопросы, касающиеся художественной и постановочной стороны праздника, решал он.

На праздниках и различных торжествах выступают люди, отмеченные художественным талантом. Кроме бегеуля и теке присутствуют еще танцоры, певцы, сказители, акробаты, шуты, которым позволяют разные вольности и импровизация. Для развлечения молодежи во дворе обычно отводится специальная площадка (как сцена), с четырех сторон обнесенная железной цепью. Цепь имеет значение оберега, и всё, что происходит внутри ограждения, считается неприкосновенным, сакральным, — это как бы картина другого мира. Такие площадки делали и в кунацкой (отдельном гостиниом доме или комнате для гостей) у представителей высшего сословия. Для зрителей старшего возраста — мужчин и женщин, выносили деревянные скамейки и устанавливали их напротив друг друга. Молодежь стоя (поскольку при старших сидеть не полагается) наблюдала за происходящим или участвовала в представлении. Существовали специальные развлечения, устраиваемые для гостей, в которых принимали участие музыканты, певцы, сказители и т. д. Князья любили устраивать между собой словесные турниры: предлагалась определенная тема, у которой были про-

тивник и защитник, и двое соревнующихся должны были использовать все свое мастерство, чтобы зритель принял его версию. Это развивало речевую культуру, учило импровизации, помогало обретению навыков воздействия на зрителей. По сообщению информантов⁶², подобные диспуты назывались *акъ сюек-оюн* ('представления белокостных', т. е. князей). Они равнозначны по смыслу одноименным развлечениям казахской знати⁶³. Участие представителей высшего сословия в народных теке-оюн осуждалось, однако без их почетного присутствия ни одно представление не могло начаться.

Существовал единственный праздник, когда им позволялось нарушать табу своего сословия, и это нарушение даже поощрялось, поскольку символизировало «возврат» человека к природному состоянию, временный отказ от многих культурных установок, что свидетельствовало о его архаичных сакраментальных истоках. Участие в этом празднике подразумевало обязательное ношение маски. Речь идет о древнейшем празднике «Голлу», проходившем в последней декаде марта. Праздник этот длился несколько дней и ночей и посвящался божеству плодородия и предкам⁶⁴. Кульминацией торжества был день накануне весеннего равноденствия, когда, по поверью, к людям приходили их предки, — *нарт къобхан кече* 'день, когда воскресают нарты'⁶⁵.

Праздник носил ярко выраженный карнавальный характер: неизменные замаскированные затейники позволяли себе любую вольность. Обрядовое действо «Голлу» представляло плодотворную почву для установления контактов с фантастическим, потусторонним миром, для творческого самовыражения.

Все многочисленные участники обрядовой игры теке-оюн ('козлиная игра') были в масках. Некогда это было яркое представление с большим количеством ряженных, а впоследствии так называлось любое зрелище с участием даже одного исполнителя в маске козла. Ни одно традиционное народное или семейное торжество не обходится без исполнителя теке. Слово *оюн* имеет несколько значений: 'игра', 'зрелище', 'представление'. Теке же были своего рода комедиантами, арлекинами — импровизаторами.

И бегеуль, и теке носили маску козла, приготовленную из войлока, из которого делались большие дугообразные рога, а из длинной шерсти козла — белая борода. К рогам обязательно прикреплялись различные бубенчики и монеты, которые при движении ряженного звенели и переливались на солнце. На маску нашивались яркие куски материи, чаще красные, желтые и т. п. Маска придавала им таинственности, один ее вид должен был действовать на зрителей магически, напоминать о сакральной связи с космосом.

Кепчи означает 'ряженный' вообще, *кепчек* — 'игры ряженных', от слова *кеп / кап* 'форма, личина, образ, контур'⁶⁶. Обычно эта была группа ряженных, в различных костюмах и масках. Их искусство заключалось в том, чтобы замаскироваться как можно лучше, дабы их никто не узнал. Кепчи

могли использовать маску любого животного, но не теке (козла). Маски иногда носили сатирический характер, а иногда устрашающий. Некоторые исследователи не учитывают тонкостей функции ряженных и объединяют два понятия в одно: *кепчи-теке*. На наш взгляд, это глубоко неверно, поскольку, как отмечалось выше, между ними есть существенная разница. Теке — это сакральная фигура (тотем), и потому ему позволена полная свобода действий, он может допустить любую вольность, даже такую, которая в горском этикете запрещена. Кепчи — обыкновенный персонаж в любой маске. На празднике никто не имеет права обижаться на теке или не выполнить его, пусть даже оскорбительные, приказания. Кепчи же — замаскированные в разные образы спутники дуально-сакрального шута *аксакал-теке*. Чаще всего они надевали на себя вывернутые наизнанку шубы, мазали лицо сажей и т. п.

Изменение облика, покрытие лица маской древний человек отождествлял со смертью, снятие маски — с возрождением. Карачаевцы и балкарцы и сейчас об умершем говорят *аушду*, т. е. 'при переходе в иной мир поменял обличье, образ'.

Значение маски как знака умершего убедительно продемонстрировано в работах А. Д. Авдеева и Л. Н. Виноградовой. Они отметили, что само слово, обозначающее маску, во многих языках одновременно понимается как 'смерть', 'предок' и 'изображение мертвого'⁶⁷. Это наблюдение можно отнести и к карачаево-балкарскому языку, где *кеп* (*кап*) — 'маска', *кебин* — 'саван', *кепчи* — 'замаскированный, ряженный'⁶⁸.

Надевая маску, человек как бы перевоплощался в изображаемое маской существо. «Ношение маски сообщает человеку некое „инобытие“, некое отрешение от собственной личности. Когда-то это воспринималось мистически, как некое сопричастие, теперь — как соблазнительная возможность говорить и поступать анонимно, как бы освобождая себя от ответственности за слова и действия»⁶⁹.

Элементы перевоплощения, маскировки сохранились во многих карачаево-балкарских обрядах и представлениях. То пристальное внимание, которое обращали наши предки на изменение своего обличия, говорит о сильном магическом смысле этого действия. Для карачаевцев и балкарцев это было не простое изменение внешности: каждое действие, каждый поступок, каждый знак имел сакральный смысл. У участников действа ряженных происходило изменение внутреннего состояния, понятий времени и пространства. Танцы с переодеванием в шкуры зверей, перевоплощение жрецов, переодевание мужчины в женское платье, нарядание лягушки, осла, козла и др. — все это воспринималось как оживление духа предков, тотема и тем самым диктовало нормы и правила соответствующего поведения.

Так, например, обряд «капатейна» / «капатыйна», широко применяемый в прошлом и сохранившийся до наших дней в виде танца, использовался в ритуалах, исполнявшихся в доме тяжело или смертельно раненного

человека, а также возле роженицы после рождения ребенка. Назначение обряда, его магических действий было направлено на то, чтобы поддержать дух, жизнь в теле (форме). Этимология названия обряда (*каб / кеп* 'форма' + *тый* 'удержать') точно соответствует визуальному действию, проводимому около роженицы или раненого⁷⁰.

Известно, как важно вывести больного из состояния забытья, апатии после наркоза, бессилия. Медиками используются для этого различные методы, вплоть до пощечин. Карачаевцы и балкарцы в подобных случаях поступали следующим образом: участники делились на две команды, которые стремились превзойти друг друга в умении развеселить роженицу или ободрить больного. У каждой команды имелся свой тамада, т. е. руководитель, и теке, состязания которых завершало представление, длившееся, как правило, целую ночь, иногда и не одну. Они разыгрывали разные сценки — трагические и комические, пантомиму, пели песни, танцевали и т. п., причем все их действия носили гипертрофированный, преувеличенный, шумный характер⁷¹. «Искусственная бессонница», по определению Н. И. Пирогова, «кажется, более делается с врачебно-политической целью»⁷².

Участники такого представления преследовали одну цель — удержать человека в этой жизни, и использовали преувеличенные методы и приемы, сообразные своему исполнительскому статусу.

Зыккыл ('нищий') и *бусхул* ('оборванец') — участники потешных зрелищ, они надевали на себя рваную одежду, составляя группу ряженых. Их цель была спровоцировать на общение какую-нибудь приличную девушку, обычно самую разодетую. Контраст в их убранстве был разительный, и зыккыл и бусхул старались задержать на нем внимание зрителей, прибегая при этом к пантомимической импровизации. Они также являлись помощниками аксакала-теке. Зыккыл и бусхул приставали к людям с просьбой о милостыне, но их жалкий и безобразный вид не должен был никого отталкивать⁷³. Можно предположить, что название *зыккыл* (или *бусхул*) им было дано недавно, когда, в силу объективных причин, стало трудно изготавливать маски и люди наряжались кто во что горазд, лишь бы не быть узанными, а возникли эти маскированные представления в недрах участников «кепчи», как одна из его разновидностей.

Зимой зыккыл и бусхул надевали на себя вывернутые наизнанку шубы, папахи, лицо либо закрывая платком, либо измазывая сажей; летом придумывали что-нибудь подобное. Под шубой они прикрепляли к поясу деревянный или войлочный фаллос. Зыккыл являлись мимами, комедиантами, по своим функциям близкими к сатирам, сопровождавшим бога Диониса. Они были своеобразными шутами, скоморохами на праздниках, которые должны были развлекать участников праздника и, как приближенным к аксакалу, им также позволялись вольности. Зыккыл и бусхул являлись мастерами импровизаций, веселого розыгрыша и искус-

ной маскировки. Редко кому удавалось узнать в замаскированном нищем своего односельчанина. Стремясь разоблачить зыккыл (бусхул), зрители воровали его и раздевали, а затем с насмешками изгоняли из компании ряженных. Тот, кому не удалось избежать разоблачения, пополнял ряды зрителей, но и тогда над ним не переставали подшучивать⁷⁴.

Идентична функции зыккыл (бусхул) и роль другой группы ряженных, под названием *маймул* ('обезьяна').

Они были не столько мимы, как первые, сколько искусные пародисты, умеющие точно копировать особенности поведения зрителей, имитировать голоса и жесты. Если пародия удавалась, она вызывала большое оживление и одобрение зрителей. Маймул могли быть переодетыми как угодно, а могли и не менять одежду, просто развлекая зрителей. Они становились «разносчиками» удачных импровизаций комедиантов.

Посредниками между зрителями и маймул выступали озорники — камсакчи, молодые юноши, вдохновленные выступлениями самодеятельных актеров. Они провоцировали зрителя на диалог, и тот видел себя как бы со стороны, вместе со всеми веселясь над тем, как ловко его провели камсакчи⁷⁵.

Особо примечательными в группе кепчи были персонажи *кука* (или *кыыз-теке*) и *эркек масхара*, воплощающие образы женоподобных юношей и мужеподобных девушек. Роли последних после принятия мусульманства исполнялись только лицами мужского пола, и их комичные, нарочитые действия и диалоги (между собой или со зрителями) вызывали бурную реакцию участников зрелища⁷⁶.

Представления ряженных, которые были неизменными участниками большинства зрелищных обрядов и празднеств, напоминают аналогичные действия комедиантов-импровизаторов у разных народов: у болгар — *кукеры*⁷⁷, у грузин — *бекира*⁷⁸, у абхазов — *акечеки*⁷⁹, у адыгов — *аджигафа*⁸⁰, у кумыков — *домбай*⁸¹.

Однако самое интересное в шествиях ряженных представляет участие в них женщин. После закрепления мусульманства женские персонажи исчезли из свиты аксакала, но очень пожилые люди о них помнят. Аксакал называл эту группу ряженных женщин *тотайчыкла* 'тетушки'. Чем конкретно они занимались, пока не выяснено, однако известно, что, по мнению аксакала, без их участия ни одно представление ряженных не может быть полноценным⁸². Мужчины, принимающие участие в свите аксакала, назывались *олила*⁸³.

Следует отметить и наличие специальной «охраны»: в группе ряженных обязательно присутствовали люди, снабженные или длинными палками, или цепями, которые свидетельствовали о том, что группа находится под защитой этих персонажей. В случае надобности они загораживали ряженных цепями или палками, не допуская к ним зрителей⁸⁴.

Особое развитие представление теке-оюн получило в мужской среде, среди косарей. Можно утверждать, что игра теке-оюн — это своеобразный мужской сатирический театр со своими актерами, режиссером, сценарием, масками и костюмами. Словом, теке-оюн имеет свои традиции и законы, напоминая стиль итальянского народного театра *commedia dell'arte*. К сожалению, сценарии теке-оюн не сохранились в письменной фиксации, приводимые ниже два отрывка из воспоминаний участников игры — исключение.

Представляет интерес тот факт, что карачаевцы и балкарцы сохранили в своих трудовых процессах театрализованное действо. В частности, речь идет о вышеупомянутом бегеуле, совместившем функции как руководителя представления, так и его главного исполнителя, *аксакал-теке*.

Высоко в горах, куда трудно добраться на машинах, сенокос проводят как встарь, вручную. На сенокос у карачаевцев и балкарцев принято выходить группами из 10—15 человек. Эта группа называется *джыйын* ('отряд, коллектив'). Во главе джыйын стоит тамада — главный и старший среди всех. Кроме тамады коллектив выбирает для него заместителя — бегеула, самого выносливого, сильного, который одновременно должен хорошо работать и развлекать косарей после окончания работы, т. е. тамада является почетным руководителем, а бегеуль — оперативным. Вдобавок последний должен обладать фантазией, уметь легко менять настроение, хорошо танцевать, петь — тем самым, в его обязанности входит также культурное обслуживание косарей.

В свободное от работы время он надевает на себя маску козла — *теке-бёрк* (*теке* 'козел', *берк* 'шапка'), с рогами и белой бородой (поэтому его по-прежнему шутливо величают аксакалом). Отверстия для глаз в маске обшивают красной материей, а по бокам пришивают козлиные уши из войлока. Сзади к штанам пришивается хвост, на ногах сбоку закрепляются копыта. Каждый элемент одеяния несет смысловую нагрузку и обыгрывается в процессе представления: хвост означает, что бегеуль не лишен хитрости, бубенчики на шапке, звенящие при ходьбе, — что он любит подарки, палки в руках — что он хочет, чтобы его слушались, белая борода указывает на его мудрость, а копыта — на умение быстро бегать, так что вряд ли кто-нибудь сможет от него убежать.

Мы видим, что роль бегеула дошла до нас в сильно измененном виде. Если раньше бегеуль изображал всеми уважаемую персону, равную по положению аксакалам, то теперь от этой роли осталась лишь внешняя, комическая сторона. Обычно он выступает в роли затейника, шутника, хотя и сохранившего прежнюю власть. Стоит только ему надеть свою маску, и он превращается в полновластного главу всего коллектива косарей. С этого момента никто из присутствующих на косовице не имеет права называть его *теке* (т. е. 'козел'), а его маску — *теке-бёрк* ('козлиная шапка'). Нарушив-

шего условия игры бегеуль может наказать ударами плети, что он в шутку и делает. Все должны называть его бегеулем, а его маску — *хан-такъыл* ('ханская корона'). Кнут бегеуля не разрешается называть *къамчи* ('кнут'), а следует говорить: *джибек уч* ('шелковая бахрома'). Тот, кто произнесет «къамчи», должен спастись бегством от «шелковой бахромы» бегеуля.

Во время косовицы бегеуль косит наравне с другими, в его обязанности входит также и помощь отстающим или уставшим. Заметив таких, он надевает свою маску, подходит к ним, начинает блеять и фыркать, как козел, бодаться и брыкаться по-козлиному. Остальные косари наблюдают за действиями бегеуля и подтрунивают над отстающими.

Если во время косовицы к полю косарей подъезжает всадник, то бегеуль откладывает косу в сторону, надевает свою маску и, позванивая бубенчиками, бежит к всаднику. Косари также откладывают косы и наблюдают за проделками бегеуля, который начинает кружить вокруг всадника, ржать, как жеребец, и не отпускает его до тех пор, пока он не откупится, — таков негласный закон. Бегеуль дает всаднику «расписку», подтверждающую, что он бегеулей не обижает. Расписка представляет собой обыкновенный зеленый лист, сорванный бегеулем, на котором он «пишет», сопровождая свое действие жестикуляцией и пантомимой.

«Репертуар» бегеуля насыщен шутливыми номерами, характеризующимися мгновенной импровизацией. Обычно на косовице косят рядом несколько коллективов, и у каждого есть своей бегеуль. Если один из коллективов проспит и вовремя не выйдет на работу, то бегеуль соседей кричит в сторону проспавших по-ослиному, как бы стараясь разбудить их.

Как правило, кого-нибудь одного из коллектива назначают шапой ('поваром'), он официально освобожден от работы, т. к. должен готовить еду для косарей. Хлеб для завтрака шапа печет обычно вечером, а бегеуль ночью всегда пытается хлеб украсть; повар, прекрасно зная об этом, должен быть настороже. Тем не менее утром он, как правило, не досчитывается лепешек и спешит доложить о пропаже тамаде (старшему). «Кто-то ночью у меня украл лепешки!» — жалуется он, хотя прекрасно знает, чьих это рук дело. Но правила есть правила, и его жалобы прерывает «рассерженный» бегеуль: «У нас в отряде нет воров!» — пускаясь затем в длинные смешные речи, сопровождаемые пантомимой. Бегеуль старается намекнуть тамаде, будто вполне может быть, что шапа сам съел все лепешки. Тамада рассержен, он с грозным видом поднимается со своего места, вынимает из-под себя сложенный подник седла, раскрывает его, будто книгу, и медленно читает «приговор»: «Такого-то и такого-то шапу за халатное отношение к своим обязанностям и необоснованные подозрения к своим товарищам наказать обедом за свой счет для всех косарей!» Бегеуль, счастливый тем, что он разоблачил соню, спешит сообщить приговор пантомимическим танцем всем косарям, наблюдающим за этой сценой. И хотя все знают, что повар честный человек и не брал лепешек, они вместе с бегеулем принимают участие

в розыгрыше шапы, ибо таковы правила игры; что же касается повара, то он должен исполнить приговор всерьез.

У Бегеуля за дверями коша (летнее жилье горцев в горах) всегда стоит палка. Когда косари возвращаются с косовицы, бегеуль должен их развлекать. Он берет кнут, вынимает деревянный кинжал из ножен, прикрепляет его на длинном шнуре с левой стороны, надевает свою маску, «седлает» палку, будто коня, и начинает скакать перед людьми. Тот, на которого он будет наезжать, должен говорить, что его «конь» — это тарпан, т. е. лучший скакун, на которого не садились еще даже цари, не то что косари. Его кинжал — это божественный меч, который может срубить самые большие деревья и разрушить самые крепкие скалы; его плетъ — не просто шелковая бахрома, а айтыргъан эткен, т. е. предмет, обладающий чудодейственной силой, исполняющий любые желания. Все деяния бегеуля должны всячески превозноситься. Тот, кто не хвалит его, спасается бегством от рассерженного бегеуля, который преследует его на своем «скакуне».

В торжественные дни бегеуль организует для коллектива разные увеселения. Для начала он запекает песенку шуточного содержания, остальные бьют в ладоши, и тот, на кого он укажет, должен выйти в круг и исполнить какой-нибудь номер.

Порой коллективы косарей устраивают общие представления, и тогда происходят своеобразные соревнования. На них косари могут оценить художественные способности своих бегеулей, ведь на эту роль назначается человек, обладающий не только физической силой и выносливостью, но и хорошо знающий фольклор; к тому же он должен обладать актерскими способностями, т. к. приказы тамады ему зачастую приходится передавать пантомимически. Подобные соревнования длятся весь день. Проигравшая команда завтра косит поле победителей, а у последних остается еще один день для веселья, и их бегеуль не скупится на выдумки. Он может дать задание — например, кому-нибудь из косарей опуститься с гор в селение и украсть у одной из красивых девушек аула какую-нибудь вещь. Задание считается выполненным в том случае, если отец этой девушки поднимается в горы к косарям. О пропаже вещи он должен молчать, т. к. подобное действие со стороны бегеуля каждый отец считает за особую честь, оказанную его дочери, — таковы опять же правила игры. Гости встречают бегеуль, встреча также театрализована: оба участника делают вид, что она произошла случайно, между ними возникает импровизированный диалог, из которого бегеуль узнает последние новости в селении. Косари уходят на косовицу надолго (на несколько месяцев), и роль бегеуля для них огромна — он скрашивает их тоску по дому, узнает сведения о семьях косарей, подбадривает их и веселит.

Иногда по вечерам, особенно если на коше присутствовал гость, происходило самое интересное: бегеуль начинал игру. Сигналом было надевание им маски и доспехов — длинной палки и плети. С этого момента все преобразалось: скромный кош превращался в ханский дворец, косари — в бла-

городных воинов, косы — в мечи и ружья, палка теке — в волшебного скакуна, его плетъ — в шелковую бахрому и т. д. самого ряженого никто не мог назвать по имени собственному или по имени маски — «теке» (козел), только «аксакал» (старейшина). Он мог себе позволить все что угодно: кого-то поощрить, а кого-то высмеять — за лень, обжорство, хвастовство⁸⁵. Все эти качества «аксакал» изображал, используя пантомиму и слово.

Начиналась увлекательная игра «в предлагаемых обстоятельствах». Например, такая: перед началом представления «аксакал» проводит переключку «войска». Участвующие в игре отвечают: «Первый, второй, тысячный, стотысячный» и т. д. (хотя косарей всего-то 15—20). Затем аксакал, обращаясь к косарям, спрашивает: «Отзовитесь те, кто умер на сегодняшней смертельной войне! Кто ранен? Кто пропал без вести?» В ответ раздаются крики: «Я умер!», «Я ранен!», «Я пропал без вести!»

Ряженный подходит к каждому из них и вступает в диалог:

— Если ты умер, значит, ты побывал на том свете? В рай заходил?

— Заходил.

— А моего друга Насра-ходжу видел?

— Нет, не видел!

— Ах, мошенник! Зачем тогда вернулся? — и начинает палкой бить «умершего».

— Ой, видел, видел! Забыл нечаянно, прости меня. Он и привет тебе передавал.

— Вот спасибо большое! — и аксакал уходит к «раненому», осматривает его ноги, руки, голову, затем обращается к своему помощнику:

— По-моему, у него ранена не нога, а... голова. Перевяжи его.

Помощник подбегает и имитирует перевязку, возмущенный таким осмотром, «воин», прихрамывая, пускается бежать. Его догоняют стражники и насильно «перевязывают». Нечто подобное проделывается и с «воинами, пропавшими без вести»⁸⁶.

Приведенный отрывок — лишь маленький эпизод многочасовой занятной игры, но в нем налицо элементы театрального действия: определенный сюжет, действующие лица, зрители.

Сюжет в театрализованной игре теке-оюн никогда не имел законченной формы, все зависело от желания и фантазии «аксакала» (бегеуля): сегодня вечером он мог предложить поиграть в войско хана, а завтра — в жителей аула, оставленного ими неделю назад. И тогда мужчинам приходилось играть женские роли.

Персонажами игры теке-оюн могли оказаться любые образы, и каждый зритель мог стать действующим лицом представления. Строгие правила игры, которые соблюдали все участники действия, говорят о традиционности ее исполнения и древности происхождения. Самодеятельные актеры часто прибегали к пантомиме, гимнастическим трюкам,

пению, танцам, музыке, фокусам, дрессировке, использованию кукол. Поскольку игра теке-оюн проводилась на открытом воздухе, сложился определенный стиль общения со зрителями — непосредственный и гротескный.

Как видим, в этой старинной народной игре имеются все элементы театрального действия: определенный сюжет, герои — справедливый тамада, шутник бегеуль, соня шапа, случайный гость, всадник, использующие в своих действиях слово, жест, мимику, пантомиму, т. е. действующие в игровом поле; зрители и т. д.

Игра теке-оюн как свидетельство древней зрелищно-обрядовой культуры карачаевцев и балкарцев, насыщенная признаками театра, со временем стала названием особого типа представлений. Персонажи, принимающие участие в теке-оюн, шумной компанией ходят по дворам или собираются на каком-нибудь празднестве и веселят народ, каждый сообразно своей функции. При внимательном анализе этого представления нетрудно обнаружить следы пародийного, комического, пантомимического, музыкального театра.

Теке-оюн — это высшее достижение зрелищного искусства карачаевцев и балкарцев, образец народной театрализованной игры, оказавшей воздействие на становление профессионального театра и драматургии.

Аналогичную бегеулю функцию выполняет на полевых аграрных работах, в которых принимает участие весь аул, персонаж под именем теке. Но, в отличие, об бегеуля сам он не работает — в таких случаях теке является только затейником, с соответствующей функцией поведения: в его обязанности входит развлекать, что он и делает во время весенних полевых работ или во время сбора урожая осенью.

Так, весной, когда начинали таять снега, прежде чем провести первую межу, поселяне очищали поля, закалывали ягненка, разжигали семь костров и собирались вокруг них на торжество. На кострах сжигался весь сор, собранный на поле, — считалось, что так люди сжигали злых духов зимы. Затем, как будто неожиданно для всех, на поле появлялся теке в накинутой козлиной шкуре, в маске и с палкой в руке. Заметив его, присутствующие разбегались от костра в разные стороны и, махая руками, кричали: «Холодно! Холодно!» — в данном случае теке символизировал остаток зимы. Не решаясь близко подойти к огню (как будто боясь растаять, умереть), он начинал жалобно блеять и подходил к следующему костру. Люди, стоявшие там, реагировали на его приближение тем же образом, что и первые. Так продолжалось до тех пор, пока теке не останавливался около окружавших последний костер. Те, заметив ряженого, просили снять его «старую шубу», но он отрицательно качал головой. Тогда, устав упрашивать теке, люди пытались поймать его, чтобы силой стащить козлиную шубу. Это представляло

определенную трудность, т. к. теке оборонялся палкой. Но в конце концов с теке снимали шкуру, он издавал истошный крик и падал на землю, будто сраженный сном. Пытаясь «разбудить» предвестника весны, собравшиеся вокруг него устраивали шуточные пантомимические танцы. Однако теке долго не просыпался, иногда лишь приподнимая голову, и, мигнув из-под маски глазом, заново «засыпал». Участники обрядовой игры старались задобрить и рассмешить его, лишь бы он вскочил на ноги, но вставал он только в том случае, если рядом с ним клали чучело козла, приготовленное из снятой с него шкуры, причем головы у этого чучела не было. Увидев безголового козла, «теке» медленно поднимался и начинал исполнять грустный пантомимический танец, который оканчивал снятием со своей головы маски и прикреплением ее к туловищу чучела. После этой веселой поучительной «прелюдии» селяне приступали к работе⁸⁷.

По сообщению основателя первых драматических коллективов Г. Гебенова, этот пережиточный обряд, где Гебенев сам играл роль теке, бытовал еще до 40-х годов прошлого века. В нем налицо все признаки комически-бытового народного представления, выделившегося, очевидно, из обряда, посвященного умирающему и воскресающему божеству плодородия.

Мы видим, что и в этой обрядовой игре легко прослеживаются элементы театрального действия: логически построенный сюжет, исполнитель главной роли — теке, мастерство которого должно было быть универсальным; другие персонажи, каждый из которых исполняет свою роль; зрители, наблюдающие за своеобразным поединком теке с остальными участниками игры; комические пантомимические сценки, диалоги и др.

При сопоставлении и анализе карачаево-балкарских культовых и зрелищных представлений с аналогичными представлениями других соседних народов поражает однородность действующих народных обрядовых культов, идентичность формы их отправления и, что особенно важно, общая этимология. Так, говоря о бегеуле (напоминаем, что в переводе с карачаево-балкарского это слово означает 'распорядитель'), хотелось бы обратить внимание на грузинский термин *бегел*, восходящий, по мнению грузинских лингвистов, к эпохе грузино-занского языкового единства (II тыс. до н. э.) и обозначавший 'я з ы ч е с к и й х р а м'; ритуально-зрелищное значение этого слова сохранено в названии мистерийных хоро-вов корбегела⁸⁸.

Внимание кавказских театроведов привлекло бы также название карачаево-балкарской маски (козлиной) — *теке-бёрк*. На грузинском языке *бекира* — актер импровизированного театра народных масок, а *бекико* — название войлочной шапки-маски⁸⁹. Даже сам внешний вид карачаево-балкарских масок имеет много общего не только с грузинскими, но и масками других народов Кавказа⁹⁰.

Также, продолжая тему о сходстве театроведческих терминов грузинского и карачаево-балкарского языков, хотелось бы обратить внимание исследователей на слово *сахна*, которое на карачаево-балкарском языке означает 'сцена' и перекликается с грузинским *сахиоба* — 'помещение, где демонстрировались мифологические и любовные сюжеты на специально отведенном месте'⁹¹. Вспомним для сравнения русскую кальку этого слова — *сакля* в значении 'горский дом'. У арабов *сахн* означает священный круг, где происходят различные зрелищные мероприятия, собрания, объяснения в любви⁹².

О том, что у карачаевцев и балкарцев с давних пор было осознано и маркировано понятие «сцена» — как особая территория, где происходит переход в иное состояние, преобразование, — уже говорилось. В теплое время года эта площадка находилась на улице, в поле, во дворе, у подножья горы и т. п., а в холодное — в специальном доме для гостей (*къонакъ юй*). Обязательным участником любого зрелищного представления был теке. Даже хозяева дома не могли делать ему замечания во все время развлечения гостя: он считался выше гостя и выше хозяев в этот момент, поскольку олицетворял собой как бы посредника между духами предков и присутствующими. Сопричастность «инобытию» делала человека в маске козла и его атрибуты сакральными, неприкасаемыми, а его действия — не подлежащими осуждению. «Носитель маски в карачаево-балкарских обрядах — это и человек (и все участники это *знают*), и обладатель сущностных черт того, кого воплощает маска (и все в это *верят*). Поэтому маска выступает предметом искусства, который как бы синтезирует собой и рациональное (знание), и иррациональное (вера) выражение человеческого естества»⁹³.

Конечно, культ козла претерпел значительные метаморфозы: от трагедии ('козлодрание') до теке-оюн ('козлиные игры') прошли необратимые социальные изменения, исчезли жертвоприношения, фаллистические атрибуты и действия, предметы культового и магического назначения. «Исторически трансформация образа *ажгафы* (у адыгов; у карачаевцев и балкарцев *теке*. — З. Б.) происходила в сторону его секуляризации, освобождения от сакральных элементов и насыщения его существа карнавально-зрелищными атрибутами»⁹⁴. Осталось от культа козла главное — неприкосновенность, право осмеяния всего в этой жизни как фактора быстротечности, мимолетности бытия. Поэтому в теке-оюн нет сословных, материальных, национальных и т. п. различий — это все игра, временное состояние, в котором пребывают люди. Задача теке — всеми возможными способами и действиями осмеять привязанность к жизни, пристрастие к излишеству, т. е. разрушить иллюзию вечности. Для этой цели он использовал и свои творческие данные, и детали костюмировки (вывороченная шуба, посох, плетень и т. п.), «„ложные материалы“ — антиматериалы» «изнаночного мира»⁹⁵. Известно, что смех имеет как очистительное, так и разрушительное начало, и эти две функции удачно разрешаются в

представлениях теке-оюн. Лишь на первый взгляд может показаться, что роль теке беспорядочна и не мотивирована, на самом деле он исполняет роль выразителя общественного мнения, учителя жизни.

«Зависимость личности от коллектива придает общественному мнению особое значение. Используя естественную чувствительность человека к публичному осмеянию, оно расширяет и укрепляет своим авторитетом педагогические и репрессивные возможности, превращает его в могучее средство общественного контроля. Насмешка и шутка становятся санкцией, принуждающей соблюдать обычаи и общепринятые нормы, а также своего рода репрессией против индивида, совершившего антиобщественный поступок. Стыд, вызванный публичным осмеянием, будит желание загладить вину, преодолеть недостатки и снискать уважение соплеменников»⁹⁶. Это — нравственное содержание представлений с участием теке, а внешняя сторона полностью зависит от индивидуального мастерства теке, насыщенного комическими гротесками, приемами, направленными на главное — вызвать смех, т. е. очистить душу, помочь избавиться от всего негативного. «Он творит смех, но сам не смеется. Это высший вид мастерства, класс высокой игры в народных представлениях»⁹⁷. В маске исполнители словно приближаются к самым истокам чудо-театра: «Мы вновь видим демонов — неподвижные, неменяющиеся, застывшие лики, — от которых пошел современный театр»⁹⁸.

Рассмотренный материал свидетельствует, что позднейшие игры с участием ряженных в маске козла были взращены культурой тенгрианского периода. Постепенно из нее смогли обособиться зачатки театральной формы с организованным, устойчивым сюжетом, индивидуальными персонажами, условным игровым языком, диалогами и т. д. Представления с участием теке стали своеобразным народным театром, в котором специфически переплелись традиции сурового горского быта и высокой духовной культуры.

Примечания

¹ Н. Н. Евреинов. Азazel и Дионис: О происхождении сцены в связи с зачатками драмы у семитов. Л., 1924. С. 33—34.

² А. П. Окладников. Петроглифы Центральной Азии. Л., 1980. С. 78.

³ Н. Н. Евреинов. Указ. соч. С. 17.

⁴ Новый энциклопедический словарь / Под общ. ред. К. К. Арсеньева. Т. 22. Пг., 1914. С. 98; Дж. Фрезер. Золотая ветвь. М., 1980. С. 640—641.

⁵ Карачаевские народные песни (на к/б яз.). М., 1969. С. 47; Карачаево-балкарский фольклор в дореволюционных записях и публикациях: Сб. ст. / Отв. ред. Т. М. Хаджиева. Нальчик, 1983. С. 199—201.

⁶ Театральная энциклопедия: В 6 т. / Гл. ред. П. А. Марков. Т. 1. М., 1963. С. 444.

⁷ И. М. Мизиев. Очерки истории и культуры Балкарии и Карачая в XIII—XVIII вв. Нальчик, 1991. С. 151—153.

⁸ Карачаево-балкарско-русский словарь / Под ред. Э. Р. Тенишева и Х. И. Суюнчева. М., 1989. С. 618.

⁹ Древнетюркский словарь / Ред. В. М. Наделяев, Д. М. Насилов, Э. Р. Тенишев, А. М. Щербак. Л., 1969. С. 291.

¹⁰ Х. О. Лайпанов. К истории карачаевцев и балкарцев. Черкесск, 1957. С. 39—40.

¹¹ Народное поэтическое творчество балкарцев и карачаевцев (на к/б яз.) / Вступ. ст. и сост. Т. М. Хаджиевой. Нальчик, 1988. С. 199 (перевод подстрочный).

¹² Х. О. Лайпанов. Указ. соч. С. 40.

¹³ Там же.

¹⁴ Б. Я. Рыбаков. Язычество древних славян. М., 1981. С. 48—49.

¹⁵ М. Ч. Кудайев. Карачаево-балкарские народные танцы. Нальчик, 1984. С. 90.

¹⁶ М. Ч. Джуртубаев. Древние верования балкарцев и карачаевцев. Нальчик, 1991. С. 220.

¹⁷ Жрец и математик Пифагор учил, что числа заключают в себе тайну вещей, а истина познается в отражениях, перенесенных на музыку и на числа. Он придавал большую важность числу семь. По его мнению, число семь означает соединение человека с божеством, оно является изображением закона эволюции (см.: Э. Шюре. Великие посвященные: Очерк эзотеризма религий. М., 1990. С. 260).

¹⁸ Х. О. Лайпанов. Указ. соч. С. 40.

¹⁹ С. Я. Байчоров. Гунно-протобулгарско-северокавказские контакты // Вопросы языковых контактов. Черкесск, 1982. С. 10.

²⁰ И. М. Шаманов. Календарь и календарная обрядность карачаевцев и балкарцев // Календарь и календарная обрядность народов Карачаево-Черкесии. Черкесск, 1989. С. 36.

²¹ М. Дж. Каракетов. Из традиционной обрядово-культурной жизни карачаевцев. М., 1995.

²² Народное поэтическое творчество балкарцев и карачаевцев... С. 198—199; Т. М. Хаджиева. Эстетическая и утилитарно-магическая функции календарных песен балкарцев и карачаевцев (весенне-летний цикл) // Календарно-обрядовая поэзия народов Северного Кавказа. Махачкала, 1988. С. 73.

²³ В. И. Абаев. Историко-этимологический словарь осетинского языка. Т. 1. М.; Л., 1958. С. 314—315.

²⁴ С. Т. Званба. Этнографические этюды. Сухуми, 1955. С. 68.

²⁵ Н. Альбов. Этнографические наблюдения в Абхазии // Живая старина. 1893. Вып. 3. С. 323 (цит. по: Г. Ф. Чурсин. Материалы по этнографии Абхазии. Сухуми, 1956. С. 56).

²⁶ С.-А. И. Урусбиев. Сказания о нартских богатырях у татар-горцев Пятигорского округа Терской области // Нарты: Героический эпос балкарцев и карачаевцев / Отв. ред. А. И. Алиева. М., 1994. С. 36.

²⁷ В. Ф. Миллер и М. М. Ковалевский останавливались на отдых у отца С.-А. Урусбиева, прославившегося как лучший знаток преданий Кавказа.

²⁸ В. Ф. Миллер, М. М. Ковалевский. В горских обществах Кабарды // Вестник Европы. 1884. №4. С. 561.

²⁹ И. И. Иванюков, М. М. Ковалевский. У подошвы Эльбруса // Вестник Европы. 1886. №1. С. 95.

- ³⁰ Г. Ф. Чурсин. Указ. соч. С. 61.
- ³¹ М. Ч. Джуртубаев. Указ. соч. С. 26.
- ³² Там же. С. 119.
- ³³ В. М. Сысоев. Карачай в историческом, бытовом и культурном отношениях // СБОМПК. Вып. 43. Тифлис, 1913. С. 78.
- ³⁴ С.-А. И. Урусбиев. Указ. соч. С. 36.
- ³⁵ Х. О. Лайпанов. Указ. соч. С. 39—40.
- ³⁶ И. М. Шаманов. Указ. соч. С. 36.
- ³⁷ К. Г. Азаматов. Пережитки язычества в верованиях балкарцев // Из истории феодальной Кабарды и Балкарии. Нальчик, 1980. С. 153.
- ³⁸ М. Ч. Джуртубаев. Указ. соч. С. 130.
- ³⁹ В. В. Бунак. Происхождение речи по данным антропологии // Происхождение человека и древнее расселение человечества. М., 1951. С. 271—272.
- ⁴⁰ А. П. Окладников. Указ. соч. С. 78.
- ⁴¹ В. И. Абаев. Историко-этимологический словарь осетинского языка. Т. 1. С. 316.
- ⁴² Г. Ф. Чурсин. Указ. соч. С. 60.
- ⁴³ М. И. Мижгаев. Мифологическая и обрядовая поэзия адыгов. Черкесск, 1973. С. 53—54.
- ⁴⁴ Х. Х. Малкондуев. Древняя песенная культура балкарцев и карачаевцев. Нальчик, 1990. С. 5.
- ⁴⁵ М. Ч. Джуртубаев. Указ. соч. С. 129; М. Дж. Каракетов. Указ. соч. С. 226.
- ⁴⁶ Там же. С. 229.
- ⁴⁷ Карачаево-балкарско-русский словарь С. 736.
- ⁴⁸ А. Олеарий. Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно. СПб., 1906. С. 517.
- ⁴⁹ Сообщено Имаудином Бекировичем Гебеновым (Гемма) и Шахарби Кёккёзовичем Эбзеевым, г. Черкесск, КЧР.
- ⁵⁰ В. Р. Кабо. Синкретизм первобытного искусства // Ранние формы искусства. М., 1972. С. 276.
- ⁵¹ Дж. Фрезер. Указ. соч. С. 8.
- ⁵² Новый энциклопедический словарь. Т. 22. С. 307.
- ⁵³ Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. А. М. Прохоров. Т. 2. М., 1991. С. 816.
- ⁵⁴ А. Д. Авдеев. Происхождение театра. М.; Л., 1959. С. 142.
- ⁵⁵ Карачаево-балкарско-русский словарь. С. 43.
- ⁵⁶ По мнению А. Д. Авдеева, это показатель закономерного процесса антропоморфизации образа животных (см.: А. Д. Авдеев. Указ. соч. С. 198).
- ⁵⁷ А. Ф. Некрылова. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища (кон. XIX — нач. XX в.). Л., 1988. С. 54—55.
- ⁵⁸ Н. Ф. Грабовский. Свадьба в горских обществах кабардинского округа // Сборник сведений о кавказских горцах. Вып. 2. Тифлис, 1868. С. 10—11.
- ⁵⁹ А. М. Саракуева. Бегеуль — актер карачаево-балкарского народного театра // Культурно-историческая общность народов Северного Кавказа и проблемы гуманизации меж-

национальных отношений на современном этапе: Мат-лы Междунар. науч.-практ. конф. / Ред. А. В. Шишканова. Черкесск, 1999. С. 270.

⁶⁰ Там же. С. 270—271.

⁶¹ Х. А. Аппаев. Черный сундук (на к/б яз.). Черкесск, 1958. С. 18—19.

⁶² Сообщено М. Б. Кагиевым, Ф. Б. Крымшамхаловой и С. С. Чипчиковой.

⁶³ См.: С. А. Каскабасов. Театральные элементы в казахских обрядах и играх // Фольклорный театр народов СССР / Отв. ред. О. Н. Кайдалова. М., 1985. С. 126.

⁶⁴ А. З. Холаев. К вопросу о трансформации обрядовой песни-пляски «Голлу» у балкарцев и карачаевцев // Художественный язык фольклора карачаевцев и балкарцев. Нальчик, 1981. С. 6—10.

⁶⁵ См.: Нарты: Героический эпос... С. 151—154, а также: В. И. Филоненко. Грамматика балкарского языка // Учен. зап. Кавказо-Балкар. науч.-иссл. ин-та. Нальчик, 1940. С. 86.

⁶⁶ Карачаево-балкарско-русский словарь. С. 317, 368.

⁶⁷ См.: А. Д. Авдеев. Указ. соч. С. 117; Л. Н. Виноградова. Зимняя календарная поэзия западных и восточных славян: Генезис и типология колядования. М., 1982. С. 152—153.

⁶⁸ Карачаево-балкарско-русский словарь. С. 317—318.

⁶⁹ С. А. Токарев. Маски и ряжение // Календарные обычаи и обряды стран Западной Европы: Исторические корни и развитие обычаев. М., 1983. С. 192.

⁷⁰ Карачаево-балкарско-русский словарь. С. 658.

⁷¹ Сообщено К. Х.-М. Бостановым, г. Карачаевск, и Ф. Б. Крымшамхаловой, г. Теберда, КЧР.

⁷² Н. И. Пирогов. Отчет о путешествии по Кавказу. М., 1952. С. 71.

⁷³ Сообщено Ш. К. Эбзеевым.

⁷⁴ То же.

⁷⁵ Сообщено Х. А. Аджиевой (г. Карачаевск) и М. Ш. Батчаевой (г. Кисловодск).

⁷⁶ Сообщение Геммы Гебеннова (г. Черкесск) и Ю. Ю. Чотчаева (село Даусуз Зеленчукского района КЧР).

⁷⁷ См.: К. Н. Державин. Болгарский театр. М.; Л., 1950. С. 14; Т. А. Колева. Болгары // Календарные обычаи и обряды стран Западной Европы: Весенние праздники. М., 1977. С. 278.

⁷⁸ Д. С. Джанелидзе. Грузинский театр с древнейших времен до второй пол. XIX века. Тбилиси, 1959. С. 67—70.

⁷⁹ Т. Г. Гулия. Акечеки абхазского фольклорного театра // Фольклорный театр народов СССР / Отв. ред. О. Н. Кайдалова. М., 1985. С. 246.

⁸⁰ А. Т. Шортанов. Адыгские культы. Нальчик, 1992. С. 82.

⁸¹ М. А. Магомедова. Обряды вызывания дождя у даргинцев (XIX — начало XX в.) // Календарь и календарные обычаи у народов Дагестана. Махачкала, 1987. С. 237.

⁸² Сообщение Шахмёлек Шамаиловой Холамлиевой (1911—2005), г. Черкесск, КЧР; ср. также: Е. М. Студенецкая. Маски народов Северного Кавказа // Народный театр. Л., 1974. С. 85.

⁸³ Е. М. Студенецкая. Указ. соч. С. 85.

⁸⁴ Сообщение Юсуфа Юнусовича Чотчаева, пос. Даусуз Зеленчукского р-на КЧР.

⁸⁵ Сообщение Сейфула Ахияевича Хабичева, станица Преградная Урупского р-на КЧР.

⁸⁶ *Ramazan Karca, Hamit Zübeyr Koşay. Karaçay-Malkar Türklerinde Hayvancılık ve Bununla İlgili Gelenekler = Рамазан Къарча (Махмуд Дудов), Хамит Зубейир Къошай. Къарачай-малкъар тюрклеринде малчылыкъ эм муну бла байламлы адетле.* Анкара, 1954 [на тур. и карач. яз.]. Ас-Алан. 2001. №2(5). С. 161—171; *А. К. Семенов. Игры косарей (на к/б яз.) // Ленины байрагы = Знамя Ленина.* 1990. 13 сентября.

⁸⁷ Сообщение Геммы Гебенова (г. Черкесск).

⁸⁸ *Г. Климов. Этимологический словарь картвельских языков.* М., 1964. С. 50—51.

⁸⁹ *В. В. Бардавелидзе. Древнейшие религиозные верования и обрядово-графическое искусство грузинских племен.* Тбилиси, 1957. С. 67—70.

⁹⁰ *Е. М. Студенецкая.* Указ. соч. (фото).

⁹¹ *Д. С. Джанелидзе.* Указ. соч. С. 91—93.

⁹² Устное сообщение Анатолия Васильевича Труфанова (р. 1940), зам. зав. Центром восточной литературы РГБ, г. Москва.

⁹³ *Дж. Р. Тебуева-Чомаева. Аланские истоки карачаево-балкарского искусства.* Черкесск, 2007. С. 84.

⁹⁴ *З. М. Налоев. Этюды по истории культуры адыгов.* Нальчик, 1985.

⁹⁵ *Д. С. Лихачев, А. М. Панченко. «Смеховой мир» Древней Руси.* Л., 1976. С. 20.

⁹⁶ *Б. Дземидок. О комическом.* М., 1974. С. 159—160.

⁹⁷ *А. Т. Шортанов. Адыгские культы.* Нальчик, 1992. С. 69.

⁹⁸ *Дж. Стрелер. Театр для людей.* М., 1984. С. 135.

двери любого дома для них были открыты, поскольку все ждали новостей с гор. Для юношей устраивали специальные молодежные игры, танцы, разыгрывали сценки и т. п., но не без обильного угощения, как это случалось перед проводами. Ранним утром юноши должны были покинуть селение¹.

Большой популярностью в народе пользовались представления, называемые *тийре джырла* (*тийре* ‘квартал селения, где живут представители одной фамилии’ + *джыр* ‘песня’, т. е. ‘песни жителей одного рода’). Представление имеет более глубокий смысл, чем этот дословный перевод. Здесь не только пели, но и танцевали, устраивали поэтические состязания, рассказывали поучительные истории из жизни доблестных представителей фамилии и т. д. Зрители имели право заказывать различные номера.

Посредником между зрителями и участниками был теке; хорошо зная способности своих «актеров», он объявлял номера, предвоя их собственными шутивными сценками-комментариями. Теке исполнял в данном случае роль конферансье-комика².

Тийре джырла по своим функциям близко к театрализованным состязаниям, истоки которых уходят в древность. В отдаленные времена с целью развития у юношей образного воображения, ораторского искусства, фантазии и т. п. мужчины устраивали им своеобразные испытания, отдаленно напоминающие обряд инициации. Они собирали молодых участников в доме, где обычно происходило испытание. Юношей делили на две соревнующиеся команды и предлагали решить различные задачи, связанные с той или иной ситуацией, в которой мог оказаться горец. Ответ должен был быть импровизированным, он походил на небольшой студенческий актерский этюд, в котором использовалось все — пантомима, диалоги, монологи, песни, пляски — словом, все элементы театрального действа. При этом у испытуемого не было времени на подготовку, он должен был импровизировать тут же; если его исполнение не нравилось, давали возможность выступить другим участникам. Подобные игры-испытания развивали у молодежи фантазию, ум, смекалку, быстроту реакции и творческие способности³.

Это представление напоминает и игры юношей аристократического происхождения *акъ-сюек оюн*, но еще больше т. н. *тукумчек* (‘лучшее в роду’). Начиналось представление следующим образом.

Зрители рассаживаются полукругом, между ними и теми, кто будет участвовать в представлении, лежит цепь или «священная» палка, либо само место для представления особо выделено: очерчен или круг, или квадрат на земле. Распорядитель (бегуль) обращается к зрителям — молодым юношам и девушкам — с просьбой собраться отдельно для участия в представлении. Затем к молодым обращается тамада (глава) рода:

Аталарыбыз ючюн,
Аналарыбыз ючюн,
Ёлюб кетген эм иги адамларыбыз ючюн,

Махтаулуьккѡа огъай,
Ашхы оноу, ариу кылыкъ, керти сез айтылыб,
Ол затха уа тукъумну бетин
Сакълаб турур ючюн,
Тукъум-чѣгюбюзню башлагъыз!
Тукъумубуз асыллай,
Кѣлбетибиз арюулай!
Хайда-хайда, туругъуз,
Чилле урчукъ буругъуз⁴!

В честь памяти лучших людей нашего рода,
Ради наших отцов, ради наших матерей,
Не ради бахвальства,
Добрые дела, красивое поведение,
Правдивые дела — все то, что прославляет наш род,
Покажите нам в тукумчек.
Вознося наш род и озаряя нашу душу,
Быстрее, быстрее, поднимайтесь,
Крутите веретено!

Когда завершается обращение к молодежи, юноши начинают хлопать в ладоши, поддерживая ритм, заданный гармонисткой, а девушки выходят на танец с веретенами в руках: они должны и работать, и танцевать одновременно. Если эти детали хорошо отработаны, получается очень красивая картина.

Они завершают свое выступление словами:

Джюнюбюзню боу сазды,
Кызыбызны оюну азды⁵.
Шерстяная нить светлая (здесь: бесконечная),
А представление у девушки короткое.

Танцевальная часть продолжается, пока зрители не увидят всех молодых в действии. Потом один из старейшин выходит в центр круга, произносит *алгыш* ('благпожелание'), представляет тех, кто приехал издалека, и объявляет перерыв, во время которого происходят знакомства, угощения и пр.

Представление тукумчек может длиться один-два дня. За это время все родственники, однофамильцы многое узнают друг о друге. Здесь происходят спортивные состязания: борьба, толкание камня, стрельба из лука, прыжки с шестом, *скандарбек* (армреслинг), скачки и т. п. Чествуют самых пожилых представителей рода (и мужчин, и женщин), многодетных матерей, избирают самую красивую девушку (ту, у которой самые длинные волосы), лучшую танцевальную пару, лучшего певца и певицу, имитатора, сказителя, оратора и т. д. Каждый из них получает фамильный подарок.

Все это организует и руководит этим бегеуль (распорядитель), помогает ему т. н. *къараучу*, конференсье. Как и полагается, в каждой фамилии, каждом роду был свой теке — комедиант⁶.

Вероятно, представления акт-сюек оюн, тийре джырла и тукумчек — разновидности древнего обряда посвящения, в них прослеживается единство цели (получение знаний, усвоение законов социума), и достигается оно методом, наиболее продуктивным для индивида — визуально-действенным. В этих представлениях присутствует элемент театральности, который вносят как сами участники (момент импровизации), так и зрители.

Обязательное присутствие зрителей и исполнителей, их четко обозначенные задачи и функции; роли организатора представления (бегеуль), его помощников (теке — комедиант, и кьараучу — ведущий) свидетельствуют о том, что в обществе сложились признаки различения функций его участников. Широкое использование в представлениях актерских приемов (перевоплощения, импровизации), подчеркнутое желание исполнителей доставить зрителям удовольствие — все эти признаки характерны для фольклорного театра. Удовольствие возникало не только от визуальных ассоциаций, не меньшую роль играли и вербальные впечатления. Особенность карачаево-балкарского стиха заключается в том, что благодаря разнообразию аффиксов-окончаний рифмовка строф не представляет большой сложности. В тюркских языках «документально зафиксировано бесконечное множество, ставшее традицией, совершенных образцов для рифмования»⁷. Поэтому на тукумчек и т. п. представлениях зрители знакомились как с классическими образцами стихосложения, так и с новыми произведениями и новыми исполнителями.

Элементы театрального действия — перевоплощение, пантомима, пляска — прослеживаются и в обрядах и играх, связанных с заклинанием сил природы; часто они происходили у священных мест, т. е. у могил героев.

В самые отдаленные времена во время засухи старики карачаевцы и балкарцы торжественно шествовали к жертвенным местам и по прибытии, выстроившись в ряд, начинали петь песню о том, как карачаево-балкарский нарт Ерюзмек победил врага нартов — краснобородого Фука. Исполняя песню, старики вытягивали вперед руки ладонями вверх, расставляли пальцы и непременно горько плакали (тогда как всем известно, что для того чтобы заплакать при каком-нибудь исполнении, нужно обладать сильным воображением, способностью к перевоплощению). Старики в данном ритуале выполняли функцию, подобную греческому хору: на фоне их пения между двумя исполнителями ролей Ёрюзмека и Фука с помощью пантомимы разыгрывался сюжет песни. Человек, представляющий Фука, был облечен в маску с голым черепом и длинной красной бородой. Исполнитель роли нарта Ерюзмека имел обычную горскую одежду. Оружие у них было бутафорское, изготовленное из дерева⁸.

Легенда гласит, что после того, как нарт Ерюзмек победил Фука, на земле в продолжение семи дней шел дождь, а затем наступило изобилие.

Старейшины в песне молили о победе Ерюзмека, они верили, что их песня ускорит гибель Фука, а значит, пойдет дождь.

Исполнение песни и действие, связанное с нею, наблюдали зрители, собравшиеся у священного места. По окончании песни и действия зрители расходились по домам, а исполнители оставались на улице, чтобы первыми возвестить о начале дождя⁹.

Во время засухи существовал и такой обряд. Вокруг могилы убитого молнией (которого обычно хоронили на том месте, где он погиб, и это место признавалось священным, поскольку его коснулся бог) устраивали круговую пляску, быстро двигаясь то в одном, то в другом направлении, исполняя песню в честь божества молнии — Элии, такого содержания:

Ой, Элия, Элия, урма бизни эллерибизни,
Ой, Элия, Элия, алма бизни джаныбызны,
Ой, Элия, Элия, текме бизни къаныбызны,
Ой, Элия, Элия, срююлени чачма тюзде,
Ой, Элия, Элия, сабанланы урма кюзде!
Ой, Элия, Элия, ёртенинги чегетледен кери эт,
Ой, Элия, Элия, ындырлада берекетин бери эт!
Ой, Элия, Элия, балсууладан бир уртла!
Ой, Элия, Элия, суусабынгы бизни бла сен къандыр,
Ой, Элия, Элия, бизни бла бир тепсе!
Тепсегенле тилеклерин табсынла,
Тепсегенле шыбыланы къабсынла,
Ой, Элия, Элия, тепсей билмегенни ырхы елтсин, суу элтсин,
Ой, Элия, Элия, тепсегенни джилигинден къан тамсын,
Тепсеген марамасын Апсатыны улугъын,
Къая ранда ол излесин джугутурну туягъын.
Ой, Элия, Элия, сакъла бизни джаныбызны,
Ой, Элия, Элия, къыздыр бизни къаныбызны!¹⁰

О, Элия, Элия, не бей по нашим селам,
О, Элия, Элия, не забирай наши души,
О, Элия, Элия, не рассеивай наши отары по пастбищам,
О, Элия, Элия, не уничтожай посевы наши!
О, Элия, Элия, сбереги наши леса, отведи от них свой огонь,
О, Элия, Элия, пошли изобилие в наше селение!
Пригуби медовую воду! Жажду свою нами утоли,
и с нами раз потанцуй.
Танцующие пусть найдут свои просьбы исполненными,
не танцующие пусть глотают молнии!
О, Элия, Элия, тех, кто не умеет танцевать,
пусть унесет разбухшая вода,
А из их костного мозга капнет кровь.
О, Элия, Элия, пусть козленок Апсаты никогда
не попадает им на прицел,

Тот, кто не умеет танцевать,
Пусть ищет след копыта дикого козла над пропастью скалы.
О, Элия, Элия, сбереги ты наши души,
О, Элия, Элия, согрей ты нашу кровь!

Припевом к этой песне служили уже знакомые нам слова «Эллири Чоппа!» Дело в том, что у карачаевцев и балкарцев божество Элия почиталось так же, как и боги плодородия и изобилия, от него зависел урожай и приплод скота. Поэтому и к божеству молнии обращались с припевом-просьбой о сохранности и продолжении жизни, которую и подразумевают слова «Эллири Чоппа!». Это также подтверждает и тот факт, что участники обряда брали с могилы убитого молнией горсть земли и, дойдя до реки, бросали ее в воду, сопровождая свои действия заклинаниями — просьбой о дожде. Карачаево-балкарский эпос сохранил свидетельства, что бог Элия был большим любителем песен, танцев и музыки¹¹.

С засухой у карачаевцев и балкарцев связан и другой обряд — шествие с соломенной куклой, прикрепленной к ручке лопаты. Этот обряд называется *Кюрек-бийче айлану* ('вождение Княгини-лопаты') или *гинджи айлану* ('вождение куклы').

Возглавляла шествие обязательно девочка — первенец в семье. Участники обряда заходили в каждый двор аула и втыкали наряженную лопату в землю. Хозяин дома должен был поливать ее водой и комментировать свои действия словами:

Кьоркьма, Гинджи (или Кюрек-бийче),
Суу анасы Сарасан берир сенге джауум,
Юсюнгдеги хар чапракь болур бутакь,
Хар бутакьда болур терек,
Хар терекде болур кегет.
Суу анасы Сарасан, ий бизге джауум,
Тойдур сабанларыбызны,
Бош турмазча кюрек¹².
Не бойся, Кукла (или Княгиня-лопата),
Богиня воды Сарасан даст воды, и каждый твой прутик
Превратится в ветку, ветка — в дерево, дерево — в плоды.
Бог, пошли нам дождь,
Чтобы поля наши не засыхали,
А лопата не стояла без дела.

Обойдя все дома селения, участники обряда собирались на окраине аула и, закрепив лопату-куклу в земле, устраивали пляску с песней, двигаясь попеременно то в одном, то в другом направлении.

Существует и другой вариант этого обрядового шествия, приводимый в работах К. Азаматова и М. Кудаяева. Они пишут, что участники шествия

наряжают деревянную или соломенную куклу в женское платье, прикрепляют ее к ручке лопаты, а затем двое подростков становятся по бокам и начинается шествие. Также в этом обряде присутствовал осел, которого тоже наряжали: на голову ему надевали платок, украшали разноцветными лентами хвост, спину покрывали пестрой попоной, на шею вешали бусы и т. д. Затем на осла садился юноша и брал в руки «Княгиню-лопату». Осла вели юноша (в женской одежде) и девушка (в мужской). Впереди шел *генсорка* (акробат-клоун), юноша с флагом и девушка с лягушкой, наряженной в женское платье. За ними — другая девушка с ситом в руках и парень с чашей, наполненной родниковой водой. На определенном месте шествие встречали девушка в роли богини воды — *Суу Анасы* и юноша в роли божества воды — *Суу Атасы*¹³.

У карачаевцев и балкарцев существует много обрядов, сопровождающих засуху, и все они содержат театрально-драматические элементы: обязательную перемену образа, переодевание, ношение одежды наизнанку, хороводы, пение и т. д.

Еще в начале XX века можно было наблюдать, как во время засухи группа молодых юношей и девушек наряжала осла, всячески украшая его, и вела к реке. На осла сажали мужчину, переодетого женщиной. Возглавляла процессию женщина с большим зеркалом, она постоянно обращала зеркало к ослу и переодетому мужчине. Дойдя до реки, девушки заталкивали осла в воду. Мужчину, пытавшегося убежать, ловили, окунали в воду, снимали с него женскую одежду и изгоняли. Сами также купались, обливали друг друга водой¹⁴.

Обычай обливать водой друг друга с целью вызвать дождь известен многим народам и различается только в деталях. Купание человека или животного должно было, по поверью, вызвать у человека ассоциации с жертвоприношением, воскресением бога, очищением. Изменение образа на момент обряда должно было быть выделено, закреплено в памяти, поэтому зеркало знаменовало иррациональность происходящего, пребывание в «инобытии».

Очень интересен обряд ряжения женщинами лягушки и бросания ее в воду или закапывания в сырую могилу с целью вызывания дождя. У карачаевцев и балкарцев существовало поверье, что если убить лягушку, то пойдет дождь. Дж. Фрезер на основе анализа культов многих народов пришел к заключению, что лягушка и жаба — «хранительницы дождя»¹⁵.

Аналогичные обряды, связанные с вызыванием дождя, характерны для многих народов. Даргинский исследователь М. Магомедова пишет об обряде в случае долгой засухи, в котором собирали маленьких детей (чаще девочек) и организовывали шествие. Дети делали куклу *κIamIa Куш* из крестообразно сбитых палок, которую несла во главе шествия девочка-первенец (вспомним об особом внимании, которое оказывали карачаевцы и балкарцы детям-первенцам).

Дети останавливались у того или иного дома и обращались к хозяевам со словами:

«О, гора, гора!
Пусть на горе вырастет трава!
Пусть будет зелень скоту!
Пусть земляника достанется мне!
Пусть пустоши станут пашней...»

Затем девочки произносили восхваление близким и родным хозяев дома, пожелания им счастья, благополучия, за что получали различные продукты: муку, зерно, яйца, мясо. Девочку, несущую куклу, хозяева обливали водой. Обойдя все дома, девочки собирались у одинокой женщины и готовили еду, моля бога о ниспослании дождя¹⁶.

Процессии с символической фигурой (живой человек или чучело) и обливание водой этой фигуры и всех участников детской процессии известны в самых разных странах — на Кавказе, в России, на Балканах, в Средней Азии, в Индии, в Иране, у американских индейцев¹⁷.

Считается, что женские персонажи, изображаемые живым человеком в обряде вызывания дождя, свойственны архаической стадии аграрных культов. Они олицетворяют собой умирающее и воскресающее божество, от них зависит плодородие природы. Поэтому им «в качестве бога подлежало расстаться с жизнью, ибо этого требовала логика мифа и обряда. В силу этого мнение, что обряд вызывания дождя сохранил память о ритуальном умерщвлении человека, имеет право на жизнь. С развитием общественных отношений умирающее и воскресающее божество стало представляться преимущественно в образе мужчин; женские божества природы все больше отходили на задний план»¹⁸. Дж. Фрезер приводил подобное объяснение в случае ритуального умерщвления человека и замены его животным¹⁹.

Истоки обряда Кюрек-бийче айлану уходят в древность, что подтверждается наличием в нем круговой пляски: возникновение последней, по всей вероятности, есть результат коллективного образного отображения действительности, родившегося еще тогда, когда человек сознавал себя неотъемлемой частью коллектива и мыслил, чувствовал, как все другие члены его племени. Вероятно, круг символизировал у древних народов общность и единение, как в действиях, так и в мыслях.

Обряды, посвященные силам природы, имеют древнюю историю. Культ лопаты, как известно, возник в то время, когда земледелие, потеснив охоту, стало одним из основных средств существования. С годами этот обряд терял свое культовое значение, уступая место зрелищной, развлекательной стороне. Так, люди, во двор которых вносили лопату с куклой и которые знали правила обряда, стремились говорить как можно более об-

разно и как можно действенное выражать просьбу о дожде. Это была импровизированная игра, основные правила которой были известны всем. Обращаться с куклой как с «живым» божеством должны были все, в чей двор ее вносили. Композиционное и сюжетное сходство, использование однотипных приемов свидетельствуют о возможной древней общности народов земного шара. Так, О. М. Фрейденберг полагает, что использование осла или другого животного (например, козла) в обрядах плодородия свидетельствует о его уравнивании с умиравшим и воскресавшим божеством, о культовой связи с божеством земли и плодородия²⁰.

Парефразируя известное утверждение В. Гумбольдта, что «различные языки по своей сути, по своему влиянию на познание и на чувства являются в действительности различными мировидениями»²¹, можно говорить об аутентичности мировидения древних жителей нашей планеты в свете однородности языка символов в обрядах. Язык чувств, ощущений первобытного человека был один и тот же, поэтому он вызывал одинаковые действия. Постепенно эти приемы трансформировались, обрастая деталями, даже театрализацией, но основа (первопричина) обрядовых действий у всех народов осталась неизменной.

Как известно, моменты маскировки, преобразования, ряжения являются существенными признаками театрализации, помогающими изменению внутреннего состояния. Животные, принимающие участие в этом обряде, также призваны помочь ощутить это чувство.

Театрализацией пронизаны не только обряды, посвященные природным явлениям, но и все праздники и игры, сопровождающие трудовой народный календарь.

Каждому времени года соответствовало выполнение обязательных согласованных действий, как практических, так и духовных. Любое начинание (сенокос, выгон скота на пастбища, окот животных, начало пахоты и т. п.) сопровождалось большими праздниками, весельем.

Яркой театральностью пронизан обряд первой пахоты — *сабан той*. В нем также соблюдены элементы и приемы театральности: определенная композиция, конфликтность действия, участие в обрядовой игре ряженных с четко выработанными функциями, активное участие зрителей в игре и т. д.²².

Между наблюдателями и участниками пахоты разыгрывалась шуточное противоборство *джыл туююште* ('дразги года'), имевшее целью оказать сопротивление намерениям пахарей: ряженные гости имитировали сев и вели себя дерзко, до тех пор пока на поле не появлялась группа девушек и не начинала имитировать кукование кукушки. Это было сигналом для пахарей распрячь лошадей и провести девушек по вспаханной борозде. Затем одну из них укладывали в борозду и начинали засыпать землей. Стариками уговорами выкупали свободу своей богине²³. По народному поверью, производительность природы ассоциировалась с магическим воздей-

ствием на нее женской половой силы²⁴. «Это были эротические обряды и верования, но эротические не по-своему назначению, а служившие целям материального благополучия земледельческой общины. (...) Это был Эрос в аграрно-общинной упряжке»²⁵.

Большое место в культурной жизни карачаевцев и балкарцев занимали народные театрализованные представления, игры (*оюн*). Эти представления очень популярны в народе: например, уже описанные нами *теке-оюн*, *Гюппе-оюн* — детское представление, устраиваемое зимой в полнолуние или новолуние; *элекбаш-оюн* — игра, в которой были заняты только девочки, поскольку она посвящалась символу женской работы — ситу (*элек* 'сито' и *баш* 'голова'); *бийче-оюн* — игра в хозяйку дома, в ней девочками демонстрировались все стадии развития, от ребенка до взрослой женщины, хозяйки дома; *гинджи-оюн* — кукольные представления.

Принцип изготовления куклы для вождения по селению во время засухи и кукол для игр маленьких девочек одинаков, куклы отличаются только размером — более крупным в первом случае.

В быту карачаевцев и балкарцев большое внимание уделялось детским играм. Многие детские игры, наряду с развлекательной функцией, имели и обучающую: они прививали детям трудовые навыки и развивали в них образное мышление. Сочетание развлекательного начала с полезным объясняется многовековым укладом жизни горцев. В горах не было школ, где дети обучались бы основам грамоты, этики, эстетики, поэтому для них такой школой были традиционные игры. Для каждого возраста имелись свои игры, а по достижении двенадцатилетнего возраста девочки и мальчики уже играли отдельно. Для юношей специально устраивались состязания в силе, ловкости, джигитовке, в знании фольклора и песен, а девочки в играх обучались основам хозяйства.

Окружающая среда накладывает специфический отпечаток на детские игры. Характер народа, бесспорно, сказывается и на детских играх и забавах.

Искусствовед В. Р. Кабо считает, что «то, что у ребенка стало игрой, в первобытности было обрядом социально-детерминированным и мифологически интерпретируемым»²⁶. Можно сказать, что карачаево-балкарские игры сохранили в себе многие элементы обрядового действия, чем, вероятно, и объясняется их ярко выраженная зрелищность. Действие игр насыщалось пантомимой, символическими танцами, песнями: в них возникал стихийный импровизированный диалог. Все это выработало у участников игр способность к быстрой реакции, сметливость, умение перевоплощаться и маскироваться. При маскировке дети, как и взрослые, использовали шкуры животных, вывернутые шубы, шапки, а вместо грима — сажу. Карачаево-балкарские дети особенно любили те игры, в которых они могли сыграть роль, замаскироваться, изобразить взрослого человека или животного.

Известна, например, детская игра *Гюппе-оюн* (Гюппе — имя бога Луны) или, как ее еще называли, *Гюппе айлану*, что означает 'шествие (обряд) в честь Гюппе'. В нее играли маленькие дети: мальчики и девочки. Выбирали богиню Луну, девочку-первенца, красиво ее наряжали и отправлялись по улицам селения. Зимой, как только взойдет полная луна, под окнами каждого дома раздавалась песня:

Ой, Гюппе, Гюппе!
Гюппе айлана келебиз!
Джыл ауш бла сизге тилейбиз:
Эгиз табсын келиннигиз,
Бири джаш болсун, уучу болсун,
Бири къыз болсун, ариу болсун²⁷.

Ой, Гюппе, Гюппе!
Мы совершаем шествие в честь Гюппе!
В момент смены года просим для вас,
Пусть ваша сноха родит двойню:
Одного мальчика, охотника,
Другую девочку, красавицу.

Позднее, с приходом мусульманства, содержание детской песни изменилось, и с тех пор и по сие время дети поют:

Гюппе, Гюппе, джыя келебиз!
Суу ызында эки къаз:
Бири ала, бир боз.
От джагда къартыгъыз:
Сакъалындан тартыгъыз!
Онг джанында къумгъаны,
Сол джанында Къураны!
Эрге берлик къызыгъыз,
Къатын аллыкъ джашыгъыз, —
Тукъум болсун артыгъыз!
Бере эсегиз беригиз,
Бермей эсегиз кетебиз!
Бергенликге не болур:
Бергенге этек узун болур;
Бермегенге да къысха болур;
Бизге берген-алатон;
Бермегенге да къаратон²⁸!

Гюппе, Гюппе, мы собираем!
У реки два гуся:
Один пестрый, другой серый.
У очага (расположился) ваш дедушка.
Дергайте его за бороду!

Справа от него кумган*,
Слева — Коран!
Дочь ваша на выданье
И сын, готовый жениться!
Пусть они обзаведутся семьями!
Если даете бугощениес, то давайте,
Если не даете бугощениес, мы уходим!
Что будет щедрому?
У него будет длинный подол**!
У скряги подол укоротится***!
Кто нам дал — тот щедрый,
Кто не дал — жадный, бездетный!

Хозяин дома, под окнами которого пелись эти песни, по обычаю должен был вынести детям что-нибудь съестное и принять участие в «лицедействе». Он выходил на порог дома, благодарил детей за подобные пожелания и, обращаясь к замаскированной девочке, которая изображала богиню луны, желал всем детям блага и раздавал им пряности.

Дети начинали танцевать, веселиться, а потом с песнями и возгласами, соответствующими их маскам, бежали к соседнему дому, кружась вокруг «богини», чье лицо было покрыто большим белым платком. Другие дети были замаскированы под различных животных. На них были вывернутые шубы внакидку, медвежьи (бёрю) или лисьи (тюлкю) шкуры (в последнем случае прикреплялся пышный длинный хвост). При маскировке использовали также олени (марал) рога, некоторые мазали лицо сажей, оставляя ладошки чистыми, изображая таким образом обезьяну (маймул), а другие просто наклеивали усы, бороду.

Дети пели разные песни, соответственно тому, какие привычки и склонности имела та семья, у дома которой они останавливались. Среди участников игры всегда выделялся самый смекалистый, самый подвижный ребенок, который и становился главным затейником и ведущим детского шествия. Обойдя большинство дворов аула, дети отправлялись на поляну и, разыгрывая маленькие сценки, преподносили своей богине собранные сладости. Завершив подношения, они танцевали вокруг нее и пели, а затем, сняв маски, начинали «пировать»²⁹.

При сопоставительном анализе славянских зимних колядований и образа Гюппе айлану легко обнаруживается сходство между ними, а также наличие театральных признаков: маскировка, импровизация, диалоги и т. п.³⁰.

* кувшин для омовения.

** т. е. изобилие во всем.

*** т. е. богатство исчезнет.

Со временем в этом обряде незаметно произошла трансформация символа богини Луны в круглую обрядовую лепешку с одноименным названием. Поэтому в настоящее время дети поют и «Гюппе джия» ('Гюппе собирая') вместо «Гюппе айлану» ('шествие в честь Гюппе').

Обрядовое печенье, вне зависимости от того, в каком ритуале оно подносится, по мысли предков, обладало магической силой — обеспечивало счастье, благополучие, изобилие³¹. Этнограф В. Уарзиати пришел к выводу, что обрядовый хлебец в форме полумесяца специально изготавливался для подношения ряженым³². У карачаевцев и балкарцев обрядовая лепешка называется *гюттю*, она бывает или сплошь круглой (колобок) или в форме кольца и используется в качестве оберега во время гаданий, обрядов плодородия, свадеб, случки животных и т. д.³³.

Этимологию слова *гюппе* трудно проследить, но заметим, что по-чувашски оно означает 'увеличение' в сочетании со словом *луна* — 'полнолуние'³⁴. Чувашский и карачаево-балкарский языки, как известно, относятся к тюркской группе. Возможно, этим обстоятельством объясняется проведение игры «гюппе» у многих тюркских народов в полнолуние. Игра имеет устойчивый сценарий, характерный текст, сцены переодевания, розыгрышей, раздачи обрядовых лепешек.

В аналогичную игру *элекбаш-оюн*, уже упомянутую выше, играли девочки чуть постарше, уже без участия мальчиков.

Эта игра посвящалась основному предмету, необходимому женщинам в хозяйстве, — ситу. (Заметим, что сито, ножницы и посуда стали единственными изображениями, которые высекаются на надгробиях женщин-мусульманок.)

Собравшиеся для игры дети выбирали самую красивую девочку (обязательно из первенцев) и надевали ей на лицо овальное сито, покрывая голову платком. Затем, взяв ее за руки, девочки шли по селению с песнями, начинающимися словами «Мы играем в игру элекбаш».

Как и в обрядовой игре Гюппе айлану, дети собирали по дворам различные продукты — масло, мясо, муку и т. д. Потом они отправлялись в специально отведенную комнату, чтобы заняться приготовлением пищи. Но перед началом работы они исполняли вокруг замаскированной девочки пантомимический танец, называемый *элек-бийче*, что означает 'княгиня-сито'. В этом обрядовом танце она исполняла роль жрицы. Подружки изображали свиту, которая должна была задобрить девочку, чтобы та дала согласие снять с себя маску. Когда маленькая жрица кивала головой, с нее с шутливой торжественностью снимали платок и сито. Только после этого девочки приступали к приготовлению пищи.

За их действиями следила одна из женщин, обычно хозяйка дома, где собирались девочки. Она учила их готовить пищу и помогала им. Тут маленьким хозяйкам представлялась возможность воспроизвести в игровой

обстановке то, что делали их матери. Они стремились как можно лучше сыграть роль взрослых женщин, разговаривали друг с другом так, как это свойственно взрослым. «Вживание» в роль требовало от них большой наблюдательности и фантазии.

По завершении приготовления пищи на исполнительницу роли жрицы опять надевали маску и подносили ей приготовленное. Каждая подносящая, сопровождая свои слова жестикуляцией и мимической игрой, просила отведать именно ее блюдо. Расставив тарелки на столе, девочки опять начинали шуточный танец вокруг маленькой жрицы, в котором они снова изображали просьбы снять маску, что та и делала. Оканчивалась игра «пиршеством» за круглым столиком, называемым тепси³⁵.

Особым вниманием девочек пользовались игры под названием *гинджи-оюн* — представления с использованием кукол, характерные для многих северокавказских народов³⁶.

Кукла предназначена для игры и способствует познанию через театральность — диалог, общение, импровизацию, преобразование, столкновение и пр. Исчезновение обрядов посвящения для девочек, этой своеобразной школы знаний, по всей вероятности, в какой-то мере восполнили кукольные игры. Кукла заняла особое место в женской среде.

Куклы в основном используются для воспитания девочек, подготовки их к взрослой жизни, осознания высокой женской миссии через игру. Кукла для девочек больше чем просто игрушка — она символ женского начала, жизни вообще³⁷. С помощью кукол (и мужских, и женских) девочка познавала мир.

Технология изготовления карачаево-балкарских кукол была довольно проста. Если нужно было приготовить куклу-мужчину, то бралась палка с раздвоенным концом, к основанию которой прикреплялся приготовленный из войлока (или скрученной узкой ленты) шарик (*токъмак*), под которым подразумевалось лицо, его обматывали белой материей и поверх, крест-накрест, разноцветными нитками. Находились мастерицы с врожденным чувством цвета: куклы, изготовленные ими, выглядели очень образно и впечатляюще. Как правило, образ куклы не имел социального характера. Ю. М. Лотман отмечает, что «излишнее сходство, натуральность, подавляющая фантазию, слишком большая подробность вложенного в нее сообщения ей вредит»³⁸.

Под головкой куклы, перпендикулярно основной линии палки, закрепляли маленькую палочку — плечи будущей игрушки. При помощи ниток и войлока создавали на этой палке «человеческое» туловище и соответственно наряжали. Если же делали куклу-женщину, то обычно обходились прямой палочкой и снаряжали ее вышеописанным способом.

Следует отметить, что не разрешалось одевать кукол в красно-синие и красно-зеленые материи, ценились сочетания черно-белые, черно-крас-

ные, сине-белые, бордовые, коричнево-бежевые и т. д. Первые знания о законах цвета карачаево-балкарские дети получали в детстве.

У кукол имелись названия: *хан баллаттю* — 'ребенок мужского рода', *пача* — 'мужчина', *бийче* — 'женщина'.

В детских девичьих играх куклам, их одежде и соответствующим деталям, уделялось большое внимание. Каждая девочка старалась как можно наряднее украсить свою куклу, приготовить ей сундучок с платьицами. Затем девочки устраивали соревнование на лучшую куклу, лучший наряд, лучшую хозяйку куклы. Этот приз нужно было заработать, обладая не только талантом рукоделия, но и талантом общения. Девочки разыгрывали сценки приема гостей, ухода за ними, общения с ними — таким образом разыгрывались представления из жизни общества, семьи. Все, что делали взрослые, дети старались воплотить в своих играх, и кукольные представления в этом смысле имели наглядно-познавательное значение.

Функции карачаево-балкарских кукольных игр находят параллели в японской культуре. В Японии в марте месяце для девочек младше семилетнего возраста проводится праздник кукол, насчитывающий уже около десяти веков существования. В лучшей комнате устанавливаются вдоль всей стены ряды длинных, широких, покрытых красным сукном полок, занимающих иногда все пространство от пола до потолка, и на них устраивается выставка. Обычай этот имеет и наглядное образовательное значение, потому что выставлены бывают не одни только куклы. Перед глазами ребенка проходит целая картина исторической жизни народа, галерея исторических деятелей.

В самом низу помещают крошечные модели приданого, получаемого девушкой при замужестве. Тут и комод для платья, и длинный ящик для одеял и матрасов, письменные приборы, зеркало, обеденные столики и т. д.

В течение трех дней изображениям *микадо* и *микадес* (наименования кукол) прислуживали со всеми подобающими «почестями» — это дело целиком поручалось крошкам-хозяйкам. По окончании праздника все складывалось и убиралось до будущего года³⁹.

Практически все детские девичьи кукольные игры схожи, поскольку именно в детской игре у девочки неосознанно (подсознательно) проявляется женская ментальность. Кукла в ее руках — символ бесконечности жизни, символ рождения и воскрешения, ведь впоследствии куклу заменяет живой ребенок. В прошлом карачаево-балкарские девушки в обязательном порядке заготавливали приданое, состоящее из нескольких кукол и принадлежностей к ним. Они предназначались для одаривания детей со стороны жениха во время будущей свадьбы. Этот обряд назывался *гинджилик*⁴⁰.

Присутствие кукольных представлений зафиксировано в знаменитой поэме «Актамак» народного карачаево-балкарского поэта и певца Исмаила Семенова⁴¹.

Жизнь и творчество другого знаменитого поэта-сатирика, Аппы Джанибекова, также связано с кукольными представлениями, в народной памяти он остается и как непревзойденный исполнитель роли теке-аксакала⁴².

В своих выступлениях Аппа Джанибеков часто обращался к помощи кукол. Ввиду того, что создаваемые им произведения всегда отображали конфликтные ситуации, они легко драматизировались и разыгрывались посредством кукол. Куклы, которыми пользовался Калай улу Аппа, были своеобразны; особенно среди них выделялась кукла Кесе, представлявшая жестокого эксплуататора. Она была толстая, с узенькими (вышитыми) линиями глаз, бровей и рта и нашитыми красными кругами на щеках, указывающими на ее обжорство. Другие куклы изображали муллу, молодую вдову, крестьянина, детей; была также кукла, представлявшая самого певца⁴³.

Приезд Аппы Джанибекова в карачаево-балкарские селения становился для их жителей настоящим праздником. Люди, помнящие его, рассказывают, что он обладал даром мгновенной импровизации. Стоило ему только услышать о каком-нибудь происшествии, как он тут же экспромтом выдавал маленькое сочинение на злобу дня и часто разыгрывал его с помощью войлочных кукол. Его острого слова и образных «помощников» боялись все, кто имел какой-нибудь изъян в характере: жадность, хитрость, лень и т. п.⁴⁴.

Куклы Аппы Джанибекова были любимы народом и узнаваемы. Они изображали тех, кого все хорошо знали, и то, над чем сами люди смеялись. Талант Аппы Джанибекова в основном носил сатирический характер (случалось, что его кукол уничтожали).

Сходные явления зафиксированы и у других народов мира. Например, А. Авдеев в своей работе «Происхождение театра» писал о кукольных представлениях в одном из африканских племен, использующих во время поминальных представлений т. н. наголовники⁴⁵. Интересно, что карачаевские и балкарские женщины княжеского сословия много раньше разыгрывали друг перед другом кукольные представления бийче-оюн. Они устраивали куклу или маску (токъмак баш) на одном плече, а голову покрывали платком, оставляя маленькую прорезь для глаз⁴⁶. И в карачаево-балкарском нартском эпосе упоминается о таких куклах под названием *топпан*, представляющих собой искусственные головы, изготовленные из войлока или тряпья, но ими пользовался герой-мужчина. Он устанавливал на плечах объемное поясное изображение куклы, которая олицетворяла предка и, по поверью, умножала его силу⁴⁷.

К сожалению, сведения о карачаево-балкарских куклах отрывочны, монографическое исследование данного явления до сих пор отсутствует.

По свидетельствам наших информантов, когда девочки выросли и куклы переходили к младшим, они играли в другую игру — *бийче-оюн*, ко-

торая по своим задачам и исполнению похожа на кукольные представления. Таким образом, «игра, по существу своему, есть свободное выражение душевных и физических сил ребенка, работающих со всей энергией и заимствуемых в свою очередь из той среды, в которой они родились»⁴⁸.

В игре бийче-оюн участвовали также только девочки, и означала она 'игру в княгиню дома', т. е. девочки с самого детства осваивали круг тех забот, который выпал на долю их матерей и искренне принимали знаки уважения к роли «жены» (юйбийче, 'княгиня дома').

В этой игре девочки создавали как женские, так и мужские образы. Вначале на земле расчерчивались квадраты, изображающие комнаты — для гостей, для молодых и т. п. Участники переодевались в костюмы, заимствованные у взрослых на время игры, и делились на две группы — хозяев дома, у которых происходит торжество, и приглашенных. В этой игре воспроизводились все обряды, связанные со свадьбой, приемом гостей молодой хозяйкой, рождением ребенка и т. д., преломленные через призму детского восприятия жизни.

Девочки создавали образы невесты и жениха, их родителей и родственников, сватов и т. д. Чаще всего это представление изображало свадьбу и проводилось в то время, когда в селении действительно происходила свадьба. Зная об этом, многие отправлялись во двор, где устраивалась игра, чтобы посмотреть эти представления. Зрители принимали активное участие в игре и порой поправляли ошибки девочек.

Участники игры до ее начала или по завершении обычно отправлялись на настоящую свадьбу. Группу возглавляла исполнительница роли теке, присутствие которой было обязательно на всяком торжестве. Войдя в дом, где происходила свадьба, девочки, руководимые теке, заходили в комнату невесты. Рядом с теке они усаживали подружку, исполняющую роль невесты. Тут маленькая теке должна была проявить все свои творческие способности, остроумие, выдумку, умение хорошо петь и т. д. Участницам игры взрослые обычно преподносили подарки, невеста одаривала маленькую невесту, взрослый теке — маленького теке и т. д.⁴⁹.

Игра бийче-оюн имела строго узаконенные формы и правила. Для основного представления детям отводились специальные места действия — начерченные во дворе квадраты, за пределами которых участницы игры не имели права лицедействовать. Вокруг них располагались зрители: взрослые и дети. В этой игре дети создавали определенные характеры — скромной невесты, словоохотливых сватов, комика теке, родственников, оценивающих невесту, и т. д.

Зрелищный характер карачаево-балкарской свадьбы предоставлял детям богатые возможности для импровизации. По нашему мнению, подобная «свадебная церемония» наиболее близка к театральному искусству,

поскольку ей сопутствует непрекращающееся столкновение интересов противоположных сторон (невесты и жениха), одна группа людей вступает в противодействие с другой; это давно устоявшаяся композиция, с четким распределением ролей и игровым языком.

Собранный нами этнографический материал и личные наблюдения подтверждают, что церемония свадьбы состоит из нескольких частей: сватовство, договор, сама свадьба. Параллельно и они делятся на разделы, в которых элемент игры выходит на первый план.

Во время сватовства можно наблюдать остроумные диалоги-иносказания двух групп участников. Каждая сторона старается представить себя достойно. Чинно, степенно обговорив детали предстоящей свадьбы, стороны начинают самостоятельно готовиться к празднику.

Собственно свадьба характеризуется театрализованными сценками испытаний *накьырда оюн* — 'игра понарошку' и пронизана юмором и праздничным настроением.

Например, во время вывоза невесты из отчего дома перед поезжанами выставляют несколько девушек с закрытыми лицами, предлагая узнать, которая из них невеста. Иногда, ради забавы и для маскировки невесты, в девичий наряд облачают юношу. Все эти церемонии проходят весело, игриво, с «выкупам» украденных юношей и деталей их одежды. Претендующие на выкупы мужчины и женщины выступают в виде ряженных в вывернутых наизнанку шубах и масках.

Когда-то перед невестой у порога дома жениха разыгрывали шуточную сцену с бабкой жениха (или соседкой старушкой). Старушка, подойдя к невесте, громко голосила:

Ай, медет, арбазыбызгъа бир джигит тиширыу келиб киргенди. Аны омакълыгъы, ехтемлиги мени чюйретон къарт къуртъханы къайдан тезюб турсун. Хайдагъыз, марджала, мени джийиргешли къюбюрчегими табдыра киришигиз къолума, таугъа-ташха кетмей эсем, энди джашау къалмады манга; ах, мен джазыкъны, къыстадыла, четенге атдыла!

Ай, горе в нашем дворе! Откуда-то здесь появилась властная (смелая) женщина. Вся в пышном наряде, с горделивой осанкой — да разве возлюбит она меня, бабу-ворожею в шубе наизнанку? Добрые люди, разыщите и подайте мне мой потрепанный сундучок, нет теперь для меня приюта — разве только в горных трущобах; сжальтесь, меня несчастную прогнали, выбросили в плетеную корзину!

После этой сцены она разбрасывала среди гостей свои подарки, а приспособления для шитья преподносила наставнице невесты. Тогда к бабке подходил мужчина и начинал хвалить невесту, заверяя ее в том, что невеста будет почтительной к старикам и старухам. В подтверждение сказанному он вручал первый подарок невесты — наперсток, завернутый в отрез на платье. После этого бабка меняла тон, обнимала невесту, высказывала ряд

напутственных благопожеланий и, уступив дорогу, просила широко открыть двери в комнату для новобрачных⁵⁰.

Поиск истоков театра приводит к церемонии «показа жениха старшим женщинам рода»: среди женщин усаживают переодетого и замаскированного под старуху мальчика, которому отводится почетное место. Вся эта компания с нетерпением ждет появления жениха, его реакции в момент рукопожатия, объятия переодетого мальчика — от того, как воспримет этого персонажа жених, зависит дальнейшее представление. Обычно жених узнает переодетого, но по правилам он должен очень серьезно отнестись к персонажу, олицетворяющему предка, продемонстрировать всяческое уважение и почитание, тем самым выражая уважение предкам всего этого рода, всей фамилии. Подобная демонстрация сопровождается шутками, остротами, диалогами. Заметивший подмену жених должен со всей серьезностью преподнести подарок, иногда это делают за него сопровождающие его молодые мужчины. Жених оказывает самое почтительное внимание «покровительнице рода», чей дух присутствует на свадьбе в качестве оберега.

К свадьбе женщины пекут обрядовые печенья в виде магических символов (круги, ромбы, почитаемые животные и т. п., а также женская и мужская фигурки с символическим кругом и треугольником, как правило, эти фигурки бывают крупного размера). Все это заносят в комнату, где сидит невеста со своими родственниками, и преподносят обычно перед брачной ночью. Сами изделия делят между женщинами: считается, что те, кому достанутся человеческие фигурки, скоро сыграют свадьбу.

Преподнесение этих фигурок невесте сопровождалось благопожеланиями, в том числе удачной супружеской жизни. Подарки дарили девушки со стороны жениха. Они позволяли себе свободные шутки в отношении обрядового печенья и предстоящей ночи, чтобы развеселить невесту⁵¹.

Подобная вольная шуточная форма одобрялась присутствующими, так как то, ради чего это делалось, считалось самым главным, основным во всей свадебной церемонии — продолжение рода. Это дело касалось не только молодых и их родственников, а всего рода, заинтересованного в своем продолжении.

На свадьбе бывает много переодеваний, шуток, розыгрышей. Одним из древних обычаев считается введение в комнату, где находится невеста, наряженного осла или коня, ассоциируемых с плодovitостью. Вся эта церемония полна юмора, смеха (естественно, что ее можно провести только у тех, кто является владельцем собственного дома в сельской местности, в городских условиях так не делают).

Свите невесты в доме жениха разрешается делать все, что ей придет в голову, и потому импровизация, розыгрыш, умение подыграть новым родственникам — неременное условие свадьбы. Родственники жениха до-

жны терпеть все проделки дружков невесты, и даже самое неприятное не должно вызывать у хозяев неодобрения.

Аналогичным испытаниям подвергается и жених. Существует обычай *кюёу кёргюзтген* ('испытание молодого зятя'), который сопровождается различными розыгрышами и увеселениями. Прежде чем дать жениху задание (обычно надо расколоть сложные пни), его усаживали за столик и кормили. Это действие также имело театрализованный характер.

По свидетельствам источников, в 1878 году в древнем ауле перед молодым зятем поставили сковороду с плохо прожаренным мясом, рассыпчатый хлеб и жидкий айран (кислое молоко). (Первую еду зятю обязательно готовит теща, поэтому пища должна быть съедена из уважения к ней и ее дочери. За всеми его действиями с разных сторон тайно наблюдают родственники жены, и он это прекрасно знает.) Зять, осторожно взяв в руки хлеб, чтобы не уронить крошек (что считалось бы неприличным, и такой хлеб подается ему специально), стал крошить хлеб в чашу с айраном. Затем, помешивая содержимое, он заметил в чаше дохлую мышку. Зять попытался наиболее благородным образом выйти из сложившейся ситуации. Взяв сковороду в руки, он произнес: «Пожалуйста, верните посуду обратно. Скажите моей теще, что, вероятно, у нее не хватило дров, чтобы хорошо прожарить мясо. Трудно матери, в доме которой нет сына, я хорошо знаю. Я наколю дров, и пусть она доварит мясо, а то мои „старые“ зубы не пережуют это»⁵². Действия жениха и подсматривающих за ним наблюдателей также были полны розыгрыша, шуток, смеха.

Аналогично проходило «испытание зятя» у малороссов: теща встречала жениха, вернувшегося после венца, «в вывороченной шубе, сидя на вилах или кочерге и держа в руках горшок с водой и овсом; этот горшок она после приветствий подавала зятю, а тот, не сходя с лошади, выливал его содержимое на гриву лошади и потом отдавал пустой горшок старшему боярину, который тут же бросал его в сторону (при этом считалось, что если горшок разобьется, то у молодых в скором времени родится сын, а если уцелеет — то дочь)»⁵³.

Условность происходящего во время свадьбы, строгое соблюдение этикета и регламента, возможность ощутить себя в другом, игровом мире позволяют отнести свадьбу к особой форме фольклорного театра, содержащего большое количество напоминаний о предках и их знаковых символах.

Изначальная драматическая основа свадебной церемонии, театральность, ее связь с древнейшими ритуалами наглядно проступают в различных фрагментах действия. В. Гусев считает, что трансформация традиционной свадьбы прошла сложный и длительный путь: «от магического ритуала — к обрядовому действию, а от него — к народным играм и сценическим представлениям, создав своеобразную составную часть народного театра»⁵⁴.

Как синкретический и полифункциональный обряд, свадьба хранит в себе множество театральных признаков: здесь мы видим и искусство одного актера, и коллективное действо, и кукольные представления, и песенное творчество, и пр.

Быт карачаевцев и балкарцев был насыщен разного рода зрелищными представлениями. Ни одно торжество или состязание не обходилось без ряженных, без теке — своеобразного театра одного актера. Единственным событием, где не предполагалось его участие, были похороны.

Если следовать мнению, что у большинства народов трагедия вышла из недр культа мертвых и погребальных церемоний, можно сказать, что и карачаево-балкарские похоронно-обрядовые церемонии содержат в себе некоторые элементы трагического действия. В доисламский период траурные песни сочиняли и исполняли народные певцы. После принятия мусульманства эта роль перешла к женщинам, т. к. по обычаям новой веры мужчины не имели права проявлять свое горе на виду у всех.

Композиционно похоронно-обрядовая песня строилась по образцу других видов карачаево-балкарских песен. Она начиналась речитативным обращением к соболезнующим, заключала в себе драматический рассказ о жизни покойного, о его характере, о взаимоотношении исполнительницы и умершего. Остальные присутствующие, не принимающие непосредственного участия в диалоге, должны были сопровождать песню плачем. Специальных плакальщиц у карачаевцев и балкарцев сейчас нет, и похоронные песни каждый раз становятся импровизацией, как словесной, так и музыкальной. Их начало («экспозиция») отличается сравнительной сдержанностью исполнения — напряженность повествовательной части песни то усиливается, то снижается, вызывая слезы у всех присутствующих. Иногда покойника оплакивают две женщины, и между ними устанавливается взаимодействие. Деликатность происходящего не позволяет зафиксировать тексты в момент исполнения, между тем как они могут представлять собой поэтические образцы.

Хотя оплакивание происходит импровизированно, экспромтом, но у него есть вполне определенная композиционная и мелодическая схема. Как уже говорилось, оплакивание проводят женщины — близкие покойного. Многие траурные песни (*кюу*) становятся известными в народе, подкупая глубиной утраты и искренностью выражения.

Этнографами И. Иванюковым и М. Ковалевским в XIX веке был зафиксирован обряд чек, посвященный культу предков: «В ночь перед поминками приготавливали деревянное чучело, на которое надевали платье умершего, сажали его у очага, в кругу семьи, подносили ему пищу, рассказывали семейные истории, жаловались на свои несчастья. Затем все выходили из дому, чтобы покойник мог поесть в одиночестве, и, возвратившись, кушали приготовленного хозяйки, затем устраивали скачки»⁵⁵. Этнограф М. Джуртубаев полагает, что «первоначально чучело покойника находилось у огня постоянно»⁵⁶.

Интересно то, что не только чучело покойника, но и какая-нибудь вещь, им оставленная, требовала подчеркнутого, церемониального поведения. Например, в роду Боташевых перед тростью предка, выставленной в углу комнаты, должны были останавливаться в поклоне все входящие в дом, как гости, так и хозяева, особенно невестки и зятья⁵⁷.

Все эти примеры свидетельствуют о том, что карачаевцы и балкарцы адекватно воспринимали язык действительный и язык условный, т. е. игра была заложена в основе традиционного поведения.

Казалось бы, такое глубоко личное событие, как похороны, поминки, должно было обойтись без официальных церемоний. Но церемония, как особая форма поведения горцев, на короткое время возвращала человека в иной мир, где иные законы.

И похороны, и свадьба — это действия, драматическая сущность которых подтверждается встречей с другим миром, другим сознанием и требует особого поведения, поведения «на миру», что подразумевает условность, театральность.

Игры, насыщенные театральным действием, существовали и у юношей. В качестве примера можно привести игру *боран-оюн* или *боран-келди* (*боран* — ‘буран, пурга’, *келди* — ‘пришел’), т. е. игру в буран, происходившую зимой, во время крещенских морозов.

Участники этой игры делились на две группы, между ними пролегла черта-граница. Правило игры заключалось в том, что одна команда должна была помочь своему *борану*, т. е. юноше, олицетворяющему сильный холод, перебежать границу, а участники второй команды должны были узнать и поймать борана до того, как он перебежит границу. Дело в том, что участники игры были замаскированы, но до начала игры имя борана объявлялось противникам, хорошо знавшим его в лицо. Диалог между ними перемежался шутками, афоризмами. Затем участники первой группы одевались в одинаковые костюмы, вывернутые шубы и папахи, а лица густо измазывали сажей. Боран должен был одеться так, чтобы в случае, если его поймут, он смог легко выскользнуть из шубы. Команда, начинавшая игру, бежала с криком «Боран келди!» («Боран пришел!»). Юноши размахивали руками и кричали, стараясь создать шум и свист ветра. Некоторые участники специально стремились попасть в руки соперников, чтобы дать возможность борану перебежать черту неузнанным и непопавшим. Игра возобновлялась снова и снова, пока не набиралось определенное количество схваченных боранов⁵⁸.

По окончании игры предпринимался выкуп, и он становился своеобразным театральным действием. Та команда, у которой оказывалось большее количество пленников, имела право заказывать номера разного характера. В этом представлении проявлялись творческие способности участников игры, и молва об отличившихся в ней расходилась по всему аулу.

И. Шаманов придерживается мнения, что игра боран-келди, по всей вероятности, восходит к широко распространенному по всему языческому миру празднику солнца, поскольку во время сильных холодов (время игры в боран-келди) происходила борьба солнца с морозом, а ряженные в вывернутых шубах (бораны) призваны были охранять костры от посягательств⁵⁹.

Игра *боран-оюн* происходила одновременно и в помещениях, для той части молодежи, которая предпочитала не выходить на улицу. Она приобретала форму игры в слова, отгадывания загадок, сочинения стихотворных экспромтов и т. п.: например, игра начинается со слов: «Боран ойнай — сез ойнай» («Буран играет — слова играют»)⁶⁰. Это был вид своего рода интеллектуального развлечения.

В согласии с традицией преклонения перед словом народная культура выработала свои игры и увеселения, в которых были сформулированы устойчивые, традиционные правила обращения со словом и другими элементами вербально-зрелищных представлений.

Как уже отмечалось, некоторые исследователи считали, и, думается, справедливо, что зарождение театрального искусства связано с первобытными ритуальными танцами⁶¹. Исполнитель обрядовой пляски посредством танцевальных движений и мимики воспроизводил то или иное событие, и тем самым пляска становилась своеобразным представлением. «Некоторые танцы приобрели значение обряда в глубокой древности, когда изменившаяся обстановка, применение других способов охоты устраняли необходимость в тех или других действиях, но первобытный человек упорно повторял раз усвоенный акт поведения, считая его необходимым условием достижения цели»⁶².

Следовательно, современные танцы, имитирующие поведение различных животных, возникли в эпоху, когда мышление человека достигло значительного развития.

Если вначале у карачаевцев и балкарцев танец был одним из компонентов различных обрядов — охотничьих, весенних, аграрных, — то впоследствии, с потерей обрядом своей магической функции, он выделился и получил самостоятельное развитие. Тем не менее ряд карачаево-балкарских танцев сохранил органическую связь с древними обрядами, и, таким образом, элементы примитивного драматического действия имеют определенную сюжетную канву.

В большинстве случаев танцевальные сюжеты воспроизводят события далекой старины, поэтому их подлинное значение современными исполнителями зачастую может быть неизвестно, но исследователю нетрудно проследить связь танцев с другими обрядами. Известный хореограф М. Кудаев посвятил карачаево-балкарским танцам специальные исследования⁶³.

Сегодня у карачаевцев и балкарцев сохранилось несколько видов танцев, берущих свое начало в древних обрядах, — это *тегерек*, *абезек*, *тюз теңсеу*, *сандрак*, *таббасхан*, *гешеуек*, *истемей* и др.

Танец *тегерек* представляет собой круговой танец (как мы уже отмечали, круг — символ единения, древности, защиты), его исполняют мужчины и женщины. В. Сысоев, долгое время живший среди карачаевцев, считал его отголоском первобытных эротических танцев⁶⁴.

Можно сделать предположение, что танец тегерек выделился из обрядов плодородия, в которых он играл символическую роль (например, в обряде Эллири Чоппа), но постепенно необходимость в подобных фаллистических ритуалах отпала, забылось и истинное значение танца, элемент перевоплощения стал вытесняться исполнительской техникой.

То же самое случилось и с магическим танцем *сандрак* (*сандырак*), посвященным божеству солнца, света (в переводе с карачаево-балкарского *сандрак* означает 'бред, сумятица, беспамятство; невпапад'⁶⁵). Сейчас и он интересен своей зрелищной стороной.

Об этом танце находится несколько упоминаний, но нигде пока не обнаружено детального его описания⁶⁶. Хореограф М. Кудаев попытался найти истоки этого танца. Он полагает, что когда-то «это был некий обряд заклинания, предусмотренного для многих моментов жизни»⁶⁷.

По свидетельству информанта, танец сандрак сопровождался ритмизованным текстом с использованием национальных музыкальных инструментов: *харс* (трещотки), *кьыл кьобуз* (скрипка) и др., начинался он всегда медленно, а заканчивался в очень быстром, стремительном темпе.

Сандыракъны санайым,
Аманга къарайым!
Иллю-иллю, сандыракъ!
Сандыракъны Хахаи,
Идрисни Махаи,
Чыккыны Кокаи,
Апендини Нанфу,
Этекни айлы,
Къазанны кадау.
Сандыракъ чыккаллы ийыкъты,
Чепени эрни кыйыкъты!
Чепе тюлдю Мамушту
Как чоюнну тауусту.
Ышхайтыны ташлары,
Къара кыйыкъ къашлары.
Как тююлдю бегене.
Чепе, къарнынг тегене!
Чепе къайры кеткенди?
Оруслагъа ёткенди

Къамачыгын къапларгъа,
Как чоюнну сакъаларгъа.
Чепе, къайры келесе,
Чоюн какны джогуна?
Чепени элтиб тагъгыгъыз
Хайты кызыны б...!¹⁶⁸

Поиграю в «сандырак»*,
Выделю слабого.
Иллю-иллю** «сандырак»!
Шум сандырака,
Махай Идриса,
Кокай Чыккы,
Эфенди Наныу.
Цена подола,
Замок котла.
Прошла неделя от начала сандырака.
У Чепе губы кривые.
Это не Чепе — Мамуш
Котел каши съел.
Камни Ышхайты
Черные сведенные брови.
Это не каша — жидкий кисель.
Чепе, твой живот как корыто!
Куда ушел Чепе?
Переметнулся к Урусовым!
Нацепив свой кинжальчик,
Охранять котел с кашей!
Чепе, почему возвращаешься
К опустевшему котлу?
Идите подвесьте Чепе
К ...*** дочери Хайты!

Приведенный текст исполнялся мужчиной под ритмичную музыку, он должен был как можно дольше продержаться в круге (начертанном на земле), ритмично двигаясь без остановки и произнося слова, которые по мере нарастания усталости становились мало связанными между собой. Суть танца заключалась в том, чтобы продержаться как можно дольше, не останавливая движения и пения, не теряя темпа, не замолкая, причем особенно отмечалась способность участника удерживать внимание зрителя. Когда участник начинал говорить путанно, невпопад, зрители оживлялись: они понимали, что скоро участник сойдет с ритма и смысла.

* поиграю в сандырак (т. е. в игру, где соблюдается ритм и логика).

** звукоподражание.

*** нецензурное слово.

Победителем считался тот, кто дольше всех сохранял темпо-ритм и смысл танца, подразумевающего логическую связь слов и движений. Это хореографическое действо имело и врачевательное назначение: происходило своеобразное лечение души и тела, достижение совпадения категорий прекрасного и целесообразного.

Фольклорист Х. Х. Малкондуев, проанализировав тексты, сопровождающие шуточный танец сандрак, пришел к выводу, что в них наблюдается несколько сюжетных повествовательных элементов, «которые никак нельзя объединить в одно какое-то сюжетное звено или ситуацию»⁶⁹.

Постепенно танец сандрак стал обычным танцем, демонстрирующим виртуозность техники исполнения.

Народная память сохранила изумительный по красоте танец *алты эжиу* (*алты* ‘шесть’ и *эжиу* ‘многоголосый мотив’). Этот танец — шестиголосие: в нем принимали участие шесть женатых мужчин. Он исполнялся на больших торжествах, например на свадьбах, и посвящался жениху.

Сначала выходил самый старший из участников и шел по кругу медленными шагами, поднимая вверх согнутую правую руку. Свое движение он сопровождал ритмическим пением. Как только танцор завершал один круг, к нему присоединялся другой, моложе, брал первого участника танца под левую руку правой и начинал петь в унисон с ним, но в более высоком тембре. Немного убыстрив темп, они проходили второй круг, и к ним присоединялся третий участник, который действовал подобно второму. Так продолжалось до тех пор, пока не начинал танца шестой участник. Установив единый ритм, когда темп танца превращался в плясовой, они поворачивались лицом к виновнику торжества, который выходил в круг и начинал пляску-пантомиму, изображающую большую радость. Его танец сопровождало шестиголосное пение танцоров-певцов: когда песню запевал самый старший исполнитель, жених танцевал медленно, символизируя величавость и мудрость старшего, когда же мелодию начинал вести шестой участник, он плясал в быстром темпе.

Кроме того, исполнители песни, используя пантомиму, давали жениху различные советы на будущее. Отсюда можно предположить, что этот танец, сопровождаемый шестиголосием, берет свое начало от примитивного обряда, который посвящался юноше, вступающему в брак. Каждый из шестерых исполнителей танца имеет свои функции в нем, особый характер, что дает возможность для перевоплощения⁷⁰.

Особенно ярко наличие перевоплощения прослеживается в шуточном мимическом танце *козу бёрк* (*кѡзу* ‘коза’, ‘дразни’, *бёрк* ‘шапка’), т. е. ‘козлиная (и дразнящая) шапка’. Как правило, в этом комическом танце-игре принимали участие только юноши. Они собирались на открытой поляне, которая вскоре заполнялась зрителями.

Вначале юноши, расхаживая по кругу, переговаривались друг с другом или со зрителями, стараясь позабавить или рассмешить их, но вдруг раздавалась мелодия гармонии, которая означала начало игры-соревнования. В самый разгар веселья музыка неожиданно смолкала и гармонистка жёсткими показывала, что ей мешает играть уже знакомый нам человек в маске козла — теке, который внезапно появлялся в толпе зрителей. Посредством пантомимического танца теке объяснял, что на соревновании присутствует гость, который тоже хочет принять в нем участие. И тогда «удивленные» участники игры замечали странного человека, невероятно высокого, выше всех присутствующих вдвое или втрое. На плечах у него была очень длинная бурка, а в руке — длинная палка, на которой были подвешены разные предметы — подарки, принесенные им, чтобы откупиться за опоздание. Гость делал движение, будто хочет начать раздавать подарки. Однако на это участники игры отвечали отказом и просили гармонистку продолжать играть. Почти вся эта сцена была пантомимической, хотя иногда использовались и диалоги, обращения к зрителям. Затем танец возобновлялся, изображая стремление юношей силой отнять у гостя подарки, а этот последний пытался ускользнуть. Самым ценным подарком считался красный шелковый платок, находящийся в подвешенной к палке шапке. Тот, кому удавалось сорвать ее с палки, получал право пригласить на танец девушку из круга зрителей.

Когда все подарки оказывались «похищены», странный гость, отбросив палку в сторону, скидывал с себя бурку, и обнаруживалось, что под ней находятся двое или трое юношей, сидящих друг у друга на плечах. Под «изумленные» возгласы участников игры юноши соскакивали на землю. Главная роль в этой сценке «удивления» принадлежит теке, приведшем гостя, но якобы не знавшем, что он собой представлял. Никто ему, конечно, не верил, однако по правилам игры все должны безоговорочно верить его пантомимическому рассказу⁷¹.

Вслед за описанной сценкой, в которой теке танцует, в круг выходил юноша, доставший шелковый платок. Он выбирал себе партнершу, и они исполняли лирический танец эстемей. Сделав один круг, девушка останавливалась, а юноша продолжал танцевать под тихие хлопки партнерши. Хлопая в ладоши, она как бы говорила ему: «Эстеме! Эстеме!» («Не обращай ни на кого внимания!») Юноша, сделав круг и «никого не найдя лучше своей избранницы», провожал ее на место. Правила танца должны были неукоснительно соблюдаться, и даже в том случае, если выбранной девушке парень не нравился, она не имела права выказать свое недовольство, т. к. за ними наблюдал теке, который не терпел проявления невоспитанности⁷².

Мы привели одну из многочисленных интерпретаций танца, предложенных информантом. О стремлении карачаевцев к театрализации танцев свидетельствуют наблюдения писателя Д. М. Стонова, точно передавшего настроение танцора, оказавшегося без напарников⁷³.

Итак, танцы содержали в себе признаки и духовной, и материальной культуры народа. Н. В. Гоголь утверждал, что разнообразие русских танцев «родилось из характера народа, его жизни и образа занятий»⁷⁴. Подобное прослеживается у всех народов: танцы отражают их многовековые традиции, уклад жизни, те идеалы, которые наиболее почитались ими — мужество, уважение друг к другу, любовь к девушке, любовь к веселой и остроумной шутке, к импровизации и т. д.

Табу, наложенное мусульманским канонem на тенгрианские обряды, постепенно вытесняло из всех зрелищ элементы перевоплощения; последние, трансформируясь, скрывались под различными символами, знаками. Особенно это заметно в поэтических, песенных, хореографических жанрах искусства.

Любое значительное событие, каждый народный герой непременно воспевались в песне. Народ ценил песню и ее исполнителей. В горах танцевали и пели все, это был показательный атрибут национальной принадлежности. Но особенно почитались карачаево-балкарским народом те, кто своей профессией избрал исполнение песен или сказаний. Их называли *халк-джырчи* ('народный певец') и *назмучу* ('сказитель, поэт').

Также высоко было уважение к *джомакчи* ('сочинитель волшебных сказок, загадок, пословиц'). В народе сохранилась поговорка: «за волшебную сказку можно отдать целое селение». Халк-джырчи, джомакчи, назмучу пользовались огромной народной любовью, в горской этике образ талантливого человека (творца-сочинителя) имел сакральное значение. В карачаево-балкарских сказках детям с малых лет внушается, что на певцов, поэтов, музыкантов запрещено поднимать руку⁷⁵.

Эти певцы вели бродячую жизнь, не имели постоянного места жительства, не занимались хозяйством. Их поэтический дар пользовался в народе преклонением и почитанием. Вообще отношение к слову как к чему-то магическому сохраняется у карачаевцев и балкарцев и сегодня. Одно присутствие народных певцов преображает людей. Даже представители высшего сословия считали для себя большой честью появление в их доме народных певцов и иногда отдавали им своих детей на воспитание. Народные певцы были своего рода «ходячей книгой», кладовой фольклора. Их знания истории, быта, культуры народа принесли потомкам неоценимую пользу.

Это почитание идет из глубины веков, с тех времен, когда владеющий искусством слова был приравнен к избранным жрецам-карачи, считаясь посредником между богом и людьми. «Со званием певца соединялась идея справедливости, и певцом мог быть только безукоризненно чистый человек»⁷⁶ (здесь имеется в виду чистота высокого порядка). Независимо от имущественного и сословного положения певцы пользовались почетom и обожествлялись.

Сменялись времена, трансформировались обряды, но непоколебимым осталось у народа чувство преклонения перед создателями и исполните-

лями высокой поэзии. Не случайно главным требованием к присутствующим на традиционных поэтических турнирах была чистота телесная и нравственная⁷⁷.

Излюбленным жанром песенного творчества были песни в честь нарттов, песни историко-героические и турнирные. Жанровое разнообразие песен и их драматический характер требовали от исполнителей способности к перевоплощению как в трагические, так и в комические образы. Песня поэта-сказителя называлась *башлык* ('главная партия'): как правило, слушатели присоединялись к певцу, сопровождая его слова своеобразным звуковым фоном — *эжиу*, что означает 'слияние голосов'.

Как показывает анализ, большинство историко-героических песен остроконфликтны, и это определяет их динамичность и последовательность изложения. Драматизация достигается в противоборстве главного действующего лица с второстепенными, путем введения диалогов и монологов, что в свою очередь позволяет индивидуализировать характеры персонажей и дает исполнителям простор для драматизированного действия.

Стремление к театрализации песни прослеживается и в наше время. Когда певец поет нартское сказание или шуточные песни, он обычно комментирует их, т. е. неожиданно прерывает песню, чтобы ввести в свое исполнение словесный рассказ, пантомиму. Затем он вновь легко «входит в роль» — в то эмоциональное состояние, на котором прервал песню, и продолжает петь. Склонность к театрализации своих произведений была характерной чертой традиционного исполнителя.

Во время выступлений оттачивалось исполнительское мастерство поэтов и певцов, их слуховая и зрительная память. Для привлечения внимания зрителей они не ограничивались простым пересказом сюжета или исполнением мелодии, и не последнее место в их выступлении занимало стремление произвести на зрителей самое выигрышное, самое запоминающееся впечатление. Умение находить контакт со слушателями также высоко ценилось ими.

Скажем несколько слов о так называемых *турнирных играх* молодежи. Они представляли собой своеобразные состязания в остроумии, в загадывании загадок, в исполнении драматизированных песен и танцев; форма турнирной песни-игры полностью зависела от выдумки исполнителей. Участники делились обычно на две партии — на девушек и юношей, между которыми начинался импровизированный диалог, который мог длиться бесконечно долго. В качестве примера приведем песнь-диалог, который начинает парень:

Эшиклени ары бир ач,
Ары бир кирейим,
Кёзлеринги ариулугъун
Кесим бир кёрейим.

Милая, открой мне дверь
И внутрь впусти,
В красоте твоих глаз
Дай мне самому убедиться...

Девушка отвечает:

Кёзлерими ариулугъун
Билмегенмисе?
Чегетледе къара дугъум
Кёрмегенмисе?
Красоту моих глаз
Ты до сих пор не распознал?
А в лесах черной смородины
Ты не замечал?

Юноша не успокаивается и продолжает:

Эшиклени ары бир ач,
Ары бир кирейим,
Къашларынгы ариулугъун
Кесим бир кёрейим.
Милая, открой мне дверь
И внутрь впусти,
В красоте твоих бровей
Дай мне самому убедиться.

Девушка не сдается:

Къашларымы ариулугъун
Билмегенмисе?
Акъ къаяда къара къундуз
Кермегенмисе?
Красоту моих бровей
Ты до сих пор не распознал?
На склонах скал размаха крыльев черных ворон
Ты не замечал?..

Но разве после такого ответа промолчит юноша?

Эшиклени ары бир ач,
Ары бир кирейим,
Санларынгы ариулугъун
Кесим бир керейим.
Милая, открой мне дверь
И внутрь впусти,
В красоте твоего стана
Сам хочу убедиться.

Но девушка остается непреклонной:

Санларымы ариулугун
Билмегенмисе,
Чегетледе субай нарат
Кермегенмисе?

Красоту моего стана
Ты до сих пор не распознал,
А в лесах стройной сосны
Ты не примечал?..⁷⁸ и т. д.

Как видим, сюжет как таковой в этой песне отсутствует, но композиция песенного состязания остается неизменной: две последние строки куплета, исполняемого девушкой, должны стать первыми строками ответа (четверо-стишия) юноши, поэтому выступление может длиться долго. Этот художественный прием завораживает и вдохновляет как участников состязания, так и зрителей.

Здесь следует сказать об очень заметной особенности, характерной для традиционной карачаево-балкарской песни и ее авторов. «То, что есть в душе, должно сказываться как можно лучше, и эта „сознательная установка на мастерство“ порождает специфическое в народной карачаево-балкарской песне — состязания в слове. Дыхание традиции придает искушенность уму и чувствованию, определяет звуковую меру и лад стиха», — полагает культуролог Ф. А. Урусбиева⁷⁹.

В отношении приведенной песни можно сказать, что в ней имеются моменты театрального действия. Определенные характеры: настойчивый влюбленный юноша и лукавая, умеющая бойко отвечать девушка; действенный диалог, дающий возможность исполнителям дополнить словесный рисунок образов импровизированной пантомимой, и зрители, перед которыми разыгрывалась эта песня. Подобного рода песни-состязания, как правило, возникали на всех торжествах, где собиралось много молодых людей. Турнир мог продолжаться бесконечно, и победителем в нем считался тот, кто найдет самое большое количество сравнений. Источники называют имя певца Далхата Эбзеева, участника поэтического турнира, проведенного после возвращения карачаевцев на родину; при его исполнении зрители сбились со счета после 35-ти куплетов⁸⁰.

Многие народы сохранили аналогичную соревновательную поэтическую традицию, содержащую элементы театра: герой, героиня, зрители, диалоги, мимика, слово, музыка, танец, песня⁸¹.

Карачаево-балкарская диаспора в Турции знает много игр, бытующих на родине, но сохранила также и те, которые у нас уже утрачены. Например, игра *накзырда суйген* ('понарошку влюбленные / влюбиться') — по-

сиделки для молодежи, которые случаются ночью, после танцев, обычно во время свадеб. Участники игры «верно передают атмосферу обычая, когда парни и девушки могут свободно заигрывать друг с другом, подшучивать. Особенностью этих шуток является то, что они не могут иметь каких-либо последствий и моральных обязательств, т. е. произносятся для игры. Тем не менее при знакомстве или „испытании чувств“, если юноша еще не готов сделать свой выбор, обычай „объяснение в шутку“ помогает молодым лучше узнать друг друга и проверить свои чувства»⁸².

Эта игра очень напоминает ингушское шуточное сватовство — *зоахалол*, своими корнями уходящее в глубокую древность⁸³. Разница лишь в том, что карачаевцы и балкарцы, живущие на Кавказе, уже утратили эту игру, а у ингушей, наоборот, в нее играют на родине, тогда как диаспора эту игру не использует.

«Шутки на тему любви или супружества не приняты в турецком обществе, любые слова на эти темы понимаются однозначно, как ухаживание с целью жениться. На таком фоне раскованность и непринужденность горцев выглядит как весьма характеризующий элемент национального менталитета», — пишет исследователь карачаево-балкарской диаспоры за границей З. Б. Кипкеева⁸⁴.

На посиделках *накъырда сюйген* разыгрываются различные игры с элементами театрализации, драмы. Обычно делятся на две группы — мужскую и женскую, и начинается состязание, борьба между ними на лучшее знание фольклора, поэзии, истории и т. п. Руководят игрой ряженный-теке и старшие от каждой группы, помогают им символические «стражники». Участниками игры могут быть молодые юноши и девушки, не обремененные семейными узами.

Одна из самых любимых игр молодежи называется *шиндик-оюн* (*шиндик* ‘стул’ + *оюн* ‘игра’).

Вот один из эпизодов игры: в центре помещения или двора (смотря по времени года, когда проводится представление) устанавливается стул. Приглашается юноша из любой команды. Ему предлагается закончить песню, волшебную сказку, историю и т. п., начатую теке. Приглашенный к стулу должен сразу подхватить начатую песню и экспромтом закончить ее. В случае если он не смог справиться с заданием, его отводят к *къара-багъана* (‘позорный столб’), где он будет стоять до окончания игры. Следующим участником становится человек из другой команды, и так продолжается до тех пор, пока количество игроков одной из команд существенно не уменьшится.

Выигравшая команда имеет право быть судьей и назначить наказание — чистить друг другу обувь, мазать лицо сажей, изображать животных, объясняться в любви и т. д. Тот, кто не сможет исполнить задание-наказание, подвергается осмеянию в сатирических куплетах и т. п.⁸⁵.

Участники представления соблюдали установленные некогда правила игры: прежде всего исполнители не обижались друг на друга, они сублимировали собственную энергию в закрепление этических норм посредством народного искусства. Отсутствие темы не мешало участникам драматизировать действие, насыщать его собственной импровизацией и направлять в нужное русло.

Традиционные этические и эстетические постулаты нашли свое устойчивое проявление в социальной жизни народа при помощи зрелищно-игрового института как наиболее впечатляющей модели воздействия на общество. Анализ собранных нами материалов, а также ознакомление с рядом этнографических, культурологических и искусствоведческих исследований подтверждают, что народные театрализованные игры весьма разнообразны сюжетно и жанрово, но неизменны в семантике и композиции и, несмотря на различные напластования, сохраняют свидетельства древности своего происхождения.

Все вышеприведенные игры выглядели вполне естественно еще в 20—30-х годах прошлого века. Форсированные социальные изменения, вторжение новых художественных символов драматического искусства в вековые зрелищно-игровые традиции подвели карачаево-балкарский народ к необходимости создания нового вида искусства — театра.

Примечания

¹ Сообщение Айшат Хаджи-Мурзаевны Тебуровой (1919—1991), аул Учкулан Карачаевского р-на КЧР.

² З. Б. Хабичева. Истоки карачаевского и балкарского театров // Театроведческие изыскания / Груз. гос. театр. ин-т им. Ш. Руставели. Т. 3. Тбилиси, 1973. С. 169.

³ Сообщение Кокая Хаджи-Мырзаевича Бостанова, аул Красный Октябрь КЧР.

⁴ Д. М. Таумурзаев, Х. К. Байрамкулов. Карачаево-балкарские народные игры [на к/б яз.]. Нальчик, 1998. С. 70 (перевод подстрочный).

⁵ Там же. С. 71 (перевод подстрочный).

⁶ Сообщение К. Х.-М. Бостанова.

⁷ См.: Н. Хикмет. Избранное. М., 1974. С. 464.

⁸ Сообщение Имаудина Бекировича Гебенова (Геммы), г. Черкесск, КЧР.

⁹ Сообщение К. Х.-М. Бостанова.

¹⁰ Сообщение Сафият Ахлауовны Кагиевой, с. Счастливое КЧР.

¹¹ Народное поэтическое творчество балкарцев и карачаевцев [на к/б яз.] / Вступ. ст. и сост. Т. М. Хаджиева. Нальчик, 1988. С. 127.

¹² Сообщение Ариу Ахматовны Узденовой, аул Новая Джегута Усть-Джегутинского р-на КЧР; перевод подстрочный.

¹³ См.: К. Г. Азаматов. Пережитки язычества в верованиях балкарцев // Из истории феодальной Кабарды и Балкарии. Нальчик, 1980; М. Ч. Кудаев. Древние танцы балкарцев и карачаевцев. Нальчик, 1997. С. 136—138.

Гора Минги-Тау
(Эльбрус)



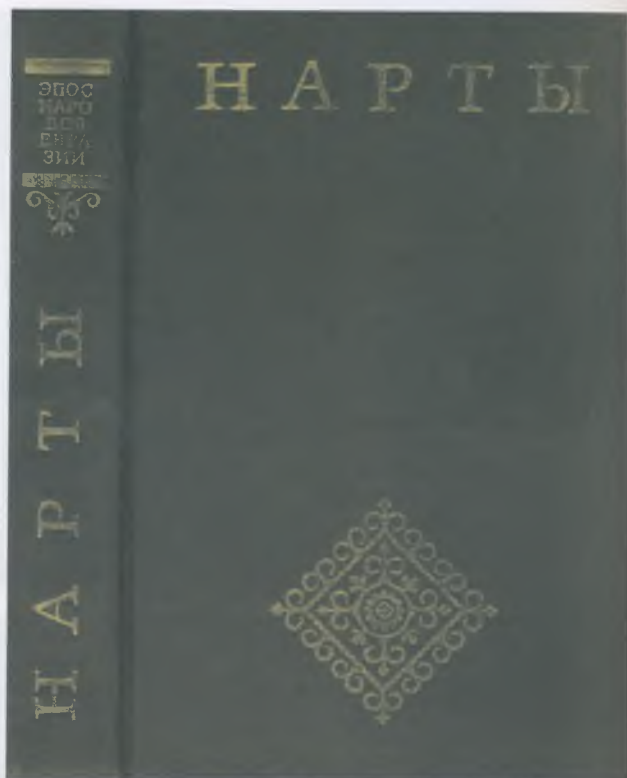
ЁЗДЕН АДЕТ



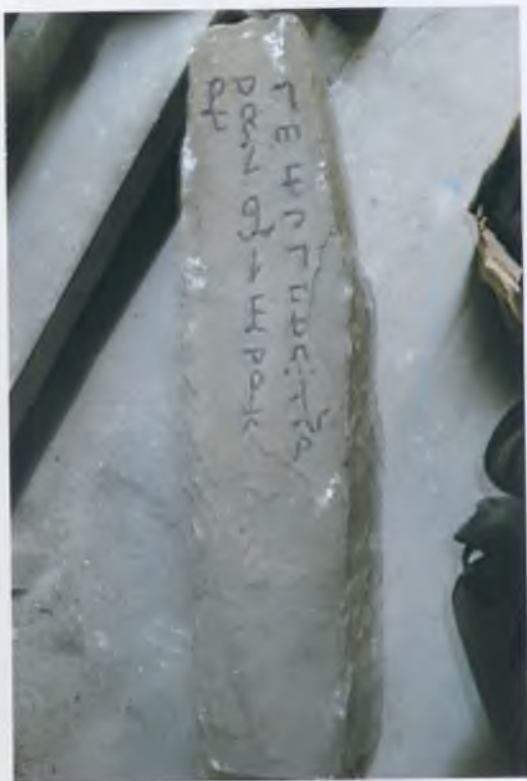
ЭТИЧЕСКИЙ
КОДЕКС
КАРАЧАЕВО-БАЛКАРСКОГО
НАРОДА

Ёзден адет.
Этический кодекс карачаево-
балкарского народа

Героический эпос
балкарцев и карачаевцев



Камень-оберег Карачая
(Къадау таш)



Рунические письма. X в.

Менгир. Нижне-Архызское
городище. XI в.



Мамия-къала.
Каменная башня. XI в.



Скульптура «Горянка»
у въезда
в г. Карачаевск.
Автор Х.Б. Крымшамхалов



МАСКИ КЕПЧИ

ЗЫККЫЛ



Карачаево-балкарские маски



Персонажи
карачаево-балкарских
театрализованных игр



Персонаж теке



Атрибуты персонажа теке (рисунок)

Маска теке (рисунок)



Маска теке, деревянная
сабля и кнут (рисунок)



Маска теке (анфас). Начало 20-х гг. XX в.



Маска теке (вид сзади)

Маска теке
(Музей Дома культуры
с. Учкёкен Мало-
Карачаевского района)





Ряженный в маске теке

Маска теке (анфас)

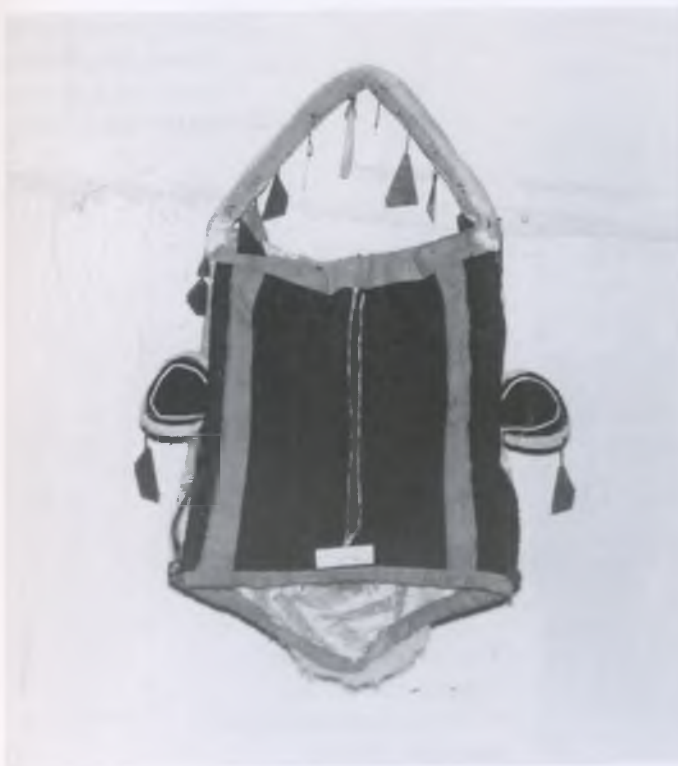


Маска теке (профиль)





Маска теке (анфас)



Маска теке (вид сзади)



Цирковое представление
с участием гепсорка
(акробатов) в урочище
Тахтаул-чалгъан. 1896 г.



Юноши аула Нижняя
Теберда готовятся
к театрализованной игре
теке-оюн. 1961 г.



Актеры Р. Гочияев (в маске теке) и ведущая Л. Гочиева на театрализованном представлении. 1980-е гг.



Карачаевские самодельные куклы



Детские игровые куклы
(мастер-изготовитель
Л.С.-Х. Гочияева)



Мужская самодельная
кукла — Пача
(мастер-изготовитель
З. Тулпарова)



Одежда персонажей
зыккыл и бусхул



Юноша в наряде
зыккыл



Шаманка —
куртха из Балкарии
(из книги Adilhan Adiloglu
«Malkaler ve incelemer».
Ankara, 2005)



Просветитель и художник
И. Крымшамхалов
(1864 — 1910)

¹⁴ Сообщения Минакай Шогаевны Батчаевой, г. Кисловодск, Ставропольский край, и Назифат Ахьяевны Эбзеевой, аул Джингирик КЧР.

¹⁵ Дж. Фрезер. Золотая ветвь. М., 1980. С. 88.

¹⁶ М. А. Магомедова. Обряды вызывания дождя у даргинцев (XIX — начало XX в.) // Календарь и календарные обычаи у народов Дагестана. Махачкала, 1987. С. 90.

¹⁷ Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы: Весенние праздники. М., 1977. С. 136—137.

¹⁸ Г. Н. Васильева. Магические функции детских украшений у туркмен // Древние обряды, верования и культы народов Средней Азии. М., 1986. С. 202.

¹⁹ Дж. Фрезер. Золотая ветвь. С. 435.

²⁰ О. М. Фрейденберг. Миф и литература древности. М., 1978. С. 523.

²¹ В. Гумбольдт. Язык и философия культуры. М., 1985. С. 370.

²² Т. М. Хаджиева. Эстетическая и утилитарно-магическая функции календарных песен балкарцев и карачаевцев (весенне-летний цикл) // Календарно-обрядовая поэзия народов Северного Кавказа. Махачкала, 1988. С. 71.

²³ И. М. Шаманов. Календарь и календарная обрядность карачаевцев и балкарцев // Календарь и календарная обрядность народов Карачаево-Черкесии. Черкесск, 1989. С. 33.

²⁴ Х. Х. Малкондуев. Древняя песенная культура балкарцев и карачаевцев. Нальчик, 1990. С. 76.

²⁵ С. А. Токарев. Эротические обычаи // Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы: Исторические корни и развитие обычаев. М., 1983. С. 104.

²⁶ В. Р. Кабо. Синкретизм первобытного искусства // Ранние формы искусства. М., 1972. С. 278.

²⁷ И. М. Шаманов. Указ. соч. С. 27 (перевод подстрочный).

²⁸ Х. М. Акбаев. Карачаевские национальные детские игры [на к/б яз.]. Черкесск, 1984. С. 52 (перевод подстрочный).

²⁹ Сообщение Н. А. Эбзеевой.

³⁰ Н. М. Листова. Пища в обрядах и обычаях // Календарно-обрядовая поэзия народов зарубежной Европы: Исторические корни и развитие обычаев. М., 1983. С. 166.

³¹ И. М. Шаманов. Указ. соч. С. 38.

³² В. С. Уарзиати. Народные игры и развлечения осетин. Орджоникидзе, 1987. С. 65.

³³ Карачаево-балкарско-русский словарь / Под ред. Э. Р. Тенишева и Х. И. Суюнчева. М., 1989. С. 195.

³⁴ Чувашско-русский словарь / Авт.-сост. В. Г. Егоров. Чебоксары, 1954. С. 101.

³⁵ Сообщения Раисы Томпаловны Шидаковой (1919—2006), г. Черкесск КЧР, и Зубайды Наибовны Эркеновой (р. 1929), Учкёкен Мало-Карачаевского р-на КЧР.

³⁶ В. С. Уарзиати. Истоки кукольного театра у народов Северного Кавказа // Идеи дружбы и интернационализма в литературе и искусстве народов Северного Кавказа: Матлы регион. конф. (12—29 ноября 1987 г.). Орджоникидзе, 1988. С. 221—231.

³⁷ З. М. Налоев. Этюды по истории культуры адыгов. Нальчик, 1985. С. 81.

³⁸ Ю. М. Лотман. Куклы в системе культуры // Декоративное искусство СССР. 1978. №2. С. 36.

³⁹ А. Черевкова. Из японской жизни // Русская мысль. 1904. №5. С. 36—38.

- ⁴⁰ Карачаево-балкарско-русский словарь. С. 186.
- ⁴¹ И. Семенов. Акытамак [на к/б яз.] // Минги-Тау = Эльбрус (Нальчик). 1996. №1. С. 141.
- ⁴² См.: С. Глаголь. Театр народов Северного Кавказа. Пятигорск, 1936. С. 129—130.
- ⁴³ Р. А.-К. Ортабаева, Н. М. Кагиева. Калай улу и его кукольный театр // Вопросы фольклора народов Карачаево-Черкесии. Черкесск, 1983. С. 114.
- ⁴⁴ Сообщения М. Ш. Батчаевой и Н. А. Эбзеевой.
- ⁴⁵ А. Д. Авдеев. Происхождение театра. М.; Л., 1959. С. 94—95.
- ⁴⁶ А. М. Саракуева. Бегеуль — актер карачаево-балкарского народного театра // Культурно-историческая общность народов Северного Кавказа и проблемы гуманизации межнациональных отношений на современном этапе: Мат-лы Междунар. науч.-практ. конф. / Ред. А. В. Шишканова. Черкесск, 1999. С. 60—62.
- ⁴⁷ Нарты: Героический эпос балкарцев и карачаевцев / Отв. ред. А. И. Алиева. М., 1994. С. 135.
- ⁴⁸ Е. А. Покровский. Характерные детские игры некоторых русских инородцев // Тр. Этногр. отд. имп. Об-ва любителей естествознания, антропологии и этнографии при Моск. ун-те. Вып. 2. Т. XLVIII. Кн. VIII. М., 1888. С. 37.
- ⁴⁹ Сообщение Н. А. Эбзеевой.
- ⁵⁰ И. М. Шаманов. Указ. соч. С. 45—46.
- ⁵¹ Сообщение М. Ш. Батчаевой.
- ⁵² Ю. А. Борлаков. Адеб. Намыс. Адет [Обычай. Честь. Закон] [на к/б яз.]. Карачаевск, 1998. С. 120—121.
- ⁵³ А. А. Потенбя. О мифическом значении некоторых обрядов и поверий // Чтения в имп. Об-ве истории и древностей российских. 1865. Кн. 2 (апрель-май). С. 69.
- ⁵⁴ В. Е. Гусев. Истоки русского театра. Л., 1977. С. 42.
- ⁵⁵ И. И. Иванюков, М. М. Ковалевский. У подошвы Эльбруса // Вестник Европы. 1886. №1. С. 59.
- ⁵⁶ М. Ч. Джуртубаев. Древние верования балкарцев и карачаевцев. Нальчик, 1991. С. 194.
- ⁵⁷ Сообщение Сагита Гитчиевича Боташева, село Светлое Прикубанского р-на КЧР.
- ⁵⁸ Х. М. Акбаев. Указ. соч. С. 48.
- ⁵⁹ И. М. Шаманов. Указ. соч. С. 26.
- ⁶⁰ Д. М. Таумурзаев, Х. К. Байрамкулов. Указ. соч. С. 73—74.
- ⁶¹ Ср., например, слова Ницше: «Только в танце могу я выразить символы и подобию высочайших вещей» (Ф. Ницше. Так говорил Заратустра. М., 1990. С. 98).
- ⁶² В. В. Бунак. Происхождение речи по данным антропологии // Происхождение человека и древнее расселение человечества. М., 1951. С. 271.
- ⁶³ См.: М. Ч. Кудаев. 1) Карачаево-балкарские народные танцы. Нальчик, 1984; 2) Древние танцы балкарцев и карачаевцев. Нальчик, 1997; 3) Карачаево-балкарская этнохореография и символика. Нальчик, 2003.
- ⁶⁴ В. М. Сысоев. Карачай в историческом, бытовом и культурном отношениях // Сб. мат-лов для описания местностей и племен Кавказа. Вып. 43. Тифлис, 1913. С. 68.
- ⁶⁵ Карачаево-балкарско-русский словарь. С. 539—540.
- ⁶⁶ М. Б. Лето на Кавказе // Русская мысль. 1904. №2. С. 29; В. М. Сысоев. Указ. соч. С. 128.
- ⁶⁷ М. Ч. Кудаев. Указ. соч. С. 112.
- ⁶⁸ Записано со слов К. Х.-М. Бостанова.

⁶⁹ Х. Х. Малкондуев. Указ. соч. С. 182.

⁷⁰ Записано со слов К. Х/-М. Бостанова в 1972 г. См.: З. Б. Хабичева. Указ. соч. С. 183.

⁷¹ Записано со слов Шахарби Кёккёзовича Эбзеева, г. Черкесск КЧР.

⁷² Записано со слов Магомета Ахьяевича Хабичева, г. Карачаевск КЧР.

⁷³ «...Канамату хотелось танцевать, его распирало от желания веселить и веселиться, и вот он решил заменить собой троих — танцовщицу, танцора и музыканта. Тут только я по-настоящему понял значение и смысл слов — «рассыпаться в порошок». Стоящие кругом карачаевцы одобряли Канамата, хлопали в ладоши, притоптывали ногами. Он же старался сверх меры. То подражая отсутствующему инструменту, он губами тоненько выводил одностороннюю песенку, повторяя ее после каждого десятого тона, то пыжась изображал мужчину, расчищал дорогу воображаемой женщине, то вдруг «исчезал» мужчина, его заменяла женщина. (...)

На возвышении стоят женщины. Бархатные ряды удлиняют и без того длинные и изящные фигурки. На голове — на самой ее макушке, сидит шапочка, — диву даешься, как она, маленькая как блинок, крепко держится, не падает с головы. В руках у женщин гармонии. Женщины разламывают гармонии надвое, как астраханский грузчик ломает на коленах спелый арбуз. Громкие кузнечные мехи обхватывают женщин косо, как исполинские удавы. Гармонии режут дико и многоголосно. Десятки звуков вырываются из каждой гармонии, а инструментов этих много. Мотив? Как ни старайся — уловить его ты не в состоянии. Что-то огромное, бравурное. Мощное, напряженное и упругое. Как флаг на ветру. Может быть, определенного мотива нет, звуки рождаются тут же, музыканты извлекают их из творчески настроенной возбужденной толпы. Двумя правильными кругами стоит она вокруг музыкантов — круг мужчин и через небольшой интервал — круг женщин. Несколько минут толпа прислушивается к звукам, улавливает их мощный темп. Она чуть нагибается вперед, и когда такт пойман, точно по команде выпрямляется. Сейчас все живут единым темпом, каждое движение присутствующих определено музыкой. В такт музыке, рельефно разбивая ее на ровные куски, присутствующие начали хлопать в ладоши; от этого мотив становится еще отчетливее. Р-раз, р-раз, р-раз, р-раз...

Круг огромен. Сотни глаз устремились на ровное место. Где танцоры? И точно в ответ на вопрос из массы рождается исполнитель ее воли. Молодой карачаевец появляется в огромном кругу. Каждый его шаг отмечен музыкой. Ноги едва касаются земли, в огромных рукавах черески рук не видно; они, как крылья хищной, огромной птицы, ритмично поднимаются и опускаются. Топоча и играя молодым телом, он раскланивается, каждым своим движением призывает спутницу, женщину, которая разделит его танец. Где она, избранная? Ее тотчас стихийно выделяет второй круг — женский. Гордо, величаво как пава, она появляется и не подходит — нет! — плывет к молодому карачаевцу. Ее движения ленивы, кажется — она чувствует свое превосходство, неизмеримую свою власть над танцующим. И танцующий понимает это. Больше — он безропотно, с благоговением подчиняется положению вещей. Игра-танец начался.

Парень обходит девушку со всех сторон, как петух — курицу, в прелестной этой игре он готов быть ее рабом, ее вещью. В каждом его движении — покорность, в каждом его движении — желание ей угодить, в каждом его движении — беспрекословное подчинение. Может, она все-таки снизойдет, смилостивится?

Но девушка все так же плывет, губы ее крепко сложены, глаза прищурены и глядят мимо ее раба, сквозь танцора. Нет, нет, он не удостоился, с него пот уже льется градом — и напрасно, совсем напрасно он рукой касается ручки кинжала. Он ее не удивит, он ее не покорит.

Тогда на смену ему неудачнику, тотчас же исчезнувшему, выходит другой, более опытный и решительный. Ладони лежат на тонкой его талии, голова поднята. Он тоже верный рыцарь, но унижаться — нет, нет, унижаться он не намерен. И женщина понимает. И женщина — таков уж закон жизни — начинает сдавать. В конце концов она может на него посмотреть, может чуть-чуть только губами улыбнуться ему. Женщина начинает сдавать, она как бы становится меньше, а он — поди же ты! — все растет и растет. Довольно! Пусть, казалось бы, они остановятся на той точке равенства, которая не будет унижительна ни для нее, ни для него. Нет! Он растет, а она все уменьшается. Картина меняется. Он — господин, она — рабыня. Наконец, он не желает с ней танцевать! Он просто не замечает ее. Он вытаскивает револьвер и стреляет вверх. Женский круг проглатывает свою неудачницу и тотчас же выделяет новую танцовщицу, лучшую. Соревнование продолжается.

Так танцуют карачаевцы» (*Д. М. Стонов*. По Карачаю. М.; Л., 1930. С. 15, 35—37).

⁷⁴ Ср.: «Посмотрите, народные танцы являются в разных углах мира: испанец пляшет не так, как швейцарец, шотландец, как теньеровский немец; русский не так, как француз, как азиат. Даже в провинциях одного и того же государства изменяется танец. Северный русс не так пляшет, как малороссиянин, как славянин южный, как поляк, как финн: у одного танец говорящий — у другого бесчувственный; у одного бешеный, разгульный — у другого спокойный; у одного напряженный, тяжелый — у другого легкий, воздушный. Откуда родилось такое разнообразие танцев? Оно родилось из характера народа, его жизни и образа занятий. Народ, проводивший горделивую и бранную жизнь, выражает ту же гордость в своем танце; у народа беспечного и вольного та же безграничная воля и поэтическое самозабвение отражаются в танцах; народ климата пламенного оставил в своем национальном танце ту же негу, страсть и ревность» (*Н. В. Гоголь*. Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1937—1952. Т. 8. М.; Л., 1952. С. 185).

⁷⁵ Карачаево-балкарские сказки, легенды, предания. В 2 т. [на к/б яз.] / Сост. и предисл. Т. М. Хаджиевой. Нальчик, 1999. Т. 1. С. 440.

⁷⁶ *П. Остряков*. Народная литература кабардинцев и ее образцы // *Вестник Европы*. 1879. №4. С. 701.

⁷⁷ *С. Ч. Алиев*. Карачаевские народные загадки [на к/б яз.]. Черкесск, 1984. С. 12.

⁷⁸ Карачаевские народные песни [на к/б яз.]. М., 1969. С. 71.

⁷⁹ *Ф. А. Урусбиева*. Карачаево-балкарский фольклор. Черкесск, 1979. С. 88.

⁸⁰ *И. Анпаков*. Какие были времена... // *Ата Джуртум* [Родина]: Общ.-полит. газ. КЧР на карач. яз. 1999, 4 марта.

⁸¹ *К. Шамасова*. Свадебный обряд кумыков // *Эхо Кавказа*. 1992. №2. С. 40—42.

⁸² *З. Б. Кипкеева*. Карачаево-балкарская диаспора в Турции. Ставрополь, 2000. С. 91.

⁸³ *З. М.-Т. Дзарахова*. Об этикете ингушского шуточного сватовства «зоахалол» // *Нравы, традиции и обычаи народов Кавказа*. Пятигорск, 1997. С. 57—61.

⁸⁴ *З. Б. Кипкеева*. Указ. соч. С. 92.

⁸⁵ Записано от Юсуфа Юнусовича Чотчаева (1917—1994), аул Даусуз Зеленчукского р-на КЧР.

Заключение

Подводя итог исследованию истоков карачаевского и балкарского театров, следует отметить, что данная тема до настоящего времени не была представлена в научной литературе. Между тем для полноценного функционирования ныне действующих национальных театров настоятельно необходимы не только компетентные монографии и рецензии, освещающие их современное состояние, но и научные публикации, касающиеся их богатейших истоков.

Истоки карачаевского и балкарского театров сформировались в результате взаимопроникновения и взаимообогащения автохтонной кавказской и древнейшей монотеистической тенгрианской духовных культур, давших рождение уникальной философии, утверждающей единство сущего — мира и человека, реального и воображаемого. Это понятие было настолько мощным, что пронизало все стороны жизни народа и до сих пор его следы обнаруживаются в традиционном народном вербально-зрелищном творчестве, где реальное и вымышленное одинаково возможны. Много позже мусульманская религия вмешалась в тенгрианское творчество, но и ей не удалось изменить основу его традиционного мировосприятия.

Как известно, для возникновения театра необходима длительная эволюция до-театральных форм — танца, пения, пантомимы и т. д., существовавших в древности в синкретическом единстве. У многих народов, и в их числе карачаевцев и балкарцев, этот процесс развивался в одинаковом направлении: обряд — игра — театр. Основопологающим признаком театрального искусства принято считать прежде всего наличие в визуальном действе перевоплощения исполнителей перед наблюдающими за ними зрителями. «Это доказывает, что в драматических представлениях, как ни в одном другом, может быть, из постепенно развивающихся культурных явлений, мало имеет значение эволюция форм, т. к. при формах самых примитивных достигается цель представления — произвести определенный эффект»¹.

Судя по сохранившимся архайческим текстам, в тенгрианских мистериях закладывались основы драмы и театра в форме трансцендентного ис-

полнения дифирамбов, посвященных верховному божеству карачаевцев и балкарцев Тейри².

Хвалебно-заклинательные песнопения хора, искусно направляемые эмоциональным запевалой, способствовали приведению участников культового действия в состояние экстаза, т. е. выхода за пределы сознания. Оно достигалось посредством специально отработанных ритмических телодвижений, исполняемых под монотонное пение, необходимое для концентрации сознания на одном конкретном желании — в данном случае это было духовное общение с верховным божеством.

Умение подчинять своей воле людей, изменять их сознание в момент проведения обряда, используя магию звука, жеста, слова и мысли, дало обществу основание для обожествления руководителей хора, превратившихся впоследствии в жрецов. Обладавшие недоступными для большинства людей эзотерическими и оккультными знаниями, экстрасенсорными способностями, жрецы виртуозно использовали свой талант во время проведения различных визуально-действенных представлений, организаторами и главными действующими лицами которых они были. Они представляли собой в одном лице своеобразных режиссера и актера.

Сюжеты, методы и приемы воздействия на участников культовых ритуалов по мере развития производственных отношений обогащались новыми театральными признаками: включением в действие замаскированных персонажей, сначала зооморфных, а затем антропоморфных. Поскольку ряженные считались образами сакральными (особенно почитался персонаж в маске козла), остальные участники импровизационно демонстрировали по отношению к ним специальное поведение.

Таким образом, появление масок свидетельствовало о расширении сюжета, импровизационном разнообразии, появлении условного игрового языка. В тенгрианских представлениях не наблюдалось деления на зрителей и исполнителей, для них характерно так называемое партиципационное мышление — «сопричастие» или «единосуществование», подразумеваемое как исполнителем, так и его зрителями: надевший маску души своих предков сам становится этой душой предка или носителем его сущности³.

Тенгрианские мистерии подразумевают такую модель поведения, где единство настоящего и воображаемого было одинаково возможно, а сам архетип верховного божества (или других богов) одновременно являлся и главным действующим лицом, и наблюдателем.

Впоследствии, в результате длительной эволюции, сопровождаемой сменами общественно-экономических формаций и конфессий, войнами и т. д., происходит секуляризация обряда, то, что В. Я. Пропп назвал «переосмыслением обряда сказкой»⁴. Человек уже не довольствуется простым поклонением или преклонением перед богами, он ищет ответ индивидуально. «Именно тогда, когда человек отстранился от религиозного дей-

ства и посмотрел на него „со стороны“, и родилось „зрелище“ — теория и театр», — справедливо полагает философ А. Н. Павленко⁵.

Таинство и синкретизм тенгрианских представлений уступили место зрелищам дидактического и развлекательного характера с отчетливо выраженными игровыми элементами. Так, праздник стал «суверенным проявлением культуры, формой, посредством которой люди сообща выражали свою радость жизни и воплощали свое единство друг с другом»⁶.

На этом этапе связь с культовыми истоками теряет свою целесообразность, но неизменным остается священное отношение к любой форме преобразования. Дальнейшее развитие зрелищно-игрового искусства карачаевцев и балкарцев проходило на фоне этой устойчивой духовной традиции.

Постепенно произошла трансформация некогда сакральных представлений в светские. Религиозное содержание заменилось дидактическим, культовая символика — бутафорией, магия перевоплощения — виртуозным трюкачеством. Смысл и назначение культовых ритуалов и их сакрального руководителя-жреца регенерировались в трикстерных представлениях *теке-оюн* и в образе дуального профана *теке* — ряженого в маске козла, архетип которого символизировал взаимосвязь жизни и смерти, реальности и вымысла.

Грубо-гротескную, насмешливо-вызывающую манеру поведения *теке* можно сравнить с тем, что М. М. Бахтин называл смехом «на миру», «амбивалентным смехом»: сакральный шут одновременно высмеивает и исправляет, хоронит и воскрешает⁷.

На всех этапах своего развития зрелищно-игровые представления и их бессменный герой играли выдающуюся роль в жизни социума как универсальный механизм воздействия на эмоции и поведение зрителей — они его главный адресат. Вседозволенность одного и терпимость большинства подтверждают глубинные истоки подобных взаимоотношений, принятие обществом условий игры.

В дальнейшем, по мере усложнения сюжета, увеличения действующих лиц, занятых в играх, потребовалось маркирование персонажей по выполняемым ими функциям: *бегеуль* — организатор, *теке* — шут, *кепчи* — ряженные, *гепсорка* — акробат и т. д.

Став исполнителями отдельных ролей, они тем не менее не превратились в актеров-профессионалов, подобно русским скоморохам или европейским гистрионам, поскольку социально-экономические условия не освобождали исполнителей ролей от решения материальных проблем. Общественное сознание четко разделяло трудовой процесс и развлекательное действо, которые воспринимались как две самостоятельные и равно необходимые единицы традиционной горской культуры. Трудолюбие и хозяйственность карачаевцев и балкарцев не противоречили их знанию фольклора и художественного творчества, умению соответственно вести себя на традиционных зрелищно-игровых представлениях. Те, чье присут-

стве на праздниках ограничивалось только наблюдением, подвергались осмеянию и осуждению со стороны общества, как не усвоившие уроки инициации, уроки народной культуры «ёзден адет», способствующие единению и социальной коммуникации, их презрительно называли «ишлен-меген адамла» ('невоспитанные люди').

Развлечения предусматривали следующие правила поведения:

1. Все зрелища проходят в вечернее время суток, когда население свободно от домашней работы.

2. Участники и зрители на представлениях должны появляться только в опрятном виде и не отягощенными заботами.

3. Руководство представлением осуществляет один человек — бегеуль.

4. Исполнители на время представлений обретают статус неприкосновенности независимо от характера выступлений.

5. Между исполнителями и зрителями устанавливается условная граница, переступив которую, по поверью, можно оказаться в «ином» мире, фантастическом (поэтому и рекомендовалось одеваться для представления во все чистое и быть чистым телесно и свободным духовно).

Как видим, первоначальные предназначения магических обрядов не были забыты, они прочно укрепились в сознании человека. Очистительные меры, соблюдаемые нашими предками во время проведения обрядов, напоминают характерные для мировых мистерий⁸.

Традиционные карачаево-балкарские игры и зрелища содержали в себе все элементы театрального действия: определенную форму и организацию, перевоплощение, маскировку, диалоги, импровизацию, а также разнообразие зрелищных жанров (героические, комические, турнирные, свадебные и т. п. действия) и органическую связь драматического действия с песней, пляской и музыкальным аккомпанементом.

Процесс развития театрального действия, подразумевающего в первую очередь перевоплощение, невозможен без присутствия зрителей. Культура взаимоотношений между зрителями и исполнителями формировалась в течение многих тысячелетий, первоначально совмещая функции тех и других, а затем постепенно дифференцируясь друг от друга. Своеобразие зрелишно-игрового искусства карачаевцев и балкарцев состоит в том, что эта дифференциация носит символический характер: зритель и исполнитель могут поменяться местами, стоит только одному из них переступить через условную границу, разделяющую, по поверью, мир реальный и мир потусторонний. Искусное перевоплощение воспринимается зрителями как божественное проявление, имеющее специально отведенные для его демонстрации время и место.

Зрители становились свидетелями мгновенной импровизации, экспромта, самым непосредственным образом вмешивались в процесс действия. Они по-настоящему соучаствовали, сопереживали, со-творяли. Их непосредственная реакция стимулировала импровизационный и худо-

жественный дар исполнителей. Возникал своеобразный творческий контакт, творческое общение, без которых невозможно искусство театра.

Можно заключить, что в своих истоках карачаевский и балкарский театры, имеющие много общего с другими театрами, отличало то, что из-за скудости контактов с другими народами, вызванной труднодоступным географическим положением и малочисленностью населения, они сохранили в чистоте и неприкосновенности собственное мировосприятие, которое не смогли уничтожить никакие исторические коллизии. Любопытно, что и после принятия мусульманства как карачаевцы, так и балкарцы продолжали отправлять свои представления, следуя традициям древности.

По-настоящему духовная культура карачаевцев и балкарцев подверглась испытанию после революции 1917 года в России, имевшей своим лозунгом отрицание собственной истории и создание нового мира, свободного от национальных традиций.

Так в области зрелищного искусства карачаевцев и балкарцев начались необратимые процессы, связанные с проникновением более развитой (но другой!) сценической культуры, ускорившей процесс создания профессионального театра у горцев по своему образцу и подобию, т. е. образцу общеевропейскому, вне специфики национальных традиций.

Театр, рождение которого требует обязательного прохождения определенных этапов, в рекордно короткие сроки был создан у народов, не имевших для этого объективных условий. Думается, что причины драматичности становления многих национальных театров кроются именно в навязанной поспешности, игнорировании традиций, в несопоставимости уровня развития русского сценического искусства и национального стиля зрелищно-игровых традиций.

Бесспорно, русская театральная культура оказала огромное влияние на сценическое просвещение горских народов, приобщила их к шедеврам мировой драматургии, но она игнорировала своеобразие их игровых традиций.

В послереволюционные годы карачаево-балкарский зритель старательно осваивал цивилизованную манеру поведения в театре: учился аплодировать и правильно воспринимать «четвертую стену», в то время как великие режиссеры В. Э. Мейерхольд и Э. Пискатор, почувствовав опасность омертвления европейского театра, наоборот, старались эту стену разрушить, вовлечь зрителя в действие.

Неоднократное прерывание эволюционного культурного процесса и, как следствие, утеря письменности в прошлом привели к изобретению «для сохранения своих исторических и литературных памятников... удивительного способа устного архива в виде песен-сказаний с оригинальной мелодией, в которых дошла до нашего времени большая часть славной истории тюрков»⁹ (карачаево-балкарцев в том числе). Вместе с тем появился универсальный тип исполнителей, которые были всегда в форме, и никакое внезапное вмешательство зрителя в действие не могло нарушить их

творческого состояния. Принцип «четвертой стены» для горцев был неприемлем, поскольку отрывал, эмансипировал их от исполнителей, а значит, нарушал единство гармонии мироощущения.

Традиционное восприятие зрителя изменялось с трудом. Даже и сегодня многие из них воспринимают демонстрацию любого игрового действия как реальный факт. Всегда находится профан, который будет непосредственен и прям в проявлении своих чувств, как некогда его предки. Подобное проявление эмоций в цивилизованном мире считается примитивным, но сами карачаевцы и балкарцы находят его самым натуральным, самым человеческим. Вмешательство зрителей в процесс не дает актерам самоуспокаиваться, их «творческий контроль» помогает актерам профессионально совершенствоваться, а самим зрителям эмоционально раскрепощаться. Именно о такой аудитории — открытой, прямой, благодарной и благодарной — во все времена мечтали великие режиссеры.

Анализ зрелишно-игровых традиций карачаевцев и балкарцев свидетельствует о разнообразии и богатстве их театральных истоков, «о прочности и всеобщем характере потребности в праздниках и праздновании, об их способности адаптироваться в новых социальных и культурных условиях»¹⁰. При этом не следует забывать, что природу невозможно описывать или понять «извне», с позиции зрителя¹¹. Понимание природы происходит через диалог, творческую коммуникацию, что в конечном итоге создает предпосылки для формирования театрального искусства.

Примечания

¹ В. Н. Харузина. Примитивные формы драматического искусства // Этнография. 1927. №1. С. 57.

² Исполнение дифирамбов относил к драматическому жанру еще Аристотель (см.: Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Мн., 1988. С. 1069).

³ См. к этому: Р. Г. Натадзе. Воображение как фактор поведения. Тбилиси, 1972. С. 122.

⁴ В. Я. Пропп. Исторические корни волшебной сказки. М., 1977. С. 24.

⁵ А. Н. Павленко. Физика и театр: Трагедия представления // Человек. 1999. №4. С. 52.

⁶ Й. Хёйзинга. Осень средневековья. М., 1988. С. 282.

⁷ М. М. Бахтин. Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 17.

⁸ Ср.: «...не быть посвященным в какие-нибудь М[истерии] служило признаком неведения или индифферентизма. Отдельные виды М. ... указывают на присутствие в М. высшего религиозного знания и обновления через него (τελετή, initium), а также сильной возбужденности или экстаза (ἔρως). Очищения, искупительные жертвы и отчасти покаяния в грехах, с одной стороны, процессии, песни, танцы, различные иные проявления экстаза — с другой, составляли существенное содержание М. Сюда присоединяется элемент символизма и аллегории, получивший выражение „в действиях“ (δράματα) и „словах“ (λεγόμενα) М., под которым разумелся богослужебный ритуал М., с его зрелищами, песнопениями,

музыкой и оркестрикою. Самое проникновение в М. для участников в них было постепенное „посвящение“... Учение, проводившееся в М., было, по-видимому, более одухотворенное и отчасти спекулятивное, в сравнении с народной верой; оно не проповедовалось догматически, но проводилось в сознание участников М. путем различных зрелищ и драматических действий. Строгая тайна вменялась в обязанность участникам М. Уважение к М. было так велико, что в то время как обыкновенные мифы могли безнаказанно подвергаться пародиям в комедиях и т. п., относительно М. такие поступки считались кощунством, влекущим за собой тяжкие наказания» (Новый энциклопедический словарь / Под общ. ред. К. К. Арсеньева. Т. 26. Пг., 1914. Стб. 697).

⁹ А. Сёзюер. [Вводное слово] // Sofi Tram-Semen (Soufilia Semenova). *Nart Boyu Türkleri Hun — Karaçaylılar n Mitolojisi*. İstanbul, 2008 = С. Семенова. Мифология гуннов нартского сословия. Стамбул, 2008 (<http://www.liveinternet.ru/users/evren-1/post107044349/>).

¹⁰ К. Жигульский. Праздник и культура: Перев. с польск. М., 1985. С. 297.

¹¹ И. Пригожин, И. Стенгерс. Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой: Перев. с англ. М., 1986. С. 357.



Часть II

САМОДЕЯТЕЛЬНОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО КАРАЧАЕВЦЕВ



Введение

Вопросы театральной самодеятельности карачаевцев в XX веке до настоящего времени специально не исследовались. Некоторые сведения можно почерпнуть из редких изданий и публикаций 1920—1940-х годов¹. Самодеятельный театр второй половины XX века освещался в основном в многочисленных публицистических статьях, а в юбилейных коллективных сборниках или отдельных исторических работах, носящих, как правило, обзорный характер, вопросы театральной самодеятельности не выделялись из контекста культурно-просветительной работы вообще². Неполнота освещения темы отчасти компенсировалась на страницах монографий А. Караевой, Б. Борлакова, анализирующих самодеятельную драматургию карачаевцев первой половины XX века, но их явно недостаточно³. Много позже становление театральной самодеятельности карачаевцев и начальных этапов драматургии было коротко освещено в монографиях историка А. Койчуева, культуролога А. Ульбашевой и филолога А. Сарбашевой⁴. Анализ содержания приведенных выше работ требовал поиска и дополнения нашего исследования новыми источниками.

Изучение и посильное упорядочение обнаруженных нами документов, рассредоточенных в архивах Карачаево-Черкесии и Ставропольского края, Москвы, Ростова-на-Дону, Нальчика и др., позволили выстроить предварительную конструкцию и проследить последовательность событий в театральной самодеятельности, восполнив существующие лакуны новыми, не использованными ранее источниками, которые, однако, далеко не исчерпывают тему.

Полученная картина культурно-художественной жизни и взаимоотношений общества и власти дает возможность проанализировать общественно-идейную обстановку и настроения людей в области и произвести периодизацию театральной самодеятельности. Деятельность первых организаторов и участников театрального движения, характер драматургии и первых постановок показывают существенные изменения, которые принесла революция 1917 года в народные зрелищные представления карачаевцев, а также объясняют, почему сохранились и

были перенесены на профессиональную сцену некоторые ее самобытные элементы.

В данной части исследования впервые рассматривается драматическое самодеятельное творчество карачаевцев конца XIX — XX века, причем особое внимание уделено периоду 1920—1941 годов, отмеченному всплеском театральной активности народа в Карачаевской автономной области.

Термины «театр» и «театральная самодеятельность» утвердились в карачаевском языке после революции 1917 года, когда народ был вовлечен в культурный эксперимент по созданию театра единого образца на всей территории России. Народы, не имевшие своего национального театра, должны были пройти промежуточный форсированный этап для адекватного восприятия нового вида искусства.

Положительным явлением тех лет было стремление государства упорядочить театральную самодеятельность страны, сделать ее одним из средств пропаганды новой парадигмы. Особое внимание уделялось окраинам России, где театральное искусство только зарождалось. Создание театрального отдела по работе с национальными меньшинствами положило начало организованному изучению истоков театра отдельных народов, театральному просвещению и образованию среди народов Северного Кавказа, изданию первых национальных пьес, выявлению многих художественно одаренных личностей и т. д.

Согласно революционному времени этап этот носил политико-просветительский характер. В клубах и избах-читальнях 20-х годов прошлого века средствами художественной самодеятельности разъяснялась позиция победившего большинства и политическая ситуация в стране. Самодеятельные артисты использовали опыт «живых газет», «синезеленых» и др. форм, плавно внедряя в сознание общества мысль как о пользе новой власти, так и о необходимости драматического искусства. Тематика их выступлений всегда была востребована. Об этом свидетельствует деятельность политико-просветительского отдела карачаевского окружкома в г. Кисловодске в 1921 году, представленная тремя интернациональными группами — административной, концертной бригадой и мусульманской труппой с двумя переводчиками-карачаевцами, которые гастролировали по аулам, политически и художественно просвещая зрителей⁵.

С середины 20-х годов XX века театральная самодеятельность получает широкое распространение. Драматические кружки создаются во многих аулах. Жанр традиционной поэтической драмы обретает черты профессиональной драматургии в произведениях Г. Гебеннова, М. Борлакова, А. Боташевой, М. Акбаева и мн. др.

Пионером и куратором театрального движения в Карачаевской области стал Гемма Гебеннов, впервые продемонстрировавший зрителям полноценный спектакль. Профессиональный драматург и писатель, он написал несколько пьес, создал в конце 1920-х годов постоянно дей-

ствующий драматический коллектив в педагогическом училище г. Микоян-Шахаре (в то время столица Карачаевской автономной области) и несколько разножанровых самодеятельных кружков, в т. ч. карачаевский ансамбль песни и танца в Кисловодске.

Примерно в это же время заявляет о себе драматический кружок аула Нижняя Теберда, созданный учителем, бывшим эфенди М. Блимготовым, существующий и в настоящее время.

Большой вклад в профессионализацию многих жанров искусства карачаевцев начала 30-х — 40-х годов прошлого века внес областной национальный ансамбль песни и танца под руководством Ш. Эбзеева, И. Урусова, Г. Амирамова, вокально-хореографический репертуар которого отличался заметной театрализованностью.

Начало Великой Отечественной войны в 1941 году отразилось на содержании работы коллективов художественной самодеятельности области, усилив в нем патриотическую тему. В статье И. М. Корчмарского об этом времени есть упоминания о самодеятельном театре Г. Гебенова и его актерах⁶.

Из-за отсутствия полноценной информации о депортационном периоде карачаевцев (1943—1957) эта глава получилась самой короткой: тогда произошло искусственное прерывание эволюционного развития всех форм материальной и духовной культуры. Архивные источники крайне скудны и разрозненны, но редкие газетные публикации оказались более содержательны и позволили уточнить некоторые сообщения, касающиеся культурной жизни данного периода. Стало известно, что после ослабления режима в отношении депортированных народов, как только появилась возможность заняться искусством, одна из участниц народного театра из аула Нижняя Теберда — Р. А. Куштерова смогла показать зрителям спектакль по собственной пьесе. Это произошло задолго до XX съезда⁷.

После возвращения карачаевцев на историческую родину в 1957 году начался новый этап в развитии художественной культуры народа. Условно его можно разделить на несколько периодов, которые отразили атмосферу времени, повлиявшую на развитие самодеятельного и профессионального театрального искусства.

Первое десятилетие после XX съезда КПСС, известное как «хрущевская оттепель», характеризовалось большим общественным подъемом, ростом гражданского достоинства. Возвращение карачаевцев во вновь образованную Карачаево-Черкесскую автономную область сопровождалось новыми задачами, планами, к выполнению которых не были готовы местные руководители⁸. Работа осложнялась проблемами расселения и трудоустройства граждан, прибывающих из мест высылки, но именно в этот период возродилась художественная культура. Были заложены основы институциональной поддержки народного и профессионального искусства: подготовка культпросветработников и профессиональных деятелей разных видов искусства, учет и инвентаризация содержимого сельских клубов и библиотек, вы-

деление денежных средств на ремонт и строительство учреждений культуры, сбор и систематизация фольклорных источников, издание специальной литературы на родном языке и т. д. Естественно, что поначалу карачаевцы были озабочены бытовыми вопросами, но постепенно они вовлекались во все формы культурной жизни области. Начинают работать различные кружки художественной самодеятельности, в основном танцевальные и вокальные. С момента возвращения на родину возобновил свою работу и драматический коллектив в ауле Нижняя Теберда, вдохновляемый Р. Кушетеровой, а затем М. Блимготовым, внуком создателя коллектива.

Короткая пора «оттепели» скоро сменилась затяжным периодом правления Л. И. Брежнева, который часто называют застойным. Идеологический контроль стал характерной приметой 1965—1985 годов. После смещения с должности Генерального секретаря ЦК КПСС Н. С. Хрущева были проревизованы многие решения XX съезда Коммунистической партии. В общественном сознании с помощью партийной цензуры репрессированные и депортированные народы, отдельные свободно мыслящие представители науки и культуры снова стали рассматриваться как инакомыслящие. Их жизнь, научная и творческая деятельность постоянно подвергались контролю и давлению со стороны идеологических служб, что привело к сокращению числа работающих как в профессиональном, так и в самодеятельном искусстве.

Даже в сельской местности, где людей больше волнуют практические вопросы, нежели идеология и где в основном сосредоточено карачаевское население, репертуар культурно-просветительных учреждений тщательно контролировался в плане соответствия идейным установкам времени. Вместе с тем театральная самодеятельность Карачаево-Черкесии периода партийного контроля и цензуры была важным средством приобщения народов к театру профессиональному, с попытками сохранения черт национальной идентичности.

Нужно отметить, что в анализируемый период было выпущено много постановлений партии и правительства относительно сельской художественной самодеятельности. Многочисленные практические мероприятия по выполнению государственных решений, привлечение к обслуживанию программ культработников, не имеющих отношения к творчеству, со временем обусловили воцарение бюрократизма в работе: всевозможные шаблонные «липовые» отчеты, «приписки» составляют большинство документов того времени. Художественная самодеятельность оказалась донельзя идеологизированной, а в городах, в профессиональном искусстве, получает большое распространение новый стиль — эзопов язык, язык иносказания. Проявление признаков застоя становилось очевидным.

Наступившая «перестройка» 1985 года прекратила работу над устаревшей программой культурного развития страны. Сворачивались начатые мероприятия, прекращалась финансовая подпитка государственных зака-

зов и пр. В начале 1990-х годов упраздняются или расформируются все контролирующие организации. Коммунистическая партия прекратила свое существование в 1991 году. Многие творческие люди оказались в растерянности, как, впрочем, и те, кто руководил ими. Особенно тяжелое положение с учреждениями культуры и искусства наблюдалось в провинции. Распалось большинство художественных коллективов, поменяли профессии отдельные талантливые художники, многие учреждения культуры и искусства оказались невостребованными, прекратились гастроли, обменные выставки, конкурсы, фестивали.

Общая тревожная обстановка в стране распространяется и на Карачаево-Черкесскую автономную область, вышедшую в 1991 году из состава Ставропольского края и сосредоточившуюся на вопросе политического обустройства. На несколько лет искусство, самодеятельное в том числе, выпадает из поля зрения государственных органов и развивается стихийно. Примечателен в этом отношении опыт коллектива нижнебердинского народного театра, имевшего прочные традиции, который продолжал работать и в пору распада многих драматических коллективов, массового исхода профессионалов, став для карачаевского общества необходимым элементом культуры.

Благодаря усилиям коллектива Республиканского центра народной культуры (РЦНК), который смог заново объединить энтузиастов культурно-просветительной работы, художественная самодеятельность республики обретает работоспособность. Постепенно возобновляются прерванные контакты, устанавливаются новые творческие связи, но самое главное, учреждения культуры и искусства приступают к освоению непривычных форм работы в рыночных условиях: к проведению мероприятий привлекаются спонсоры, проявляется больше самостоятельности и инициативы в действиях.

Театральная самодеятельность карачаевцев в первом десятилетии XXI века работала спонтанно: наряду с устойчивым к катаклизмам времени драматическим коллективом из Нижней Теберды появились новые любительские группы, судьбу которых пока предсказать трудно, поскольку, чтобы быть востребованными своими зрителями, требуются радикальные пути обновления самодеятельности, учитывающие предыдущий опыт и современные рыночные условия существования.

Примечания

¹ См.: Театр в Карачае // Революция и горец. Ростов н/Д, 1930. С. 89; С. Глаголь. Театр народов Северного Кавказа. Пятигорск, 1936. С. 127—136; Советский Карачай 1920—1940 гг. Микоян-Шахар, 1940.

² 40 лет автономии Карачаево-Черкесии. Черкесск, 1962; Очерки истории Карачаево-Черкесии. В 2 т. Т. 2. Черкесск, 1972. С. 150—151, 177—178, 418—420; Карачаево-Черкесия

за полвека (1922—1972). Черкесск, 1972. С. 143—1164; Карачаево-Черкесия за полвека: Стат. сб. (1922—1972). Черкесск, 1972. С. 158; *М. М. Бекижев*. Формирование социалистической интеллигенции у народов Северного Кавказа. Черкесск, 1978. С. 257.

³ См.: *А. И. Караева*. Очерки истории карачаевской литературы. М., 1966. С. 57—71; *Б. К. Борлаков*. Карачаево-балкарская довоенная драматургия. Черкесск, 1975.

⁴ *А. Д. Койчуев*. Карачай: Вопросы истории, культуры и религии. Ставрополь; Карачаевск, 2006. С. 103—105; *А. А. Ульбашева*. Возрождение и развитие карачаево-балкарской культуры во второй половине XX века: Автореф. дис. ... канд. культурол. наук. Краснодар, 2001; *А. Сарбашева*. Балкарская драматургия: Этнофольклорная традиция и эволюция жанра. Нальчик, 2009.

⁵ См.: РГУ ГА КЧР. Ф. 316. Д. 11. Л. 53—54.

⁶ *И. М. Корчмарский*. Становление и развитие музыкального самодеятельного творчества народов Карачаево-Черкесии // Фольклор народов Карачаево-Черкесии (жанр и образ): Сб. науч. тр. Черкесск, 1988. С. 113—143.

⁷ *А. Доюнов*. Народный театр приступил к работе // Карачай. 3 августа 2001 г. [на карач. яз.].

⁸ См.: РГУ ЦДОДП КЧР. Ф. 1. Оп. 11. Д. 44. Л. 23—30; Оп. 8. Д. 163. Л. 102—107.

Глава I

ИСТОРИЧЕСКАЯ И КУЛЬТУРНО-СОЦИАЛЬНАЯ СРЕДА ОБИТАНИЯ КАРАЧАЕВЦЕВ ДО 1917 ГОДА

Культурно-историческое развитие нации тесно связано с ее социально-политической историей. Немаловажную роль в его непрерывности играют общественные условия, политическая обстановка, историческое время и география расселения народа. Закрытость карачаевского общества, вызванная труднодоступностью мест его проживания, препятствовала своевременному проникновению новых идей, но в то же время позволяла народу долгое время хранить свои обряды и обычаи в неприкосновенности и чистоте.

За многовековую историю своего существования карачаевцы выработали особые правила поведения в визуально-действенных представлениях, которые сохранены до сегодняшнего дня и лежат в основе традиционных ценностей карачаево-балкарской зрелищной культуры и искусства.

Как было показано в первой части книги, зрелищные представления карачаевцев и балкарцев подразумевают демонстрацию целостности миропонимания как характерной черты тенгрианской конфессии. Приверженность ее этическим постулатам и духовное совершенствование личности, претворяемые в единстве и согласованности всех компонентов обрядового действия, охранение фабулы от вмешательства зрителя, умело направляемого и контролируемого сценическим персонажем *бегеулем* («играющим режиссером», распорядителем), являлись неперенными признаками художественного мышления наших предков. Специфика образа жизни горцев обязательно подразумевала религиозность и ритуальность поведения, отторгающие возникновение театра общепринятого (европейского) образца, в котором народ предстал бы в роли стороннего наблюдателя, обособленного от обряда и ритуала.

У народа сформировалась особая прочная зрелищная культура, где противопоставление индивида обществу, отделение себя от обряда было невозможно в принципе, т. к. все визуально-действенные представления предков карачаево-балкарцев тенгрианского периода были ориентиро-

ваны на демонстрацию целостности миропонимания, слитности человека с природой и ее вечными законами.

То, что европейцу, наблюдающему за исполнением ритуальных представлений горцев, могло казаться диким, утомительным или монотонным (словесное, музыкальное, пластическое или ритмическое сопровождение), для карачаево-балкарцев было трансцендентным выражением сакрального характера их духовной культуры, складывавшейся в течение многих тысячелетий и осознаваемой ими как мощный оберег.

Напомним, что тенгрианские зрелища и представления были коллективным богослужением, в котором каждый из участников ритуала обращался непосредственно к верховному божеству карачаево-балкарцев — Тейри. «Тейри — самое чистое и потому универсально осознающееся божество. Это всепроникающая и животворящая демиургическая субстанция, осознаваемая не в антропоморфном или зооморфном обличье, а метафизически»¹. Тенгрианское зрелище становилось не просто демонстрацией слов и движений, оно приобретало силу осознанных, согласованных лапидарных действий, преследующих очистительный психотерапевтический эффект. Неудивительна поэтому композиционная грамотность тенгрианских представлений, зафиксированных в древних текстах и построенных по законам синергии. По заключению Н. Рериха, «излучение прогрессии коллективной энергии может доказать, что единение — не только нравственное понятие, но и мощный психический двигатель. Когда твердим о единении, мы хотим внушить сознание великой силы, находящейся в распоряжении каждого человека. Невозможно представить неопытному исследователю, насколько возрастает собирательная энергия. К такому проявлению надлежит подготовить сознание. Удача опыта зависит от устремления всех участников. Если хотя бы один не пожелает участвовать всем сердцем, то лучше и не приступать к опыту. (...) Уже в древности знали мощь объединенной силы»².

Материальная и культурная жизнь карачаевцев и балкарцев после разгрома Алании в 1396 году золотоордынским полководцем Тамерланом вплоть до тесного соприкосновения с русским капиталом и русской художественной культурой развивалась локально, что способствовало консервации и сохранению в неприкосновенности в течение длительного времени своей идентичности. Обычай и этикет карачаево-балкарцев и соседних кавказских народов были схожи, между ними существовал культурный взаимообмен в фольклорных, эпических и зрелищных традициях.

Ко времени завоевания Россией карачаевцы считались бесписьменным народом, хотя на территории их проживания до сих пор находят многочисленные памятники тюркской руники (письменности). Сведения о периоде после Великого переселения народов, вызванного в 70-х годах III века массовым продвижением гуннов на Запад, и вплоть до покорения Кавказа в историографии освещены крайне скупо. Известно, однако, что

за это время предки карачаево-балкарцев сменили несколько конфессий: тенгрианство, христианство, иудаизм и мусульманство. В конце X века христианство стало официальной религией, а в XIII—XIV веках оно обрело влиятельную церковную организацию. После опустошительных походов Тимура влияние христианства на Северном Кавказе было подорвано и началось проникновение туда мусульманства. Существование религий продолжалось до середины XVIII века, когда начал укрепляться ислам³. Все перечисленные религии оказали огромное влияние на материальную и духовную культуру карачаевцев и балкарцев, о чем свидетельствуют произведения устно-поэтического творчества, обрядово-культурные ритуалы, археологические находки, пиктографические памятники и памятники зодчества, народно-декоративное искусство, песенное и хореографическое искусство.

Мусульманская религия обязывала уметь читать Коран в оригинале, знать арабский алфавит и счет. Стремление к образованию, поощрение наук и почитание ученых составляют духовную основу ислама. Древние турки создали письменность на основе арабской графики — *аджам* (впоследствии *тюрки*), и ею владели лица, получившие образование в мусульманских школах — медресе и мезирте⁴. Арабская и тюркская поэтические традиции, переводы на карачаевский язык классических произведений Востока («Лейли и Меджнун», «Тахир и Зухра», «Сказание о дочери Шана» и др.) оказали огромное влияние на развитие художественного слова в карачаево-балкарской литературе, на творчество народных певцов и сказителей⁵. Переписанные от руки на тюрки (арабографичное письмо, унифицированное в XIX веке просветителем Исмаилом Гаспринским), памятники тюркской, иранской и арабской литературы до сих пор сохраняются в некоторых семьях потомков священнослужителей-мусульман⁶.

Проникновение России на Северный Кавказ, усилившееся в начале XIX века, принесло много изменений и новшеств в содержание, характер и темп развития культурной жизни карачаевского общества. Определяющим фактором историко-культурного развития становится ориентация социальных верхов на общественно-политические события в России, принесшая качественное углубление и расширение экономических и культурных взаимоотношений.

Впервые Карачай был завоеван и присоединен к России в октябре 1828 года, после проигранного царским войскам под предводительством генерала Г. А. Эммануэля (1777—1837) сражения у горы Хасаука. Тогда же был составлен договор («Прошение»), который неоднократно нарушался обеими сторонами⁷. До 1855 года Карачай находился под присмотром царских администраторов, назначаемых наместниками Кавказа. В 1855 году, после многочисленных волнений, Карачай окончательно присоединился к России⁸.

Общеизвестно, что духовные потребности народа растут вместе с ростом его самосознания, активизирующегося во время социальных перемен. При этом раннее определение территориального статуса и политического устройства нации гарантирует ей успешное развитие многих форм материальной и духовной культуры. Начинают складываться необходимые условия для распространения товарных отношений и новых технологий. Общественное сознание постепенно подготавливается к возникновению не известных ранее видов искусства, развитых или развиваемых в этническом окружении иноязычных соседей. Для понимания этнополитической и культурной ситуации, сложившейся вокруг карачаевцев, необходимо знать все перипетии их неравномерного, постоянно изменяющегося административно-политического устройства. Территория и население Карачая как досоветского, так и советского периодов неоднократно оказывались в разных административных образованиях, что мешало национальной элите сосредоточиться на развитии материальной, политической или художественной национальной культуры.

С 1856 по 1861 год территория Карачая входила в Верхне-Кубанское приставство. Затем приставства были упразднены, вместо них созданы округа, и в 1866 году образован Эльбрусский округ. В 1871 году округа упраздняются и вместо них создаются уезды. В 1888 году Баталпашинский уезд преобразован в отдел; начальник отдела подчинялся начальнику Кубанской области, который в свою очередь находился в подчинении у наместника Кавказа⁹. С 1865 по 1920 год карачаевцы входили в состав Эльбрусского округа Баталпашинского отдела Кубанской области. По мнению историка В. Н. Невской, «перемена названий с расширением границ округов мало изменила сущность управления. Округа, как и приставства, не вносили никакой организации в жизнь горских народов, и главное, не освобождали от режима военной оккупации»¹⁰.

Упорядочение административного руководства и гражданского обустройства, экономическое и социальное возрождение, а также сближение с русской культурой связаны с личностью и деятельностью царского офицера, наместника русского царя, Н. Г. Петрусевича (кон. 1830-х — 1880), служившего в 1865—1879 годах начальником в Эльбрусском округе и затем в Баталпашинском уезде, в состав которых входили карачаевцы. В противоположность подавляющей массе царских чиновников — проводников колониальной политики на Кавказе, он отличался высокой нравственностью, заботой о благе народа и уважением к его традициям. Изучив быт, нравы и язык карачаевцев, Н. Г. Петрусевич опубликовал в центральной печати свои первые статьи исследовательского и познавательного характера, касающиеся карачаевских адатов, преданий, земельных и сословных отношений. При нем заметно оживилась культурная жизнь карачаевского общества: активизировалось строительство новых домов, дорог и мостов, улучшалось снабжение населенных пунктов про-

визией, теснее стали контакты с русской культурой и ее представителями. При его поддержке была построена первая больница и школа с пансионом для проживания приезжих учеников (в 1878 году в ауле Учкулан)¹¹. Несмотря на рост числа желающих получить образование, учкуланская школа до 1895 года оставалась единственным учебным заведением во всем Карачае, лишь потом появились начальные школы во всех карачаевских аулах¹².

Статистические данные, почерпнутые из первой всеобщей переписи населения Российской империи, проведенной в 1897 году, свидетельствуют, что по уровню владения русским и арабским языками карачаевцы в процентном отношении занимали второе место после осетин (т. е. осознание пользы бинарного образования в народе было стабильным)¹³.

Поскольку в карачаевских светских школах до революции обучение на родном языке находилось под запретом, желающие получить образование изучали арабскую грамоту (как приверженцы исламской религии) и русскую (как подданные Российского государства).

Ставшие обязательными для княжеских детей военная служба и обучение в царских военных корпусах и учебных заведениях давали им возможность получить прекрасное образование. Именно представители социальных верхов (князья и уздени) стали главными выразителями национальных устремлений, первыми оценив потенциальную выгоду от присоединения к России, от внедрения русского капитала и овладения русским языком. Высокородное происхождение, служба при царском дворе, получение престижного образования, знакомство с европейскими технологиями и европейским этикетом во многих юношах из княжеских семей только усилили желание способствовать пробуждению национального самосознания своего народа, приобщению его к благам цивилизации. По возвращении на родину они усиленно занимались просветительской деятельностью: сбором и систематизацией национального фольклора, публикацией многочисленных материалов по ознакомлению российских читателей с духовной культурой кавказских народов¹⁴. Именно в конце XIX — начале XX века были опубликованы на русском и европейских языках фрагменты нартских сказаний, материалы устнопоэтического творчества, записи музыки и танцев. Вместе с лучшими представителями русской и европейской науки и культуры, изучавшими историю и искусство народов Кавказа, горские просветители оставили потомкам много ценных наблюдений над особенностями нравов и обычаев, над самобытным искусством своего народа¹⁵. Предпринимались активные попытки создания новой карачаевской письменности на основе русской графики взамен арабографичной тюрки, в которых наряду с карачаевскими просветителями участвовали и русские педагоги¹⁶.

Появлению драматического искусства также способствовали совместные усилия карачаевских и русских просветителей. Осознавая преждевре-

менность привития чуждого магометанскому воспитанию сценического жанра, горские просветители своей энергичной реформаторской деятельностью готовили почву для создания нового вида искусства — театра. Напомним, что возникновение и развитие национального театра обуславливается изменениями в социальной жизни общества и особенностями образного мышления народа, его историческим опытом. Наличие у карачаевцев высоко развитого фольклора с явными драматическими элементами и функционирование народного (игрового) театра с уже оформленными сценическими признаками направляли усилия прогрессивных представителей народа, имевших опыт общения с русским театральным искусством во время обучения или прохождения военной службы в Санкт-Петербурге, Москве, Нижнем Новгороде, Владикавказе и др. городах.

Первая попытка привития театрального жанра в карачаевском обществе связана с личностью карачаево-балкарского просветителя Ислама Крымшамхалова (1864—1910), который в 1890 году на руднике «Эльбрусский» пытался силами служащих поставить спектакль по своей пьесе на русском языке. В пьесе освещалась история горского юноши, который после службы в Петербурге возвращается в родные горы. Композиционно фабула строилась на противопоставлении картин жизни героя в Санкт-Петербурге и в горском доме в Карт-Джурте. Это была автобиографическая пьеса, которую завершал монолог главного героя о любви к своей «малой» родине. Она читалась вслух самим И. Крымшамхаловым в домашней или дружеской обстановке, находила одобрение, но ее сценическое воплощение по объективно-историческим причинам было в то время невозможно: затея не имела продолжения из-за неготовности общества к восприятию представления, противоречащего законам ислама. Спектакль был лишь однажды показан на русском языке для рабочих и служащих серебро-свинцового рудника «Эльбрусский».

Текст пьесы не сохранился, и судить о ней мы можем только по воспоминаниям родственников автора, чудом сохранившимся фрагментам поэтических и публицистических произведений И. Крымшамхалова, а также по его профессиональной деятельности¹⁷.

Некоторые карачаево-балкарские просветители содержали в своих имениях или приглашали известных сказителей и певцов (*халк джырчи*), музыкантов и танцоров, силачей или жонглеров, которые специально выступали перед многочисленными путешественниками, альпинистами и учеными, исследующими старинный и современный быт горцев.

Мусульманский запрет на изображение человека и участие женщин в представлениях в определенной мере обусловил специфику выступлений артистов перед зрителями. Практически все исполнители были мужчины, владевшие распространенными в обществе жанрами художественного

творчества — сочинением и исполнением традиционных песен, музыки, танцев. Цельность этики и эстетики в конце XIX — начале XX века еще не была нарушена, хотя отчасти уже появлялись новые предпочтения (допустим, искусство игры на скрипке или гармонике предпочиталось танцам или сказительству).

Институт народных певцов и сказителей, имевший многовековые поэтические и исполнительские традиции, оставался неизменным вплоть до середины XIX века, о чем писал в предисловии к первому изданию нартекских сказаний 1881 года их составитель, сын И. Урусбиева Сапар Урусбиев¹⁸.

Ярким представителем народной исполнительской школы, виртуозно сочетавшим в своем творчестве актерское и поэтическое мастерство, был народный певец Аппа Джанибеков (1864—1934), оставшийся в народной памяти как свободный и почитаемый певец-импровизатор, наследник и хранитель архетипической энергии, мастер литературного экспромта, живущий как исполнением древних текстов, так и сочинением новых стихов, песен, частушек и пр.¹⁹

Мастерство карачаево-балкарских сказителей и исполнителей (*халк джырчи* и *джомакчи*) легло в основу возникновения актерского искусства, а впоследствии драматургии и театра. Они в одном лице вели рассказ от лица многих персонажей, участвующих в сюжете. Отождествление себя с образом главного героя усиливало динамику действия, помогало ярче выделять драматические моменты текста, совершенствовать исполнительские навыки, не выходя за рамки мусульманской этики²⁰.

Внедрение в быт и культуру карачаевцев, ориентированных на каноны ислама, элементов христианской цивилизации, к которой относится и искусство русского и европейского театров, подразумевает его длительный характер, ускоряемый, однако, глобализационными процессами. Со времени присоединения к России самоидентичность всех малочисленных народов подвергалась латентной трансформации, связанной с особенностями политической действительности конца XIX — начала XX века на Северном Кавказе.

В 1804 году был построен Баталпашинский редут, в 1825 году появились первые русские поселенцы, сосредоточенные в нескольких казачьих станицах Баталпашинского округа. Сама станица Баталпашинская к концу XIX века хотя и считалась развивающейся и устанавливала правила общежития для близлежащих соседей, по-прежнему оставалась типичной окраиной Российского государства, с характерной патриархальностью и замкнутостью. Но к 1913 году в Баталпашинской было уже 88 торгово-промышленных учреждений, 4 кожевенных завода и 5 кирпичных, 2 аптечных магазина, паровая мельница, книжный магазин. Кроме того, было много винных, чайных, квасных ресторанов, молочных и мясных лавок, вегетарианских и домашних столовых. Общий уровень благосостояния жителей Баталпашинской в то время считался высоким, хотя этого было явно не-

достаточно для оживления культурного общения разных народов, населяющих Баталпашинский округ²¹.

В начале XX века художественная жизнь станицы Баталпашинской сводилась к устройству вечеров с концертными номерами или редкими приездами гастролеров. Единственным местом для развлечения в станице была синематека, принадлежащая купцу Энгельгардту, на сцене которой иногда выступали художественные артели и артисты, демонстрировались видовые или т. н. живые картины. Раз в год в станице устраивался «горский вечер» с исполнением кавказских танцев или мелодий на национальной скрипке (*кзыл кьобуз*) либо свирели (*сыбызгы*). Женщины-горянки, согласно мусульманскому этикету, на таких вечерах не присутствовали. Активное участие в этих мероприятиях принимал танцор и музыкант Имаудин Гебенев, обучавшийся игре на скрипке в частной школе-двухлетке братьев Эрденковых.

В это время в карачаевских аулах тоже наблюдался рост уровня жизни и благосостояния, увеличивалось число школ и учащихся. Способности карачаевских детей в учении отмечали ревизоры из кавказской администрации²². Художественная жизнь развивалась благодаря энтузиазму и таланту отдельных личностей и носила локальный характер. Для путешественников показывали отдельные хореографические или музыкальные номера, но единой, направляющей линии не наблюдалось.

Ограниченность политического устройства Баталпашинского округа, конфессиональные противоречия, изолированность соседних народов друг от друга препятствовали сотрудничеству последних. Отсутствие культурной инфраструктуры прямо сказывалось на пассивности общественной жизни.

Существовавшая изолированность народов нарушилась во время буржуазно-демократической революции 1905 года, Первой мировой войны 1914 года и социалистической революции 1917 года, постепенно втянувшей горцев Северного Кавказа в события, которые, расшатывая их привычный уклад жизни, открывали новые, неожиданные перспективы. Эти события изменили содержание, характер и темп общественной и культурной жизни карачаевцев рубежа XIX—XX веков. Усиление национально-освободительного движения обусловило рост национального самосознания, качественное изменение материальной и духовной культуры народа.

Во многих столицах Северного Кавказа — Владикавказе, Грозном, Нальчике, Петровске (Махачкале), Майкопе — для оживления общественной жизни, закрепления русского населения на местах уже во второй половине XIX века были созданы русские труппы или театры, ставшие впоследствии ориентиром для создания национальных театров²³. Однако станица Баталпашинская не была готова к возникновению русского театра

на своей территории. Из-за малочисленности и отдаленности друг от друга русского населения, отсутствия нужной инфраструктуры и т. п. приходилось довольствоваться выступлениями редких в этих краях гастролеров и любительских трупп.

Рождению театров, способных в силу своей специфики содействовать росту национально-освободительных идей на туземных территориях, оказывали препятствие царские чиновники. Многие прогрессивные деятели кавказской художественной культуры подвергались преследованию и отлучались от занятий театральным делом²⁴.

Проводниками национальной государственной политики должны были бы стать просвещенные представители привилегированного сословия, которые и составляли немногочисленный отряд национальной интеллигенции, но во время обучения или несения государственной службы в России некоторые из них проникались идеями русских демократов, которые владели тогда умами российского общества. Прогрессивные усилия первых национальных просветителей по улучшению социальных условий своего народа не всегда находили понимание у царского правительства. «Политика царизма, направленная на искоренение демократической культуры, применялась с особой суровостью к нерусским народам. Насильственное русификаторство, в котором царизм видел средство разрешения национального вопроса, подавляло все признаки национального самосознания. На путях национальных театров воздвигались цензурные административно-полицейские препоны. Прогрессивным художникам сцены приходилось отстаивать демократическое искусство от посягательств национальной буржуазии, пытавшейся превратить театр в средство пропаганды буржуазно-националистических идей»²⁵.

Для отвлечения народов от разрастающегося революционного влияния, от проблем социального неравенства царизм использовал ту часть молодой национальной буржуазии, которая разделяла его взгляды. Применение визуальных средств воздействия на сознание масс вносило сумятицу в умонастроение общества. Организовывались самодеятельные художественные артели, которые разыгрывали перед зрителями сценки из романтического народного прошлого с использованием этнографического материала и фольклора, под лозунгом «За восстановление и создание традиционных форм горских обычаев и зрелищ»²⁶.

Подъем национально-освободительного движения, начавшийся в центре России и захвативший периферию, обнажил классовые противоречия как внутри народов, так и внутри государства в целом. Упорядочивание гражданской жизни карачаевского общества, начатое по законам и нормам царского времени, вновь подверглось изменениям.

Неопределенность политической и социальной обстановки в России сказалась и на художественной жизни страны. В российском сценическом искусстве предреволюционного (1917) периода прослеживается нигилизм,

ироническое отношение к происходящему, низведение главных признаков жанра до примитивизма, эстетизация пошлости и мещанства²⁷.

Общественные настроения первого десятилетия XX века в истории карачаевцев, так же как и других народов России, отличались противоречивостью и неоднозначностью. Горцы, воспитанные в духе мусульманства и этического кодекса *ёзденлик*²⁸, не смогли бы воспринять художественную культуру, раздираемую столь масштабными противоречиями, нарушающую их моральные стандарты. В данный период наблюдалось усиление интереса к традиционным и исламским художественным ценностям как символу нравственной безопасности.

Проявления театрального искусства в карачаевском обществе этого периода ислам ограничивал формами фольклорного театра — зрелища высокоорганизованного и импровизационного, мимолетного и постоянного. «Исполняя предписанный театрализованный этикет во время контакта с окружающими, мусульманин соблюдал традицию и одновременно с этим приобретал внутренний комфорт, свободу, раскованность, что имело немаловажное значение для общения. (...) По большому счету мусульманин не нуждался в театре, где люди специально играли бы в жизнь, ибо формы проявления театра всегда были рядом с мусульманином в его повседневном обиходе», — утверждает Айдин Талыбзаде, азербайджанский исследователь театра и театральности в культуре ислама²⁹.

Однако действительность такова, что мусульманские народы, взаимодействуя и попадая под влияние господствующей сценической культуры в ареале проживания, оказались вовлеченными в мировой глобальный театральный эксперимент, проведенный большевиками на всей территории России. В итоге «школа переживания» (Станиславский), в корне противоречащая культуре и канонам ислама, стала основополагающей в становлении национальных театров мусульманских народов бывшего Советского Союза.

Примечания

¹ Ф. А. Урусбиева. Метафизика колеса: Вопросы тюркского культурогенеза. Сергиев Посад, 2003. С. 32.

² Н. Рерих. Знак эры. М., 2002. С. 259.

³ См.: С. К. Бабаев. К вопросам истории, языка и религии балкарского и карачаевского народов. Нальчик, 2000. С. 233—234.

⁴ См. подробнее: Р. С. Тебугев, Р. Т. Хатуев. Очерки истории карачаево-балкарцев. М.; Ставрополь, 2002. С. 124; Н. М. Будаев. Западные тюрки в странах Востока. Нальчик, 2002. С. 20; А. Х. Курмансеитова. У истоков ногайской книги. Черкесск, 2009. С. 8—9, 24, 30.

⁵ См.: Н. М. Кагиева. Истоки индивидуальной авторской поэзии карачаево-балкарцев // Вестник Карачаево-Черкесского ин-та гуманитар. исслед. Черкесск, 2007. С. 212—213.

⁶ См. об этом: *Т. Ш. Биттирова*. Духовно-культурные основы карачаево-балкарской литературы: Автореф. дис. ... докт. филол. наук. Махачкала, 1999. С. 12—21.

⁷ См.: *У. Дж. Алиев*. Карачай. Черкесск, 1991. С. 96—98 (1-е изд.: Ростов н/Д, 1927).

⁸ *Р. С. Тебугев, Р. Т. Хатугев*. Указ. соч. С. 110.

⁹ Там же. С. 114.

¹⁰ *В. Н. Невская*. Карачай в пореформенный период. Ставрополь, 1964. С. 40.

¹¹ См. подробнее: *В. Н. Невская*. Зукку-пристав // Тарих (Махачкала). 1996. №2—3. С. 27—29; *И. М. Шаманов*. Наместник царя // Вести гор. 26.12.2006 — 1.01.2007; *Н. Г. Петрушевич*. Заметки о карачаевских адатах по долговым обязательствам / Сборник сведений о кавказских горцах. 1870. Вып. 4. Отд. 4. С. 45—52.

¹² См.: *У. Алиев*. Об экономическом и политическом положении в Карачае // Умару Алиеву 100 лет со дня рождения / Сост. К. Т. Лайпанов. Карачаевск, 1995. С. 7.

¹³ *Т. Ф. Аристова*. Развитие народного просвещения // Культура и быт народов Северного Кавказа. М., 1968. С. 276.

¹⁴ См. к этому: Карачаево-балкарские деятели культуры конца XIX — начала XX в.: Избранное: В 2 т. / Сост. Т. Ш. Биттировой. Нальчик, 1964.

¹⁵ См.: *С. И. Урусбиев*. Сказания о нартских богатырях у татар-горцев Пятигорского округа Терской области // СбМОМПК. Вып. 1. Отд. 2. 1881. С. I—VIII, 1—42; *М. А. Балакирев*. Записи кавказской народной музыки // М. А. Балакирев. Воспоминания и письма. Л., 1962. С. 432—453; *С. И. Танеев*. О музыке горских татар // Вестник Европы. 1886. Т. 1. Кн. 1. С. 94—98; *В. Миллер, М. Ковалевский*. В горских обществах Кабарды // Вестник Европы. Кн. 4, апрель, 1884. С. 553—558, 561—568; [*В. Преле*. Карачаевские тексты] *W. Pröhle*. Karatschaische Studien, Karatschaisches Wörterverzeichnis («Keleti Szemle», X); *Balkarische Studien* («Keleti Szemle», XV, XVI) и мн. др.

¹⁶ См.: *С. С. Джикия*. Об одном рукописном «Русско-карачаевском словаре» // Сб. тр. Карачаево-Черкесского гос. пед. ин-та. Нальчик, 1959. С. 323—330.

¹⁷ *З. Б. Боташева-Хабичева*. Верный свету и правде // Памятники Отечества. М., 1983. С. 140—143.

¹⁸ *С. И. Урусбиев*. Сказания о нартских богатырях у татар-горцев Пятигорского округа Терской области // Нарты: Героический эпос балкарцев и карачаевцев. М., 1994. С. 600—604.

¹⁹ См.: *Р. А.-К. Ортабаева, А. М. Биджиев*. По следам Калай улу Аппа [на карач. яз.]. Черкесск, 1995.

²⁰ *З. Б. Боташева*. Истоки карачаевского и балкарского театров: Дис. ... канд. искусствовед. наук / РАТИ — ГИТИС. М., 2001. С. 68—72.

²¹ *И. В. Михайлов*. Населенные пункты Карачаево-Черкесской Республики. Черкесск, 2002. С. 172—173.

²² См.: *В. М. Сысоев*. Карачай в географическом, бытовом и историческом отношении // Сб. мат-лов по описанию местностей и племен Кавказа. Вып. 43. Тифлис, 1913; *В. Н. Невская*. Карачай в пореформенный период. С. 200—203.

²³ *Г. Г. Асриянц*. Партия и искусство народов Северного Кавказа. Ростов н/Д, 1984. С. 26—30.

²⁴ См.: Современники о Зардаби / Сост., предисл. и коммент. З. Гёюшева; Ред. Ф. Ко-чарли. Баку, 1985.

²⁵ А. Т. Шортанов. Театральное искусство Кабардино-Балкарии. Нальчик, 1961. С. 28—29.

²⁶ Советский театр: Документы и материалы. Театр народов СССР 1917—1921. Л., 1972. С. 7—8.

²⁷ См.: С. С. Дмитриев. Очерки истории русской культуры начала XX века. М., 1985. С. 186—187.

²⁸ См. об этом: Ёзден Адет: Этический кодекс карачаево-балкарского народа / Сост., предисл. и коммент. М. Ч. Джуртубаева. Нальчик, 2005.

²⁹ А. Талыбаде. Театр и театральность в культуре ислама. Баку, 2006. С. 282.

Глава II

НАЧАЛЬНЫЕ ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ ТЕАТРАЛЬНОЙ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТИ (1922—1926)

История возникновения карачаевского театра в советский период многогранна и поучительна. Можно сказать, что для карачаевцев весь XX век прошел в попытках создать и утвердить свой национальный театр.

Если художественные контакты между Россией и Северным Кавказом обозначились уже в начале XIX века, то воздействие русской сценической культуры на зрелищное искусство горцев стало просматриваться явно только через столетие. Становление профессионального драматического театра у народов Северного Кавказа, в том числе карачаевцев, по образцу мирового, а точнее, русско-европейского театра было неизбежно и логически обусловлено историческим процессом. Форсирование революционных преобразований, последовавших в России сразу после октября 1917 года, обусловило необратимость качественных изменений многих стандартов материальной и духовной культуры карачаевского народа.

Резкий переход к профессиональному театру, совершившийся у мусульманских и других народов России после революции 1917 года, для многих из них оказался «культурным шоком», т. к. повлек за собой постепенное забвение многих народных традиций, ставшее следствием ускоренного освоения европейских сценических технологий и стандартов.

По мнению французского этнографа Арнольда ван Геннепа, существуют три стадии, которые предшествуют утверждению нового господствующего образца: период отдаления (от прежних условий), собственно переход (период забвения) и период посвящения (отчуждение от собственных традиций, полное принятие чужого представления)¹.

Революционеры хотели построить общество, свободное от «патриархальных оков» (читай: традиционной культуры), создать нового человека, независимого от прежних национальных, сословных, религиозных и прочих канонов. Для скорейшего достижения этой грандиозной (стратегиче-

ской) цели, удобства управления обществом за короткое время был решен ряд знаковых тактических задач: ликвидация дворянства и кулачества как класса, коллективизация сельского хозяйства, сосредоточение в одном месте главного управленческого аппарата, проведение территориальных границ, преодоление массовой неграмотности и мн. др. В результате в первые послереволюционные годы наряду с позитивными мерами (по ликвидации неграмотности, строительству городов и т. д.) уничтожались, искоренялись из народной памяти традиции как тормозящие продвижение к основной, глобальной идее.

Общая атмосфера тех лет способствовала поощрению всего нового, насаждаемого в качестве передового, революционного. Отказ от традиций у отдельных представителей народа приветствовался как движение вперед. Поспешность внедрения нового, непривычного для народного сознания вида искусства привела к тому, что многие зрелищные традиции не подверглись модификации, как это могло быть в случае эволюционного процесса, а были навсегда уничтожены.

Сразу же после революции началось массовое создание любительских драматических коллективов. Бурный рост культурно-просветительных учреждений в первые послереволюционные годы не мог не сказаться на общем уровне развития театрального искусства. Общеизвестна многофункциональная сила зрелищных видов искусства, и в особенности театра, в знаковые этапы исторического развития.

Скорость проводимых реформ, заданная революцией, не оставляла времени для чуткого и внимательного анализа специфики образного мышления и зрелищных традиций народов Северного Кавказа, хотя в первых политических воззваниях акцент делался именно на это. В них явно проглядывает заинтересованность новой власти в отыскании оптимальных способов привития и развития нового вида искусства. Так, «Основные положения театральной коллегии национальных меньшинств», разработанные в 1918 году, утверждали: «Придавая большое значение самобытному развитию национальных театров, коллегия ставит своей прямою задачей организацию изучения самих источников народного творчества, быта и обрядов отдельных народностей, поскольку в них налицо те элементы, из которых возникает и вырастает театр»².

Рассмотрим сначала положение в области театрального строительства, сложившееся в 20—30-е годы прошлого века в России и в огромной степени повлиявшее на формирование и становление национальных театров. Проследим взаимосвязи театра, общества и власти в периоды между революцией 1917 года, Гражданской войной и мирным временем, когда театральная модель северокавказских народов только начинала складываться.

Театральное движение в стране возглавил театральный отдел Народного комиссариата просвещения (ТЕО Наркомпроса), первый орган советской власти в области театра. Он был создан в январе 1918 года в

качестве совещательного Театрального совета при Наркомпросе, а как государственный орган учрежден 29 июня 1918 года на основании положения о ТЕО Наркомпроса, подписанного А. В. Луначарским. ТЕО учреждался «для осуществления культурно-просветительных задач в области театра и зрелищ, объединения общего руководства, а также наблюдения за правильной и целесообразною постановкою всего дела, касающегося театра на территории Российской Федерации»³. Признавая искусство театра наиболее революционным и актуальным, ТЕО считал своей почетной обязанностью создание условий для возникновения и процветания театра и драматургии среди тех национальностей России, которые до сих пор либо находились в стесненном положении, либо вовсе еще театра не имели. Театральная коллегия национальных меньшинств, учрежденная 21 ноября 1918 года по инициативе ТЕО Наркомпроса,

- пропагандировала и осуществляла среди отдельных народностей идею создания нового театра;

- привлекала к работе в театральный отдел все научные и творческие силы в области театра отдельных национальностей;

- организовывала в пределах отдельных национальностей съезды, конференции и анкеты по вопросам о театре и т. д.⁴.

Позднее, на X съезде ВКП(б) в 1927 году было документально зафиксировано, что «развитие прессы, школы, театра, клубного дела и вообще культурно-просветительных учреждений на родном языке является первоочередной задачей партии»⁵.

В начале 1919 года при ТЕО был создан также подотдел народных театров, занимавшийся развитием театральной самодеятельности на местах. Потребность в народных театрах была обусловлена самой жизнью и диктовала налаживание координации в деятельности многочисленных драмкружков на местах. Более сильный коллектив должен был стать образцом и «рассадником идеи народного театра на местах, где никаких театральных начинаний никогда не было»⁶.

Поначалу ТЕО обладал большими возможностями для оказания духовной и материальной поддержки народам, только приступившим к театральному строительству: печатались и переводились отдельные пьесы (для этого содержался специальный штат переводчиков), разрабатывался примерный репертуарный план в помощь драматическим коллективам, на работу в национальной среде командировались специалисты театрального дела и т. д.

Глубокий интерес ТЕО к самобытной культуре национальных меньшинств России способствовал изучению источников народного творчества, быта и обрядов, насыщенных театральными элементами. Была разработана методология вовлечения так называемых несценических народов в общий процесс театрального строительства. В течение короткого времени установились контакты с каждой народностью, с одаренными ее представите-

лями, стоящими у истоков создания театра и искусства вообще. Сначала инструкторы Театрального отдела национальных меньшинств выезжали в командировки для изучения общей атмосферы, традиций и культурных запросов в данной местности, а затем туда направлялись специалисты (актеры, режиссеры, композиторы, художники и т. д.) для оказания методической и практической помощи самодеятельным художественным коллективам. Все отчеты, выводы и наблюдения с мест исследования были тщательно проанализированы и затем обнародованы.

Российские ученые, деятели культуры и искусства оказывали народам Северного Кавказа неоценимую практическую помощь, имевшую конкретную цель — скорейшее приобщение «отсталых» народов к единому художественному процессу. В те годы мало кому была доступна информация об иных формах и направлениях театрального искусства, кроме европейских.

На основании собранных и изученных материалов в 20—30-е годы XX века были опубликованы исследования советских специалистов по культуре и искусству народов Северного Кавказа, ставшие сегодня библиографической редкостью. Культура и быт карачаевского народа исследовались учеными разных направлений: историком театра С. Плаголем, этнографом Л. Пасынковым, композиторами Дм. Рогаль-Левицким, В. Волковым и Г. Поздняковым и др.⁷.

Эти и другие инициативы большевиков вызвали небывалый энтузиазм населения в национальных областях. Повсюду возникали самодеятельные творческие бригады, любительские драматические коллективы, имевшие актуальный репертуар и мобильный состав.

Гражданская война и иностранная интервенция в 1918—1919 годах отодвинули на некоторое время осуществление планов культурной революции, намеченной большевиками. Работа самодеятельных и профессиональных театров в годы Гражданской войны имела целью «политическое, культурное и эстетическое воспитание красноармейцев, направленное к выработке коммунистического мировоззрения»⁸. В составе Красной Армии работало около тысячи драматических самодеятельных и профессиональных коллективов.

Военные годы были в истории горцев не только тяжелыми, но и спорными. Оппоненты использовали любые методы и возможности воздействия на население, чтобы завоевать как можно больше сторонников. Например, в армии генерала Деникина существовала специальная кавказская группа, в состав которой входили представители коренных народов, владеющие языком и понимающие горскую ментальность, что помогало более успешной работе с населением. Группа выступала с агитационными пьесами, под лозунгом «За свободу от большевиков», профессионально используя зрелищные традиции горских народов⁹.

В Чонгарской армии, посланной на Северный Кавказ для закрепления новой власти, поначалу не было людей, владеющих местными язы-

ками. Впоследствии перенявшие опыт офицеров белого движения красноармейцы также организовали группы из представителей коренных национальностей, использовавших преимущества языкового и зрелищного воздействия, и будили в народе классовое сознание. В частности, при политотделе XI армии была организована специальная группа, в состав которой «как правило, входили артисты-чтецы, певцы, танцоры и музыканты. Например, в шариатской колонне, куда входили воинские соединения кабардинцев и балкарцев, черкесов и адыгов, карачаевцев и чеченцев, осетин и ингушей, были созданы в театральной бригаде группы по языковому признаку. Но все они сливались в единый ансамбль, когда показывались хореографические постановки»¹⁰.

В обоих случаях основная цель этих групп сводилась к созданию агитационных представлений с элементами народного театра для успешного внедрения в народе классового, идейного мышления. Зрелищные виды искусства — кино и театр, особенно агитационный, как наиболее сильные средства массового воздействия, использовались идеологами обеих армий в качестве рупора своих идей, и, таким образом, художественная самодеятельность даже на фронтах развивалась по всем направлениям искусства осознанно и продуманно. Тогда же, во время Гражданской войны, впервые было упомянуто о новой форме самодеятельного агитационного театра — «живой газете», успешно заменившей митинги в армии¹¹.

После объявления окончательной победы революции на Северном Кавказе в апреле 1920 года возобновились все мероприятия культурного назначения¹². Особую роль приобретают востребованные и успешно опробованные во время Гражданской войны агитационные формы самодеятельного театра, которые постепенно начинают доминировать.

Театральное строительство на Северном Кавказе, развивающееся по единой программе, разработанной ТЕО — в то время самой авторитетной, глубоко осведомленной организацией, особенно в области национальных театров — сворачивается. ТЕО прекращает свою деятельность в начале 1921 года в связи с передачей ее функций театральному отделу Главного управления политического просвещения. При Народном комиссариате просвещения был учрежден политико-просветительный комитет республики, который до 1930 года возглавляла Н. К. Крупская, интеллигентный, но мало сведущий в искусстве человек, пристально следящий за тем, «чтобы содержание работы в области искусства было коммунистично»¹³, т. е. предпочтение отдавалось пропаганде коммунистических идей, а не художественности. В 1922 году наметился переход рабочих клубов из системы Наркомпроса в систему ВЦСПС, а весной 1923 года Главполитпросвет принял решение об окончательном прикреплении рабочих клубов к системе профсоюзов, придав тем самым всей клубной работе конкретный содержательный характер¹⁴. Клубы превращаются в действующие центры агитационно-художественной пропаганды и развития творческих способностей масс. Постепенно пред-

ставления «живой газеты» позиционируются у населения как важная политико-просветительская акция.

Особый статус в сельской местности получают так называемые избачи, универсальные личности, прикрепленные к клубам и призванные выполнять функции идеологического руководителя. Их деятельность не ограничивалась только проведением политических информационных, обсуждением волнующих население проблем или обучением грамоте. Избачи также открывали различные бытовые и художественные кружки, в том числе и драматические, в основном с пропагандистской целью.

Становление и развитие театрального искусства в России, особенно на национальных окраинах, начатое в первые послереволюционные годы как сугубо просветительно-художественное движение, с ярко выраженным познавательным значением, в связи с обострившейся классовой борьбой стало приобретать откровенно политико-пропагандистский уклон. Вопросы национального художественного творчества постепенно заменяются идеологическими: искусству придается агитационно-массовый акцент, а художественная сторона теряет свою значимость¹⁵.

«Своеобразные особенности каждой национальности», о которых говорилось в первых революционных документах, постепенно теряли свою остроту. Наблюдения над процессами формирования новой национальной художественной парадигмы позволяют сделать вывод об определенной глобализирующей направленности, которую приняла культурная революция в стране в те годы. В орбиту культурного строительства были вовлечены широкие слои населения, причем особое внимание уделялось молодежи как наиболее восприимчивой и инициативной части общества. Активизация молодежного движения привела к росту самодеятельного драматического творчества в различных организациях и на предприятиях. Оживилась деятельность театров рабочей молодежи (ТРАМ), которые из-за отсутствия художественности утрачивали к 1930-м годам свою аудиторию.

Популярность «синеглазников» объясняется, во-первых, сформировавшимися традициями и нарождающимися проблемами рабочего класса, а во-вторых, возможностью сказать о них громко, напористо, актуально, с энтузиазмом, характерным для художественных представлений того времени. Импровизация, метод непосредственного обращения к зрителю, литературная композиция противопоставлялись полноценной драматургии, профессиональной режиссуре, актерскому мастерству, что увеличило разрыв с профессиональным искусством и поставило вопрос о нецелесообразности особого положения трамбовского движения.

Агитколлективы «синеглазников» мгновенно откликались на все происходящее вокруг, искусно устанавливали контакт со зрителем, давали ясные ответы на актуальные вопросы, волновавшие общественность, и четкие рекомендации, как поступить в сложной ситуации. «Коллективное взаимодействие ради пропагандистской идеи, подчинение каждого в от-

дельности общей поставленной задаче, простота исполнения и использование вспомогательных средств, строгая дисциплина, теснейшая связь с массами, с работой партии и политическими событиями — вот предпосылки успеха этой пропагандистской труппы, в них истоки всего движения», — писал немецкий коммунист Вильгельм Пик¹⁶.

Параллельно на большей территории Советского Союза продолжалось развитие самодеятельного агитационного театра, возникшего под влиянием российского аналога — «живой газеты». Маленькие сценки и скетчи на актуальные темы, стихи и басни, публиковавшиеся в газетах, перемежаемые песнями и танцами, получают в пору неграмотности очень широкое распространение на клубных площадках и сценических подмостках.

В 20—30-е годы XX века молодым советским правительством было проведено значительное количество мероприятий, способствовавших культурному развитию трудящихся национальных окраин России и руководивших идеологическим движением на местах. Любительские драматические коллективы существовали на Северном Кавказе и до революции, но как разновидность театральной самодеятельности получили развитие именно в годы советской власти.

В период установления единых социальных отношений, поиска художественной модели для разных видов искусства постоянно корректировались и уточнялись цели и задачи культурной революции согласно требованиям времени. Действия проводников идеи были неоднозначны. Особенно насыщенной и бурной была театральная жизнь России.

Уравнительность становится доминирующей идеей культурной революции, что позволило философу Н. Бердяеву провидчески заметить: «Все вы, люди революционного духа, все вы культуроборцы (...) Вам многое нужно из орудий культуры для ваших утилитарных целей. Но вам ненавистна душа культуры (...) Вы хотите цивилизации, а не культуры»¹⁷.

В карачаевском обществе не могли быть сильны традиции трамбовского движения по причине малочисленности населения вообще и отсутствия сформировавшейся рабочей (промышленной) прослойки в частности. На практике влияние пролеткультовских идей (массовость, актуальность и т. п.) было востребованным, поэтому агитационная направленность нарождавшегося самодеятельного движения практически сразу была приспособлена к традициям народных зрелищ.

Удачной формой воздействия на публику стали культпоходы в населенные пункты под лозунгом «За ликбез», проводимые комсомольским активом области и возглавляемые сценическим персонажем теке.

В 1930 году вышло постановление Совнаркома «Об улучшении театрального дела», в котором профессиональным театрам рекомендовалось усилить взаимодействие с самодеятельными театрами по художественной части, что вызвало в последующем стремление молодежи к овладению профессиональными театральными навыками. Это постановление имело при-

нципиальное значение для активизации национальных театров и национальной драматургии.

Творческие идеи театрального отдела Народного комиссариата просвещения и положение о театральной коллегии национальных меньшинств, требовавшие сохранения национальных традиций, пришли в столкновение с идеей сторонников Пролеткульта, отвергавших пользу культурного наследия, нигилистически относящихся к памятникам культуры прошлого, отрицавших преемственность культур¹⁸. И хотя сепаратистские идеи Пролеткульта были осуждены Лениным «как теоретически неверные и практически вредные»¹⁹, эта массовая организация, объединившая пролетарских писателей, художников, музыкантов, продолжала свою деятельность в виде РАПП (Российская ассоциация пролетарских писателей) и аналогичных объединений в области музыки и изобразительного искусства. Хорошо видя ограниченность искусства ТРАМов, руководители РАПП делали сознательный акцент на эстетику агитационно-политических коллективов как образец подлинного революционного театра, критикуя русское театральное наследие и игнорируя национальную самобытность в зрелищных представлениях других народов, как не востребованную революционным сознанием. Воинствующий характер намерений литературно-художественных ассоциаций привел к тому, что в 1932 году РАПП и аналогичные организации были ликвидированы²⁰.

Тридцатые годы XX века характеризуются претворением в жизнь грандиозного плана — построения социализма в отдельно взятой стране. В короткие сроки на всей территории Советского Союза была проведена коллективизация, открыты новые промышленные центры, уничтожена безработица, ликвидирована неграмотность и эксплуатация, улучшилось материальное положение населения, создана советская интеллигенция и т. п. Значительные достижения в экономике и просвещении сказались на общем тоне культурной жизни страны.

Революционные изменения отразились на культурной жизни карачаевского народа и существенно повлияли на развитие его искусства, в частности театрального. Как и по всей стране, общественно-политическая жизнь в Карачае развивалась бурно и решительно.

Исследователи, затрагивающие историю зарождения профессионального карачаевского театра, ограничивались поверхностной описательностью. Наличие театра в народе они представляли как явление, возникшее по мановению волшебной палочки сразу и безболезненно, упуская из виду национальные особенности зрелищных представлений и подвижническую деятельность пионеров театрального движения в Карачаевской автономной области (КАО), чья роль в организации национального театра сводилась ими к простому участию в художественно-самодеятельном процессе. Нам представляется правильным рассматривать начальный период зарождения профессионального театра с учетом общественно-политической

обстановки в регионе, в соединении с анализом культурной атмосферы и деятельности первых энтузиастов театрального движения в Карачае как хранителей специфики народных зрелищных представлений, олицетворявших для потомков этническое «я» в новых формах искусства.

1917 год вошел в историю России как год двух революций — февральской и октябрьской. В этот переломный период, в условиях отсутствия доминирующей модели государственного обустройства, неопределенности социальных отношений, горцы методом проб и ошибок искали наилучшую для совместного существования форму, способную удовлетворять интересам всех народов, проживающих на Северном Кавказе. Временное правительство не препятствовало ни возникновению новых объединений, ни их развалу. За короткое время между двумя революциями (1905 и 1917 г.) административный статус карачаевского и других народов Северного Кавказа неоднократно менялся. Был создан Союз объединенных горцев Кавказа (СОГК), затем учреждены Юго-Восточный союз казачьих войск, горцев Кавказа и вольных народов степей, Первая Горская Республика, Первая Терская Советская Республика, Северо-Кавказская Советская Республика²¹.

Политико-территориальные эксперименты проходили в преддверии Гражданской войны, влияя на формирование и корректировку гражданского самосознания масс. На Северном Кавказе, где несправедливое распределение земель всегда было основой национальных конфликтов, шла ожесточенная борьба за власть между большевиками и контрреволюционерами.

Превалирование имперских идей в Добровольческой армии генерала Деникина насторожило и оттолкнуло от белого движения как казаков, так и горцев и стало одной из причин ее поражения²².

Практически сразу после утверждения советской власти на территории Северного Кавказа, с учетом ошибок предшественников, вновь предпринимается попытка сконцентрировать интеллектуальные силы горцев в одном месте и создать единую административную автономию (наподобие распавшейся весной 1919 года Горской республики) с центром во Владикавказе и делением на шесть национальных округов (Балкарский, Ингушский, Кабардинский, Карачаевский, Осетинский, Чеченский)²³.

Однако политические амбиции отдельных руководителей, возможность арабского и тюркского влияний на северокавказские народы, объединения большинства из них общим конфессиональным признаком насторожили столичных революционеров, и идея совместного существования горцев под единым руководством не привилась. Горская Автономная Советская Социалистическая Республика, созданная по решению ВЦИК 20 января 1921 года, буквально через месяц стала разваливаться. В течение года все национальные округа постепенно отмежевались друг от друга и обособились в самостоятельные национально-территориальные образования. Декретом ВЦИК в июле 1924 года Горская республика была упразднена²⁴.

Образование автономий совпало с окончательной победой советской власти на территории России и началом новой экономической политики (нэп), провозглашенной на X съезде партии большевиков²⁵. Именно на этом съезде были определены мероприятия, способствующие развитию на родных языках всех отраслей духовной культуры, а также насаждению промышленности в сельскохозяйственных областях, которое вело бы к увеличению русского населения, обеспечивающего туземцам последовательный переход от кустарного производства к промышленному²⁶.

Первое послереволюционное десятилетие на Северном Кавказе было в основном направлено на восстановление разрушенного Гражданской войной хозяйства, на ликвидацию неграмотности и развитие национальной культуры. В автономных образованиях Северного Кавказа, несмотря на временность и неопределенность их существования, приметы государственного и гражданского обустройства способствовали динамичному развитию инфраструктуры региона: возникновению новых городов, средних и высших учебных заведений, заводов и фабрик, увеличению в связи с этим притока русского населения, формированию интернационального общества.

Карачаевский округ был образован в ноябре 1920 года с центром в Кисловодске²⁷ и просуществовал недолго. Документальных источников об этом периоде для уяснения культурной атмосферы явно недостаточно. Обнаруженный в архиве КЧР документ с подробной характеристикой состава сотрудников отдела политико-просветительной работы при Карачаевском окружном революционном комитете за март 1921 года частично проясняет картину художественной жизни округа. Политпросвет курировал и направлял работу концертной группы из восьми человек, в состав которой входили два певца, две балерины, два артиста драмы, скрипач и пианист. Примечательно, что за исключением артистов балета и одного артиста драмы со средним образованием, все окончили Московскую консерваторию, почти все православные (русские), двое — румынские подданные. В так называемой мусульманской труппе (18 человек), состоящей в основном из армян, азербайджанцев и других представителей кавказских национальностей, людей с высшим образованием не отмечено, в большинстве они имели или среднее образование, или были малограмотными. В штате труппы имелись единицы режиссера, помощника режиссера, артистов и музыкантов, суфлера, портного, казначея. Административная часть политпросвета (12—18 человек) также была интернациональна, все служащие являлись жителями Кисловодска, в большинстве со средним и высшим образованием. Были предусмотрены также несколько единиц инструкторов, заведующего передвижным театром, заведующего клубной секцией, заведующего клубом и пр. Руководил отделом А. Г. Хасанов, переводчиками на карачаевский язык служили Ш. Б. Байрамуков и Д. Д. Балкарокова²⁸ (по всей вероятности, их услуги были необходимы во время проведения кон-

церов и спектаклей). Отмечая при анализе данного документа ориентированность политпросвета на развитие карачаевского искусства (о чем свидетельствовал интернациональный подбор кадров, высокий профессионализм участников концертной группы и разнообразные художественные возможности мусульманской труппы), можно предположить, что если бы не помешало искусственное административно-территориальное деление, предпринятое несколько позже, художественная жизнь карачаевцев развивалась бы более стабильно.

12 января 1922 года ВЦИК утвердил решение объединенного съезда карачаевского и черкесского народов о создании нового территориального образования — Объединенной Карачаево-Черкесской автономной области, с центром в станице Баталпашинской²⁹.

Понятно, что для выполнения глобальной задачи большевистской власти — создания нового общества, свободного от расовых, классовых, национальных, сословных и прочих условностей, — необходимы были рычаги формирования общественного мнения, с ростом числа сторонников своей стратегии. После окончания Гражданской войны, частично решившей проблему путем уничтожения или изгнания с родины несогласных с новой политикой, большевики сосредоточились на решении идеологических задач. Ликвидация безграмотности открывала путь к самообразованию и манипулированию общественным сознанием. «Между прочим, мы не можем обойти молчанием, что движение к образованию среди карачаевцев больше, чем среди других национальностей. В этом они уступают только осетинам. (...) Дети карачаевцев в большом количестве находятся в русских школах в г. Баталпашинске, и думается, что если карачаевцы от своего кочевого скотоводства перейдут к оседлому, народное образование среди них пойдет быстрее», — отмечалось в статистическом сборнике за 1920—1923 годы³⁰.

Развитие печати и сети культурно-просветительных учреждений — детских садов, учебных заведений, изб-читален, клубов, театров — стало первостепенной задачей партии. Особую сложность представляла работа среди мусульманского и кавказского населения, где традиционно были сильны этическая и религиозная составляющие.

В связи со спецификой горского образа жизни работа в этом направлении имела свои особенности и темпы.

Организация книжного издательства и печати на родных языках, упорядочивание алфавитов и создание письменности по новому образцу были инициированы постановлениями XI и XII съездов ВКП(б), пекущихся о формировании нового политического сознания масс и упрочения своей власти. Следует заметить, что все эти действия происходили в сложный для области и страны период, но тем не менее в сравнительно небольшой срок был осуществлен ряд мер, подготовивший почву для дальнейшего развития культуры и искусства области. Что касается театрального искусства, в

упомянутом Статистическом сборнике утверждалось: «В разных местах области имеются любительские кружки для постановки спектаклей. Статбюро не имеет возможности дать сведения о работе этих кружков, потому что сами кружки не носят характера постоянных организаций, отчетов они не дают ни политпросвету, ни местным властям»³¹.

Прозорливость и организаторские способности председателя Карачаево-Черкесского облисполкома Курмана Курджиева (1884—1937) и его заместителя Якова Балахонова (1892—1935), искренне и щедро поддерживающих творческие начинания энтузиастов самодеятельного художественного движения, способствовали развитию культуры области. Каждому отделу облисполкома и крупному учреждению отпускались средства на развитие культурно-просветительских мероприятий, подразумевавших как работу по ликвидации безграмотности, так и постановку спектаклей и т. п. Недофинансирование или необоснованное сокращение этих средств в 1923—1924 году вызвало резкую критику руководства области: «Вовсе не было отпущено средств на культурно-просветительские мероприятия земельного управления и значительно сокращены были расходы на культурно-просветительские потребности отдела народного образования и здравоохранения, причем недостаточность снабжения этих отделов всей тяжестью легла на учреждения, обслуживающие сельское население»³².

В 1922—1923 годах в станице Баталпашинской открывается педагогический техникум, создается национальное книжное издательство, развивается издательская работа³³. Налаживается выпуск периодических изданий на русском и национальных языках: в 1922 году на русском языке вышла областная газета «Горская беднота», в которой печатались статьи карачаевских авторов. С 1924 года газета стала называться «Горская жизнь», специальная страница отводится в ней художественным произведениям карачаевских писателей и публицистов на карачаевском языке, на тюрки³⁴. В конце 1924 года (19 октября) с таким же названием, но на карачаево-балкарском языке, шрифтом тюрки, выходит первый номер газеты «Таулу джашау»³⁵. Здесь впервые начинают публиковать статьи о драматургии и театре. Газетные материалы 1924—1926 годов подтверждают, что создание национального театра занимало умы карачаевской интеллигенции: с самых первых номеров первой газеты публиковались статьи, заметки, отзывы зрителей, посвященные проблемам создания национальной драматургии и театра³⁶.

Выпуск печатной продукции на родном языке способствовал образовательной и читательской активности населения. Карачаево-Черкесское книжное издательство выпустило 16 различных названий книг и брошюр тиражом 18 000 экземпляров на карачаевском и черкесском языках. Северо-Кавказское издательство, открытое в ноябре 1925 года при Центральном издательстве народов СССР, за 7 месяцев работы опубликовало 23 книги³⁷.

С ростом печатной продукции, увеличением школ и количества учащихся в них перед руководством края и области остро встал вопрос созда-

ния письменности нового образца для населения национальных областей. А. И. Микоян, руководитель Северо-Кавказского края, в 1925 году на конференции, посвященной культуре и просвещению горских народов, заявил, что «не может быть подлинной советской власти без того, чтобы власть на местах не говорила с народом на том языке, на котором говорит народ»³⁸.

Неприспособленность кириллицы и арабицы для передачи характерных звуков кавказских языков создавала трудности для желающих выучить его. Шрифт «тюрки», усовершенствованный еще в царское время просветителем Исмаилом Гаспринским при создании универсального алфавита, отвечающего нормам всех тюркских языков, не был официально принят властями из боязни национальной и конфессиональной мобилизации инородцев, противопоставления другим народам³⁹. Но тюрки продолжал использоваться карачаевцами при переиздании или печатании книг, газет и рукописей вплоть до полного перехода на латинское письмо, о чем свидетельствуют издания до 1926 года⁴⁰.

Переходу на латиницу предшествовала большая организаторская и исследовательская работа. Была создана специальная комиссия, в состав которой вошел карачаевский языковед и революционер У. Дж. Алиев (1895—1938), остановившая свой выбор на латинском шрифте как наиболее подходящем для передачи специфических звуков большинства горских языков.

Вопросам создания и внедрения новой, как говорили в те годы, «революционной» письменности на национальных языках предшествовало несколько конференций и совещаний (1923 и 1925 г. в Ростове-на-Дону, в 1923 г. в Пятигорске), политических и научных дискуссий. На последней ростовской конференции делегаты окончательно утвердили решение о создании письменности на латинице для ряда языков Кавказа⁴¹. Важную роль в вопросах создания письменности и введения обучения с использованием латинского письма сыграли предложения и выводы первого Всесоюзного тюркологического съезда, проходившего в Баку в начале 1926 года⁴².

Настойчивость в вопросе перемены алфавита объясняется характерным для тех революционных лет восприятием латинского письма как обязательного элемента цивилизации и интеграции, приобщающих трудящиеся массы к интернациональному мировому сообществу⁴³.

Введение латиницы значительно облегчило изучение родного языка для карачаево-балкарцев, поскольку разработчики алфавита привели в соответствие графику и произношение. В короткий срок все национальные издания переводятся на новый шрифт. Появляется возможность фиксировать образцы устного поэтического творчества и современной литературы, заниматься исследовательской работой, поощрять развитие новых жанров литературы и искусства, в том числе драматургию и театр.

В 1924 году в аул Хурзук возвратился студент Московской консерватории Имаудин Гебенов, ставший впоследствии организатором и руководи-

телем театрального движения среди карачаевцев. Он находился в Москве в то время, когда театральную жизнь в ней отличали насыщенность и разнообразие сценических экспериментов, появление новых революционных театров. Вдохновленный театральными идеями, Гебенев пишет первую пьесу (о неравной любви молодых людей) и ставит по ней спектакль «Дарфат и Хаулат», который демонстрирует в аулах Учкулан и Хурзук⁴⁴.

Долгое время в Хурзуке жил казанский татарин Сетар Арифудин, изучавший быт и фольклор карачаевского народа. Впоследствии и он, привлеченный магией сценического искусства, стал писать в помощь самодеятельным драматическим коллективам мелодрамы из прошлой жизни карачаевцев, а также скетчи и небольшие пьески⁴⁵.

В начале 20-х годов прошлого века наибольшим успехом у зрителей пользовались агитационные формы самодеятельного театра (как, например, уже упомянутая нами «живая газета», как нельзя лучше приспособленная для визуального восприятия). В подражание столичным коллективам одетые в одинаковую форму, участники представлений динамично сменяли друг друга в разножанровых эпизодах, как бы пролистывая страницы газеты. С началом деятельности И. Б. Гебенова самодеятельная работа получает профессиональное направление.

Конечно, первые национальные пьесы носили скорее агитационный характер. Темы ликвидации неграмотности, раскрепощения женщины, внедрения в быт новых обрядов и т. п. составляли сюжеты многочисленных одноактных пьес, о которых до сих пор рассказывают очевидцы или участники первых спектаклей на карачаевском языке.

Выступая в 1926 году на съезде горских народов, Умар Алиев говорил о том, что национального театрального искусства в национальных областях не существует. Основным препятствием, по его мнению, являются попытки создать театр на самодеятельной основе, которые тормозят рождение настоящего, в полном смысле слова национального театра. Однако при этом он призывал всемерно поддерживать их начинание как тенденцию к развитию театрального искусства. У. Алиев считал, что развитие театрального дела в национальных областях должно идти по двум направлениям: по линии самодеятельности (путем подбора талантливых исполнителей в местных художественных кружках для формирования национальной труппы) и по линии подготовки квалифицированных сил в соответствующих учебных заведениях. В связи с этим наряду с поддержкой самодеятельных художественных кружков в национальных областях необходимо выделить определенное количество талантливых молодых людей из «националов» в театральные учебные заведения. У. Алиев призывал Наркомпрос учесть потребности национальных областей и оказать всемерную поддержку последним в вопросе подготовки квалифицированных театральных работников⁴⁶.

Актуальность выступления У. Дж. Алиева была очевидна, многие руководители северокавказских областей к тому времени осознали, что

только ранняя институционализация приведет к рождению профессиональных национальных театров, которые «есть признак совершенствования нации, так же как академии, университеты, музеи. Иметь свой родной театр и гордиться им желает всякий народ, всякое племя, всякий язык»⁴⁷.

Несмотря на распад Горской республики, переименование ее в Северо-Кавказский край и перенос столицы в Пятигорск, город Ростов-на-Дону по-прежнему оставался культурным и научным центром, проводником новых идей, революционных преобразований в крае. Трудно переоценить значение вновь появившихся журналов и газет («На подъеме», «Революция и горец», «Северо-Кавказский край» и др.), которые способствовали развитию национальной культуры. В состав их редколлегий, наряду с представителями других народов, входили видные карачаевские деятели культуры Умар Дж. Алиев, Ахмат Бегеулов (1914—1941), Ислам Карачайлы (1896—1936), внесшие заметный вклад в просвещение горцев и создание «революционной» письменности, сближающей европейскую и мусульманскую культуру⁴⁸. В Ростове-на-Дону публиковались разнообразные по жанру материалы о состоянии искусства народов Северного Кавказа. С переводом на латиницу возрастает число периодических изданий на родном языке (политическая, художественная и учебная литература, журналы и газеты), активизируется работа кружков художественной самодеятельности, в частности получает развитие самодеятельная драматургия и самодеятельный театр. Интерес читателей к театральному искусству поддерживается выпуском и рецензированием пьес и спектаклей на страницах краевой печати, отзывами зрителей, информативными сообщениями с мест и т. д.

Латинизация способствовала тому, что большинство горских народов именно в 20-х — начале 30-х годов прошлого века заложили основы национальных театров и драматургии, профессиональных творческих союзов, государственных ансамблей и симфонических оркестров, вовремя обучив молодежь в творческих учебных заведениях Москвы и других городов России⁴⁹.

В самой Карачаево-Черкесии театральная самодеятельность заняла лидирующее положение, обеспечиваемое возможностями жанра, особенно востребованными в переломные моменты истории. В станице Баталпашинской постепенно сосредотачивались государственные, партийные, хозяйственные и культурно-просветительские организации и деятели, определяющие общую культурную политику области. Она складывалась на основе указаний, диктуемых из Москвы, и корректировалась на местах согласно конкретным условиям, что придавало культурно-просветительскому движению взаимообусловленный, системный, последовательный характер развития.

В 1925 году (год начала индустриализации) партия принимает важную для судеб национальной литературы и искусства резолюцию «О политике

партии в области художественной литературы», где впервые определялись смысл и значение понятия «искусства, социалистического по содержанию и национального по форме»⁵⁰. Развитие театра на родном языке у различных народов воспринималось как выражение народности советской театральной культуры, ее связи с широкими массами и усиливало внимание к строительству самодеятельного театра.

О распространении театральной самодеятельности в КЧАО свидетельствует организация театральных кружков при партийных курсах, организованных в Баталпашинской, где в течение определенного времени учащиеся получали необходимый минимум знаний для постановки любительского спектакля, знакомились с азами актерского мастерства, популярной русской драматургией. Во главе этих кружков стоял известный театрал, руководитель Театра русско-украинской драмы и комедии, действующего в Баталпашинской с 1918 года, профессиональный актер Николай Федорович Тягны-Рядно. Его труппа гастролировала и по карачаевским аулам, показывая спектакли «Наталка Полтавка» И. Котляревского, «Запорожец за Дунаем» С. Гулак-Артемовского. Артисты приезжали в сопровождении красноармейцев.

В архиве Карачаево-Черкесского музея-заповедника хранится свидетельство о начале зарождения театрального образования в КЧАО. Вот что писал слушатель партшколы Х. Ю. Урусов/

Будучи слушателем совпартшколы в Баталпашинске, я участвовал в драмкружке, созданном товарищем Тягны-Рядно. Наши репетиции в большинстве своем проходили в театре им. Луначарского. В поздние вечерние часы проводил занятия там. В нашем кружке были представители всех национальностей области. Мы работали над различными пьесами. Особенно хорошо помню нашу работу над «Мертвыми душами» Гоголя. Здесь, в драмкружке? я узнал, что такое театр, получил навыки работы над постановкой пьес. Страстная любовь Тягны-Рядно передавалась и нам. И с этого времени я на всю жизнь сохранил любовь и привязанность к театру. Когда я вернулся с учебы в аул Верхняя Теберда, то там организовал при школе драмкружок. Мы ставили пьесы Геммы Гебенова, Шахарбия Эбзеева, а также сами занимались сочинительством пьес для своего кружка. Наш кружок пользовался большим успехом, т. к. содержание наших спектаклей отвечало злобе дня⁵¹.

В ставшей сегодня библиографической редкостью книге С. Глаголя «Театр народов Северного Кавказа» говорится о праздновании карачаевской общественностью в 1935 году десятилетия одного из первых национальных спектаклей — «На волнах жизни» Магомета Борлакова.

Первая постановка прошла с потрясающим успехом. (...) На третий день после спектакля в Учкулан явились жители соседнего аула Хурзук, прося у них организовать

это невиданное зрелище. Позднее, через год пьеса шла даже на сцене Крымского государственного национального драматического театра. Постановка этой пьесы, сейчас потерявшей значение и ценность, была огромным событием в Карачае⁵².

Становление театральной культуры карачаевцев связано с именем и деятельностью Имаудина Бекировича Гебенова (сценический псевдоним Гемма⁵³), воспринявшего идеи просветительства и преданности национальной культуре у своих предшественников — Ислама Крымшамхалова, братьев Магомета и Исмаила Байрамуковых, Исмаила Акбаева и др. Ему принадлежит выдающаяся роль в подготовке карачаевского народа к идее национального театра. Именно 20—30-е годы прошлого века оказались наиболее плодотворными в его творческой деятельности. Он был человеком с универсальными художественными возможностями.

Родился Гебенев в 1888 году в ауле Хурзук. В станице Баталпашинской окончил двухгодичную скрипичную школу братьев Эрденковых (Эрдели). В станице Гемма был активным участником «горских вечеров», привлекался к работе в Театре русско-украинской музыкальной комедии, организованном Н. Ф. Тягны-Рядно в Баталпашинске в 1918 году. Некоторое время он обучался в Московской консерватории игре на скрипке. Впоследствии окончил филологический факультет Орджоникидзевого учительского института, затем там же аспирантуру на кафедре языкознания⁵⁴.

Как рассказывал сам Гебенев, в 1925 году он присутствовал на объединенном партийном собрании аулов Хурзук, Учкулан и Карт-Джурт, где обсуждались проблемы национальной культуры; говорилось о необходимости создания национальной драматургии и национального театра. В том же году он создает в ауле Учкулан небольшой драматический коллектив в составе П. Ф. Баскаева, А.-К. Батчаева, С. Джуккаевой, А. Гебеновой, М. Борлакова и Х. Борлакова. Этот коллектив объездил все населенные пункты Карачая со спектаклями, поставленными по пьесам как самого Гебенова, так и его многочисленных последователей. Первыми их авторами были сами постановщики, но, к сожалению, большинство пьес не сохранилось.

Газета «Таулу джашау» в августе 1925 года опубликовала две статьи: одну о проблемах создания национальной драматургии, другую о постановке драмы Гебенова «Дарфат и Хаулат»⁵⁵. Сюжет этой одноактной пьесы в трех картинах — о любви и ненависти. Как вспоминал сам Гебенев, он написал пьесу в 1916 году, но ставить ее не разрешали из-за содержащейся в ней критики сословного неравенства. Известна одноактная пьеса агитационного характера, написанная Гебеновым в 1925 году, «Невежество» («Къарангылыкъ»). Ее текст был опубликован в газете «Таулу джашау» в 1926 году⁵⁶.

В пьесе драматург сталкивал два мировоззрения: молодой девушки, которая под влиянием нового революционного времени жаждет учиться, и ее брата-пастуха, приверженца прежней жизни, который отказывается ехать с

ней в Москву и остается в горах пасти овец. В его образе Гебенов хотел выразить смиренческие настроения горцев, не характерные для революционного времени, а в образе его сестры — новые стремления молодых людей, жажду знаний, перспективу. Идея драмы заключалась в опасности для человека остаться неграмотным — именно в этом причина отсталости и гибели людей.

Спектакль ставился во многих школах и клубных сценах аулов Учкулан, Хасаут, Учкёкен и др.⁵⁷ и имел большой успех, который объясняется не только актуальностью темы, знанием горской психологии, искренним исполнением актеров, но и драматургией пьесы — откровенная схематичность и плакатность содержания сочеталась с подлинными чувствами и образами.

Гебенов показал себя знатоком драматургической конструкции. Особенно ему удалась финальная сцена, полная драматического напряжения. Пастуху с каждым днем становится хуже — лекарство не помогает. Под его стоны мать ищет баночку с лекарством и не может найти. Они вызвали телеграммой сестру, сообщив о болезни брата. (Сестра поступила в институт, домой доходят сведения о ее успехах в учебе.) Мать дома одна с сыном — отец на охоте. Сыну становится еще хуже, мать не знает, что делать. В это время открывается дверь и в комнату входит дочь. Она встревожена, брат уже не в состоянии кого-либо узнавать. Он просит лекарство. Мать и дочь начинают искать баночку. Наконец мать ее находит, но она пуста. В изнеможении она опускается на стул. Подошедшая дочь берет баночку из ее рук и читает название. В отчаянии начинает кричать, поняв причину болезни брата: мать пастуха, неграмотная женщина, в отсутствие дочери давала сыну лекарство из баночки, на этикетке которой было написано «Отрава для волков». В финале спектакля исполнительница роли сестры, найдя баночку из-под лекарства, кричала: «Мама, что вы наделали! Ведь это — отравы для волков!» Плача над умершим братом, она обращалась к зрителям с длинным монологом, в котором объясняла пользу знаний, агитировала за получение образования. Посмотрев этот спектакль, многие молодые люди уезжали учиться⁵⁸.

Молодежь, как самая здоровая и активная часть общества, без сожаления расставалась с традициями и быстрее воспринимала перемены в обществе. Новый вид искусства — театральный получает распространение в карачаевском обществе благодаря энергичной деятельности молодежных ячеек, направляемых партийными и советскими органами. Комсомольские организации усиливали свое влияние на молодежь и через постановки спектаклей, организуя, где возможно, драмкружки при избах-читальнях⁵⁹.

Одной из первых письменно зафиксированных публикаций на театральной теме является статья М. Борлакова «Театр необходим» в газете «Таулу джашау»⁶⁰, в ней впервые поднимается вопрос о подготовке национальной труппы для создания профессионального театра. В русском аналоге газеты («Горская жизнь») описывается атмосфера культурной жизни

типичного карачаевского поселения тех лет: «В связи с созданием окружкомов РЛКСМ работа ячейки аула Учкулан постепенно налаживается... Организованы комсомольский клуб, сельхозкружок, драмкружок. Открыт ликпункт, и, наконец, самое главное, ячейка РЛКСМ поставлена на должную высоту: с нею считаются все учреждения и население аула»⁶¹.

Большую помощь в создании коллективов художественной самодеятельности на национальных окраинах оказывали т. н. культармейцы — комсомольцы, посланные партией для оказания помощи местным органам в мероприятиях по ликвидации безграмотности среди населения. Они обучали грамоте, устраивали коллективные читки газет, журналов. Например, в ауле Нижняя Мара комсомолец Иван Семенов, приехавший из Тулы, выучив карачаевский язык, исполнил роль главной героини в пьесе «Любовь не продается», которую сам же написал и поставил. Вместе с молодежью аула соорудил самодельную сцену: нарубили бревен, натянули на них кошмы, ковры. Поляна, на которой впервые жители аула увидели спектакль, до сих пор называется «Иваново поле»⁶².

На фоне культурного подъема к началу 1926 года в Карачаево-Черкесской автономной области складывается напряженная обстановка, вызванная наметившимся очередным политико-территориальным переустройством⁶³. Неоднократные перекраивания территориальных границ и проволочки в определении административного статуса области отрицательно сказывались на преемственности различных видов культуры и сковывали инициативу населяющих область народов.

Территориальный распад, однако, не повлек за собой моментального разрыва отношений на культурном фронте. Творческие союзы, например Карачаево-Черкесская ассоциация пролетарских писателей, еще около года с небольшим продолжали совместную работу⁶⁴.

Тем не менее решение насущных проблем культурно-экономического строительства не всегда оставалось в зоне внимания руководителей области. Это, с одной стороны, вносило неуверенность и пассивность в работу по организации набора в творческие студии (театральные, музыкальные, хореографические, изобразительные и др.), а с другой — укрепляло активность противников распространения театрального искусства среди коренного населения. Известную трудность в организации театральной работы представляли и национальные черты абитуриентов — их скованность и застенчивость, привязанность к дому и семье, мусульманские нормы воспитания, а также страх перед неизвестностью и т. п. причины, к которым добавлялась еще неуверенность в завтрашнем дне.

Первая Карачаево-Черкесская автономная область просуществовала сравнительно недолго, с 1922 по 1926 год. Несмотря на политические и территориальные разногласия, мешавшие решению художественных задач, нельзя не отметить рост числа школ, жилых и административных зданий, больниц, культурно-просветительных учреждений.

Именно в это время было положено начало ликвидации неграмотности населения, приобщения девушек и женщин-горянок к участию в общественной жизни и в театральной самодеятельности⁶⁵.

Примечания

- ¹ Идеи и наш мир: великие концепции прошлого и настоящего. М., 1998. С. 107.
- ² Советский театр: Документы и материалы. 1917—1967. Театр народов СССР: 1917—1921. Л., 1972. С. 17.
- ³ Там же.
- ⁴ Там же. С. 17—18.
- ⁵ КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. Т. 1. М., 1954. С. 381.
- ⁶ История советского драматического театра. В 6 т. М., 1966—1971. Т. 2. М., 1966. С. 64.
- ⁷ См.: С. *Глаголь*. Театр народов Северного Кавказа. Пятигорск, 1936; Л. *Пасынков*. Быт и игры кавказских народов. Ростов н/Д, 1925; Дм. *Рогаль-Левицкий*. Песенное творчество карачаевцев // Сов. искусство. 1928. №3. — Издания Г. Позднякова и В. Волкова не обнаружены, хотя в периодической печати сохранились документальные свидетельства об их пребывании в крае и исследовательской работе над карачаевским этнографическим и музыкальным фольклором (см. об этом: И. М. *Корчмарский*. Становление и развитие самодеятельного музыкального искусства народов Карачаево-Черкесии // Фольклор народов Карачаево-Черкесии: Жанр и образ: Сб. науч. тр. Черкесск, 1988. С. 141).
- ⁸ Очерки истории русского советского драматического театра. 1917—1959. В 3 т. / Под ред. Н. Г. Зографа. М., 1954—1961. Т. 1. М., 1954. С. 32—33.
- ⁹ См.: История советского драматического театра. Т. 1. С. 416.
- ¹⁰ Там же. С. 415.
- ¹¹ См.: Г. А. *Хайченко*. Советский театр: Пути развития. М., 1982. С. 24; Театральная энциклопедия. Т. 2. М., 1963. С. 680.
- ¹² См.: Очерки истории Карачаево-Черкесии. В 2 т. Т. 2. Черкесск, 1972. С. 36; Культура и быт народов Северного Кавказа. М., 1968. С. 19.
- ¹³ Советский театр: Документы и материалы. 1921—1926. Л., 1975. С. 57—58, 76.
- ¹⁴ См.: Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина. Ф. 150. Д. 38. Л. 6.
- ¹⁵ См.: Очерки истории русского советского драматического театра. Т. 1. С. 472.
- ¹⁶ Цит. по: А. Н. *Михеева*. Народные театры в Западной Европе. М., 1973. С. 26.
- ¹⁷ Н. *Бердяев*. Философия неравенства: Письма к недругам по социальной философии. Письмо пятое. О консерватизме // Собр. соч. Т. 4. Париж: YMCA-Press, 1990. С. 383.
- ¹⁸ История советского драматического театра. Т. 1. С. 87—92; Театральная энциклопедия. Т. 5. С. 252—254.
- ¹⁹ В. И. *Ленин*. Полн. собр. соч. В 55 т. М., 1967—1981. Т. 41. М., 1941. С. 337.
- ²⁰ См. об этом: История русского советского драматического театра. Кн. 1. 1917—1945 гг. М., 1984. С. 77; Театральная энциклопедия. Т. 4. С. 474—476.
- ²¹ См. подробнее: Р. С. *Тебуев*, Р. Т. *Хатуев*. Очерки истории карачаево-балкарцев. М.; Ставрополь, 2002. С. 129—136.
- ²² См. подробнее: Там же. С. 136—142; С. Э. *Эбзеева*. Становление советской национальной государственности народов Северного Кавказа. М., 1976. С. 69.
- ²³ Культура и быт народов Северного Кавказа. С. 20.
- ²⁴ К. Т. *Лайпанов*. Октябрь в Карачаево-Черкесии. Черкесск, 1987. С. 176—177.
- ²⁵ КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. Т. 2. М., 1983. С. 366.

²⁶ Там же. С. 367—368.

²⁷ С. Э. Эбзеева. Указ. соч. С. 91.

²⁸ РГУ ГА КЧР. Ф. 316. Д. 11. Л. 53—54.

²⁹ См.: Культура и быт народов Северного Кавказа. С. 179; Очерки истории Карачаево-Черкесии. Т. 2. С. 89.

³⁰ Вестник статистики Карачаево-Черкесской области. Баталпашинск, 1923 (РГУ ГА КЧР. Ф. Р-40. Л. 13).

³¹ РГУ ГА КЧР. Ф. Р-40. Л. 15.

³² РГУ ЦДОДП КЧР. Ф. 1. Оп. 1. Д. 18. Л. 3.

³³ См. подробнее: И. Х. Калмыков. О культуре и быте народов советской Карачаево-Черкесии. Черкесск, 1970. С. 63—65.

³⁴ А. И. Караева. Очерк истории карачаевской литературы. М., 1966. С. 267.

³⁵ Там же. С. 49.

³⁶ Там же. С. 268.

³⁷ И. Х. Калмыков. Указ. соч. С. 65.

³⁸ А. И. Микоян. [Речь на конференции, посвященной культуре и просвещению горских народов] // У. Дж. Алиев. Национальный вопрос и национальная культура в Северо-Кавказском крае: Итоги и перспективы. Ростов н/Д, 1926. С. 10.

³⁹ См.: Л. Климович. На службе просвещения: О первой тюркоязычной газете «Терджиман» и ее издатель И. Гаспринском // Исмаил бей Гаспринский (Гаспралы). Из наследия / Сост. Ю. Кандымов и др. Симферополь, 1991. С. 15—16; Э. Байрамов. Великий просветитель российских мусульман Исмаил Гаспринский. М., 2001.

⁴⁰ См.: И. Акбаев. Учебное пособие для первоначального обучения детей письму и чтению. Темирхан-Шура, 1910 [на карач. яз., арабицей]; Ана тили [Родная речь]. Тифлис, 1916. Тираж 2000 экз. (по этому учебнику учились до 1927—1928 гг.); Харифледен сора окъуугъа [От букв к чтению]. В 2 ч. Тифлис, 1916. Ч. 1. Грамматика; Ч. 2. Хрестоматия (в ней содержалось много полезных знаний о природе, человеке, обществе); Ана тили. Элибле [Родная речь. Буквы]. Ч. 1. Темирхан-Шура, 1916; Ч. 2. Темирхан-Шура, 1925; Бизни кючюбиз — бизни джерибиз [Наша земля — наша сила]. М., 1926 (книга для взрослых в соавторстве с И. Абаяевым); Тылмач [Карачаево-балкарско-русский словарь]. М., 1926; учебники: Арифметика, Биринчи география [Начальная география], Табигъат джол уста [Учебник о природе] (творческое переложение книги для путешественников). В 1922 г. И. Акбаев перевез типографию из Тифлиса в станицу Баталпашинскую, а в 1924 г. запустил ее в работу и выпустил газету «Горская жизнь» на русском языке; в том же году он запускает «Таулу джау» на карачаевском (арабицей) и тогда же выпустил газетный номер и для черкесов.

См. еще: У. Алиев. Новый карачаевский букварь. Пятигорск, 1927; И. Каракозов. Новые песни. М., 1924; газета «Горская беднота» (орган Терского областного комитета РКП(б), первый номер вышел 19 августа 1920 г.) и др.

⁴¹ Стенографический отчет II краевой конференции по вопросам культуры и просвещения. Ростов н/Д, 1926. С. 296.

⁴² Бюллетень организационного комитета по созыву I Всесоюзного тюркологического съезда. Баку, 1926. №3. С. 46.

⁴³ Т. Ю. Красовицкая. Модернизация России: Национально-культурная политика 20-х годов. М., 1998. С. 353—366.

⁴⁴ См.: А. И. Караева. Указ. соч. С. 268.

⁴⁵ РГУ ЦДОДП КЧР. Ф. П-45. Оп. 1. Д. 33. Л. 135.

⁴⁶ У. Дж. Алиев. Национальный вопрос... С. 55—56.

⁴⁷ А. Н. Островский. О театре. М.; Л., 1947. С. 67.

⁴⁸ У. Дж. Алиев. Национальный вопрос... С. 15, 85.

⁴⁹ См. об этом: Многоязыкий театр России: Театры автономных республик РСФСР сегодня / Сост. А. Я. Вольфсон. М., 1980.

Глава II. Начальные этапы развития театральной самостоятельности...

⁵⁰ См.: XIV съезд ВКП(б): Стеногр. отчет. М.; Л., 1926 (также в сб.: О партийной и советской печати. М., 1954. С. 343—346).

⁵¹ Фонды Карачаево-Черкесского историко-культурного и природного музея-заповедника. Ф. 10. Д. 1в. №4.

⁵² С. Глаголь. Указ. соч. С. 133.

⁵³ Гемма — 'драгоценный камень'; впервые Гебенев был так назван супругой карачаевского поэта, врача-хирурга Асхата Биджиева (1900—1958) Суламифью Борисовной в 1924 г., после концерта в Коммунистическом университете трудящихся Востока (КУТВ), где он исполнил кавказский танец в паре с прославленной балериной Екатериной Гельцер.

⁵⁴ Сообщено Н. Ф. Тягны-Рядно и И. Б. Гебеновым в 1973 г., Черкесск, КЧР.

⁵⁵ Таулу джашау. 23 августа 1926 г.

⁵⁶ Таулу джашау. 14 сентября 1926 г.

⁵⁷ См.: С. Глаголь. Указ. соч. С. 133.

⁵⁸ Записано со слов Геммы Гебенова в 1973 г.

⁵⁹ РГУ ЦДОДП КЧР. Ф. 1. Оп. 1. Д. 2. Л. 27, 49.

⁶⁰ Таулу джашау. 14 ноября 1924.

⁶¹ Горская жизнь. 30 ноября 1924; *ликпункт* — пункт по ликвидации неграмотности, школа первоначальной грамоты; каждый населенный пункт с числом неграмотных свыше 15-ти должен был иметь такую школу.

⁶² См.: А. Кочкаров. Первый театр в моем ауле // День Республики. 13 августа 1996.

⁶³ См.: Р. С. Тебуев, Р. Т. Хамуев. Указ. соч. С. 148.

⁶⁴ А. И. Караева. Указ. соч. С. 271.

⁶⁵ См.: РГУ ЦДОДП КЧР. Ф. 1. Оп. 1. Д. 20. Л. 25.

Глава III

ГЕММА ГЕБЕНОВ И ПОПЫТКИ ПРОФЕССИОНАЛИЗАЦИИ ДРАМАТИЧЕСКИХ КОЛЛЕКТИВОВ в КАРАЧАЕВСКОЙ АВТОНОМНОЙ ОБЛАСТИ в 1926—1941 гг.

Успехи в культурном строительстве карачаевцев в 20—30-е годы прошлого века связаны с обретением ими административно-территориальной самостоятельности. 26 апреля 1926 года образование Карачаевской автономной области утверждается Постановлением ВЦИК, определяются ее границы и предположительное место столицы¹.

Строительство административного центра КАО — города Микоян-Шахара, начавшееся в 1926 году, изменило и оживило демографическую картину в области. До возведения новой столицы карачаевцы в статусе городских жителей, в количестве 1,5 тыс. человек, жили в самом городе Кисловодске, а в семи аулах близ Кисловодска было сосредоточено около 20 тысяч, т. е. почти треть всего карачаевского населения². Можно сказать, что традиции городской культуры постепенно получали распространение среди карачаевцев, усилившееся с началом строительства будущей столицы.

Открытие Микоян-Шахара состоялось 7 ноября 1927 года, в день 10-летия Октябрьской революции³. Многочисленные гости отметили реформаторскую роль К. Курджиева в возведении города и знаковые символы, отражающие историю карачаевского народа⁴. С началом градостроительных работ оживился приток в Карачай русского и русскоязычного населения, который был связан с ростом промышленных объектов в области и нехваткой специалистов. Постепенно в будущем областном центре концентрируется карачаевское население. В Карачае отток сельских жителей с гор на равнину только с 1920 по 1930 год составил до 64%⁵.

Первые горожане из коренного населения по существу были вчерашними аульчанами, с патриархальным, общинным мышлением. Но специфика урбанизации такова, что различие между нарождающейся городской и

традиционной культурой неуклонно стирается. В новых условиях существования город диктует свои правила и традиционная культура теряет некоторые свои позиции как ненужные, неподходящие для урбанизации. Вчерашние сельские жители вынуждены подчиниться новому ритму жизни и воспринять новые культурно-бытовые стандарты: овладевать специальными, не характерными для горского быта, учиться общению с людьми разных национальностей, соблюдать этикетные и поведенческие стереотипы, складывающиеся в городской среде, осваивать новые формы досуга и т. п.

Изменение административного статуса, связанного с усиленным строительством областного центра, обусловило быстрое увеличение населения, создание промышленного производства и социальной инфраструктуры. Градообразующие объекты, обеспечивающие организацию культурного досуга населения, становятся важной частью городской жизни. Полинациональность и полифункциональность городского быта способствовали ускорению процессов взаимовлияния и взаимопроникновения русской и карачаевской культур.

К началу 1930-х годов в Микоян-Шахаре был замечен поступательный ход развития городской инфраструктуры: уже насчитывалось 150 жилых домов, государственных, общественных, торговых и производственных зданий. Были открыты два средних учебных заведения, Дом горца, типография, почта. Функционировали больница, амбулатория, универмаг, отделение сбербанка, гостиница, баня и т. д.⁶

Городской дом культуры в Микоян-Шахаре, а также клубы при учебных заведениях и промышленных предприятиях становятся центрами художественной жизни области. Хотя за такое короткое время в области не мог быть создан русский театр, но русская театральная самодеятельность, сосредоточенная на промышленных объектах или в казачьих станицах, уже активно функционировала.

В недавно построенной столице КАО гастролеровали театры из разных уголков Советского Союза, известные деятели культуры и искусства. Великий армянский актер-трагик Ваграм Папазян уже в 1927 году выступал на сцене клуба Микоян-Шахара.

В книге воспоминаний «Жизнь артиста» он писал о необычайном вдохновении, испытанном им во время гастрольного выступления. Он был поражен реакцией зрителей и работников сцены, не сводивших с него глаз. В. Папазян считал, что такого подъема творческих сил, которые он пережил тогда, больше он не испытывал нигде и именно оттуда распространилась его слава великого трагика по территории России. По окончании спектакля к рампе вышел известный русский трагик Н. П. Россов и поблагодарил зрителей Микоян-Шахара за теплый прием, тонкое понимание работы артиста⁷.

Приведенный пример не единичный. Масштаб личностей и коллективов, приезжавших и выступавших в те годы в Карачаевской автономной

области, поражает своей значительностью⁸. Да и сам народ проявляет поразительный интерес к сценическому искусству, подтверждающий глубинность истоков зрелищных представлений.

Особое внимание государства к проблемам литературы и искусства, выраженное в известной резолюции и последующих конкретизирующих партийных документах⁹, обусловило взлет национальной самодеятельной драматургии и, следовательно, театра. Рост общего уровня образования в КАО сказался и на развитии всех жанров карачаевской литературы. Драматургия в исследуемый период обретает динамичное направление как особый литературный жанр, наиболее соответствующий духу и ритму революционных перемен в формировании образа человека нового времени, лишенного классовых, национальных, сословных предрассудков. Первоочередной задачей драматургов на этом этапе становится создание агитационно-пропагандистских произведений, бичующих неграмотность, культурную отсталость, отсутствие активной жизненной позиции.

Сценическое искусство обязательно подразумевает драматургический материал как первооснову театрального действия. Поэтому начало сложения и формирования театральной идиомы карачаевцев мы рассматриваем в тесном сочетании с литературными источниками. На наш взгляд, именно в литературном оригинале сохраняются устойчивые выражения и тропы, свойственные данному языку, данному национальному характеру. Литература 1920—30-х годов создавалась писателями, которые жили в культуре родного языка, еще не подвергнутого внешним вторжениям и сохранившего ментальность народа.

Формирование карачаевского национального театра развивалось в соответствии с теми же закономерностями, что и на всем Северном Кавказе, где эти театры также только начали создаваться после революции 1917 года. И если в распоряжении соседей были опыт и достижения давно функционирующего на их территории русского театра, то карачаевцы могли рассчитывать только на собственные силы и представления, располагая лишь случайным опытом общения с русской и мировой театральной самодеятельностью, в основном на различных творческих смотрах, олимпиадах или гастролях.

Именно поэтому первые пьесы карачаевских авторов представляются нам особенно интересными. В 1925 году в ауле Учкулан впервые были показаны спектакли на родном языке, поставленные по пьесам «Темнота» Геммы Гебеннова и «Несчастливая карачаевская девушка» Магомета Борлакова (1902—1942), которые имели огромный успех у зрителей, искренне поддерживавших распространение нового вида искусства. Вот что писал С. Глаголь о последствиях, которые имело представление: «Женщины, торгуясь с продавцами на базарах, подражали игре актеров, а ребяташки в течение месяца разыгрывали на улицах аулов отдельные сцены из постановки, таская на себе как обязательную принадлежность самодельную суфлерскую будку»¹⁰.

Особенностью карачаевской драматургии этого периода является существование в одно и то же время как агитационно-пропагандистских сочинений с примитивным сюжетом, так и пьес с умело выстроенной интригой и сложными характерами, подтекстом и т. д. Кажущаяся неразборчивость в качестве драматических произведений объясняется реальными потребностями времени, мобилизовавшими все литературные силы для форсированного развития драматического жанра и поиска настоящих драматургов.

В силу своей специфики агитационные пьесы 20-х годов XX века почти не сохранились — они были предназначены только для актуальных тогда пропагандистских представлений. Кроме того, многие литературные источники исчезли во время депортации.

Основной темой ранних пьес была судьба карачаевца (карачаевки) в новых условиях существования, демонстрация преимущества активной жизненной позиции в меняющейся исторической ситуации; в этих пьесах видна попытка создания образа сценического героя. Недостатки в построении драматургических характеров покрывались за счет высокой активности восприятия зрителей, приема непосредственного обращения автора или персонажей пьесы к аудитории, зачастую помогающей им корректировать пьесы или спектакли по ходу действия.

Драму Магомета Борлакова «Несчастливая карачаевская девушка»¹¹ отличает умелое построение сюжета и добротная разработка основного конфликта, заключенного в столкновении старого и нового отношения к жизни. Пьеса состоит из шести актов, каждый акт предваряет авторская характеристика его действующих лиц.

В первой картине 11 действующих лиц — основные герои пьесы.

У Минат и Шакая есть сын, а также дочь на выданье, Байдымат. Соседка Чокрак тайно передает Байдымат любовное письмо от молодого человека по имени Шимаил. Прочитав письмо, девушка соглашается на встречу с Шимаилом. Чокрак устраивает молодым свидание. Из их беседы ясно, что они симпатизируют друг другу.

Пришедший в гости к Минат эфенди сообщает ей, что к ним вскоре придут сваты. Шакай возмущен этой новостью, но жена уговаривает его принять гостей. Байдымат категорически против. В присутствии брата и его друга состоялась встреча Байдымат с предполагаемым женихом Османом, общаясь с которым молодые люди видят его грубость и жестокосердность. Никак внешне не обнаружив этого своего впечатления, Байдымат и юноши прощаются с ним.

Домочадцы усиленно склоняют Байдымат принять предложение, но она противится. Соседка, пришедшая в гости, характеризует Османа как хитрого и коварного человека. Минат расхваливает мужу жениха, повторяя слова, которые говорили сваты (этот интересный драматургический ход стимулировал фантазию постановщика и исполнителей).

Во второй картине участвует семь персонажей. Чокрак встречается с Байдымат, они договариваются, что Шимаил должен украсть ее, иначе родители, польстившись на богатство Османа, опередят его. Мать девушки решительно настроена на свадьбу, Шакай пока колеблется. Минат торопит мужа, предчувствуя, что дочь может сбежать к Шимаилу. Байдымат пресекает все попытки матери уговорить ее выйти замуж за Османа. Пришедшие в гости соседи и родственники тоже отрицательно отнеслись к предполагаемому жениху. Один из мужчин признается, что идет сватом только из уважения к отцу Байдымат. Байдымат напугана решимостью матери и решает бежать из дома. Вместе с Чокрак они условились о побеге. В то время, когда Чокрак помогает собирать вещи, появляется мать и грозит запереть дочь дома, если та не уступит воле родителей, но девушка непреклонна. Увидев из окна приближающегося к дому на лошади Шимаила, девушка убегает к нему. На крик жены вбегает Шакай. Он собирает людей квартала, чтобы они нашли и вернули Байдымат домой. Минат в бессилии плачет.

В третьей картине участвуют пять действующих лиц. Матери Шимаила передают, что сын украл невесту и везет домой. Мать в растерянности, она не готова к торжеству: в доме нет съестных припасов. Соседи успокаивают ее и предлагают свои услуги. Пока идет подготовка к свадьбе, привозят невесту. Мать Шимаила радостно ее принимает. В гости к родителям Байдымат отправляют сватов. В присутствии невесты сестра Шимаила исполняет *инар* (любовную песню). Приходит сообщение, что к дому направляются представители невесты, и дом запирают изнутри. Взломав замок, мужчины, не вникая словам Байдымат о добровольном приходе в дом Шимаила, насильно уводят ее. Мать жениха расстроена.

В четвертой картине участвует девять персонажей. Минат и Шакай ссорятся друг с другом из-за бегства дочери и нарушения слова, данного сватам. Пришедшие в дом соседи, сын, дочь успокаивают супругов. Минат решает послать посредников к сватам, быстро совершить *неках* (мусульманское обручение) и оповестить о событии соседей. В разговор старших вмешивается Байдымат и снова говорит о нежелании выходить за нелюбимого человека, угрожая в противном случае покончить с собой. Брат возмущен ее дерзостью. Отец, не слушая дочь, посылает за эфенди. Соседи обращают внимание родителей на странное поведение дочери. Брат угрожает Байдымат. Соседи уходят. Минат, оставшись одна, встречается с родственниками Шимаила. Родственники извиняются перед родителями Байдымат за то, что украли девушку, объясняют, что сделали это по обоюдному согласию влюбленных, просят отдать Байдымат за Шимаила. Минат благодарит за теплые слова в свой адрес, но категорически отказывается удовлетворить их просьбу. Расстроенные гости уходят.

Минат, строго поговорив с дочерью, уходит за водой, оставив Байдымат одну. Убитая горем девушка падает в обморок. Вошедшие братья уносят ее в другую комнату. Рассерженная Минат, думая, что дочь околдовали, сгла-

зили, посылает мужа к эфенди, а сама идет к известной прорицательнице Бушай. Брат и сестра решают поговорить с Байдымат. Брат объясняет Байдымат, что отдать сестру за бедняка для брата большое оскорбление. Он уверен, что она устроила побег под чьим-то давлением. Байдымат отвечает, что никаким приворотам она не верит и совершила этот поступок добровольно и обдуманно. Младшая сестра, увидев, что брат выхватил кинжал, спешит вывести его из комнаты. Байдымат решает покончить с собой: приставив ружье к груди, она нажимает курок. В комнату вбегает сестра.

В пятой картине действуют три персонажа. Прорицательница Бушай успокаивает Минат, говоря измененным голосом, как будто от имени джинов (духов-помощников), что дочь выполнит волю родителей и проживет до 80 лет. В этот момент заходит Джамбулат и сообщает о смерти Байдымат. Бушай в растерянности. Минат с плачем убегает. Джамбулат проклинает гадалку и тех, кто им верит.

В заключительной картине пять действующих лиц. В момент, когда эфенди читает Шакаю из священной книги о радости, которая ждет его семью, в дом входит Джамбулат с сообщением о смерти Байдымат. Минат проклинает эфенди.

Трагическая история гордой, самостоятельной девушки воплощена автором в динамичном и последовательном сюжете. Несмотря на назидательность и плакатность, характерные для большинства карачаевских пьес революционного времени, психологическая обоснованность взаимоотношений действующих лиц делает драму интересной и убедительной. Магомет Борлаков использовал дополнительные сюжетные линии,двигающие действие, нашел оригинальные драматургические ходы, сообщающие зрелищность пьесе. Нельзя не отметить образный литературный язык пьесы, насыщенный пословицами и тропами, характерными для речи карачаевцев начала 20-х годов прошлого века.

Заслуживает внимания и историческая драма Барисбия Чотчаева «Похищенный Мурат»¹² — на тему похищения детей, явления, распространенного на Кавказе еще в начале XIX века.

Действие первой картины начинается с колыбельной песни Айхоры, прерываемой пришедшим мужем Османом: он рассказывает о случившемся в ауле похищении мальчика. Боясь за судьбу собственного сына, маленького Мурата, они решают пораньше лечь спать. Вдруг раздается стук в дверь — Айхора прячет ребенка под кровать. В дом заходит князь Алий с двумя мужчинами, они оглядывают комнату, не видя ребенка. Женщина уходит за айраном для гостей, и тут ребенок плачет и выползает из-под кровати. Гости забирают ребенка, Айхора, роняя чашу с айраном, бросается к сыну, ее грубо отталкивают; муж заступает за нее, его ранят кинжалом. Айхора теряет сознание, гости с ребенком уходят. Прибежавший на шум сосед поднимает с пола Айхору и Османа и укладывает их на кровать. При-

шедшие в себя родители признают свое бессилие. Заканчивается акт исполнением песни матери, лишившейся ребенка.

Действие второй картины происходит также в доме Османа, через 7 месяцев и 10 дней. Участвуют те же действующие лица. Чтобы заглушить печаль, свою и жены, прикованный к постели Осман рассказывает истории о низости князей в прошлые времена и героизме простых людей. Пришедший проведать Османа сосед — старик Харун, сообщает о сражении, идущем на горе Хасаука, но больной Осман не может присоединиться к сражающимся односельчанам. Приходит знахарка, супруги выражают недовольство ее лечением, и, обидевшись, она уходит. Взяв в руки одежду сына, Айхора плачет над ней.

Действие третьей картины происходит через двадцать лет, в доме князя Алия, где батрачит Мурат.

Княгиня Алтынчач сердится, что комнаты не убраны и пол не подметен, а ведь гости, приглашенные на празднество к Алию, вот-вот придут. Она приказывает дочери Нарджан позвать Мурата, с тем чтобы тот подмел пол в комнатах. Нарджан жалеет Мурата и всегда заступает за него, чем вызывает недовольство отца. Алий постоянно унижает Мурата, дает ему так много поручений, что Мурат теряется. Покорный, работающий без передышки юноша часто бывает избит Алием плетью. Мурат, забыв оставить тяпку во дворе, приходит на зов в комнату и, растерявшись от крика хозяина, кладет тяпку на кровать, чем вызывает гнев Алия. Алий стегает его плеткой по спине и приказывает подмести пол в комнате. Нарджан выкидывает тяпку во двор. Отец в гневе выгоняет ее, говорит о наивности дочери, о беспородности и дурном нраве Мурата. Жена пытается его успокоить. Однако когда приходит рабыня Марьям, Алтынчач демонстрирует к ней такое же отношение, как муж к Мурату. Вернувшись, Нарджан просит родителей к приезду гостей приличнее одеть Мурата. Отец вновь ругает ее за жалость к работнику. Нарджан, оставшись одна, признается в любви к Мурату и в том, что влюбленную в него служанку Марьям она просто не замечает. Мурат просит принести ему лекарство от ран и, оставшись один, в монологе, обращенном к зрителям, говорит о своей тяжелой доле, о том, что побои и унижения делают из людей только рабов и что если бы он знал, где его дом, то давно убежал бы. Появляется старая рабыня Хорасан, которая в беседе сообщает ему имена и местонахождение родителей, объясняет дорогу к дому. Сразу после ее ухода появляются Алий, его жена и дочь. На вопрос, зачем приходила Хорасан, Мурат отвечает, что она ничего не говорила, а он ни о чем не спрашивал. Алий за дерзость избивает его плеткой, говоря, что рабы, когда собираются вместе, обязательно что-то замышляют. Затем хозяин выходит с женой к гостям. Нарджан хочет перевязать рану Мурата, но Мурат делает это сам. Оставшись один, поет о своей горькой участи, обращаясь к матери, лицо которой забыл.

Заходит Марьям. Мурат предлагает ей бежать вместе с ним и посылает узнать обстановку в доме. Приходит Нарджан и сообщает, что отец собира-

ется продать его одному из гостей. Девушка вновь признается Мурату в любви, он отвечает, что тоже любит ее, но как сестру. В знак доказательства ее чувств Мурат просит принести ему мужскую одежду и снаряжение. Нарджан с радостью достает вещи и бежит за следующей партией, не догадываясь, что она предназначена Марьям. Приходит слуга Махмут, и Мурат ему тоже говорит о побеге, советуя также убежать. Когда Махмут уходит, приходит спесивый Маджир, которого прочат в женихи Нарджан. Он приказывает Мурату станцевать перед ним на согнутых носках. Мурат отвечает, что не может это сделать из-за выросших ногтей. Маджир стегает его по голове нагайкой и протягивает кинжал, чтобы тот подстриг ногти и станцевал. Мурат берет кинжал, подстригает ногти и протягивает кинжал обратно острием вперед. Маджир, в гневе за дерзость раба, вновь начинает его избивать, приговаривая, что Мурат — собака, а он — князь. Мурат закалывает Маджира и переодевается в его одежду, а его одевает в свою. Возвращается Марьям с одеждой, которую передала Нарджан. Мурат предлагает ей бежать с ним, и она переодевается в мужскую одежду. Мурат выходит за лошадьми, и Марьям видит убитого Маджира. Вернувшийся Мурат увлекает ошеломленную Марьям из комнаты. Возвращается Нарджан и, решив, что мертвец — это Мурат, падает без чувств. Под звуки гармонии в комнату входят гости и Алий, сначала все бросаются к Нарджан, потом узнают Маджира и одежду Мурата на нем.

В четвертой картине Мурат и Марьям по пути в поисках своего дома останавливаются в доме богача Муссы. Из разговора Мурат узнает, что аул его родителей находится недалеко, что они живы и что сам Мурат благородного происхождения.

В пятой картине действие происходит в доме Османа и Айхоры и начинается опять с вопроса, сколько лет прошло, как украли Мурата. В дом входят Мурат и Марьям. Разговаривая, родители и Мурат признают друг друга, и Осман и Айхора спешат сообщить новость соседям. Мурат инска-зательно объясняет младшему брату Мухаммату, что Марьям их невестка, и снимает с нее шапку.

В шестой картине изображен уже внук Мурата, революционер Шамиль. Время действия — 1918 год. Богатеи обсуждают сложившееся положение, уверенные, что их власть никогда не кончится. Сын одного из них, Умар, собирающий отряд на борьбу за чистоту веры, обеспокоенный массовым дезертирством в Красную Армию, для устрашения народа решает с позволения эфенди публично казнить два десятка мужчин. Среди арестованных Шамиль с другом, но им удается убежать. Умар, взбешенный побегом плен-ных, расстреливает ответственного за казнь офицера. В письме, которое приносят Умару от начальства, сообщается, что все сбежали в Красную Армию, о своей судьбе он должен позаботиться сам.

К Шамилю, возглавляющему отряд красноармейцев, приводят пере-одетого Умара. Во время обыска на нем под одеждой обнаруживают одежду

белого офицера. Шамиль узнает его и отдает приказ о немедленной казни. Акт заканчивается песней в исполнении Шамиля:

В этой битве два пути:
Или победа или смерть!
Мы победим, и возрадуется
Порабощенная душа народа!

Занавес закрывается и тут же открывается снова, все присутствующие поют «Интернационал».

Как видим, композиция пьесы неровная. Действие разбито на шесть актов, связь между которыми держится больше на историческом фоне длиной в 90 лет, чем на логическом развитии конфликта. Начатый с интригующей завязки — воровства ребенка, сюжет драмы расплывается уже во втором акте: вводится отвлекающая историческая справка из прошлого карачаевцев, которая в последующих актах уже не понадобится. Наиболее драматургически интересно решен третий акт, связанный с жизнью Мурата в доме князя Алия. И хотя бунт Мурата не подготовлен сценически — его поступки непоследовательны и потому неожиданны, в чем-то даже примитивны, — вспомогательные сюжетные перипетии и персонажи помогают объяснить его поведение. Частая смена и перекрестные встречи персонажей пьесы ускоряют действие.

Но, как мы видим, в четвертом акте опять происходит спад: внимание зрителей отвлекается на сцены с участием проходных персонажей (Халита, Ханиш и Муссу), не влияющих на последующие события. Вместо ускорения действия зрители наблюдают его дробление, что сказывается на динамике разрешения основного конфликта.

Пятый акт (встреча Мурата с родителями) разрешен слишком быстро, и совсем неожиданным оказывается огромный перерыв во времени между пятым и шестым актами, с персонажами другого исторического ряда, к которому принадлежит сам Мурат.

Желая показать историческую преемственность разных этапов народной истории, глубокие исторические корни классовых противоречий, «автор не сумел перевести свой замысел на язык драматургии, не смог развить драматический конфликт, построить драматическое действие»¹³.

Это неоднозначная пьеса, назвать ее простой «агиткой» нельзя, хотя она и выдержана в таком стиле, с соблюдением необходимых агитационно-пропагандистских приемов — исполнением революционных гимнов, введением в сюжет сентиментальных историй и сцен об издевательствах князей над простым народом и пр. Также нельзя назвать ее и плакатной — в пьесе есть тонкие подтексты, динамичные столкновения сюжетных линий, развивающие взаимоотношения героев, как-то: поведение Османа во втором акте, аллегорическое объяснение в любви Нарджан, представление Марьям брату Мурата в пятом акте и другие сцены, наполняющие жесткий, порой откровенно грубый стиль драмы внутренним лиризмом.

Есть сцены, написанные специально для чувствительных зрителей, например: сцена в первом акте, когда Алий встает на грудь лежащего без памяти Османа и поет песню о ненависти к беднякам, обещая всегда им мстить, или другая сцена, в третьем акте, когда Марьям показывает зрителям руки в волдырях, и т. д. В драме несколько музыкальных вставок, призванных усилить чувства и характеры героев, но тем не менее художественные образы остаются слабо разработанными, олицетворяя ходульные представления полярных социальных слоев друг о друге. Из-за неправильного построения сюжета введение побочных персонажей (в особенности это касается шестого акта) только отвлекает от развития основного конфликта пьесы.

Все же нельзя не признать, что в пьесе есть моменты, заслуживающие внимания не только театроведов и культурологов, но и историков и этнографов.

Эти пьесы были написаны во второй половине 20-х годов прошлого века, но по техническим и политическим причинам опубликованы только в 30-е годы. Наблюдался быстрый качественный рост карачаевской драматургии: расширение агитационной тематики способствовало стремлению охарактеризовать судьбу человека во всем многообразии, показать, как она отразилась на жизни потомков. Идеологические дискуссии в пьесах этого периода постепенно сменяются поисками индивидуального в характере человека. И хотя авторы порой могут зависеть от принятой поначалу упрощенной схемы в создании характеров и конфликта, полагаясь на актерскую импровизацию, желание насытить образы психологизмом подводит к необходимости контроля над текстом и идеей, свидетельствует о появлении профессионализма в творчестве начинающих драматургов.

Примечательно, что драматический жанр с самого начала развивался дифференцированно, для взрослой аудитории и детской. Писатели постепенно стали больше уделять внимания драматургии для детей и подростков. Широкое приобщение учащихся к школьной и студенческой драматической самодеятельности, получившей особое развитие в 1930-е годы, способствовало преемственности сценических традиций нарождавшегося нового вида искусства. Его утверждению на школьной сцене содействовал «опыт олимпиад детского художественного творчества, получивший широкое распространение в предвоенные годы»¹⁴.

Как отмечено выше, значение первых карачаевских пьес подкреплено активной жизненной позицией авторов, действительно агитирующих за знаковые идеи революции — уничтожение социального неравенства, пропаганду знаний, ликвидацию безграмотности, антирелигиозную пропаганду, эмансипацию женщин и т. п. Практически ни одна пьеса описываемой поры не обходилась без употребления карачаево-балкарской пословицы: «Неграмотный — как слепой» («Окьумагъан сокъурду»).

Задача создания профессионального театрального коллектива, как и коллектива самодеятельного, неоднозначна. Рождению первого всегда предшествует самодеятельное творчество народа, в котором вызревает идея создания собственного театра. Национальное сознание готовится к этому постепенно, на примерах добротной драматургии на родном языке и растущего исполнительского мастерства.

Новый этап в развитии театрального творчества в Карачае, наметившийся с середины 20-х годов прошлого века, связан с организацией в 1925 году в Ростове-на-Дону Северо-Кавказского краевого национального издательства (отделение центрального издательства), которое упорядочило выпуск литературы на родных языках¹⁵. Публикация драматических произведений расширила возможности театральных коллективов и зрителей: первые могли творчески соревноваться друг с другом, а вторые — оценивать постановки в сравнении. Количество издаваемых пьес влияло на организацию и качество работы театральной самодеятельности в области, способствовало разнообразию ее форм (смотри, олимпиады, конкурсы и пр., дифференцированные по возрастным и профессиональным категориям).

С середины 20-х годов прошлого века набирает силу аульская (сельская) театральная самодеятельность. Во главе ее становятся молодые коммунисты и комсомольцы, получившие азы культурно-просветительской работы на курсах в областной совпартшколе, обученные некоторым формам и методам, в том числе и художественным, воздействия на публику в достижении революционных целей.

Ведущая роль в пропаганде театрального искусства принадлежала уч-куланской труппе Гебенова, объезжающей с новыми постановками все населенные пункты КАО. Другие национальные самодеятельные драматические коллективы в большинстве случаев ограничивались работой внутри аулов. Показательна деятельность первых активистов аула Нижняя Теберда, выбравших жанр театральных постановок для проведения в жизнь идей нового времени.

В протоколах Карачаевского ВКП(б) за 1927 год читаем, что в антирелигиозной пропаганде принимают участие и отдельные партийные ячейки:

Так, в ауле Нижне-Тебердинском членом бюро ячейки товарищем Чогаровым написана пьеса на родном языке, содержание которой направлено не против религии как таковой, а... против произвола служителей культа (эфенди). В этой пьесе тов. Чогаров показывает наглядно, как эфенди приспосабливают коран в своих корыстных целях. Пьеса составлена им на основе тех характерных случаев использования эфенди своего положения, которые имели место в течение последних лет в ауле Нижне-Тебердинском. Постановка этой пьесы происходила в клубе ячейки силами воспитанников детколони и ШКМ (школьно-комсомольской молодежи). Эфенди аула, узнав о постановке данной пьесы, возбуждает население против тов.

Чогарова, но как видно, особых успехов в этом не имеет, что объясняется тем, что религию он не затрагивает¹⁶.

Это поразительное, нетипичное для тех лет осознанное разграничение понятий «религия» и «служители культа» и положительный опыт первой постановки спектакля в ауле способствовали созданию в 1928 году стабильного самодеятельного драматического кружка¹⁷. Основателем его стал бывший эфенди, учитель школы Магомед Хайрудинович Блимготов (1879—1946), который сам писал стихи, поэмы и пьесы¹⁸. Первый поставленный им спектакль «Хасан и Назифа», по его же одноименной пьесе, демонстрировался на первом областном смотре самодеятельного творчества, проходившем в Микоян-Шахаре в 1935 году (примечательно, что актеры в этой постановке свои роли пели, используя традиционную манеру исполнения стихов). За два года руководства кружком он поставил несколько пьес, которые были восторженно встречены зрителями.

В 1930—1937 годах драмкружком руководил Мустафа Шогаевич Джашаккуев (1914—1941)¹⁹. Им было поставлено несколько спектаклей, среди которых особенным успехом пользовался «Афенди бла аджал» («Эфенди и смерть») — инсценировка одноименной поэмы Азрета Уртенкова.

В 1937—1939 годах работу драматического коллектива возглавили учительница Зоя Рамазановна Куатова (1917—1966) и сын основателя драмкружка Хамид Магометович Блимготов, активным участником театральной самодеятельности до начала войны 1941 года являлся Ахмат Абукович Куштеров²⁰.

В период отсутствия пьес драматический кружок расширял свой репертуар с помощью инсценировок поэмы национальных писателей. Так, спектакль «Сафият» — инсценировка одноименной поэмы А. Уртенкова²¹ — стал вехой в жизни коллектива.

Под руководством З. Р. Куатовой коллектив вырос в профессиональном отношении, расширил и разнообразил репертуар, включив в него переводы русской классики, инсценировки национального фольклора, увеличил численный состав. Нижнебердинский самодеятельный драматический коллектив до начала Отечественной войны 1941 года был одним из первых очагов театральной самодеятельности в КАО.

В 20-е годы прошлого века в Кисловодске существовал карачаевский клуб им. Сталина «Нацмен», в зале которого могли разместиться 500—600 человек²². В Кисловодске в это время находился центр Малокарачаевского района. Для ознакомления с работой клуба и для принятия мер по устранению «ненормальностей» туда был командирован ответственный работник Карачаевского обкома партии Милев, после чего в октябре 1927 года «в распоряжение Мало-Карачаевского оргбюро ВКП(б) направляется Гебенев для использования на работе в качестве заведующего клубом в городе Кисловодске»²³.

С началом работы Гебенова в Малом Карачае активизировалась вся культурно-художественная работа. Очень скоро в клубе заработали различные кружки: струнного оркестра, национального танца и песни, карачаевский и русский драматические, художественная агитбригада, хоровой и мн. др. «Клуб им. Сталина в Мало-Карачаевском районе организует первые концерты, составленные из выступлений хоровых и музыкальных кружков и отдельных танцоров, чтецов и поэтов. Во многих аулах организуются художественные самодеятельные кружки, пробуящие свои силы на сцене»²⁴.

На сцене карачаевского клуба демонстрировались и классические пьесы: «Отелло» Шекспира, «За презрение — презрение» Августина Море-то-и-Кабанья, «Девушка с кувшином» Лопе де Вега, «Вишневый сад» Чехова и др. Переводчиком пьес и постановщиком спектаклей на карачаевском языке был Гемма Гебенов.

В 1928 году драматический коллектив поставил пьесу Геммы «Эски адетле-джолла» («Старые адаты-законы»), на спектакле присутствовала группа писателей во главе с А. Серафимовичем²⁵.

В этом спектакле участвовали Сапу Чипчикова в роли Фатимат, Аклима Гебенова в роли Арык, семья Эбзеевых: Шахарби в роли Хасана, Сафарби в роли Заурбека, Джемал, Соня и Эдикхан; Казиева (имя не определено), Магомет Байкулов в роли Старшины. Трудности в привлечении горянок к участию в спектаклях объясняются семейным фактором (когда в спектаклях играли члены одной семьи или рода).

«Старые адаты-законы» Гебенова поставили практически во всех драматических коллективах области, и везде пьеса имела грандиозный успех. Происходящее на сцене люди воспринимали как действительность, ведь то, что они видели на сцене, совсем недавно происходило с ними самими в жизни. Страдания молодых героев пьесы были так близки зрителям, что вызывали их непосредственную, порой наивную реакцию. Вот что вспоминала Сапу Солтановна Чипчикова, первая исполнительница роли Фатимы, героини спектакля:

В финале спектакля я должна была покончить жизнь самоубийством. Только что меня, дочь богатых родителей, разлучили с Муратом, бедным парнем, которого я любила. Его играл Шахарби Эбзеев; перед тем как уйти, он бросал на меня такой печальный взгляд, что мне казалось: смерть лучше, чем разлука с ним. Оставшись одна, я подходила к стене, снимала ружье, садилась на кровать. Расплетая волосы, я, плача, начинала петь песню о том, как мне трудно расставаться с жизнью, а еще труднее жить с нелюбимым человеком. Закончив песню со слезами на глазах, я приставляла ружье к груди. Раздавался выстрел. Я падала. Мне рассказывали, что на наших спектаклях плакали даже мужчины. У нас был очень дружный коллектив, мы сильно были привязаны друг к другу, особенно к нашему учителю Гемме

Гебену. Перед спектаклем или на репетициях он нам рассказывал истории из прошлого нашего народа, словом вызывал у нас настроение, необходимое для настроения этой пьесы.

На первом спектакле присутствовали писатель А. Серафимович с супругой, Умар Алиев. После окончания спектакля они поздравили нас. С этим спектаклем мы объездили все карачаевские селения, выступали в Пятигорске, Ессентуках, Железноводске. Везде нас очень тепло встречали. Люди приносили реквизит, дети помогали расставлять на подмостках мебель. Словом, мы были окружены всенародной любовью. После окончания спектакля женщины, увидев меня, удивлялись, что я жива на самом деле. Они подходили ко мне, тербели мое платье, щупали руки. «Значит, ты только ранена, — радовались они, — значит, ты не убита. А ты не боишься терять так много крови?» — и показывали на «кровь» на моем платье. Я стояла и улыбалась, ведь я не могла раскрыть им наш секрет: что выстрел имитировался ударом плети по доске, а «кровь» — это просто красные чернила, которые я после «выстрела» незаметно для зрителей разливала себе на платье. Столь же приветливо зрители обращались к Шахарби Эбзееву, Аклиме Гебеновой — исполнительнице роли батрачки Арык. Другим было отношение к исполнителям отрицательных ролей — к ним просто не подходили...²⁶

Самодельные артисты демонстрировали спектакли во всех карачаевских аулах, слава о них разрасталась по всей области. Воодушевленные их примером, юноши и девушки стали создавать в аулах подобные группы. В связи с тем, что ряды девушек пополнялись медленно, комсомольские активисты по-прежнему пытались заманить их в клубы сначала на курсы кройки и шитья, против которых родители не возражали, а потом, в процессе обучения, шла «переориентация» молодых горянок в кружки художественной самодеятельности. Театр как разновидность зрелищного искусства пользовался в народе большой популярностью, и впоследствии многие «националки» с успехом выступали на сцене. Но в большинстве случаев зрители предпочитали смотреть спектакль в компании с дочерьми, а не видеть их занятыми в представлении. Это обстоятельство подтверждается и при анализе драматургии того периода: там всегда значительно ниже число женских ролей. Пример — та же пьеса Г. Гебенова «Старые адаты-законы». Сентиментальные ноты, присутствующие в этой драме, только усилили трагизм ситуации и взаимоотношений между героями — видимо, таково было восприятие зрителей того времени.

Несмотря на некоторую плакатность и искусственность пьесы, признаки профессиональной драматургии в ней налицо. Композиция построена грамотно: в ней есть завязка (в начале пьесы читатель узнает причину конфликта, подготавливается к нему): Фатима, дочь богача, любит

бедного парня Мурата. Вокруг этой проблемы начинает развиваться действие. Нарастание действия происходит посредством противопоставления борьбы двух лагерей — сторонников любви Фатимы и Мурата и их противников. Причем это не узкий конфликт, ограничивающийся лирическими мотивами: драматург сталкивает два мировоззрения, два класса — старый, феодальный и новый, социалистический. На стороне молодых людей стоит и батрачка Арык, мать Мурата, которая становится связующим звеном между влюбленными и их родителями. Сцена встречи Арык и отца Фатимы, уже немолодых людей, в исполнении Аклимы Гебеновой и Сафарби Эбзеева особенно волновала зрителей. Именно в этой сцене раскрывались их образы, внутреннее содержание. Следя за их нарочито поверхностным разговором, зритель не мог не расслышать грустные нотки сожаления о прошедшей молодости, прошедшем чувстве: будучи молодой, Арык полюбила отца Фатимы, но сословные предубеждения помешали их женитьбе. В этой сцене раскрывается глубокая внутренняя жизнь Арык, которую она так тщательно прячет под видом неунывающей, остроумной женщины. Ее сочувствие молодым становится близким и понятным зрителю.

Драма «Старые адаты-законы» имела много вариантов, иногда даже с другими именами действующих лиц. Разные варианты пьесы демонстрировались под разными названиями: «Фатима и Мурат», «Хасан и Фатима», «Карачаевка в когтях родителей». В печати появлялись и пьесы других авторов с аналогичным сюжетом. Сам Гебенов также написал еще один вариант пьесы, изменив финал под давлением зрителей и цензуры: в решающий для Фатимы момент перед самоубийством к ней в комнату врываются красноармейцы вместе с Муратом.

Успех пьес «Старые адаты-законы» И. Гебенова и «Несчастливая карачаевская девушка» М. Борлакова объясняется как мастерством драматургов и трагическим жанром пьес, особо почитаемым в народе, так и актуальностью в то время сословной темы, на основе которой построены эти и многие последующие драмы других авторов. В пьесе Гебенова заметно углубление внутреннего мира персонажей. Взаимоотношения личности и общества рассматриваются через вкрапление в сюжет пьесы образов, более характерных для классической драмы. Так, на практике учил Гемма основам драматургического мастерства молодых авторов, приобщая их к мировой драматургии и переводческой деятельности.

Широко образованный, владеющий несколькими языками, сугубо творческий человек, Гемма Гебенов не мог мириться с принципами и способами «чисток» партийных рядов, которые создавали гнетущую атмосферу в обществе. Откровенное осуждение политического режима и свободное поведение художника не замедлили сказаться на его положении. В материалах областной контрольной комиссии по «чистке» записано: «Ввиду исключения из рядов ВКП(б) т. Гебенова, считать невозможным оставление

его председателем Союза Рабпроса. Предложить фракции Совпрофа снять Гебенова с должности председателя и подыскать соответствующую кандидатуру вместо Гебенова»²⁷.

В связи с открытием в 1929 году педагогического техникума в Микоян-Шахаре Гемма был привлечен к педагогической работе и сразу же приступил к организации драматического кружка из учащихся:

В г. Микоян-Шахаре в местном клубе шла пьеса «Карачаевка в когтях родителей» на карачаевском языке. Пьеса написана и поставлена местным учителем-карачаевцем Гебеновым... Участники пьесы, местные педтехникумовцы, хорошо справились с ролями, играли с большим подъемом, вызвавшим громадный интерес публики, которая вся не попала в зал благодаря большому наплыву (зрителей). Искусство и театральное дело здесь начинают только зарождаться. Инициатор этой постановки, учитель Гемма Гебенов, одаренный человек, местный писатель, первый музыкант и танцор, преподает пение и музыку в педтехникуме²⁸.

В 1930 году Гемма Гебенов вместе со своими студентами и актерами студенческого театра пешком прошел из Микоян-Шахара в дальний аул Хурзук. Шествие возглавлял студент в маске теке. В населенных пунктах студенты показали спектакли, поставленные практически по всем пьесам карачаевских авторов, а также театрализованные сценки, чередуя их с вокальными и хореографическими номерами²⁹. Сельские зрители смогли увидеть постановки, созданные по пьесам Гебенова и других авторов, — «Темнота», «Старые адаты-законы», «В единении сила» и др. В спектаклях участвовали Хабибат Аджиева, К. Байрамукова, Магомед Алиев и другие актеры.

Жизненно достоверный, актуальный репертуар, энтузиазм участников культпохода формировал у населения интерес к театральному искусству. Но деятельность участников культпохода не ограничивалась только демонстрацией спектаклей. Преподаватели, поэты и драматурги, певцы и танцоры Абидат Боташева, Азрет Ургенов, Даут Байкулов, Аубекир Кулов, директор педтехникума И. М. Каракотов и др. проводили в населенных пунктах лекции и уроки, делились опытом постановки спектаклей, исполняли и обсуждали со зрителями собственные произведения. Участники культпохода провели огромную работу полевого, информационного, методологического характера.

Культпоход преследовал цель способствовать росту политического и художественного сознания масс. Ликвидация безграмотности, коллективизация, пропаганда революционных идей и т. п. темы, отраженные в спектаклях и агитпредставлениях, которые были показаны во время культпохода, обязательно находили своего зрителя, от школьников до пожилых людей. В каждом населенном пункте, где приходилось выступать, более зрелые в творческом и идейном отношении представители художествен-

ной интеллигенции оказывали практическую и методическую помощь молодежи, только приступающей к сценическому ремеслу: делились репертуаром, обменивались драматургическим и постановочным опытом.

После окончания культпохода драматический коллектив педтехникума готовит к постановке пьесу «Карча и Казий-бий», написанную Гебеновым по мотивам исторической песни и неизменно входившую в репертуар самодеятельных драматических коллективов в 30-е годы прошлого века.

Художественно-политическая акция педтехникума проходила в период упомянутой «чистки» партийных рядов, начавшейся во второй половине двадцатых годов и продолжавшейся до конца тридцатых. Преследование представителей свободного сословия, составлявших в Карачае большинство населения, и кулаков, среди которых выделилась масса и зависимых в прошлом крестьян с лидерскими и хозяйственными качествами, объединившихся против революционного произвола, спровоцировало в марте 1930 года восстание. После его подавления все политические акции в области приобрели характер сословно-политический, что пагубно сказалось на дальнейшем развитии социально-культурной жизни карачаевцев.

Первый культпоход, прошедший практически сразу после мартовских событий, привлёк внимание культурно-пропагандистского отдела областного комитета ВКП(б), в дальнейшем проведение подобных мероприятий развивалось при официальной поддержке и помощи партийных и комсомольских структур.

Параллельно продолжались гонения и травля представителей творческой и педагогической интеллигенции. В просмотренных нами материалах, относящихся к 1926—1937 годам, вырастает образ государственной машины, уничтожающей любое проявление свободомыслия. В течение года по решению Контрольной комиссии облкомитета ВКП(б) сменялось по несколько руководителей различных учреждений, пока не находилась кандидатура, удовлетворяющая сословным, социальным, партийным и человеческим требованиям, при этом образование и профессиональная подготовка решающей роли не играли. Борьба за соответствующего задачам революции «нового человека» велась жестко и оперативно. Исключенные из коммунистических рядов или отлученные от должности люди в лучшем случае использовались «на низовой работе» или пытались продолжить образование за пределами области.

Несмотря на сложную политическую атмосферу в КАО, в течение трех лет культпоходы проводились ежегодно и сыграли огромную роль в культурном строительстве Карачаевской автономной области³⁰.

В 1931 году Гебенов направляется на учебу в столицу Северной Осетии Орджоникидзе в аспирантуру Педагогического института им. Маркуса по отделению «родной язык и литература» и оканчивает ее без защиты диссертации. Во время учебы Г. Гебенов организовал из числа обучавшихся

там студентов (карачаевцев и балкарцев) драматический коллектив. Активными его участниками были братья Блимготовы, Соттаев, Юнус Коркмазов³¹. В Орджоникидзе Гемма общался с Эмбеком Тлатовым, пьесы которого он переводил и ставил в Карачае. Эмбек Тлатов впервые приехал в Карачай летом 1927 года как руководитель киноэкспедиции, по заказу руководства Северо-Кавказского края снимавшей документальный фильм к 10-летию Октября под названием «Советские горы»³².

Когда Гебенов вернулся в Карачай, его привлекают к работе над составлением карачаево-балкарского словаря, вводят в комиссию по выпуску художественной литературы на родном языке, но в дальнейшем отказываются от его услуг по сословной причине.

Он восстанавливается на работу в микоян-шахарском педагогическом техникуме в должности педагога, возобновляет руководство студенческим театром и знакомит зрителей, помимо национальной драматургии, со своими переводами пьес мирового и русского классического репертуара («Отелло» и «Ромео и Джульетта» Шекспира, «Разбойники» Шиллера, «Стакан воды» Скриба, «Цыганы» Пушкина и др.).

Следует сказать, что на рубеже 1920—1930-х годов в Карачаевской автономной области параллельно развивались две театральные линии: одна с преобладанием фольклорного, импровизационного характера, сосредоточенная в основном в аулах (яркий пример — драматический коллектив аула Нижняя Теберда), а другая — с установкой на создание профессионального национального театра, в Микоян-Шахаре. Постепенно налаживается бесперебойное обеспечение драматической литературой, которой в те годы было создано немало. Кроме пьес, популярностью в народе пользовались драматические поэмы, которые легко инсценировались, поскольку композиционно и стилистически они строились по правилам народной драмы, насыщенной диалогами, монологами, пластическим и музыкальным сопровождением. Динамичное развитие сюжета обеспечивал действенный конфликт, ритмизованная образная речь персонажей и обязательное присутствие автора, комментирующего действие, — деталь, роднящая постановку поэмы с творчеством халк джырчи, народных певцов.

Известные поэты того времени Юсуф Каракетов (1900—1942), Азрет Уртенев (1907—1955), Даут Байкулов (1902—1942), Абидат Боташева (1898—1982) и др. — создатели ряда популярных в народе драматических поэм и пьес — всем своим творчеством способствовали развитию национальной драматургии. Инсценировки поэм «Сафият», «Эфенди и смерть», «Письмо Сулемена Сурат» (А. Уртенев), «Шамай прежде и теперь», «Залихат» (Д. Байкулов) входили в репертуар многих самодеятельных драматических кружков.

Показательна в этом отношении сценическая судьба поэмы «Сафият» А. Уртенова, сюжет которой с момента публикации (1934) и до сегодняшнего дня является самым востребованным для инсценировок.

Дочь батрака Хамида, красавица Сафият любит Сулемена, такого же бедняка, как и она, но приглянулась известному в селе дебоширу, состоятельному многоженцу Мекеру, который прислал за нее богатый калым родителям, уверенный, что бедняки не устоят перед богатством. Мать на стороне дочери, но не может повлиять на решение мужа: он выдает дочь за богача. В доме Мекера все ополчилось против новой жены. Сафият унижают, попрекая низким происхождением и бедностью. Мекер всегда на стороне матери, сестер и трех жен, после каждой их жалобы он пьяный избивает Сафият. Даже терпение и молчание Сафият расцениваются как дерзость. В поисках сочувствия и ласки Сафият самостоятельно возвращается в дом родителей, но не находит там понимания. Ее бегство из дома мужа — это нарушение норм шариата, это дополнительные мучения и расходы, ведь придется возвращать калым, который давно истрачен. Мекер приходит к Хамиду в сопровождении родственников и муллы и требует выдачи Сафият. Сафият предпочитает утопиться, только не возвращаться обратно. Драма оканчивается обличительным монологом молодого революционера во время похорон Сафият, гневно проклинающего дикие законы и жестокость родных.

Поэма написана в типичной народной литературной традиции, все картины объединяет образ певца, от лица которого ведется повествование и на глазах которого прошла жизнь героини. Автору поэмы удалось создать впечатляющие характеры, последовательно проследить изменения их судьбы. Введя непривычную для карачаевского традиционного стихосложения метрику стиха, записанного «лесенкой», драматург оживил темпо-ритмическое развитие действия.

Исследователи творчества А. Уртенкова отмечали его отчетливо выраженное стремление к драматизации, умение занимательно строить сюжет, создавать живые и емкие образы с индивидуальной речевой характеристикой. К сожалению, драматическое наследие поэта полностью утеряно³³.

Сохранившиеся опубликованные пьесы рубежа 1920—1930-х годов отличает разножанровость и экспериментаторский характер. Комедии, трагедии, трагикомедии, героические и бытовые драмы свидетельствуют о растущем мастерстве карачаевских драматургов, их творческом потенциале. Возросшее количество драматических произведений заметно усилило творческое соревнование между отдельными авторами и сценическими коллективами.

Попытки осмысления Гражданской войны в карачаевской драматургии представлены в одноактной пьесе Али КORKMAZOVA «Красный командир в плену у кадетов» и в героико-комической драме в пяти актах Абул-Керима Батчаева «Ахмат-Батыр»³⁴.

В первой пьесе конфликт основан на противопоставлении личностей и позиций двух героев — революционера и царского офицера. Их яростный

спор о том, кто прав, а кто виноват, в неожиданном столкновении, нарушившем испокон века заведенный порядок, перевернувшем их внутренние представления, разрешен не логикой действия, а драматургически: в кульминационный момент автор обрывает спор известием о входе в город красноармейцев. Пьеса носит откровенно агитационный характер, ее герои плакатны. Искреннее желание драматурга А. Коркмазова разобратся в глобальных переменах времени и своем отношении к ним через столкновение классовых противников позволяет определить черты народного героя — благородство, мужество, преданность народным идеалам, способность защитить слабого. «Несмотря на примитивность сюжета и обрисовки характеров, пьеса подкупает читателя искренним стремлением автора создать образ народного героя, защитника интересов трудящихся»³⁵.

В пьесе А.-К. Батчаева «Ахмат-Батыр», примечательной именно образом народного героя, сюжет разработан динамичнее и действеннее и сам главный герой исполнен жизненной силы. Здесь также сходятся интересы представителей двух противоположных лагерей — революционеров и контрреволюционеров, объединившихся вокруг своих вожаков Ахмата и Хамзата. У каждого героя своя правда и свое окружение: вокруг Ахмата сплываются батраки, вокруг Хамзата — эфенди, богачи и т. п. Но есть и те, кто просто живет, у них нет ни сил, ни желания бороться. В этой пьесе большое количество действующих лиц. Учитывая богатые сюжетные возможности, предоставляемые для постановщиков, можно предположить, что перипетии умножались постепенно. Характерная черта зрительского восприятия тех лет заключается в соучастии аудитории, сопереживании демонстрируемому представлению. Публике не нравилось, когда действие быстро заканчивалось, она приходила наслаждаться зрелищем, вместе с действующими лицами удивляться смелости и находчивости главного героя, выражать ему свою поддержку, и автор пьесы придумывал все новые и новые драматургические ходы, возводя образ неуловимого Ахмат-Батыра до масштабов мифической личности.

Вкратце сюжет таков: волею обстоятельств отважный юноша Ахмат-Батыр, одержимый идеей сделать народ счастливее, становится убийцей готовившего выступление против советской власти белогвардейского офицера Хамзата, прилюдно оскорбившего и унизившего его отца. Собранные с аульчан деньги на поддержку контрреволюции Ахмат возвращает через отца беднякам, а сам скрывается на лучшем скакуне убитого. Его объявляют в розыск. Поимки Ахмата безрезультатны, он ловко ускользает из любой западни. Слухи о его находчивости, отваге, благородных поступках воодушевляют бедняков и озлобляют контрреволюционеров. Разорив крестьянские хозяйства и взяв заложников, они вынуждают Ахмата сдаться в плен. Он делает это как герой, мужественно, даже артистично, устрашая белогвардейцев зажатой в руке бомбой (на самом деле это было яблоко).

Подошедший к нему родственник предательски ранит Ахмата. В последнем слове перед расстрелом Ахмат говорит о бессмертии своего дела. Но тут прибегает служанка, переодетая в одежду сестры убитого Хамзата, благодарит за поимку преступника и угощает солдат водкой... И дальше снова демонстрируются ловкость и находчивость благородного героя!

Удачей в драматургическом решении является то, что последующие от- важные поступки героя предвосхищают встречи и помощь представителей на- рода. Складывается взаимная связь: герой — народ, которую можно развивать бесконечно. Разножанровые фольклорные вкрапления музыкально-вербаль- ного свойства (инар, кюу, айтыш, нарт сёзле и пр.), которыми пропитана дра- матургическая канва, раскрывают и укрепляют эту связь полнее, воскрешая в сознании публики стереотипы восприятия традиционных зрелищ.

Конструкция сюжета построена следующим образом: первый акт при- надлежит Ахмат-Батыру и его сторонникам, второй — его идейным про- тивникам, в третьем акте сцены ликующих друзей Ахмат-Батыра противопоставляются картинам с растерянными контрреволюционерами. Быстрая смена событий динамизирует действие. Казалось бы, пьесу можно было закончить третьим актом, поскольку все сюжетные линии разрешены, конфликт развивается по нарастающей, но два последних акта оказываются посвящены только сценическим уверткам Ахмата от погони и фантазии его преследователей. Создается впечатление, что незаметно и сам автор подпал под обаяние своего героя и пошел на поводу у зрителя. Из-за избытка дра- матургических ходов действие казалось затянутым, а идея пьесы размытой: не противники Ахмат-Батыра, но его сторонники грешили наивностью и переигрыванием. «Так социальный конфликт, намеченный в начале пьесы, подменяется другим, социальная драма перерастает в детектив, все внима- ние автора переключается на то, чтобы показать безоглядную храбрость и находчивость Ахмата. При таком повороте сюжета герой из живого чело- века превращается в героя-схему, а события, столь естественно развивав- шиеся в первых действиях, становятся все более неправдоподобными»³⁶.

Следует заметить, что, несмотря на перенасыщенность действия герои- ческими коллизиями, образ Ахмат-Батыра воспринимался зрителями как ти- пичный национальный характер, имеющий свой, персональный миф. Не случайно к его имени добавлено слово *Батыр*, означающее 'герой, богатырь'.

Идейное значение пьесы «Ахмат-Батыр» заключено в создании образа нового национального героя, рожденного революционной эпохой. Эта пьеса вошла в репертуар всех карачаевских драматических коллективов об- ласти, вдохновила их на поиск новых театральных форм, содействовала формированию театральной идиомы.

Тридцатые годы прошлого века стали особенно плодотворными для развития театрального искусства народов Северного Кавказа. Творческие и организационные преобразования в сфере театрального искусства на-

циональных окраин были обусловлены политическими и культурными переменами в Москве и Ростове-на-Дону.

Первая олимпиада театров и искусств народов СССР, состоявшаяся в 1930 году в Москве, побудила театральную самодеятельность на местах к созданию драматических произведений и постановок³⁷. Итоги олимпиады были учтены в постановлении СНК РСФСР от 7 октября 1930 года «Об улучшении театрального дела», в части расширения и укрепления сети национальных театров, развития драматургии, творческой помощи национальной театральной самодеятельности³⁸.

Квалифицированная помощь деятелей русского профессионального театра и следование общей стратегии развития театрального искусства страны поднимают национальное искусство на новую ступень развития: становление театра у народов, ранее не имевших развитого драматического искусства, сразу получило централизованное направление: власть — театр — общество. Власть не скрывала своего намерения перейти к практике административного командования в сфере культуры, особенно театральной.

Эта практика в Карачаевской автономной области, не имевшей профессионального театра, выразилась в подчиненности установкам новой власти. Организация на местах самодеятельной театральной сети как начального этапа при переходе к строительству профессионального театра явилась толчком для воплощения в художественной форме прежде всего пропагандистских задач. Архивные документы показывают, насколько целенаправленно и крепко устанавливалась связь между решениями партии и отдельной личностью на переломном этапе истории страны и народа. Как отмечалось выше, кампания по чистке партийных рядов — избавления от так называемых кулацких элементов и привлечения к партийной работе исключительно выходцев из батраков — повергла карачаевское общество, состоящее в основном из людей свободного сословия и соответственно представленное в органах власти, в унижительную атмосферу недоверия и слежки. Началось тенденциозное «процеживание» кадров, в результате которого многие просвещенные люди были вынуждены покинуть прежние места работы или сменить место жительства³⁹.

Показательна в этом отношении судьба самого яркого лидера национального искусства тех лет — Геммы Гебенова, творческая и человеческая активность которого пришлась на описываемый переломный период. Универсально художественно одаренная личность, неизменно притягивающая внимание к своей деятельности, он был неподходящей кандидатурой при отстаивании политической линии партии по чистке соваппарата, поскольку обладал собственным взглядом на перемены в области. Выступая на межсоюзном собрании, он открыто говорил о несогласии с проводимой политической кампанией⁴⁰. Как уже упомянуто выше, он был сразу выведен из состава комиссии, исключен из рядов ВКП(б), освобожден от должности председателя профсоюза работников просвещения, ему

отказывали в получении дополнительного образования, и впоследствии Гебенов использовался согласно постановлению — «исключительно на низовой советской работе». В дальнейшем жизнь и творческая деятельность Гебенова — «случайного элемента, ничего с партией не имеющего»⁴¹, проходила под цензурным наблюдением, а его вклад в художественную культуру неизменно замалчивался. С трибуны Пятой областной партийной конференции в январе 1932 года он был публично обвинен в либеральном уклоне, содержащемся, по утверждению докладчика, в пьесе «Хасан и Фатима», «показывающей в самом некрасивом свете советскую власть в аулах, замазывающей бешеную активность кулака в борьбе с советами, беднотой и батрачеством»; на «вредность» пьесы было указано «даже контрольной комиссией»⁴². Понимание Гебеновым определения «искусства социалистического по содержанию, национального по форме» входило в непримиримое противоречие с местными радателями новой власти, отвергающей традиции. В это время он серьезно занимается переводами пьес с других языков, печатаясь часто под псевдонимом.

В сложившейся обстановке было трудно работать плодотворно, однако художественная жизнь в КАО, ведомая Геммой и его учениками, уже вышла на новый уровень развития.

С 25 ноября по 11 декабря 1931 года в Ростове-на-Дону прошла олимпиада национальных областей Северного Кавказа по разным видам искусства (театральное, хореографическое, вокальное, изобразительное и т. д.). Председателем жюри, которое составили авторитетные, крупные режиссеры, был избран историк Ислам Тамбиев, из Москвы приехал заведующий художественным отделом Главполитпросвета профессор Р. А. Пельше⁴³.

Организационный комитет олимпиады, в который вошли самые достойные представители народов Северного Кавказа, признавал, что «до настоящего времени национальное искусство (профессиональное и самодеятельное) Северного Кавказа не имело надлежащего руководства и учета. Вопросы искусства не ставились и не освещались перед широкой массой. А между тем, большинство национальностей Северного Кавказа имеют в этой области своеобразные ценности, которые могли бы быть использованы как действенное орудие пропаганды. Но только выявление подлинного лица художественной самодеятельности поможет переключить их творчество на твердую политическую платформу»⁴⁴.

В олимпиаде приняли участие делегации Дагестана, Северной Осетии, Чечено-Ингушетии, Кабардино-Балкарии, Адыгеи, Черкесии, Калмыкии, Карачая. Карачаевская делегация в составе пятидесяти человек участвовала во всех номинациях. Репертуар был составлен из спектакля, карачаевских старинных и современных танцев и песен, игры на национальных музыкальных инструментах — сыбызгы и гармонике. Почти в полном составе выступал карачаевский ансамбль песни и пляски с гармонистами Ну-

зулой Абасовой (Карамурзиной) и Аубекиром Куловым; главные танцевальные партии исполнял Тохтар Карамурзин из аула Каменномост.

Драматическая труппа из семи артистов дебютировала со спектаклем «Огурлу», поставленным по одноименной пьесе автором, руководителем Кисловодского ансамбля песни и танца Шахарби Эбзеевым⁴⁵. Пьесу репетировали 15 дней. Перед выездом на олимпиаду показали спектакль зрителям Микоян-Шахара. Вторая демонстрация спектакля прошла 7 декабря 1931 года на сцене, перед жюри.

Сюжет пьесы «Огурлу» типичен для многих драматических произведений 30-х годов прошлого века. В доме богача Джанхота семь лет батрачит его дальний родственник, сирота Огурлу, получая за свою работу немного еды и одежду. У Джанхота есть красавица дочь; она и друг Огурлу кузнец Азрет влюблены друг в друга. Отец девушки предпочитает видеть своим зятем белогвардейского офицера Солтана, сына самых богатых людей аула. Зайнеб в отсутствие родителей подговаривает свою подругу Фатиму позвать Азрета под предлогом проведать якобы заболевшего Огурлу. Молодежь собирается вместе, но неожиданно в дом приходит Солтан. Постепенно между ним и Азретом начинается перепалка, готовая перерасти в драку. Чтобы усмирить страсти, Огурлу усаживает соперников за стол. Солтан, напившись, ведет себя безобразно. Вернувшиеся с базара родители незаметно наблюдают за ссорой молодых людей. Разочарованные и оскорбленные подобным поведением жениха, родители отказывают Солтану в руке дочери и соглашаются на брак с Азретом.

Центральный герой комедии — батрак Огурлу. Находчивый, лукавый, искренне переживающий за судьбу влюбленных, в остроумных монологах, динамичных диалогах и репликах, рассчитанных на зрителя, Огурлу становится движущей силой всех сюжетных линий. В сцене застолья незаметно для действующих лиц он работает у них за спиной, общаясь непосредственно с залом. Это типичная комедия положений с импровизацией актеров и приобщением публики. В спектакле используется множество фарсовых, гротесковых приемов: удары, потасовки, внезапные падения, трюки, реплики невпопад и т. п.

Корреспондент журнала «Революция и горец» Амалатбек (псевдоним известного карачаевского публициста Ислама Хубиева-Карачайлы), отмечая высокий уровень проведения олимпиады, писал о карачаевской группе:

Вечером 7 декабря 1931 года состоялось выступление Осетии и Карачая. (...) Осетинская половина вечера закончилась в 12 часов ночи. Несмотря на позднее время, на исключительно неблагоприятные условия, после Осетии выступал Карачай в тот же вечер. С сообщением о карачаевском искусстве

выступил руководитель группы товарищ Х. Боташев. Первым номером шла пьеса «Огурлу», принадлежащая перу тов. Ш. Эбзеева. Автор пьесы фигурировал и как режиссер, и как артист — исполнитель главной роли Огурлу, батрака, героя комедии.

Среди исполнителей выделялся т. Эбзеев, который без слов, одной мимикой, в продолжение 20 минут держал весь зрительный зал, битком набитый, с прикованным к себе вниманием. <...>

Выступление карачаевских девушек на сцене — Кочкаровой, Аджиевой и Абаевой перед большой публикой тоже надо признать знаменательным моментом, не говоря о вполне сносной игре⁴⁶.

На этой олимпиаде карачаевской драматической группе был вручен диплом первой степени, а вся карачаевская делегация была награждена Красным Знаменем⁴⁷. Вечером в Театре им. Горького был дан большой отчетный концерт.

Отмечая успех карачаевской труппы в Ростове-на-Дону, тот же корреспондент писал:

Примечательно, что наиболее молодые нации сразу становятся на пролетарский путь развития, в то время как старые, обладающие богатой историей, гораздо болезненнее совершают этот переход, со значительным трудом преодолевая элементы своей исторической культуры. <...> Этой статьей мы хотим поднять вопрос об организации горского театра, рассчитывая, что горский комсомол и трудовая советская интеллигенция горячо откликнутся⁴⁸.

Вскоре по прибытии из Ростова-на-Дону Шахарби Эбзеев возвращается в Кисловодск и продолжает руководить работой Дома культуры и карачаевского ансамбля песни и танца. Этот ансамбль, в состав которого входила и драматическая группа, гастролировал в городах и населенных пунктах Кавминвод, в большом количестве концертов представляя карачаевское искусство.

Признание на олимпиаде в Ростове оживило потребность талантливой молодежи получить профессиональное театральное образование: в печати того времени можно обнаружить немало материалов, в которых вновь обсуждается судьба будущего национального театра, подготовки кадров. Вместе с тем стали ясны и причины, тормозящие развитие национального искусства. Главной из них было, конечно, отстранение от дел Геммы Гебенова, но кроме этого выяснилось, что задачей организации профессионального драматического театра со стороны партийного руководства никто специально не занимается. Основное внимание власти было сосредоточено на решении агитационно-пропагандистских задач, конкретными же проблемами национального искусства занимались талантливые одиночки,

однако и они исчезали в многочисленных кадровых «чистках». Вот что писали ростовские журналы «На подъеме» и «Северный Кавказ»:

Краевой ОДН и ЧЗП, руководившие зрелищными предприятиями до организации краевого управления по делам искусств, даже не знали, где и какие национальные театры существуют. Мало данных о состоянии и работе национальных театров имеет и вновь организованное Краевое управление по делам искусств. Новое Управление больше занимается русскими театрами, а национальным почти не уделяется никакого внимания. Между тем, в поисках национальной формы каждому театру огромную пользу может принести изучение старого народного театра, массовых игр и зрелищ.

Управление по делам искусств обязано оказывать национальным театрам серьезную помощь: необходимо создать специальные театроведческие кабинеты, организовать конкурсы на лучшую пьесу, воспитать кадры опытных и знающих национальных переводчиков.

Слабым местом в работе национальных театров является и подготовка актеров. Актеры всех национальных театров варятся в собственном соку, не получая никакой теоретической помощи.

Северный Кавказ по праву может гордиться достижениями своих национальных театров. Эти достижения были бы еще более обязательными, если бы Краевое управление и Всесоюзный комитет по делам искусств уделяли бы больше внимания театрам народов Северного Кавказа⁴⁹.

Нужно отметить, что в 1920—1930-е годы были сделаны попытки организовать направление карачаевской молодежи на учебу в театральные вузы. В это же время появились и содержательные монографии «История театра народов Северного Кавказа» С. Глаголя, «Быт и игры народов Северного Кавказа» Л. Пасынкова и другие, дающие представление об истоках, современном состоянии и перспективах развития театрального искусства региона.

В 1932 году для руководства и помощи самодеятельности на базе Дома им. Поленова⁵⁰ в Москве был создан Центральный дом самодеятельного искусства (ЦЕДИСК), при котором в 1934 году организованы курсы заочного обучения для руководителей и участников художественной самодеятельности с контингентом один представитель с тысячи человек⁵¹. В 1936 году ЦЕДИСК был реорганизован в Дом народного творчества им. Крупской, а с сороковых годов дома народного творчества создаются во всех республиках и областях⁵².

Как известно, к 1933 году в Советском Союзе был построен фундамент социализма. Воспитанию у людей новой морали, формированию активной жизненной позиции способствовали как печатные издания, так и театрально-зрелищные организации.

Большой интерес для исследователей карачаевского искусства и литературы представляют архивные материалы, характеризующие культурно-

политическую обстановку в конце 20-х — начале 30-х годов прошлого века в Карачаевской автономной области. В источниках, рассыпанных по разным архивам страны, мы находим такие, например, яркие свидетельства времени, как письмо к Хадиеву — заведующему Краевым национальным издательством, в котором читаем: «С 9 февраля вплоть до 27 не только Издательство, но и все областные учреждения были заняты другой работой — борьбой с бандитами», или телеграмма: «Срочно пришлите бумагу для печатания пьесы „Бирликде тирилик“ („В единении сила“)⁵³. Есть документы, говорящие о мужестве наборщиков, под обстрелом перевозивших литеры из типографии Ростова в Кисловодск⁵⁴. Несмотря на тревожный период, в кисловодской типографии «Карча» печаталось много изданий, ликвидация безграмотности осуществлялась с огромной скоростью. Вот, например, документ, характеризующий издательский план выхода произведений известного карачаевского поэта Иссы Каракотова на 1930 год⁵⁵:

Пьесы и стихи Иссы Каракотова	Тираж	Рецензия
Стихи	1000	10
Быт горянок	500	5
Марьям	500	10
Красный генерал	500	1
25 октября	500	4
Коммуна	30	2
Заман Кушлуду	15	1
Байдымат	500	5
Итого:	3545	

Как видим, здесь указаны не только наименования литературных произведений (среди них несколько пьес!), но и количество рецензий, свидетельствующих о поддержке развития национальной литературы, литературоведческой и искусствоведческой мысли. Подобные планы имели и другие писатели и поэты Карачая, но, к сожалению, многие из них утеряны. Известно, что пьесы А. Коркмазова («Красный командир») и И. Гебенова («Старые адаты-законы») издавались тиражом каждая по 2000 экземпляров⁵⁶. Пьеса М. Борлакова («Несчастливая карачаевская девушка») вышла тиражом 1000 экземпляров в 1930 году, а до этого из-за отсутствия латинских литер некоторое время издавалась на арабице⁵⁷.

Актуальность и востребованность драматургии рубежа 1920—1930-х годов объясняется реальной и национально-исторической почвой, на кото-

рой она создавалась: театральная форма оказалась наиболее подходящей для традиционных национальных обрядов. Начавшееся сложение репертуара северокавказских театров, основанного на общности кавказского менталитета, этических и эстетических образцов, обусловило и интенсивное инсценирование произведений устного народного творчества, обращение к творчеству соседних народов.

В репертуаре карачаевской театральной самодеятельности были представлены и пьесы осетинских драматургов, как более профессиональные и адекватно отражающие горский менталитет; в них учитывались сценические и этические возможности национальных коллективов — небольшое количество действующих лиц, ограниченность ролей для женщин.

В конце 20-х — начале 30-х годов прошлого века большой популярностью на Северном Кавказе пользовалась антирелигиозная пьеса в четырех актах «Мариам» осетинского драматурга Дмитрия Кусова (1889—1964)⁵⁸. Пьеса была переведена на многие языки, в т. ч. поэтом Азретом Урtenовым на карачаево-балкарский⁵⁹, и неоднократно ставилась в любительских драматических коллективах КАО. Карачаевское книжное издательство в 1931 году опубликовало также три пьесы Эмбека Тлатова в переводе Геммы Гебенова: «Два друга», «Новоявленный шейх, или Волшебная шапка» и «Рожденный в яслях»⁶⁰. Поскольку эти пьесы никогда не переводились на русский язык, ниже мы даем их пересказ с карачаево-балкарского языка.

В пьесе Э. Тлатова «Два друга» семь действующих лиц (пять мужчин и две женщины). Незамысловатая история о преданности и дружбе двух героев, взаимоотношения которых сельчане считают образцовыми, разыгрывается в двух сюжетных линиях влюбленных пар: Мурат — Зарета и Селим — Рафима (сестра Мурата); остальные персонажи — сельский богатый Эльмурза, его работник Кайтук и председатель сельсовета.

Угоном и перепродажей коней Мурат и Селим добывают деньги себе на свадьбу, для уплаты калыма. Юноша из богатой семьи Эльмурза сватает Зарету, которую любит Мурат. Зарета, боясь бедности и под давлением родителей, соглашается выйти замуж за Эльмурзу.

Из разговора с другом Селим узнает, что Зарета просватана, и решает переговорить с Эльмурзой, используя его страсть к лошадям. Селим предлагает ему своих лошадей бесплатно. Но жадный Эльмурза, боясь осуждения сельчан, отказывается от выгодного предложения, тем более что председатель сельсовета раньше уже обещал перекупить для него лошадей у этих друзей. Раздосадованный отказом Эльмурзы, Селим решает ради друга на воровство лошадей Эльмурзы, вынудив его таким образом отказаться от Зареты. Ночью во время кражи Селим попадает в руки Эльмурзы. В темноте они дерутся. На помощь Эльмурзе приходит его слуга Кайтук, но Селиму удается скрыться неузнанным. Эльмурза хватается Кайтука, думая, что поймал вора. На шум прибегают Мурат и председатель сельского совета.

Мурата быстро выпроваживают. Эльмурза говорит председателю, что подозревает Селима, демонстрируя кусок от одежды вора. Эльмурза с председателем сельсовета тут же направляются к Селиму домой.

Мурат, испугавшись, что опознание вора может нарушить их планы, решает выручить друга из беды ценой собственной свободы, для чего уговаривает Селима обменяться с ним одеждой. Вошедшим в дом Эльмурзе и председателю сельсовета Мурат показывает свою порванную одежду и берет на себя вину друга. Перед арестом Мурат завещает другу свою сестру, имущество и лошадей.

Зарета и Рафима беседуют накануне свадьбы Зареты. Рафима, жена Селима, уже ждет ребенка. Зарета сокрушается, что об Эльмурзе в селе никто хорошо не отзывается, у него нет друзей, а Мурат ей только нравился, но если бы он сейчас появился, она бы убежала со свадьбы. Слухи о том, что Мурат оказался в тюрьме из-за верности мужской дружбе, изменили ее отношение к нему. Прервавший их беседу работник Эльмурзы Кайтук сообщает, что собравшиеся в клубе мужчины хотят избрать Селима председателем сельсовета. Селим во время голосования покидает клуб и идет домой, где читает Зарете письмо от Мурата, который предупреждает о своем скором приезде. Зарета в растерянности — без согласия отца она не может выйти замуж за Мурата.

Кайтук, возвратившись в дом Селима, сообщает, что Селима избрали председателем сельсовета, а отец Зареты публично отказал Эльмурзе выдать за него свою дочь. Селим спешит обратно в клуб. Через некоторое время в комнату, где беседовали подруги, входит Мурат, а за ним Селим, который сообщает, что он будет сопровождающим Зареты на свадьбе. Звучит музыка, начинаются танцы. Селим и Зарета выходят танцевать, их сменяют следующие три пары.

В этой пьесе примечательна правильная, уравновешенная композиция. Завязка, перипетии, кульминация и финал выстроены в логической последовательности. Характеристика каждого действующего лица просматривается в поступках и речи, украшенной пословицами и тропами.

В лексиконе персонажей появляются новые русские слова (иногда неверно произносимые): *план, отказ, хозяина, совет, собранья, магарыч, компанья* и др., отражающие изменения, происшедшие в обществе и в языке. Внешние характеристики персонажей (возраст, социальное положение), а также оформление сцены указаны в ремарках.

Большим успехом пользовался спектакль, поставленный по пьесе Э. Тлатова в переводе Геммы «Новоявленный святой, или Волшебная шапка». Это была одноактная комедия с мужским составом действующих лиц, бичующая алчных служителей религиозного культа.

У эфенди Ислама есть работник Халит, который нанялся к нему под проценты. Ислам его нещадно эксплуатирует, не пускает даже в клуб на

курсы ликбеза, грозя не выплатить заработанные деньги и не вернуть кабальный вексель. Друг Халита Мусса, узнав о непорядочности эфенди, решает проучить последнего. Для этого он уговаривает своего друга на время переодеться в одежду хаджи, а самому исполнять роль азанчи (засывающего на молитву). Случайно подслушанный ими разговор двух местных воришек Омара и Алия, решивших обокрасть эфенди, подсказывает друзьям ход дальнейших действий. Мусса помогает Халиту переодеться шейхом, надевает ему на голову чалму, просит не беспокоиться, а сам убегает за представителем закона, который будет знать о переодевании. Халит, от растерянности забывший молитвы на арабском языке, по совету друга шепчет «Интернационал».

Утомленный разговором с алчным настоящим муллой, эфенди Ислам, придя домой, сразу направляется к сундуку. Измененным голосом за сценой Мусса кричит азан (призыв к молитве). Забыв закрыть сундук, озадаченный Ислам хватает кумгян (кувшин) и спешит из комнаты, удивляясь, как быстро пролетело время. Он возвращается и приступает к молитве, а в это время в комнату незаметно входит Халит, достает вексель из сундука и уходит. Во время молитвы в комнату заходит и вор Омар. Увидев сундук открытым, вор направляется к нему. Вскочив с коврика, Ислам захлопывает сундук. Омар утверждает, что до молитвы еще 1,5 часа, но Ислам не верит ему, поскольку сам слышал голос азанчи. Омар хочет знать, зачем его звал Ислам. Ислам сообщает, что сегодня днем Омар должен украсть у него барашка. Омар поражен: неужели Ислам и вправду шейх (всезнающий), ведь они с Али уже успели украсть барана из сарая Ислама. Ислам, отправляя Омара в сарай резать овцу, предупреждает, что одну половину барана он, по обычаю, должен отдать мулле, а вторая половина пойдет людям на угощение, но если Омар сообщит всем, что барана украли, то Исламу достанется и эта часть. Через некоторое время приходит растерянный Омар и сообщает, что овцу украли. Ислам доволен: «Молодец, так и говори дальше». Все попытки вразумить Ислама оказываются тщетны, он идет вместе с Омаром в сарай помогать резать овцу, удивляясь, куда запропастился Халит.

Переодетый Халит занят молитвой. Удивленному Исламу он говорит, что отныне он слуга только Аллаха. Ислам взбешен — его волнует пропажа барана, а не молитва Халита. Он бросается к сундуку за векселем, чтобы доказать зависимость Халита, но векселя нет. Удивленный Ислам просит: «Тогда скажи, кто украл мою овцу». Халит тянет время и требует от Ислама привести Алия. Халит, обеспокоенный опозданием Муссы, хочет даже убежать, но вид выпачканной сажей шапки подсказывает выход из затруднительного положения.

Входят Ислам, Омар и Алий. Халит устраивает суд, приказывая всем опустить головы. Говорит, что его шапка волшебная: стоит только прикоснуться ею к человеку, как он расскажет о себе все. Первый, кто рассмеется во время его допроса, тот и окажется вором. Халит проводит по лицам

Омара и Алиа шапкой — их лица чернеют. Заметив, что лицо напротив стоящего потемнело, они выдают друг друга.

Наблюдающий за ними Ислам убеждается, что Халит настоящий шейх. Наконец Мусса приходит с уполномоченным ГПУ. Испуганный Ислам вынужден признаться в ростовщичестве. Уполномоченный ведет их всех в сельсовет. Омар и Алий, показывая друг на друга, хохочут и так и покидают сцену, подталкиваемые уполномоченным.

Из содержания пьесы видно, что она предоставляет постановщику и актерам простор для разработки комических положений. Структура комедии такова, что каждое появление персонажа можно успешно обыгрывать в пространстве сцены: развивать действие в параллельных и сходящихся линиях, буквально всем персонажам пьесы использовать контакт со зрителем. Язык пьесы насыщен народными оборотами и пословицами, удачны некоторые названия в ней (кружок «Безбожник»); безусловной находкой является эпизод, где молитва на арабском заменяется бормотанием «Интернационала». Подобные сцены происходят на фоне откровений алчного Ислама, и сопоставление комических и разоблачительных элементов динамизирует действие, оживляет реакцию зрителей.

Следующая пьеса Э. Тлатова в переводе Геммы Гебенова «Рожденный в яслях» состояла из трех действий в шести картинах. «Рожденный в яслях» — это прозвище незаконнорожденного сына князя Джабо Махти, о трагической судьбе которого (его сложных взаимоотношениях с отцом, о взаимной, но с самого начала обреченной любви к дочери соседского князя Марине) повествуется в пьесе.

В первом действии рассказывается о детских годах и отношениях двух братьев — одного рожденного в законном браке, а другого «рожденного в яслях»; параллельно раскрываются сюжетные линии взрослых персонажей.

Во втором действии мы видим отношения повзрослевших братьев, уже подростков, которые сталкиваются с еще непонятными им проблемами взрослых. От своего брата Джантемира Махти слышит о возможном его сватовстве к Марине, но ничем не выдает своих чувств. Именно во втором действии, из уст матери, Махти узнает правду о своем рождении, о том, кто его отец. Эта сцена выполнена в духе нартского сказа о карачаевском мальчике Ачемеze, узнавшем от матери правду о гибели своего отца.

В третьем действии сталкиваются интересы и чувства повзрослевших подростков и их родителей, демонстрируются сословные различия в обществе. Начинается действие стычкой Махти с группой танцующей молодежи, оскорбившей его. Начавшуюся было драку прерывает Марина, бросив между молодыми людьми платок⁶¹. Оставшись вдвоем, Марина и Махти признаются в симпатии друг к другу. Махти дает понять, что если Марину не отдадут за него, он ее украдет.

Во время встречи Махти и Джабо выясняется, что Джабо в своем отношении к сыновьям резко их разделяет. В ответ на просьбу Махти послать сватое к родителям Марины отец высмеивает его, объявляет, что не собирается платить за него калым. Махти обещает отработать деньги, Джабо снова смеется над ним, а сам отправляется в гости. По пути он встречается отца Марины Джанхота, который обещает познакомить его с приставом, на которого Джабо планирует потратить 2000 рублей. Джабо отправляется домой за деньгами, а Джанхоту сообщают об умыкании дочери. Через некоторое время отцы встречаются и обсуждают ситуацию. Зная о мужестве Махти, они не хотят кровопролития и возможных денежных затрат на кровную месть. Отец Марины требует выдачи им Махти. Джабо с Джантемиром обсуждают сложившееся положение, наперед зная, что если отец выдаст Махти, то возьмет деньги с Джанхота за его убийство... Алчность толкает отца на предательство.

Марина и Махти, закрывшись в доме, ждут помощи от друзей Махти, но друзья опаздывают. Молодые люди говорят о своей будущей жизни. В окно Махти видит направляющегося к ним отца. Джабо лестью и обманом обезоруживает сына, пообещав деньги и помощь, лишь бы Махти вернул Марину родственникам, чтобы на следующий день официально посвататься согласно законам, с благословения отца. Он предупреждает, что родственники Марины только сделают вид, что скандалят, понарошку побьют Махти и заберут девушку домой, а Махти должен лишь немного потерпеть, — получалось, что Джабо как будто признавал его своим законным сыном. Счастливый от услышанного, Махти соглашается на все посулы отца и отдает ему оружие. Марина, поняв обман, бросается к юноше и просит забрать оружие обратно, говоря о коварстве и алчности его отца, однако не может его разубедить. Девушка умоляет не открывать дверь ее родственникам, но ворвавшиеся в комнату мужчины без помех убивают растерявшегося Махти, закрывшего собой Марину. Даже не взглянув на убитого, они выходят из комнаты со словами: «Кровью смыли позор рода». Над трупом Махти плачет Марина. Обезумевшая Дзадзика, увидев сына, замертво падает у его ног.

Жанр этой пьесы имеет одну особенность: конечно, это драма, но построенная по законам романа. Жизнь героя показана от рождения до смерти, поэтому потребовалось участие в спектакле детей разного возраста, которое повлекло массовое вовлечение населения в театральную сферу. Кроме того, пьеса «Рожденный в яслях» открывала для создателей спектакля возможность акцентировать любую из проблем, в ней заявленных: трагедия любви, сословные предрассудки, одиночество незаконнорожденного, психология предательства и пр.

Профессионально сделанные в разных жанрах пьесы Э. Тлатова значительно укрепили репертуар северокавказских национальных театров.

Они стали образцом в сочинении драматических произведений для начинающих авторов.

Действенность сюжета и слова, разнообразие характеров и тем, индивидуальность стиля и прочие свойства драматического жанра усваивались и развивались постепенно. Благодаря работе и достижениям зачинателей театрального искусства народов Северного Кавказа зарождение и становление новой формы искусства происходило не изолированно, а с ознакомлением и усвоением драматургического опыта друг друга.

Конечно же, отсутствие профессионального театра сказывалось и на качестве национальной драматургии, представленной в основных сюжетами, где агитационный дух оказывается превыше развития действия, разработки характеров персонажей и их поступков. Такие пьесы, сохранившиеся и до сегодняшнего дня, уже потеряли свое значение и актуальность, но для своего времени их тематика, идейная направленность сыграли выдающуюся роль⁶². Постановки по этим пьесам отличались злободневностью и энтузиазмом, их авторы остро чувствовали ритм и нерв эпохи. Успеху постановок в немалой степени способствовало исполнение на родном языке, создание на сцене национального колорита, национальных характеров.

Поначалу, в силу недостаточности знаний, опыта и понимания специфики театрального жанра, природы действенного конфликта и художественного образа, карачаевские авторы ограничивались отображением отдельных явлений жизни, актуальных проблем общественного характера: социальное и сословное неравенство, раскрепощение женщины, борьба с религией, ликвидация безграмотности и т. п. Существенные недостатки пьес покрывались искренним стремлением авторов приобщить зрителей к революционным преобразованиям в стране, к благам цивилизации. Театральная самодеятельность исследуемого периода была равнодушным искусством, она активно действовала на стереотипы сознания человека и помогала изменять его мировосприятие.

Характеристика карачаевской драматургии 1920—1930-х годов будет неполной, если не упомянуть пьесы, написанные специально для школьной самодеятельности. Для детей и подростков создавалась драматическая литература, обучающая их новой морали бесклассового общества, новым манерам, пропагандирующая культ грамоты и образования. Как следует из названия одноактной пьесы в четырех картинах «От тьмы — к свету» Магомета Акбаева, она посвящена пользе и значению образования в жизни человека⁶³.

1-я картина. В семье Алия и Хауа двое детей: сын и дочь. Сын учится в школе, а дочь Айшат родители забрали оттуда под влиянием соседки Залимат, распространяющей нелепые слухи о школьной жизни и пр. Тем не менее Айшат, чтобы не отстать от подруг, учится на дому, поощряемая учительницей Аминат, которая снабжает ее книгами и бумагой. Брат во всем

поддерживает сестру. Мать жалуется отцу на упорство Айшат. Айшат ссорится с родителями и уходит из дома.

2-я картина. Айшат боится возвращаться домой и решает уехать учиться в другой город. Учительница Аминат поддерживает ее желание. Когда Айшат уходит собирать вещи, а Аминат готовит ее документы, приходит Хауа, обеспокоенная долгим отсутствием дочери, и просит отговорить Айшат от ее затеи. Но Аминат категорически отказывается и старается убедить ее в правильности решения дочери. Мать признается, что в отсутствие дочери ей некому будет помогать по дому, и уходит, несколько смягченная в отношении решения дочери.

3-я картина. Айшат прощается с братом Сапаром, одобряющим ее поступок. Упаковав чемодан, Айшат выходит из дому. Хауа возмущена поведением дочери. Между отцом и матерью начинается перебранка. Сын успокаивает обоих.

4-я картина. Домой приходит письмо и посылка от Айшат. В письме она сообщает о своих успехах в учебе, о скором приезде домой. Все радуются новостям, подтрунивают друг над другом. В гости к ним приходит Аминат, следом приезжает Айшат. Все благодарят Аминат. Айшат говорит о пользе образования, о выгодах вступления в колхоз. Перед закрытием занавеса все хором благодарят советскую власть — «адвоката бедняков».

Эта пьеса также носит откровенно агитационный характер. В неприятном сюжете, поданном хорошим, живым разговорным языком, несколько раз встречается слово *къара* в значении 'грамота'. Следует обратить внимание на то, что в пьесе продемонстрировано неподчинение родительской воле, что противоречило традиционному воспитанию, но совпадало с веяниями времени и поддерживалось новой властью. Получившие образование, «грамотные» дети возвращались домой и учили родителей «культуре» под аплодисменты зрителей. Тема трансформации и утраты традиционных ценностей в драматических сочинениях начального периода еще не получила должного осмысления.

Аналогичное впечатление производит и одноактная пьеса «Джахил тширыу бла окъугъан тширыу» («Грамотная и неграмотная женщина»), принадлежащая перу известной карачаевской поэтессы Абидат Боташевой⁶⁴. Пьеса была написана в 1927 году и тогда же ею поставлена силами учащихся тебердинской школы-интерната, где Боташева работала учительницей. В пьесе 10 картин и 14 персонажей. В перечислении действующих лиц дается их короткая характеристика, указывается возраст.

1-я картина, утро в доме Даута. Даут, его жена Аминат и дочь Айшат говорят о пользе учебы, о привилегиях, данных советской властью, поддерживают желание дочери учиться. Айшат уходит в школу, Даут на работу, а Аминат направляется в гости к Солтану.

2-я картина, в доме Солтана. Его дочь Сафият еще в постели. Пришедшая Аминат получает от жены Солтана Бибы нагоняй за то, что стучит, прежде чем войти. Та объясняет, что это признак воспитанности. Между ними возникает спор о пользе образования. Биба и ее дочь предпочитают занятиям в школе обучение игре на гармонике и изготовление кийизов (войлочных ковров), они насмеваются над убеждениями Аминат. Семья Солтана не поддерживает семью Даута и Аминат в их стремлении дать дочери образование.

3-я картина, в доме Даута. Аминат приносит матери подарок — платье, сшитое на уроках труда. Родители радуются вниманию дочери и подарку. Она рассказывает им о делах в школе, и родители узнают от нее много нового. Осуждают соседей — их богатство, лень, беспорядок в доме.

4-я картина. Учитель Хызыр с целью сватовства хочет показать обеих девушек, Аминат и Сафият, инженеру Хамиду, получившему образование в Москве. За Хамида прочат Сафият, но учитель считает, что должно быть иначе.

5-я картина. Диалог между Хызыром и Хамидом: Хызыр просит посмотреть девушек в доме Даута и Айшат, как молочных родителей Сафият.

6-я картина, в доме Даута. Айшат, Хамид и его друг Магомет общаются между собой, потом просят Айшат позвать Сафият. Когда она выходит, Хамид выражает свое восхищение Аминат. После общения с Сафият он окончательно укрепляется в своем выборе в пользу Аминат.

7-я картина. Диалог между учителем Хызыром и Хамидом, который рассказывает о результатах смотрин и недоумевает, почему учитель послал его смотреть Сафият. «Для сравнения», — улыбается тот. Хызыр идет сватом в дом Даута.

8-я картина, в доме Хамида и Айшат. Прошло семь лет, у них двое детей. Вся семья в сборе. Мальчик ходит в школу. Родители поощряют стремление детей к учебе.

9-я картина, Сафият и ее мать Биба. Сафият, неопрятная, в такой же неопрятной обстановке, плачет, жалуется, что не училась, что не может выйти замуж, что у нее появилась седина. Биба успокаивает дочь, говоря, что еще не поздно и есть неплохая партия — Хамзат.

10-я картина, комната Хамзата и Сафият. У них семилетний сын. Уже поздно. Возвращается пьяный Хамзат, бьет ее. Приходит торговец водкой. Хамзат расплачивается с ним платком и серебряным поясом Сафият. Опять вспыхивает ссора, муж сквернословит. Сына бьют соседские мальчишки. В финале, прижимая к груди ребенка и плача, Сафият поет о своей горькой судьбе и о пользе образования.

Это еще одна агитационная пьеса, композиционно построенная на противопоставлении положительного и отрицательного примеров. В первой картине зрители видят, как убирают комнаты, наводится порядок в доме бедной семьи, стремящейся к получению образования, а во второй, в доме богача Солтана, действие развивается на фоне беспорядка и потакания лени Сафият. Противопоставляются ритм жизни, содержание разговоров, инте-

ресы и поступки двух семей. «Они богатые, могут не работать. Им выгодно, что мы неграмотные», — рассуждают члены бедной семьи в пьесе.

Взаимоотношения между персонажами откровенно плакатны, прямолинейны; рассуждения о пользе учебы, современных нововведений имели на сцене тех лет одну цель — поселить в обществе желание учить детей (особое внимание обращалось на девочек) и учиться самим.

В то же время в пьесе демонстрируется отрицание собственной культуры представителями бедного сословия. Даже шитью обучают в школе, а не дома, как было прежде, и это подается как достижение новой власти. Речь персонажей прямолинейна, малохудожественна. Наивны образы детей богатей, которые представлены только как лентяи и неряхи. Пьеса выдержана в духе вульгарного социологизма — философии революционного времени. Тем не менее на зрительское восприятие художественные недостатки пьесы не оказывали тогда существенного влияния. Публику подкупали прежде всего искренность исполнения, ясное разрешение разыгрываемого действия и узнаваемость ситуации.

Как вспоминала писательница, в работе над пьесой и постановкой ей очень помогали будущий автор романа «Черный сундук» Хасан Аппаев и директор школы-интерната Арсений Павлович Карташов. За короткое время спектакль был показан во многих сельских клубах, а там, где клубов не было, — на больших полянах. Посмотреть его собиралось множество народа. Постановочный дебют и зрительский успех сельской учительницы был отмечен секретарем Северо-Кавказского крайкома партии А. И. Микояном⁶⁵.

Аналогичная идея развивается в антирелигиозной пьесе в четырех актах Исмаила Текеева «Не талисман, а лекарство»⁶⁶. В ней шесть действующих лиц (три женских, три мужских): отец, мать, дочь, двое сыновей и знахарка Бушай. В центре пьесы — история одной семьи.

1-е действие (подробно описывается интерьер, убранство сцены). Мать, верующий человек, учит детей жить по исламским канонам. 15-летняя дочь поддерживает ее, двое сыновей (13 и 11 лет) следуют только тому, чему учат в школе. Отец на работе. Отец, мать и дочь плохо себя чувствуют. У отца болезнь глаз, и сыновья запрещают домашним пользоваться вещами друг друга, зная, что болезнь отца может распространиться на всех членов семьи. Возмущенная их дерзостью, мать, постирав белье, намеренно вытирает лицо отцовским полотенцем. У дочери весь день болит голова — мать уверена, что это из-за нежелания дочери носить дуа (мусульманский талисман). Братья же убеждены, что это из-за инфекции.

2-е действие (семь персонажей: 4 женских и 3 мужских). У матери распух и покраснел глаз, и она боится признаться себе в правоте сыновей. У дочери по-прежнему болит голова, но она выходит на улицу вешать белье.

Со вторым сыном мать спорит о том, есть ли бог на свете, к их спору присоединяется и другой сын. Дочь заходит в дом с подругой. У нее еще сильнее разболелась голова. Мать категорически отказывается от помощи доктора и хочет пойти с дочерью и ее подругой к соседке, у которой в доме также все больны. К доводам сыновей она не прислушивается.

Оставшись одни, братья решают показать мать и дочь доктору. Председатель колхоза поблагодарил одного из братьев за письменное предупреждение о болезни отца — к ним был направлен врач, и теперь отец идет на поправку.

3-е действие (шесть персонажей: мать, трое детей, знахарка Бушай и доктор). Дочь Забида бредит, она отказывается от пищи. По приглашению матери в дом приходит знаменитая знахарка Бушай. Она говорит, что дочь сглазили, как и соседскую девочку, куда они ходили в гости. Ее родители пожалничали дать что-нибудь для Бушай, потому она и долго болела. После того как они дали Бушай деньги и отрез на платье, болезнь дочери стала утихать. Мать обещает дать все что угодно, лишь бы она вылечила их. Бушай дает дуа, и мать сыплет в ее фартук все, что нашла дома. Вернувшиеся сыновья ругают Бушай. Увидев в окно доктора, выходящего от соседей, они бегут за ним. Дочь бредит, стонет. Мать в отчаянии. Вошедший в дом доктор осматривает дочку, сообщает диагноз. Братья испуганы: их сестра заразилась от умирающей соседки. Сестру увозят в больницу. Врач критикует способы лечения Бушай.

4-е действие (4 персонажа: мать и трое детей). Мать признает, что ученье сильнее знахарства, и дает слово выучить дочь на врача. Вернувшаяся из больницы выздоровевшая дочь обращается к зрителям со словами о пользе образования.

Атеистические и медицинские вопросы показаны в пьесе в стиле агитационного просветительства. И здесь мы видим ставшее обязательным для пьес подобного содержания финальное обращение к зрителям, призванное закрепить в их сознании только что продемонстрированный урок.

Специальное внимание уделено обустройству сцены: в доме идеальная чистота и порядок, причем все время подчеркивается, что это принесла советская власть. Действие происходит в одном месте, что для участников агитационно-театральной самодеятельности было удобно, поскольку давало возможность сосредоточиться только на идеологической стороне. В пьесе, несмотря на агитационность, сохраняется стилистика народной речи.

Обобщая уцелевшие пьесы из детского репертуара, мы можем заключить, что школьная самодеятельность в КАО носила программный характер и выполняла просветительно-образовательную роль, пропагандируя вместе с тем утверждение новых правил жизни и пренебрежение к собственным традициям.

Таковыми же назидательными и прямолинейными были и произведения для взрослых. Приведем в пример пьесу «Два сердца» Халимат Байраму-

ковой, где развивается знакомая тема — борьба за раскрепощение женщины⁶⁷.

Действие происходит в дореволюционном Карачае. Неприязненные взаимоотношения между супругами находят объяснение в прошлом героев: когда-то героиню драмы Аминат без ее согласия отдали замуж за нелюбимого человека, хотя все знали о ее чувствах к другому — Азрету.

Сладострастный богач, хозяин Хусей, насильно берет ее в жены в качестве второй жены и всячески над ней издевается и унижает ее. Вслед за ней он приводит в дом и третью жену, молодую девушку. Не выдержав унижений, Аминат убегает с Азретом. Разъяренный Хусей догоняет их, между мужчинами завязывается перестрелка, и они ранят друг друга. Защищаясь, Аминат убивает Хусея и уходит с Азретом.

Пьеса имела все основания стать показательной драмой, но повествовательный тон помешал действенности сюжета. Образы и характеры героев, как правило, описательны, роль Аминат построена на монологах о ее мытарствах, а не на действии. Отсутствуют сцены, подготавливающие побег; невыразительна роль Азрета, но образ мужа, через скупые, тонко подмеченные детали, обрисован ярко и убедительно.

Заслуживает внимания и уже упоминавшаяся пьеса «Карча и Казийбий» Гебенова, поставленная многими самостоятельными коллективами КАО (постановщик Г. Гебенов, актеры М. Текеев, М. Алиев, Ф. Крымшамхалова, С. Хабишева и др.). Текст ее не сохранился, поэтому невозможно провести драматургический анализ пьесы, но все опрошенные нами участники первых спектаклей обязательно вспоминали о ней.

Следует отметить, что при сходстве тем и сюжетных линий описанные и проанализированные пьесы отличались индивидуальным художественным стилем. Авторы хорошо знали родной язык, умело использовали его выразительные особенности, поскольку в большинстве своем профессионально занимались литературным трудом и впоследствии стали известными карачаевскими писателями и поэтами.

Общим недостатком пьес 1920—1930-х годов можно считать обилие ремарок.

Авторы описывают каждый выход, каждую мизансцену и даже то, что должен делать герой, произнося ту или иную реплику. Это целые режиссерские «экспозиции», сделанные, может быть, не очень умело. Они были полезны — пьесу мог поставить любой самостоятельный коллектив. Но была здесь и отрицательная сторона — вносилась такая ясность, что не оставалось места для творчества актера и режиссера. Герой представлял либо положительным, либо отрицательным, все в нем было «за» или «против». Ничего сложного, никаких колебаний, переживаний, сомнений. Иными словами

авторам не удавалось еще показать внутренний мир героя со всеми его противоречиями. Это был общий почти для всех пьес того периода недостаток. Совсем неопытные драматурги стремились рассказать все, что хотели показать в своей пьесе. У них не хватало мастерства для того, чтобы жизненный конфликт, положенный в основу пьесы, раскрыть как конфликт драматический⁶⁸.

Темы и даже основная сюжетная линия были практически одинаковые, иногда менялись имена или в старый сюжет вводились новые персонажи.

Большинство пьес представляли интерес с литературной стороны, герои — их нравы, образы — характеризовались через повествование, а не действие, на первый план выводились разговоры и рассуждения героев, а не поступки и поведение. Интересные и актуальные тема и идея в ранних пьесах раскрывались не в действиях персонажей, а в многословных рассуждениях.

Создание в Советском Союзе после 1934 года колхозно-совхозных театров, призванных обслуживать сельское население, сыграло решающую роль при обретении самодеятельными драматическими коллективами навыков профессионального театра. Колхозно-совхозные театры получали государственную поддержку, а значит, и перспективу развития. С утверждением метода социалистического реализма в литературе и искусстве театр признается наиболее действенным средством политического воспитания масс. Наблюдается осязаемый перелом и в театральной самодеятельности. Общий рост образования среди населения вызвал стремление к овладению опытом профессионального творчества среди самодеятельных коллективов. Увеличивается тираж театральных журналов, печатаются пьесы профессиональных драматургов, даются рекомендации профессиональных режиссеров, на страницах газет и журналов обсуждаются ход и итоги многочисленных смотров театральной самодеятельности, печатаются рецензии, обзоры культурной жизни разных народов.

Насыщение театральной жизни способствовало тому, что с конца 30-х годов XX века в репертуар театральной самодеятельности включаются лучшие пьесы русских и советских драматургов, увеличивается доля переводной зарубежной классики. Однако особого расцвета достигает национальная драматургия.

Обращение начинающих драматургов к опыту русской, русскоязычной и зарубежной драматургии и их переводческая деятельность, поощряемые и контролируемые партийными решениями рассматриваемого периода, стимулировали развитие национальной драматургии и театра: расширяется тематика и разнообразие драматургических экспериментов, совершенствуется разработка сценических характеров и пр. Начав с одно-

актных пьес сугубо агитационного характера, развивавших актуальные темы, карачаевские авторы быстро преодолели сюжетную поверхностность и плакатность.

Важным фактором в культурной жизни карачаевского народа тех лет стало появление «нового» зрителя как активного соучастника представления, — угасающего явления, возрожденного революцией 1917 года. Спектакли менялись, удлинялись в угоду публике, что, конечно, отражалось на их качестве, но в то же время выявляло подлинных мастеров исполнительского искусства.

В пропаганде театрального искусства в Карачаевской автономной области немалую роль сыграли усилия местной и краевой печати. Успехи на литературном поприще, издательская активность привели к идее создания журнала на карачаево-балкарском языке, посвященного вопросам литературы и искусства⁶⁹.

Другой формой влияния общественности и властей на создание театра было планомерное проведение диспутов и дискуссий по вопросам национального театра, организация участия в различных фестивалях, смотрах и конкурсах на лучшую пьесу и сценическую постановку. Так, в августе 1932 года в Москве состоялась Всесоюзная олимпиада самодеятельного искусства. Праздничную колонну возглавляла московская делегация, за ней шли представители Закавказья, следом — Северный Кавказ. Впереди в национальных костюмах шли карачаево-балкарцы, с знаменосцем, несущим Красное Знамя, завоеванное на краевой олимпиаде, и зурначом (исполнителем на сыбызгы) во главе⁷⁰. Подобные мероприятия способствовали взаимообогащению национальных искусств, углубляли интерес и внимание к своим художественным истокам, способам и формам их сохранения.

Как уже отмечалось, большую важность представляют художественные начинания руководителя театральной самодеятельностью в КАО Геммы Гебенова, внесшего ряд новшеств в учебно-воспитательную работу микоян-шахарского педтехникума. В соответствии с учебными планами и под руководством директора техникума И. Каракотова и И. Гебенова в техникуме целенаправленно культивировалось изучение видов и форм национальной художественной культуры как обязательное для нового поколения революционного времени. Студенты, желающие и дальше развивать исполнительские навыки, переходили на работу в Карачаевский национальный ансамбль песни и танца, где также имелась драматическая группа. Выпускники педтехникума приходили в национальный ансамбль уже подготовленными к творческой деятельности, многие из них хотели получить специальное образование.

В микоян-шахарском педагогическом техникуме с первых его дней существовал постоянно действующий драматический коллектив, который Гебенов преобразовал в студенческий театр. Этот театр действовал до начала Отечественной войны 1941—1945 годов, ежегодно пополняясь талан-

тливой молодежи. Каждое воскресенье студенты демонстрировали новые постановки, переиграв все доступные им пьесы карачаевских авторов и некоторые драмы из русской и мировой классики.

В начинаниях Гебенова заметно стремление к созданию собственного театра. Готовя для него актерские кадры непосредственно в педагогическом техникуме, проводя учебные занятия по схеме «учебное заведение плюс национальный ансамбль», Гебен и его сторонники закладывали основы театрального образования и в то же время способствовали созданию в обществе позитивных предпосылок для рождения театра. Закономерность сложившейся линии позволяла не только укреплять национальные зрелищные традиции, но и формировать и совершенствовать в соответствии с национальным менталитетом новый вид искусства.

Очевидцы рассказывали, что в репертуаре студенческого театрального коллектива демонстрировались спектакли с вовлечением зрителя в действие⁷¹. Гебен устраивал подобные эксперименты намеренно, пробуждая в этнической памяти карачаевцев особое чувство сопричастности к происходящему действию, поведенческие стандарты (моментальное включение в действие, импровизация и т. д.). Также во многих аулах вместо выступления на сцене студенты играли представления на низких столиках *тепси*, соединенных друг с другом и образующих большой круг (что точно передает перевод слова *сахна* ‘сцена’ — круглая площадка, на которой происходит действие), воссоздавая нартские зрелищные традиции.

Целенаправленные попытки Гебенова вернуть зрителям уходящие художественные ценности увенчались успехом: можно говорить о возникновении в Карачаевской автономной области театрального бума. В каждом ауле появлялись свои драматурги, часто соединявшие в себе и функции режиссеров и артистов. Деятельность Геммы привлекла к сценическому искусству художественно одаренных карачаевцев — Шахарби Эбзеева, Исхака Урусова, Мустафы Мамчуева, Кегалу Семенову, Марьям Чипчикову и др. Театральное любительское движение в автономии благодаря энергичной работе Геммы получило в 1920—1930 годы небывалый размах. Установка на демонстрацию пьес из народной жизни, сценических версий нартских сказаний, волшебных сказок (*джомак*) и т. п. способствовала сохранению и развитию народных зрелищных традиций и одновременно спланивала коллектив вокруг идеи национального театра.

Во многих соседних с Карачаевской областью республиках уже работали приглашенные специалисты театрального дела, помогая в создании национальных театров, однако Гемма Гебен понимал, что сценическая культура, организованная иначе, не соответствовала менталитету, мироощущению горцев. По его убеждению, только на основе традиционных зрелищных ценностей мог родиться театр, способный постоянно и естественно развиваться в народной среде. Всей своей деятельностью он готовил народ к появлению собственного театра, основанного на поэтике

фольклорных традиций и исполнительства. Свои идеи Гебенов претворял в жизнь в постановках на сцене микоян-шахарского педтехникума, в котором помимо родного языка он преподавал еще мастерство актера, игру на скрипке, музыку и искусство грима. Это учебное заведение, как мы сказали выше, стало местом рождения студенческого драматического коллектива, ежегодно обновляемого и развивающегося, который с полным основанием можно назвать полупрофессиональным театром. В его распоряжении были помещение и сцена, он имел стабильный актерский состав, непрерывный репертуар и постоянного зрителя. Все замыслы Гебенова находили поддержку у директора техникума Исмаила Каракетова, мечтавшего воспитать из своих учеников универсальных педагогов — истинных представителей национальной культуры⁷². Обучение игре на национальной скрипке, танцам, составлению и исполнению традиционных песен — *инар*, *сарын*, *кюу* и др. — входило в обязательные школьные дисциплины. Эта традиция сохранялась до начала войны в 1941 году, несмотря на репрессии и временное отлучение от преподавательской деятельности обоих учителей⁷³. Благодаря их усилиям фольклорные и художественные традиции народа воспринимались учащимися как органическая часть культуры, в них воспитывалось чувство национального достоинства и гордости.

На сцене педтехникума утверждались методологические основы и поэтика народного театра. Красота звучащего слова и национальной музыки, тонкость в передаче стилистики речи и интонаций, согласованность движений в мизансценах были отличительными чертами студенческих спектаклей.

Театральная система Гебенова, реализованная в игре студенческого коллектива, представляла собой т. н. синтетический театр: она соединяла актерское мастерство, декламацию, вокал и хореографию. Национальный театр — как театрализованное отображение истории, мифов, обрядов, народной песни, игр и т. д. — в стенах педагогического техникума становится площадкой для многочисленных экспериментов.

Программа студенческого театра отражала вкусы карачаевского зрителя того времени. На сцене театра были поставлены многие нартские сказания, в художественных образах воплощены герои эпоса и лирики. Отмечая позитивную роль молодежи как наиболее восприимчивой к новым идеям и реформам, Гебенов активно привлекал ее к созданию национального театра. С приобретением профессионализма студенческий театр развивал этические и художественные принципы, отвечающие менталитету народа. Мастерство режиссера и актеров заключалось не в демонстрации «анатомии чувств», а в воссоздании лучших традиций народа и его героев⁷⁴.

Зародив в народе идею национального театра, Гебенов всей своей подвижнической деятельностью опровергал отношение к труду актера как к несерьезному, учил не отождествлять персонажей и их действия на сцене с

исполнителями ролей. Он впервые дал сценическую оценку особенностям национального характера, представляя примеры типичного поведения горцев и горянок в непредсказуемых ситуациях.

Гебенев создавал репертуар, обращаясь к лучшим образцам мировой и русской драматургии, классическим сюжетам карачаевского героического эпоса «Нарты» и народной сатиры. Инсценировки рассказов о Ходже Насреддине, роль которого часто играл и сам Гебенев, пользовались популярностью у зрителей.

Характерное явление этого периода — переделка русских пьес на национальный лад с переносом места действия в знакомую кавказскую среду. Сохраняя основную идею и сюжет произведения, Гемма допускал сценические вариации, близкие национальному духу.

История зарождения карачаевского театра неотделима также от имени и деятельности Шахарби Кеккезовича Эбзеева (1913—1982), талантливого самородка, автора бессмертной комедии «Огурлу», ученика и последователя Геммы Гебенова. Когда Гебенев работал в Кисловодске и набирал драматическую группу, Эбзеев, тогда подросток, пришел к нему на занятия вместе со своими сестрами и братьями. Разносторонне художественно одаренный мальчик, несмотря на свой юный возраст, был избран солистом созданного Геммой карачаевского ансамбля песни и танца.

Ш. Эбзеев родился в станице Джегутинской. В 1921 году его семья переехала в Кисловодск, в 1929 году он окончил школу-девятилетку им. Ленина. Принимал активное участие в школьной самодеятельности. В 1930 году, после отъезда Гебенова в Микоян-Шахар, Шахарби Эбзеев был назначен заведующим клубом. Он расширяет состав участников ансамбля, пропагандирует с его помощью художественное творчество карачаевцев, выступая в близлежащих селениях или санаториях Кисловодска.

В 1932 году Эбзеева направляют на три месяца на работу в т. н. культштаб Бийчесына (горная местность в Малом Карачае). Вместе с членами штаба Ибрагимом Чотчаевым, Абдул-Керимом Батчаевым, Юсуфом Карабашевым, Таубием Хубиевым, Гезам Хубиевой он организовал агитбригаду для выступлений у животноводов.

Ш. Эбзеев пробовал себя и в драматургии. Кроме комедии «Огурлу», которую он совершенствовал в течение всей своей жизни, приспособивая к требованиям времени (ее второй вариант он представил в 1937 году; с 1931 по 1937 года спектакль прошел практически во всех селениях Карачая), он написал в 1932 году пьесу «Алмасты» («Ведьма»), в том же жанре комедии положений с элементами фарса; в 1933 году — пьесу «Мухтарчык» («Мухтарчик»), в 1936-м — «Башсыз ёлюк» («Обезглавленный труп»). Также вместе с А.-К. Батчаевым инсценировали роман Хасана Аппаева «Кара кюбюр» («Черный сундук»); за эту постановку он впоследствии подвергся уголовному преследованию и отсидел в тюрьме три года⁷⁵.

В 1933 году Эбзеев подружился с писателем Ю. Лебединским⁷⁶, корреспондентом газеты «Правда», командированным на Северный Кавказ. Когда в Кисловодске был показан спектакль «Огурлу», Лебединский был поражен постановкой, игрой актеров и разносторонними способностями режиссера, написав об этом в центральной «Правде», в статье «Искусство горцев».

В 1934 г. в Пятигорске Эбзеев с карачаевским ансамблем дает очередной концерт, на котором присутствовал революционер Серго Орджоникидзе. Эбзеев исполнял сюжетный танец с 27-ю кинжалами. Танцуя, он делал вид, что умирает. Гармонист и все остальные исполнители останавливаются и с удивлением смотрят на солиста. Орджоникидзе встает со своего места. Будто еле-еле справившись с болью, Эбзеев опять начинает танцевать. И заканчивает танец в стремительном ритме. После концерта Орджоникидзе лично поблагодарил актеров. Также хвалил исполнение песни «Пусть живет наша партия».

На второй день в Кисловодске, в театре им. Горького, зал был переполнен горожанами и курортниками. Вместе с Орджоникидзе все они пришли смотреть заключительный концерт. На этом концерте исполнялись танцы и песни народов Северного Кавказа. Когда до завершения концерта оставалось минут 10—15, к Эбзееву подошел заведующий клубом с просьбой от Орджоникидзе, чтобы солист исполнил танец без кинжалов. Эбзеев не поверил и спустился в зал, лично переспросил у Орджоникидзе: «Если ты будешь исполнять этот танец с кинжалами, нервы зрителей могут не выдержать. Ведь здесь большинство зрителей больные, а мы должны заботиться об их здоровье».

Эбзеев танцевал без кинжалов. Орджоникидзе сидел в первом ряду. Когда в заключение исполнялась песня «Пусть живет наша партия», Орджоникидзе, а за ним весь зал стоя приветствовали актеров⁷⁷.

В 1934 году вместе с ансамблем Эбзеев был приглашен в Микоян-Шахар, где проходил V областной съезд ВКП(б) Карачаевской автономной области. В зале кинотеатра участникам съезда был показан спектакль «Огурлу» и исполнены вокальные и хореографические композиции. После завершения концерта Эбзееву было предложено возглавить объединенный областной ансамбль песни и пляски в Микоян-Шахаре. Он дал согласие и оставил работу в Кисловодске⁷⁸.

Как упоминалось выше, Карачаевский ансамбль песни и танца начал функционировать в конце 1927 года в Кисловодске под руководством Гебенова. Он сыграл большую роль в пропаганде национального искусства, поддерживая присутствие в ансамбле драматической труппы, в которой слились хореография, вокал, декламация, пантомима и пр. — неотъемлемые составляющие художественной культуры карачаевцев.

Вместе с Эбзеевым в Микоян-Шахар переехали еще несколько артистов. Существующий при микоян-шахарском Доме культуры ансамбль песни и танца соединился с кисловодской группой в общий национальный ансамбль, утвержденный как государственный только в 1937 году⁷⁹. Поначалу в труппе было 35 человек, затем состав расширился, репертуар стал разнообразнее. Многие танцы и песни в исполнении артистов ансамбля имели театрализованный характер. Возможно, это было следствием принципиальной полемики, развернувшейся между руководителями художественных коллективов города, заинтересованных в создании национального театра.

В дискуссию о том, каким быть национальному театру, были вовлечены и писатели, объединенные в 1934 году в отделение Союза писателей СССР в Карачае. Абдул-Керим Батчаев, автор пьесы «Ахмат-Батыр», вернувшись с Первого Всесоюзного съезда советских писателей, указывал, что методу социалистического реализма в театре наиболее соответствует система Станиславского, принятая в Художественном театре, и советовал перенимать столичный опыт.

В вопросах театра Шахарби Эбзеев отдавал предпочтение народному, фольклорно-импровизационному направлению: театральность народных игр, возможность экспромта, вовлечение публики в действие и прочие черты отвечали его художественному мышлению.

Композитор Исхак Урусов (1917—1942) считал, что национальный театр должен искать себя в области пластики и мелоса, как основополагающих черт сценической культуры карачаевцев. Впоследствии, став художественным руководителем национального ансамбля, он успешно драматизировал на сцене старинные песни и танцы⁸⁰.

Гемма Гебенев придерживался классического определения театра, отдавая предпочтение добротной драматургии, действенному слову в рамках национальных этико-эстетических стандартов.

Поиски формы и содержания национального театра свидетельствовали об энергичном развитии театральной самодеятельности, развернувшейся в области.

Успехи в культурной революции карачаевского народа ассоциируются с именем и деятельностью революционера Курмана Курджиева (1884—1937), положившего начало многим культурным преобразованиям в КАО. В бытность его председателем Карачаевского облисполкома в 1926—1928 годах и с августа 1934 по сентябрь 1936 года культурно-просветительская жизнь области приобретает плановый и целенаправленный характер. Он воплощал в жизнь политические идеи с учетом ментальности народа и успешно разрешил ряд задач непревзойденной ценности для национальной культуры карачаевцев⁸¹.

В описываемый период были заложены основные направления работы Отделения СП СССР в КАО, научно-исследовательского института, учеб-

ных заведений, клубных учреждений, издательства, музея, национального ансамбля песни и танца и т. д. Под руководством К. Курджиева прошло областное совещание учителей, писателей и языковедов, посвященное вопросам становления литературного карачаевского языка. Газетные публикации и радиоматериалы становятся более конкретными и содержательными в распространении новых идей. На страницах газет «Таулу джарлыла», «Къызыл Къарачай» и «Красный Карачай» не только анализируется деятельность и творчество писателей и поэтов, историков и археологов, но обсуждается работа целых коллективов, научных направлений. В периодической печати систематически поднимаются вопросы о необходимости создания собственного национального театра, о состоянии драматургии и клубного дела. К. Курджиев способствовал получению дополнительного образования талантливой молодежью, приглашал в КАО разных специалистов: писателей Ю. Лебединского, А. Серафимовича, композитора В. Волкова⁸², который описал и переложил на ноты 200 народных песен, хирурга из Краснодара проф. А. Струнникова⁸³ и многих других. Он поддерживал и поощрял все начинания соотечественников, направленные на развитие национальной культуры и искусства.

В исследуемый период наладились творческие контакты с кумыкским и балкарским театрами. Уже становится привычным рецензирование пьес и спектаклей на страницах газеты «Къызыл Къарачай»: опубликованы первые содержательные статьи А. Урусовой (о «Залихат» Даута Байкулова), Х. Крымшамхалова (об «Огурлу» Ш. Эбзеева) и др., анализирующие драматические произведения и спектакли⁸⁴. Так закладывались основы литературной и театральной критики.

Как указывалось выше, постановление Наркомпроса РСФСР «О развитии сети колхозно-совхозных театров» от 15.03.1934 года активизировало деятельность театральных коллективов, обслуживающих сельское население. Труппы формировались из профессиональных артистов и одаренных участников художественной самодеятельности. Это движение просуществовало недолго, но оно наладило театральную жизнь села, придало ей упорядоченность, черты профессионализма — постоянство труппы и полноценность репертуара. В Москве даже издавался журнал «Колхозный театр» (январь 1934 — май 1936 г.).

Ситуация в Карачаевской автономной области, где преобладало сельское население, характеризующаяся тенденцией к обслуживанию театральными коллективами жителей аулов, еще не соответствовала требованиям постановления — «колхозно-совхозных театров» там не могло быть по определению. Спонтанно возникавшие драматические труппы тем не менее активно влияли на сознание масс, переходя от агитационно-пропагандистских форм воздействия к художественно-эстетическим. Таким образом складывались предпосылки для создания профессионального театра. На бюро обкома ВКП(б) обсуждалась про-

блема «О работе кино и театра», где вновь был поднят вопрос о направлении на учебу талантливой молодежи⁸⁵.

На областной конференции в январе 1934 года был отмечен рост художественной литературы периода 1930—1934 годов, представленной, как было подчеркнуто, по большей части пьесами и стихами⁸⁶:

Год	Количество названий	Тираж	Количество п/л
1930	—	—	—
1931	7	7575	18
1932	1	600	1
1933	3	9500	6
1934	13	1330	31
(план)			
Всего	24	18935	56

Сравнивая эти цифры с приведенными выше данными 1930 года, касающимися деятельности только одного поэта И. Каракотова, приходится предположить, что подсчет этот не всегда осуществлялся корректно, и поэтому представить верную динамику карачаевской драматургии 30-х годов пока невозможно.

Возвращение К. Курджиева в КАО помогло решению накопившихся художественных задач. Человек деятельный и инициативный, не боявшийся брать на себя ответственность, он привлек к работе квалифицированных специалистов, ранее отлученных от профессии из-за сословной или национальной принадлежности. За два неполных года, проведенных им на посту председателя облисполкома, активизировалась работа в области просвещения и искусства, восстанавливались литературные, музыкальные, хореографические, декоративно-прикладные и зрелищные традиции карачаевцев. Были возвращены основы традиционных зрелищ, аналогичные древним тукумчек, отличавшихся массовостью, чувством единения и совмещавших в себе достижения народа в овладении профессией, в искусстве и спорте. Ни одно спортивное соревнование не обходилось без выступления танцоров или музыкантов⁸⁷.

Чтобы придать драматическому коллективу под управлением Гебеннова общественный статус, Курджиев называл его «Театр города Микоян-Шахар» и предлагал создать при нем художественно-политический совет, что помогло бы привлечению Геммы ко всем художественным мероприятиям и в определенной степени реабилитировало опального драматурга и музыканта⁸⁸.

Лидеру комсомола КАО А. Настуеву было поручено заниматься организацией направления талантливой молодежи на учебу в Театральный институт в Москву. В начале 1934 года на заседании бюро обкома ВКП(б) был рассмо-

трен вопрос «О карачаевской национальной литературе, театре и музыке» и избрана комиссия для составления проекта программы работы по развитию национального искусства⁸⁹. В конце декабря 1934 — начале 1935 года Карачаевский обком ВКП(б) обсудил на бюро подготовку этой акции⁹⁰.

Отношение К. Курджиева к талантливым людям искусства отчетливо демонстрирует пример студента Ростовского художественного училища Исхака Акбаева⁹¹, несколько месяцев не получавшего стипендию. Инцидент был рассмотрен бюро обкома ВКП(б), которое указало на персональную ответственность заведующего облоно в установлении постоянной стипендии и командировании Акбаева в Москву для ознакомления с шедеврами мирового искусства. Обкому ВЛКСМ, редакциям областных газет, облоно предписывалось с исключительным вниманием относиться к выявлению и изучению художественных талантов Карачая, курировать их, обеспечить соответствующие условия для их продуктивного роста⁹².

При Курджиеве повысилось качество работы клубов, работники культпросветучреждений и учителя были окружены заботой. Для лучших из них были установлены денежные премии. Им создали нормальные условия для работы, обеспечили их квартирами, светом, топливом, своевременной выплатой зарплаты. Возглавляя комитет по проведению очередного культпохода, Курджиев лично следил за соблюдением вышеперечисленных условий⁹³.

Весной 1935 года по инициативе Карачаевского отделения Союза писателей СССР, признавшего необходимость действенных форм работы по идеологическому воспитанию, было решено вновь использовать опыт культурных походов в аулы Верхняя Мара и Нижняя Мара. Была создана специальная бригада, в которую вошли поэты и писатели Азрет Уртенев, Даут Байкулов, Гемма Гебенов, Абидат Боташева. Участники бригады должны были заниматься разъяснением важнейших решений партии и правительства, знакомить с призывом ЦК ВЛКСМ собирать и беречь сокровища устного творчества народа, пропагандировать советские песни, а также поставить ряд пьес, направленных против старых обычаев и пропагандирующих новые. В течение месяца бригада работала в аулах: проводили разъяснительные беседы, сочиняли и ставили спектакли на злободневные для жителей аула темы, читали свои произведения (поэмы «Эфенди и смерть» А. Уртенова, «Залихат» Д. Байкулова и др.)⁹⁴.

В ходе подготовки к участию в Краевом народном празднике в 1936 году по инициативе Курджиева были выявлены 60 одаренных участников художественной самодеятельности «для организации выступления ансамбля из карачаевцев: танцоров, танцорок, гармонисток и исполнителей артистических номеров»⁹⁵.

Различные фестивали, «обменные» концерты, практиковавшиеся между республиками и областями Северного Кавказа, демонстрировали не только достижения, но и существующие проблемы художественной культуры.

Потребность в национальном театре была налицо, но возможности руководства области были скованы политической ситуацией, сложившейся вокруг московских и других центральных театров и отражающейся на периферии. Начиная с 1936 года ведущие театры страны переживали серьезные трудности. Их несправедливо обвиняли в отступлении от ленинских принципов и утверждении неверного представления о реализме как об искусстве лишь бытового правдоподобия. В течение двух-трех лет были закрыты МХАТ-2, закрыты или слиты девять больших и малых театров и студий, не имеющих друг с другом ничего общего; ликвидирован Театр им. Мейерхольда. Многие деятели театра были отстранены от работы и репрессированы⁹⁶.

С 1936 года в Москве проходили декады национального искусства, на которых демонстрировались достижения союзных и автономных республик⁹⁷. И хотя резкого давления на творческую самостоятельность и индивидуальность мастеров искусств тогда не было, но через некоторое время в национальных областях повторились события, аналогичные московским «чисткам» второй половины 30-х годов прошлого века.

1934—1935 годы стали временем осуществления сплошной коллективизации в области и ликвидации на этой основе кулачества как класса, подвергалась преследованию интеллигенция. В 1934 году были исключены три заведующих отделом культуры обкома, и так продолжалось в последующие годы — происхождение и сословная принадлежность стали основным критерием при устройстве на работу. А. Боташева (дочь кади), А. Урусова (дочь белого офицера), И. Акбаев (эфенди), Кайсынов, Дудов, Крымшамхалов — из бывших князей, работавшие в редакции газеты «Къызыл Къарачай», были уволены, несмотря на высокий профессионализм и талант. В результате в школе, в газете, в учреждениях культуры и искусства не хватало квалифицированных кадров⁹⁸.

Одной из характерных примет культурной революции середины 30-х годов XX века явилась ускоренная профессионализация самодеятельных театральных коллективов, обусловленная переосмыслением достижений агитационного театра. Упрощенное понимание художественности не способствовало творческому развитию театрального жанра: агитбригады, «живая газета» и т. п. продолжали оставаться формами самодеятельности. Организация профессиональных колхозно-совхозных театров в 1934 году, призванная скорректировать достижения самодеятельного и профессионального театров, явилась по существу заключительным шагом на пути к профессиональному театру.

При совершении программного перехода некоторые самодеятельные коллективы, не достигшие профессионального уровня, обладавшие минимальным сценическим опытом, в одночасье обретали статус профессионального театра. (Разумеется, подобные случаи были обусловлены объективной потребностью — в стране не хватало профессиональных театральных кадров.)

Из-за напряженной политической ситуации, территориальной отдаленности, слабых связей с центральными очагами культуры профессионализация не коснулась многих национальных театральных коллективов, успешно занимавшихся драматическим искусством на местах. Становление национальных театров во многом зависело от делового сотрудничества политических лидеров, возглавлявших регионы, и художественных руководителей отрасли, модернизовавших формы и творческие приемы традиционных зрелищ под влиянием революционных требований и заложивших основы для успешного развития театрального искусства своего народа. Многие из них к рубежу 1930-х годов были репрессированы. Так была пресечена деятельность К. Круржиева, расстрелянного в 1937 году.

В области редели ряды культработников, энтузиастов национальной культуры. Приведем воспоминание одной из активных участниц театральной самодеятельности, рекомендованной для учебы в ГИТИСе:

Сначала я согласилась поехать на учебу, даже очень обрадовалась. Я так мечтала о сцене. Но прибежали подружки и стали говорить, что там, в Москве, меня остригут как мужчину и я буду выступать на сцене почти раздев и меня будут обнимать разные мужчины... На следующий день я пошла к Ахмету Настуеву, секретарю обкома комсомола, и рассказала ему обо всем этом. Он рассмеялся и сказал, что ничего подобного не будет. И когда он вернется из санатория, то обязательно пошлет ее учиться, что бы она ни говорила. Настуев был ответственным за укомплектование актерской группы, но из санатория он так и не вернулся — несчастный случай, тепловой удар, как нам объяснили⁹⁹.

Интенсивное развитие художественного творчества в КАО осложнялось обострившимися противоречиями в политической и культурной жизни страны. Лишившись своих лидеров, преодолевая трудности, театральное искусство карачаевцев стало развиваться в качественно ином направлении. В это время в стране предпочтение было отдано масштабным театрализованным представлениям с участием политических руководителей государства.

Гастроли и декады, олимпиады и смотры коллективов художественной самодеятельности способствовали интенсивному сближению и взаимовлиянию национальных культур. С 1936 по 1941 год в стране прошли декады национального искусства многих союзных республик, которые предполагали широкое ознакомление с достижениями искусства разноязычных народов¹⁰⁰. Автономные республики в силу ограниченности своего статуса проводили локальные декады и олимпиады. Так, например, в Орджоникидзевском крае успешно прошла декада карачаевского искусства в Кавминводах¹⁰¹.

В 1936 году, с 1 по 6 мая, в Пятигорске состоялось театрализованное представление «Праздник джигита», на котором присутствовали С. Бу-

денный, Б. Калмыков. Программа концерта была разнообразной и насыщенной: конноспортивные соревнования, джигитовка, борьба, концерты ансамблей, выступление объединенного хора из 900 человек, исполнившего песни «Ленин с нами» и «Партия Ленина». На этом празднике с триумфом выступил и карачаевский ансамбль песни и танца под руководством Ш. Эбзеева¹⁰².

В 1937 году драмкружок карачаевского педтехникума инсценировал поэму Пушкина «Цыганы» и первую часть романа Х. Аппаева «Черный сундук».

Областное национальное издательство способствовало развитию национальной драматургии и театра: так, в утвержденном тематическом плане на 1937 год из 20 наименований художественной литературы под определенными номерами значатся семь пьес разных авторов¹⁰³:

№№	Название	Автор	Количество п/л	Тираж/листаж
9	Сборник стихов и пьеса	Батчаев	3	1500/4500
11	«Горе Тембота»	Байкулов	3	1000/3000
	«Лодырь»	Биджиев		
	«Сон»	Бостанов		
13	«Сирота Хасан»	Чотчаев	2	1000/2000
14	«Дни Саният»	Урусов	3	1000/3000
16	«Дуа»	Текеев	2	900/1800

Пьес было написано в это время немало, но восстановить достоверную картину издательской деятельности трудно, поскольку в 30-е годы прошлого века многие издания были уничтожены как политически вредные или принадлежащие «социально чуждым элементам». Знаменитая пьеса Ш. Эбзеева «Огурлу», поставленная в каждом драматическом кружке, была выпущена в 1937 году карачаевским национальным книжным издательством на латинице, впервые через шесть лет после написания¹⁰⁴. В том же году Эбзеев был освобожден от должности директора Карачаевского ансамбля песни и танца и репрессирован¹⁰⁵. Рукописи его произведений исчезли. Вернувшись из мест заключения через три года, в 1941 году он ушел на фронт. Демобилизовавшись в 1945-м, Эбзеев занимался в основном музыкальным творчеством¹⁰⁶.

Знаковым событием для народов Северного Кавказа в 1937 году стал перевод латинизированного алфавита на кириллическую графическую основу¹⁰⁷. Политическая акция, призванная укрепить экономические и культурные взаимосвязи народов, была проведена в спешном порядке, поэтому многие материалы на латинице стали недоступны следующему поколению, т. е., повторилась ситуация 1926 года, когда в результате «революционной» транслитерации уникальные источники на арабице оказались закрыты для

исследователей. Между тем изучение культурного наследия северокавказских народов не может считаться полноценным без расшифровки документов, написанных арабским и латинским шрифтом.

Многие деятели культуры выступали против поспешности, тенденции к нивелировке, насаждению непреложных норм, которые отрицательно сказывались на развитии всех форм искусства. А. Фадеев писал, что «нет ничего более противоречащего самому духу социализма, чем уравниловка, однообразие в искусстве»¹⁰⁸. Многие из новаторов политики и искусства погибли в 1937 году. Поэтому нет ничего удивительного в том, что планы, которые не успел реализовать, допустим, Курджиев, переходили к последующим руководителям, и они начинали все сначала. В атмосфере недоверия и доноительства любые начинания затормаживались. Оставались нереализованными многие проекты по культурному строительству в КАО.

На VIII партконференции обкома ВКП(б) с горечью прозвучало: «Когда будет положен предел растранижированию государственных средств? Ведь мы десятки тысяч рублей вкладываем на литературу, а она сразу же после издания списывается как вредная»¹⁰⁹. Приближающаяся очередная транслитерация делала недоступной литературу, изданную на латинице для новых поколений. Неуверенность в будущем, неясность дальнейшего пути сковывала творческую инициативу, отвлекала от решения насущных проблем, и в результате самая актуальная тема — ликвидация неграмотности и малограмотности в области — была совершенно заброшена.

Напряженная обстановка и отсутствие в областном центре Микоян-Шахаре культурно-просветительного учреждения (Дома культуры, театра, кинотеатра и пр.), где могла бы сконцентрироваться вся самодеятельная и массово-воспитательная работа, стали причиной отдаления людей от искусства, от свободного общения друг с другом.

Решением бюро обкома ВКП(б) весной 1937 года существующий в столице КАО межсоюзный клуб, превратившийся в зал заседаний и собраний и заполненный различными учреждениями, был преобразован в областной Дом социалистической культуры, став центром всей самодеятельной культурно-просветительной работы и базой для развертывания работы художественных кружков в области. Таким образом, в Доме социалистической культуры сконцентрировалась работа сугубо творческих организаций: Карачаевского национального ансамбля, который из-за отсутствия помещения несколько лет не мог работать по назначению, а также драматического, музыкального, хорового и других кружков. Новому руководителю рекомендовалось в декадный срок утвердить штат работников и пригласить квалифицированных композиторов и режиссеров на работу¹¹⁰.

Упорядочение деятельности творческих организаций обусловило рост участников художественной самодеятельности и повышение качества творческой жизни области. Первая областная олимпиада искусств прошла с 25 января по 1 марта 1938 года под лозунгом «За развитие культуры и ис-

куства, национального по форме и социалистического по содержанию», в три этапа: по селам, станицам и аулам — с 1 по 10 февраля, в районных центрах — с 10 по 20 февраля, и на заключительном этапе — с 20 февраля по 1 марта в Микоян-Шахаре.

В олимпиаде, в различных видах художественного творчества, принял участие 441 человек. Соревновались ансамбли, хоры, отдельные исполнители, танцоры, поэты, писатели, драматурги. Коллектив Малокарачевского района участия в олимпиаде не принимал. После заключительного концерта было решено к празднованию 15-летия КАО создать из лучших участников сборные коллективы национального ансамбля в количестве 150 человек, казачий хор и струнный оркестр (каждый из ста человек) и начать с ними систематическую работу.

Олимпиада способствовала оживлению и разнообразию творческой жизни в области. После ее окончания при отделе школ был создан комитет искусств, в задачи которого входило налаживание работы национального ансамбля и руководства самодеятельными коллективами. В середине июня 1938 года планировалось провести школьную олимпиаду. Было ускорено строительство Дома социалистической культуры в Усть-Джегуте и Малокарачевском районе, увеличен тираж газет «Къызыл Къарачай» (на карачаевском языке) и «Красный Карачай» (на русском языке) с 4 до 8 тыс. экземпляров, увеличено ассигнование средств Кавказскому краевому национальному издательству на переиздание ранее опубликованной литературы.

Вместе с тем по окончании олимпиады было отмечено отсутствие систематического руководства культурно-просветительными учреждениями на местах, практической помощи и оснащения их специальными знаниями, а также плохое освещение хода олимпиады в печати¹¹. Несомненно, уроки олимпиады приблизили открытие национального театра.

В 1938 году состоялась Первая Всесоюзная режиссерская конференция, на которой была подвергнута резкой критике политика Комитета по делам искусств¹². После конференции наблюдается некоторое оживление театральной жизни в стране. Провинциальная театральная самодеятельность чутко реагирует на перемены в профессиональном театральном движении.

С 20 декабря 1938 по 26 января 1939 года в Карачаевской автономной области прошла Вторая областная олимпиада искусств. В состав жюри входили: Урусов, Акбаев, Молотков, Мамчуев (директор Дома социалистической культуры), Алиев (отдел искусств), Текеев (ВЛКСМ), Узденов (зав. школьным отделом). Курировал проведение олимпиады один из секретарей Отдела культуры ВКП(б). С учетом уроков и просчетов первой олимпиады были налажены непосредственные контакты с коллективами (т. н. очные учеты) и работа с ними. Для оказания необходимой методической помощи, консультаций на местах по самодеятельному искусству из краевого театра приглашался режиссер или ведущий актер, осуществ-

вляющие шефство над художественной самодеятельностью Карачая с учетом местных условий и направленности кружков.

Были организованы курсы переподготовки руководителей самодеятельных кружков для выявления талантливых организаторов и исполнителей. Отделу искусств рекомендовалось проводить систематическую работу в кружках и ансамблях для отбора на учебу талантливой молодежи.

Кроме того, по завершении олимпиады перед Управлением по делам искусств при СНК СССР планировалось поставить вопрос об открытии в 1939 году карачаевской студии при государственном театральном институте в Москве¹¹³. В области уже работали 49 изб-читален, 11 клубов, 5 домов социалистической культуры¹¹⁴.

Тем не менее с трибуны VIII областной партконференции (июнь 1938 г.) было заявлено, что «на сегодня в этом вопросе (вопросе искусства. — З. Б.) никакой практической помощи со стороны коммунистических хозяйственников нет, и коммунисты еще не понимают искусство!»¹¹⁵.

Культурная жизнь в КАО второй половины 30-х годов прошлого века отличается разнообразием и содержательностью. Руководство области провело две областные олимпиады искусств для трудящихся (в 1938 и 1939 году) и одну школьную (в 1940 году)¹¹⁶. Участники театральной самодеятельности проходили три обязательных этапа состязания: сначала они выступают в городе, селах и станицах, потом в районных центрах и в заключительном туре собираются в Доме культуры Микоян-Шахара. Радиовещание и газеты старались регулярно оповещать население о театральных новостях. Грамотная организация смотров-соревнований театральной самодеятельности, начавшаяся между драмкружками одной отрасли или населенного пункта, позволила отобрать талантливую молодежь для обучения актерскому мастерству, определить перспективы и тенденции развития театрального жанра в области.

Только за один 1939 год — период проведения II областной олимпиады самодеятельного искусства — зрители увидели в исполнении различных драматических кружков КАО спектакли: «Свадьба» М. Зошенко, «Наталка Полтавка» И. Котляревского, «Разлом» Б. Лавренева, инсценировку «Злоумышленника» А. Чехова, «Два брата» М. Лермонтова, «Правда хорошо, а счастье лучше» А. Островского, «Васса Железнова» М. Горького, «Пограничники» В. Билль-Белоцерковского и мн. др.¹¹⁷.

Кроме того, в Микоян-Шахаре часто гастролировали театры из Черкесска, Георгиевска, Ворошиловска (Ставрополя), имеющие хороший классический репертуар. Например, краевой театр за 15 гастрольных дней показал спектакли «Человек с ружьем» и «Падь серебряная» Н. Погодина, «Разлом» Б. Лавренева, «Маскарад» М. Лермонтова, «Страшный суд» В. Шкваркина, «Дети Ванюшина» С. Найденова и др. Театр приезжал на гастроли в полном составе (100 человек), выступал в клубе НКВД. Билеты продавались со скидкой 10—20% или с постоянными местами на время гастролей¹¹⁸.

Все спектакли, все выступления музыкантов-исполнителей или певцов, чтецов обязательно рецензировались. О подготовленности и отзывчивости карачаевской публики писали практически все рецензенты. И в каждой статье корреспонденты поднимали вопрос о целесообразности создания театра в области, как национального, так и русского.

На мнение общественности КАО большое влияние оказали гастроли драматических, оперных театров, филармоний и отдельных исполнителей из разных городов страны — Москвы, Ленинграда, Тбилиси, Киева, Кисинева, Элисты, Нальчика, Ставрополя и др.

С упорядочением работы Русского областного драматического театра Черкесска стали часты его гастроли в КАО. Спектакли «Платон Кречет» А. Корнейчука, «Мария Тюдор» В. Гюго, «Касатка» А. Толстого, «Сады цветут» В. Масса и Н. Куличенко, «Сердце девицы» А. Волкова и др., показанные жителям Карачаевской области, получили не только радужный прием, но и быструю профессиональную оценку на страницах газеты «Красный Карачай»¹¹⁹.

Русская театральная самодеятельность в КАО имела свою историю, традиции, репертуар, профессионального режиссера, своего зрителя и актеров и при благоприятном стечении обстоятельств могла бы обрести статус профессиональной городской труппы. Драматический коллектив городского Дома культуры в Микоян-Шахаре в 1940 году включал 30 человек, играющих на русском языке. Практически при всех станичных клубах и клубах при учреждениях, состоящих из представителей разных национальностей, работали драмкружки на русском языке.

Газета «Красный Карачай» тщательно фиксировала события их творческой деятельности. Спектакли оценивались профессионально и ответственно, в очередном после анонса номере газеты обязательно появлялась рецензия на постановку¹²⁰.

Свободное выражение мнения карачаевского народа также можно найти на страницах газеты, в статьях «Создать национальный театр в Карачае!», «Театр нужен», «Напишем пьесы!», «Давно назревший вопрос», «Ждем создания театра!». Зрители писали: «В 1934—1935 гг. в педучилище и других учебных заведениях Микоян-Шахара были организованы национальные драмколлективы, которые с успехом ставили карачаевские пьесы. (...) Все необходимые условия для создания театра у нас есть»¹²¹. Авторы статей «Требуем создания театра!» и «Давно назревший вопрос» вспоминали: «В 1930—31 гг. к нам приезжал в Учкулан национальный драмкружок педучилища. (...) Мы с большим удовольствием смотрели спектакли на родном языке»¹²². Лектор микоян-шахарского горкома ВКП(б) Г. Д. Пыхтин, поддерживая народную инициативу, в статье «Карачаевский народ ждет создания своего театра» писал: «Надо было присутствовать на постановке спектаклей в аулах Хурзук, Учкулан и др., чтобы оценить огромную тягу карачаевцев к этому виду искусства.

На постановки национального драмкружка собирались аулы буквально в полном составе»¹²³.

Как видим, в пропаганде театрального искусства заметную роль сыграла печать — газеты «Красный Карачай», журналы «Революция и горец» и другие, — на страницах которой публиковались материалы о состоянии художественной самодеятельности в КАО. Причем в журнальных изданиях были предусмотрены обязательные информативные колонки-хроники с мест, где печатались сведения о жизни самодеятельных коллективов разных народов, населяющих Северо-Кавказский край. Корреспонденты газеты «Красный Карачай» и ее карачаевского аналога «Къызыл Къарачай» (бывшая «Таулу Джашау») постоянно информировали читателей о новостях театральной жизни, пропагандировали пьесы и имена героев театрального движения. Моментально реагируя на события и факты, улучшающие творческую атмосферу в области, они поддерживали потребность народа в театре. Увлеченные освещением культурной жизни в Карачаевской автономной области, авторы статей констатировали все признаки театрального бума, который охватил карачаевское население в предвоенные годы. Призыв «Театр керекди!» («Театр необходим!») не сходил со страниц газет и журналов, звучал на сходах граждан и различных конференциях в течение нескольких лет.

С 1940 года вновь оживают задачи, связанные с созданием национального театра. С трибуны IX областной партконференции (5—8 марта 1940 г.) и IV Пленума ОКВКП(б) (1941) многие выступающие говорят о том, что в области искусства, особенно в части организации национального театра, ничего не делается и все искусство выражается лишь в лице национального ансамбля. Подготовка работников театра (певцов и др.) является слабым местом в работе партийной организации области. Участники конференции признали, что неудачный подбор руководителей отделом искусств помешал созданию театра и поиску одаренных людей для него: «Начинаем пока с того, что пригласили композиторов для обработки карачаевских народных песен и наметили выпустить перевод пьесы, что является материалом для углубления работы по развитию искусства, на базе чего и будут расти и кадры»¹²⁴.

Наболевшая тема не исчерпывалась вопросом, быть или не быть театру. Главная проблема, волновавшая общество, заключалась в том, каким быть национальному театру, как сохранить своеобразие зрелищных традиций карачаевского народа и воссоздать их на современной сцене, в новых условиях, кому доверить руководство национальным театром. Наиболее соответствовала всем этим требованиям личность опального Геммы Гебенева.

Исчезновение с творческой арены лидеров национальной культуры отрицательно сказалось на ее дальнейшем развитии. Однако необходимо признать, что вопреки трагическим обстоятельствам планирование культурно-просветительской работы на территории КАО довоенного периода,

ранее разработанное отлученными от профессии репрессированными специалистами, хотя и медленно, но развивалось.

В 1940 году Карачаевская автономная область отметила 20-летие установления советской власти на ее территории. Успехи на культурном поприще впечатляют: к концу 1940 года в области издавались две ежедневные газеты и пять районных тиражом 17 000 экз. Функционировали 99 клубных учреждений, 24 киноустановки. В 105 библиотеках насчитывалось 116 539 книг. Количество преподавателей к этому времени составляло 1061 человек; дополнительно в 1940—1941 годы открылись 6 неполных школ с 1160 учащимися¹²⁵.

В орбиту обязательных интересов областных культпросветучреждений были включены также детские и ученические самодеятельные кружки. Всевозможные смотры, конкурсы, первая областная олимпиада школьников (1940) способствовали ранней профессионализации детей¹²⁶. Карачаевский детский ансамбль национальной песни и танца успешно выступил и на краевой олимпиаде детского творчества в Ворошиловске (Ставрополе) и был выдвинут для участия во Всесоюзной олимпиаде детского творчества в Москве¹²⁷. В июне 1941 года должна была состояться вторая областная олимпиада детского творчества в Микоян-Шахаре¹²⁸.

Подводя итоги к 20-летию образования Карачаевской автономной области, Б. Л. Иванов, зав. бюджетным сектором облфинотдела, писал: «Растет искусство карачаевского народа. На государственном бюджете находятся: карачаевский национальный ансамбль песни и пляски, духовой оркестр; некоторые суммы расходуются на приглашения артистов из других городов. Стоит задача организовать свой театр в Карачае»¹²⁹. В архиве сохранено письмо секретаря Ставропольского крайкома партии М. Сулова с просьбой об открытии драматического театра в г. Микоян-Шахар¹³⁰.

Большую лепту в пропаганду театрального искусства внес Карачаевский национальный ансамбль песни и танца. К юбилею КАО в номинации «Лучшие работники искусств» были награждены: А. А. Амирамов — директор ансамбля, И. М. Урусов — художественный руководитель, а также артисты: К. Б. Семенова, М. Ш. Алиева, М. Т. Чипчикова, Л. Л. Уртеннова, Ф. А. Каргинов, С. Ш. Холамиев, С. К. Амирамова. Коллектив ансамбля в сложный для театрального искусства период сумел сохранить драматическую группу¹³¹.

Намерение Исхака Урусова реставрировать старинные карачаевские танцы, насыщенные театральными элементами, исполнявшиеся 90—100 лет назад и почти забытые современниками, осуществилось благодаря драматическому дарованию учеников Геммы Гебенова, работающих в ансамбле. Активно сотрудничала в театрализации танцев солистка ансамбля Сара (Мария) Амирамова, супруга директора ансамбля Г. Амирамова, непревзойденного исполнителя сюжетных, острохарактерных танцев.

В новой программе, показанной жителям областного центра весной 1941 г., на зрителей произвел большое впечатление ритмический образный танец девушек, сценически передающий процесс обработки шерсти в карачаевском ауле. Под игривую народную мелодию девушки в ярких национальных костюмах, плавно танцуя, выходили на сцену. Они держали руки так, будто на них — охапки шерсти. Присаживаясь у мнимого ручья, девушки ритмическими жестами изображали мойку шерсти, затем, плавно кружась, «расстилали» руно для просушки. Пока шерсть «сохла», девушки танцевали. Потом они «собирали» шерсть, «чесали» ее на гребнях и начинали изображать катание войлока. Все это они исполняли в четком ритме, согласованно с музыкой, хором и исполнением песни. Серебряным голосом солистка ансамбля М. Чипчикова затягивала любовную песенку, которую обычно поют горянки при изготовлении войлока. Хор девушек ей подпевал. Автор статьи отмечал незаурядные актерские данные солистки, способной разжалобить любого трогательным исполнением¹³².

В соответствии с постановлением бюро крайкома ВКП(б) прошел областной смотр театральных коллективов художественной самодеятельности в период с 25 февраля по 1 марта 1941 года. Для участия в смотре в Ворошиловске приглашались драматические коллективы областного и усть-джегутинского Дома социалистической культуры, Преградненского и Зеленчукского района, клуб шахты №1¹³³.

Спектакли демонстрировались на двух языках, русском и карачаевском. Репертуар был в жанровом отношении разнообразен — трагедии, комедии, драмы, представленные в основном героической тематикой. Пьесы могли быть как классическими, так и принадлежащими «самодеятельным», малоизвестным авторам.

Смотр продемонстрировал большую тягу актеров-любителей к классическому наследию. И хотя большинство из них не владело техникой актерского мастерства (что говорило о серьезных методических ошибках режиссуры и в выборе пьес, и в работе над ними), стремление к классической драматургии (Островский, Гольдони, Шевченко, Шиллер, Мольер и др.), которое обнаружилось в репертуаре участников смотра, свидетельствовало о качественном росте театральной самодеятельности в области. Смотри высветил также ряд методологических ошибок, и было решено, что прежде, чем переходить к постановкам мировой классики, следует поработать над современными пьесами и над русской классикой. Для того чтобы приобрести опыт актерского мастерства, самодеятельным актерам советовали увеличить время работы над ролью, много читать и т. д. Были даны также рекомендации по улучшению организационно-хозяйственного положения драматических коллективов¹³⁴.

Смотр театральной самодеятельности способствовал значительному оживлению работы драматических коллективов областного Дома куль-

туры. Вспомнили, что результаты конкурса на лучшую карачаевскую пьесу, намеченного на декабрь 1939 года, так и не были подведены: «Отдел искусств облсовета по-бюрократически подошел к рассмотрению пьес, присланных писателями на конкурс: в течение 3-х лет он не дал отзыва ни на одну пьесу. Дело с критикой произведений поставлено неудовлетворительно. (...) Указать конкурсной комиссии по просмотру пьес на то, что она в течение трех лет не рассмотрела и не приняла никаких решений по поступившим на конкурс пьесам, и предложить ей не позднее 15 марта закончить просмотр пьес, дать отзыв по каждой пьесе, лучшие из них напечатать»¹³⁵.

Пьес было прислано немало, но конкурсная комиссия отобрала для рецензирования лишь четырнадцать-пятнадцать. Отбор был строгий, и первого места никому не присудили. По мнению рецензентов, пьесы не имели большой художественной ценности, были растянуты и лишены действия (в некоторых пьесах герои только разговаривали). Не были выделены главные действующие лица; нагромождение лишнего материала, не связанного причинно с основной темой, мешало развитию действия. Указывалось также на отсутствие политической заостренности. Вместе с тем жюри отметило, что у начинающих драматургов видно стремление художественно отразить прошлое и настоящее своего народа.

Недостаток знаний по теории построения драмы сказался на художественном качестве пьес, и это помешало успешному проведению конкурса. Было намечено провести новый конкурс и создать комиссию для разработки тематики драматических произведений, в которую вошли бы писатель Х. Тохчуков, директор Карачаевского НИИ историк Х. Лайпанов, зав. отделом искусств М. Салпагарова. Планировалось и участие писателей, ученых, работников издательства¹³⁶.

Бюро Карачаевского обкома ВКП(б) в марте 1941 года утвердило новую конкурсную комиссию по просмотру пьес на карачаевском языке в следующем составе: М. Салпагарова (областной отдел искусств) — председатель; члены комиссии: М. Мамчуев (городской ДСК), А. Баучиев (облоно), Савенков (обком ВКП(б)), М. Дудов (научно-исследовательский институт), М. Акбаев (облисполком), Х. Бостанов (редактор газеты «По ленинскому пути»)¹³⁷.

Учитывая вклад некоторых членов комиссии в развитие карачаевской художественной культуры и в это время, и в дальнейшем их высокий социальный статус, можно предположить, что все пьесы, попавшие к ним на рецензию, получили бы объективную оценку. Однако документальных свидетельств от этого полного исторических катаклизмов времени не сохранилось.

В марте 1941 года на гастролях в Карачаевской автономной области побывал Балкарский государственный драматический театр со спектаклем «Бронепоезд 14-69», поставленным по одноименной пьесе Вс. Иванова (пе-

ревод Кайсына Кулиева). Постановка спектакля была осуществлена годом раньше режиссером И. Я. Судаковым и актером А. А. Андерсом — преподавателями ГИТИСа — и приурочена к окончанию учебы в балкарской актерской студии. Коллектив балкарского театра во время гастролей принял также участие во встречах со зрителями, в совещаниях писателей, консультировал драматургов и желающих обучаться актерскому мастерству.

Растущий интерес к театральному жанру побудил профессиональных писателей и поэтов попробовать себя в драматургии. Халимат Байрамукова в газете «Красный Карачай» опубликовала перевод пьесы А. Закс «Несостоявшийся маскарад»¹³⁸. Поэт Даут Байкулов написал пьесу «Рассвет», посвященную событиям 1918—1920 годов, установлению советской власти в Карачае. В пьесе двенадцать персонажей, главные действующие лица — Томай (отец) и Махмут (сын), участник империалистической войны. Предчувствие начала войны отразилось в выборе темы — это события Гражданской войны и ее герои. В обсуждении пьесы приняли участие актеры Балкарского драмтеатра, привнеся разумную, профессиональную критику¹³⁹.

Хроника свидетельствует, что культурная жизнь в КАО незадолго до начала войны 1941 года интенсивно развивалась: по-прежнему проводились целевые мероприятия, за неделю до 22 июня (дня начала войны) намечались гастроли Национального ансамбля песни и танца с новой программой в Кузбассе, проведение второй областной детской олимпиады и т. д. В самой Карачаевской автономной области в это время находились на гастролях Кишиневский государственный театр русской драмы и Украинский оперный театр¹⁴⁰.

Примечательно, что за неделю до войны вышла критическая статья постоянного рецензента газеты «Красный Карачай» А. Южина «О культурном обслуживании трудящихся Микоян-Шахара». Автор сетовал, что, несмотря на впечатляющие успехи в культурном строительстве, общая атмосфера в художественной отрасли, да и в самом областном центре казалась пассивной — будто жизнь неожиданно замерла¹⁴¹.

Обобщая все сказанное о театральной самодеятельности 20—30-х годов прошлого века, приходится констатировать скудость имеющихся в нашем распоряжении источников. Описанное положение дел далеко не полностью отражает работу и внутренние проблемы драматических коллективов, неуточненными остаются многие вопросы, касающиеся судьбы пионеров театрального движения, составления репертуара, хода репетиций и пр.

В содержании опубликованных пьес очевидно превалирует воинственная тема революционных преобразований и отказ от ценностей прошлого.

Старания драматургов и постановщиков, отдавших себя службе идеалам нового времени, желающих выразить его основные цели и задачи в

борьбе за бесклассовое общество, за «нового человека», получали поддержку как со стороны зрителей, так и партийных органов. Попытки отдельных писателей показать внутренние переживания героев или поставить под сомнение правоту революционных идеалов получали жесткий отпор со стороны контрольной комиссии при обкоме ВКП(б), и их творчество в дальнейшем было предано забвению.

Формирование национальной драматургии и театра развивалось в контексте исторических коллизий эпохи. Несмотря на противоречивость и сложность общественно-политической ситуации, карачаевские драматурги 20—30-х годов прошлого века смогли верно отразить приметы этого времени, следуя не только современным требованиям, но и фольклорным традициям. Для лучшего восприятия зрителем революционной идеи драматурги приспособляли древние зрелищные приемы с преобладанием импровизации, сатиры, персонажей народного театра «теке оюн», с вовлечением публики в действие и т. д.

Кроме того, писатели работали в разных драматургических жанрах: разрабатывали драматургию для детей, создавали лирические и бытовые драмы, трагедии, комедии.

Они вывели на сцену образ народного героя в контексте фольклорных традиций национального героического эпоса «Нарты», где мотивом для героического поступка является несправедливость. Рыцарственный вид и благородство намерений ассоциировались у зрителей с личностью героя, не знающего сомнений. Зачастую авторы и исполнители подпадали под власть публики, очарованной поступками благородного целеустремленного персонажа.

Пьесы 20—30-х годов XX века не лишены недостатков, но они заложили основу и проложили путь для совершенствования драматического мастерства. Разыскание дополнительных источников по карачаевской драматургии позволит в будущем воссоздать более полную картину театральной самодеятельности КАО.

Примечания

¹ См.: Очерки истории Карачаево-Черкесии. Кн. 2. Черкесск, 1978. С. 115.

² В. П. Кобычев. Города, селения, жилище // Культура и быт народов Северного Кавказа. М., 1968. С. 112.

³ А. Д. Койчуев. Карачаевская автономная область в годы Великой Отечественной войны 1941—1945 гг. Ростов н/Д, 1998. С. 25.

⁴ «У въезда в город стоит памятник. Памятник — гранитный обелиск, покрытый иероглифами (тюркская руника. — З. Б.). Такие, надо полагать колонны, ставились у египтян при входе в храмы и гробницы. Обелиск наводит на мысль о пройденном пути...» (Д. М. Стонов. По Карачаю (путевые заметки). М.; Л., 1930. С. 15).

⁵ А. Б. Советский Карачай на путях социалистического строительства // Революция и горец (Ростов н/Д). 1930. №12. С. 49.

⁶ В. П. Кобычев. Указ. соч. С. 119—120.

⁷ В. К. Папазян. Жизнь артиста. М.; Л., 1965. С. 240—241.

⁸ Г. Д. Киноэкспедиция в Теберде // Красный Карачай. 11 июня 1941.

⁹ Резолюция «О политике партии в области художественной литературы» (1925), партийное совещание Агитпропа по вопросам театра (1927), постановление Совнаркома «О театральном деле» (1932) и др.

¹⁰ С. Глаголь. Театр народов Северного Кавказа. Пятигорск, 1936. С. 134.

¹¹ М. Борлаков. Несчастливая карачаевская девушка [на к/б яз., латиницей]. Кисловодск, 1929.

¹² Б. Чотчаев. Похищенный Мурат [на к/б яз., латиницей]. Микоян-Шахар, 1936.

¹³ Б. К. Борлаков. Карачаево-балкарская довоенная драматургия. Черкесск, 1975. С. 56.

¹⁴ И. Корчмарский. Музыкальное самостоятельное творчество карачаевцев в 1940—1950-е годы (<http://www.elbrusoid.org/content/musics/p123506.shtml>).

¹⁵ У. Дж. Алиев. Национальный вопрос и национальная культура в Северо-Кавказском крае. Ростов н/Д, 1926. С. 64.

¹⁶ РГУ ЦДОДП КЧР. Ф. П-45. Оп. 1. Д. 11. Л. 90.

¹⁷ Ф. Батчаева. Дарящий радость народу [на карач. яз.] // Карачай. 29 сентября 2004.

¹⁸ Блимготов Магомед Хайрудинович // История народного театра из Н. Теберды: Рукопись [хранится в архиве театра].

¹⁹ О Мустафе Шогаевиче Джашаккуеве см. там же.

²⁰ Ахмат Абукович Кушетеров был в эти годы и директором школы. Окончил педагогический техникум в Микоян-Шахаре; с 1937 г. — первый секретарь Карачаевского райкома партии, политрук; геройски погиб под Днепром в 1941 г. З. Р. Куатова получила педагогическое образование в микоян-шахарском педтехникуме. В 1941 г. после окончания курсов медсестер была призвана на фронт, конец войны встретила в Праге. С 1962 г. — зам. председателя Карачаевского райисполкома. Ум. в 1966 г.

²¹ См. изд.: *Азрет Уртенев*. Избранные произведения: Песни, стихи, поэмы. Черкесск, 1959. С. 156—214.

²² См.: Б. Анпаев. Воспоминания [предисловие] // Ш. Эбзеев. Огурлу: Пьесы. Черкесск, 1990; РГУ ЦДОДП КЧР. Ф. П-45. Оп. 1. Д. 11. Л. 4. — Клуб имени Сталина принадлежал санаторию «Нацмен» в Кисловодске. В последующие годы санаторий имел разные названия, сейчас он называется «Жемчужина Кавказа».

²³ РГУ ЦДОДП КЧР. Ф. П-45. Оп. 1. Д. 10. Л. 164.

²⁴ С. Глаголь. Указ. соч. С. 134.

²⁵ А. И. Караева. Очерк истории карачаевской литературы. М., 1966. С. 273.

²⁶ Записано со слов С. С. Чипчиковой в 1972 г. в Карачаевске.

²⁷ РГУ ЦДОДП КЧР. Ф. П-45. Оп. 1. Д. 25. Л. 144.

²⁸ Революция и горец. 1930. №1. С. 89.

²⁹ С. Глаголь. Указ. соч. С. 134.

³⁰ РГУ ЦДОДП КЧР. Ф. П-45. Оп. 1. Д. 66. Л. 62—86.

³¹ К сожалению, имена и личности остальных участников кружка пока не установлены.

³² Таулу джашау. 28 августа 1927. — Удивительно, но осетинская литературная общественность не знает такого драматурга и пьес с упомянутыми названиями; о Э. Тлатове ничего не сказано и в библиографическом справочнике «Писатели Северной Осетии» (Орджоникидзе, 1973), только в переводах Геммы сохранены его авторские тексты на латинице.

³³ Одна из пьес Уртенова была упомянута в «Литературной газете» (см.: Р. А.-К. Ортабаева. Азрет Уртенев: Жизнь и творчество. Черкесск, 1971. С. 144).

³⁴ См. изд.: А. Коркмазов. Красный командир в плену у кадетов [на к/б яз., латиницей]. Кисловодск, 1929; Батчаев А.-К. Ахмат-Батыр [на к/б яз., латиницей]. Кисловодск, 1933.

³⁵ А. И. Караева. Указ. соч. С. 62.

³⁶ Б. К. Борлаков. Указ. соч. С. 52.

- ³⁷ Театральная энциклопедия. Т. 4. М., 1965. С. 158; Первая олимпиада театров и искусств народов СССР (15 июня — 11 июля 1930 г.). М., 1930. С. 3—5.
- ³⁸ Очерки истории русского советского драматического театра. Т. 1. 1917—1934 гг. / Под ред. Н. Г. Зюграфа, Ю. С. Калашникова, П. А. Маркова, Б. И. Росточко. М., 1954. С. 482.
- ³⁹ РГУ ЦДОДП КЧР. Ф. П-45. Оп. 1. Д. 27. Протокол №16 от 9.05.1929 г.
- ⁴⁰ Там же. Л. 52—53.
- ⁴¹ Там же. Д. 18. Л. 17; Д. 25. Л. 144; Д. 26. Л. 80.
- ⁴² Там же. Д. 39. Л. 19.
- ⁴³ Хроника Олимпиады // Революция и горец. 1931. №12. С. 114—115.
- ⁴⁴ Там же. С. 41.
- ⁴⁵ См.: Ш. Эбзеев. Огурлу. Пьесы. Черкесск, 1990.
- ⁴⁶ Хроника Олимпиады. С. 115.
- ⁴⁷ Таулу джашау. 29 декабря 1931.
- ⁴⁸ Хроника Олимпиады. С. 115.
- ⁴⁹ На подъеме (Ростов н/Д). 1933. №6—8; Северный Кавказ (Ростов н/Д). 1933. №7. С. 208.
- ⁵⁰ Дом театрального просвещения им. В. Д. Поленова (основан в 1915 г.).
- ⁵¹ Театральная энциклопедия. Т. 5. М., 1967. С. 670.
- ⁵² Там же.
- ⁵³ Государственный архив Ростовской области. Ф. 1441. Оп. 1. Д. 111. Л. 11, 127.
- ⁵⁴ Там же. Л. 21.
- ⁵⁵ Там же. Д. 121. Л. 19—20.
- ⁵⁶ Там же. Л. 147.
- ⁵⁷ Там же. Д. 78. Л. 313.
- ⁵⁸ Писатели Северной Осетии. Орджоникидзе, 1973. С. 66—67.
- ⁵⁹ См. изд.: Д. Кусов. Мариам / Перев. А. Уртенкова. Кисловодск, 1930.
- ⁶⁰ См. изд.: Э. Тлатов. 1) Два друга / Перев. Г. Гебенова. Кисловодск, 1931; 2) Новоявленный святой, или Волшебная шапка / Перев. Г. Гебенова. Кисловодск, 1931; 3) Рожденный в яслях / Перев. Г. Гебенова. Кисловодск, 1931.
- ⁶¹ По обычаю, если женщина бросает между мужчинами свой платок, они должны прекратить вражду.
- ⁶² Большинство пьес исследуемого периода имели узкопросветительский характер, с преобладанием этнобытовых сцен. Они издавались в оптимальном формате (120х176 см) краевым книжным издательством в Ростове-на-Дону, Кисловодске или Микоян-Шахаре.
- ⁶³ См. изд.: М. Акбаев. От тьмы — к свету [на к/б яз., латиницей]. Кисловодск, 1932.
- ⁶⁴ См. изд.: А. Боташева. Грамотная и неграмотная женщина [на к/б яз., латиницей]. Кисловодск, 1931.
- ⁶⁵ А. Боташевой были подарены томик стихов Лермонтова и национальная гармоника (см.: А. Доюнов. Поэт Абидаг // Карачай. №63/9712. 4 августа 2004).
- ⁶⁶ См. изд.: И. Текеев. Не талисман, а лекарство [на к/б яз., латиницей]. Микоян-Шахар, 1937.
- ⁶⁷ См. изд.: Х. Байрамукова. Два сердца. Микоян-Шахар, 1939.
- ⁶⁸ Б. К. Борлаков. Указ. соч. С. 43.
- ⁶⁹ См.: Таулу джашау. 24 июля 1930.
- ⁷⁰ Д. Мельчер. Грандиозный праздник // Революция и горец. 1932. №9—10. С. 168; Первая Всесоюзная Олимпиада самодеятельного искусства. М., 1932.
- ⁷¹ Сообщено С. С. Чипчиковой в 1973 г. в Карачаевске.
- ⁷² См.: РГУ ЦДОДП КЧР. Ф. П-45. Оп. 1. Д. 38. Л. 153.
- ⁷³ Там же. Д. 41. Л. 125.
- ⁷⁴ Так, объятия и поцелуи на сцене не допускались, и это была не просто установка руководителя — такова была национальная этика и атмосфера вокруг драматического коллектива.

⁷⁵ Записано со слов Ш. Эбзеева в 1973 г. в Черкесске.

⁷⁶ Юрий Николаевич Лебединский (1898—1959) — советский писатель, представитель «пролетарского реализма», один из основателей группы «Октябрь»; в качестве корреспондента «Правды» он ездил по Советскому Союзу, публиковал очерки о социалистическом строительстве, изучал историю и быт народов Северного Кавказа. Посвятил культуре карачаевцев (под именем «веселореченцы») несколько художественных произведений: «Баташ и Батай», «Горы и люди», «Зарево», «Адемей» и др.

⁷⁷ Б. Аннаев. Указ. соч. С. 10—11.

⁷⁸ Там же. С. 12.

⁷⁹ Кызыл Кырачай. 1 августа 1937 (Решение Карачаевского облисполкома).

⁸⁰ См. об этом: А. Урусова. Воспоминания о современниках. Черкесск, 1975. С. 103—121; Красный Карачай. 9 мая 1941.

⁸¹ См. о нем: И. Шаманов, Р. Хамуев. Курджиев Курман-Али // Кырачай. 15 мая 2008 [на карач. яз.].

⁸² Вячеслав Иванович Волков (1904—1980) писал в основном камерную музыку, музыке для детей, переложения народных песен, музыку к радиоспектаклям и кино и др. См. о нем: И. М. Корчмарский. Становление и развитие музыкального самодетельного искусства народов Карачаево-Черкесии // Фольклор народов Карачаево-Черкесии: Жанр и образ: Сб. науч. тр. Черкесск, 1988. С. 141.

⁸³ Александр Николаевич Струнников (1879—1931), профессор хирургии, возглавлял кафедры факультетской хирургии (1923—1925), общей хирургии (1925—1930) и по совместительству госпитальной хирургии (1929—1930) Кубанской медицинской академии. Состоял депутатом совета Карачаевской автономной области. Эпидемиологические исследования в КАО легли в основу его научной работы о зобе. В 1930 г. переехал в Микоян-Шахар и возглавил хирургическое отделение городской больницы.

⁸⁴ Кызыл Кырачай. 12 августа 1936.

⁸⁵ См.: РГУ ЦДОДП КЧР. Ф. П-45. Оп. 1. Д. 62. Л. 185.

⁸⁶ Там же. Д. 65. Л. 84—86.

⁸⁷ Там же. Д. 64. Л. 85.

⁸⁸ Там же. Д. 61. Л. 156.

⁸⁹ Там же. Д. 58. Л. 67.

⁹⁰ Там же. Д. 67. Л. 17.

⁹¹ Исхак Акбаев — художник трагической судьбы, большинство его работ утеряно, небольшая часть находится в частных коллекциях. См.: Народы Карачаево-Черкесии: история и культура / Под ред. В. Ш. Нахушева. Черкесск, 1998. С. 304.

⁹² РГУ ЦДОДП КЧР. Ф. П-45. Оп. 1. Д. 62. Л. 33.

⁹³ Там же. Д. 64. Л. 111—114.

⁹⁴ См.: Кызыл Кырачай. 26 марта 1935.

⁹⁵ РГУ ЦДОДП КЧР. Ф. П-45. Оп. 1. Д. 68. Л. 123.

⁹⁶ См. об этом: История советского драматического театра. Т. 4. 1933—1941 гг. М., 1968. С. 18—20; История русского советского драматического театра. Кн. 1. 1917—1945 гг. М., 1984. С. 166—168.

⁹⁷ Там же. С. 20—21, 169.

⁹⁸ РГУ ЦДОДП КЧР. Ф. П-45. Оп. 1. Д. 75. Л. 21, 31, 40.

⁹⁹ Записано со слов С. А. Хабичевой в 1973 г. в Карачаевске КЧР.

¹⁰⁰ См. подробнее: Театральная энциклопедия. Т. 2. М., 1963. С. 347—351.

¹⁰¹ Красный Карачай. 13 мая 1940.

¹⁰² РГУ ЦДОДП КЧР. Ф. П-45. Оп. 1. Д. 68. Л. 115, 176.

¹⁰³ Там же. Д. 73. Л. 37.

¹⁰⁴ См. изд.: Ш. Эбзеев. Огурлу. Кисловодск, 1937.

¹⁰⁵ См.: РГУ ЦДОДП КЧР. Ф. П-45. Оп. 1. Д. №74. Л. 164.

Часть II. Самодеятельное театральное искусство карачаевцев

- ¹⁰⁶ Б. Анпаев. Указ. соч. С. 3—12.
- ¹⁰⁷ См.: Т. Ф. Аристова. Развитие народного просвещения // Культура и быт народов Северного Кавказа. М., 1968. С. 288—289.
- ¹⁰⁸ А. А. Фадеев. За тридцать лет. М., 1959. С. 202.
- ¹⁰⁹ РГУ ЦДОДП КЧР. Ф. П-45. Оп. 1. Д. 71. Л. 71.
- ¹¹⁰ Там же. Д. 73. Л. 76.
- ¹¹¹ Там же. Д. 77. Л. 28—30, 177, 230—233, 247, 336.
- ¹¹² См.: История советского драматического театра... Т. 4. С. 78—79; Режиссер в советском театре: Мат-лы Первой Всесоюз. реж. конф. М.; Л., 1940.
- ¹¹³ См.: РГУ ЦДОДП КЧР. Ф. П-45. Оп. 1. Д. 79. Л. 302—303.
- ¹¹⁴ Там же. Д. 80. Л. 104.
- ¹¹⁵ Там же. Д. 81. Л. 117.
- ¹¹⁶ Красный Карачай. 2 февраля и 10 марта 1939; 2 июля 1940.
- ¹¹⁷ Там же. 1 мая 1939.
- ¹¹⁸ Там же. 6 марта, 26 июня, 29 ноября, 9 декабря 1939; 10 июля 1940.
- ¹¹⁹ Там же. 5 ноября 1939.
- ¹²⁰ Там же. 6 марта, 26 августа, 24 сентября, 21 ноября, 10 декабря 1939; 10 июля, 19 сентября, 21 ноября 1940.
- ¹²¹ Там же. 17, 26 июля, 3 августа 1940.
- ¹²² Там же. 2, 8 августа.
- ¹²³ РГУ ЦДОДП КЧР. Ф. П-45. Оп. 1. Д. 94. Л. 29.
- ¹²⁴ Там же. Д. 95. Л. 41; Д. 47. Л. 39; Красный Карачай. 24 июня 1940.
- ¹²⁵ Красный Карачай. 4 декабря, 24 августа 1940.
- ¹²⁶ РГУ ЦДОДП КЧР. Ф. П-45. Оп. 1. Д. 88. Л. 183.
- ¹²⁷ Красный Карачай. 2 июля 1940.
- ¹²⁸ Там же. 29 декабря 1940 г.
- ¹²⁹ Там же. 21 декабря 1940 г.
- ¹³⁰ См.: А. Д. Койчуев. Карачай: вопросы истории, культуры и религии. Ставрополь; Карачаевск, 2006. С. 105.
- ¹³¹ Красный Карачай. 29 декабря 1940.
- ¹³² В. Андреев. Новая программа национального ансамбля // Красный Карачай. 29 марта 1941.
- ¹³³ РГУ ЦДОДП КЧР. Ф. П-45. Оп. 1. Д. 98. Л. 121.
- ¹³⁴ Красный Карачай. 27 февраля, 15 марта 1941.
- ¹³⁵ РГУ ЦДОДП КЧР. Ф. П-45. Оп. 1. Д. 98. Л. 178—179.
- ¹³⁶ Красный Карачай. 25 мая 1941.
- ¹³⁷ РГУ ЦДОДП КЧР. Ф. П-45. Оп. 1. Д. 98. Л. 252.
- ¹³⁸ Красный Карачай. 27 марта 1941.
- ¹³⁹ Там же. 10 апреля 1941.
- ¹⁴⁰ Там же. 29 декабря 1941.
- ¹⁴¹ Там же. 15 июня 1941.

Глава IV

ТВОРЧЕСТВО КАРАЧАЕВЦЕВ В ГОДЫ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ (1941—1945) И ДЕПОРТАЦИИ (1943—1957)

Ощущение мира и покоя, царившее летом 1941 года в Карачаевской автономной области, прервала внезапно начавшаяся война с Германией. Мероприятия по мобилизации военнообязанных, родившихся с 1905 по 1918 год включительно¹, прошли с «огромным политическим подъемом»². Люди, оставшиеся в тылу, с первых дней войны также самоотверженно трудились, перевыполняя производственный план³.

В условиях войны роль искусства многократно возрастает. Выступления на фронте, в госпиталях, в тылу, а также сбор средств для воинов Красной Армии, для постройки самолетов, танков и пр. становятся для работников искусства и участников художественной самодеятельности задачей государственного значения. Художественные произведения и выступления мастеров искусств обретают гражданский накал, укрепляя мужество и патриотизм воинов, вдохновляя работников тыла на героический труд, вселяя веру в победу над врагом.

Война обострила интерес к духовному наследию предков, к поиску образцов поведения в трагические периоды истории. Она оказала огромное влияние на становление личности художника, владеющего необыкновенным оружием — художественным воображением, вдохновляющим на подвиг и укрепляющим дух. Халимат Байрамукова пишет в эти годы пьесу «Подвиг горянки», Гемма Гебенцов перерабатывает в пьесу одноименный роман «Эльбрус проклинает» и пишет к ней песню под тем же названием.

Несмотря на изменившиеся обстоятельства, отправку на фронт зрелой и молодой части мужского населения, деятели искусства и литературы КАО с первых дней войны активно включились в агитационно-пропагандистскую, лекционную и концертную работу. В газете «Красный Карачай»

периодически публиковались призывно-патриотические статьи и стихи поэтов и читателей. Заслуживает внимания деятельность поэтов и ученых Халимат Байрамуковой, Даута Байкулова, Махмуда Дудова и других, которые до ухода на фронт поддерживали в народе боевой дух и чувство исторической преемственности. Трудилось областное издательство — оно выпустило сборник стихов, статей и выступлений «Великая Отечественная война советского народа», «Избранные произведения» М. Лермонтова в переводе на карачаевский язык, «Русско-карачаевский словарь» тиражом в 5000 тысяч экземпляров и другие издания⁴.

Энергичная профессиональная деятельность творческой и научной интеллигенции утверждала неизбежность победы и скорого возвращения к мирной жизни.

Но война не могла не нарушить планы культурно-просветительной работы в КАО. Программы выступлений участников второй областной олимпиады школьников, которая должна была состояться в июне 1941 года, получили новое направление. Уже в сентябре 1941-го прошли концерты молодых самодеятельных артистов-школьников, допризывников. Школьная самодеятельность активно включилась в концертную программу культурно-просветительных учреждений области⁵.

13 октября в микоян-шахарском Доме культуры состоялся концерт, весь сбор от которого пошел бойцам Красной Армии. В концерте участвовали артисты Кишиневского государственного театра русской драмы, находившегося на гастролях в крае, Украинский оперный театр и Карачаевский национальный ансамбль⁶.

Гемма Гебенев, из-за почтенного возраста не призванный в армию, был назначен художественным руководителем национального ансамбля. Составленные им объединенные концертные программы включали не только песни и танцы, но и стихи, отрывки из спектаклей «Ахмат-Батыр» А.-К. Батчаева, «Красный командир в плену у кадетов» А. Коркмазова, отмеченные темой героизма и патриотизма. Значительно поредевший состав национального ансамбля, пополненный школьниками-подростками, составил мобильную концертную бригаду, целью которой была моральная и материальная помощь фронту и оставшимся в тылу женщинам, детям и старикам.

Вся деятельность микоян-шахарского Дома культуры, где до призыва на фронт директором оставался Мустафа Мамчуев, была подчинена оборонным и материальным задачам. В первые недели войны ДК провел свыше 50 концертов и 48 лекций, выступая в аулах, на пастбищах, на предприятиях перед отъезжающими на фронт красноармейцами. Работники ДК собрали и сдали в фонд обороны 7 тысяч рублей⁷. Участники художественной самодеятельности области безвозмездными выступлениями в разных концертах поддерживали все инициативы по сбору средств для строительства самолетов, танков и т. д.⁸.

Государство также материально подкрепило начинания учреждений культуры области, выделив 78 тысяч рублей на функционирование пяти домов культуры и 60 тысяч на содержание национального ансамбля⁹.

Большой популярностью пользовалась самодеятельность детского дома аула Нижняя Теберда. Под руководством воспитателей М. Рецнер и П. Радолицкого был организован хор из семидесяти человек, танцевальная, акробатическая группы и группа чтецов, регулярно выступавшая с концертами в военном госпитале¹⁰.

Концертная деятельность учреждений культуры КАО пополнялась выступлениями фронтовой бригады краевого энского госпиталя, джаз-ансамбля войск НКВД, коллективами, находящимися на гастролях в Орджоникидзевском (Ставропольском) крае¹¹.

В период временной оккупации территории КАО гитлеровцами, длившейся с 12 августа 1942 по 22 января 1943 года, деятельность учреждений культуры была пресечена: ликвидирован карачаевский ансамбль, научно-исследовательский институт и учебно-образовательные заведения, сожжен областной архив, разграблены Дом народного творчества, областной музей, разрушена типография и другие объекты¹².

Руководство области после изгнания гитлеровцев проделало большую работу по восстановлению народного хозяйства и культуры Карачая. В короткое время были отремонтированы разрушенные школы, дома культуры и клубы, в каждом из которых создавались кружки художественной самодеятельности, агитбригады. Возобновили работу библиотеки, избы-читальни, красные уголки, восстановлена областная типография, стала регулярно выходить газета «Красный Карачай».

Одним из первых решений исполкома областного совета было возобновление систематической работы национального ансамбля песни и пляски под руководством Геммы Гебенова. В октябре 1943 года был дан первый концерт, продемонстрировавший творческий потенциал коллектива, мастерство юных танцоров Казима Ортабаева, Голаева, Боюнсузова и др.¹³.

Ранним утром 2 ноября 1943 года внезапно началась организованная депортация карачаевского народа в Среднюю Азию¹⁴. Примечательно, что сама идея депортации горцев и заселения освободившихся земель казакami не была нова, в стратегических целях она предлагалась еще лидерами декабристов, а также Столыпиным, черносотенцами и даже обсуждалась в российской печати XIX века¹⁵.

В скором времени часть территории Карачаевской автономной области была передана Грузинской ССР, все населенные пункты переименованы. Город Микоян-Шахар переименовали в Клухори, и он стал одним из районных центров Грузинской союзной республики¹⁶. Сразу же началось издание клухорской районной газеты «Гантиади» («Заря»), редакция которой находилась в ведомстве Министерства культуры Грузинской ССР¹⁷.

Старинный аул Учкулан был переименован в село Меднисхеви. В годы депортации карачаевцев в Учкулане были разрушены семь мечетей, более трех тысяч частных домов, семь мельниц, полностью уничтожены уникальные древние строения фамильных кварталов Байчоровых, Эркеновых, Аджиевых и мн. др.¹⁸.

Многие русские и русскоговорящие деятели науки и искусства, чьи научные и художественные интересы были связаны с изучением карачаевского языка, истории и искусства (А. К. Боровков, Т. М. Минаева, Е. Н. Студенецкая, Е. П. Невская, А. Я. Кузнецова, Г. и С. Амирамовы и др.), были вынуждены прервать исследования или изменить названия тем диссертаций, монографий, художественных выступлений и пр.

В Средней Азии карачаевцы были расселены в Киргизской, Казахской, Узбекской ССР. Вернувшиеся с войны фронтовики-карачаевцы имели особый жизненный опыт, они тяжело переносили моральное унижение, более остро чувствовали дискриминацию.

Искусственное прерывание художественного процесса на 14 лет, случившееся в 1943 году, отразилось на дальнейшей судьбе сценического искусства карачаевцев, попавших в непредвиденную и длительную трагическую ситуацию и потерявших возможность продолжить эволюционное развитие. Несмотря на унижительный статус «спецпереселенцев особого режима», высокую смертность детей и стариков, непривычные природные условия и т. д., карачаевцы изменили мнение о себе местного населения, комендатуры и руководства республик, следуя этическому кодексу «ёзденлик». Трудовой подвиг карачаевцев в период депортации был высоко оценен правительством Советского Союза, Среднеазиатских республик и Казахстана.

В связи с тем, что участники художественной самодеятельности были разбросаны по разным населенным пунктам, поначалу не было возможности организованно заниматься национальным искусством. Для индивидуального же творчества наиболее подходили периоды предвыборной кампании в различные советы, когда активизировалась художественная самодеятельность на местах и несколько ослаблялось наблюдение за спецпереселенцами.

В трудные послевоенные годы государство не могло быстро обеспечить растущие культурные потребности масс. После войны большая часть молодежи стремилась получить высшее и среднее профессиональное образование. В большинстве уголков страны тогда люди даже ни разу не переступали порог зрительного зала, а потребность в выражении себя, своего отношения к жизни росла с каждым днем. Поэтому искусство, которое могло помочь утолить духовную жажду, привлекало к себе людей. Жизнь требовала радикальных мер, позволяющих удовлетворить и зрительский, и творческий интерес к театру. А поскольку создание профессионального театра — это всегда длительный процесс, то и было решено обратить усиленное внимание на самодеятельные театры.

Такова была атмосфера, в которой зарождались истоки движения, получившего название «народный театр».

В 1945 году в 25 км от столицы Киргизии Фрунзе (ныне Бишкек) будущим известным писателем Османом Хубиевым был организован карачаевский танцевальный ансамбль, который с успехом выступал даже в соседних поселениях карачаевцев. В 1946 году в совхозе Пахтаарал также был создан музыкально-танцевальный ансамбль, причем с очевидным стремлением молодежи показать и сохранить свои лучшие поэтические и зрелищные традиции. Карачаевские танцы и песни становятся особенно популярными среди населения Средней Азии. Молодые карачаевцы приобщались к художественной культуре местного населения, а киргизы, казахи, узбеки — к культуре спецпереселенцев. Любительские драматические коллективы, возглавляемые ссыльными русскими, эстонцами, немцами и т. д., были открыты буквально в каждой школе или клубе Средней Азии и Казахстана, где компактно были расселены спецпереселенцы. Карачаевцы получали уроки театрального мастерства на репетициях школьных драмкружков, знакомились с классической и современной драматургией¹⁹.

Конечно, не все было ровно и светло в отношениях между местной администрацией и ссыльными, большое значение имел человеческий фактор. Там, где коменданты были цивилизованны, умели работать с людьми, атмосфера взаимопонимания сохранялась надолго.

В 1948 году в отношении спецпереселенцев вышел секретный Указ «Об усилении уголовной ответственности за побег с места поселения». За нарушение полагалось 25 лет каторжных работ плюс 5 лет лишения избирательных прав²⁰.

В 1949 году под руководством Раисы Абуловны Кушетеровой (1925—1992), уроженки аула Нижняя Теберда, начинают работать драматический и танцевальный кружки в селе Военно-Антоновка. Она поставила спектакль по собственной пьесе «Тюбешиу» («Встреча»). Сначала с постановкой ознакомились зрители, расселенные в местах компактного проживания карачаевцев (с. Военно-Антоновка, с. Ново-Павловка Фрунзенской области Кызыл-Аскерского района), потом спектакль был показан в г. Фрунзе на фестивале народного творчества Киргизской ССР.

Этот спектакль был посвящен людям, насильно изгнанным с родной земли. Действующие лица — не только карачаевцы, но и представители других сосланных народов. В финальной сцене герой призывал не забывать о возвращении на Родину. Участниками самодеятельности в те годы были Рамазан Алчаков, Казбек Чотчаев, Кулистан Коркмазова, Хамит Блимготов, Зоя Куатова, Раиса Кушетерова, Арсен Болатчиев, Хусей Джаубаев, Мунир Блимготов и др. Где бы ни показывался спектакль, везде он шел с огромным успехом²¹.

Главная заслуга Кушетеровой заключается не в том, что она первая из представителей депортированных народов сумела осуществить театраль-

ную постановку, а в том, что она первая воплотила на сцене тему депортации, мечту о Родине, остававшейся закрытой вплоть до «перестройки». Тем величественнее художническая акция Райсы Кушетеровой, воодушевившая народ, вселившая в него надежду на скорое возвращение на Кавказ.

Возвращение депортированных народов готовилось неспешно и основательно. В мае 1953 года сняли с учета спецпоселения членов и кандидатов в члены КПСС и их семьи. Затем, в марте 1955 года вышло распоряжение Совмина СССР о призыве в армию спецпереселенцев — первом со дня выселения. На Северном Кавказе в 1955 году на основании Указа Правительства ВС СССР Клухорский район передан в подчинение Ставропольскому краю²². Тогда же предпринимают меры к закрытию газеты «Гантиади» («Заря»), которая находилась в ведомстве издательства и полиграфической промышленности Ставропольского краевого управления²³.

26 июля 1956 года выходит указ «О снятии ограничений по спецпоселению с крымских татар, балкарцев, турок — граждан СССР.. высланных в период Великой Отечественной войны» с грифом «Без опубликования в печати». После этого указа карачаевцев стали назначать на руководящие посты в Средней Азии по рекомендации НКВД²⁴.

30 ноября 1956 года вышло Постановление ЦК «Об освобождении высланных народов».

В годы войны в Среднюю Азию были эвакуированы многие драматические театры, киностудии, артисты и художники. В столицах республик, Фрунзе и Алма-Ате, карачаевцы увидели драматические и оперные спектакли, национальные и русские.

В 1943—1957 годах искусство и культура карачаевского народа не изучались. Политическая ситуация в это время была неоднозначной, за ужесточением могло последовать послабление. Фольклор и творчество народных певцов и поэтов Каспота Кочкарова и Аппы Джанибекова, Исмаила Семенова и Омара Отарова, Кайсына Кулиева и Халимат Байрамуковой востребованы карачаевским обществом. Стихи «джырчы Сымаила» («певца Исмаила» Семенова) передавались из уст в уста и быстро становились народными песнями, а Омар Отаров в годы выселения был своеобразным проводником фольклора²⁵. Когда стало возможно свободно перемещаться, Отаров объездил абсолютно все места проживания карачаевцев и балкарцев, исполняя старинные песни, эпические сказания. Солистка национального ансамбля Мариам Чипчикова в сопровождении брата исполнением национальных песен, стихов, отрывков из пьес зарабатывала на пропитание. «Серебряный голос Карачая» умерла от голода в Средней Азии.

Звучание родного языка, национальной музыки, пластика национальных танцев, запрещенных в те годы, способны были произвести переворот в душах людей. Поэту Кайсыну Кулиеву удалось передать в своих стихах все нюансы чувств разлученных с родиной:

И пусть балкарцев мало нас, но с детства
Не мыслим мы житья без слов твоих,
Не можем мы без твоего посредства
Оплакать мертвых, вразумить живых.
Похожий на родные наши горы,
Великий, как любой язык земной,
Ты защищал нас, ты спасал нас в горе,
Как бурка от ненастья, в час ночной.
Я скромный твой певец, но без оглядки
Тебя люблю я, чувства не деля.
Ты, словно голос материнский, сладок
Прекрасен, как родимая земля²⁶.

Передвижение народных певцов по населенным пунктам стало свободным после XX съезда КПСС, и в какой-то мере оно восполняло культурный дефицит. Омар Отаров, Исмаил Семенов, как в древности — халк джырчи, взяли на себя обязанность хранителей национального фольклора и художественного творчества.

Многие талантливые представители художественной культуры, способные продвинуть вперед национальное искусство, погибли на фронте или умерли в Средней Азии (Даут Байкулов, Тохтар Урусов, Исхак Урусов, Марьям Чипчикова и мн. др.).

С 1953 года, после смерти Сталина, с улучшением отношения власти к переселенцам, можно было получать среднее и высшее образование. В учебных заведениях, где концентрировалась карачаево-балкарская молодежь, студенты сами организовывали танцевальные ансамбли. Один из участников вспоминал, что в 1954 году Ракай Алиев, будущий языковед и журналист, собрал всех студентов карачаево-балкарской национальности перед Киргизским государственным университетом, с тем чтобы они послушали представителей старшего поколения. Они говорили о многих наболевших проблемах: необходимости помощи студентам в учебе, организации их культурного досуга и, конечно же, о планах будущего возвращения на родину, о сохранении культурного наследия. В короткое время в университете был создан танцевальный ансамбль (репетиции проходили с разрешения ректора университета). Поначалу ансамблем руководил Исса Боташев из Нальчика, где до войны он был артистом танцевального ансамбля, а впоследствии стал известным драматургом. После его отъезда по просьбе студентов ансамблем стал руководить Ракай Алиев. Первые репетиции шли под аккомпанемент мандолины; когда удалось найти кобузы (гармоники), Рустам Байрамкулов и Борис Халилов аккомпанировали танцорам, Халилов играл на сыбызгы. Потом разыскали Аубекира Кулова, виртуозного исполнителя на национальной гармонике, и он стал работать со студенческим ансамблем. У участников ансамбля не было танцевальных костюмов (национальную одежду имел только Сапар Лепшоков), и они об-

ратились за помощью к заместителю министра культуры республики. Поняв проблему, он подключил директора оперного театра, где со склада за деньги выдали пять костюмов. Таким образом были приобретены газыри, рубашки, деревянные кинжалы, пояса. Не найдя для танцев карачаевских девушек, руководитель ансамбля обратился за помощью к русским девушкам, которые согласились работать в ансамбле. В репертуаре были разные танцы — «Истемей», «Тюз тепсеу», «Абезек» и др. Хорошо подготовившись, юноши и девушки начали концертную деятельность и выступали часто и с неизменным успехом. На сцене Киргизского государственного театра оперы и балета на праздновании Нового (1956-го) года студенческому ансамблю доверили исполнить два танцевальных номера. В это время там работал Махмуд Эсамбаев, впоследствии знаменитый танцовщик, народный артист СССР. Кроме концертной деятельности участники ансамбля вели большую пропагандистскую работу по возвращению на родину, собирали подписи под обращением к Н. С. Хрущеву (даже получили ответ, что письмо находится в канцелярии Первого секретаря ЦК КПСС). Среди первых участников ансамбля были Рустам Байрамкулов, Борис Халилов, Борис Текеев, Осман Узденов, Мурат Кубанов, Пазли Байчоров и др.²⁷

В феврале 1956 года состоялся XX съезд КПСС, который осудил депортацию, признал, что массовое выселение целых народов не было вызвано необходимостью войны, а было одним из проявлений культа личности, грубым нарушением основных принципов ленинской национальной политики партии.

После съезда в стране начались демократические перемены. С восстановлением справедливости был предпринят активный поиск творческих сил, новых художественных направлений. Руководство Киргизской ССР поддержало издание республиканской газеты «Новая жизнь» на карачаево-балкарском языке. Первый номер вышел 25 июня 1956 года во Фрунзе тиражом 3000 экземпляров²⁸. Министерство культуры Киргизской ССР и республиканский Дом народного творчества в 1956 году издали репертуарный сборник «Споем вместе» из старинных и современных карачаево-балкарских песен, стихов и отрывков из пьес. Аналогичный сборник с нотными приложениями двух песен был выпущен тем же издательством в 1957 году (оба издания составил Исмаил Рахаев)²⁹. По республиканскому радио транслировались инструментальная музыка и народные песни в исполнении музыкантов Геммы Гебенова, Аубекира Кулова, певца Сапара Бабоева и др.³⁰

Периодическая печать Казахстана («Казахская правда», «Алма-Атинская правда») сообщала об организации в Алма-Ате, тогдашней столице республики, студенческого карачаевского национального ансамбля песни и танца³¹. Герои статей — участники ансамбля — впоследствии у себя на родине стали заметными представителями карачаево-балкарского искусства (З. Хаджилаева, Ф. Крымшамхалова, А. Алтуев, И. Боташев, Б. Тохчуков и др.). Следует подчеркнуть, что корреспондент отметил в некоторых

хореографических и музыкальных выступлениях отчетливую театрализацию³², и мы можем говорить о сохранности в народном сознании национальной художественной идиомы и о стремлении ее развивать. И это было бы невозможно без этических и эстетических уроков и театральных представлений Геммы Гебенова. Национальная театральная идиома, самостоятельно им разработанная, ясно отпечаталась в сознании его учеников и зрителей. К сожалению, многие из них погибли в результате драматических коллизий, выпавших на долю карачаевского народа, поэтому художественное творчество, как и раньше, было адаптировано в искусстве художественного слова, музыки и танца. Начавшееся издание литературы на родном языке, участие в национальных зрелищных представлениях и состязаниях увеличивало в народе ностальгические настроения.

В коллективном письме, отправленном в Президиум ЦК КПСС после XX съезда КПСС, карачаевцы писали: «Карачаевцы ныне разбросаны по территории пяти областей (или трех союзных республик). Это привело к тому, что значительная часть детей, обучаясь в киргизских, казахских или узбекских школах, не знает своего родного языка. Нет школ и письменности на нашем языке. Национальное искусство забыто и не имеет условий для своего развития. Исторические памятники Карачая на Кавказе не охраняются, а кое-где осквернены и разрушены...»³³.

9 января 1957 года был подписан Указ о возвращении на родину³⁴.

Удаление от среды обитания на 14 лет, размывание традиций, отторжение детей от родного языка, разрушение целостности общезития — все эти обстоятельства объясняют появление поколения, которому чуждо было традиционное искусство и близко — современное советское, как самое передовое.

В конечном итоге у нового поколения сформировалось искаженное представление о своей идентичности, которое отразилось и на содержании театральной идиомы. Поскольку многие из учеников Геммы погибли на фронте или умерли от недоедания и болезней в Средней Азии и Казахстане, идеи, которые он вложил в сознание карачаевской молодежи в 20—30-е годы XX века, законсервировались на длительный период. Юное поколение, пережившее депортацию, приобщалось к театральной системе, далекой от духовной культуры народа, живущего в канонах ислама. Гебенов нашел между ними компромисс, уделяя особое внимание театральной условности и сценическим символам, не противоречащим менталитету народа. Заслугой Гебенова явилась фиксация специфики национальной формы в театральном выражении. Поэтому его театр представлял собой захватывающее зрелище, наполненное смысловыми первообразами, понятными каждому участнику и зрителю. Его методика базировалась на содержании и принципах национального этического кодекса «ёзденлик» и фольклоре, с незапамятных времен питавших художественную энергию народа.

Драматург Ш.К. Эбзеев (1913 – 1982)

Гемма
(И.Х.-Б. Гебенев, 1888 – 1977),
основоположник театрального
движения в КАО



Драматург Б.Д. Чотчаев
(1909 – 1977)

Драматург
М.Т. Борлаков
(1902 – 1942)

Репетиция спектакля
«Огурлу» Ш. Эбзеева в
окрестностях Кисловодска.
1931 г.



Пьесы
карачаевских
драматургов,
изданные
в конце
20—30-х гг.
XX в.
на латинице



Композитор
Г. Поздняков и Ш. Эбзеев,
первый директор
Карачаевского ансамбля
песни и танца





Карачаевский государственный ансамбль песни и танца. (в центре М. Мамчуев, в первом ряду слева Кегала Семенова) 30-е гг. XX в.



Исхак Урусов (1917 – 1942), композитор, директор ансамбля песни и танца. 1940 – 1941 гг.



Группа артистов Карачаевского государственного ансамбля песни и танца. Слева направо Сара (Мария) Амирамова, Соня Эбзеева, Кёгала Семенова, Люба Уртеннова, Мариям Чипчикова, Мариям Алиева, Марзи Баучиева, Нузула Карамурзина

Солистка ансамбля Семенова
(Карабашева) Кегала



М. Алиева, член Ген. совета
профсоюзов Англии,
Мэри Квейль, С. Чипчикова.
Кисловодск, 1926 г.



Выпускники
Микоян-шахарского
педагогического училища
Дж. Кипкеев, Р. Алиев,
М. Ахтаов, С. Хабичева,
Ф. Кипкеева. 1938



Участники областной
олимпиады



Участники художественной
самодельности
Учкуланского района



Сапу Чипчикова (на переднем плане справа),
Магаяева Назифа, Гervасий Орловский (без головного убора)



Муксим Салпагарова
(1909 – 1942)



З.Л. Байчорова
(1927 – 1998), драматург



Х.Ю. Урусов,
режиссер-постановщик
массовых театрализованных
представлений



Р.А. Куштерова (1925—1992),
автор и постановщик пьесы «Тюбешиу»
(«Встреча»). 1949 г.
г. Фрунзе Киргизской ССР



С.Х.-М. Куштерова. 1965 г.



Т.С. Кипкеева (1954—2011),
руководитель народного
театра а. Нижняя Теберда



Сцена из спектакля
«Аферисты» Х. Кулиева.
Народный театр «Тюбешу»



Сцена из спектакля
«Возлюбленная отца»
Б. Аппаева. А. Семенов (Рашид)
и К. Чотчаев (Айшат)

Примечания

¹ Указ Президиума Верховного Совета СССР о мобилизации военнообязанных по Ленинградскому, Прибалтийскому Особому, Западному Особому, Киевскому Особому, Одесскому, Харьковскому, Орловскому, Московскому, Архангельскому, Уральскому, Сибирскому, Приволжскому, Северо-Кавказскому и Закавказскому военным округам. 22 июня 1941 года // Правда от 23 июня 1941 г.

² Из протокола заседания бюро ВКП(б) о выполнении мобилизационных мероприятий. 24 июня 1941 г. // Народы Карачаево-Черкесии в годы Великой Отечественной войны (1941—1945). Черкесск, 1990. С. 29.

³ См. подробно: Народы Карачаево-Черкесии в годы Великой Отечественной войны (1941—1945). Черкесск, 1990. Ч. 1. С. 28—94.

⁴ А. И. Караева. Очерк истории карачаевской литературы. М., 1966. С. 292.

⁵ Красный Карачай. 28 апреля 1942.

⁶ И. Корчмарский. Музыкальное самодеятельное творчество карачаевцев в 1940—1950 гг. Краснодар, 1988 (<http://www.elbrusoid.org/content/musics/p123506.shtml>).

⁷ Красный Карачай. 18 января 1942.

⁸ Цит. по: Народы Карачаево-Черкесии... С. 115—119; Красный Карачай. 23 сентября, 29 апреля 1942.

⁹ Красный Карачай. 19 июня 1942.

¹⁰ Там же. 11 июня 1942.

¹¹ Там же. 12 мая 1942.

¹² Цит. по: Народы Карачаево-Черкесии... С. 179.

¹³ Красный Карачай. 16 октября 1943.

¹⁴ Указ Президиума Верховного Совета СССР от 12 октября 1943 г. «О ликвидации Карачаевской автономной области и административном устройстве ее территории» №115/136.

¹⁵ См.: Восстание декабристов. Т. 7. М., 1958. С. 33—34; Б. Шаханов. Переселение. Еще раз о переселении // Этюды о Балкарии. Нальчик, 2007. С. 221—225, 376.

¹⁶ Р. Тебугев. Правда о Клухорском районе // Вести гор. 6 ноября 2007.

¹⁷ РГУ ГА КЧР. Ф. Р-903. Оп. 1 (историческая справка); Решение оргкомитета Президиума Верховного Совета Грузинской ССР по Тебердинскому району о переименовании города и района. 14 января 1944 г. (см.: Р. С. Тебугев. Депортация карачаевцев: Документы рассказывают. Черкесск, 1997. С. 246).

¹⁸ И. В. Михайлов. Населенные пункты Карачаево-Черкесской Республики. Черкесск, 2002. С. 167.

¹⁹ См.: И. Корчмарский. Указ. соч.

²⁰ Указ Президиума Верховного Совета СССР об уголовной ответственности за побег из мест обязательного и постоянного поселения лиц, выселенных в отдаленные районы Советского Союза в период Отечественной войны. 26 ноября 1948 г.; Распоряжение зам. министра внутренних дел СССР С. Круглова и Генерального Прокурора СССР Г. Софронова о немедленном аресте за побег и уклонения от общественно-полезного труда. 22 декабря 1948 г. (см.: Так это было. Ч. 1. М., 1993. С. 294—297).

²¹ Л. Осадчая. «Через театр видим жизни цену...» // День республики. 19 августа 2006.

²² См.: РГУ ГА КЧР. Ф. Р-903. Оп. 1. Л. 1.

²³ Там же.

²⁴ Постановление Совета Министров СССР о снятии некоторых ограничений в правовом положении спецпереселенцев. 5 июля 1954 г.; Распоряжение Совета Министров СССР о призыве в армию спецпереселенцев. 23 марта 1955 г.; Постановление Совета Министров СССР о снятии с учета некоторых категорий спецпоселенцев. 24 ноября 1955 г.; Указ Президиума Верховного Совета СССР «О снятии ограничений по спецпоселению с чеченцев, ингушей, карачаевцев и членов их семей, выселенных в период Великой Отече-

ственной войны. 26 июля 1956 г. (без опубликования в печати) (см.: *Р. С. Тебугев. Депортация карачаевцев...* С. 165–169).

²⁵ См.: *И. Семенов. Избранное. М., 1992; О. Отаров. Воспоминания. Письма / Вступ. ст. Т. М. Хаджиевой. Нальчик, 2004.*

²⁶ *К. Ш. Кулиев. Раненый камень: Стихи и поэма. М., 1968; перевод Наума Гребнева.*

²⁷ [Интервью с П. Байчоровым] // *Карачай. 12 сентября 2003; Р. Байрамкулов. Мы тоже создали ансамбль // Карачай. 10 июня 2004.*

²⁸ *А. И. Караева. Указ. соч. С. 293.*

²⁹ См.: *И. Корчмарский. Указ. соч.*

³⁰ *Н. Хубиев. До сих пор звучит во мне его голос // Карачай. 19 марта 2007.*

³¹ Рождение ансамбля // *Казахская правда. 6 января 1957; Алма-Атинская правда. 12 января 1957.*

³² Там же.

³³ Цит. по: *Так это было. Ч. 1. М., 1993. С. 305.*

³⁴ Указ Президиума ВС СССР о преобразовании Черкесской автономной области в Карачаево-Черкесскую автономную область от 09.01.1957 г. (см.: *Р. С. Тебугев. Депортация карачаевцев...* С. 271).

Глава V

РАЗВИТИЕ ТЕАТРАЛЬНОЙ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТИ КАРАЧАЕВЦЕВ в 1957—2010 гг.

Создание Карачаево-Черкесской автономной области (во второй раз в истории и карачаевцев, и черкесов) в связи с возвращением карачаевцев из мест депортации обеспечило широкое развитие всех отраслей материальной и духовной культуры народов, ее населяющих. Беспрецедентные ассигнования, выделенные Советом Министров РСФСР Ставропольскому крайисполкому на обустройство нового территориального образования, распределялись на всю инфраструктуру области с учетом интересов прибывающих карачаевцев. Нужно заметить, что произошедшее при этом упразднение собственной автономии лишало карачаевский народ самостоятельности в определении культурных приоритетов, возрождении национального искусства, способствовало рассредоточению его интеллектуального и творческого потенциала.

Реабилитационные меры, сопутствующие организованному возвращению и обустройству карачаевцев на исторической Родине, быстро оживили культурную и экономическую ситуацию во всей области. В Карачаевске возобновил работу Государственный педагогический институт, созданный перед войной; Карачаево-Черкесский НИИ языка, литературы и истории расширил свой научный и кадровый потенциал. Карачаево-балкарские языковеды приступили к обсуждению проекта нового карачаевского алфавита, составленного алфавитной комиссией.

Художественные коллективы готовились к участию в концерте на Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве. В столице, в Колонном зале Дома Союзов, открылась декада литературы и искусства народов Карачаево-Черкесии и Адыгеи.

В правлении Союза писателей РСФСР в это время обсуждаются произведения писателей области. Итогом совещания стало образование в

Черкесские Оргкомитета Карачаево-Черкесского отделения Союза писателей РСФСР, который провел в городе Карачаевске первый послевоенный семинар молодых поэтов и прозаиков. В Черкесске начинает функционировать областное отделение Союза журналистов СССР. Молодежь карачаевской и других национальностей направляется на учебу в лучшие учебные заведения страны.

Одним из первых выполненных решений стало переименование населенных пунктов бывшей Карачаевской автономной области или возвращение им прежних названий. Город Микоян-Шахар становится центром Карачаевского района и переименовывается в Карачаевск, где возобновил свою работу педагогический институт, Дом культуры. Ряд мер по оказанию помощи органам культуры и искусства КЧАО касался вопросов самодеятельного и профессионального творчества¹.

Поскольку все объекты культурно-художественного назначения — управление культуры, научно-исследовательский институт, издательство, редакции областных газет, радиокомитет, театр, отделение Союза писателей и пр. — сосредоточились в городе Черкесске, некоторые представители карачаевской научной и художественной интеллигенции устраиваются на работу в столице автономной области.

Хрущевская «оттепель» дала новый импульс творческой части карачаевского народа, возродила надежды, подарила новые темы. Это было время взлета ее творческой мысли.

Уже 11 апреля 1957 года в Черкесске выходит первый номер возобновленной после 1943 года газеты «Красный Карачай» — объединенного органа Карачаево-Черкесского обкома и горкома КПСС, областного Совета депутатов трудящихся². В Карачаевском районе начинает издаваться районная газета «По ленинскому пути» («Ленинны джолу бла») на карачаевском и русском языках³.

Возвращение карачаевцев происходило в преддверии двух важнейших событий: Всемирного фестиваля молодежи и студентов и 400-летия присоединения Черкесии к России. Таким образом, карачаевцы, вернувшись на родину, вовлеклись во все мероприятия по проведению предстоящей декады литературы и искусства народов КЧАО, намеченной на осень 1957 года.

Разработанные областным управлением культуры условия отбора для поездки в Москву, систематические репетиции и концертные выступления форсировали развитие художественного творчества карачаевцев. Естественно, что не все виды искусства могли быть ими представлены в такой короткий срок и в таких непростых обстоятельствах.

Декада проходила с 7 по 11 октября 1957 года в Москве. На заключительном концерте присутствовали партийная элита и ведущие деятели литературы и искусства Советского Союза, которые высоко оценили художественную программу КЧАО, составленную из выступлений област-

ного ансамбля танца, мастеров художественного слова и вокальных и хоровых номеров⁴.

Успешное выступление в Москве стимулировало дальнейшее развитие художественной самодеятельности и профессионального искусства карачаевцев. В рамках Постановления Совмина РСФСР о мерах помощи КЧАО в октябре 1957 года в ленинградский ЛГИТМиК была направлена актерская студия, в состав которой вошли 9 карачаевцев.

В 1957 году, сразу по возвращении на родину, возобновил работу ниже-тебердинский драматический кружок под руководством М. Х. Блимготова (1934—1985). До начала репетиций была укомплектована труппа, проработан возможный репертуар, проанализирован полевой материал.

Возобновление деятельности народного театра явилось событием в жизни Карачая. Одной из первых работ театра стал спектакль «Къара чепкен» («Черное платье»), инсценировка повести карачаевской писательницы Халимат Байрамуковой. Спектакль имел большой успех у зрителей Карачаевского района и привлек внимание радио и печати.

Сцена сельского театра за короткое время стала своеобразным рупором, пропагандистом сочинений карачаевских писателей и поэтов, которые не имели возможности видеть свои произведения на профессиональной сцене. В новообразованной Карачаево-Черкесской автономной области «70—80% сети культурно-просветительских учреждений Карачаевского, Прикубанского, Усть-Джегутинского районов размещены в помещениях старой постройки и иного предназначения, зимой многие из них не отапливаются, плохо оснащены мебелью, инструментами, инвентарем»⁵. В этой связи заслуживает внимания деятельность упомянутого М. Х. Блимготова, который восстановил регулярную работу клуба и, несмотря на трудности, сумел сделать сельский драмкружок центром общественного притяжения⁶.

Народный коллектив из Нижней Теберды остался верен художественной задаче, унаследованной им до выселения, — оставаться воспитателем положительной личности, вдохновлять гуманистическими идеями, формировать гражданскую позицию. Свою работу самодеятельный театральный коллектив продолжал последовательно развивать, опираясь на традиции, сближающие театральное искусство с жизнью народа. Он брал на себя ответственность и за этическое, и за эстетическое воспитание своего зрителя, который хотел иметь собственный национальный театр, видя в нем культурную перспективу.

Большую роль в развитии национальной драматургии и театральной самодеятельности играли Карачаево-Черкесское отделение СП РСФСР и областной Дом народного творчества, созданные в 1958 году⁷. Стенограммы выступлений, рецензии, отчеты о работе этих организаций хранят дух политической ангажированности — характерной черты исследуемого периода. Анализируя архивные материалы, связанные с темой развития карачаевской культуры конца 50-х годов XX века, нельзя не отметить на-

стороженность чиновников по отношению к народным инициативам и назидательный тон партийной цензуры.

Многие начинания карачаевской интеллигенции тех лет наталкивались на долгие, изнурительные обсуждения коллег с привлечением представителей партийного аппарата области, тормозящие появление необходимой народу литературы. В 1958 году областным книжным издательством был выпущен сборник «Карачаево-балкарские старинные песни», в который вошли шедевры словесно-певческого искусства карачаевцев и балкарцев, — сборник, нужный для народа, помогающий оживлению его исторической памяти, установлению идентичности. Выпуск книги вызвал диаметрально противоположные реакции у партийной и научной части общества: первые указали «придержаться дальнейшую продажу», тогда как, например, специалист по карачаево-балкарскому языку и литературе Петр Балтин считал, что «наша задача сейчас состоит в восстановлении книжного фонда, ведь карачаевцам нечего читать. Для карачаевцев и их культуры это очень важное событие. Правильно поступило наше издательство, когда они издали эти песни. Это такой памятник для карачаевской культуры, и мы должны его издавать!»⁸. Участвующий в обсуждении первый секретарь ОК КПСС сознался, что их преувеличенный интерес к сборнику и присутствие первых лиц области объясняются полученным обкомом партии «материалом», в котором указывалось на недостатки и «идейные пороки» издания⁹.

Намеренное отвлечение от решения насущных проблем карачаевской литературы и искусства, провоцируемое специфическими «материалами», не осталось незамеченным для присутствующих. Стенограмма выступлений по поводу выпуска издательством этого сборника хранит и замечания о нехватке драматургических изданий. Так, в частности, один из выступающих говорил: «Пьес у нас совершенно нет. Неужели у нас некому написать интересную пьесу? Я считаю, что товарищам надо заниматься тем, что нам наиболее нужно и наиболее целесообразно»¹⁰. Об отставании драматургического жанра говорили и сами писатели; одним из первых поднял эту проблему Г. Гебенев¹¹.

На первом областном съезде культпросветработников, состоявшемся в феврале 1958 года, были обнародованы сведения о тяжелых условиях работы в клубах в населенных пунктах с преобладающим карачаевским населением, обращено внимание на недостаток специалистов и пьес на родном языке, выработаны меры по улучшению дальнейшей работы культпросветучреждений¹².

Внимание к проблемам драматургии и театра видно и из протоколов собрания писателей и литературного актива КЧАО, инициированного III съездом писателей СССР, и из доклада Н. С. Хрущева о тесном взаимодействии литературы и искусства¹³. При областном отделении СП создается секция драматургии, задачей которой становится работа с

начинающими драматургами и обязательное рецензирование поступающих в организацию пьес¹⁴.

При обсуждении тематического плана издания литературы на 1959 год руководитель карачаевской литературной секции просил обратить внимание на то, что «в течение 15 лет карачаевская литература не пополнялась новыми изданиями. Между тем выросло немало новых авторов, написано много новых произведений. Исходя из этого, считаю необходимым включить в план издания художественной литературы на 1959 год сборники произведений авторов: Хазгериева М., Байрамкулова А., Хубиева М., Эбзеева А., Хубиева О., Байрамуковой Х., а также прошу объем карачаевского сборника художественных произведений на 1959 год увеличить до 20 печатных листов»¹⁵.

Недостаток драматических произведений сказывался и на театральной самодеятельности в области. Создание в 1958 году областного Дома народного творчества (ОДНТ) с библиотечным фондом в 1500 книг, призванного поощрять развитие самодеятельного художественного творчества, способствовало резкому увеличению массовости и качества художественной самодеятельности¹⁶. Налаживалась плановая работа по урегулированию проблем театральной самодеятельности в КЧАО. ОДНТ вплотную занялся организацией драматических кружков, устройством для них различных конкурсов, семинаров¹⁷.

Созданная при ОДНТ драматическая секция работала планомерно, привлекая к обсуждению пьес писателей области и актеров русского театра. Уровень обсуждения был высокий, шла добросовестная работа с литературным материалом, беспристрастная и доброжелательная критика актеров русского театра помогала совершенствовать драматургическое мастерство. Пьес присылалось и вычитывалось много, но далеко не все получали положительные отзывы. Здесь нужно отметить, что ОДНТ должен был работать в основном с пьесами одноактными, приспособленными к условиям сельской сцены. Многоактные пьесы находились в ведении Союза писателей КЧАО, но там драматическая секция практически не функционировала, и карачаевские писатели работали в основном над одноактными произведениями, не учитывая, что в Ленинграде учатся будущие актеры национального театра, которые по окончании курса начнут работать в Черкесске и которым потребуется свой репертуар.

Драматург Зоя Байчорова много работала с карачаевской театральной самодеятельностью. Обсуждение одноактной пьесы в двух картинах «Под сенью Эльбруса» стало предметом одного из первых заседаний карачаевской драматической секции, созданной при ОДНТ.

Рецензент пьесы (актер русского театра Т. Калугин) отмечал, что ее сюжетная линия разработана правильно, но в конфликт между действующими лицами нужно внести больше остроты и требуется доработка некоторых ха-

рактеров. Неплохо написанный образ Эркехан, соседки Сапият, также нуждался в более тщательной психологической обоснованности, в части ее поведения с окружающими. Недостаточно ярким рецензент посчитал характер Хасана, мужа Марьям, человека малоразвитого и деспотичного. Он советовал автору пьесы в сцене ссоры между Хасаном и Марьям предельно четко показать внезапный протест Марьям против ее рабского положения в семье Хасана и гнев и возмущение последнего, вызванный вышедшей из его подчинения женой. Рецензент советовал доработать образ лейтенанта Мурата, добавив ему большей активности в сценах с Сафият и Хаджат, председателем сельсовета. Образ Хаджат должен быть более конкретным и убедительным; она слишком по-женски многословна, а это лишает образ весомости.

Финальная сцена пьесы из-за растянутости не имела кульминационного звучания, поэтому ее необходимо было пересмотреть и переделать. В целом идея пьесы была продемонстрирована: молодежь на пути к цели способна преодолеть все трудности.

В итоге члены художественного совета ОДНТ отметили свежесть сюжета, удачную композицию и после исправления недостатков постановили рекомендовать пьесу для постановки в сельских клубах¹⁸.

В 1958 году состоялось обсуждение пьесы Дж. Гочияева «Джангы адетге — кенг джол» («Новым обычаям — широкую дорогу»). Драма состояла из 7 картин, 18 персонажей.

Джагапар Гочияев — сельский учитель из Сары-Тюза. Тема пьесы касалась пережитков прошлого — берне (подаркам), калыму. Члены художественного совета ОДНТ критически подошли к драматическому материалу, отметив его схематичность: впечатление, что текст писал агитатор, а не драматург. Указано на слишком большое количество действующих лиц, которое только осложнит постановку, — содержание позволяет его уменьшить. Кроме того, количество участников драмкружка в сельских клубах обычно не превышает восьми-десяти.

Настоящим борцом с пережитками прошлого в пьесе показан только младший брат героини Алакез Аслан, остальные пассивны. Автор подразделяет колхозников на обычных, зажиточных и т. д. Сын зажиточного колхозника представлен только как отрицательный тип — это, по мнению критиков, примитивный подход к отображению действительности. Кроме того, они сочли неправдоподобной и одинаковую одежду у всех членов колхозного звена.

Большие нарекания вызвала стилистика пьесы. В тексте встречаются нехарактерные для карачаевского языка грубые и неточные обороты, понижающие образы колхозников и сельской интеллигенции. Специально было отмечено, что роль партийной организации и сельсовета принижена.

Рецензенты пришли к выводу, что пьеса в художественном и сценическом отношении слабая, без тщательной переработки она не может быть рекомендована к постановке¹⁹.

В архиве хранится также запись обсуждения одноактной пьесы Магомета Болатова «Помощь Мурату», с участием восьми действующих лиц. Действие происходит в школе. Рецензировал пьесу писатель N.:

Пьеса в педагогическом отношении порочна. Учителя бессильны улучшить успеваемость, а дети — раз поговорили друг с другом — и все проблемы решены?! О роли комсомольской, пионерской организации ничего не сказали. Семиклассник заменяет учителя?!! Это не пьеса, а карикатура на пьесу! Видимо, автор не знает методы педагогического воспитания. Я не говорю о языковых недостатках, о массе морфологических и стилистических ошибок. Не рекомендую заниматься драматургией²⁰.

Можно видеть, что, когда разбором пьесы занимался профессионал театра, замечания были продуктивные, в других же выступлениях критика сосредотачивалась на идеологическом аспекте. Профессиональному разбору не были подвергнуты ни тема, ни конфликт пьесы, ни сюжетные перипетии. Подобная критика была губительной для начинающих драматургов, некоторые из них впоследствии больше никогда не обращались к драматургическому жанру. Но пьеса Дж. Гочияева в доработанном виде все же была опубликована²¹.

Систематическое обсуждение пьес для сельских драматических коллективов, проводимое драматической секцией областного Дома народного творчества, способствовало повышению качественного уровня национальной драматургии, как и авторитета ОДНТ. В нем была налажена работа с переводчиками: из присланных центральным Домом народного творчества репертуарных сборников выбирались пригодные для национального характера и обычаев тексты, тут же переводились и рассылались по сельским клубам.

Областной смотр драматических коллективов проводился в два тура: первый тур — в течение 20 дней по районам области, второй, завершающий — в течение трех дней в Черкесске. Победители участвовали в краевом недельном смотре в Ставрополе, где параллельно занимались на семинарах по разбору одноактных пьес.

В 1959 году по рекомендации ОДНТ для самодеятельных театральных коллективов Карачаево-Черкесским книжным издательством были утверждены к изданию пьесы З. Байчоровой «Три года спустя» (1,5 п. л., тираж 750 экз.) и А. Боташевой «Ачемез» (0,5 п. л., 250 экз.)²².

Героическая тема была еще раньше представлена драмами У. Б. Алиева «Ачемез» и «Бийнегер», которые с 1958 года включались в тематический план книжного издательства (объем 4 п. л., тираж 1000 экз.) и рекомендовались к изданию и в 1960 году²³.

На втором областном смотре художественной самодеятельности удачно выступил драматический коллектив Нижне-Тебердинского сельского клуба, который поставил пьесу «Новым обычаям — новую дорогу»²⁴.

Подъем самодеятельной театральной активности в КЧАО был характерной чертой периода хрущевской «оттепели». В стране зрело новое движение «народный театр», имевшее много сторонников и много противников. Причины создания самодеятельных коллективов были настолько разными, что не позволяют построить закономерность: одни из них создавались как любительские, восполняющие недостаток в общении, другие — как полупрофессиональные, третьи были отражением очередной политической кампании и т. д.

Многих смущало, что народный театр потребует от самодеятельности систематической плановой работы, подчиненности финансированию, а также повлечет за собой превосходство участников, имеющих специальное образование и т. п.²⁵

В 1959 году впервые было присвоено звание «народный театр» коллективам, отвечающим новым, более высоким требованиям к театральной самодеятельности, обеспечивающим активное воздействие на эстетические вкусы и взгляды зрителей. Народные театры должны были быть постоянно действующими, иметь сложившуюся труппу, полноценный в идейном и художественном отношении репертуар и необходимые условия для постановки спектаклей и выступлений (наличие помещений и др.). На основании Положения о народных театрах каждые два года драматические коллективы должны были публично защищать свое звание²⁶.

Известно, что в те годы более чем ста коллективам страны было присвоено звание «народный», среди них были те, что имели давно сложившийся состав, но встречались и такие, которые создавались одновременно с присвоением звания²⁷.

Театральная самодеятельность Карачаево-Черкесии проявляла себя постепенно. Если раньше на смотрах художественной самодеятельности основными жанрами были танцы и художественное чтение, то начиная с 1959 года появились хоры с трех-четырёхголосным исполнением, драматические коллективы с постановками на карачаевском и черкесском языках, музыкальные ансамбли русских народных инструментов. Таким образом, движение «народный театр» привело в театральную самодеятельность новых участников.

Главной задачей ОДНТ в 60-е годы прошлого века стало формирование нового отношения к людям, занимающимся самодеятельным творчеством. Изучая национальные традиции в художественном народном творчестве, определяя его истоки и намечая пути дальнейшего развития, методисты руководствовались прежде всего менталитетом народов, проживающих в республике. Видимая пассивность участия в драматических кружках объяснялась многими причинами, среди которых главные — наличие традиционно более развитых видов искусства, таких, как хореографическое, вокально-хоровое и инструментальное, а также хлопоты, связанные с обустройством на новом месте. Поэтому начинания, разрабатываемые в

ОДНТ, распространялись на все виды народного искусства, которые в своей основе оставались глубоко взаимосвязанными, составляя целостный организм. Возрождающаяся драматическая практика постепенно завоевывала утраченные достижения наравне с другими видами народного искусства, имеющими древние традиции. Принцип взаимообогащения и единства помогал активистам сельских клубов создавать творческие отношения и обогащать культурную жизнь на селе.

Уже в конце 1960 года в помощь театральной самодеятельности ОДНТ была проведена каталогизация драматических произведений — составлен аннотированный список пьес для постановки. Разработав «Положение о районном театре народного творчества», ОДНТ организовал месячные курсы руководителей драматических коллективов при Областном драматическом театре и, кроме того, оказал методическую и практическую помощь драматическим коллективам аула Нижняя Теберда и Дома культуры аула Усть-Джегута. Трудно переоценить также и значение фольклорно-музыкального архива, накопленного методистами Дома народного творчества, поскольку спектакли на карачаевском языке обязательно содержали музыкальные фрагменты²⁸.

В 1960 году в КЧАО было 345 кружков художественной самодеятельности, из них драматических — 81, где занимались 772 участника.

Третий областной смотр художественной самодеятельности, состоявшийся в 1960 году, показал, как возросло количество и идейное и художественное мастерство участников. Вместе с тем отмечалось, что отношение к драматическим коллективам в карачаевских аулах пассивно, репертуар содержательно беден, местные авторы в работе драмкружков участвуют мало, коллективы немногочисленны, а в некоторых (Верхний Каменномост, Кичи-Балык, Элькуш, Нижний Карачай, Джазлык) вообще нет специалистов. Упоминалось об инсценировке поэмы А. Уртенова «Сафият» в клубе аула Джегута, выполненной драматическим коллективом под руководством П. Хачирова²⁹.

Летом 1960 года на карачаевской секции областного отделения Союза писателей РСФСР состоялось обсуждение рукописи одноактной пьесы З. Байчоровой «Джыйылыу болду» («Встреча состоялась»), раскрывающей взаимоотношения одной семейной пары на примере распределения квартир в новом доме.

Несовместимость характеров супругов, Павлины и Харуна, выявляется по мере развития действия, которое происходит в одном отрезке времени и в одном месте (их собственной квартире). Противопоставляя пассивную позицию мужа — председателя комиссии по распределению квартир, мужчины среднего возраста, и молодой напористой, нигде не работающей жены, беспардонно вмешивающейся в его работу, автор пьесы показывает в образах героев ростки мещанства и стяжательства.

Рецензенты отмечали оригинальность сюжета и композиции, советовали глубже разработать образы супругов, чтобы не оставалось неясностей в понимании конфликта между Павлиной и Харуном. Некоторые рецензенты упрекнули автора в отсутствии национального колорита, но отметили, что по причине несложной декорации, а также краткости пьеса доступна для клубной сцены и потому может быть опубликована в газете в помощь самодеятельным драматическим кружкам и ОДНТ³⁰.

Для начинающих драматургов отделение союза писателей КЧАО провело однодневный семинар, на котором выступил известный ставропольский писатель П. П. Мелебеев³¹.

В 1961 году ОДНТ начал закладывать основы полнокровной работы с драматическими коллективами:

1. Подготовлен и разослан аннотированный список пьес для драмколлективов.
2. Разработаны программы подготовки руководителей драмколлективов.
3. Разработано Положение о районном театре народного творчества.
4. При областном государственном драматическом театре в Черкесске организованы и проведены семинары и месячные курсы руководителей драмколлективов.
5. Оказана методическая и практическая помощь драмколлективам с/к Нижняя Теберда, Прикубанского ДК³².

К концу 1961 года в области уже работало 75 драматических кружков. И хотя состав их был невелик — например, в карачаевском районном Доме культуры в драмкружке занимались всего 4 человека, а в агитбригаде 15, — они оперативно объединялись в период районных и областных смотров театральной самодеятельности, благо методики работы этих кружков существенно не отличались друг от друга. Неутомимая деятельность ОДНТ в полной мере сказалась на росте уровня художественной самодеятельности района³³.

В 60-х годах прошлого века укрепляется интерес к искусству среди самих карачаевцев. Население оказывает помощь исследователям при сборе и записи этнографических материалов. Так, например, проведение грамзаписи карачаевских песен и музыки, организованное ОДНТ в 1961 году, вылилось в широкомасштабную акцию по сбору и нотной обработке фольклорного и современного музыкального материала, необходимого драматическим и хореографическим коллективам. В процессе работы отыскивали талантливых исполнителей, а обнародовав их репертуар, побудили население заинтересоваться истоками всех видов национального искусства. Всего было записано 54 карачаевские песни, их исполняли певцы Р. Хапчаева, М. Ногайлиев, А. Хабишев и др. В состав жюри, отбравшего произведения для грамзаписи на карачаевском языке, входили И. Н. Чотчаев, Х. Т. Тохчуков, Кады Хубиев, Азрет Шаманов, О. А. Чагаров³⁴.

Профессионализация деятельности ОДНТ после проведения этого мероприятия стала особенно заметной. Сбор материала для определенного вида искусства стимулировал развитие другого вида, добавлял в репертуар новые национальные жанры, увеличивал возможности выбора.

В области в 1962 году насчитывалось более 70 драмкружков (больше было только танцевальных).

Организация постоянно действующих районных семинаров для руководителей драматических коллективов значительно укрепила позиции театральной самодеятельности области, расширила творческий кругозор участников. В соответствии с указанием Министерства культуры РСФСР на занятия отводилось 20 рабочих дней, или 160 учебных часов в год. ОДНТ регулярно проводил двухдневные семинары для повышения квалификации руководителей театральной самодеятельностью. На занятиях анализировались сюжет и композиция одноактных пьес и закреплялась методика учебно-воспитательной работы в драматических коллективах. Всего в год на семинары отводилось 40 часов (преподавателю разрешалось менять часы по своему усмотрению):

1. Учебно-воспитательная работа в театральном коллективе — 2 часа.
2. Работа режиссера над пьесой — 2 ч.
3. Разбор пьесы с исполнителями — 8 ч.
4. Репетиция в выгородках — 10 ч.
5. Репетиция на сцене — 6 ч.
6. Выпуск спектакля — 2 ч.
7. Оформление спектакля — 2 ч.
8. Художественное слово — 2 ч.
9. Основные правила искусства грима — 2 ч.³⁵

Кроме практических занятий Дом народного творчества и методический кабинет Управления культуры разработали в помощь районным семинарам методические репертуарные материалы и рекомендации для художественной самодеятельности на 1962 год.

Как видим, в работе над спектаклем в театральной самодеятельности превалировала методология профессиональной режиссуры, и это не замедлило сказаться на качестве постановок. В драматической секции ОДНТ работали методистами и консультантами профессиональные актеры, много лет прослужившие в русском театре. Это Н. Иванов, Д. Калугин, И. Джабаев, Б. Борлаков и другие, чей вклад в развитие национальной театральной самодеятельности области значителен. Их объективная, содержательная критика, большой опыт работы в театре помогали устранять недочеты в постановках. Благодаря их письменным свидетельствам, хранящимся в республиканских архивах, сегодня мы можем частично восстановить картину театральной самодеятельности 60-х годов прошлого века.

В частности, мы читаем о неудовлетворительной работе с драмкружками в Усть-Джегутинском районе: за 9 месяцев 1962 года они смогли поставить

только две одноактных пьесы; совершенно не работала самодеятельность в Усть-Джегуте, Эльтаркаче. Агитбригады ограничивались концертными номерами, поэтому и выступление усть-джегутинского районного отдела культуры на очередном областном смотре драмколлективов области оказалось посредственным³⁶.

Методисты отмечали, что в Малокарачаевском районе лучшим драматическим кружком был коллектив, работающий в районном Доме культуры в Учкекене под руководством П. Коденцева. С большим успехом самодеятельные артисты сыграли на карачаевском языке спектакль местного автора «Встреча двух эфенди» и показали его во всех сельских домах культуры района. Спектакль посмотрели более двух тысяч человек. Проверяющие отметили стремление самодеятельных драматических коллективов района строить свои выступления на местном национальном материале. Драмкружки аулов Кызыл Покун и Терезе, где абсолютное большинство проживающего населения составляли карачаевцы, работали над сугубо национальным репертуаром³⁷.

В целом по области наметилось оживление самодеятельного драматического творчества. Согласно постановлению краевого управления культуры, президиума краевого совета профсоюзов и краевого отделения ВТО от 15 октября 1962 года №135, в Карачаево-Черкесии прошел областной смотр драматических коллективов области. Он проводился в два тура с 30 октября по 15 декабря 1962 года: первый — по районам области с 25 октября по 15 ноября (был учрежден график выступлений); второй — в г. Черкесске с 12 по 14 декабря. Смотр постоянно освещался в печати³⁸.

По мнению жюри, материалов на национальных языках для драматических коллективов и агитбригад было явно недостаточно и уровень выступления участников национальных драмкружков оставлял желать лучшего. Поэтому предпочтение было отдано спектаклям, поставленным на актуальную тему и отмеченным актерским мастерством. Их авторы — драматические коллективы курорта Теберда, города Черкесска и зеленчукского районного Дома культуры, которые и стали победителями областного смотра. Именно их отобрали для участия в краевом смотре-конкурсе одноактных пьес в Ставрополе члены областного жюри — режиссеры и актеры Карачаево-Черкесского областного драматического театра П. П. Поддубный, В. Н. Василевская, С. П. Чубаровский; А. А. Хабичев (директор ОДНТ), писатель-драматург Х. А. Карданов и др.³⁹.

Краевой смотр прошел с 5 по 10 января 1963 года в Ставрополе. Выше-названные участники из Карачаево-Черкесии заняли призовые места среди 35 драматических коллективов Ставропольского края⁴⁰. Примечательно, что выбор областного жюри совпал с мнением жюри краевого конкурса.

Первое место занял Черкесский народный театр, основанный при клубе завода холодильного машиностроения, за спектакль по пьесе А. Гроха «Новоселье», поставленный режиссером Эллой Евгеньевной Гор-

ской. Второе место досталось тебердинскому Дому культуры, драматический коллектив которого показал одноактную комедию Б. Ласкина «Семейная хроника» в постановке режиссера Н. Н. Молодкина⁴¹.

Победа драматических коллективов, работающих на русском языке, была закономерна: их выступления отличались подготовленностью, слаженностью, многие из них имели продолжительный опыт работы в театральной самодеятельности.

Ситуация в национальных театральных кружках, в частности карачаевских, складывалась неоднозначно — многое зависело от человеческого фактора. Если за организацию драматического коллектива брался грамотный, инициативный человек, то работа налаживалась, обретала постоянный ритм и спектакли выходили хорошие. Но, как правило, драматические кружки активизировали работу в связи с предстоящими конкурсами или смотрами.

Из драмкружков, работающих на карачаевском языке, стабильной оставалась деятельность ниже-тебердинского коллектива. С 1962 года руководство самодеятельной труппой взяла на себя директор сельского Дома культуры Соня Хаджи-Муратовна Кушетерова (в этой должности она проработала до 1986 года). Самодеятельный театр становился центром общественного притяжения в селе. Здесь не ждали, когда в Дом культуры пришлют пьесы или сценарии на родном языке. С. Кушетерова самостоятельно инсценировала произведения многих карачаевских поэтов и писателей. Удачными были постановки «Черное платье» и «Материнские глаза» Х. Байрамуковой, «Сафият» и «Эфенди и судьба» А. Уртенкова, «Огурлу» Ш. Эбзеева и др.

Заслуживает внимания опыт руководителя малокарачаевского драматического коллектива П. Коденцева, о котором сказано выше, русского по происхождению режиссера, ставшего во главе карачаевской самодеятельной труппы Малокарачаевского района и проработавшего с ней несколько сезонов.

В 1963 году в стране наблюдается повышенный интерес к искусству, вызванный социальной активностью общества в период «оттепели», практикуются встречи с творческой интеллигенцией. Состоялось два примечательных события, повлиявших на развитие театрального жанра в стране: это выход постановлений ЦК КПСС «О работе детских театров РСФСР» и идеологического отдела ЦК КПСС «Об очередных задачах идеологической работы партии». Они сыграли направляющую роль в работе учреждений культуры и искусства на много лет вперед, закрепив главенство политического контроля в литературе и искусстве и, как следствие, усугубив противоречия между партийными требованиями и культурными потребностями общества⁴².

Постановлением Совмина РСФСР от 26 сентября 1963 года предписывалось провести в 1964 году Всероссийский смотр сельской художествен-

ной самодеятельности. В соответствии с этим бюро Карачаево-Черкесского обкома КПСС и исполкома областного совета депутатов трудящихся 28 октября 1963 года приняли решение провести аналогичный смотр по районам области с заключительным туром в столице КЧАО в ноябре 1964 года⁴³.

Областной Дом народного творчества усилил внимание к проблемам национальной театральной самодеятельности и формирования его репертуара. Методист ОДНТ Н. Иванов, актер по специальности, в 1964 году оказывал значительную методическую помощь драматическим коллективам области. В ауле Новая Дзегута была показана сценка «Охотник» на карачаевском языке, которая имела большой успех. Н. Иванов при этом отмечал, что, хотя в районном Доме культуры стабильно функционирует драмкружок, работа с остальными драматическими коллективами в Прикубанском районе практически не ведется⁴⁴.

Заключительный смотр драматических коллективов области продемонстрировал запущенность в работе театральных кружков. Коллективы выступали в основном с инсценировками и одноактными произведениями, при скудном репертуаре, низкой исполнительской технике, отсутствии реквизита, музыкальных инструментов и пр. Для активизации работы было решено раз в два года проводить аналогичные смотры, а в 1965—1967 годов привести в надлежащий порядок все сельские клубы и дома культуры, укомплектовать штаты специалистами и опытными практиками культпросветработы, обеспечить клубы техническими средствами и т. п., а также выделить дополнительные штатные единицы для трех народных театров⁴⁵.

Проверка работы драмкружков в 1965 году в усть-джегутинском районном Доме культуры показала, что зрителям были продемонстрированы всего две одноактные пьесы и даже агитбригада, состоящая из 15 человек, которая раньше являлась неотъемлемой частью драмкружка, по существу стала концертной бригадой.

Из восьми районов области в двух (Карачаевском и Малокарачаевском) могла бы наладиться полнокровная работа с театральной самодеятельностью на карачаевском языке, поскольку там преобладало карачаевское население; в двух (Прикубанском и Усть-Джегутинском) эту идею можно было осуществить частично, а в Зеленчукском и Урупском районах деятельность драмкружков на карачаевском языке носила спонтанный характер. Вообще в художественной самодеятельности Карачаево-Черкесии складывалась практика «один район — один вид искусства». Так, в Карачаевском районе театральная самодеятельность всегда была представлена коллективом из Нижней Теберды, Малокарачаевский район ориентировался в основном на развитие вокально-хореографического ансамбля, Усть-Джегутинский — фольклорного (хор стариков) и т. п. Отметим, что в других районных и сельских домах культуры (с преобладающим карачаевским населением) за многие десятилетия так и не было создано

ни одного драматического кружка, равного вышеназванному, все они существовали лишь короткое время.

Тщательное обследование методистами ОДНТ состояния театральной самодеятельности в области, разработанные ими рекомендации по улучшению культурно-просветительной работы и практическая помощь на местах способствовали повышению количества и качества постановок.

В 1966 году произошло незначительное увеличение числа драматических коллективов в области: их уже насчитывалось 78 (718 участников)⁴⁶.

В том же году прошел областной смотр одноактных пьес. Интерес жюри привлекла инсценировка «Черного платья» («Под властью адата») Х. Байрамуковой на карачаевском языке, показанная самодеятельным драматическим коллективом аула Нижняя Теберда. Коллективу было присвоено звание «народный», с учетом того, что за 3—4 года работы он не показал слабых в художественном отношении пьес⁴⁷.

Повышение уровня художественной самодеятельности в городе Карачаевске и Карачаевском районе связано с профессиональной деятельностью опытного культработника Мустафы Ибрагимовича Мамчуева (1914—1980) и только начинающих свой путь в области культурно-просветительной работы энтузиастов национального искусства Алихана Хабищева, Салиха Динаева и Заура Акбаева.

Первый из них еще до начала Великой Отечественной войны 1941 года руководил микоян-шахарским Домом культуры, по возвращении из депортации был назначен директором Дома культуры г. Карачаевска. В 1966 году М. Мамчуеву было присвоено звание заслуженного работника культуры, он входил в оргкомитет местных композиторов. До конца своей жизни он оставался преданным народному творчеству специалистом, его знания и опыт использовали в работе начинающие культработники. Осознавая, что создать в Карачаевске, городе с разноязычным населением, в отсутствие профессионалов, драмколлектив, равный ниже-тебердинскому, будет трудно, Мамчуев ввел в практику творческие встречи с ведущими актерами и режиссерами Ставропольского краевого государственного драматического театра⁴⁸.

Поскольку Карачаевск одновременно являлся центром и городского, и районного отделов культуры и кабинеты заведующих находились на одной территории, нетрудно было заметить не только их согласованность в работе, но и творческое соперничество. В городе и районе профессионально развивались библиотечные традиции, из года в год расширялась сеть книжного фонда, росло число сельской интеллигенции. Библиотеки, обычно расположенные в здании домов культуры, постепенно становились средоточием художественных сил в селе, что способствовало возникновению различных творческих кружков.

Долгие годы Карачаевским районным отделом культуры заведовал Алихан Ахьяевич Хабищев, один из первых карачаевцев, получивших про-

фессиональное образование на отделении культурно-просветительной работы в Московском институте культуры и оперативно реагирующий на все начинания областного Дома народного творчества.

В марте 1966 года на базе областного драматического театра был проведен шестидневный семинар-практикум, в котором приняли участие 12 руководителей сельских домов культуры (СДК) и драматических коллективов. Преподавателями были режиссеры Б. Тохчуков, П. Поддубный, артист И. Чехов, художник А. Козел. Методисты ОДНТ и работники театра оказывали слушателям семинаров методическую и практическую помощь, выезжая на репетиции в села и аулы области. Включение в работу опытных профессионалов театра поднимало статус семинара, вовлекало в драматический жанр новых участников⁴⁹. На кустовых смотрах художественной самодеятельности были отмечены наряду с известными самодеятельными коллективами работы и новых драмкружков аулов Верхняя Теберда (Урусов), Нижняя Теберда (Кушетерова), Верхняя Мара (Гедиев), Новый Карачай (Чотчаев). Вместе с тем клубы старинных аулов Карачая, таких, как Карт-Джурт, Учкулан, Хурзук, вообще не имели художественных кружков, ограничивая клубное дело только работой библиотек, хотя стаж некоторых руководителей сельских клубов превышал пять лет⁵⁰.

Аналогичный смотр-семинар был проведен по плану в декабре 1966 года.

Следует отметить, что, несмотря на отдельные успехи в культурном строительстве, в целом развитие драматических кружков не было активным. В качестве исключения можно назвать лишь драмкружки аулов Нижняя Теберда и Новый Карачай. Ими руководили опытные энтузиасты культурно-просветительной работы, их исполнительский состав был постоянно действующим, они следили за выпуском новых карачаевских пьес. Так, драматический коллектив аула Новый Карачай (руководитель Чотчаев) в 1966 году выпустил два спектакля по одноактным пьесам А. Байрамкулова «Ошибки Ахмата» и «Акай и Аклимат», тепло принятых зрителем⁵¹.

Проведенная в декабре 1966 года проверка работы культурно-просветительных учреждений Карачаевского района выявила тревожную тенденцию — деятельность большинства сельских и аульских клубов в основном сосредотачивалась на демонстрации кинофильмов и работе библиотек, все остальные жанры искусства, особенно драматический, постепенно отходили на второй план. Постоянных участников художественной самодеятельности не было, репетиции проводились редко. Неотремонтированные клубы не были готовы к зиме, не хватало культинвентаря. Ни у кого, за исключением районного Дома культуры, не было музыкальных инструментов и костюмов, и даже районный отдел культуры работал без своего помещения. За 10 лет работы району ни разу не были выделены средства для клубов или библиотек, не было направлено на учебу ни одного человека для получения профессионального культпросветобразования. Между тем в 18 клубных учреждениях работали на платной основе 23 человека, из них со средним об-

разованием было 11, с неполным средним — 2; в культпросветучилище и в вузах учились по 4 человека, остальные — в вечерней школе⁵².

Все перечисленное сказывалось на количестве и качестве выступлений не одних драматических коллективов. Тот факт, что творческая жизнь всякий раз оживлялась только перед смотрами-конкурсами (сначала возникали хореографические и вокальные кружки, и только затем появлялись драматические), говорил об отсутствии должной инициативы у представителей сельских учреждений культуры по привлечению населения в художественную самодеятельность. Ситуация усугублялась оторванностью и председателей сельских советов от художественных потребностей населения, усилия их сосредотачивались на удовлетворении лишь материальных и хозяйственных интересов граждан.

Положение о государственных клубных учреждениях РСФСР от 16.01.1966 года №08191, утверждавшее, что государственные клубные учреждения организуются на основе народной инициативы и самодеятельности и руководствуются решениями партийных и советских органов, указаниями центральных и местных органов культуры, наказами собраний трудящихся, по существу мало что изменило в жизни художественной самодеятельности района⁵³. Решения партийных и советских органов становятся определяющими и направляющими работу культурно-просветительных учреждений в основном в отчетных документах и отчетных художественных представлениях. Партийные чиновники от культуры часто были далеки от искусства. Случилось так, что несостоявшиеся партийные деятели, не сведущие в вопросах искусства чиновники заполнили аппарат областного управления культуры, и потому кадровая и профессиональная политика отставала от запросов времени и общества. И даже преданные народному искусству личности-одиночки, о которых мы писали выше, не смогли выстроить и удержать устойчивую систему национальных художественных ценностей, поскольку система находилась во власти некомпетентных людей. Районная конференция работников культуры, состоявшаяся в декабре 1966 года в Карачаевске, констатировала, что значительно снизилось число участников конкурса драматических коллективов (вместо восемнадцати выступили только шесть), что работники культпросветучреждений не проявляют инициативы в привлечении населения к художественной самодеятельности, а председатели сельских советов устранились от решения материально-бытовых и кадровых проблем клубов и безответственно относятся к подбору специалистов клубного дела⁵⁴.

Оценивая художественное состояние первого десятилетия после возвращения карачаевцев на родину, следует отметить, что наряду с хозяйственно-бытовым обустройством партийное руководство области занималось вопросами искусства и художественной самодеятельности. Самой впечатляющей акцией было направление на учебу в театральные и литера-

турные институты, консерватории, художественные училища талантливой молодежи. Именно ей по окончании учебы предстояло восстановить и продолжить прерванное войной и депортацией развитие литературы и искусства. Вместе с тем следует помнить, что период хрущевской «оттепели», благоприятный для депортированных народов, длился недолго: уже к середине 1960-х годов появились попытки переоценить итоги XX съезда КПСС, выразившиеся в ревизии принятых съездом решений и ужесточении контроля и цензуры со стороны партийных органов, особенно в отношении депортированных ранее народов и политзаключенных. Вероятно, этим обстоятельством объясняется прерывание деятельности национальной труппы в театре, игнорирование или преследование творческих достижений талантливых представителей литературы и искусства карачаевской национальности, возвращение к спорным темам начала 1960-х годов, решенных демократично и незабытых, как это было с изданием сборника «Старинные карачаево-балкарские песни»⁵⁵. Большое влияние имело здесь и постановление секретариата ЦК КПСС от 7 января 1969 года «О повышении ответственности руководителей органов печати, радио, телевидения, кинематографии, учреждений культуры и искусства за идейно-патриотический уровень публикуемых материалов и репертуара»⁵⁶.

Тенденция к улучшению положения в культурно-просветительных учреждениях обозначилась в 1967 году — 45-летия автономии Карачаево-Черкесии и 50-летия Октябрьской революции. Начавшееся укрепление материальной базы культпросветучреждений, комплектование сельских домов культуры и клубов профессиональными кадрами значительно оживило художественную жизнь области в период подготовки этих торжественных мероприятий.

В этом же году в Карачаево-Черкесском государственном пединституте создается факультет общественных профессий (ФОП), призванный готовить организаторов и руководителей сельской художественной самодеятельности. На факультете было 9 отделений, в том числе отделение искусств.

В Карачаевске, городе с малочисленным населением, где располагался институт, явно ощущался недостаток творческой интеллигенции. Приглашать преподавателей из других городов руководству института стало трудно, поскольку он не располагал жилым фондом и не имел возможности предоставлять квартиры приглашенным специалистам; между тем без гарантий никто не хотел приезжать на работу в провинциальный городок. Сами преподаватели отделения искусств не имели специального образования ни по одной отрасли (так, например, 4 преподавателя-хореографа были просто энтузиасты-практики). Это отрицательно сказывалось на учебном процессе и качестве знаний, хотя частично окупалось искренним и добросовестным желанием педагогов передавать студентам практические навыки и вместе с ними постигать историю и теорию искусства. Поэтому, несмотря на проблемы, деятельность ФОП себя оправдывала.

Выпускники факультета, освоившие азы практической и методической работы с творческими коллективами, брались за нее со знанием дела⁵⁷.

Кроме того, самодеятельной драматургии и самодеятельному театру области помогали профессионалы из областного Дома народного творчества. С приходом в 1967 году в ОДНТ актера карачаевской труппы Ибрагима Джабаева, выпускника ЛГИТМиК, оживляется работа драмкружков, чьи постановки шли на родных языках. Поскольку драматического материала для карачаевских самодеятельных трупп было недостаточно, по решению худсовета ОДНТ в сельские дома культуры была разослана одноактная пьеса Б. Аппаева «Обмытая шляпа». Актуальность темы, узнаваемость сельских типажей, возможность для импровизации и использования музыки и песен сделали эту пьесу востребованной для непритязательной сельской художественной самодеятельности. И. Джабаев помог урегулировать работу драмкружков в карачаевских СДК, сделал более тщательным выбор постановщиков пьес. К примеру, в областном смотре художественной самодеятельности, посвященном 50-летию Октябрьской революции, в 1967 году уже участвовало 9 драматических коллективов, отобранных из разных районов⁵⁸.

Оживляется театральная самодеятельность и в Малокарачаевском районе, где раньше развивались скорее певческий и хореографический жанры; уверенно заявляет о себе драмкружок аула Покун-Сырт под руководством А. Кипкеева и А. Биджиевой.

До возвращения карачаевцев на родину в Малокарачаевском районе, населенном тогда русским и русскоязычным населением, стабильно развивалась театральная самодеятельность на русском языке и складывались определенные театральные традиции. В девяти драмкружках района занимались 108 человек. Художественное руководство Домом культуры принадлежало режиссеру Марии Никаноровне Ворониной (она училась заочно в центральном Доме народного творчества на режиссерском отделении)⁵⁹. Параллельно М. Воронина руководила драмкружком из 15 человек, в репертуаре которого были постановки «Вассы Железновой» М. Горького, «В степях Украины» А. Корнейчука, одноактные спектакли по пьесам «Предложение» А. Чехова и «Мечта поэта» К. Кривошеина, шуточный украинский водевиль «Ох, та не люби двух» и др.⁶⁰.

Следует отметить, что после возвращения карачаевцев на историческую родину требовались серьезные усилия для развития художественной самодеятельности среди коренного населения, а что касается театрального жанра, то нужно было еще и время для осознания его необходимости. Занятые работой и бытовыми и хозяйственными проблемами, только что вернувшиеся на родную землю, переселенцы оставляли вопросы художественной культуры энтузиастам-одиночкам. Это видно на примере организационной работы, проведенной в культурно-просветительных учреждениях Малокарачаевского района. В акте приема-сдачи документации

кисловодской городской сети культурно-просветительных учреждений Малокарачаевскому отделу культуры зафиксировано, что «все без исключения здания учреждений культуры требуют капитального ремонта», а это сельские клубы в Римгорке, Первомайском, Терезе, Красновосточном, Краснокурбанном и мн. других местах⁶¹. Но «объекты культурно-досугового назначения» не относились к требующим незамедлительной реакции властей, поэтому обслуживались в последнюю очередь.

С увеличением коренного населения и сокращением русского и русскоязычного, которое уезжало в населенные пункты Кавминвод, потребность в театральном жанре убывала. Признанием у карачаевцев поначалу пользовались национальные ансамбли танца и песни, соединявшие традиционные хореографическое и вокальное искусство.

В 1957 году директором районного Дома культуры стал Борис Мусратович Боташев, фронтовик, отличный организатор, инициативный, настойчивый в достижении цели, любящий искусство и людей искусства. Отношение ко всей культурно-просветительной сфере в Малокарачаевском районе изменилось благодаря его упорству, а также чувству гордости за труд культпросветработника, которое Б. Боташев умел внушить всем, кто общался с ним. В 1961 году Б. М. Боташев был назначен заведующим отделом культуры Малокарачаевского района. По его личной инициативе был создан известный ныне ансамбль «Минги Тау» («Эльбрус»).

В районном Доме культуры, возглавляемом с 1962 года Ахматом Каракетовым, работал совет клуба, куда входили авторитетные представители района. В начале 1960-х годов в районе функционировало 10 клубов⁶². Среди населения большую работу, в том числе и воспитательно-познавательную, проводили созданные при клубе «Клуб горянок» и «Хор стариков»⁶³. На общественных началах в клубе работал театральный кружок, которым руководил, как выше упоминалось, Павел Коденцев, инспектор госбюджета районного финансового отдела (райфо). В 1963 году драматический коллектив поставил спектакль «Блудный сын» по пьесе французского драматурга Эгона Раннета в русском переводе. С большим успехом в населенных пунктах Малокарачаевского района проходили демонстрации спектакля по одноактной пьесе Хубиева на атеистическую тему «Встреча двух эфенди», на карачаевском языке⁶⁴.

В 1966 году в Малокарачаевском районе функционировали 6 драматических кружков в составе 40 человек. В районном Доме культуры в драмкружке занимались 6 человек, в ауле Терезе — 8 человек, Кызыл-Покуне — 5 человек, сельском участке №2 — 6 человек, Римгорке — 7 человек⁶⁵. Малокарачаевский РДК, построенный в 1965 году, славился не только хорошим материально-техническим оснащением и грамотным клубным руководством, но и интересной работой драмкружка под руководством Георгия Чугаева. Следует отметить, что театральная самодеятельность районного Дома культуры (10—15 человек) работала постоянно.

С 1968 года отдел культуры принял решение создать драмкружки при всех клубах и домах культуры, и в 14 клубных учреждениях (пяти домах культуры и девяти сельских клубах) в 70-е годы XX века уже работали самодеятельные драмкружки⁶⁶. Часто заведующие клубами становились руководителями театральной самодеятельности: так, в ауле Джага Малокарачаевского района драмкружком успешно руководил заведующий клубом Алик Гебенев.

В драмкружок конзавода №168 Малокарачаевского района входили 12 человек, его руководителем была Г. Ф. Пендюкова; в ауле Терезе драмкружком, состоящим из 6 человек, руководил А. Салпагаров; в ауле Кызыл-Покун в драмкружке под руководством У. Коркмазова занимались 12 человек. В малокарачаевском РДК драматическим коллективом руководил его директор А. М. Каракетов. Он оставался в этой должности до назначения в 1971 году директором Дома культуры Шахарби Магометовича Алиева, будущего главного режиссера карачаевского профессионального театра, с приходом которого заметно оживилась карачаевская театральная самодеятельность⁶⁷.

Таким образом, к середине 70-х годов прошлого века в Малокарачаевском районе, благодаря правильной кадровой политике, возросла актуальность театрального жанра⁶⁸.

В 1975 году в Малокарачаевском районе была проведена «Декада театрального искусства», где наряду с драматическими артистами Карачаево-Черкесской области перед населением выступали народные артисты РСФСР М. Водяной, Е. Весник и др. Частыми гостями района становились артисты из Дагестана, Кабардино-Балкарии, Москвы, Ленинграда и других городов⁶⁹.

Театральная самодеятельность района в 1980-х годах связана прежде всего с деятельностью драматического кружка в ауле Кызыл-Покун, руководимого Л. А. Джанибековой, сумевшей в сложных условиях организовать непрерывную и увлекательную работу коллектива. Быт и уклад хозяйства сельских жителей горных районов определяет специфику режима и ритма работы клубных учреждений на селе. Поэтому наиболее продуктивными периодами для занятий художественной самодеятельностью обычно бывают поздняя осень и зима, когда селяне свободны от тяжелой физической работы. В середине 1980-х годов драматический коллектив получает звание «народный театр». В его репертуаре спектакли по карачаевским пьесам «Бобики», «Позор снохи», «Станный человек», «Правда, похожая на ложь», «Помощь друзей», «Огурлу» и др., а также инсценировки нартских сказок. Л. А. Джанибекова старалась по возможности показать сельчанам спектакли из репертуара карачаевского театра. Первыми зрителями всегда становились жители аула, а затем артисты выезжали со спектаклем в районный центр Учккен и ближайшие села. Участниками драмкружка аула Кызыл-Покун были старшеклассники и сельская интеллигенция, но прежде всего — семья самой Джанибековой⁷⁰.

Расцвет театральной самодеятельности в этом районе был обусловлен как деятельностью заведующего отделом культуры и его сподвижников, так и близостью к городу-курорту Кисловодску. Частые выступления ведущих актеров и исполнителей, художественных коллективов бывшего Советского Союза перед тружениками района воспитывали у населения эстетический вкус, прививали интерес к разным видам искусства. Многие участники художественной самодеятельности в будущем связали свою жизнь с театральным искусством: Ш. Алиев стал главным режиссером Карачаевского драматического театра, А. Байрамкулов — режиссером Театра Сатиры на Васильевском острове в Санкт-Петербурге, доцентом кафедры актерского мастерства ЛГИТМиК. Нужно упомянуть также заслуженную артистку РФ Л. Гочияеву, актрису М. Тамбиеву, драматурга, члена Союза писателей РФ Б. Берберова и др. Все они сформировались творчески в 70–80-е годы XX века.

Деятельность областного Дома народного творчества в 1968 году была направлена на выполнение постановления ЦК КПСС «О подготовке к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина», постановления коллегии Министерства культуры РСФСР «Об итогах Всероссийского смотра художественной самодеятельности, посвященного 50-летию Советской власти» и приказа министра культуры РСФСР «О смотре районных Домов культуры»⁷¹.

В период подготовки и проведения мероприятий, посвященных указанным событиям, значительно повысился уровень организационно-художественной работы культпросветучреждений области и их материально-техническое обеспечение. Благодаря объявленной трехлетке строительства учреждений культуры в период подготовки к 100-летию со дня рождения Ленина только в 1969 году в области приступили к возведению 18 клубных учреждений. Областное межколхозное культпросветучилище, открытое годом раньше, на правах клубного отделения входит в состав музыкального училища. Областная переключка сельских клубов, семинары руководителей различных самодеятельных коллективов, в т. ч. драматических, и другие подготовительные мероприятия сказались на улучшении работы сельских клубов⁷².

С 23 апреля по 1 июня 1970 года в КЧАО был проведен праздник «Искусство народу», посвященный 100-летию со дня рождения Ленина, продемонстрировавший как впечатляющие позитивные примеры, так и повторяющиеся из года в год недоработки в системе культпросветработы, особенно в кадровых и профориентационных вопросах, отмеченных в отчетах советских органов и письмах комсомольских руководителей⁷³.

Внимание партийного руководства страны к проблемам сельской художественной самодеятельности помогало работе учреждений культуры и искусства на местах. В Карачаево-Черкесии в мае 1968 года было принято совместное постановление областного совета профсоюзов, бюро обкома

ВЛКСМ и совета областного управления культуры «О проведении областного смотра-конкурса коллективов и отдельных исполнителей по отдельным жанрам самодеятельного искусства, посвященного 50-летию Ленинского комсомола»⁷⁴. ОДНТ разослал по районным домам культуры аннотированный список многоактных и одноактных пьес, посвященных 50-летию ВЛКСМ.

В 1968—1970 годах были объявлены и проведены всесоюзный фестиваль самодеятельного искусства, всесоюзная переключка сельских клубов, всероссийский смотр районных домов культуры, посвященный 100-летию В. И. Ленина, и др. В орбиту театральной самодеятельности были вовлечены 66 драматических коллективов с 634 участниками.

Выступление драматических коллективов коренных национальностей не привлекло внимания отборочной комиссии. Члены областного жюри не посчитали возможным рекомендовать на краевой смотр ни один из национальных драматических коллективов, принявших участие в конкурсе⁷⁵. Жюри областного смотра отметило, что они практически не представили национальный репертуар. Ежегодная инсценировка карачаевскими самодеятельными театральными коллективами рассказа Х. Байрамуковой «Черное платье» объяснялась отсутствием пьес на карачаевском языке. Однако анализ деятельности районных отделов культуры не подтверждает это заключение.

Областной Дом народного творчества, созданный для помощи в развитии самодеятельного искусства всех народов нашей области, из-за недостаточного финансирования не мог обеспечить нормальную репертуарную работу в драмколлективах — выкупить необходимую литературу, инструменты, костюмы и прочие детали, оплатить записи национальных песен, создание пьес, изготовление бутафории и пр. В 1968 году у ОДНТ не было никаких средств, чтобы провести семинары, областные смотры народного творчества, организовать выставки изобразительного и декоративно-прикладного искусства, документальной и художественной фотографии и т. д.

В отношении театральной самодеятельности функции ОДНТ ограничивались методической помощью и рассылкой по районным Домам культуры аннотированных списков пьес. Ограниченная сумма (всего 400 рублей), выделяемая на статью «прочие расходы», связывала творческие возможности Домов культуры. Из-за невозможности приобрести необходимое количество одноактных пьес ОДНТ рекомендовало руководителям драмколлективов самостоятельно работать над инсценировками произведений национальных авторов и фольклора.

Культурную жизнь КЧАО в 1968 году всколыхнули съемки Северо-Кавказской киностудией театрализованного праздника «Прощай, Зимушка-Зима!», который проходил в поселке Домбай и транслировался по телевидению. В этом празднике участвовали лучшие представители театральной самодеятельности области.

Однако театрализованные мероприятия не могли удовлетворить потребности населения в полноценных драматических постановках. Анализ работы писательской организации области за 1965–1968 годы показал, что драматургия, без которой невозможно формирование и становление будущего национального театра, по-прежнему была отстающим жанром. Прекращение в 1964 году деятельности первой профессиональной карачаевской труппы в составе областного театра и пассивная позиция писателей, больше занятых разработкой проблем национальной прозы или поэзии, отрицательно сказались на количестве и качестве пьес, поступающих в отделение Союза писателей КЧАО, в литературную часть театра или самодеятельные театральные коллективы. Создание драматической секции при отделении Союза писателей могло способствовать развитию этого сложного жанра и привлечь новые кадры для овладения мастерством драматурга⁷⁶.

В 1969 году финансовое положение ОДНТ улучшилось, были выделены дополнительные ассигнования на сумму 2500 рублей. Однако и этого оказалось недостаточно, поскольку слишком долго не пополнялся репертуар национальной самодеятельности, не обновлялись реквизит и костюмы⁷⁷. Тем не менее творческая жизнь в карачаевских самодеятельных кружках в связи с поступлением в ОДНТ новых пьес оживляется. Возрастают художественные требования к драматургам, о чем свидетельствуют архивные материалы Дома народного творчества. Так, 17 марта 1969 года состоялось обсуждение одноактной пьесы Б. Аппаева «Любовь побеждает» (присутствовали актеры А. Р. Аджиев, А. Курджиев, И. Джабаев, композитор А.-А. Байрамуков). Рецензент и выступающие отмечали актуальность тематики, остроту сюжета, интересную интригу, свежесть языка пьесы. Автору рекомендовали увеличить число действующих лиц, сделать диалоги менее многословными, заострить конфликт, оживить речь героев пословицами и поговорками⁷⁸. В том же году, 23 июня, обсуждение одноактной пьесы О. Хубиева «Позор снохи», в котором приняли участие методист ОДНТ И. Джабаев, журналист Б. Аппаев, драматург Ш. Эбзеев, солист хора радио М. Кочкаров и театровед, заместитель начальника областного управления культуры Б. Борлаков. Все выступающие отметили злободневность темы, хороший литературный живой язык, впечатляющий финал. Рекомендовали сократить длинноты в диалогах, а разрешение конфликта представить последовательностью действия.

Это была первая проба пера писателя О. Хубиева в драматическом жанре; как он сам говорил, ему хотелось своей пьесой объявить войну вредным живучим пережиткам прошлого. Эту одноактную пьесу в трех картинах ставили практически во всех карачаевских драматических кружках. Злободневная тема — о ломке традиций в новых обстоятельствах, когда соблюдение некоторых обрядов оказывается ненужным и необязательным, — небольшое количество действующих лиц и сценичность обес-

печили успех пьесе. И хотя рецензенты советовали писателю ближе заняться драматургией, этот опыт остался единственным в его творчестве⁷⁹.

Ознакомление с годовыми отчетами областного Дома народного творчества, городских и районных отделов культуры позволяет составить лишь предварительное заключение о состоянии самодеятельного театрального движения у карачаевцев во второй половине XX века. Анализ осложняется тем, что карачаевское население рассыпано по территории Карачаево-Черкесии, компактно они проживают только в Малокарачаевском и Карачаевском районах, документация которых и составила базу наших наблюдений. Пока можно сказать только, что в конце 60-х — начале 70-х годов карачаевская театральная самодеятельность развивалась неоднородно.

В Карачаевском районе к концу 60-х годов XX века насчитывалось около 20 сельских клубных учреждений и один районный Дом культуры. Следует отметить, что среди клубных работников района со средним специальным и высшим образованием были всего два человека, и низкая профессионализация не могла не сказываться на деятельности клубов. Большая текучесть кадров объясняется и финансированием учреждений культуры и искусства по остаточному принципу, и равнодушием некоторых председателей сельсоветов, совхозов и колхозов, не уделявших должного внимания культпросветработникам и не создававших условия для их работы. Помимо нижнетебердинского драматического коллектива, в районе успешно работал театральный кружок в составе 15 человек, возглавляемый учителем из аула Сары-Тюз А. Доюновым. Они сыграли несколько спектаклей: «Герой Белоруссии — сын Карачая», «Бригадир», «На приеме» и др. В ауле Новый Карачай 20 самодеятельных артистов демонстрировали сельчанам «Позор снохи» О. Хубиева, «Обмытая шляпа» Б. Аппаева⁸⁰.

К 1975 году в Малокарачаевском районе в 17 клубных учреждениях функционировали 6 драматических кружков на карачаевском языке⁸¹. В районах области со смешанным населением (Усть-Джегутинском, Прикубанском, Зеленчукском, Урупском) работали драматические кружки русские и карачаевские.

В 1971 году в Карачаево-Черкесии насчитывалось 2 городских Дома культуры, 7 районных, 22 сельских Дома культуры и 94 сельских клуба. В них работало 92 драматических кружка, в основном на русском и карачаевском языках. Так работали, например, в клубе совхоза-техникума «Кавказский» Прикубанского района под руководством Г. К. Никулиной, вовлекшей в драматический кружок 23 человека разной национальности. В их репертуаре имелись многоплановые спектакли — «Иркутская история» А. Арбузова и «Не так живи, как хочется» А. Островского, которые они демонстрировали на областных смотрах. Репетировали «Цыган» А. Пушкина.

Успешно работал и драмкружок колхоза им. Красных партизан под руководством П. В. Коденцева.

В 32-х клубах Усть-Джегутинского района постоянно функционировало только три драмкружка. Существующие драмкружки в селах Садовое и Старая Джегута работали слабо, занятия проводились нерегулярно, выступления с подготовленными спектаклями перед населением были редки. Их репертуар составляли только одноактные пьески и скетчи.

В клубе села Чапаевское с успехом была поставлена пьеса «Огурлу» Ш. Эбзеева, но к концу 1972 года драмкружок распался.

Карачаевская театральная самодеятельность успешно развивалась в совхозе «Холодный Родник» в селе Счастливое. Заведующим клубом и одновременно руководителем драмкружка из 8 человек с 1968 года работал С. А. Чагаров, который занимался также инсценировками фольклора и писал пьесы. Заметными его постановками стали «Ленин в горах» (по пьесе собственного сочинения) и героическая комедия 1930-х годов «Ахмат-Батыр» А.-К. Батчаева. В Доме культуры села Счастливое в драмкружке занималось 6 человек, в кружке художественного чтения 4 человека (все выпускники средней школы). При необходимости, для совместной постановки спектаклей, они объединялись. В момент проверки в Доме культуры репетировали спектакль по пьесе «Скупой» Мольера⁸².

В 1969 году плодотворно работал драмкружок аула Нижняя Мара. Директор Дома культуры С. К. Хачиров был и руководителем драмкружка, состоящего из 14 человек. Выпускник театральной студии при областном драмтеатре 1962 года, он поставил многоактные пьесы «Рассвет в горах» И. Боташева и «Подвиг горянки» И. Боташева и Х. Байрамуковой.

В селе Знаменке драматического кружка не существовало. Заведующим клубом был Ш. Х. Лайпанов, 1941 г. р., работающий в этой должности с марта 1971 года.

В селе Пристань в драмкружке занималось 12 человек под руководством опытного сотрудника, окончившего месячные курсы культпросветработников при краевом Доме народного творчества. С момента открытия клуба в ноябре 1969 года он поставил много спектаклей, среди них «Ахмат-Батыр» по одноименной пьесе А.-К. Батчаева.

В Усть-Джегутинском районе в совхозе «Джегутинский» руководителем драматического коллектива был М. У. Текеев. В драмкружке насчитывался 21 человек, в основном сельская молодежь и старшеклассники. Поставили спектакли «Любовь побеждает» Б. Аппаева на карачаевском языке и «Люди этого часа» С. Гансовского на русском языке.

Следует заметить, что некоторые драмкружки, например в учкекенском РДК (А. Байрамуков), в клубе аула Терезе (А. Салпагаров, 6 человек), аула Кызыл-Покун (У. Коркмазов, 12 человек), а также в клубе совхоза «Джегутинский», клубе села Пристань, в 1971 году возглавляли люди, у которых было культурно-просветительское или театральное образование⁸³. Специальные навыки, полученные ими в процессе учебы, помогали подбирать репертуар и более продуктивно работать над

постановками. Интерес к героической комедии А.-К. Батчаева «Ахмат-Батыр» со стороны многих карачаевских самодеятельных драматических коллективов объясняется ее динамичным сюжетом, возможностью постановочных эффектов, а самое главное, воскрешением атмосферы традиционного единства между исполнителями и зрителями — яркой особенностью зрелищных представлений карачаевцев.

Приведенные факты и цифры свидетельствуют не только об упрочившемся интересе карачаевского зрителя к театральному жанру. Работники ОДНТ отмечали рост драматических коллективов, работающих на карачаевском языке. Вместе с тем некоторые из них, в отсутствие поддержки сельской администрации, работали нерегулярно и слабо, редко выступали перед зрителями, ограничиваясь одноактными пьесами и скетчами. Руководители отдельных районов, да и некоторых клубов не придавали серьезного значения культпросветработе. В районном центре (например, Прикубанском) в 1972 году не было ни одного не только театрального, но даже народного карачаевского песенного или музыкального коллектива⁸⁴.

В феврале 1971 года в Карачаево-Черкесии на базе Хабезского РДК проходил семинар заведующих отделами культуры всего Ставропольского края, на котором директор областного Дома народного творчества А. И. Калаев выступил с докладом «О проблемах развития художественной самодеятельности в области». Он отметил, что в ОДНТ успешно работает драматическая секция под руководством методиста И. Джабаева, имеющего высшее театральное образование. Секция разбита на три группы: карачаево-ногайская (И. Джабаев), абазинская (Х. Жиров) и черкесская (Р. Хахандуков). Члены секции периодически собираются на свои заседания, где обсуждают назревшие вопросы по развитию жанра и поступившие произведения, дают рекомендации. Но А. И. Калаев отметил также, что эти заседания проходят от случая к случаю. Писатели О. Хубиев, Р. Хахандуков, Х. Жиров сами написали одноактные пьесы, которые были приняты в репертуары самодеятельных драмколлективов, но национальному репертуару этого явно недостаточно. Докладчик отмечал, что писателей много, а вот желающих работать в драматическом жанре среди них мало. При городских и районных домах культуры в соответствии с приказом министра культуры СССР «О работе сельской театральной самодеятельности» были созданы репертуарные художественные советы, которые инициировали работу драматических секций. Особенно хорошо они работали в Зеленчукском, Хабезском и Малокарачаевском районах.

Хотя карачаевские писатели и не работали в драматургии, но участие их в составе художественных советов, организованных по приказу Министерства культуры РСФСР при каждом городском и районном отделах культуры, оказало большое влияние на состав и характер национальной драматургии. Такой худсовет, созданный при ОДНТ, занимался не только рецензированием и обсуждением пьес, но и аналитической работой, изу-

чая состояние репертуара и творческий уровень театральной самодеятельности области⁸⁵.

В августе 1972 года художественный совет ОДНТ обсудил две одноактные пьесы на карачаевском языке: «Дыгалас» («Суета») Н. Кагиевой и «Эки джашау» («Две жизни») Б. Аппаева. В обсуждении первой приняли участие Б. Тохчуков, Б. Кубеков, М. Керимов, Б. Аппаев, И. Джабаев, Б. Борлаков. Тема комедии «Дыгалас» была признана злободневной, очень нужной. Пьеса высмеивает стяжателей, ищущих легкой, роскошной жизни, главная цель ее героев Джанду и Афона — нажить себе добро, причем нечестным трудом; в конце пьесы они остаются ни с чем. Выступающие рекомендовали автору сделать диалоги более интригующими и острыми⁸⁶.

В обсуждении одноактной пьесы «Две жизни» участвовали Ш. Эбзеев, М. Чотчаев, Б. Кубеков, Б. Борлаков, И. Джабаев. Пьеса посвящена молодежной теме — в ней показан юноша, вернувшийся в Советский Союз из Америки, и казусы, случающиеся с ним в новой обстановке. Отметив удачное идейно-тематическое и композиционно-сюжетное построение, рецензенты обратили внимание автора на слабый в художественном отношении образ главного героя, который слишком быстро из развязного парня превращается в положительного персонажа⁸⁷.

Если проанализировать тематику одноактных пьес, написанных карачаевскими писателями в те годы, можно прийти к выводу, что в большинстве случаев она касается вопросов бытовых, бичующих пороки общества, а жанр выбирается, как правило, комедийный. Заданность тематических и идеологических параметров (мещанство и его осмеяние), укоренившихся в самодеятельном сценическом искусстве, не давала драматургам разрабатывать серьезные проблемы, накопившиеся в карачаевском обществе. Внутренний мир соплеменников, философское осмысление жизни и т. п. темы самодеятельными драматургами не разрабатывались.

Постановление Ставропольского краевого совета депутатов трудящихся от 25 апреля 1973 года №336 «О состоянии и мерах по дальнейшему улучшению работы учреждений культуры и искусства КЧАО» активизировало деятельность культпросветучреждений области. Например, в архивных материалах Карачаевского городского отдела культуры за 1973 год отмечается упорядочение смотров художественной самодеятельности и театрализованных празднеств, с приглашением представителей коллективов из городов-побратимов Лермонтова, Тирнауза, Черкесска⁸⁸.

Городскими и районными отделами культуры разрабатываются положения о смотрах художественной самодеятельности (городских и районных), и особое внимание в них уделяется народным театрам и драматическим коллективам, повышаются требования к их работе. Обращает на себя внимание интерес организаторов к идейно-художественной ценности спектакля, его композиции, разработке конфликта, исполнительскому искусству, художественному оформлению. Несомненно, подо-

бные требования подразумевали добротную работу над драматургическим материалом и его воплощением на сцене⁸⁹. Например, театральная самодеятельность карачаевского городского отдела культуры не ограничивалась сугубо городскими мероприятиями — в ее сферу входили и самодеятельные коллективы санаториев, расположенных в Теберде. Драматические кружки функционировали практически во всех санаториях, участниками были как их служащие, так и пациенты (поскольку лечение часто носило затяжной характер), и среди них оказывались талантливые люди со всего Советского Союза. Репертуар в санаториях состоял преимущественно из русской классической и современной драматургии.

Всего за городским отделом культуры в 1972 году числилось 9 драмколлективов, в которых занималось около 80 человек⁹⁰.

Ни в отчетах о работе Карачаевского городского отдела культуры за 1971—1975 годы, ни в докладе заведующего отделом культуры театральному жанру не уделено должного внимания, хотя в это время в г. Теберде постоянно функционировал драмкружок из девяти человек под руководством Н. Н. Молодкина. Выпускник Московского циркового техникума, методист ГДК, Молодкин демонстрировал свои спектакли в основном в клубах при санаториях.

Из-за аварийного состояния здания и зрительного зала тебердинский городской клуб не выполнил график работы. В зимних условиях, когда обычно ведется интенсивная кружковая работа, в помещениях клуба было холодно и сыро из-за неисправности печи и протекшей кровли. Непригодность помещения к проведению кружковой работы и массовых мероприятий, когда 70% скамеек требовало ремонта, несоответствие нормам пожарной безопасности электропроводки и прочие причины привели к уменьшению посещаемости клуба⁹¹.

Работу городского карачаевского Дома культуры обогащали мероприятия, проводимые Университетом культуры, действующим с 1968 года. Университет имел 4 факультета: музыкальный (1968), изобразительного искусства (1971), литературный (1973) и киноискусства (1974), в задачу которых входила пропаганда достижений советского искусства. Все руководители факультетов имели высшее образование. Заслуживает внимания деятельность агитбригады «Фитиль», которая выбрала своеобразную форму пропаганды произведений литературы и искусства народов КЧАО — поездки по области агитационного поезда; в ее состав входили ученые, поэты, писатели, танцоры и т. д.⁹².

1972 год характеризуется проведением различных художественных мероприятий, посвященных 50-летию со дня образования СССР⁹³. В первом полугодии участники художественной самодеятельности области были заняты в краевом смотре-конкурсе «Клуб — производству», объявленном Ставропольским краевым управлением культуры⁹⁴, и в мероприятиях по празднованию 50-летия автономии Карачаево-Черкесии. В области теа-

трального жанра еще в декабре 1970 года был объявлен конкурс на лучшую одноактную пьесу, посвященную юбилею автономии. Конкурс проходил в три этапа⁹⁵.

Как всегда, в Карачаево-Черкесской автономной области акцент делался на достижениях хореографического и вокально-инструментального искусства, что уже не удовлетворяло профессионалов культурно-просветительного движения. «Относительно репертуара театральных коллективов положение остается на прежнем уровне, нет пьес, прославляющих нашего передового современника. К сожалению, драматургия у наших уважаемых писателей на втором плане. Пожалуй, появление в свет хорошей пьесы на актуальную тему так же значимо, как хороший роман или повесть. Мы просим наших писателей и композиторов обратить на это серьезное внимание. В адрес наших композиторов мне хочется сказать, что надо создавать песни героического плана», — говорил заведующий Карачаевским городским отделом культуры М. Мамчурев⁹⁶.

Преобладание в репертуарах самодеятельных драматических коллективов произведений на комедийно-бытовые темы настораживало специалистов, чутко уловивших тенденцию к мелкотемью и поверхностности в творчестве. Но помешать распространению легковесного литературного материала было невозможно из-за отсутствия на местах профессионалов. Например, в том же Карачаевском городском отделе культуры более 90% клубных работников не имели специального образования, за 1969–1971 годы сменилась половина работников клубов. Одной из причин этого явилось недостаточное понимание сути клубной работы людьми, в большинстве своем не имевшими навыков общения с массами, не знавшими специфики культурно-просветительского движения⁹⁷.

Профессия культработника подразумевает публичность и инициативность, организаторские навыки, умение входить в контакт с разными слоями населения. Воспитание таких специалистов стало потребностью учреждений культуры, сталкивающихся с национальной сдержанностью и скованностью подопечных в непосредственном контакте. Изменение поведения начиналось со школьной театральной самодеятельности, которая помогала молодежи раскрепоститься и научиться выступать публично.

Итоги областного смотра сельской художественной самодеятельности, посвященного 50-летию образования СССР, продемонстрировали массовость, разнообразие и улучшение художественного качества в выступлениях отдельных коллективов (как обычно, это были народные ансамбли песни и танца). Но увеличение количества мероприятий и числа участников самодеятельности, принявших участие в юбилейных акциях, не смогло скрыть недостатки и проблемы в развитии многих жанров художественной самодеятельности, особенно театральной. Слабое представительство на смотре драматических коллективов, оркестров народных инструментов и пр. свидетельствовало о формальном отношении к своим обязанностям

части директоров клубов и заведующих отделами культуры: многие группы создавались только на время смотра. Даже танцевальный жанр был представлен лишь в каждом третьем клубе, а музыкальный — в каждом пятнадцатом. Только 35% клубных учреждений области были обеспечены профессиональными кадрами⁹⁸. Естественно, в период партийного руководства культурой вышеприведенные данные озвучивались на заседаниях бюро партийных организаций области и по ним принимались решения.

Заслуживает внимания практика привлечения молодежи к театральному искусству, действовавшая в Карачаево-Черкесии с 1974 года в рамках традиционной недели «Театр и дети», которая проходила во время осенних школьных каникул. Коллективы всех трех трупп областного драматического театра знакомили школьников и подростков с новыми спектаклями, проводили встречи со зрителями и т. п. Приобщение к основам актерского мастерства в драматическом кружке режиссера Ш. Алиева молодежи из областного педагогического училища, которое готовило учительские кадры для начальных сельских школ, способствовало развитию школьной самодеятельности на местах, поскольку среди учащихся было довольно много карачаевцев.

Суммируя вышеизложенное, можно сказать, что развитие театральной самодеятельности в районах, где большинство населения составляли карачаевцы, было вызвано, как правило, не внутренним побуждением, а внешними причинами — требованиями различных социокультурных кампаний, проводимых в стране и, как следствие, в области. Многое решал человеческий фактор, личность руководителя драмколлектива или районного отдела культуры, заинтересованного в развитии театральной самодеятельности. Поддержанная подвижнической деятельностью участников сельских драматических кружков, она неуклонно росла.

Культурные мероприятия первой половины 70-х годов XX века оказались во власти идеологических приоритетов. Так, в Карачаево-Черкесии художественные программы знаковых событий, посвященных 50-летию образования СССР, 50-летию образования КЧАО, 100-летию В. И. Ленина, 30-летию Победы советского народа в Великой Отечественной войне 1941—1945 годов и др., сначала рассматривались с позиций идеологического соответствия и только потом подвергались анализу по существу. Помимо вышеперечисленных мероприятий особое влияние на культурную политику и моральное состояние карачаевцев оказали решения IV пленума обкома КПСС (декабрь 1974 г.), которые в категоричной форме указали направление деятельности всех творческих организаций, исключавшее национальную самобытность и свободу художественного самовыражения. На совещании творческой интеллигенции области (30 января 1975 г.) работники культурно-просветительных учреждений были открыто обвинены в том, что они действуют в отрыве от задач, решаемых партийными организациями, и выполняют работу, несовместимую с профессией. Диктат

идеологии в профессиональной организации работы КПУ обусловил непродуктивный характер развития самодеятельного театрального искусства в области. Репертуар драматических кружков был однообразен, большую часть его составляли пьесы на тему борьбы с пережитками прошлого и бичевания современных пороков.

Весной 1975 года, в связи с подготовкой к первому всесоюзному фестивалю самодеятельного художественного творчества трудящихся в 1975–1977 годах, в Карачаево-Черкесии состоялось областное совещание работников культуры и искусства, на котором были перечислены проблемы национальной театральной самодеятельности. Одна из таких проблем — скудость репертуара, вызванная отсутствием новых драматургов, которые владели бы мастерством создания необходимых для сельских драмкружков одноактных пьес на родных языках. Одноактная пьеса «должна быть идейно насыщенной, содержательной, с занимательной сюжетной линией, с ярко очерченными характерами и обязательно современной. (...) Участники драмкружков предпочитают иметь дело с современной пьесой. Это объясняется, помимо их собственного стремления создать на самодеятельной сцене образы своих современников, еще и традиционными и отчетливо выраженными требованиями зрителей к своим выходящим на сцену товарищам. Можно больше сказать: приходя на спектакль своего драмкружка, зрители ждут от него пьесы не только современной, но еще и такой, которая бы звучала на их родном языке, которая отражала бы явления, наиболее волнующие сейчас зрительскую среду, наиболее близкую ей»⁹⁹.

После этого совещания прошел смотр театральной самодеятельности, в котором приняли участие все районы области. С учетом местных особенностей было разработано положение, приравненное к всесоюзному и краевому циркуляру. Документ обязывал районные отделы культуры проводить фестиваль в три этапа¹⁰⁰.

В следующем областном конкурсе драматических коллективов, состоявшемся через год, приняла участие карачаевская театральная группа из аула Верхняя Мара с одноактной пьесой на тему бичевания современных пороков. Жюри, в состав которого входили профессиональные актеры и режиссеры облдрамтеатра, отметило стабильность и последовательность работы коллектива, удачную ансамблевую игру актеров, наградив коллектив дипломом II степени и посоветовав более тщательно отнестись к составлению репертуара в будущем¹⁰¹.

В 1977 году вышло постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР от 10 ноября за №981 «О мерах по дальнейшему культурному обслуживанию сельского населения», активизировавшее работу всех учреждений культуры страны¹⁰². Примечательно, что вслед за ним вышел приказ начальника областного управления культуры, который обязывал руководство клубных учреждений создать подписную библиотечку, предназначен-

ную специально для художественной самодеятельности¹⁰³. Библиотечка, выходящая два раза в месяц и обеспечивавшая сохранность методической и репертуарной литературы, состояла из двух разделов: репертуарные сборники и методические пособия, необходимые для практики, способствующие повышению профессиональных навыков специалистов и улучшению культурно-просветительной работы в целом.

Например, в Карачаевском районе расширилась деятельность клубов, домов культуры и пр., предназначенных для трудящихся производственных участков, животноводческих ферм и населенных пунктов. В учреждениях культуры улучшилась материально-техническая база: в целом по району на приобретение инвентаря, оборудования, технических средств и музыкальных инструментов, литературы и костюмов для самодеятельных артистов было израсходовано 26 тыс. рублей. Многие клубы и дома культуры в 1977—1978 годах получили тепло. Большинство хозяйств и промышленных предприятий помогали культурным учреждениям подготовиться к работе в зимних условиях, оказывали и финансовую помощь коллективам художественной самодеятельности. Но так было не везде — в аварийном состоянии продолжали оставаться сельские дома культуры (бывшие мечети) аулов Хурзук и Верхняя Мара, в них невозможно было провести ни одно художественно-культурное мероприятие.

Между тем культурно-просветительные учреждения остро нуждались в профессиональной и экономической помощи, о чем свидетельствовала проверка состояния клубных помещений области. Так, например, отмечалось, что из 60 клубных помещений 24 не отапливаются (среди них клубы крупных карачаевских аулов Верхняя и Нижняя Теберда, Хурзук, Учкулан, Каменноост, Верхняя Мара, Сары-Тюз, Кумыш), 35 не имеют электрического стационарного оборудования, одежды в большинстве случаев нет. Особенно плохо обстояло дело в Карачаевском районе, где 30% клубных учреждений вообще не функционировало¹⁰⁴. Подобные факты свидетельствовали о слабом контроле и неудовлетворительной работе не только учреждений культуры, но и партийных и советских органов в районе. Пассивность и застой в работе, частая сменяемость кадров, нежелание специалистов закрепиться на местах, вызванное тяжелыми бытовыми и материальными условиями, тормозили развитие художественной самодеятельности в районе.

Выполняя постановления Совмина РСФСР от 8.06.1978 №279 «О мерах по дальнейшему улучшению культурного обслуживания сельского населения» и ЦК КПСС и Совмина СССР «О развитии самодеятельного художественного творчества трудящихся», бюро Карачаевского райкома КПСС разработало мероприятия по исправлению ситуации. В социалистических обязательствах на 1979 год карачаевский районный отдел культуры рекомендовал народным театрам иметь в репертуаре три-четыре постановки¹⁰⁵.

В сентябре-октябре 1978 года был проведен областной смотр и 1-й всероссийский рейд проверки готовности сельских учреждений культуры к работе в осенне-зимний период. В ходе смотра была продемонстрирована большая организаторская работа по подготовке учреждений к зиме, принимались конкретные оперативные меры по ликвидации обнаруженных недостатков. В результате к работе в зимних условиях были подготовлены 320 учреждений культуры области, были приняты меры по улучшению бытового устройства работников культуры.

В то же время в ходе смотра и рейда было отмечено, что в ряде районов многие учреждения культуры запущены, никто не заботится о благоустройстве, надлежащем содержании помещений¹⁰⁶.

Итогом Первого Всесоюзного фестиваля самодеятельного народного художественного творчества были посвящены заседание коллегии областного управления культуры и областная конференция, на которой отмечалось увеличение массовости театральной самодеятельности и работа над большими пьесами-полотнами, отражающими значительные явления советской действительности («Трибунал» А. Макаёнка, «Сосна-красна» В. Бурлычева, «Моя теща» Г. Хугаева и др.)¹⁰⁷. Всего участие в фестивале приняли семь известных драматических коллективов, стабильно работающих продолжительное время. Вместе с тем выступающие отмечали, что за 10 прошедших лет не появились новые группы, способные работать так же продуктивно, — в основном это были «разовые» кружки, организуемые к очередным смотрам или фестивалям. Одним из факторов, препятствующих устойчивой деятельности драмкружков, стало сокращение набора на клубное отделение областного музыкального училища, готовящее режиссеров-постановщиков театрализованных представлений. В большинстве клубных учреждений области не было профессионалов, что постоянно фиксировалось в отчетах¹⁰⁸.

Ко второму смотру и всероссийскому рейду областным управлением культуры было издано постановление, ужесточившее качество проверки. В состав проверочной коллегии входили ответственные партийные и советские работники.

В 1979–1981 годах стали явственными изменения в культурной работе на селе. Если в начале 10-й пятилетки в Карачаевском районе насчитывалось 18 клубных учреждений, то к концу 1981 года их было уже 24, из них 22 — сельские дома культуры, т. е. все клубы были преобразованы в СДК. Во многих учреждениях прошел капитальный ремонт, многие получили тепло. Построили новый Дом культуры на 200 мест в ауле Учкулан. Увеличение финансирования положительно сказалось на развитии художественной самодеятельности, ее содержании. Вместе с ростом уровня жизни аульчан качественно развивается и работа культпросветучреждений. Во многих домах культуры кружки становятся постоянно действующими, их участники имеют возможность часто выезжать к животноводам. Драмколлективы

аулов Верхняя и Нижняя Теберда демонстрируют спектакли, бичующие негативные явления, пережитки прошлого, например, коллектив а. В. Теберда поставил пьесу «Бернесиз келин» («Невеста без приданого»), драмкружок аула Верхняя Мара — «Келинни бедиши» («Позор невесты») и др.

Больше внимания стало уделяться подготовке кадров для культпросветучреждений: если в 1979 году работали 13 специалистов, то в 1981-м их было уже 27. Кроме того, в учебных заведениях страны училось 18 человек из Карачаевского района¹⁰⁹.

Как видим, контроль со стороны партийных и государственных органов обеспечивал качественное выполнение ежегодных планов и обязательств, проводимых районными отделами культуры в рамках социалистического соревнования, способствовал оживлению культурной жизни района и области. Вместе с тем в некоторых клубах работа по-прежнему ограничивалась лишь демонстрацией кинофильмов и редкими лекциями, труженики села — животноводы и полеводы — оставались вне культурно-художественной сферы. Пассивность клубной деятельности мало беспокоила сельскую администрацию, председатели сельских советов смирились с таким положением дел и по-прежнему продолжали платить зарплату заведующим клубам, не способным организовать работу. Содействие отстающим клубам со стороны работников районных домов культуры было крайне слабым, отсутствовала практическая и методическая помощь. Семинары, проводимые ими, были нерегулярны и не отвечали насущным требованиям.

В декабре 1979 года в Карачаево-Черкесии, как и по всей стране, на основе постановления СМ РСФСР «О мерах по дальнейшему развитию самодеятельного художественного творчества в РСФСР» произошло объединение Дома народного творчества и методического кабинета КПР областного управления культуры в Областной научно-методический центр народного творчества и культпросветработы¹¹⁰. Это объединение при наметившемся ослаблении идеологического нажима сыграло положительную роль в развитии многих видов самодеятельного художественного творчества, поскольку впервые внимание практиков клубного дела акцентировалось на теоретико-методологических аспектах художественной самодеятельности: ее видах, структуре, закономерностях, логических связях, приоритетах и т. д. Центр предпринял проведение совместных научно-методических семинаров и практических занятий по разным видам самодеятельного искусства, а также первое издание собственного журнала, в котором освещалась и деятельность самодеятельного театрального творчества народов Карачаево-Черкесии.

Характеризуя художественную самодеятельность КЧАО конца 1970-х — начала 1980-х годов, следует отметить увеличение количества и качества творческих кружков по жанрам. Если раньше в области преобладало преимущественно танцевальное искусство, то теперь наряду с 58-ю хо-

реографическими коллективами работали 32 хора, 57 агитбригад, 32 вокально-инструментальных ансамбля, 27 драматических коллектив. Театральный коллектив сельского Дома культуры аула Нижняя Теберда вновь подтвердил звание «народный». Домом народного творчества для театральной самодеятельности на карачаевском языке были приобретены несколько пьес («Сказка для детей» М. Батчаева, «Соседки» Ш. Алиева и др.). Была осуществлена централизация клубной системы в районах области, повлекшая за собой усиление профориентационной работы среди культпросветработников и конкретное оснащение материально-технической базы клубных учреждений. Были отправлены на учебу и прошли курсы переподготовки несколько сот человек, отремонтированы за счет хозяйств клубы и библиотеки, приобретены музыкальные инструменты, сценические костюмы и т. п.¹¹¹.

Динамичные действия, проводимые в сфере клубной работы, положительным образом отразились и на театральной самодеятельности, представив новые коллективы и их руководителей. С конца 1970-х до начала 1990-х годов в Усть-Джегутинском районном Доме культуры успешно работал народный театр на карачаевском языке под руководством К. Ю. Коркмазова, в репертуаре которого были представлены многоактные спектакли «Огурлу» и «Баня» Ш. Эбзеева, «Муж моей жены» Г. Хугаева, «Безымянная звезда» М. Себастиану¹¹². Несмотря на то, что эти постановки в основном повторяли репертуар карачаевской труппы облдрамтеатра, в котором ранее был задействован профессиональный актер Коркмазов, они пользовались у зрителя большой популярностью. Несколько лет в ауле Хурзук функционировал драматический коллектив, представленный местной интеллигенцией. В его репертуар входили одноактные пьесы на тему пережитков прошлого (эта тема активно поддерживалась и поощрялась партийным руководством области): «Черное платье», «Почему оставили Айшат» и др.¹¹³.

В аналитической справке о работе культурно-просветительных учреждений области отмечалось, что хотя положение с клубными специалистами крайне тяжелое, состав кадров культпросветработников несколько улучшился: на местах закрепилось 55 выпускников. Из 394 человек высшее образование имеют только 127. Особое внимание уделялось проблеме закрепления кадров на местах, создания им нормальных бытовых условий. По направлению на очное и заочное отделения институтов поступило 100 человек, но для улучшения кадров следовало посылать еще столько же, поэтому рекомендовалось особое внимание обратить на направление учащихся стипендиатами колхозов и совхозов¹¹⁴.

Весной 1981 года вышло постановление ЦК КПСС «О серьезных недостатках в постановке организационной и идейно-воспитательной работы, соблюдении правопорядка в Карачаево-Черкесской автономной области», которое определяло характер и направление работы всех идеологических

служб области. По заведенному порядку этот вопрос рассматривался сначала на бюро крайкома партии, потом обкома, горкомов и райкомов, разрабатывались однообразные мероприятия, с упором на борьбу с пережитками прошлого, бичевания старины и т. п. Продолжалась порочная практика критиковать высокохудожественные произведения из-за обнаруженных «идейных недостатков». Художников учили, как писать. Каждое произведение прорывалось к читателям с трудом. Атмосфера, созданная вокруг этого постановления, обусловила проведение пресловутого III пленума обкома КПСС и совещания на тему «О задачах интеллигенции области по усилению интернационального, патриотического воспитания населения в свете требований III пленума обкома КПСС и подготовки к 60-летию КЧАО».

На этом мероприятии, как и на IV пленуме 1974 года, вновь ужесточалась партийная цензура и контроль над творчеством. Особенное внимание, как и прежде, было уделено представителям карачаевской национальности и на конференции об участии народов КЧАО в Великой Отечественной войне. Анализ архивных документов показывает, что, как только становились видимыми достижения карачаевского народа, начиналась целенаправленная кампания в СМИ по внедрению в сознание общественности их негативного образа. Эта работа активизировалась в преддверии знаковых государственных праздников, что было особенно унижительно¹¹⁵. Полноценное развитие национального искусства тормозилось искусно выстроенными преградами идеологического толка. Эта ситуация пагубно отражалась на творческом потенциале и нравственном здоровье карачаевцев. Деятели культуры и искусства карачаевского происхождения работали и жили в это время, подавляя естественное чувство обиды и несправедливости.

В первой половине 80-х годов XX века масштабные мероприятия были связаны с подготовкой и проведением 110-летия со дня рождения В. И. Ленина, 425-летия добровольного присоединения народов КЧАО к России, 60-летия образования КЧАО, 40-летия победы в Великой Отечественной войне. Каждое из этих мероприятий способствовало определенным качественным изменениям в организаторской работе творческих коллективов, их материальном и бытовом обеспечении¹¹⁶.

В развитии театральной самодеятельности карачаевцев 1957—1985 годы стали временем осмысления творческого пути и поиска новых форм вопреки жесткой цензуре и идеологическому давлению. Этот период был отмечен знаковыми событиями и юбилейными мероприятиями, связанными с выполнением различных постановлений партийных и советских органов, нацеленных как на улучшение культурного обслуживания сельского жителя, так и на укрепление идеологических позиций партии и государства. Со дня возвращения на историческую родину и до распада Коммунистической партии СССР карачаевский народ пережил глубокие потрясения: от обнадеживающих перспектив до целенаправленного воспрепятствования развитию традиционной культуры.

«Перестройка», начавшаяся в 1985 году, повлекла за собой изменение многих форм социально-экономической и культурно-художественной жизни. Новая структура ведущей культпросветорганизации области способствовала профессионализации многих видов самодеятельного искусства. В 1993 году Центр народного творчества и культурно-массовой работы был преобразован в Республиканский центр народной культуры (РЦНК). С 1998 года его возглавляет Л. К. Катчиева, заслуженный работник культуры РФ и КЧР.

Республиканский центр народной культуры занимается вопросами обеспечения культурно-досуговой деятельности и сохранения народного творчества в республике. Наряду с многочисленными художественными направлениями театральный жанр стал неуклонно развиваться в последние 15 лет благодаря профессиональной работе режиссеров — выпускников театрального отделения Краснодарского института культуры Х. Урусова и А. Асанаевой.

Не довольствуясь существованием только драматических кружков при клубах или домах культуры, они искали новые формы организации и поддержки театральной самодеятельности. Разработанный ими и проведенный в 1992 году республиканский фестиваль «Играй, театр!» начинался под названием «Театральная весна».

Выявив все драматические коллективы в республике, режиссеры РЦНК способствовали реализации их творческого потенциала благодаря участию в фестивале. Постепенно из однодневного мероприятия фестиваль преобразовался в двухдневное. Фестиваль включает встречи любительских коллективов с руководством и творческими труппами республиканских театров, проведение семинаров, мастер-классов, творческих лабораторий и т. п. Участникам фестиваля в обязательном порядке предварительно рассылаются положение о фестивале, программа выступлений коллективов, пригласительные билеты, афиши и пр. Руководители коллективов заполняют специально разработанную форму заявки на участие в смотре-конкурсе. Предусмотрены обязательные анонсы и аналитические обзоры спектаклей в СМИ.

Положение о республиканском конкурсе любительских театральных коллективов «Играй, театр!», разработанное в РЦНК, имело целью сохранение и развитие театрального искусства КЧР, повышение художественного уровня репертуара самодеятельных коллективов и исполнительского мастерства их участников, повышение профессионального уровня руководителей театральных коллективов, поиск новых талантливых актеров и режиссеров. Оно предусматривало также формирование духовно богатой, всесторонне развитой личности на основе лучших достижений российской и мировой культуры, мирное сосуществование, взаимное обогащение культурными ценностями народов КЧР.

В смотре-конкурсе могли принять участие народные театры, студии, драмкружки, детские любительские объединения различных направлений

(драматические, кукольные, театры миниатюр, агиттеатры и др.), независимо от их ведомственной принадлежности. Все расходы на проезд и питание участников брала на себя направляющая сторона.

На конкурс должны были быть представлены два одноактных спектакля или один многоактный, как на русском языке, так и национальном.

Критерии оценки смотра-конкурса следующие:

- идейно-художественный уровень драматургического материала (классика);
- режиссерское решение (оригинальность);
- образность сценографического решения;
- уровень актерского исполнительского мастерства;
- музыкальное оформление, соответствие его драматургическому материалу;
- постановочная культура (культура речи, костюмы, грим).

Конкурсное выступление оценивает жюри, состоящее из ведущих специалистов театрального жанра в КЧР. По итогам смотра-конкурса победители награждаются дипломами I, II, III степени и ценными подарками, с правом участия в российских театральных фестивалях. Конкурсные работы отмечаются в номинациях «Лучшая режиссерская работа», «Лучшая мужская роль», «Лучшая женская роль», «Лучшая роль второго плана».

РЦНК с 2000 года издает свой собственный журнал «Образ», в котором публикуются статьи-обозрения о театральной самодеятельности в республике.

РЦНК проводит большую работу по совершенствованию театрального творчества. Разработан график проведения выездных творческих лабораторий в составе ведущих специалистов по районам республики. Постоянно функционируют творческие мастерские для руководителей театральных коллективов (прилагаются документы о такой лаборатории, письма руководителям отделов культуры республики с приглашением принять участие, разъясняются условия участия и т. д.)¹¹⁷.

25—27 октября 2000 года в Черкесске проходила республиканская творческая лаборатория для руководителей театральных коллективов республики.

28 февраля 2002 года на базе Ставропольского краевого драмтеатра им. М. Ю. Лермонтова состоялась творческая лаборатория для руководителей самодеятельных театральных коллективов республики, носящих звание «народный».

РЦНК вносит большой вклад в развитие самодеятельного театрального искусства Карачаево-Черкесии грамотно выстроенной работой на местах, организацией и участием в различных фестивалях как местного значения, так и всероссийского. При поддержке Федерального агентства по культуре и кинематографии РЦНК участвовал в новом фестивале народного творчества репрессированных народов «Возрождение» (22—24 мая 2008 г.) по пяти номинациям. И хотя театральное направление в нем не

было предусмотрено, очевидно, что драматическая самодеятельность вскоре будет представлена и на этом фестивале, и на фестивалях профессиональных театров репрессированных народов.

Как видим, в деятельности театрального отдела РЦНК четко прослеживается задача придать фестивалю «Играй, театр!» черты профессиональной ответственности. Практика показала, что подобный принцип только укрепил позиции и самого фестиваля, и его участников. Многолетнее соблюдение режима работы театральной самодеятельности на республиканских фестивалях обеспечило стабильность и приток свежих сил в любительские драматические коллективы. Так, тринадцатый республиканский фестиваль-конкурс любительских театров «Играй, театр!», который проводился в апреле 2010 года в рамках фестиваля народного творчества «Аккорды Победы», посвященного 65-летию Победы в Великой Отечественной войне, примечателен тем, что в нем приняли участие два новых самодеятельных коллектива, работающих на карачаевском языке: театральная студия «Малый Карачай» из аула Учкёкен и драматическая студия «Саугъа» («Дар») из г. Усть-Джегуты¹¹⁸. В своих драматических работах дебютанты затронули актуальную тему: деформация этических норм в современном обществе. Привлекательные сценические образы, сильные характеры, разработанные в мягкой юмористической форме, обеспечили им признание жюри и зрителей.

Характеризуя художественную жизнь в карачаевских населенных пунктах десяти-двадцатилетней давности, мы отмечали, что наиболее развиты были хореографический и вокальный жанры, причем в выступлениях коллективов видна приверженность к театрализации. Чисто драматический жанр в основном сконцентрировался в народном театре нижнебердинского сельского Дома культуры «Тюбешиу» («Встреча»).

Сразу по возвращении в родные места в 1957 году энтузиасты театрального искусства Р. А. Кушетерова и М. Х. Блимготов решили восстановить работу любительского драмколлектива аула Нижняя Теберда, чтобы утолить наконец голод творческого общения односельчан. Организационная работа состояла в отборе талантливой и преданной национальному искусству молодежи, формировании постоянной группы, будущего репертуара и т. п.

После перевода Кушетеровой и Блимготова на партийную работу в 1962 году коллектив возглавила директор сельского Дома культуры Соня Хаджи-Муратовна Кушетерова. На протяжении всех лет работы она пропагандировала среди населения традиционные художественные ценности, установила тесные контакты с преподавателями и учащимися средней школы, создала совет клуба, в который вошли представители сельской интеллигенции — учителя, агрономы, медики, зоотехники и т. п. Она устраивала творческие встречи с карачаевскими учеными, писателями, драматургами (У. Алиевым, О. Хубиевым, Б. Аппаевым и др.). За короткий

срок художественная театральная самодеятельность аула Нижняя Теберда получила признание во всем районе и в области¹¹⁹.

В 1965 году на смотре-конкурсе драматических коллективов области театральная группа из аула Нижняя Теберда получила звание «народной». Большую лепту в формирование репертуара театра внесли художественный руководитель народного театра учительница Назия Чомаева и Абрек Текеев.

В народном театре на общественных началах постоянно работали 23 человека. В начале своего пути они показали три новые пьесы: «Директор бани» Ш. Эбзеева, «Собрание состоялось» З. Байчоровой, «Проделки Ахмата» А. Байрамкулова. В дальнейшем репертуар народного театра пополнился инсценировками рассказа «Черное платье» Х. Байрамуковой, поэм «Эфенди и судьба» и «Сафият» А. Уртенкова, пьесами «Правда, похожая на ложь» Ш. Алиева, «Огурлу» Ш. Эбзеева, «Незванный гость» Б. Аппаева, «Гылчыла» («Вымогатели»), «Келинни бедиши» («Позор невестки») Османа Хубиева, «Таулу кызыны джигитлиги» («Подвиг горянки») Х. Байрамуковой и И. Боташева, «Ана кезле» («Материнские глаза») Х. Байрамуковой, «Бобикле» («Бобики») Биляла Аппаева и др.

В 1987 году к 80-летию поэта Азрета Уртенкова коллектив народного театра аула Нижняя Теберда поставил инсценировку поэмы «Сафият», в которой были заняты 22 артиста¹²⁰.

Как видим, исключительно национальный репертуар представлен разнообразными по жанру спектаклями, свидетельствующими о творческом потенциале коллектива. Руководство народного театра активно сотрудничало с профессиональными писателями и драматургами, внимательно относилось к пьесам, рекомендованным Домом народного творчества. Примечательно, что коллектив народного театра ставил и пьесы из репертуара профессионального драматического театра («Огурлу» и «Директор бани» Ш. Эбзеева и др.).

Благодаря организаторскому и художественному таланту С. Х.-М. Кущеровой народный театр считался лучшим коллективом в районе и области во все годы ее работы. Она руководила сельским Домом культуры и народным театром до 1987 года, опираясь на поддержку единомышленников — учителей Назии Чомаевой и Абрека Текеева, которые тщательно работали с самодеятельными артистами над текстом, произношением, постановкой танцев и т. д.

Нижнетебердинский театр существует как одна большая семья, с определившимися традициями и прочными корнями. Здесь представители одной семьи (сначала Блимготовых, затем Кущетеровых), связанные и кровным, и профессиональным родством, стали мастерами театрального ремесла. С 1989 года народным коллективом руководит дочь С. Х.-М. Кущеровой.

Тамара Солтановна Кипкеева — первый режиссер этого коллектива с профессиональным театральным образованием, она выпускница Красно-

дарского университета искусств. С началом ее работы связаны достижения театра в республиканском фестивальном движении любительских театральных коллективов «Играй, театр!». Спектакли Т. Кипкеевой принесли известность народному театру за пределами республики: участвуя в республиканских, всероссийских конкурсах, много гастролируя, народный театр аула Нижняя Теберда уже более 20 лет постоянно демонстрирует рост мастерства и преданность театру.

Работая в тесном содружестве с театральным отделом РЦНК, коллектив театра стал непременным участником всех театральных мероприятий, проводимых центром народной культуры, неизменным победителем республиканского фестиваля «Играй, театр!».

В 1994 году на зональном смотре народных театров Юга России (он длился пять дней, в течение которых были просмотрены выступления 12-ти коллективов) театр завоевал диплом II степени и два специальных приза: за лучшую режиссуру (Т. Кипкеева была награждена почетной грамотой и ценным подарком за драматургическую и режиссерскую работу) и лучшую женскую роль (Мадина Башкаева) в спектакле «Черные дни моего народа» о трагедии выселения карачаевцев, поставленном Т. Кипкеевой по собственному сценарию.

Этот спектакль — предостережение всем людям: подобное больше не должно повториться ни с одним народом. Продуманное световое и музыкальное оформление, декорации, искренняя игра актеров делали зрителей настоящими свидетелями страданий и унижений, выпавших на долю карачаевцев. Режиссер скупыми сценическими средствами рассказала о трагедии своего народа в годы репрессий. Т. Кипкеева создала спектакль, на просмотре которого каждый зритель сопереживал вместе с актерами: люди, даже не знавшие языка, плакали в зале, никто не остался равнодушным. Спектакль «Черные дни моего народа» стал для Т. Кипкеевой этапным.

В 1996 году театр был награжден дипломом на Первом Республиканском фестивале народного творчества, посвященном 55-й годовщине образования КЧР. Министерство культуры республики признало Т. Кипкееву лучшим режиссером на смотре народных театров и наградило грамотой за спектакли высокого уровня.

В 1999 году народный театр отметил свой 70-летний юбилей, на который собрались актеры всех поколений, друзья и поклонники театра. Творческий коллектив решил дать своему театру название «Тюбешиу» («Встреча»). Это символическое название — дань памяти Раисе Абуловне Кушетеровой, в трагическое время депортации в 1949 году сумевшей организовать работу драматического кружка, поставив свою пьесу «Тюбешиу», в которой главной эмоцией была надежда на встречу с Родиной. Этим названием коллектив народного театра символизировал преемственность творческой жизни поколений, утверждал благородство народной памяти.

У нижнетебердинского народного театра есть свой зритель, и он ходит на все спектакли, не пропуская новые работы коллектива, болеет и радуется за своих самодеятельных артистов. Зрители приходят на спектакли театра со своими стульчиками, у входа спрашивают лишний билет.

Смотр-конкурс «Играй, театр!», проходивший в канун Международного дня театра и посвященный 55-летию Победы, проходил в Черкесске в здании Филармонии в 2000 году. Жюри под председательством ответственного секретаря Союза театральных деятелей КЧР А. Аджиева (1930—2002) присудило первое место спектаклю «Сын Карачая — герой Белоруссии», посвященному Герою Советского Союза Харуну Богатыреву (режиссер Т. Кипкеева). Сама Кипкеева получила приз «За лучшую режиссерскую работу».

В рамках федеральной целевой программы «Культура России 2001—2005 годов» театральные коллективы КЧР ежегодно участвовали в республиканском смотре-конкурсе «Играй, театр!». Народный театр «Тюбешиу» на каждый конкурс приезжал с новой программой.

В 2001 году, 23—25 марта, в рамках республиканского фестиваля народного творчества «Звезды XXI века» РЦНК был проведен фестиваль театральных коллективов республики. Условия и порядок проведения смотра-конкурса народных театральных коллективов были разработаны согласно положению о проведении смотра-конкурса (Приложение №8 к приказу Министерства культуры КЧР №172 от 27.09.2000).

Постановка комедии балкарского драматурга и актера И. Маммеева «Аферисты» стала очередной удачей народного театра в 2001 году.

О содержании пьесы говорит ее название. Три студента, Сейран, Гагар и Шабаз, провалились на вступительных экзаменах и решили не возвращаться домой, а попробовать заработать кучу денег, следуя современным понятиям предприимчивых людей: зачем учиться и работать, когда можно обманом и хитростью сколотить целое состояние. Самый находчивый из них, Сейран, распределил роли: Гагар должен найти богатую вдову, Шабаз стать псевдолокарем, а сам он займется преподавательской деятельностью в коммерческом училище. Этот последний пункт их плана осуществился: Сейран принимает экзамен в коммерческом училище у такого же неуча, как и он, Матая, принесшего несколько зачетов своих друзей и просящего за деньги поставить в них хорошие оценки. Счастливый Сейран соглашается. Он и мысли не допускает, что ему попался такой же начинающий «бизнесмен», как он сам. Сейран наивно полагал, что он самый хитрый на свете. Оставшись один и взяв в руки пачку денег, Сейран видит, что они фальшивые, и понимает, какую ошибку допустил, не проверив деньги вовремя. Ученик обхитрил учителя.

Идентичной оказывается сцена Гагара с богатой вдовушкой. Он живет на квартире у богатой вдовы Дауты и всячески обхаживает ее. Но современные вдовушки не столь наивны: в притворном обмороке немолодая

женщина узнает о его истинных намерениях и прогоняет молодого бездельника из своего дома.

Шабас принимает первых посетителей. Старик Ибрагим хочет жениться на Назлийхан и просит у доктора справку о том, что его будущая супруга здорова и будет такой же цветущей и дальше. Испытывая профессионализм новоявленного доктора, он рассказывает ему разные пространственные истории, и, когда тот просит деньги за услуги, Ибрагим резонно замечает: «Деньги платят тем, кто рассказывает, а не тем, кто слушает». После разных злоключений незадачливые парни начинают понимать, что без труда не выловишь и рыбку из пруда. Пора приниматься за ум, учиться, работать и жить достойно.

В пьесе много персонажей, способных заинтересовать актеров. Это потерявший дар речи от любви к красавице Балкыз Сейхун, который плохо говорит на родном языке, зато хорошо знает английский; это и его возлюбленная, претенциозная девица, поправшая народные обычаи, и пьяница Комук, считающий алкоголь эликсиром жизни, и мн. др. Интересно обыгрывается каждым персонажем лавочка-посиделка, где собираются женщины перемыть сельчанам косточки.

Прекрасный пример творческого роста — работа актрисы Розы Мыркаковой в «Аферистах», где она исполняет сразу две роли, перевоплощаясь до неузнаваемости, создавая яркие запоминающиеся характеры. Легкость исполнения, живой народный юмор игры актеров Артура Семенова, Зайнула Глоова, Алибека Болатова, Бориса Аппоева были поддержаны зрителями и оценены жюри.

В честь 80-летия КЧР 30–31 марта 2002 года в Черкесске состоялся традиционный фестиваль любительских театральных коллективов, организованный Министерством культуры и республиканским центром народной культуры.

Нижнетебердинский народный театр представил спектакль Т. Кипкеевой «История любви» на русском языке (таково было требование организаторов фестиваля). Среди пяти драматических коллективов, участвовавших в конкурсе, режиссерская работа Т. Кипкеевой вновь была признана лучшей.

В 2003 году нижнетебердинский народный театр получил диплом I степени за показ комедии «Возлюбленная отца» Б. Аппаева. В номинациях «Лучшая мужская роль второго плана» и «Лучшая женская роль второго плана» призы получили самодеятельные актеры А. Семенов и К. Чотчаев, которые с тонким юмором передали проблему одиночества пожилых людей, теплоту общения друг с другом. Достоверное перевоплощение К. Чотчаева в женский образ способствовало успеху спектакля. В июне 2003 года коллектив театра с этим спектаклем побывал на гастролях в аулах Инжич-Чукун и Эрсакон.

6—31 марта 2003 года коллектив побывал на гастролях в Москве, устроенных руководством организации «Горский дом», где собираются представители кавказской диаспоры. Москвичам были показаны два спектакля — «Возлюбленная отца» и «История любви». Руководство «Горского дома» наградило коллектив благодарственным письмом «За вклад в развитие народного творчества, его сохранение и популяризацию».

27—28 марта 2004 года в Учкекене прошел традиционный фестиваль-конкурс любительских театров. Карачаевская театральная самодеятельность была представлена спектаклем в двух актах «Дорогами войны» нижнетебердинского народного театра «Тюбешиу»; автор пьесы и постановщик — руководитель театра Т. Кипкеева. Спектакль шел на карачаевском языке, продолжительность спектакля 1 час 30 мин., количество участников — десять.

26—27 марта 2005 года в рамках республиканского фестиваля «Рожденные песней Победы», посвященного 60-летию Победы в Великой Отечественной войне 1941—1945 годов, в районном Доме культуры с. Учкекен состоялся республиканский фестиваль-конкурс любительских театральных коллективов «Играй, театр!». В нем приняло участие девять самодеятельных драматических и три кукольных коллектива.

Народный театр «Тюбешиу» удивил всех монументальным спектаклем «Шли в бой курсанты» — о судьбе юных курсантов от первых дней на фронте до конца войны. Режиссерский замысел и количество самодеятельных актеров, занятых в спектакле, свидетельствовали о профессионализме и незаурядных педагогических способностях режиссера. Т. Кипкеевой удалось собрать огромный коллектив молодых людей и помочь им творчески раскрыться. Пусть не все актерские работы были яркими, но жюри подкупила искренность и единение коллектива. Т. Кипкеева вновь получила приз за лучшую режиссерскую работу.

В 2006 году, 26—26 марта, в станице Зеленчукской прошел республиканский фестиваль-конкурс «Играй, театр!». Народный театр «Тюбешиу» показал двухактную комедию И. Боташева «Похищенный джигит».

В рамках республиканского фестиваля народного творчества «С Россией — дружба без границ!», посвященного 450-летию вхождения КЧР в состав Российского государства, 31 марта — 1 апреля 2007 года прошел республиканский фестиваль-конкурс любительских театральных коллективов «Играй, театр!», в котором приняли участие как народные театры, так и кукольные и драматические кружки.

Карачаевская театральная самодеятельность вновь была представлена нижнетебердинским народным театром, который показал «Свадьбу» М. Зошенко (в переводе Х. Биджиева на карачаевский язык пьеса называлась «Шайтан той») в постановке Т. Кипкеевой. Она получила приз в номинации «За лучшую режиссерскую работу». Два актера этого театра были отмечены как лучшие исполнители мужской роли (Алибек Болатов) и мужской роли второго плана (Артур Семенов).

Ежегодное участие коллектива в республиканском конкурсе «Играй, театр!» свидетельствовало о жизнестойкости коллектива и профессионализме Кипкеевой, развивающей бессмертные традиции народного театра карачаевцев.

Постановки Т. Кипкеевой были всегда адресны, аутентичны. Внимание специалистов театрального жанра привлекли следующие спектакли в ее постановке: двухактная драма «Дууа» («Амулет»), двухактные комедии «Тенглени болушлугъу» («Помощь друзей») и «Чакъырылмаган къонак» («Незванный гость») Биляла Аппаева; одноактная драма Т. Кипкеевой «Миллетими къара кюнлери» («Черные дни моего народа»), «Кечкюнчюле» («Переселенцы») И. Маммеева, «Теппесине джудуз тийген» («Ушибленная звездой») М. Батчаева, «Сом джарым» («Полтинник») Ш. Алиева, «Джашау тюрленгенди» («Жизнь изменилась») Т. Кипкеевой, «Хоншула» («Соседи») А. Хабичева и др.

Если проанализировать репертуар театра за многие годы его работы, можно проследить преобладание тематики — «жизнь своего народа», его история и проблемы. Руководители народного театра, возглавлявшие его в разные годы, не определяли эту тему специально, она исходит из самой сути, гражданской позиции коллектива, растущего творчески и год от года совершенствующего свое исполнительское мастерство¹²¹.

Народный театр «Тюбешиу» был дипломантом всех двенадцати республиканских фестивалей любительских театров. В 13-м фестивале-конкурсе, состоявшемся в марте 2010 года в ауле Инжич-Чукун и посвященном юбилею Победы в Великой Отечественной войне, нижебердинский народный театр не смог принять участие¹²².

Мы вкратце проследили 82-летний путь народного театра «Тюбешиу», сохранившего в первозданности связь между артистами и зрителями. Подобных коллективов на территории Карачаевской автономной области в довоенные годы возникало немало, но только этому театру удалось сохранить до сегодняшнего дня целостный образ и особенности национального исполнительского искусства.

За время существования драмкружка был воспитан большой отряд сельской творческой интеллигенции, сыгравший немаловажную роль в развитии духовной жизни аула.

Нижебердинский народный театр «Тюбешиу» стал для зрителей и участников школой духовного самосовершенствования. Репертуар коллектива воскрешает забытые страницы истории и имена героев, пробуждая национальное самосознание, самоуважение. Находясь вдали от столицы республики, театр «Тюбешиу» дает своим зрителям возможность получить недостающие театральные впечатления.

Время доказало, что деятельность театра «Тюбешиу» всегда отвечала народному духу и отражала атмосферу времени. Примечательно также и то, что всего с одним перерывом в работе, связанным с началом Отече-

ственной войны и депортацией карачаевского народа в Среднюю Азию, он продолжает функционировать до настоящего времени.

Освещение театральной художественной самодеятельности было бы неполным без детской темы. Если в довоенное время (до 1941 г.) школьная самодеятельность развивалась под планомерным руководством партийных организаций, то после возвращения карачаевцев на историческую родину ей не уделялось должного внимания. В течение длительного времени выступления отдельных школьных коллективов, создаваемых на период подготовки к какому-либо конкурсу, не носили системного характера, не оказывали существенного влияния на развитие самодеятельного театрального искусства.

В карачаевскую школьную театральную самодеятельность определенный вклад внесли театровед Б. Борлаков, режиссеры Б. Тохчуков, Ш. Алиев, А. Хабичев, Х. Биджиев, Ю. Созаруков, С. Семенова, актеры Б. Уртенев и Р. Гочияев.

Приходится констатировать, что школьная театральная самодеятельность на карачаевском языке в настоящее время не развивается стабильно и осознанно, в ней преобладают постановки на русском языке. Длительность существования драматических кружков и их качество зависят от личности педагога-организатора.

Билингвальный подход характерен также и для коллектива Карачаево-Черкесского государственного университета, имеющего давние традиции студенческого театра. Начало ему было положено еще в 60-е годы прошлого века, но история драматического коллектива неоднократно прерывалась, бывали годы, наполненные творческими исканиями и достижениями, были и годы простоя. Благодаря интернациональному контингенту спектакли ставились на русском языке и языках народов КЧР (в университете действовали кафедры русского и национальных языков). В 1960—1970-х годах театральная инициатива исходила от старших преподавателей кандидатов филологических наук З. Х. Байрамуковой и О. А. Загаштоковой, которые успешно совмещали лекции и практические занятия. Она руководила постановками спектаклей и инсценировок (например, «Цыган» Пушкина, «На дне» Горького, «Ревизора» Гоголя и др.) по изучаемым классическим произведениям и добивалась глубокого проникновения в литературный оригинал.

В 1980-х годах театральной самодеятельностью вуза руководила В. Кормазова, имевшая актерское образование и наделенная организаторскими способностями. Студенческий коллектив под ее руководством участвовал в нескольких областных, краевых и российских художественных конкурсах студенческой молодежи.

В 1987 году начинающий преподаватель, ныне заведующий кафедрой А.-М. Батчаев создал драмкружок, в состав которого вошли студенты института, изучающие карачаевский язык. Они поставили несколько сце-

нических композиций по произведениям карачаевских писателей. Особым успехом пользовалась постановка «Правда, похожая на ложь» Ш. Алиева, с которой студенты объездили все карачаевские аулы. Через 4 года А.-М. Батчаев уехал учиться в аспирантуре, и деятельность драмкружка прервалась¹²³.

В 1993 году на кафедре дополнительного педагогического образования в Карачаево-Черкесском педагогическом университете (ныне Карачаево-Черкесский государственный университет) преподавателем Ф. Тахтауловой был создан драматический кружок «Теке». Аналогичный кружок и с тем же названием действовал с 1989 года под ее руководством и в городском отделе культуры. В 1990 году в городе Карачаевске Ф. Тахтаулова организует творческий лагерь для школьников «Джанкылыч» («Радуга»), объединивший много талантливых подростков. Самых способных из них, для укрепления творческого духа и поощрения, Ф. Тахтаулова повезла в Москву, где они побывали на спектаклях в столичных театрах. В 1992 году ее ученики показали в школах спектакли «Муха-Цокотуха» К. Чуковского и «Теремок» С. Маршака.

Перейдя на работу в театральную студию при Карачаево-Черкесском государственном университете, Тахтаулова привела с собой и самых активных своих учеников — участников городской школьной самодеятельности. Расширение коллектива способствовало не только обогащению студийного репертуара, но и развитию коммуникативных и практических навыков молодежи. Студенты и школьники, помимо участия в спектаклях, совместно мастерили реквизит и бутафорию, находили решения для светового и музыкального оформления спектаклей, строили декорации, шили костюмы. Вскоре студийцы провели художественно-познавательную акцию «Как хорошо иметь в школе театр», повлекшую за собой развитие школьной театральной самодеятельности в городе Карачаевске и районе. К вышеназванным спектаклям прибавились «Деревянная дорога» Л. Устинова, «Аленький цветочек» И. Карнауховой и Л. Браусевич, музыкальная сказка «Красная шапочка» (либретто В. Викторова) по мотивам одноименной пьесы Е. Шварца, «Необыкновенное состязание» Е. Сперанского, инсценировки сказок «Заячьи слезы» по мотивам русских народных сказок, «Сказка о рыбаке и рыбке» Пушкина, «Маша и медведь» Л. Толстого и другие постановки, осуществленные Ф. Тахтауловой. Школьно-студенческий коллектив с этим репертуаром гастролировал по Карачаевскому району, курорту Теберде, школам г. Карачаевска. Спектакли, созданные по пьесам карачаевских драматургов, занимают весомое место в репертуаре молодежного самодеятельного коллектива: им были показаны спектакли «Соседки» и «Правда, похожая на ложь» Ш. Алиева, «Директор бани» Ш. Эбзеева и др. из репертуара профессионального карачаевского театра. Среди учеников Ф. Тахтауловой было много талантливой молодежи, могущей составить ядро будущих актерских студий.

Гастрольная активность объясняется энтузиазмом как руководители коллектива, так и родителей студийцев, однако часто мешало отсутствие транспорта и финансов, и в конечном счете это отразилось на перспективе творческого коллектива, распавшегося после ухода Ф. Тахтауловой из университета в 2000 году¹²⁴.

Новый подъем в театральной самодеятельности университета, произошедший в середине 1990-х годов, связан с профессиональной и творческой деятельностью М. Башлаевой, кандидата философских наук и выпускницы актерского факультета ГИТИСа, которая, развивая художественный вкус своих подопечных, придала студенческим постановкам и информационный размах (контакты со СМИ, использование возможностей Интернета, аудиозаписи и видеофильмы) для приобщения участников драмкружка к национальным художественным эталонам и мировой театральной классике.

В 1990-е годы художественная самодеятельность карачаевцев сосредоточилась на этнических традициях. Здесь показательна высокая организационная и творческая работа заведующих районными отделами культуры С. А. Гогуевой и А. Хубиева, привлечших внимание общества к разнообразным формам традиционных зрелищ, которые объединяли народ, давали ему сознание духовной силы и принадлежности к единому этническому источнику. Способ непосредственного общения, соблюдение всеми присутствующими этических правил при проведении представлений, берущих начало в древности, использование элементов игры «накьырда» (понарошку) говорили о театрализации процесса. Используя разные методики, вышеназванные специалисты восстанавливали и укрепляли в памяти людей традиционные ценности, помогающие выжить в сложный период истории, каким были девяностые годы прошлого века. Внесение игрового элемента в выполнение типично карачаевских конкурсных заданий не только придавало зрелищность представлениям, но и в определенной мере восстанавливало душевный баланс общества в эпоху хаоса: каждый человек лично осознавал, что традиционные ценности способны обеспечить безопасность собственной культурной идиоме и развивать ее в новых экономических условиях¹²⁵.

Большую роль в улучшении культурно-просветительной работы и в подготовке специалистов для художественной самодеятельности в Карачаево-Черкесии сыграла деятельность коллектива бывшего музыкального училища, Карачаево-Черкесского республиканского колледжа культуры и искусств им. А. Даурова.

В августе 1966 года предполагалось создать двухгодичную областную межколхозную культпросветшколу (заручились поддержкой руководителей совхозов и колхозов о финансировании и направлении

ежегодно двух-трех учащихся на обучение, даже утвердили смету на ее содержание), но из-за отсутствия квалифицированных педагогов, помещения для занятий и общежития для учащихся выполнение решения бюро обкома КПСС затянулось¹²⁶. Открытие в 1968 году в Черкесске филиала Ставропольского краевого культпросветучилища с двумя отделениями — хореографическим (18 человек) и инструментальным (15 человек) — частично решило кадровые и творческие проблемы. Содержалось учебное заведение за счет средств колхозов области и располагалось в тесном, малопригодном помещении¹²⁷. Первым его директором стала Н. Н. Мельникова.

До 1972 года клубное отделение было межколхозным культпросветучилищем, имело собственное помещение, свой бюджет, музыкальный инвентарь и самостоятельно обеспечивало учебный процесс. Оно было переведено в здание Карачаево-Черкесского музыкального училища и начало автономное сосуществование, которое, однако, продолжалось недолго: непредвиденное увеличение состава преподавателей и учащихся музыкального училища потребовало немедленных корректив (в штате числилось около 30 педагогов и 180 учащихся).

Слияние двух разных по содержанию и специфике учебных заведений, а также возникшие теснота и рассогласованность учебных планов и программ породили противоречия между ними. Руководству культпросветотделения стало трудно сохранять контингент, единство обучения и воспитания, а учебный процесс приводить в соответствие требованиям утвержденной учебной программы. Дело в том, что клубное отделение готовило клубных работников, руководителей самодеятельных коллективов за 2,5 и 3 года, в то время как учебные программы музучилища, выпускающего преподавателей детских музыкальных школ, были рассчитаны на 4 года.

Постоянное стремление учащихся в процессе учебы и даже после окончания клубного отделения перейти на музыкальные отделения, как более престижные, отрицательно влияло на учебный процесс культпросветотделения, ослабляло его авторитет и позиции. Студенты музыкального отделения из-за недопонимания значения и важности клубного дела проявляли обидно-снисходительное отношение к студентам КПР. Да и само состояние клубов в аулах и станицах области влияло на мнение учащихся.

Для отделения культурно-просветительной работы все еще актуальной оставалась проблема с набором национального контингента, процент его оставался низким. С приходом к руководству отделением КПР в 1975 году Р. М. Хабичевой расширился диапазон специальностей и значительно увеличился приток учащихся, а также, что немаловажно для многонациональной области, возросло число представителей коренных народов.

К началу 1977 учебного года на факультете культурно-просветительной работы функционировали уже 5 отделений (в скобках указано число учащихся):

хореографическое (57),
инструментальное (65),
дирижерско-хоровое (40),
режиссерское (36),
театральное (14).

(На режиссерское и театральное отделения принимали только выпускников средней школы, время обучения — 2,5 года; на остальные отделения допускался прием и после окончания неполной средней школы, но по другим программам.)

Всего на отделении КПР занималось 212 учащихся. Работали 48 преподавателей (с высшим образованием — 25 человек, 8 имели незаконченное высшее, остальные — среднее специальное образование). При этом отделение располагало всего 11-ю кабинетами для занятий: 4 для групповых занятий, 7 — для индивидуальных¹²⁸.

Эти данные свидетельствуют, что отделению КПР не доставало базы, транспорта, классов, лабораторий, сцены для проведения режиссерских уроков и пр. Перечисленные недочеты мешали практической работе, не давали возможности поддерживать должные связи с производством, с учреждениями культуры области.

Администрация музыкального училища, руководствуясь повышением качества образования, а не количества учащихся, поставила перед руководством областного управления культуры вопрос о необходимости изолированного обучения на двух отделениях, предлагая дополнительно открыть при факультете КПР художественно-прикладное, библиотечное и заочное отделения. Право на самостоятельное существование отделения КПР доказывалось документами¹²⁹. Однако просьба о разделении факультета не была удовлетворена, и это отразилось на устойчивости студенческого контингента.

24 декабря 1979 года бюро краевого комитета КПСС приняло постановление о проведении объединенного пленума творческих союзов и организаций КЧАО и Ставропольского края, который состоялся 7 января 1980 года в Ставрополе. С докладом «О задачах творческих союзов и организаций» выступил А. А. Коробейников, секретарь крайкома партии¹³⁰. О проблемах и задачах факультета КПР на этом собрании не говорили.

Вскоре, в 1981 году факультет культурно-просветительной работы был лишен самостоятельного бюджета и слит с музыкальными факультетами музучилища, а штатная единица заведующего отделением КПР упразднена, его функции были возложены на заведующего музыкальным отделением. Постепенно утверждалась автономность за факультетами хореографическим, декоративно-прикладного искусства и режиссуры клуб-

ных мероприятий. Кроме того, был открыт дополнительный факультет, библиотечный (заочно), остальные же растворились в аналогичных музыкальных (инструментальном и дирижерско-хоровом), чтобы не дублировать друг друга.

Расширение факультетов способствовало повышению статуса и переименованию музыкального училища в Карачаево-Черкесское государственное училище культуры и искусств.

С 29 мая 1997 года коллегией Министерства общего и профессионального образования вместо отделения культурно-просветительной работы утверждено отделение социально-культурной деятельности и народного художественного творчества (СКД и НХТ), на котором в течение 4-х лет юношей и девушек, имеющих как неполное среднее образование (9 классов), так и полное (11 классов), обучают специальности «постановщик театрализованных представлений, преподаватель»¹³¹.

На этом отделении в разные периоды работали Н. Н. Мельникова, А. З. Гожев, Р. М. Хабишева, А. А. Хабишев, М. Г. Лазарева, Н. Г. Шелухина, З. Б. Боташева, А. Х. Хутова, М. З. Копсергенов, Брюханова, В. А. Сивакова¹³² и др.

В результате обучения по программе, разработанной преподавателем М. Копсергеновым на основе учебных планов ГИТИСа, почти 90% выпускников отделения поступают в Краснодарский институт культуры на театральное отделение. К сожалению, большинство из них по окончании института в Карачаево-Черкесию не возвращались по причине пассивности творческой жизни в республике.

В 2002 году Республиканскому училищу культуры и искусств было присвоено имя А. А. Даурова. В 2007 году статус училища повысился: отныне оно называется Карачаево-Черкесский государственный колледж культуры и искусств им. А. А. Даурова.

В контексте интересующей нас проблемы проанализируем положение дел на отделении социально-культурной деятельности и народного художественного творчества, готовящем режиссеров-постановщиков театрализованных представлений, за период 2001–2010 учебных годов. За это время оно несколько раз меняло свое название: до 2003 года включительно — «отделение режиссуры театрализованных представлений», затем, с 2004 года — «отделение постановки театрализованных представлений» (обучение проводилось на очной и заочной основе).

Перемена названия отделения свидетельствовала о конкретизации специальности, обусловленной как стиранием различий между городом и деревней, так и подготовкой режиссеров, имевших единую методику работы над спектаклями, независимо от того, профессиональный это коллектив или самодеятельный. Режиссура массовых представлений и режиссура спектаклей — вот два фактора, определяющих постановочные задачи.

Прием и выпуск студентов на отделении за 10 лет выглядит следующим образом:

Годы	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	Итого
Прием	27	32	18	24	24	23	20	16	17	28	229
Выпуск	10	12	—	6	—	13	5	24	11	16	97 ¹³³ .

Как видно из таблицы, в процессе учебы число учащихся значительно редет и клубные учреждения не получают подготовленные кадры в срок и в достаточном количестве. Причины кроются прежде всего в плохом наборе учащихся, а также в недостаточности педагогического состава, который сочетал бы в себе квалификацию специалиста и педагога. Низкая педагогическая подготовка как практиков (режиссеров, актеров), так и теоретиков (преподавателей истории искусств и спецпредметов), не имеющих специального театрального образования, отражалась на качестве образования и сохранении учебного контингента. Известно, что учащиеся творческих учебных заведений спланиваются вокруг такого художественного руководителя курса, который способен собрать единомышленников, не только поддерживающих его систему обучения, но и обладающих соответствующими знаниями и педагогическим талантом. Выделять национальную принадлежность студентов в вышеприведенной статистике не приходится, поскольку такой подсчет не практикуется, ибо уже и в паспортах нет такой графы. В сложившихся обстоятельствах, на наш взгляд, мог бы быть полезным вариант целевого набора в колледже культуры и искусств с учетом востребованности данных специалистов на местах.

Проанализировав и обобщив разрозненные источники относительно развития самодеятельного театрального искусства карачаевцев во второй половине XX века, можно сделать следующие выводы.

Самодеятельное театральное искусство карачаевцев, возобновленное после возвращения на историческую родину, развивалось неравномерно и трудно вследствие разобщенности действий административных и клубных работников, низкой квалификации культработников и их постоянной сменяемости, а также вторичной роли искусства по отношению к первоочередным задачам размещения и благоустройства населения. В последующие десятилетия в контексте решений и постановлений ЦК КПСС предпринимались попытки решить проблемы театральной самодеятельности. Оживления в этой области художественного творчества носили спонтанный характер и зависели от личности руководителей драмколлективов и благоприятного стечения обстоятельств.

Из 60—65 клубов, расположенных в местах с преобладающим карачаевским населением и имеющих более-менее подходящие для проката спектаклей сценические площадки, непрерывную историю, исчисляемую несколькими десятилетиями, имеет только народный театр аула Нижняя

Теберда «Тюбешиу», который вынужденно прервал свою деятельность в начале Великой Отечественной войны и во время депортации 1943–1957 годов. Все остальные коллективы существовали по нескольку лет, затем распались.

Отсутствие надлежащего руководства и должной поддержки в период партийного управления культурой, которое во главу угла ставило идеологические задачи, объясняет недолгую жизнь драмкружков при сельских домах культуры. Кроме того, причиной отторжения населения именно от участия в драматических кружках были исламские установления, которые традиционно сильны в сельской местности, где базировалась художественная самодеятельность.

Столь необходимая сегодня профессионализация, которую принесли в театральную самодеятельность методисты областного Дома народного творчества (преобразованного в дальнейшем в РЦНК) и режиссеры, заставила заново осмыслить традиционные зрелищные представления каждого народа. Самодеятельные драматические коллективы предпочитают работать над уже опробованными пьесами из русской и европейской драматургии, что наглядно показывает школьная и студенческая самодеятельность. Таким образом, проблема сохранения и развития национальной театральной идиомы карачаевцев остается проблемой специалистов.

Примечания

¹ Постановление Совета Министров РСФСР о мерах помощи Карачаево-Черкесской автономной области Ставропольского края. 22 февраля 1957 г. // *Р. С. Тебеев*. Депортация карачаевцев. Черкесск, 1997. С. 274–280.

² Красный Карачай. №2046, 11 апреля 1957.

³ РГУ ГА КЧР. Ф. Р-903. Оп. 1. Д. 27. Л. 1. — Газета имела самостоятельный баланс и текущий счет в госбанке; ликвидирована 15 января 1960 г.

⁴ См.: Театральная энциклопедия. Т. 2. М., 1965. С. 350.

⁵ Карачаевцы: Выселение и возвращение (1943–1957): Материалы и документы. Черкесск, 1993. С. 53.

⁶ См.: Архив народного театра а. Нижняя Теберда «Тюбешиу».

⁷ См.: РГУ ЦДОДП КЧР. Ф. 1. Оп. 8. Д. 10. Л. 109–110.

⁸ РГУ ГА КЧР. Ф. 362. Д. 8. Оп. 1. Л. 72–73 (стенограмма выступлений на заседании карачаевской литературной секции 29 сентября 1959 г.).

⁹ Там же. Л. 78.

¹⁰ РГУ ЦДОДП КЧР. Ф. 1. Оп. 1. Д. 206. Л. 45.

¹¹ РГУ ГА КЧР. Ф. Р-362. Оп. 1. Д. 3. Л. 21–24; Д. 19. Л. 14, 15.

¹² Там же. Ф. Р-408. Оп. 1. Д. 10. Л. 3–9, 20–31.

¹³ Там же. Ф. Р-362. Оп. 1. Д. 18. Л. 8.

¹⁴ Там же. Д. 19. Л. 5–6.

¹⁵ Там же. Ф. Р-813. Оп. 1. Д. 53. Л. 3.

¹⁶ Там же. Ф. Р-494. Оп. 1. Д. 7. Л. 3–4.

¹⁷ Там же. Д. 1. Л. 1–6.

¹⁸ Там же. Ф. 362. Оп. 1. Д. 13. Л. 37.

¹⁹ Там же. Л. 57–61.

- ²⁰ Там же. Л. 64—66.
- ²¹ См. изд.: *Гочияев Дж.* Джангыны джарыгы (Свет нового): Пьеса в 1-м акте, 8-и картинах. Черкесск, 1960.
- ²² РГУ ГА КЧР. Ф. Р-813. Оп. 1. Д. 53. Л. 11.
- ²³ РГУ ЦДОДП КЧР. Ф. 1. Оп. 8. Д. 8. Л. 14; РГУ ГА КЧР. Ф. Р-813. Оп. 1. Д. 47. Л. 4, 12; Д. 58. Л. 3.
- ²⁴ РГУ ГА КЧР. Ф. Р-408. Оп. 1. Д. 24. Л. 4.
- ²⁵ *И. Сидорина, М. Корбина.* Народные театры России. М., 1981. С. 6.
- ²⁶ РГУ ЦДОДП КЧР. Ф. 1. Оп. 10. Д. 96. Л. 4—6.
- ²⁷ Театральная энциклопедия. Т. 3. М., 1964. С. 1055.
- ²⁸ РГУ ГА КЧР. Ф. Р-494. Оп. 1. Д. 7. Л. 4.
- ²⁹ Там же. Ф. Р-813. Оп. 1. Д. 53. Л. 11.
- ³⁰ Там же. Д. 58. Л. 3; Ф. Р-362. Д. 34. Л. 15.
- ³¹ Там же. Ф. Р-362. Д. 32. Л. 22.
- ³² Там же. Ф. Р-494. Оп. 1. Д. 1. Л. 4.
- ³³ Там же. Д. 7. Л. 3—4; Д. 13. Л. 6.
- ³⁴ Там же. Д. 17. Л. 1—6, 14—27.
- ³⁵ Там же. Д. 18. Л. 10—11, 19—20.
- ³⁶ Там же. Д. 19. Л. 2.
- ³⁷ Там же. Д. 23. Л. 23.
- ³⁸ Там же. Д. 20. Л. 1—5.
- ³⁹ Там же. Л. 6 (итоги).
- ⁴⁰ Там же. Д. 23. Л. 25—26.
- ⁴¹ Там же. Ф. Р-494. Оп. 1. Д. 20. Л. 4.
- ⁴² См.: КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. Т. 10. М., 1986. С. 352—367.
- ⁴³ РГУ ЦДОДП КЧР. Ф. 1. Оп. 11. Д. 30. Л. 445—448; Оп. 10. Д. 9. Л. 63—65.
- ⁴⁴ РГУ ГА КЧР. Ф. Р-494. Д. 27. Л. 18; Д. 40. Л. 5, 18.
- ⁴⁵ РГУ ЦДОДП КЧР. Ф. 1. Оп. 10. Д. 196. Л. 123.
- ⁴⁶ РГУ ГА КЧР. Ф. Р-494. Д. 33. Л. 2; Д. 40. Л. 1, 15.
- ⁴⁷ Там же. Л. 15.
- ⁴⁸ Там же. Л. 5—6; Ф. Р-815. Оп. 1. Д. 47. Л. 64.
- ⁴⁹ Там же. Ф. Р-494. Оп. 1. Д. 40. Л. 15—16.
- ⁵⁰ Там же. Д. 98. Л. 3, 20.
- ⁵¹ Там же. Ф. Р-815. Оп. 1. Д. 95. Л. 73.
- ⁵² Там же. Л. 20—23.
- ⁵³ Там же. Ф. Р-828. Оп. 1. Д. 108. Л. 1—16.
- ⁵⁴ Там же. Ф. Р-815. Оп. 1. Д. 97. Л. 18; Д. 89. Л. 1—8.
- ⁵⁵ См.: РГУ ЦДОДП КЧР. Ф. 1. Оп. 14. Д. 12. Л. 187—189.
- ⁵⁶ Там же. Л. 115—116.
- ⁵⁷ Там же. Ф. Р-494. Оп. 1. Д. 65. Л. 13—14.
- ⁵⁸ Там же. Ф. 1. Оп. 10. Д. 418, Л. 39—40.
- ⁵⁹ РГУ ГА КЧР. Ф. Р-828. Оп. 1. Д. 15. Л. 4.
- ⁶⁰ Там же. Д. 12. Л. 15—16.
- ⁶¹ Там же. Д. 3. Л. 2.
- ⁶² Там же. Д. 79. Л. 2.
- ⁶³ Там же. Д. 60. Л. 2—3.
- ⁶⁴ Там же. Д. 79. Л. 2.
- ⁶⁵ Там же. Ф. Р-853. Оп. 1. Д. 108. Л. 45, 61—65; Ф. Р-828. Оп. 1. Д. 107. Л. 3.
- ⁶⁶ Там же. Ф. Р-828. Оп. 1. Д. 161. Л. 1—3; Д. 114. Л. 6.
- ⁶⁷ Там же. Д. 133. Л. 1—4.

- ⁶⁸ Там же. Д. 149. Л. 2–3; Д. 178. Л. 2.
- ⁶⁹ Там же. Д. 172. Л. 11–12.
- ⁷⁰ Там же. См. также: *С. Зайцева. Ждут в ауле премьеру // Ленинское знамя. 14 января 1987.*
- ⁷¹ Там же. Ф. Р-494. Оп. 1. Д. 51. Л. 17; Ф. Р-408. Оп. 1. Д. 92. Л. 22; РГУ ЦДОДП КЧР. Ф. 1. Оп. 11. Д. 43. Л. 283–286.
- ⁷² РГУ ЦДОДП КЧР. Ф. 1. Оп. 14. Д. 56. Л. 5–9.
- ⁷³ Там же. Л. 16–19; Оп. 17. Д. 25. Л. 149–152, 153–159.
- ⁷⁴ РГУ ГА КЧР. Ф. Р-408. Оп. 1. Д. 92. Л. 22–23.
- ⁷⁵ Там же. Ф. Р-494. Оп. 1. Д. 51. Л. 5–7; Д. 57. Л. 2–3.
- ⁷⁶ Там же. Ф. Р-362. Оп. 1. Д. 126. Л. 18–19, 38.
- ⁷⁷ Там же. Д. 47.
- ⁷⁸ Там же. Д. 54. Л. 1–3.
- ⁷⁹ Там же. Л. 4–6.
- ⁸⁰ Там же. Ф. Р-815. Оп. 1. Д. 128. Л. 37, 47.
- ⁸¹ Там же. Ф. Р-828. Оп. 1. Д. 178. Л. 2.
- ⁸² Там же. Ф. Р-494. Оп. 1. Д. 65. Л. 35, 52, 66, 72, 80.
- ⁸³ Там же. Д. 69. Л. 44, 46, 49; Д. 67.
- ⁸⁴ РГУ ЦДОДП КЧР. Ф. 1. Оп. 23. Д. 23. Л. 46.
- ⁸⁵ РГУ ГА КЧР. Ф. Р-494. Оп. 1. Д. 65. Л. 10.
- ⁸⁶ Там же. Ф. Р-494. Оп. 1. Д. 67. Л. 8.
- ⁸⁷ Там же. Л. 4–5.
- ⁸⁸ Там же. Ф. Р-828. Оп. 1. Д. 108. Л. 43, 45.
- ⁸⁹ Там же. Л. 61–65; Ф. Р-853. Оп. 1. Д. 109. Л. 1–2.
- ⁹⁰ Там же. Ф. Р-853. Оп. 1. Д. 94. Л. 1–34.
- ⁹¹ Там же. Д. 93. Л. 160.
- ⁹² Там же. Д. 95. Л. 15; Д. 119. Л. 81.
- ⁹³ ЦДОДП КЧР. Ф. 1. Оп. 20. Д. 16. Л. 53–55.
- ⁹⁴ РГУ ГА КЧР. Ф. Р-853. Оп. 1. Д. 96. Л. 6.
- ⁹⁵ Там же. Д. 99. Л. 14, 44.
- ⁹⁶ Там же. Д. 95. Л. 16.
- ⁹⁷ Там же. Д. 105. Л. 40.
- ⁹⁸ РГУ ЦДОДП КЧР. Ф. 1. Оп. 1. Д. 23. Л. 45–46.
- ⁹⁹ РГУ ГА КЧР. Ф. Р-408. Оп. 1. Д. 150. Л. 21–22.
- ¹⁰⁰ Там же. Д. 214; Ф. Р-815. Оп. 1. Д. 165. Л. 42–49.
- ¹⁰¹ Там же. Ф. Р-408. Оп. 1. Д. 170. Л. 57–58.
- ¹⁰² РГУ ЦДОДП КЧР. Ф. 1. Оп. 28. Д. 4. Л. 232–237.
- ¹⁰³ РГУ ГА КЧР. Ф. Р-408. Оп. 1. Д. 244. Л. 61–66.
- ¹⁰⁴ Текущий архив Карачаево-Черкесского республиканского музея-заповедника. Театральный фонд. Оп. 1. Письмо режиссера Б. Х. Тохчукова председателю Карачаево-Черкесского облисполкома М. А. Боташеву от 17 декабря 1977 г.; см. также: РГУ ГА КЧР. Ф. Р-815. Оп. 1. Д. 181 (1978 г.). Л. 3–5, 6–9.
- ¹⁰⁵ РГУ ГА КЧР. Ф. Р-815. Оп. 1. Д. 201. Л. 2.
- ¹⁰⁶ Там же. Д. 191. Л. 9.
- ¹⁰⁷ Там же. Ф. Р-408. Оп. 1. Д. 190. Л. 20.
- ¹⁰⁸ Там же. Д. 243. Л. 11, 75.
- ¹⁰⁹ Там же. Ф. Р-815. Оп. 1. Д. 204. Л. 8–12.
- ¹¹⁰ Там же. Ф. Р-408. Оп. 1. Д. 244. Л. 84.
- ¹¹¹ РГУ ЦДОДП КЧР. Ф. 1. Оп. 32. Д. 78. Л. 31–33.
- ¹¹² РГУ ГА КЧР. Ф. Р-408. Оп. 1. Д. 273. Л. 65.
- ¹¹³ РГУ ЦДОДП КЧР. Ф. 1. Оп. 40. Д. 67. Л. 58.

¹¹⁴ Там же. Оп. 41. Д. 74. Л. 7.

¹¹⁵ Там же. Оп. 41. Д. 9; Д. 82. Л. 1—10. — Ответом стала работа ученых в военных архивах страны, где были обнаружены имена карачаевцев, представленных к званию Героя Советского Союза, но своевременно не получивших награды из-за принадлежности к репрессированному народу.

¹¹⁶ Там же. Оп. 41. Д. 94. Л. 53; Д. 95. Л. 9—10; Д. 74. Л. 30—31.

¹¹⁷ Текущий архив Республиканского центра народной культуры (РЦНК). Театральный раздел.

¹¹⁸ Г. Алиева. Театры играли Победу // День Республики. 24 апреля 2010.

¹¹⁹ РГУ ГА КЧР. Ф. Р-815. Оп. 1. Д. 129. Л. 5.

¹²⁰ Там же. Д. 130. Л. 50.

¹²¹ Текущий архив народного театра а. Нижняя Теберда «Тюбешину».

¹²² Во время подготовки рукописи к печати нам стало известно, что Т. А. Кипкеева умерла 8 мая 2010 г. после тяжелой болезни. Джандетли болсун!

¹²³ Личный архив проф. А.-М. Батчаева, доктора филол. наук, руководителя самодеятельного студенческого драмколлектива в конце 1980-х гг.

¹²⁴ См.: А. Джазаев. Беспокойное сердце // Карачай. 30 марта 1999. Фатима Тахтаулова некоторое время училась в Москве на подготовительных курсах Центрального Детского театра под руководством Н. Сац.

¹²⁵ Заслуживают внимания такие зрелища, как фестиваль «Традиции живая нить», проводимый в Карачаевском районе, в котором принимают участие все национальности, проживающие в районе, в театрализованной форме представляя свои национальные обряды. Особой популярностью пользуются «Декады национальных культур», в которых население аула или села участвует попеременно, пропагандируя культуру одного из народов района. В конкурсе «Хранительница горского очага» принимают участие девушки, соревнуясь в знании горского этикета, кухни, рукоделия, умении общаться с людьми разного возраста, пола и положения; также проверяются знания горской культуры и быта, умения танцевать на кошах (высокие деревянные башмаки), сочинению инаров (лирических песен) и приветствий гостю или уважаемому человеку и пр. Участники конкурса гармонистов специализируются на исполнении карачаевских мелодий и наигрышей. В финале — исполнение всеми участниками одной мелодии по желанию жюри. Спортивно-театрализованный праздник «Аланские игры» проходит в тесном контакте с выступлениями артистов художественной самодеятельности и т. д.

¹²⁶ РГУ ЦДОДП КЧР. Ф. 1. Оп. 10. Д. 314. Л. 133—134; Д. 460. Л. 180; Д. 465. Л. 11; Оп. 12. Д. 17. Л. 56—57.

¹²⁷ Там же. Оп. 12. Д. 58. Л. 32.

¹²⁸ Письмо на имя начальника отдела культуры Карачаево-Черкесского облисполкома Р. Р. Касаевой от 20 сентября 1977 г. №232 за подписью директора училища А. Даурова, зав. КПР Р. Хабичевой, секретаря парторганизации И. Иванютина, председателя месткома О. Барболиной.

¹²⁹ Среднее специальное образование: Постановления, приказы, инструкции. М., 1970.

¹³⁰ См.: Л. К. Абайханова. Развитие музыкального искусства карачаевцев // Вестник КЧГУ. Вып. 15. Карачаевск, 2000. С. 142—150.

¹³¹ Государственный образовательный стандарт среднего профессионального образования. М., 2002.

¹³² В. А. Сивакова — хореограф, выпускница Ленинградской высшей профсоюзной школы культуры (1982), работает на отделении с 1996 г., с 1998 г. является его руководителем.

¹³³ Текущий архив Министерства культуры КЧР: Хроника культурной жизни 2001—2005 гг. Отчет МК КЧР. С. 46—47; Паспорт культурной жизни КЧР 2004—2008 гг. С. 24; То же за 2005—2009 гг. С. 39; То же за 2010 г. С. 41; Приказы министра по основной деятельности. 2010 г. Ч. II (листы не пронумерованы).

Заключение

В настоящей части была предпринята попытка осветить путь развития самодельного театра карачаевцев. Утрата ценнейших документов прошлого века, разрозненность, скудость и даже некоторая противоречивость тех источников, что удалось разыскать, — все эти обстоятельства, конечно, сказались на полноте изложения материала. Вместе с тем, источники, которыми мы располагали, позволили выявить не только общие черты и основные тенденции развития национальной театральной самодельности, но и высказать некоторые предположения и догадки относительно характера и структуры данного художественного направления, уловить качественные изменения самодельного театра во времени, интерес и пристрастия зрителей.

В истории театрального искусства карачаевцев наблюдается парадоксальная ситуация: народный театр, функционирующий в отдельно взятом ауле, смог сохранить свою дееспособность в течение нескольких десятилетий вплоть до сегодняшнего дня, тогда как самодельные коллективы, целенаправленно подготавливаемые для создания национального театра в условиях складывающейся городской культуры, не сумели обрести профессиональный статус.

Отчасти это объясняется тем, что большинство карачаевцев и сейчас живут в условиях традиционной культуры, сосредоточенной в аулах. Тесная связь зрелищных представлений с жизнью народа, с одной стороны, и древность и прочность их структуры — с другой, обеспечили жизнестойкость самодельного театра в сельской местности, где проявление духа и форм игровой культуры выглядит намного естественнее и основательнее.

Фольклорные сюжеты являлись центральной темой карачаевской драматургии 20-х годов прошлого века. Желание национальных драматургов найти опору в фольклоре и импровизации, близким к народному мироощущению, доминирует в самодельном театральному искусстве карачаевцев. Именно попыткой сохранить чувство единения, возникающее между публикой и исполнителями, объясняется стремление показать в зрелищных представлениях все элементы искусства, построенного на чередовании пения, танцев и речитатива.

Гемма Гебенов сумел приобщить карачаевский народ к национальной театральной идиоме, базирующейся прежде всего на целостности этического кодекса «ёзден адет», особенностях исполнительской манеры карачаевцев и достижениях русского и мирового театров. Прочная этико-художественная основа, единение со зрителем, импровизация, здоровая жизненная позиция стали основополагающими принципами самодеятельного театрального движения в целом.

Депортация ослабила конструктивное единство театральной идиомы и повлияла на развитие театрального искусства в дальнейшем, после возвращения карачаевцев на историческую родину.

Несмотря на все драматические и политические коллизии, выпавшие на долю карачаевского народа и надолго отодвинувшие возрождение национального театра, после XX съезда КПСС сложились благоприятные условия для проявления художественного потенциала народа.

Самодеятельное театральное творчество карачаевцев, возобновленное по возвращении на родину, сыграло важную роль в создании национального театра. Заполняя лакуны в панораме не продуманной до конца стратегии строительства областных национальных театров, самодеятельный театр своей деятельностью всячески поддерживал назревшую идею профессионального театра. Велика в этом деле заслуга руководителей самодеятельных театральных коллективов, пропагандировавших пьесы национальных драматургов и поддерживающих в народе дух и атмосферу игровой культуры.

Желание народа воскресить утраченные традиции — в особенности характерного искусства импровизации, еще живого в исполнительском искусстве карачаевцев, — заново привлекает к себе внимание специалистов. Свободная импровизация, моментальный экспромт — вот ключ к пониманию эстетики национального театра. Это очень индивидуальная форма самовыражения, тесно связанная с настроением исполнителя и зрителей. Фундаментальные различия западной и восточной концепции импровизации заключаются в разном отношении к импровизации и готовому тексту, разных взаимоотношениях между исполнителями и зрителями.

Вмешательство зрителя в игровой процесс, не дающее актерам успокаиваться, его творческий контроль помогали исполнителям профессионально совершенствоваться, а публике эмоционально раскрепощаться.

Главенство идеологических принципов над художественными исказило театральную идиому, развиваемую Геммой Гебеновым в 20—30-е годы XX века.

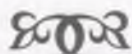
Театральная самодеятельность конца 50-х — середины 80-х годов XX века демонстрировала наряду с традиционными игровыми традициями стремление освоить образцы русской сценической «школы переживания». Формированию национальной сценической формы помешали нарушение и частичная утеря зрелищного мироощущения в годы депортации и диктат

единообразия, насаждаемый политическими институтами страны в эпоху «зрелого социализма». Крушение идеологических шаблонов в сфере культуры и искусства, начавшееся после «перестройки» 1985 года, обнажило поначалу растерянность и неготовность большинства жить в новых стремительно развивающихся условиях рынка и информационной революции. В обстановке хаоса обращение к этническим ценностям и традициям, приспособленным к требованиям новых технологий, становится насущно необходимым.

Новый подъем театральной самодеятельности связан с инициативами Республиканского центра народной культуры в конце 80-х годов XX века, в штате которого сосредоточилась тогда группа профессиональных режиссеров, подготовленных для клубной и театральной работы в специализированных учебных заведениях страны. Разработанная и внедренная ими в работу сельских театральных коллективов специальная программа по вовлечению населения в театральную самодеятельность работает и по сей день.

Стремление энтузиастов народного театра изнутри понять зрелищные артефакты, а ученых — научно осмыслить факты и события, предшествовавшие появлению профессионального театра, демонстрирует живучесть и системность зрелищных традиций, а также последовательность развития современной драматической самодеятельности, обогащаемой новыми сценическими достижениями и приближающей ее к театру профессиональному.

В первое десятилетие нового века мы наблюдали попытки построения новой системы функционирования самодеятельного театрального искусства, в котором учитывались прошлые ошибки и новый опыт существования в условиях глобализации и рыночных отношений. Работа эта еще не закончена, и судьба театральной самодеятельности остается непредсказуемой. В данном случае ретроспективный показ поучительных уроков самодеятельного театрального движения карачаевцев способствует лучшему пониманию проблем и перспектив развития также и профессионального национального театра, которое составляет актуальную и необходимую задачу современного искусствоведения.



Часть III

ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО КАРАЧАЕВЦЕВ



Введение

Карачаевский государственный драматический театр — один из самых молодых в России. Его история — наглядный пример трудного рождения и становления нового вида искусства, не характерного для традиционной зрелищной культуры карачаевцев. Синкретизм зрелищного действия в русских и европейских представлениях давно исчез, и появились отдельные виды искусства. Между тем у карачаевцев и других народов Северного Кавказа еще в XX веке в игровых представлениях сохранялись стереотипы традиционного поведения: исполнители и актеры не разделялись «четвертой стеной», и те и другие соблюдали законы и правила сакрального поведения, ориентированные на неприкосновенность исполнителей, соблюдение единства времени, места и действия, импровизацию.

Неготовность общества к восприятию западной формы сценической культуры была обусловлена исламскими установлениями. Проблема формирования театральной идиомы у мусульманских народов Северного Кавказа представляет большой интерес для исследователей художественной культуры многонациональной России, поскольку позволяет от самого зарождения нового вида искусства наблюдать за отражением, трансформацией и развитием средствами театра признаков национальной идентичности.

Анализ специфики вызревания культурологических факторов художественного и пространственного мышления карачаевцев, особенностей зрелищных стандартов, послуживших началом и катализатором становления нового вида искусства, а также современная деятельность карачаевского театра позволяют последовательно проследить все этапы его становления и возможность практически с первых шагов наблюдать складывание его творческого пути, т. е. формирование театральной идиомы.

К началу театрального строительства, вновь активизировавшегося в среде карачаевцев после возвращения на родину в 1957 году, народы Северного Кавказа воспитывались на измененных культурной революцией художественных образцах, приведших национальное зрелищное искусство к безликому, лишенному отличительных черт состоянию. Имитация стиля и методов непривычных сценических стандартов привела к тому, что в бу-

дущем из сферы научных интересов была исключена тема зрелищных традиций как самодостаточной составляющей национального театра.

Позднее, в связи с осознанием значения синкретизма визуально-действенных представлений, исследователи стали уделять усиленное внимание определению национальной художественной идиомы и осознавать истинные причины позднего и неоднозначного становления профессионального театра в современном его понимании в кавказско-мусульманском обществе. Утрата и/или трансформация этнохудожественной памяти привела к исчезновению и/или видоизменению ментальных ориентиров в разных видах искусства. Изредка и сейчас еще во время демонстрации современных спектаклей можно ощутить неувимую праздничную атмосферу единения и свободной импровизации, характерную как для зрительского восприятия, так и для актерского исполнения у народов, создавших театральное искусство значительно позднее, под мощным художественно-идеологическим давлением другой высокоразвитой сценической культуры.

Известно, что для того, чтобы в народе появился театр, необходимо наличие нескольких составляющих:

1) фольклорный материал, насыщенный драматическими элементами (действенность и диалогичность сюжета, ярко выраженный конфликт и т. д.);

2) практический опыт визуализации фольклорных сюжетов перед зрителями (обособление и дифференциация исполнителей и зрителей, появление исполнителей отдельных ролей);

3) осознание общественной значимости наличия профессионального театра у нации (количественный и качественный рост коллективов театральной самодеятельности, появление профессиональных кадров для работы в театре (драматурги, актеры, режиссеры и др.), наличие отдельного здания, приспособленного для демонстрации спектаклей с так называемой четвертой стеной, отделяющей актеров от зрителей, и т. п.).

Несмотря на богатую и разнообразную обрядовую культуру, зрелищные традиции, удачный практический опыт театральной самодеятельности и достаточное количество профессионалов в сценическом искусстве в первые десятилетия XX века, карачаевцы смогли создать драматический театр только во второй его половине.

Это объясняется несколькими причинами: во-первых, политической системой страны, разделившей творчество по классовому признаку и жестко контролировавшей все направления искусства вплоть до начала нового тысячелетия; во-вторых, насильственной депортацией народа в Среднюю Азию и Казахстан в 1943—1957 годах, приведшей к стагнации развития его материальной и духовной культуры, и в-третьих, политическими решениями обкома КПСС КЧАО 1974 и 1981 годов, когда национальная идентичность карачаевцев, загнанная внутрь во время переселения, после возвращения их на историческую родину выплеснулась наружу активной созидательной силой и вызвала со стороны партократии перестраховочные действия.

Драматическая судьба народа, частое прерывание и неравномерность прохождения обязательных этапов культурно-эволюционного процесса возвращали сценические достижения и накопленные знания карачаевцев к первоначальному состоянию, препятствуя сложению благоприятных условий для вызревания театральной идиомы и создания национального театра.

В истории карачаевского театра наблюдается несколько этапов:

1) так называемый дореволюционный период, связанный с деятельностью просветителя Ислама Крымшамхалова (1864—1910);

2) подготовительный период, ассоциирующийся с деятельностью выдающегося театрального деятеля Геммы Гебенова (1888—1977) и его последователей (1920—1943);

3) депортационный период, когда художественная культура карачаевцев не изучалась вообще по причине насильственного выселения народа в Среднюю Азию и Казахстан (ноябрь 1943 — май 1957 г.);

4) первый возрожденческий период, характеризующийся краткой деятельностью выпускников Ленинградского государственного института театра, музыки и кино (ЛГИТМиК), связанный с возвращением карачаевцев на родину и заложивший основу профессиональному театру (1962—1964);

5) латентный (застойный) период, наступивший после роспуска национальной студии, когда театральная жизнь ограничивалась деятельностью самодеятельных кружков, в частности народного театра аула Нижняя Теберда (1964—1972);

6) второй возрожденческий период, начавшийся 18 марта 1972 года с деятельности выпускников Грузинского государственного театрального института им. Шота Руставели и положивший начало бесперебойной работе карачаевской труппы, продолжившейся до 1988 года;

7) перестроечный период (1984—1999), ускоривший образование карачаевского драматического театра и начало работы выпускников ГИТИСа;

8) современный период, ведущий отсчет с начала нового тысячелетия и включения в штат театра группы выпускников театрального отделения Северо-Кавказского института искусств.

Первые три этапа были нами разобраны во второй части книги — «Самодеятельное театральное искусство карачаевцев».

В настоящей части мы сосредоточимся на аспекте профессионального карачаевского театра, связанном с деятельностью актерских студий. Творческий состав театра периодически пополнялся профессиональными специалистами, подготовленными в высших театральных учебных заведениях страны, а также в театральных студиях, открытых Карачаево-Черкесским, тогда областным, драматическим театром и Карачаево-Черкесским музыкальным училищем (ныне колледжем) культуры и искусств им. А. А. Даурова.

Как отмечалось выше, судьба профессионального карачаевского театра складывалась трудно — неоднократные попытки создать театр постоянно прерывались в силу разных обстоятельств. Не сумев отправить

молодежную группу в Москву для получения театрального образования в 20—30-е годы XX века, когда все нации спешили это сделать, карачаевцы обрекли себя этим на долгое ожидание новых благоприятных условий для создания театра, отсроченное еще четырнадцатилетним культурным застоєм из-за насильственной депортации и ее последствий.

Затягивание создания профессионального театра сказалось и на его научном изучении. Карачаевцы до сих пор не имеют отдельных научных изданий, посвященных истории и проблемам национального театра, его видным представителям и их вкладу в драматическое искусство. В солидном шеститомном издании «История советского драматического театра» уделено всего несколько строк спектаклю «Огурлу» Ш. Эбзеева, созданному основоположниками карачаевского профессионального театра — выпускниками ЛГИТМиК (ныне Санк-Петербургская академия театрального искусства)¹. Краткие сведения справочного характера можно почерпнуть из отдельных глав юбилейных или статистических сборников, посвященных Карачаево-Черкесии². Более подробно зарождение драматического искусства в Карачаево-Черкесии изложено в статье режиссера Б. Тохчукова «Наш национальный театр»³. Стоящий у истоков зарождения профессионального национального театра и 12 лет возглавлявший областной драматический театр в должности главного режиссера, он готовит к изданию рукопись о развитии театрального искусства КЧР⁴. Зарождению театрального искусства карачаевцев посвятил небольшую главу в своей монографии историк А. Д. Койчуев⁵.

Наиболее полное представление о творческой жизни карачаевского театра можно составить при сравнении архивных и музейных данных 1962—1985 годов с периодическими изданиями, которые явились полезными источниками информации и позволили восстановить последовательность событий анализируемого периода⁶. В республиканских архивах и музеях хранятся журналы учета творческой работы театра, протоколы худсоветов и местного комитета, личные дела некоторых актеров, режиссеров, драматургов, а также программки, афиши, грамоты, письма, записные книжки и пр. документы, свидетельствующие о репертуарной политике театра, занятости актеров, творческой атмосфере в коллективе и т. п. В издаваемых областных и краевых газетах («Ленинны байрагы», «Ленинское знамя», «Ставропольская правда», «Молодой ленинец») печатались рецензии, творческие портреты, отчеты о гастролях и репертуаре. Кроме того, были использованы периодические издания Дагестана и Кабардино-Балкарии, куда выезжали на гастроли карачаевские артисты.

В 70—80-е годы прошлого века театральная жизнь карачаевского народа ассоциировалась с деятельностью выпускников Грузинского театрального института им. Шота Руставели и присоединившихся к ним выпускников театрального курса областного музыкального училища под руководством Е. Складорова и А. Хабичева. Это время характеризуется всплеском интереса к театру, произошедшим благодаря содружеству известных драматургов, художников и журналистов, которые пропагандировали театральное искусство,

поднимали авторитет театра (М. Батчаев, Б. Кубеков, Х. Байрамукова, Н. Кагиева, Б. Аппаев, М. Чотчаев, А. Джаубаева, М. Шаманова, Х. Дотдугев и др.).

Развитие театра сдерживали решения партийных пленумов, тормозившие принятие многих спектаклей из-за обнаруженных «идеологических недостатков» («Дочь Сынархана» С. Бабоева, «Аймуш» М. Батчаева, «Тревожные рассветы» Б. Кубекова, «Директор» М. Чотчаева и др.). Требование цензуры разоблачать мещанские нравы и отсталые обычаи порождало своеобразную однотипную национальную драматургию, формировавшую штампы, как режиссерские, так и актерские. Спектакли на тему исторического прошлого проходили с трудом.

Вынужденные прибегать к эзопову языку, постановки театра отличались многозначной символикой и интонацией. Упор делался на жанр социального фарса, знаменитый образец которого — спектакль «Директор бани» Ш. Эбзеева, в котором персонажи обрели типический, узнаваемый характер, а сам спектакль, по просьбе зрителей, выдержал около двух тысяч представлений.

Ставропольский журналист З. Поздняева коротко коснулась в своей книге некоторых значимых событий в истории карачаевского театра 1972—1987 годов и его репертуара, а также проанализировала спектакль «Представление „Гамлета“ в селении Нижняя Мрдуша, или Триумф народа» Иво Брешана, созданный выпускниками актерской студии ГИТИСа⁷.

Вхождение в состав труппы выпускников ГИТИСа укрепило штат карачаевской труппы талантливыми и фактурными актерами с широкими исполнительскими возможностями. Однако непростая политическая ситуация, сложившаяся как в стране, так и Карачаево-Черкесии на рубеже 80—90-х годов XX века, отразилась и на положении труппы, спровоцировав уход большинства из них из театра. Между тем спектакли, которые они успели показать, свидетельствовали о богатом актерском потенциале и широких режиссерских возможностях («Представление „Гамлета“ в селении Нижняя Мрдуша, или Триумф народа» И. Брешана, «Черный ноябрь 43-го...» Б. Тохчукова, «Бийнёгер» С. Семеновой, «Дочь Сынархана» С. Бабоева).

В театральной жизни Карачаево-Черкесии не было более насыщенного времени, чем 1986—1992 годы. Устаревшая структура областного театра, объединявшая три разноязыких коллектива, под натиском общественного мнения и самих драматических трупп подверглась коренной реорганизации, способствовавшей обретению административной и творческой самостоятельности театра. Никогда раньше в средствах массовой информации театральным проблемам не уделялось столько места, как это было в 1986—1988 годах. В обсуждение современного состояния театра, его дальнейшего развития были вовлечены не только местные театральные деятели, но и ставропольские и московские критики и чиновники. В результате были выработаны поэтапные действия, которые привели к созданию трех автономных театральных учреждений.

Благодаря настойчивости и принципиальности режиссера Ш. Алиева в ноябре 1992 года театр, хотя и с поредевшим составом, обретает долгождан-

ную независимость, однако государственное финансирование прекратилось и возможности ставить спектакли оказались ограничены. Наступило время творческого застоя и попыток приспособления к требованиям рынка.

В начале нового тысячелетия следующая актерская группа была направлена в государственный институт искусств Кабардино-Балкарии, как республики с близкой Карачаево-Черкесии этической и эстетической основой. Большинство выпускников и этой группы не смогли надолго задержаться в театре, и дело было не в выборе учебного заведения. Размышляя о причинах затяжного становления национального театра и сравнивая его положение с ситуацией в других северокавказских театрах, мы думаем, что они кроются в человеческом и административном факторе. Ни у тех, кто попал в число абитуриентов, ни у представителей руководства республики, бывших и настоящих, все еще не было до конца продуманной стратегии строительства национального театра в Карачаево-Черкесии, где каждый народ зависит от другого и развивается взаимообусловленно.

На рубеже веков наметились позитивные перемены — постепенное возобновление утраченных культурных связей, конкурсов, фестивалей, упорядочение гастролей, осознание роли театра в жизни карачаевцев. Первое десятилетие нового века ознаменовалось поиском новых форм существования театра в условиях рыночной экономики: идет непрерывный поиск репертуара и актерских кадров, которые обеспечивали бы продуктивную деятельность драматической группы.

Хронологическая реконструкция в совокупности с исследованием достижений и проблем профессионального карачаевского театра поможет точнее представить его историю и дать новый импульс научному осмыслению его почти полувекового творческого пути.

Примечания

¹ История советского драматического театра. В 6 т. Т. 6. М., 1971. С. 623.

² По ленинским заветам: Сб. ст. Черкесск, 1970. С. 164; М. М. Бекишев. Великая сила пролетарского интернационализма. Черкесск, 1984. С. 100; *Его же*. Партийное руководство культурным строительством в Карачаево-Черкесии. Черкесск, 1969. С. 176—177.

³ Б. Тохчуков. Наш национальный театр // Уголок большой России — горный край родной (1922—1982). Черкесск, 1982. С. 199—202.

⁴ Б. Тохчуков. Быть «среднеуспешным» режиссером — это подозрительно... // Вести гор. 27.09—03.10.2005. С. 6.

⁵ А. Д. Койчуев. Карачай: вопросы истории, культуры и религии. Ставрополь; Карачаевск, 2006. С. 103—111.

⁶ РГУ ГА КЧР. Ф. Р-615. Оп. 1 — дела, относящиеся к Карачаево-Черкесскому областному драматическому театру; Ф. Р-408. Оп. 1 — дела областного управления культуры; Ф. Р-362 — дела отделения союза писателей КЧАО; РГУ ЦДОДП КЧР. Ф. Р-1. Оп. 8 — дела, относящиеся к работе театра и др. учреждений культуры; Театральный фонд Карачаево-Черкесского республиканского историко-культурного и природного музея-заповедника, и др.

⁷ З. М. Поздняева. Живая душа искусства: Страницы истории культуры Ставрополя. Ставрополь, 2002. С. 180—198, 297—305.

Глава I

ПРЕДПОСЫЛКИ СОЗДАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО КАРАЧАЕВСКОГО ТЕАТРА В ПЕРИОД «ОТТЕПЕЛИ»

9 января 1957 года указом Президиума Верховного Совета СССР была создана новая объединенная Карачаево-Черкесская автономная область в составе Ставропольского края¹. Действия администрации области по обустройству возвращающихся на Родину карачаевцев совпали с мероприятиями по празднованию 400-летия присоединения адыгских и ногайского народов к России.

Осенью 1957 года в город Черкесск прибывает группа преподавателей Ленинградского государственного института театра, музыки и кино (ЛГИТМиК) для отбора абитуриентов, которые в будущем должны были составить ядро национального театра. Из-за краткости времени, отпущенного на вступительные экзамены, набор в студию проходил скоро и беспорядочно. Кроме того, только что вернувшиеся в родные земли родители-карачаевцы, обеспокоенные обустройством семей, с трудом расставались со своими детьми.

В результате проведенной работы в ЛГИТМиК для получения профессионального театрального образования отправляется интернациональная по составу группа молодежи из 19-ти человек. Карачаевцев было девять: Амби Аджиев, Чотай Алиев, Ибрагим Джабаев, Тамара Каппушева, Джоунелла Салпагарова, Борис Тохчуков, Борис Уртенев, Джамбулат Урусов, Роза Хапчаева. В 1958 году на режиссерском факультете ЛГИТМиКа уже учился Ахмат Курджиев, а позднее на театроведческий факультет поступил Борис Борлаков.

Открытие карачаево-черкесской актерской студии и перспектива открытия в области национального театра мобилизовали творческую интеллигенцию, озабоченную отсутствием пьес на национальных языках. Весной 1958 года на общем собрании писателей и литературной общности КЧАО, организованном Карачаево-Черкесским отделением

Союза писателей СССР, выступил писатель и драматург Гемма Гебенов, который сказал:

... Самый отсталый участок нашей литературной работы — это драматургия. В Карачаевске и Черкесске у нас до сих пор нет национального театра. Я очень доволен и рад, что выступаю сегодня на совещании как член Союза с 1934 года и как старый драматург. Я должен сказать, что после прихода советской власти в Карачаево-Черкесию были драматурги, которые основывали театр, составляли пьесы для театра. В 1926 году был поставлен первый спектакль в Учкулане, пьеса была моя — «Темнота», вышедшая на арабском шрифте. В 1928 году начинает развиваться театр Карачаево-Черкесии в Кисловодске. На этом спектакле присутствовали Серафимович и Алиев. После 1930 года у нас был драматург Батчаев, потом Эбзеев и очень много начинающих драматургов. И сейчас сохранилось очень много пьес в архивах. (...)

Есть у нас, товарищи, сила для того, чтобы организовать драматический коллектив даже из членов Союза писателей и помочь во всех аулах и колхозах ставить постановки. (...) Я хочу сказать, что драматургия Карачаево-Черкесии отстала из-за того, что многие увлеклись стихами. В газетах публикуются только стихи, а пьес, хотя бы одноактных, никогда не увидишь. У нас даже в редакции лежит пьеса, и ее не могут опубликовать. Я, как старый драматург и любитель театра и искусства, в настоящее время занимаюсь переизданием своих старых пьес. Одновременно перевожу «Женитьбу» Гоголя...².

Организатор и вдохновитель театрального движения в Карачаево-Черкесии в 1920-е годы, Гемма Гебенов с болью говорил о безответственном отношении руководства отделения СП к драматургии и драматургам, предлагал свою помощь в работе с начинающими драматургами.

В августе 1958 года в газете «Къызыл Къарачай» была опубликована его знаменитая пьеса «Старые адаты-законы», подвергнутая непрофессиональной корректуре, с которой Гебенов не мог согласиться, поскольку изменение и сокращение текста и некоторых действующих лиц в корне меняли эстетику пьесы³.

Ни в одном из архивов республики не обнаружены ни рецензии, ни обращения к опытному и профессиональному драматургу, каким был Гебенов. Его, чье имя гремело на Северном Кавказе до начала Великой Отечественной войны, имевшего блестящую практику по созданию национального театра, проигнорировали так же, как и в 30-е годы прошлого века, — Гебенов и после возвращения оставался политически неблагонадежным. Ему предпочли других рецензентов, в большинстве своем не разбиравшихся в драматическом жанре или вопросах национальной психологии и этики.

Отсутствие связи между творческими союзами и актерской студией обернулось впоследствии неразрешимыми противоречиями между ними.

Группа, набранная на учебу в Ленинград, была неоднородной: разновозрастные и с различным уровнем учебной подготовки карачаевские студенты знали родной язык на бытовом уровне. Некоторые из них недостаточно владели и русским языком, поскольку обучались в национальных школах Средней Азии, где преподавание велось на киргизском или казахском языках. Другим же посчастливилось учиться в русских школах, где педагогический контингент составляли такие же ссыльные, как и карачаевцы, и среди них находились педагоги, окончившие до революции даже Бестужевские курсы и ведущие университеты страны, владевшие иностранными языками, прекрасно знавшие историю мировой и русской художественной культуры. Запрет на изучение родного языка, литературы и истории породил у отдельных карачаевских студентов нигилистическое представление о собственных художественных традициях. Они плохо ориентировались в национальном своеобразии зрелищного искусства своего народа и практически ничего не знали о деятельности и достижениях основоположника театрального искусства Геммы Гебенова и его коллег в области национального театра и искусства вообще. Таким образом, будущим профессиональным актерам предстояло заново возводить разрушенный фундамент национального театра, но уже в атмосфере и в окружении людей, далеких от понимания художественного своеобразия национального искусства, свободных от традиционных паттернов и ориентированных на русско-европейскую сценическую парадигму. Нетрудно догадаться, что в недалеком будущем ожидалось рождение театра, приспособленного к обстоятельствам исторического времени и места.

Поменяв в течение короткого времени несколько мест проживания (Средняя Азия и Казахстан, Кавказ и Ленинград), карачаевские студенты с первых месяцев учебы активно включились в занятия. Заслуженный деятель искусств РСФСР Николай Евгеньевич Серебряков, преподававший мастерство актера, так отзывался о них:

Самое удивительное в этих ребятах — их необыкновенное желание работать. Иногда кажется, подними их ночью, и они примутся за учебу. А заниматься у нас очень и очень трудно. Достаточно сказать, что занятия не нормированы, подчас уроки длятся с 9 часов утра до 12 часов ночи. Очень большую любовь надо иметь к своей будущей профессии и трудолюбие, чтобы справиться с такой нагрузкой. Кроме того, из-за многонациональности студийцев все занятия ведутся на русском языке, и это еще больше осложняет дело. Но одну чудесную особенность я хочу отметить у многих питомцев: они обладают счастливейшим даром — верить в то, что они делают на сцене. Они как дети, которые верят в «заправдашность» игры. Это великое свойство. Помните, у Станиславского, который говорил, что актер обязан уподобиться на сцене ребенку и искренне поверить в подлинность происходящих событий?⁴

Учеба в театральных учебных заведениях имеет свою специфику, порой не согласующуюся с кавказскими традициями, с четко определенными взаимоотношениями в обществе и семье. Ленинградские педагоги смогли избежать многих тактических ошибок при работе со студентами. Нина Петровна Панкова, художественный руководитель курса, отмечала у студентов одаренность и большое желание учиться. К работе с карачаево-черкесской актерской студией были привлечены опытные педагоги: сценическую речь вела Наталья Ипполитовна Колосовская, танец — Зинаида Семеновна Стасова, нотной грамоте обучал Сергей Николаевич Богоявленский. В институте параллельно с основными лекциями и практическими занятиями часто проводились репетиции музыкально-танцевальных программ, составленных самими студентами по фольклорным мотивам или художественным произведениям народов Карачаево-Черкесии.

Способность к лицедейству у студентов обычно проверяют на исполнении этюдов. Этюд — это специально разработанные педагогами упражнения (метод) для проверки и развития актерской техники. Обычно во время выполнения этюда не предусмотрены подручные средства, актер должен выполнять действия с воображаемыми предметами. Экзамен по актерскому мастерству считается самым главным, определяющим актерскую судьбу студента, и потому собирает много зрителей; на него приглашались видные театральные деятели Ленинграда, ведущие педагоги. Карачаево-черкесская актерская студия сразу же, с первой зимней сессии заявила о себе как о перспективной и талантливой группе.

Борис Уртенев в этюде «Студенческий сын» поразил педагогов «верой в воображаемые обстоятельства». В немой сцене Уртеневу пришлось изображать молодого отца, увлеченно читающего книгу у кровати спящего ребенка. Не сумев сдержать чувств от прочитанного, своим криком он будит малыша и затем терпеливо убаюкивает его. Корреспондент З. Боровая писала:

Сын, кровать, книга... Но ведь у Бориса ничего под руками нет! Весь этюд делается с воображаемыми предметами. Но как мы их видим! Вот она, большая книга, вот он, сверточек, с воображаемым существом в одеяле и кружевах, а как его качает Борис, как бережно кладет в кровать, поправляет простынку и на цыпочках идет к столу! Да, он верит, верит в подлинность этого этюда, он чувствует себя папой, и папой провинившимся, разбудившим малыша. Это незабываемая сцена. Уже давно прозвенел звонок, а его никто не слышал⁵.

У студентов сразу проявилась индивидуальность, например, уже с этюда «Мышь» было ясно, что Борису Тохчукову суждено быть режиссером.

Откровенно говоря, все были убеждены, что увидим сейчас традиционную мышь, бегущую по полу, отчего участник этюда прыгнет на стол и

закричит от страха, но способный юноша пошел очень трудным путем. Снова у него нет ничего под рукой, снова этюд идет с несуществующими вещами, но мы все видим, как будто это происходит на самом деле — с таким талантом обыгрывает студент воображаемые предметы.

Борис подходит к козлам, берет пилу и начинает распиливать дрова. Дров много, он устает, вытирает со лба пот, отгребает ногой опилки (еще раз напомним — в руках у него пусто, стоит он на паркетном полу, около него скамейка). Поработав, он решает перекусить. Садится к столу, берет краюху хлеба, кувшин с молоком и начинает есть. И когда Борис хочет запить — в кувшине с молоком оказывается мышь. Сложный этюд исполнен с блеском, хотя был придуман буквально за 10 минут⁶.

Этюды бывают индивидуальные, для развития собственного актерского потенциала, и групповые, для приобретения навыков коллективного общения, мгновенного реагирования. В ЛГИТМиКе много говорили об исполнении студентами из Карачаево-Черкесии коллективного этюда на тему «очки». Студентов посадили в круг и предложили каждому обыграть момент получения очков от соседа, т. е. представить, что каждый из них по очереди получает из рук соседа очки.

Воображаемые очки пошли по рукам. Юноши и девушки исполнили этюд с удивительной непосредственностью. Один протирает очки, другой примеряет, третий сыграл целую сцену на тему известной басни «Мартышка и очки». Все ближе и ближе продвигаются очки к последнему участнику этюда. Не шевелясь, смотрят члены комиссии на вдохновенный и правдивый этюд. Вот один из студентов повертел очками как зеркальцем, направив на лица окружающих «зайчик», и, наконец, они попадают к последнему студенту. Тот берет их, и вдруг... ахнув, вскакивает главный режиссер Ленинградского театра юного зрителя Макарьев и, перегнувшись через стол, смотрит, как огорченный артист собирает осколки разбитых стекол. Встали и другие члены комиссии, глядят на пол, где лежат воображаемые разбитые стекла⁷.

Все годы учебы карачаево-черкесская актерская студия была среди лучших в институте по успеваемости. Будущим актерам прочили успехи на родине и даже предлагали наиболее одаренным остаться в театрах Ленинграда: Чотая Алиева звал в штат своего театра знаменитый режиссер Георгий Товстоногов, Амбий Аджиев получил приглашение на работу от дирекции киностудии «Ленфильм», Ибрагима Джабаева агитировал перейти в его театр сам Аркадий Райкин, а Розу Хапчаеву убеждали остаться преподавать сценическую речь в ЛГИТМиК. Но за время учебы разнородная группа сложилась в коллектив единомышленников, связанных общей целью — созданием национального театра. Озабоченность сту-

дентов перспективой работы на родине нашла отражение в подготовительной деятельности студентов, знакомящей правительство и население Карачаево-Черкесской автономной области с жизнью актерской студии в период каникул.

В феврале 1959 года в газете «Къызыл Къарачай» была опубликована статья студента II курса ЛГИТМиКа Бориса Тохчукова «Готовимся к показу спектакля на карачаевском языке», в которой он искренне пытался вызвать интерес общественности области к судьбе национальной студии, предлагал сразу в период учебы разделить ее на две труппы, карачаевскую и черкесскую, подготовить начальный репертуар и пр., что по возвращении студийцев в штат областного театра устранило бы многие организационные трудности⁸. Публичного ответа на предложение Тохчукова газета не предоставила.

Летом того же года на сцене Карачаево-Черкесского областного драмтеатра состоялся отчет по летней практике студентов второго курса. Студийцы исполнили отрывки из комедии «Женитьба Фигаро» Бомарше на абазинском языке, «Бай и батрак» узбекского писателя Хамзы Хаким Заде Ниязи на русском языке, «Хирургию» Чехова на черкесском языке; инсценированные сюжеты карачаевских народных сказок на родном языке, объединенных под общим названием «Скупой», поставил Б. Тохчуков. Зрители отметили успех молодых артистов И. Джабаева, Р. Хапчаевой, Т. Каппушевой, А. Аджиева⁹.

В отсутствие национального театра потребность в нем частично восполняли выступления уже упомянутых выше Нижнетебердинского народного театра и сельских самодеятельных драмкружков; активно проявляет себя в тот период начинающий драматург Зоя Байчорова. В летний сезон по городам и аулам области проходят гастролы балкарской труппы Кабардино-Балкарского республиканского драматического театра со спектаклями «Рассвет в горах» И. Боташева, «Кровавая свадьба» О. Этезова, «Сын медведя — Батыр» М. Шхагапсоева¹⁰. Эти и другие мероприятия вновь напоминают о проблеме создания собственного театра. Сами студийцы настроены решительно, они уверены, что национальный театр обязательно будет, самостоятельно встречаются с писателями и обсуждают будущий репертуар. Студентов волнуют и кадровые вопросы: для постановки полноценных спектаклей недостаточно актеров, нет профессионального режиссера, знающего язык и характер народа. Их заботит, что в театре (нынешнее здание филармонии), вмещающем 350 человек, трем труппам будет тесно и неудобно, строительство нового здания еще не начато, хотя решение о строительстве драматического театра в областном центре было принято известным Постановлением СМ РСФСР от 8 августа 1957 года за №949.

Решительность и преданность студентов своему призванию и долгу активизируют работу театральной самодеятельности и отделения Союза

писателей КЧАО. После серьезного обсуждения и доработки издаются одноактные пьесы З. Байчоровой «В добрый путь» и Дж. Гочияева «Свет нового»¹¹. Областная национальная газета «Ленинны байрагъы» («Знамя Ленина») становится проводником драматических произведений в массы: на ее страницах печатаются инсценировки романа «Черный сундук» Х. Аппаева и повести Х. Байрамуковой «Черное платье», драма «Сафият» в инсценировке М. Дудова и А. Шидакова на сюжет одноименной поэмы А. Урtenова и др.¹². Все присылаемые драматические произведения тщательно анализируются с привлечением актеров областного театра, методистов Дома народного творчества. Примечательно, что преимущество отдается в основном одноактным пьесам, предназначенным для постановки в художественной самодеятельности.

Следует отметить, что в Карачаево-Черкесской автономной области начиная с 60-х годов XX века все меры по созданию национальных театров носили половинчатый характер.

Например, карачаевская литературная секция, входящая в состав областного отделения Союза писателей РСФСР, утвержденного в 1958 году, время от времени поднимает на своих заседаниях вопросы драматургии, но систематически ими не занимается¹³. Боязнь работы в новом жанре, незнание его законов, пассивность признанных писателей области в работе с начинающими драматургами скажутся в дальнейшем на полноценном функционировании национальной студии и повлияют на ее роспуск.

В 1962 году для укрепления творческих позиций национальной студии в Карачаево-Черкесском областном драматическом театре был создан годичный театральный курс под руководством режиссера Е. И. Склярова¹⁴. Актеры русского театра В. Г. Епишин, А. В. Гончарова и др. вели специальные предметы по актерскому мастерству.

Студия была интернациональная: карачаевцев представляли Шахарби Алиев, Билял Мекеров, Люба Лайпанова, Асият Джатдоева, Пача Хачиров, Мусса Текеев. Четверо из них — Ш. Алиев, Л. Лайпанова, Б. Мекеров, А. Джатдоева — по окончании учебы вместе с прибывшей из Ленинграда актерской студией были зачислены в штат областного театра¹⁵.

Наиболее острая проблема для национальных театров — подготовка собственных актерских кадров, налаженный учебный процесс, совмещающий теорию с практикой. Отсутствие опыта в организации актерских мастерских, недостаток в театральных педагогах, поверхностная подготовительная работа по набору студентов в первую актерскую студию обусловили кратковременность подобной практики на местах. Гораздо успешнее проходили эксперименты с обучением национальных студий в профессиональных учебных заведениях страны, где к 1960-м годам уже накопился большой опыт такой работы. Конечно, в обоих случаях были как достижения, так и поражения. Так, в обучении при театре группа кав-

казских студентов не могла получить высокое профессиональное образование из-за отсутствия квалифицированных театральных педагогических кадров на местах, а в обучении при столичных театральных учебных заведениях профессионализация ослабляла или подавляла национальную приверженность. Для появления театральных педагогов с развитым национальным самосознанием необходим был собственный национальный театр, рождение которого связывалось с приездом выпускников ленинградской актерской студии.

Молодые артисты привезли спектакли на русском языке, в которых были заняты все актеры-студийцы: это пьесы «Аршин мал алан» — музыкальная комедия классика азербайджанской музыки Узеира Гаджибекова, «Мещане» М. Горького, «Остров Афродиты» А. Парниса и «Океан» А. Штейна. С их приездом соответственно увеличивался актерский состав русского театра, что позволяло расширить и разнообразить репертуар, использовать творческие возможности актеров в различных жанрах — от трагедии до музыкально-хореографических постановок.

Спектакль «Океан» А. Штейна студийцы сыграли в период с августа по январь всего шесть раз, а дипломный спектакль «Мещане», отыграв премьеру на сцене областного драмтеатра 26 августа 1962 года, показали зрителям всего четыре раза за то же время. Затем оба спектакля отменили, но актерские работы были отмечены публикой, особенно игра актера Чотая Алиева в роли Бессеменова в «Мещанах», как мастера перевоплощения¹⁶.

Более успешной и продолжительной была творческая жизнь музыкальной комедии «Аршин мал алан» У. Гаджибекова в постановке Н. Е. Серебрякова, с которой успели познакомиться и ленинградские зрители на премьере в ленинградском Малом драматическом театре, сыгранной дипломниками из карачаево-черкесской актерской студии в мае 1961 года¹⁷. На родине премьера спектакля состоялась 28 августа 1962 года, в Черкесске, в помещении областного драмтеатра, спектакль был сыгран около сотни раз¹⁸.

В этом спектакле с популярным восточным сюжетом, дающим простор для сценической фантазии в устройстве счастья молодых людей, которым мешают отживающие условности, перед зрителем предстали узнаваемые комические ситуации и народные типажи. Простодушный юмор народных характеров подчеркивался игривой мелодичной музыкой и мягкой пластикой, вплетающимися в шутовое действие. В спектакле были заняты актеры Джионелла Салпагарова (в роли Гюльчохры), Джамболат Урусов (в роли Вели), Борис Тохчуков (Султанбек), Амби Аджиев (Сулейман), Роза Хапчаева (Джахан) и др. Рецензенты спектакля обратили внимание на ансамблевое решение действия, искренность и заразительность игры молодых актеров.

Руководством театра учитывались некоторые условности: спектакль «Аршин мал алан» шел на русском языке в местах, где в основном жило русскоязычное население, в черкесских или абазинских аулах работали актеры этих национальностей, а при выездах в карачаевские аулы в основном играли актеры-карачаевцы.

Кроме того, выпускники ЛГИТМиКа сыграли дипломный спектакль «Остров Афродиты» А. Парниса в постановке своего учителя Е. Серебренникова, который уже шел в репертуаре областного театра в режиссуре Е. Склярова, поэтому молодые актеры смогли легко включиться в новую работу¹⁹.

Параллельно актеры национальной группы были заняты в русскоязычных постановках областного драмтеатра, в репертуаре которого появился спектакль «Приключения храброго Кикилы» (Г. Нахуцришвили, Б. Гамрекели), написанный по мотивам грузинской сказки²⁰.

Однако национальный зритель ждал постановок на родном языке, с близкими ему сюжетами и героями. Карачаевская труппа создавала это особенно остро, поскольку ее потенциальные возможности позволяли строить собственный репертуар.

Актеры, обеспокоенные отсутствием пьес на родном языке, медлительностью в разрешении организационных вопросов, через средства массовой информации и при встречах со зрителями пытались объяснить важность появления театра в жизни общества. Общую обеспокоенность общественности и труппы будущим национального театра выразили философ А. Коркмазов и актер Ш. Алиев в статьях «Просторы для роста» и «О важном», опубликованных в карачаевской прессе²¹. Подчеркивая проблемы национальной драматургии, авторы призывали писателей и поэтов активно включиться в репертуарный процесс и создавать пьесы, отражающие народный дух и характер. В поисках пьес на родном языке в репертуаре карачаевской группы появляется спектакль «Огурлу» Ш. Эбзеева в постановке Б. Тохчукова.

Борис Тохчуков, отличающийся организаторскими способностями и лидерскими качествами, еще во время учебы в ЛГИТМиКе получал предложение перейти на режиссерский факультет. И хотя он мечтал в будущем поставить комедию «Огурлу» Ш. Эбзеева, о которой много слышал от отца, известного карачаевского писателя, тогда он категорически отказался. В Публичной библиотеке им. Салтыкова-Щедрина Тохчуков отыскал пьесу, впервые изданную в Кисловодске в 1937 году. Он прочитал восторженные рецензии и статьи о триумфальном выступлении карачаевской труппы с этим спектаклем на Олимпиаде искусств народов Северного Кавказа в 1931 году в Ростове-на-Дону. Поиски драматического материала для постановки побудили его прямо обратиться к автору пьесы Шахарби Эбзееву, который к тому времени уже давно

отошел от театральных дел и всецело занялся музыкальным творчеством. По просьбе Тохчукова Эбзеев сделал новый вариант пьесы, и руководство театра поручило постановку спектакля Б. Тохчукову как активному и инициативному актеру с режиссерскими задатками, лучше других подходящему для постановочной работы. В декабре 1962 года в областном драмтеатре прошло обсуждение комедии «Огурлу» Ш. Эбзеева в новой редакции. В обсуждении приняли участие писатели О. Хубиев, М. Байчоров, начальник управления культуры А. Шаманов, журналисты и др. Ш. Эбзеев учел замечания, сделал нужные изменения в тексте, и Б. Тохчуков приступил к репетициям²².

Премьера «Огурлу» состоялась 8 марта в актовом зале Дома Советов г. Карачаевска. Музыка к спектаклю написал актер Ибрагим Джабаев. Декорации выполнил художник Рауф Хашукаев (выпускник постановочного факультета ЛГИТМиКа, ученик знаменитого режиссера и художника Н. Н. Акимова, единственный в те годы профессиональный художник-сценограф в областном драмтеатре, на год раньше, чем выпускники актерской студии, приступивший к работе)²³.

«Сказать, что успех был огромен, значит просто ничего не сказать. Это надо было видеть и слышать. Жаль, что этот спектакль и этот зритель не были засняты на киноплёнку для наших потомков!» — писал один из исполнителей роли Огурлу Шахарби Алиев²⁴. В течение месяца спектакль шел 21 раз, его посетило 6000 зрителей²⁵.

В этом спектакле слились воедино драматургическое и режиссерское мастерство, исполнительский талант и восторг зрителей от ощущения грандиозности события. Соединение разорванных войной и депортацией театральных достижений Геммы Гебенова, Шахарби Эбзеева и Исхака Урусова и постановочного искусства Бориса Тохчукова, воплощенное в «Огурлу», явилось началом возрождения национального театра. Среди зрителей было много участников художественной самодеятельности 1930-х годов, помнивших театральный бум, охвативший все карачаевское население перед войной 1941 года. Спектакль подтверждал преемственность традиций и перспективность карачаевского театра. Режиссер и актеры мгновенно стали популярны в народе. И если сравнивать реакцию зрителей начала 30-х годов и начала 60-х в XX веке в периодической и мемуарной литературе, то нельзя не увидеть общего восторга народа по поводу создания спектакля на родном языке. Б. Тохчуков мечтал в дальнейшем перевести «Огурлу» на русский, чтобы труппа играла эту пьесу на двух языках.

Действие драмы происходит в 1918—1919 годах, когда еще не было ясно, чья идеология победит: буржуазная или большевистская. Поэтому появление во второй редакции пьесы нового персонажа — Аскера (артист Ибрагим Джабаев), племянника хозяина дома, мечущегося между двумя

претендентами на руку и сердце Зайнеб (Любовь Лайпанова), не в силах сделать окончательный выбор, вполне оправдано. Даже сам хозяин дома богат Джанхот (Джамболат Урусов) не понимает, что ему делать в нынешней ситуации. Офицер Белой армии Солтан (артист Чотай Алиев) в качестве зятя для него был гораздо удобнее Азрета (Амби Аджиев), напоминающего о собственной прошлой бедняцкой жизни Джанхота.

Знаменит сюжет пьесы — о том, как батрак Огурлу смог устроить счастье дочери своих хозяев, изобретательно используя встречу двух соперников в доме родителей девушки, находящихся в отсутствии. Драматургический материал давал простор режиссерской фантазии и актерской импровизации, жанровые особенности комедии положений были творчески осмыслены. Исполнители роли Огурлу были свободны в выборе актерских средств. Борис Урtenов и Шахарби Алиев в границах пластического рисунка роли, заданного режиссером Борисом Тохчуковым, сумели создать два разных образа, придав им актерскую индивидуальность. Огурлу Ш. Алиева самозабвенно защищал интересы влюбленных, активно используя возможности, предоставляемые комедийным жанром, да и сама творческая индивидуальность Алиева, изначально ориентированная на сатиру, легко привлекала зрителей к участию в действии. Врожденная способность Ш. Алиева моментально реагировать на реплики, естественность и непринужденность его поведения на сцене создавали у публики легкость восприятия актерской игры. Огурлу Алиева был подвижен, плутоват, сметлив, он не боялся зрителей, а наоборот, вступал с ними в импровизационные отношения, напоминая старшему поколению игру самого Шахарби Эбзеева в этой роли.

Борис Урtenов делал большой акцент на социальной характеристике своего героя: противопоставление его хозяину Джанхоту или офицеру Солтану не носило в актерском исполнении демонстративно раскрепощенного характера, как у Алиева. Его Огурлу знал свое место в доме хозяина, его отличали терпимость и искреннее желание понять происходящие вокруг перемены. Его друг Азрет (А. Аджиев), сельский кузнец, сознательно примкнувший к революции, понемногу просвещает простодушного друга. И Огурлу, попав под его влияние, впервые в жизни задумывается о собственной судьбе, о возможности жить самостоятельно. Урtenову хорошо удались сцены, в которых его герой пытается вникнуть в смысл социальных преобразований, предсказываемых Азретом.

Образ Азрета был слабо разработан в пьесе, но в режиссуре Б. Тохчукова и игре А. Аджиева перед зрителями предстал разумный, исполненный чувства собственного достоинства молодой человек, чье сценическое «бездействие» объяснялось этическими нормами горцев, диктующими сдержанные правила поведения в доме в отсутствие хозяев. Между тем кураж Солтана, наоборот, свидетельствовал об отсутствии внутреннего уважения к Джанхоту и его семье.

Солтан и Азрет являются основными выразителями конфликта в спектакле, все остальные персонажи связаны между собой родством, что и объясняет встречу персонажей в доме отсутствующего хозяина. Поскольку образ Азрета в силу этических соображений зажат в определенные рамки, для усиления динамики конфликта драматург широко использует возможности Огурлу. Легко догадаться, что в финале спектакля все персонажи окажутся противниками Солтана и сторонниками Азрета.

Роль Солтана в первые месяцы выездов в карачаевские аулы также исполняли два актера — Борис Тохчуков и Чотай Алиев.

Б. Тохчуков продемонстрировал всю логику разработанного им пластического рисунка роли, и образ Солтана в его исполнении обретал черты типические. Ч. Алиев, обладавший выдающимся актерским дарованием, исполнил эту роль с присущей ему впечатляющей содержательностью. Зрители до сих пор вспоминают его высокопрофессиональное, захватывающее исполнение. От первого выхода на сцену, где появлялся самодовольный персонаж, до последних сцен, где он утратил человеческое лицо, Ч. Алиев показывает боль расставания с прежними идеалами. И только интонации коротких реплик выдавали еле теплившуюся в нем надежду: «А вдруг все вернется на круги своя?..» Однако режиссерская логика объясняла его вызывающее поведение осознанием неизбежности крушения идеалов²⁶.

Б. Тохчукову удалось создать актерский ансамбль, объединенный общностью игрового стиля, приближенного к фольклорному. Персонажи, конечно же, намеренно преувеличены — и режиссером, и актерами. Они создавались с такой любовью и юмором, что у зрителей возникало чувство веселого любования ими, их нарочито неуклюжими движениями и словами невпопад. Смеясь над предлагаемой ситуацией, зрители смеялись над собственными предрассудками, от которых сами совсем недавно избавились.

Специфика деятельности национального театра обусловлена большим процентом сельского населения: театр работает главным образом на выездах в села, аулы, знакомя зрителей с новыми постановками. Из-за занятости актеров в спектаклях на русском языке приходилось сокращать количество выездов в населенные пункты с карачаевским населением. Многократный показ одного и того же спектакля в аулах не практиковался, хотя зрители еще долго осаждали дирекцию театра и редакцию национальной газеты письмами с просьбой еще и еще раз показать им понравившийся спектакль.

С 20 апреля по 12 мая 1963 года прошли гастроли карачаевской труппы в балкарских селениях Кабардино-Балкарской автономной республики. Балкарская публика реагировала так же, как и карачаевская, — каждый показ превращался в праздник. Спектакль «Огурлу» демонстрировался на

сцене драматического театра в Нальчике, транслировался по республиканскому телевидению²⁷.

Установление творческих контактов с коллективом Кумыкского музыкально-драматического театра им. А. П. Салаватова, язык которого близок к карачаево-балкарскому, расширило и в какой-то мере облегчило составление репертуара труппы. Результатом консультаций и обменных выездов стало создание спектаклей «Если сердце захочет» по пьесе кумыкского драматурга Гамида Рустамова и «Девушка с гор» другого дагестанского драматурга, Наримана Алиева, сыгранных актерами на русском и карачаевском языках²⁸.

Первый из этих спектаклей поставили Саул Берхин, главный режиссер областного драмтеатра, и Борис Тохчуков, для которого это была вторая режиссерская работа. Музыка к спектаклю написал актер Ибрагим Джабаев.

«Если сердце захочет» — спектакль-водевиль, насыщенный музыкой, песнями и танцами, — переносит зрителей в дореволюционный Дагестан. Завязка действия заявлена в звучащей в самом начале спектакля песне, которую поет обедневший хитроватый притворщик, князь Даулет-Мырзы (его роль играл И. Джабаев). Он раскрывает свои планы: выдать дочь Айханым (А. Джаттоева), девушку чистую, светлую, несмотря на ее болезнь, за наследника хана, да и самому жениться на его перезрелой дочери. Эту песню услышала его соседка Солтанат (Р. Хапчаева), здоровая, задорная, находчивая вдова, которая тоже ищет себе мужа. Вооружившись полученными сведениями, Солтанат начинает действовать и становится центром и распорядителем событий — теперь именно она направляет поступки персонажей, приводя всех к исполнению заветных желаний. Веселая история изобретательной женщины, решившей во что бы то ни стало женить на себе соседа-вдовца, а заодно и устроить счастье молодых людей, воспринималась зрителями так живо, что невольно вызывала ассоциации с окружающей действительностью. Режиссеры придумали массу сценических положений для исполнительницы роли героини Розы Хапчаевой, чтобы продемонстрировать зрителю ее богатый исполнительский талант. Она играла так правдиво, непосредственно и заразительно, что зрители легко признавали в ней свою соседку, родственницу, знакомую. Р. Хапчаева — актриса не только острохарактерная, но и тонко-лиричная, потому и образ вдовушки в ее исполнении получился теплым и привлекательным, очаровывающим сочетанием простодушия и наигранности. В спектакле участвовали А. Аджиев и параллельно Б. Урtenов в роли Мухтара, Л. Лайпанова — Сувсар, Б. Тохчуков в роли Ибрагима.

Спектакль, сыгранный молодыми актерами азартно и непринужденно, утверждал жизненную мудрость: для достижения цели влюбленное сердце способно на самые невероятные изобретения, и оно всегда найдет понима-

ние и поддержку людей. Умелая игра, направляемая режиссерами спектакля «Если сердце захочет», создавала каждый раз чувство единения со зрительным залом²⁹.

Другой спектакль, «Девушка с гор» Н. Алиева, С. Берхин поставил на русском языке с привлечением выпускников ЛГИТМиК. Только за один сезон 1963/64 года он был показан более ста раз³⁰.

Тема пьесы — борьба с предрассудками. В центре ее образ молодой го-рянки, которая не может обрести душевное равновесие — осознание своего места в жизни дается ей ценой трудного сопротивления воле отца, которого она любит и почитает.

Рецензент отмечал, что режиссер позаботился о том, чтобы движение, темп, ритм, построение мизансцен наилучшим образом соответствовали драматургической ткани, лирическому настрою комедии, которая не терпит вялости и инертности. Но острота столкновения прошлого с настоящим порой подменялась стремлением посмешить зрителя, поэтому и спектакль получился неровным; тем не менее в целом публика отнеслась к новой работе студийцев положительно³¹.

13 марта 1964 года карачаевская труппа сыграла комедию «Первая любовь» по пьесе татарского драматурга Хая Вахита, за которую он получил Республиканскую премию им. Тукая³². Пьеса ставилась многими национальными театрами Советского Союза, имела хорошую прессу и сценическую судьбу. Актриса Тамара Каппушева перевела комедию на карачаевский язык и предложила играть ее на двух языках. С успехом были сыграны две премьеры: на русском языке в Черкесске и на карачаевском — в Карачаевске. Также на гастролях в Ставропольском крае спектакль играли на русском языке, а в карачаевских, балкарских и кумыкских селах — на карачаевском языке.

Идея лирической комедии «Первая любовь» — в прославлении человека труда. Тема пьесы и ее герои оказались близки молодому поколению, потому что в ней поднимались их внутренние проблемы и заветные мечты. Артистом Амби Аджиевым был создан образ положительного героя, которому верилось и хотелось подражать.

Основной конфликт пьесы заключается в столкновении позиций Талгата (А. Аджиев) и Рахили (Л. Лайпанова), главных героев произведения. Не знавший своего отца и недавно похоронивший мать, Талгат появляется в доме директора школы Салима (Б. Мекеров), чтобы передать ему письмо матери — такова была ее последняя просьба. Из диалога Салима и его жены Камили (Т. Каппушева) становится известно, что Талгат — его родной сын, мать которого он оставил до его рождения. Поселив юношу у себя в доме,

взрослые не решаются рассказать ему правду, и события приобретают неожиданный оборот.

В первых сценах герой Аджиева кажется аскетичным, даже суровым, и как будто не может быть ничего общего между ним и избалованной Рахилей, выросшей в достатке и беззаботности. Но любовь, возникшая между ними, постепенно открывает лучшие черты молодых людей. Надежность Талгата побуждает Рахилию раскрыть перед ним свою подлинную душу — свои страхи, обиды и надежды. Амби Аджиев и Люба Лайпанова передали чистоту взаимоотношений своих героев с максимальной искренностью и непосредственностью, свойственной молодости.

Интрига заключалась в том, что все действующие лица, за исключением главных героев, узнают семейную тайну (хотя и не всю), что позволяло актерам интересно разыгрывать такие, например, сцены, как с карьеристом-учителем Госманом (А. Курджиев), сватающимся к Рахиле, или с молодой супружеской парой — Нуозне (Р. Хапчаева) и Абсалимом (И. Джабаев, Б. Уртенев).

Интересно работала над ролью Камили — матери Рахили, актриса Т. Каппушева. Жеманная, манерная молодая женщина, любящая наряжаться и знающая толк в вещах, она не имела влияния на дочь. Каппушева привнесла в роль много импровизации. Монолог, сочиненный ею во время гастролей в Карачаевске, когда у нее застрял каблук в щели пола и надо было обыграть непредвиденную ситуацию, потом вошел в роль ее героини отдельным эпизодом. Пытаясь вытащить каблук, она экспромтом развивала философию своей героини, остроумно объясняя под аплодисменты зала, почему женщины вынуждены привлекательно одеваться³³. И только в финальной сцене, после признания, что Рахилия — приемная дочь, становился понятным истинный смысл ее монолога.

Тамара Каппушева, высокообразованная, склонная к аналитическому мышлению, обладавшая оригинальным литературным стилем, могла бы много сделать для национального театра, но, к сожалению, в театре она работала недолго.

Мы видим, что спектакли, в которых работала карачаевская труппа в продолжение двух театральных сезонов, — «Огурлу» Ш. Эбзеева, «Если сердце захочет» Г. Рустамова, «Первая любовь» Х. Вахита, «Муж моей жены» Г. Хугаева и «Девушка с гор» Н. Алиева — относятся к комедийному жанру. Жанровое однообразие было вызвано не столько близостью публике тем и характеров, сколько ограниченным количеством действующих лиц, позволяющим быстро и без больших постановочных усилий готовить спектакли к выпуску.

Проблема национальной драматургии у карачаевской группы по-прежнему оставалась — пьесы создавались трудно, начинающие писатели-драматурги только приближались к серьезным темам. В обсуждениях

произведения подвергались такой жесткой и нелюбезной критике, что многие писатели теряли желание заниматься драматургией; вопросы художественности зачастую подменялись идеологическими претензиями.

В 1964 году Карачаево-Черкесское отделение Ставропольского книжного издательства выпускает сборник пьес на карачаевском языке. В него входят одноактные пьесы «Ахматны джангылычлары» («Ошибки Ахмата») Алибека Байрамкулова и «Джыйылыуу болду» («Собрание состоялось») Зои Байчоровой, а также «Таулу кызыны джигитлиги» («Подвиг горянки»), трехактной драмы в шести картинах, написанной драматургом Иссой Боташевым и Халимат Байрамуковой³⁴.

Выездной характер работы актеров областного драмтеатра определял чередование показа спектаклей на сцене сельских клубов и репетиций на стационаре. Осуществлять обе функции с тем количественным составом, который имела тогда карачаевская группа, было сложно, но тем не менее по утрам актеры репетировали новую постановку, а по вечерам отправлялись в какое-нибудь село играть спектакль на карачаевском языке или репетировали на русском языке.

Невнимание к их проблемам, неустройство быта сказались на обстановке в национальной студии. У нее не было лидера, способного преодолеть косность чиновников и бюрократические препоны. Казалось, что таким лидером мог бы стать Б. Тохчуков, но с января 1964 года он был направлен на полгода на режиссерскую стажировку в Театр имени Моссовета, к Ю. Завадскому. Самоотверженные молодые актеры, готовые ради игры на родном языке для своих зрителей мерзнуть в холодных клубах и автобусах, остались один на один со своей задачей. Вопросом создания национального театра никто, кроме них самих, в области озабочен не был. В партийных и исполкомовских кабинетах не нашлось человека, который понял бы самоотверженность миссии и труда молодых актеров. Нарушилась упорядоченность работы труппы. Стали распространяться провокационные слухи, что всем надо работать на «языке великого Ленина», т. е. русском; предложение работать на двух языках, выдвинутое прежде Б. Тохчуковым, было проигнорировано, как и предложение черкесского актера В. Шомахова разделить труппу театра на две хозрасчетные части — русскую и национальную. Главный режиссер театра С. Берхин поддерживал идеи молодежи, они давали шанс сохранить карачаевскую и черкесскую театральные группы и тем самым выиграть время для дальнейшего пополнения и подготовки национальных актерских кадров. Но его сторонников в труппе театра и областном управлении культуры оказалось мало, и через некоторое время С. Берхин был снят с поста главного режиссера.

Карачаевские актеры, получившие блестящую подготовку по сценической речи, говорили на русском языке в основном без акцента, и

билингвальный подход мог бы решить проблему сохранения и становления национального театра. Но победила точка зрения чиновников: нет необходимости поддерживать театральную группу одного народа (почему в области один народ может иметь театр, а другой нет, и т. д. и т. п.). Конечно, подобные разговоры были обусловлены обыкновенной завистью непрофессионалов, которые видели творческий потенциал выпускников ЛГИТМиК, а вместе с этим свою слабость и невежество в организации набора в театральную студию ЛГИТМиК и неспособность квалифицированно организовать работу национальной студии по возвращении домой.

Атмосфера в областном театре осложнялась также отсутствием в нем тогда главного режиссера и главного художника, пассивной работой дирекции, что влияло на творческое состояние актеров и моральный климат в коллективе³⁵.

На отчетно-выборном профсоюзном собрании в декабре 1963 года открыто говорилось о том, что все студийцы возмущены отношением к ним и театру вообще. Никто не думал об устройстве их на местах, создании условий для работы. Говорилось о равнодушном отношении к выездным спектаклям, обслуживающим практически все национальные аулы и требующим самого чуткого отношения, и к их прокату. Площадки в клубах устаревшие, не оформленные и в большинстве случаев непригодные для демонстрации спектаклей. Указывалось на плохую рекламу, неизвестность гастрольных маршрутов, составление репертуара без участия коллектива. Отмечалось также, что ленинградская студия выучена в рамках единого метода и что по этой причине имеют место разногласия с некоторыми артистами, увлекающимися импровизацией.

Город не дает квартир. За три месяца мы отменили 28 спектаклей. Зал пустует. Спектакли идут все хуже и хуже, за ними нет контроля. (...) Мы не знаем, что думает зритель о наших спектаклях, каковы его запросы. Реквизит ужасный. У нас 44 человека актера, а мы не можем поставить ни одной большой вещи. „Аршин мал алан“, хороший спектакль, превратился в халтуру. Нет музыки, выездное оформление плохое. (...) Зритель отбивается от театра с плохими спектаклями и актеры постепенно опускаются, дисциплина падает с каждым днем³⁶.

На собрании молодые актеры впервые сказали о том, что если условия работы не изменятся, они уйдут из театра.

Уже в январе 1964 года краевая газета «Молодой ленинец» опубликовала статью В. Деньгунова «Мельпомена в опале», получившую большой резонанс среди художественной интеллигенции и руководства области. На обсуждение этой статьи в театр прибыли представители обкома партии и облисполкома. В те времена была такая практика: на каждую критику в га-

зете, являющейся партийным органом, обязательно надо было давать публичный ответ или в СМИ, или в курирующих организациях.

Собрание прошло бурно, актеры с горечью говорили о равнодушии к будущему национальной группы, вынужденной строить национальный театр в отрыве от традиций и в отсутствие национального репертуара:

Мы кончили институт, спасибо государству; на нас тратились большие деньги. С рвением вернулись — и как нас встретили? — очень плохо; знаем, что плохо с квартирами, что не было режиссера. Как я могу расти, когда нет материала в роли. (...) Если не нужны — уйдем туда, где пользу принесем. Нет у нас творческого развития. Если сейчас не будем играть, расти, то когда же?! Можно ставить на национальном языке переводные пьесы. Какая творческая атмосфера у актера, когда семейные проходят через комнаты, где живут трое. Это неэтично, первым долгом³⁷.

Коллектив театра посчитал, что в сложившейся ситуации статья Деньгубова была своевременна и необходима. Он признал, что абсолютное большинство проблем и наблюдений освещено в статье справедливо, и потребовал от руководства театра действенных мер к воспитанию театральных работников, их творческому росту, а также критического отношения к подбору репертуара и серьезного внимания к национальному репертуару молодых групп, обсуждению спектаклей на худсоветах, к рациональному использованию денежных средств, отпущенных государством театру, и пр. Работники театра не обошли молчанием и равнодушие к их проблемам и к их работе со стороны партийных и исполнительных органов области³⁸. Предложение о составлении развернутого плана творческой и финансово-хозяйственной работы театра по улучшению творческой атмосферы с учетом критической статьи «Мельпомена в опале» и выступлений участников собрания было принято единогласно. Но ситуация оставалась напряженной, мешающей творчеству, о чем свидетельствуют протоколы собраний профсоюзного комитета театра в первой половине 1964 года³⁹.

Очевидно, что устоявшаяся атмосфера пассивности и попустительства в работе театра была нарушена приездом национальной группы, выученной в единой актерской стилистике. Она входила в противоречие с представлениями части актеров основной труппы, воспринимавших творческие начинания и предложения выпускников ЛГИТМиК как чуждые. Молодые актеры, видя несоответствие в актерской игре, предлагали свой выход — создание на базе театра актерских студий для каждой национальности с привлечением опытных театральных педагогов. Но это потребовало бы дополнительных финансовых расходов и породило бы новые проблемы, решить которые руководство области было не способно.

Наиболее благополучно складывалась ситуация в карачаевской группе, в которой к началу 1964 года было пятнадцать актеров (А. Аджиев, Ч. Алиев, Ш. Алиев, И. Джабаев, Б. Уртенев, Дж. Урусов, Б. Тохчуков⁴⁰, А. Курджиев, Б. Мекеров, Дж. Салпагарова, Р. Хапчаева, Т. Каппушева, Л. Лайпанова, А. Джаттоева). Актерский коллектив мог самостоятельно выбирать репертуар и работать автономно, однако это не приветствовалось администрацией театра, партийным руководством и областным управлением культуры, ратующими за паритетное развитие театрального искусства в области.

Творческая активность карачаевской группы, откровенное стремление к самоопределению, к дистанцированию от интриг в театре создали вокруг нее тяжелую атмосферу. На наш взгляд, нежелание руководства области понять роль и значение национального театра, незнание ими законов функционирования театра в условиях многонациональной области, равнодушие к творческой судьбе и быту вновь прибывших актеров и т. д. способствовали распаду всей национальной (и карачаевской, и черкесской) группы. Вместо того чтобы помочь другим народам строить свои театры, руководство области и театра предпочло расформировать набравшую силы карачаевскую группу, а заодно и абазино-черкесскую, испытывающую кадровые трудности.

Не дожидаясь окончания театрального сезона, в апреле 1964 года исполком своим решением провел в театре сокращение штатов, касающееся в основном студийцев, якобы плохо владеющих русской речью; среди них оказалось пять актеров из карачаевской группы⁴¹. Оставшиеся в труппе актеры группы, за исключением Амби Аджиева, недолго продержались в театре, не выдержав пренебрежительного к себе отношения со стороны режиссеров, игнорировавших их профессиональную подготовку.

Из-за политических и националистических амбиций, некомпетентности и трусости отдельных чиновников, курировавших искусство, не знакомых со спецификой театра вообще и национального в частности, многим актерам пришлось расстаться с мечтой об игре на родном языке. Национальное театральное искусство, которое с таким восторгом встретил зритель, прекратило свое существование. В одночасье рухнули мечты и надежды молодых актеров. «Оказавшись вне театральной жизни, они не смогли приспособиться к другой»⁴² — так считал актер и режиссер Шахарби Алиев, сам оказавшийся в числе актеров, отлученных от профессии. В 1964 году актеры Б. Уртенев и Ш. Алиев уезжают на работу в Нальчик, в балкарскую труппу Кабардино-Балкарского государственного драматического театра им. А. Шогенцукова, чтобы играть на родном языке.

Амби Аджиев, Чотай Алиев, Роза Хапчаева, Тамара Каппушева и Ибрагим Джабаев остались работать в русском театре Черкесска. Вскоре Чотай Алиев, человек с выдающимися актерскими данными, способный играть двумя половинами лица одновременно⁴³, уехал работать на Даль-

ний Восток. Роза Хапчаева выехала в Западную группу войск в Германию, еще ранее покинула театр Т. Каппушева, не согласная с кадровой и творческой политикой администрации театра; чуть раньше уволилась А. Джаттоева.

Остальные актеры устроились в различных культурных учреждениях области или вообще отошли от профессии. Театровед Б. Борлаков после окончания института был назначен директором Дома народного творчества в Черкесске. Вскоре в городском Доме культуры он возглавил драматический кружок из одиннадцати студентов медицинского и педагогического училищ, имеющих драматическое дарование. Коллектив собирался для репетиций два раза в неделю, спектакли играли на карачаевском языке. Были сыграны одноактные спектакли «Джуукълукъ хатер» («Родственное дело») Ш. Алиева и «Джазыу» («Судьба») Зои Байчоровой, которые показали в нескольких карачаевских аулах. Кроме того, в репертуаре студенческого кружка имелись интермедии, сценки из пьес и пр. Б. Борлаков пытался таким образом создать в городе основу для деятельности хотя бы народного карачаевского театра⁴⁴.

Актер Ибрагим Джабаев устроился методистом в областной Дом народного творчества, а Борис Тохчуков, возвратившийся летом 1964 года из Москвы, приступил к работе в новой для себя должности режиссера областного театра.

Осенью того же года на областном пленуме молодежи Б. Тохчуков выступил с резкой критикой в адрес комсомольской и партийной организаций области, не сумевших защитить интересы национального театрального искусства. С трибуны V Пленума обкома КПСС лидер комсомола области Ю. Кочкаров сказал, что искусство способно сыграть выдающуюся роль в улучшении нравственной атмосферы, воспитании молодежи:

18 одаренных юношей и девушек из коренных национальностей были приняты и успешно окончили ленинградский институт, около 30 человек подготовила студия при драмтеатре. Появилась серьезная театральная сила. Молодые энтузиасты имели огромный успех а аулах и селах. Среди зрителей, поверьте мне, были люди пожилого возраста, которые за всю свою жизнь впервые видели театральные представления своими глазами. Это же было неописуемое счастье для скотника и чабана, доярки и механизатора, люди видели себя на сцене, слышали на родном языке. Это же дух человека поднимает как здорово! Простой труженик испытывает гордость за свою партию, гордость за советский народ, гордость за свою, пусть и крошечную, народность, сумевшую подняться за 47 лет советской власти от феодально-общественного строя до создания театра.

Все это было понятно всем коммунистам, но не понятно, почему мы не сумели сохранить национальные труппы, они расформированы. Большинство артистической молодежи разъехались кто куда. Короче говоря, мы

упускаем из своего идеологического арсенала такое могучее средство воздействия на умы аульчан, как театр. Бюро обкома ВЛКСМ поручило мне просить идеологический отдел, его заведующего Гашокова Ш. И. вместе с управлением культуры еще раз хорошо изучить и изыскать возможности сохранения национальных трупп⁴⁵.

Для привлечения молодежи к занятиям искусством комсомольцы добились, чтобы на один день клубы были отданы комсомольским организациям⁴⁶.

Распыление театрального потенциала отрицательно сказалось на развитии национального театра и драматургии. Из-за расформирования карачаевской группы пьеса начинающего драматурга Б. Биджиева «Повесть о матери», над которой актеры работали на двух языках, в 1965 году была поставлена С. А. Берхиным в русском театре⁴⁷. Комедия «Муж моей жены» осетинского драматурга Г. Хугаева, предназначавшаяся первоначально для карачаевских актеров, была поставлена Б. Тохчуковым по возвращении из Москвы с группой оставленных при русском театре артистов-студийцев без разрешения администрации театра⁴⁸. Не успели карачаевские актеры приступить к работе и над пьесой Иссы Боташева и Халимат Байрамуковой «Подвиг горянки».

Приходится констатировать, что и вторая попытка создания профессионального драматического карачаевского театра не удалась (напомним, что первую готовил Гемма Гебенев и его сподвижники, но начавшаяся война нарушила их планы). Так в области прекратилась театральная деятельность на карачаевском языке вплоть до приезда в областную драмтеатр выпускников грузинской театральной студии в марте 1972 года (см. главу II).

Ликвидация национальной группы не способствовала творческой активности театра, наоборот, она выявила явно неблагоприятную атмосферу художественно-производственной жизни коллектива, о чем свидетельствовали отчеты и письма ведущих актеров в вышестоящие организации с просьбой обратить внимание на стиль работы руководства театра⁴⁹. Становилось очевидным, что сокращение штатов театра за счет выпускников ЛГИТМиКа было неверным и скоропалительным действием, отрицательно сказавшимся на культурной жизни области. Это показала начавшаяся подготовка к проведению Недели культуры и искусства народов Карачаево-Черкесии осенью 1965 года. Театральная программа, представленная на торжествах профессиональным и самодеятельными коллективами, не отражала в полной мере драматического искусства народов области. Ставропольский крайком КПСС и исполком Ставропольского краевого совета депутатов трудящихся принимают постановление о выделении лимитов на проектирование и средств на строительство областного драматического театра на 800 мест в Черкесске в 1966 году⁵⁰.

Через некоторое время после роспуска национальной театральной группы руководство области под давлением общественности возобновило просьбы в Министерство культуры РСФСР об открытии новой актерской студии:

Карачаево-Черкесский областной драматический театр ведет значительную работу по обслуживанию спектаклями сельского населения многонациональной области, в которой проживают русские, карачаевцы, черкесы, абазины и ногайцы. В связи с этим по просьбе обкома КПСС и облисполкома при Ленинградском государственном институте театра, музыки и кинематографии в 1957 г. была открыта национальная студия, которую окончили в 1962 г. 17 человек, из них 8 карачаевцев, 4 черкеса, 5 абазин и 1 ногайка. В силу такого многонационального состава выпускников управление культуры облисполкома не смогло создать ни одной национальной труппы. В театрах же соседних областей и республик (Кабардино-Балкария, Северная Осетия, Адыгейская автономная область и др.) существуют национальные группы.

Учитывая многочисленные просьбы населения области о создании национальных трупп при областном театре русской драмы, обком КПСС и облисполком областного Совета депутатов трудящихся просят Вас открыть в 1967 г. для области национальную студию при московском Государственном институте театрального искусства⁵¹.

Да и со стороны некоторых театральных чиновников роспуск национальной труппы не нашел одобрения. При обсуждении спектаклей московский критик В. Н. Воронец заметил, что «театр должен существовать как театр народов автономной области, а не как географическое название „областной“ драмтеатр»⁵². Через два года представитель ставропольского краевого управления культуры сетовал: «Огорчен уходом ряда актеров, а коллектив ничего не сделал, чтобы остановить их. Талантливые ребята. Надо бороться, а не выгонять, их уход повлиял на актерские линии, ослабление в спектакле»⁵³.

Приводимые факты свидетельствуют о том, что желание народов области иметь свой национальный театр и их инициативы подтолкнули к решительным и настойчивым действиям руководство Карачаево-Черкесии и нашли поддержку общественности.

Примечания

¹ Карачаевцы: выселение и возвращение (1943—1957): Материалы и документы. Черкесск, 1993. С. 127—128.

² РГУ ГА КЧР. Ф. 362. Оп. 1. Д. 3. Л. 22—23.

³ Г. Гебенев. Старые адаты-законы (на карачаевском языке) // Красный Карачай. №64, 28 августа 1958.

- ⁴ Цит. по: *З. Боровая*. Окно в театральный мир // Ленинское знамя. 11 мая 1959.
- ⁵ Там же.
- ⁶ Там же.
- ⁷ *З. Боровая*. Окно в театральный мир (продолжение) // Ленинское знамя. 13 мая 1959.
- ⁸ *Б. Тохчуков*. Къарачай тилде оюн кёргюзтюрге хазырланабыз [Готовимся к показу спектакля на карачаевском языке] // Кызыл Къарачай. 2 февраля 1959.
- ⁹ См.: История советского драматического театра. В 6 т. Т. 6: 1953—1967. М., 1971. С. 622; *А. И. Караева*. Очерк истории карачаевской литературы. М., 1966. С. 299; *В. Шумаров*, *А. Аджиев*. Рождение национального театра // Ленинское знамя. 29 июля 1959.
- ¹⁰ *А. И. Караева*. Указ. соч. С. 300, 302.
- ¹¹ См. изд.: *З. Байчорова*. В добрый путь: Одноактная пьеса. Черкесск, 1959; *Дж. Гочиев*. Свет нового: Пьеса в 2 д. на карач. яз. Черкесск, 1960.
- ¹² Ленинны байрагъы. 25 февраля, 24—30 июня 1960.
- ¹³ РГУ ГА КЧР. Ф. 362. Оп. 1. Д. 17. Л. 47.
- ¹⁴ Там же. Ф. Р-408. Оп. 1. Д. 43. Л. 8.
- ¹⁵ Там же; Ленинское знамя. 3 марта 1962.
- ¹⁶ РГУ ГА КЧР. Ф. Р-615. Д. 21. Л. 1.
- ¹⁷ *Н. Квитко*. На пути к творчеству // Вечерний Ленинград. 16 мая 1961.
- ¹⁸ Облтеатру 25 лет // Ленинны байрагъы. 1962. №3574; РГУ ГА КЧР. Ф. Р-615. Оп. 1. Д. 19. Л. 51; Д. 21. Л. 1.
- ¹⁹ РГУ ГА КЧР. Ф. Р-615. Оп. 1. Д. 19. Л. 49.
- ²⁰ Там же. Д. 21. Л. 5.
- ²¹ *А. Коркмазов*. Ёсюмню кенъ джолунда [Просторы для роста] // Ленинны байрагъы. 16 декабря 1962; *Ш. Алиев*. Магъаналы затны юсюнден [О важном] // Там же. 19 декабря 1962.
- ²² РГУ ГА КЧР. Ф. Р-615. Оп. 1. Д. 21. Л. 7.
- ²³ Там же. Л. 19.
- ²⁴ Фонды Карачаево-Черкесского республиканского историко-культурного и природного музея-заповедника. 2648-1. Ф. 10. Оп. 1. Д. 1в. Л. 5.
- ²⁵ История советского драматического театра. Т. 6. С. 623.
- ²⁶ *Х. Суюнчев*, *С. Гочиева*. Театр тууду // Ленинны байрагъы. 20 марта 1963; *Д. Маммеев*, *И. Таукенов*. Джаш колективни биринчи атламлары [Первые шаги молодого коллектива] // Там же. 26 мая 1963.
- ²⁷ История советского драматического театра. Т. 6. С. 623.
- ²⁸ РГУ ГА КЧР. Ф. Р-615. Оп. 1. Д. 21. Л. 34, 42.
- ²⁹ Там же. Л. 85; *Б. Борлаков*. Джюрек суюсе [Если сердце захочет] // Ленинны байрагъы. 10 октября 1963.
- ³⁰ История советского драматического театра. Т. 6. С. 624.
- ³¹ *А. Кузин*. Здравствуй, девушка с гор // Ленинское знамя. 5 декабря 1963.
- ³² РГУ ГА КЧР. Ф. Р-615. Оп. 1. Д. 21. Л. 88.
- ³³ Личная беседа с актрисой Т. Каппушевой летом 2007 г. в г. Черкесске.
- ³⁴ Пьесала [Пьесы: Сб. пьес на карач. яз.]. Черкесск, 1964.
- ³⁵ РГУ ЦДОДП КЧР. Ф. 1. Оп. 10. Д. 4. Л. 127.
- ³⁶ РГУ ГА КЧР. Ф. Р-615. Оп. 1. Д. 123. Л. 2—4.
- ³⁷ Там же. Д. 22. Л. 4—24. Протокол №8 от 8 января 1964.
- ³⁸ Там же. Д. 126. Л. 1.
- ³⁹ Там же.
- ⁴⁰ Как мы писали выше, Борис Тохчуков был направлен в Москву на шестимесячную режиссерскую стажировку в Театр им. Моссовета.
- ⁴¹ РГУ ГА КЧР. Ф. Р-615. Оп. 2. Д. 126. Л. 9.

Глава I. Предпосылки создания профессионального карачаевского театра...

⁴² Фонды Государственного Карачаево-Черкесского историко-культурного и природного музея-заповедника. 2648-1. Ф. 10. Оп. 1. Д. 1в. Л. 4.

⁴³ Так называемый синдром Элеоноры Дузе, великой итальянской трагедийной актрисы XIX в.

⁴⁴ См.: Ленинны байрагъы. 9 апреля 1966.

⁴⁵ ЦДОДП КЧР. Ф. 1. Оп. 10. Д. 90. Л. 316

⁴⁶ Там же. Д. 197. Л. 158.

⁴⁷ РГУ ГА КЧР. Ф. Р-615. Оп. 1. Д. 23. Л. 39, 43.

⁴⁸ См.: *Б. Аппаев*. Незаживающая рана [на к/б яз.] // Къарачай. 26 ноября 2001.

⁴⁹ РГУ ЦДОДП КЧР. Ф. 1. Оп. 1. Д. 248. Л. 76—86.

⁵⁰ Там же. Л. 48.

⁵¹ Там же. Л. 101.

⁵² РГУ ГА КЧР. Ф. Р-615. Оп. 1. Д. 25. Л. 18—19. Протокол №5 от 24 апреля 1967 г.

⁵³ Там же. Д. 27. Л. 24—27. Протокол №4 от 18 марта 1969 г.

Глава II

ОБРАЗОВАНИЕ И ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КАРАЧАЕВСКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ ТРУППЫ в СОСТАВЕ ОБЛАСТНОГО ТЕАТРА ДО «ПЕРЕСТРОЙКИ» (1972—1984)

Обком КПСС и облисполком Карачаево-Черкесской автономной области неоднократно обращался в Министерство культуры РСФСР и СССР с просьбой открыть национальные студии для подготовки квалифицированных актерских кадров. В 1967 году пришел положительный ответ — о наборе в Грузинский государственный театральный институт им. Шота Руставели, открытый в Тбилиси в 1939 году. В карачаевской газете «Ленинны байрагы» и по радио режиссер Б. Тохчуков подробно рассказывал об условиях поступления; абитуриентам, имеющим большие актерские способности, даже разрешалась сдача приемных экзаменов без предъявления аттестата о полном среднем образовании¹.

Выбор Тбилиси объясняется сложившимися многолетними культурными связями и добрососедскими отношениями с народами области, схожестью нравов и характеров, а также древними и прочными традициями театральной культуры в Грузии. В это время в Грузинской Республике работали выдающиеся актеры Советского Союза Акакий Хорава, Акакий Васадзе, Верико Анджапаридзе, Серго Закариадзе и другие представители сценического искусства. Регулярно занимаясь педагогической практикой в театральном институте, многие из них со временем обрели также опыт и авторитет высококвалифицированных театральных педагогов. Конечно, определяющее значение при выборе места обучения имела высокая репутация института, подготовившего несколько национальных студий для автономных республик и областей страны.

Осенью 1967 года в областном драматическом театре Черкесска начались приемные экзамены по специальности, которые принимали известные грузинские режиссеры во главе с ректором театрального института И. К. Тавадзе. Абитуриенты, имеющие хорошие вокальные и

пластические данные, успешно сдавшие специальные предметы — чтение наизусть отрывка из прозаического произведения, стихотворения, басни (одно произведение должно было быть исполнено на родном языке) и этюды, — выехали в Тбилиси для дальнейшей сдачи экзаменов по гуманитарным предметам. Таким образом, для обучения в Грузинском театральном институте из карачаевцев была отобрана группа в тринадцать человек: Шукур Тебугев, Кемал Коркмазов, Алим Лайпанов, Хасан Биджиев, Билял Мекеров, Азрет Акбаев, Тохтар Ортабаев, Казбек Хачиров, Валентина Коркмазова, Зайнеб Герюгова, Роза Урусова, Люба Лайпанова, Ульяна Каппушева.

В институте они проучились более четырех с половиной лет, освоили пятнадцать специальных предметов по мастерству актера и истории театра разных народов, и на протяжении всех лет учебы их курс носил звание образцового. По окончании института диплом с отличием получил Шукур Тебугев². В первый год обучения художественными руководителями курса были назначены режиссеры Леван Мирцхулава и Гурам Черкезишвили, а со второго курса и до конца обучения курсом руководили режиссеры Рэм Давидович Шаптошвили и (с IV курса) Татьяна Бухбиндер. Кроме того, для постановки произношения и речи в студию был приглашен преподаватель карачаевского языка из КЧАО А. Темирлиев (к сожалению, на третьем году обучения из-за финансовых затруднений эта должность была сокращена).

Выбор пьес для постановок во время учебы обязательно подразумевает обращение к разным жанрам драматургии. За годы обучения карачаевскими студентами были подготовлены три спектакля: драма Н. Долининой «Они и мы», инсценировка повести «Отцеубийца» классика грузинской литературы А. Казбеги (1848—1893) и комедия «Безымянная звезда» румынского драматурга М. Себастиану.

Спектакли «Они и мы» (режиссер Р. Шаптошвили) и «Безымянная звезда» (режиссер Т. Бухбиндер) игрались на учебной сцене театрального института. Первый из них относится к репертуару театров юного зрителя (тюзов) — это образцовая пьеса для старшеклассников с идейно-назидательным содержанием и отчетливым драматическим конфликтом. Пространство сцены заполнялось с помощью нескольких легких кубов, которые в зависимости от мизансцены обозначали школьные парты и стулья, деревья или скамейки во дворе и т. п. Простота и функциональность декораций помогали будущим актерам свободно двигаться на сцене и визуально правильно обозначать общение между персонажами, быть все время в действии. (Спектакль не показывали карачаевскому зрителю, хотя для школьников пьеса была бы интересна.)

Трехактная комедия румынского драматурга М. Себастиану «Безымянная звезда», переведенная на карачаевский язык актерами Шукуром Тебугевым и Азретом Акбаевым, стала дипломной работой актерской группы и была поставлена в 1971 году.

В театральном институте существовала практика: после сдачи постановки художественному совету назначалась премьера, и спектакль демонстрировался на студенческой сцене в зависимости от востребованности публикой. Так, «Безымянная звезда» М. Себастиану несколько раз привлекала внимание студенческой аудитории интересными актерскими работами, и грузинские педагоги даже отменяли занятия, чтобы студенты, наблюдая за работой сокурсников, отмечали, как создается тот или иной сценический образ. Хасан Биджиев, Тохтар Ортабаев, Роза Урусова, Зайнеб Герюгова, Алим и Люба Лайпановы, Азрет Акбаев, Кемал Коркмазов и Казбек Хачиров сразу стали известны в студенческой среде. Х. Биджиев, исполнитель роли Грига, обратил на себя внимание сдержанным, но многозначным поведением на сцене. А манеры и интонации трагикомической мадемуазель Куку, трогательно сыгранные Л. Лайпановой, даже стали предметом копирования у студенческого сообщества института. К сожалению, этот спектакль также не демонстрировался карачаевскому зрителю.

В процессе наблюдений за работой над курсовыми спектаклями проявились индивидуальные актерские характеристики выпускников студии: тяга к интеллектуальным ролям у Биджиева, острохарактерным — у Акбаева, драматическим — у Т. Ортабаева, лирическим — у Лайпановой.

Отмечая добротную режиссерскую разработку поставленных пьес, достоверную игру и творческий потенциал актеров, грузинские педагоги не сомневались в том, что Карачаево-Черкесия в скором времени получит яркое основание для создания и становления карачаевского национального театра.

18 марта 1972 года стало знаменательной датой в истории художественной культуры карачаевского народа — в этот день состоялось открытие профессионального театра. После восьмилетнего перерыва на сцене областного драматического театра двенадцать выпускников Грузинского театрального института играли спектакль на родном языке, и с этого дня началась демонстрация спектаклей на карачаевском языке. На церемонии открытия присутствовали ректор Грузинского театрального института им. Шота Руставели заслуженный деятель искусств Грузинской ССР, доктор философских наук, профессор И. К. Тавадзе, режиссер и руководитель карачаевской группы, заслуженный деятель искусств Грузинской ССР Р. Д. Шаптошвили, партийные и государственные лица области, интеллигенция. После приветственного слова ректор института подарил выпускникам на память двухметровый шелковый свиток с автографами педагогов, обучавших театральному мастерству студию из Карачаево-Черкесии, а режиссер Р. Шаптошвили вручил им дипломы об окончании института. Руководство области наградило коллектив преподавателей Грузинского театрального института почетной грамотой за вклад в развитие культуры и искусства области³.

Для премьерного показа в Черкесске специально был возобновлен спектакль «Отцеубийца» Александра Казбеги как наиболее отвечающий на-

циональному менталитету горцев-карачаевцев и демонстрирующий художественные взаимосвязи грузинского и карачаевского театрального искусства. Творчество Казбеги при советской власти не однажды подвергалось ревизии, поскольку в его романах были сильны антиколонизаторские идеи; кроме того, он много внимания уделял нравам и быту чеченцев, а как известно, сталинская, да и другая цензура препятствовала появлению сведений, относящихся к любым репрессированным народам. Художественные произведения, а впоследствии и сценические варианты романов и повестей Казбеги, вышедшие до 1971 года, были значительно сокращены, порой изменены. Литературная инсценировка «Отцеубийцы» также подверглась цензуре. В самой Грузии ее ставили лишь однажды, и в дальнейшем было категорически запрещено играть спектакль.

Режиссер Р. Д. Шаптошвили впервые обратился к этой инсценировке в 1969 году и поручил студенту Шукуру Тебуеву перевести ее на карачаевский язык. Грузинская театральная общественность оценила и смелость режиссера, и искренность исполнения студентов, впервые после запрещенный обратившихся к инсценировке «Отцеубийцы».

В подготовке спектакля, помимо режиссера Р. Шаптошвили и студентов карачаевской группы, приняли участие ведущие специалисты института, известные деятели искусства Грузии.

Спектакль «Отцеубийца»⁴ — жесткий и динамичный. В качестве главной идеи постановки режиссер выдвинул трагедию судьбы человека, оказавшегося в одиночестве, невозможность быть счастливым в условиях подавления свободы, — следуя духу повести и самого Казбеги: «Горе земле, где управляют подчиненные начальники и суды, а не закон».

Действие спектакля строится на событиях, сопровождающих короткую жизнь молодой девушки Нуну (Л. Лайпанова), потерявшей в детстве мать. Ее отец Плаха (Б. Мекеров) был изгнан из села за убийство обидчиков жены. Нуну воспитывалась в доме слабовольного дяди Онисэ (К. Коркмазов) и его корыстной жены Махии (В. Коркмазова; на премьере в Черкесске эту роль исполняла Р. Хапчаева). Их не устраивал бедняк Иаго (Т. Ортабаев) — юноша, искренне любивший их племянницу, и они делали все возможное, чтобы отдать девушку замуж за брата есаула Гирголу (А. Акбаев), состоящего на службе у колонизаторов: способствовали заточению Иаго в тюрьму, умыканию Нуну по желанию Гирголы и против ее воли. Друг Иаго Коба (Ш. Тебуев) приходит на помощь молодым влюбленным, помогая Иаго бежать из тюрьмы и составляя план спасения Нуну. Интрига заключалась в том, что, убив отца Нуну, Гиргола и его подручные возлагают вину на Нуну, лишив ее всяческой поддержки, убив возлюбленного и его единомышленников.

Режиссер сократил сцены из повести, где противопоставлялись алчные представители царской администрации и свободные разбойники, не акцентировал внимание зрителей на национальной принадлежности абреков, а больше

развивал основную тему и идею спектакля — человеческое достоинство и невозможность выжить в коррумпированном обществе. И потому в финале даже смерть Гирголы не давала ощущения восстановленной справедливости — ведь оставалась система, уродующая национальные духовные ценности. Веру в перемены к лучшему в спектакле выражали слова и поступки вольнолюбивых горцев, приютивших Иаго и Нуну и бескорыстно им помогавших.

Образы, созданные Билялом Мекеровым, Тохтаром Ортабаевым, Хасаном Биджиевым, Азретом Акбаевым, Любой Лайпановой, Розой Урусовой, Валентиной Коркмазовой и др., производили на зрителей яркое впечатление: как будто играли не молодые, двадцатилетние юноши и девушки, а зрелые, опытные актеры.

Б. Мекеров, исполнявший роль Глахи, достоверно передал мучения отца, разлученного с дочерью и страдающего за ее судьбу: невозможность помочь ей еще больше унижала его в собственных глазах.

Актеры Азрет Акбаев и Хасан Биджиев в роли есаула Гирголы показали две стороны сложного характера: Акбаев больше тяготел к изображению природных мужских эмоций, с которыми ему трудно совладать, а Биджиеву удалось при скупости внешних выразительных средств продемонстрировать глубину внутренних противоречий и сомнений, раздиравших душу героя, и боль от невозможности влюбить в себя понравившуюся ему девушку.

На премьере спектакля в Черкесске играть роль Гирголы выпало А. Акбаеву. Энергия, исходившая от его игры на сцене, усилила драматический эффект пьесы и захватила публику, которую заинтересовали как образ и поступки хитрого и жестокого, уязвленного в своих чувствах героя, так и личность исполнителя. Тогда же сразу определилась его актерская индивидуальность, выразившаяся в личностном отношении к создаваемому образу, стремлению во всей полноте передать нюансы изображаемого характера.

Чистота и лиричность Нуну в исполнении Л. Лайпановой, противопоставленная силе и алчности персонажей-антагонистов, подготавливала трагичность ее судьбы.

Маха в исполнении Валентины Коркмазовой была настолько убедительна в своем коварстве и двуличии, что мороз проходил по коже, когда она, улыбаясь, приближалась к Нуну. Но на премьере эту роль поручили исполнять Р. Хапчаевой (она лучше владела карачаевским языком), и образ Махи приобрел некоторую лиричность, не совпадающую с режиссерским видением персонажа.

Запоминающийся образ создал Тохтар Ортабаев — образ молодого, искреннего, смелого юноши Иаго, не побоявшегося выступить против группы богатеев, которые держали все село в подчинении. Слова актера, закованного в кандалы, в луче прожектора в центре сцены, на фоне темных силуэтов охранников, стоящих по периметру, — «Да, я холоп, но я и человек!» — были столь убедительны и произносились с такой силой искренности, что стали лейтмотивом спектакля.

Трагический сюжет, разыгранный молодыми актерами на премьере с огромной самоотдачей, ярко продемонстрировал их творческий талант, именно с ними стали связывать будущие позитивные изменения в художественной жизни карачаевцев⁵.

После торжественного открытия начались актерские будни. Вскоре «Отцеубийцу» сыграли еще раз на стационаре для московских критиков, где роль Гирголы играл Х. Биджиев. Торопливая стенограмма выступлений критиков оставляет невнятное впечатление. Критики говорили скорее об общих театральных проблемах, чем о конкретной работе, упустив из виду, что постановка претерпела значительную корректировку, связанную с конкретными местами выступлений. Актерам пришлось на ходу изменять режиссерские линии и мизансцены. Сценическая композиция, динамизированная переменами декораций и картин с помощью сценического круга, в данной ситуации фиксировалась вокруг станка, как наиболее подходящей конструкции в неприспособленных для демонстрации спектаклей сельских клубах с неподвижной сценической площадкой. Нарушение первоначального варианта оформления сценического пространства, естественно, искажало эстетику спектакля, что было отмечено критикой. Несмотря на эти технические накладки, они отметили образы, созданные Л. Лайпановой (Нуну), Х. Биджиевым (Гиргола), Т. Ортабаевым (Иаго). Критический взгляд со стороны людей, привыкших к другим этическим и художественным ценностям, несомненно, помог молодым актерам не только уточнить характеры персонажей, но и обратить внимание на разность восприятий одного и того же события⁶.

В 1972—1975 годах в Карачаево-Черкесском музыкальном училище в помощь тбилисской была организована театральная студия под руководством режиссера областного театра Евгения Ивановича Склярова (1911—1982). Студенты-карачаевцы Любовь Гочияева, Марина Тамбиева, Энвер Хачиров, Сапар Чочуев, Руслан Кормазов, Асият Заузанова, Абдул Батчаев, Роза Текеева, Асият Урусова, Рамазан Боташев, Любовь Суюнова (ногайка, владеющая карачаевским языком) после обучения должны были начать работать в театре.

Поначалу актерский штат грузинской студии сохранялся, но к концу сезона 1971/72 года состав карачаевской труппы заметно поредел. Актеры то уходили из театра, то вновь возвращались. Сошел со сцены и спектакль «Отцеубийца». Декорации не были приспособлены для установки на сценах сельских клубов, в которых в основном и проходила деятельность карачаевской труппы. Грузинские педагоги никак не могли представить себе тех мытарств и неудобств, с которыми столкнулись их ученики в процессе работы. Но самое главное, они не могли видеть, во что превратился спектакль в антихудожественных условиях показа.

Казалось, что с профессиональным пополнением труппы театральная жизнь в области активизируется, но до того, как ученики Е. Склярова до-

жны были влиться в карачаевскую труппу, ее основной состав уже покинули восемь человек. Причины ухода — низкая зарплата, отсутствие жилья, моральная и творческая неудовлетворенность, равнодушие к проблемам национального театра со стороны управления культуры. В первые годы работы из театра ушли Тохтар Ортабаев, Люба Лайпанова, Билял Мекеров и другие одаренные артисты, на которых держался репертуар; в труппе осталось 6 человек⁷.

О приспособлении классических пьес к прокату с поредевшим составом и разрушенной декорацией в такой ситуации не могло быть и речи. Для того чтобы сохранить основной костяк труппы, режиссеры были вынуждены поначалу ориентироваться на драматургию с малым количеством действующих лиц, легко приспосабливаемую к возможностям клубных сцен области. Тогда это казалось единственным выходом, поскольку нужно было завоевать зрительское доверие.

Руководство карачаевской труппы срочно занялось ее наполнением. Возвратился в театр и включился в работу Борис Уртенев, имевший к тому времени звание заслуженного артиста КБАССР, десять лет проработавший актером балкарской труппы Кабардино-Балкарского драматического театра им. А. Шогенцукова, сыгравший там многие ведущие роли. В один из приездов в отпуск на родину Чотая Алиева, служившего актером в одном из российских театров, его уговорили вернуться на работу в карачаевский театр. Но после одного сезона работы Ч. Алиев его покинул, разуверившись в том, что в нашей области когда-нибудь уделят театру достойное внимание, и понимая, что в провинции его талант не может до конца раскрыться.

Был период, когда текучесть кадров составляла более 50% от всего состава: например, в труппе оставались трое мужчин и две женщины (или и того меньше), и тогда режиссер Б. Тохчуков вынужден был сам играть на выездных спектаклях. Среднее число артистов в труппе колебалось в пределах от 8 до 10 человек. Исходя из этого количества мужчин и женщин и строился репертуар труппы, причем выбор пьес должен был соответствовать национальному характеру, чтобы зрителю легче было воспринимать спектакль.

Так в репертуаре труппы появился спектакль «Шутки Амура» по пьесе татарского драматурга Хая Вахита, приспособленной Б. Тохчуковым к местным реалиям. Выбор ее не случаен, он был продиктован, как мы говорили выше, нехваткой актеров, а в этой пьесе было мало действующих лиц. Труппа обращается за помощью к актрисе Розе Халпачевой, вернувшейся к тому времени из Германии и работающей в хоре областного радиовещания. Азрет Акбаев приводит в труппу свою жену, кумыкскую певицу Умукюсюм Акбаеву, ставшую на время своеобразной палочкой-выручалочкой труппы. Энвера Хачирова и Ольгу Чагарову в театр привела любовь к сцене и ответственность перед зрителями.

«Шутки Амура» — спектакль из репертуара карачаевского театра сезона 1972/73 года. Перевод пьесы на карачаевский язык и постановку осуществил Б. Тохчуков. В 1972 году спектакль сыграли пять раз⁸, всего в сезоне — девять, его просмотрело 727 зрителей⁹.

Действие спектакля развивалось вокруг любви главного героя Баяна (Х. Биджиев) к девушке Разият (О. Чагарова). Принципиальный и честный юноша, только что вернувшийся из армии с собакой Амуром (которой по старости грозила смерть), приходит во двор к отцу Разият Шахиму (Б. Мекеров), чтобы извиниться за то, что его собака не давала Шахиму выйти из воды несколько часов. Он знакомится сначала с его дочкой, а потом и с семьей соседа Османа (К. Коркмазов). Режиссер с помощью Баяна и Амура разоблачает и обличает, создавая события, где ярко отражается стяжательская натура антипода Баяна — Асланова (А. Акбаев). Б. Тохчуковым изобретательно использован в действии муляж собаки, демонстрация которого объясняла неадекватное, гипертрофированное поведение некоторых персонажей.

Удачны были образы, созданные Умой и Азретом Акбаевыми. Асланов в исполнении Акбаева предстал авантюристом, способным на любой обман, неуважение к людям. Истинную натуру своего персонажа актер до финального разоблачения прятал за степенной, осторожной походкой, вкрадчивым и притворным поведением. В последних сценах в изменениях интонации, в уже уверенных, пружинистых движениях обнаруживалась истинная сущность образа. Самобытная актриса Роза Хапчаева, вышедшая на сцену после долгого перерыва, своей свободной, мягкой игрой вновь завоевала симпатии публики. К. Коркмазов исполнил роль Османа с присущим ему неподдельным комизмом и теплотой.

А. Батчаев, исполнитель одной из главных ролей, создал убедительный образ юного рационализатора Казима, юноши пытливого и совестливого.

В этом спектакле у каждого персонажа была своя характерная музыкальная тема, свои песни, специально написанные для постановки актером И. Джабаевым. Рецензенты отмечали, что музыкальная тема некоторых персонажей не совпадала с пластическим решением роли, но зрители, длительное время лишенные общения с театральным искусством на родном языке, принимали их игру с удовольствием.

Спектакль «Шутки Амура» — музыкальная сатира на нашу действительность. Выразительные средства, используемые режиссером, оправдываются жанром пьесы. Тохчуков намеренно иронизировал по поводу предлагаемой коллизии и участвующих в ней героев, придумав для них массу комических положений. Вольное обращение режиссера с драматургическим текстом, усиление сатирической направленности пьесы объяснялись стремлением придать спектаклю местный колорит и оправдать замысел — неизбежный провал в нашем обществе попыток любого афериста.

Следующей постановкой стала «Каракумская трагедия» по пьесе казахского драматурга О. Бодыкова, поставленная режиссером Б. Тохчуковым в сезоне 1972/73 года. Тема — драматическое время установления советской власти в Казахстане и трагическая любовь главных героев¹⁰. В спектакле занято мало действующих лиц; в январе 1973 года его сыграли 10 раз¹¹, всего в 1973 году — 35; число зрителей — 5033¹².

В пьесе найдено интересное композиционное решение: к трем основным персонажам: Омару (Х. Биджиев), Джамиле (У. Акбаева) и Давлету (А. Акбаев), раскрывающим сюжет и идею, добавлены еще трое: Девушка (О. Чагарова), Друг Омара (А. Батчаев) и Эфенди (К. Коркмазов), действующие как бы в современности, дублирующие и комментирующие слова и поступки героев. Этот прием позволял не только сильнее драматизировать конфликт, но и верно передать агитационную атмосферу революционных представлений.

Выразительная сдержанность и лиричность Х. Биджиева в роли молодого работника ГПУ и трогательная непосредственность исполнения У. Акбаевой составили мягкий, привлекательный дуэт. Гибель героини — доверчивой и благородной — воспринималась не как неожиданная случайность, а как закономерность (как и помешательство отца, ставшего убийцей дочери и ее возлюбленного).

А. Акбаев, исполнитель роли бая — отца Джамилы, смог продемонстрировать широту актерского перевоплощения: с дочерью он был нежен и требователен, с Омаром — жесток и коварен.

Природные доброта и простодушие актера К. Коркмазова, исполнителя роли Эфенди, помешали представить этот образ жестким, каким он задуман в пьесе.

Двое ведущих, комментирующих происходящее на сцене, создали образы не сторонних наблюдателей, а сопереживающих, сочувствующих трагедии влюбленных.

Основная мысль спектакля и пьесы — о том, что в переломные моменты истории погибают самые чистые, лучшие люди. Спектакль был очень коротким, и зрителям, расположенным к длительному представлению, хотелось продолжения истории.

К 10-летию со дня постановки ленинградской актерской студией знаменитой комедии «Огурлу» Ш. Эбзеева режиссер Шахарби Алиев воплощает на сцене собственное видение этой пьесы¹³. Названный в честь прославленного драматурга, сам игравший заглавную роль в тохчуковской постановке 1963 года, Алиев весной 1973 года исполнил свою мечту, сыграв еще и другую роль — Джанхота, хозяина Огурлу. Дающая возможность для широкой импровизации и экспромта, наглядно представляющая караевское «накырыда» (шутливо-игривое общение) на сцене, эта комедия не могла не привлечь Алиева.

Получился совершенно новый, оригинальный спектакль с новыми постановочными акцентами и новым составом исполнителей¹⁴. В 1973 году его показали 53 раза, число зрителей — 9460¹⁵.

Как и ожидалось, после исполнения роли Огурлу Азрет Акбаев стал любимцем публики. Неиссякаемый юмор, мгновенная импровизация, актерские провокации в его исполнении выглядели органичными — актер торжествовал на сцене, будучи абсолютно раскованным.

Режиссерский замысел Ш. Алиева разительно отличался от концепции Б. Тохчукова. Тохчуков сумел в комедии показать душевные раздумья и противоречия в образах своих героев, представить их слабости с мягкой иронией или юмором. У Ш. Алиева акцент был жесткий и откровенный. За изощренными проделками Огурлу, не всегда тактичными и оправданными, вырисовывался образ обаятельного и перспективного «недоросля», порожденного временем.

Драматический материал ограничивал актера Х. Биджиева в стремлении глубже показать образ своего персонажа, кузнеца Азрета. Актер представил его типичным горским юношей, немногословным и сдержанным, особенно выразительно — в сценах ссор с Солтаном. Более тонко и даже лирично раскрывался характер Азрета в сценах с девушками.

Белогвардеец Солтан в исполнении К. Коркмазова на фоне подвижного, поддерживаемого зрителями Огурлу выглядел бледно и невыразительно. Это был уже сломленный, смирившийся со своей участью, опустившийся человек, недостойный внимания к своей персоне, и знаковый диалог между Солтаном и Огурлу оставался не замеченным зрителями. Поэтому выбор героини в пользу кузнеца Азрета казался вполне оправдан.

Из-за недостатка актеров в карачаевской труппе в спектакле были задействованы студенты I курса театрального отделения Карачаево-Черкесского музыкального училища, сыгравшие роли Аскера, Зайнеб и Фатимы — персонажей, «оттеняющих» главных действующих лиц. Так, Аскер оказался около Солтана из-за недалёковидности, свойственной молодости, а двух подруг, помимо родственных уз, объединяло еще и чувство первой любви к простым и трудолюбивым юношам.

Джанхот (Ш. Алиев) и Айшат (У. Акбаева), недавно выбившиеся в аульские богатеи и мечтавшие о родовитом женихе для дочери, насмотревшись со стороны на отвратительные выходки опьяневшего Солтана, искусно провоцируемые Огурлу, с неохотой переключили свое внимание на Азрета. На лицах актеров, исполняющих эти роли, читались и гнев, и разочарование, но также и смирение перед неизбежным¹⁶.

Композиция пьесы, а также мотивы поступков действующих лиц позволяют режиссерам развивать образы героев в сторону современности. После просмотра спектакля драматург Ш. Эбзеев сообщал в печати, что

готовит новый вариант пьесы, где будет представлена дальнейшая судьба Азрета, Зайнеб, Огурлу и Фатимы¹⁷.

Комедийный жанр оставался в центре внимания режиссеров карачаевской труппы. В 1974 году зрители увидели спектакль «Муж моей жены», поставленный режиссером Ш. Алиевым по пьесе осетинского драматурга Г. Хугаева, с незамысловатым сюжетом на семейно-бытовую и моральную темы, с выразительными динамичными диалогами и яркими юмористическими образами¹⁸.

В этом спектакле комедийный талант Чотая Алиева заиграл во всем блеске его незаурядных исполнительских, а также голосовых возможностей — у него был красивый, волнующего тембра баритон. Персонаж Алиева, помимо одобрительного или пренебрежительного смеха, вызывал в зрителях желание простить его слабости — настолько велика была харизма актера.

Молодые артисты постепенно обретали опыт, становились мудрее, находчивее, учились взаимодействовать с публикой. Нужно сказать, что первые зрители были как дети, непосредственные и шумные (вероятно, так вела себя публика и 20—30-х и 60-х годов прошлого века). Как и раньше, народ до отказа заполнял клубы, нередко люди затевали диалог с актерами, которые терялись от шумной простоты зрительской реакции. Зачастую зрители сами успокаивали своих особенно шумных соседей и прямо обращались к актерам: «Азрет, продолжай играть. Я их успокоил!» В зале возникала атмосфера воскрешения «архетипической памяти», когда устанавливалось единение между зрителями и исполнителями. Иногда казалось, что они могли до утра смотреть спектакли. Актеров любили, ждали и очень расстраивались, когда приходила пора прощаться.

Спектакль «То, что видели глаза, то, что слышали уши...» («Кёз кёрген, кёулакь эшитген»), поставленный Ш. Алиевым в сезон 1974/75 года, сложился из одноактных пьес «Директор бани» Ш. Эбзеева и «Возвратившийся покойник» и «Обмытая шляпа» Б. Аппаева¹⁹.

Три поучительных сюжета не зря объединены в одном спектакле под общим названием. Сюжеты этих маленьких сценок типологизируются на сцене, и каждый зритель может сказать: «Да, я видел подобное, да, я слышал подобное».

В первой части, «Директор бани» (Ш. Эбзеев), разыгрывается история о том, как директор сельской бани с помощью кочегара год за годом разворовывает бюджетные деньги. Естественно, баня не работает, что вызывает многочисленные жалобы сельчан. К директору на прием прорывается «представитель народа», сельская сплетница Арюуджан, в исполнении У. Акбаевой обретшая трагикомические черты, которая узнает, что директор и его подручный, растратив все деньги, выделенные на строительство бани, собираются сменить профиль работы — заведовать строительством сель-

ского клуба, где можно точно так же воровать. Интрига заключается в том, что Арюджан становится свидетельницей афер, творимых директором на рабочем месте. Свои выводы и заключения она в самых разнообразных интонациях сообщает зрителям, выдавая истинный смысл передвижений и диалогов действующих лиц.

Во второй части спектакля, поставленной по пьесе Б. Аппаева «Возвратившийся покойник», были заняты актеры У. Акбаева — в роли Хабибат, Ш. Тебугев и Т. Ортабаев — в роли Эфенди.

Это история о том, как к молодой вдове днем пришел в дом эфенди и дал садака (милостыню) в виде ничтожного денежного взноса, а ночью пытался под разными предлогами забрать у нее деньги, собранные на поминки.

Заключительная часть спектакля — также по пьесе Б. Аппаева «Обмытая шляпа». В ней действовали три персонажа. Два друга-алкоголика в поисках денег встречают односельчанина, только что получившего зарплату и купившего новую шляпу, и предлагают обмыть ее. Наивный друг соглашается. В результате все деньги тратятся на водку для друзей, которые, напившись, избивают его.

Каждая часть открывалась своей песней (к «Обмытой шляпе» на мелодии популярных грузинских песен были написаны слова на карачаевском языке). Песни из этого спектакля сразу стали популярными в народе. На короткое время к игре присоединился и возвратившийся после службы в армии талантливый актер Т. Ортабаев. Он играл во всех трех картинах, придав образам своих героев мягкий юмор, пластичность и музыкальность. Актерское обаяние и природная способность Ортабаева к моментальному перевоплощению высветили новые характеристики сыгранных им персонажей.

Некоторые актеры играли в спектакле по две роли, или несколько актеров играли одну и ту же роль: это стало возможным при совместной работе учащихся курса Е. Складорова и выпускников Грузинского театрального института. Несмотря на молодость и небольшой опыт работы в театре, они накопили определенный арсенал выразительных средств, помогающий им в работе над ролью. А. Акбаев в роли мошенника-директора в пьесе «Директор бани» и в роли сельского пропойцы Джашара в пьесе «Обмытая шляпа» создал на сцене два совершенно разных образа.

Также и Ш. Тебугев продемонстрировал широту актерского перевоплощения в роли коварного Эфенди («Возвратившийся покойник») и наивного, безотказного Джашара («Обмытая шляпа»).

Ума Акбаева представила живые и запоминающиеся образы сельской активистки и первой сплетницы Арюджан в «Директоре бани» и простой душистой Хабибат в «Возвратившемся покойнике».

Старались не отстать от своих будущих коллег и студенты актерского курса: Р. Текеева, М. Тамбиева, Э. Хачиров, А. Батчаев. Этим спектаклем и режиссер, и актеры остроумно и весело высмеяли социальные пороки и хо-

тели пробудить гражданскую активность зрителя. Заразительность игры была столь велика, что в потоке смеха режиссерская сатирическая попытка пропадала — слишком актерски обаятельными получались персонажи. Но из-за антирелигиозной направленности миниатюра «Возвратившийся покойник» вскоре была исключена из репертуара.

На художественном совете театра в апреле 1972 года обсуждался вопрос о подборе репертуара для карачаевской труппы (мы приводим отрывок из стенограммы совещания, специально сохраняя стиль автора выступления, чтобы читатели поняли, в какой спешке выстраивался репертуар карачаевского театра в начале его пути):

Восстанавливать «Безымянную звезду» не будем, а надо новые пьесы местных авторов. Есть мнение ознакомиться с новой пьесой всем членам худсовета, поднимающей тему 50-летия СССР, «Три матери» Аппаева, мысль которой — о подхвате ребенка одной матери к другой и третьей и т. д. Смотреться будет, фабула интересная, важная. Читать всем, не задерживать. После этой пьесы можно будет приступить к «Безымянной звезде». «Три матери» — пьеса о сегодняшней жизни. За два дня прочитать и 8 апреля обсудить на худсовете²⁰.

Через два дня, как и решили, пьеса «Три матери» Б. Аппаева была принята к постановке, а о «Безымянной звезде» М. Себастиану забыли навсегда²¹.

Премьера спектакля «Три матери», посвященного 30-летию Победы в Великой Отечественной войне, состоялась в декабре 1973 года²².

Русский инженер Василий (Ш. Тебуев) и его жена Валя (А. Урусова) дружат с рабочим шахты Азретом (А. Акбаев) и его женой Сагидат (У. Акбаева). Перед началом войны у Василия и Вали рождается сын; уходя на фронт, Василий просит Азрета позаботиться о его семье. Азрета на фронт не взяли — как высококлассного специалиста его оставили в тылу. Перед приближением немцев к карачаевским селам Азрет с оставшимися рабочими взрывает шахты и уходит в партизанский отряд. В это время приходит похоронка о смерти Василия. Сагидат, забрав мальчика к себе, спасает его от гибели, Валя же погибает от немецкой бомбы, сброшенной на ее дом. Сагидат преследует предатель Очай (А. Батчаев), который грозит убить мальчика. В тот момент, когда Сагидат поет колыбельную, в ее дом входит Очай. Женщина, защищая ребенка, закрывает собой люльку и погибает от пули Очая. Прятать ребенка от нападков Очая всегда помогала соседка Сагидат Хауа (Р. Текеева). В один из дней Азрет, постучавшись в незнакомый дом, отдает в руки молодой женщине, открывшей дверь (а это была Уркуят, жена Очая), сверток с ребенком и уходит на фронт.

Спектакль «Три матери» стал первой и единственной самостоятельной постановкой актера Азрета Акбаева, работой, не претендующей на особые режиссерские находки. Пластический рисунок грамотно выстроенных мизансцен был продиктован драматическим сюжетом. Спектакль начинался и завершался одинаковой картиной: у могилы сидит немолодой мужчина, к нему подходит сын Борис, окончивший учебу в институте, и садится рядом. Отец рассказывает, что это могила его второй матери Сагидат. Ума Акбаева в роли Сагидат показала всю материнскую нежность и застенчивость горянки, удачны сцены с ее участием, когда она сообщает о рождении сына Василию и когда она поет колыбельную ребенку. Слова и музыку к песне актриса написала сама. Из-за отсутствия актрис в труппе режиссер дал ей исполнить и роль третьей матери, Уркуят. Если бы даже зритель узнал в этой роли актрису У. Акбаеву, можно было бы считать это режиссерским решением: у материнства одно лицо.

Ася Урусова вышла в роли Вали на сцену впервые, но ее естественное поведение и искреннее общение с остальными героями спектакля свидетельствовали о хороших актерских задатках исполнительницы. Энвер Хачиров (в роли немецкого солдата), Абдул Батчаев и Роза Текеева еще были студентами актерской студии Е. И. Сkläрова, но хорошие актерские способности позволяли им параллельно с учебой участвовать в спектаклях.

После вхождения выпускников грузинской актерской студии в штат областного драматического театра ответственным за национальную труппу назначили режиссера Б. Тохчукова, который вскоре обратил внимание дирекции театра на то, что спектакли, подготовленные на стационаре, на выездах страдали не только с технической, но и с художественной стороны. Условия неприспособленных для демонстрации спектаклей аульских клубов не позволяли как следует отрабатывать роли. Отсутствие дополнительных асигнований обусловило пренебрежительное отношение к труду актера. Техническое оформление выполнялось в спешке и походило скорее на пародию, что раздражало актеров. Производственные цеха не справлялись с нагрузкой, поскольку обслуживали три труппы с индивидуальным репертуаром. Безответственность и несобранность обслуживающего персонала сказывались на качестве спектаклей. Теснота при работе трех трупп создавала нервную и даже халатную обстановку. Театру срочно нужен был хороший организатор или, как мы сказали бы сегодня, менеджер, который обеспечил бы грамотное руководство и наладил работу художественной и технической части. Обычно эту миссию выполнял директор совместно с главным режиссером. В областном театре в то время такого согласия не наблюдалось, и национальная труппа чувствовала себя изолированной от жизни областного драмтеатра²³. В результате между русской и национальными труппами росло непонимание, не было творческой связи и интереса к работе друг друга. Актеры сетовали, что не знают общего репертуара, что мало проводится сове-

шаний по национальным спектаклям, что они «в одном доме живут как чужие». Прошел и слух о закрытии национальной труппы²⁴. Параллельно в области распространялась молва о политической неблагонадежности и бытовом нигилизме карачаевцев.

Именно в этот период наблюдается концентрация вокруг карачаевской труппы творческой интеллигенции, встревоженной раздражением и пассивным настроением в театре. Спасти положение могла только работа над интересным драматургическим материалом. К написанию пьес подключились писатели, имеющие четкую гражданскую позицию, авторитет и личную ответственность перед народом. Они проводили в театре большую часть времени, смотрели спектакли, знакомились с современной драматургией, пытались изучить специфику драматургического жанра и работу режиссеров и актеров.

В театральном сезоне 1973/74 года Ш. Алиев поставил спектакль «Дуэль» по пьесе киргизского драматурга Мара Байджиева (художник Р. Хашукаев)²⁵.

Эта пьеса, поднимающая проблему нравственного выбора, написанная профессионально и динамично, была очень популярной в 70-е годы прошлого века. В ней мало действующих лиц — всего четыре (роль медсестры эпизодическая, ее исполнила О. Чагарова).

Небольшое количество персонажей помогло режиссеру и актерам сосредоточиться на сценическом воплощении конфликта, существующего только в сердце главной героини Нази (У. Акбаева). По сюжету пьесы двое мужчин, сыгравших в ее судьбе важную роль, так и не встретятся друг с другом. Искандер (Алим Лайпанов), с которым она каждое лето приезжает отдыхать на озеро Иссык-Куль, занимает ответственную должность в крупном универсаме; состоятельный женатый мужчина, который знает, как жить и как отдыхать, он здоров физически и самоуверен. Обманом овладев Нази в юности (она также работает в магазине), он держит ее около себя как красивую куклу. Отпустив ее прогуляться вокруг озера, он идет рыбачить. Так Нази встречается с Азизом (Х. Биджиев), военнослужащим пограничного корабля, получившим смертельную дозу облучения во время военной операции и посланным докторами в санаторий близ озера. Между ними происходит всего три встречи, но в этих встречах прозревает душа Нази. Она постоянно сравнивает и противопоставляет Искандера и Азиза. Актрисе удалось показать нравственное пробуждение своей героини, понять истинное отношение к ней Искандера, которому она начинает надоедать. Моральная чистота и стойкость Азиза, мужество, с каким он переносит страшные последствия лучевой болезни, перед которыми меркнут страсти Искандера и ее собственные, очищают сердце Нази.

Актриса Акбаева правдиво передавала сомнения, происходящие в душе героини, она мечется между двумя героями, не зная, на чью сторону встать:

у каждого из них своя правда, каждый убедителен в отстаивании собственных принципов. В диалоге с Искандером Нази говорит иногда словами Азиза, и наоборот, — этот драматургический прием акцентируются режиссером и актрисой. В финальной сцене, когда Нази освобождается от привязанности к цинику и эгоисту Искандеру, она уже знает, что Азиз умер.

Игровое общение Х. Биджиева и У. Акбаевой развивалось постепенно. Актер Х. Биджиев искренним и благородным поведением своего героя способствовал перерождению героини. Актер не суетится, просто и уверенно он убеждает Нази жить, уважая себя.

Над ролью Азиза работал и актер Ш. Тебуев, вложивший в исполнение лишенную пафоса правдивость, а А. Акбаев играл Искандера со свойственной ему убедительностью.

Спектакль «Дуэль» М. Байджиева, с ярко выраженной конфликтностью, впечатляющей игрой актеров, делил зрительный зал на два лагеря. Правда каждого героя находила своих сторонников, и публика живо реагировала на разыгрываемую драму, что говорило о грамотной режиссерской работе, умении вовлекать зрителей в происходящее на сцене.

Нужно заметить, что, несмотря на все трудности и неожиданности, сопутствующие истории карачаевского драматического театра с первого дня его возрождения, труппа продолжала работать: выпускались спектакли, изучалась зрительская аудитория. Актерский коллектив учился продуктивно работать, устанавливать контакты с начинающими драматургами. Вместе с труппой возрождалась и национальная драматургия: в скором времени вокруг актеров стали собираться поэты и писатели, журналисты и художники. Писатель и театральный обозреватель газеты «Ленинское знамя» Билял Кубеков привел в театр талантливого писателя Муссу Батчаева и вдохновил его на сотрудничество с карачаевской труппой. Результатом этого дружеского сотрудничества явилась оригинальная пьеса «Судьба и Честь» М. Батчаева, написанная возвышенным поэтическим слогом.

До появления этой пьесы труппа в основном работала с произведениями, специально подобранными для условий местных клубов, лишенными особенностей образного карачаевского литературного языка и поднимающими незначительные проблемы. Драматург указал своей пьесой новый, многообещающий путь театра, связанный с использованием родного художественного языка и волнующих народ тем и идей. Хотя в пьесе ощущается превосходство литературного текста над действием, это был первый опыт писателя М. Батчаева как драматурга, разрабатывавшего глобальную тему — соотношение чести и судьбы.

Пьеса была создана осенью 1974 года, сам писатель назвал ее драматической поэмой. В ней повествуется о событиях 500-летней давности, о том,

как Джазыу (Судьба) посчитала себя выше Намыс (Чести) и решила утвердить это положение среди горцев²⁶.

Внимание в драме сконцентрировано не на развитии действия, а на активности и аргументированности словесного ряда. Сюжет повествует о борьбе народа за независимость, параллельно развивается лирическая линия. Драматурга волновало поведение человека внутри системы, которую он иносказательно выразил через образ Судьбы, контактирующей со зрителями непосредственно, а с персонажами драмы опосредованно, через описание и комментарий происходящих на сцене событий.

Мастерство Батчаева-драматурга и Батчаева-философа сказалось в том, что соревнование Судьбы и Чести за Человека выразилось и в изменении отношения Судьбы к людям, и в изменении, происшедшем в ней самой. В начале пьесы Судьба диктовала условия и руководила действием на сцене, а к финалу теряла свою власть над людьми и признавала поражение, покоренная нравственной стойкостью героев драмы, при этом сама Судьба обрела черты, свойственные человеку.

В этой драме, поставленной режиссером Б. Тохчуковым, использован аллегорический прием, ведь, как известно, понятия «намыс» («честь»), как и «джазыу» («судьба»), не имеют видимой формы. Сценически конфликт между ними разрешался через противостояние между исполнителем иносказательной роли Судьбы А. Акбаевым и остальными участниками драмы — Наурузом (Х. Биджиев), Лейлой (А. Урусова), Батырбеком (Ш. Тебуев, Б. Уртенов), Ботаем (А. Лайпанов, К. Кормазов), Мелек (Р. Хапчаевой), объединенными чувством долга и вместе олицетворяющими понятие «честь». Видимого общения между Судьбой и остальными действующими лицами не было: даже в сценическом пространстве для исполнителя роли Судьбы был предусмотрен протянутый во всю длину сцены высокий парапет, на котором и работал актер. Судьба как бы нависала над героями драмы, со стороны наблюдая за ними и диктуя свою волю. Иногда актер приближался вплотную к действующим лицам, но параллельность действия все время сохранялась. Судьба представляла внутренний голос персонажей, оттеняла моменты их кратких сомнений, позволяла сосредоточиться на внутреннем общении через интонации и передвижения на сцене.

Драматургический прием, использованный М. Батчаевым, был нов и необычен и требовал от постановщика и актеров такого же неординарного решения. Однако преобладание откровенной публицистичности спектакля, обусловленное актуальностью вечной темы чести и достоинства, снизило художественное впечатление.

Мизансцены, связанные при помощи комментариев Судьбы, больше походили на литературные композиции, где актеры доверительно обращались к зрительному залу с нравственными идеями, высокой моралью. Может быть, поэтому действие воспринималось как несколько статичное.

Тем не менее спектакль имел успех у зрителей, чутких к звучанию высокого, поэтического слога родной речи.

Только в сезоне 1974/75 года спектакль «Судьба и Честь» посмотрели 9924 зрителя, он был показан на 66 площадках²⁷.

Для театральной общественности Карачаево-Черкесии декабрь 1974 года был примечателен долгосрочной художественной акцией «Театр и дети», в которой были задействованы все три труппы областного драматического театра²⁸. Ежегодно в период осенних каникул школьники посещали спектакли (театральные труппы приезжали и в сельские школы), встречались с актерами, режиссерами, драматургами, участвовали в зрительских конференциях. Спектакли для детей и подростков, подготовленные в начале театрального сезона, играли также на протяжении зимних и весенних каникул, прививая таким образом молодежи интерес к театральному жанру.

Также этот год отмечен для карачаевцев осознанием того, что неожиданно начавшаяся демократизация общества остановилась. Об этом свидетельствовало возрождение сталинских методов руководства, пресекавших свободу самовыражения, а также ревизия политических акций, принятых в отношении репрессированных и депортированных народов, отдельных свободомыслящих творческих личностей. Стремление карачаевцев быстрее наладить хозяйственно-бытовую жизнь, их привязанность к культурным традициям своего народа политическое руководство области заклеямило как мешанство, неприятие коммунистических принципов, аполитичность и т. п. В преддверии 30-летия Победы над фашистской Германией решения IV пленума обкома КПСС (декабрь 1974 г.) и совещания творческой интеллигенции области²⁹ (январь 1975 г.) карачаевцами были восприняты однозначно: они усмотрели в документах и мероприятиях, последовавших за ними, дискриминационные меры для развития собственной культуры. Местное партийное руководство открыто указывало представителям творческих союзов, что и как писать. Подавление творческой свободы художников, акцентирование национальной принадлежности создавало в обществе напряженную атмосферу, вызывало недоверие друг другу, тормозило художественный процесс. Представители театральных профессий по своему решали эту проблему: да, они выполняли заказ и следовали рекомендациям идеологов, исходящих из постановления «О литературно-художественной критике», но разоблачали пережитки прошлого с оптимистичной импровизацией, захватывающей актерской игрой.

В областном драматическом театре практиковался обмен репертуаром и приглашение режиссеров на постановки в национальные труппы. Так, в конце 1975 года (в ноябре) был поставлен спектакль «Келин» («Невестка») — это комедия в двух актах и четырех картинах. Автором пьесы и спектакля стал режиссер черкесской труппы М. Абдоков; перевод на карачаевский язык выполнил актер Шукур Тебугев; художник — Рауф Хашу-

каев, ассистент режиссера — Азрет Акбаев. В труппе были заняты молодые актеры, окончившие в 1975 году актерскую студию при музыкальном училище под руководством Е. Скларова.

В лирической комедии Абдокова разыгрывается типичный сюжет о приключениях русской невестки в иноязычной среде, когда свекровь и невестка не понимают язык друг друга. Действие спектакля обростало комичными ситуациями, готовыми вот-вот перейти в семейную «войну», подогреваемую любопытными, ехидными соседками. Однако любовь помогает двум женщинам правильно построить взаимоотношения и объединиться. В итоге соседки оказываются посрамленными, а семья сплоченной.

Роль Канитат, матери Хасана, поочередно исполняли несколько актрис (первой исполнительницей была М. Тамбиева), и они смогли показать житейскую мудрость женщины, которая одна вырастила сына. Каждая из исполнительниц следовала видению драматурга и режиссера и создала образ доброй, теплой женщины с живым чувством юмора. Мать давно поняла, в чем счастье ее сына, но вынуждена подыгрывать подружкам и притворяться вредной свекровью. На ее мнение большое влияние оказывает Осман эфенди, сатирически сыгранный А. Акбаевым. Р. Текеева обратила на себя внимание в роли двуличной ханжи Пачахан, действующей по указке эфенди.

Исполнительницы роли Ларисы — русской невестки (первая исполнительница Л. Суюнова) — каждая по-своему представляли на сцене образ молодой женщины, попавшей в незнакомую среду, способной ради сохранения семьи и любви к мужу перенести все трудности и испытания. (Для большей убедительности эту роль, за исключением А. Урусовой, играли актрисы, плохо или совсем не говорящие на карачаевском языке, — например, Л. Суюнова или актриса русской труппы Юлия Мерц, которая выступила в роли Ларисы на гастролях в июне 1976 года в Дагестане.)

Образ Хасана, сына Канитат, и в пьесе и в спектакле не получил глубокого развития. Актерам Х. Биджиеву и Б. Уртену удалось показать его человеком, соблюдающим каноны национального поведения, и в то же время тактично, через пластику и актерски убедительно представить общение с Ларисой, показать поддержку и одобрение ее поведения, не задевая чувств матери.

Идея спектакля в том, что за свое счастье нужно бороться терпеливо и мудро. Спектакль воспринимался зрителями с интересом (это подтверждается и финансовыми документами)³⁰.

Сюжет и драматургически, и сценически был решен просто, но с фантазией, смягчающей идеологизированность пьесы. Автор и не преследовал цель показать всю сложность и неоднозначность подобной ситуации, он придумал веселую комедию, насыщенную остроумными диалогами и выразительными мизансценами, с узнаваемыми ситуациями и народными характерами, демонстрирующими доброту, терпимость и мудрость старшего поколения.

Не меньший интерес публики вызвал спектакль для детей «Батыр Кикила» («Сказка о храбре Кикиле» Г. Нахуцришвили и Б. Гамрекели), поставленный режиссером Ш. Алиевым в его же переводе. Премьера состоялась в конце марта 1976 года.

Ш. Алиев придумал захватывающее зрелище, где волшебные превращения и персонажи требовали яркого изобразительного решения и необычных костюмов, которые привлекли бы детскую аудиторию. Оно было выполнено художником театра Т. Погосовым.

Как и во всякой сказке, здесь происходит борьба между добром и злом, правдой и ложью, богатством и бедностью. Это история о том, как бедняк Тома, находясь вдали от дома, нанимается на работу к корыстному богачу и, задолжав ему много денег, возвращается домой. Его брат Кикила берется восстановить справедливость и отправляется на поиски хозяина.

Это был массовый спектакль с участием всех актеров труппы. Исполнительский состав был представлен актерами, окончившими Грузинский театральный институт, и присоединившимися к ним выпускниками студии режиссера Е. И. Складорова. Некоторые из них играли по две роли.

Особый интерес детской аудитории вызывали актеры Х. Биджиев, исполнитель главной роли Кикилы, и А. Батчаев, исполнитель роли Вахушти. Дети моментально определили, на чьей они стороне: кроме убедительной игры актеров, олицетворявших доброго и отважного героя Кикилу и его противника, сына богача, избалованного и немного недоразвитого Вахушти, им помогли в этом фантазия режиссера и художественное и музыкальное оформление спектакля.

Тома в исполнении Ш. Тебуева представал персонажем растерянным, сильно переживающим, что попал в зависимость к богачу.

Удачей в этом спектакле считалась работа А. Акбаева, исполнившего сразу две разнохарактерные роли: надменного взяточника судьи и трусливого визиря.

Для каждого персонажа режиссером был придуман, а актерами продемонстрирован выразительный пластический рисунок. Все составляющие спектакля — от одежды персонажей до их перемещений и столкновений на сцене — подчинялись идее превосходства красоты над уродством, добра над злом. Своей игрой актеры сохраняли сказочность жанра и в то же время старались придать персонажам узнаваемые, жизненные черты.

Заразительная игра, обусловленная единством сценического решения, настолько увлекла зрителя, что спектакль прошел на одном дыхании. Не было шума, обычного на детских спектаклях, действие сказки ни разу не прервалось. Это свидетельствовало о возросшем мастерстве актеров, обретении навыков работы с детской аудиторией.

Только в январе 1976 года эту сказку показали 25 раз. Всего в течение года ее просмотрели 7026 зрителей на 40 сценических площадках сельских клубов³¹.

Для карачаевской труппы, укрепившей свои позиции с приходом новых молодых актеров, насущной потребностью стало создание спектаклей по пьесам, написанным на родном языке. И это неудивительно: независимо от времени начала работы в театре, карачаевская труппа всегда настроена на утверждение своей идентичности, сохранение собственной сценической идиомы. Предпочтение, отдаваемое пьесам карачаевских авторов, имеет единственную цель — формирование национального репертуара. Поначалу предоставленные театру пьесы не удовлетворяли художественный совет качеством драматургического текста, отсутствием элементарных знаний законов сцены, но постепенно писатели набирали драматургический опыт. Актеры и режиссеры коллективно обсуждали новые пьесы, драматурги их неоднократно переделывали, иной раз даже после просмотра спектаклей, — вот почему в постановках одного и того же спектакля разных лет мы находим появление новых или исчезновение старых персонажей.

Репертуарный голод побуждал режиссеров к созданию собственных пьес, и не случайно многие режиссеры национальных театров одновременно становятся и драматургами. В режиссерских пьесах всегда точно выписан конфликт, сюжетные линии, взаимоотношения между действующими лицами, но с точки зрения языка они бывают бедны и недостаточно образны.

Группа профессиональных писателей (М. Батчаев, Б. Кубеков, Б. Аппаев, М. Чотчаев, С. Бабоев и др.), сплотившаяся вокруг труппы и обеспокоенная будущим национального театра, внесла заметную лепту в развитие карачаевской драматургии. Их сочинения, поначалу несовершенные с драматургической точки зрения, неоднократно переделывались и совершенствовались, прежде чем обретали законченный вид и попадали на сцену. Большую помощь писателям на первых порах оказывали режиссеры-постановщики — Б. Тохчуков, Ш. Алиев, А. Хабишев, — которых по праву можно было бы считать соавторами некоторых пьес. Результатом творческого сотрудничества режиссеров, владевших искусством действенного анализа, и писателей, обладавших индивидуальным литературным стилем, во второй половине 70-х годов XX века стало появление в репертуаре спектаклей, по-настоящему взволновавших публику.

К ним несомненно следует отнести постановку пьесы С. Бабоева «На рубеже веков» (другое название — «Дочь Сынархана»). Зритель ждал премьеры с нетерпением. Интерес к ней объяснялся не только исторической темой, всегда занимающей карачаевского зрителя, но и поднятыми в пьесе актуальными проблемами единения народа и сохранения традиционных ценностей. Премьера состоялась 17 апреля 1976 года и стала дипломной работой выпускника режиссерского факультета ГИТИСа А. Хабишева³². Художником выступил Петр Калиниченко.

Спектакль повествует о событиях перед нашествием монголов на Северный Кавказ. Аланский царь Сынархан, желая укрепить государство,

хочет выдать свою дочь Зухру замуж за сына кыпчакского хана — Шахмурата, но Зухра видит в нем только брата, союзника детских игр. Военачальник Абдрахман, чтобы завладеть тронем, удачно использует эту новость: он ссорит Сынархана с кыпчаками, добивается от него согласия на его брак с Зухрой и пытается силой овладеть ею. Однако гордая девушка отвергает его. Сынархан выгоняет дочь из дворца за непослушание.

Девушка покидает дворец вместе с Бильгич и уходит высоко в горы. Они останавливаются в доме бедной женщины с больным сыном, ничем не выдавая свое происхождение. Лейла, перед которой все вставали на колени, из избалованной, умеющей только менять наряды и забавляющейся спортивными играми девушки превращается в скромную и заботливую гостью. С помощью Бильгич она излечивает Акылбия от болезни. Между молодыми людьми возникает симпатия.

Тем временем монгольские войска разоряют аланское государство, и Сынархан, обманутый своим окружением, вынужден укрыться с остатками преданного ему народа в горах. Услышав эту новость, Зухра, надев на себя ханские доспехи, собирает войско, воодушевляет народ и ведет его на войну. В самый горький для Сынархана час происходит его встреча с дочерью. Перед смертью он благословляет Акылбия и Зухру.

Сначала главную женскую роль в спектакле играла Любовь Гочияева, актриса красивая, статная, с сильным выразительным голосом. Глядя на нее, понимаешь новое название спектакля — «Дочь Сынархана». Именно Лейла в исполнении Л. Гочияевой представила публике цельный жизнелюбивый народный характер, олицетворявший перспективные силы. Актрисе удалось создать образ умной, целеустремленной и добросердечной девушки, способной на подвиг во имя Родины и любви. У актрисы было несколько интересных монологов, которые объясняли ее внутреннее состояние во время жизни сначала во дворце, потом у Мамуки в горах и в заключительных сценах перед войском. Впоследствии роль Зухры исполняла А. Урсова.

Роль Сынархана исполнил А. Акбаев. Актер показал как сильные стороны личности своего героя, так и его уязвимость. Сынархан в сценах с женщинами кажется могучим и строгим полководцем, а в отношении к дочери — снисходительным и нежным; до поры до времени он любит ее открытым характером и свободолюбием, но ее непослушание, нарушившее его стратегические планы, вызывает с его стороны суровые действия.

Абдрахман в исполнении Х. Биджиева предстал жестким воином, нацеленным во всем на победу: он должен был быть ханом, потому что Сынархан излишне доверчив, и он должен быть ханским зятем, потому что во всей Алании он самый достойный претендент.

А. Батчаев в небольшой роли Акылбия сумел показать романтичность и благородство своего персонажа.

Удачен был Б. Уртенев в роли преданного визиря, искренне переживающего за судьбу царя, его дочери и будущего царской Алании.

Мамука в исполнении Р. Текеевой предстала женщиной терпеливой, гостеприимной, с сильно развитым материнским инстинктом, способной ради больного сына выдержать любые испытания. Актриса создала очень тонкий образ чуткой и отзывчивой на чужую беду женщины.

Роли Бильгич и Джырчи — персонажей, введенных режиссером в сюжет для связи с народными архетипами, М. Тамбиева и Ш. Тебурев сыграли достоверно.

Успеху спектакля способствовали строгие декорации и костюмы, выполненные в стилистике эпохи, с соблюдением национального колорита.

После работы над эпическим произведением руководство театра приняло решение внести в репертуар жанровое разнообразие, а именно, поставить комедию. В карачаевскую труппу был приглашен режиссер черкесской труппы М. Абдоков, чтобы осуществить свою вторую постановку по пьесе дагестанского драматурга М. Курбанова «Молла Насреддин» (художник Т. Кокосов)³³.

Пользующиеся в народе большой популярностью инсценированные истории о Ходже (Молле) Насреддине, решенные с режиссерской фантазией и искренним, увлекающим зрителя актерским ансамблем, собрали большую аудиторию³⁴.

Роль Ходжи Насреддина, остролова-мудреца и учителя жизни, исполнил А. Акбаев. Непосредственное, выразительное общение со зрителями в этом спектакле как нельзя лучше дополняло образ персонажа из фольклора. Впоследствии роли подобного плана стали прочно ассоциироваться с именем А. Акбаева.

Под стать ему была и М. Тамбиева в роли Джумайсат: такая же остроумная, жизнелюбивая, прекрасно владеющая лукавым, иносказательным языком «накьырда», она вызвала восхищение Насреддина, которое он выражал с особой интонацией («О, Джумайсат, моя Джумайсат! Шоколад! Мармелад!»).

Следует также отметить актера Х. Биджиева, впервые исполнившего комедийную роль. Старшина Хосар в его интерпретации предстал таким глуповатым самодуром «с изюминкой», упивающимся своей властью. В разработке роли были учтены все составляющие сценического образа, от внутреннего содержания до грима и костюма, которые меняли облик актера до неузнаваемости. Поощряемая режиссером склонность Х. Биджиева к всестороннему анализу роли способствовала и в дальнейшем самостоятельному поиску актером выразительного соответствия внутреннему состоянию героя.

В это же время в областной драмтеатр на дипломную практику приехал из Ленинграда выпускник режиссерского факультета ЛГИТМиКа Ахмат Байрамкулов. Он успешно поставил в русской труппе спектакль

«Муж и жена снимут комнату» М. Рощина, а в карачаевской труппе — спектакль «За рекой моя деревня» (Ш. Роква), сразу обратив на себя внимание коллег умением создавать в спектакле атмосферу творческого единения, прочной взаимосвязи между музыкой, светом и сценографическим оформлением. Чтобы добиться от актеров правдоподобной игры (ведь им пришлось работать над образами персонажей, которые намного младше их или намного старше по возрасту), режиссер предложил им описать сюжеты из собственного детства и прочесть на очередной репетиции. Так создавался добрый, светлый, даже ностальгический тон будущего спектакля, рассказывающего о вечной проблеме взаимоотношений отцов и детей.

Другой режиссер, Шахарби Алиев, в это время пробовал себя в драматургии. Он предложил труппе трехактную комедию «Суу челекни тую» («Правда, похожая на ложь»). Сценическое оформление этого спектакля разработал А. Байрамкулов. Он приступил к постановке, но был вынужден прервать работу и возвратиться в ЛГИТМиК для защиты дипломной практики. Администрация театра поручила завершить подготовку спектакля режиссеру А. Хабицеву.

Своеобразное, сатирическое восприятие мира Ш. Алиева давало свободу действиям режиссера. Соблюдение авторского замысла (способствовать преодолению общественных пороков и личных недостатков через сценическое бичевание современных мещан) стало для режиссеров определяющей задачей при разработке характеров персонажей. Желание актеров «поиграть на публику», вызванное общением на сцене колоритных народных типажей, пресекалось постановочной логикой.

Этот спектакль в 1975 году актеры с успехом сыграли в Дагестане в кумыкских селах, в 1976-м — на гастролях в балкарских селах Кабардино-Балкарии.

В укреплении комедийного репертуара заметную роль сыграл спектакль «Залим адамла» (по пьесе В. Шукшина «Энергичные люди», 1975 г.), поставленный режиссером А. Хабицевым в сезоне 1977/78 года. Постановщик давал зрителям возможность наглядно сравнить проявление сатирического мышления у двух таких разных и талантливых художников, как русский Шукшин и карачаевец Алиев.

Пьеса «Энергичные люди» позволяет найти любому национальному характеру идентичную форму. Ее сюжет понятен всем, поскольку персонажи представляют определенные социальные типы. Кроме главного героя и его жены, все остальные действующие лица не имеют имен, они носят клички: Брюхатый, Чернявый, Лысый и Курносый.

Для режиссера главным было сохранить тонкую шукшинскую иронию в передаче события и характеров современных обывателей. Он обратил внимание актеров на то, что драматург не случайно дал имена только супружес-

ской чете (первые исполнители М. Тамбиева и Ш. Тебуев). На репетициях актеры почувствовали глубину режиссерского метода А. Хабичева — содержательный разбор инсценировки, дающий актерам возможность наработать собственные выразительные приемы при создании различных, в том числе острохарактерных, образов. В результате кропотливой работы пластический и интонационный рисунок каждой роли был намеренно гипертрофирован режиссером и изобретательно разыгран актерами.

Актер Х. Биджиев, исполнитель роли Аристарха, привнес в роль много собственной актерской фантазии. Финальная сцена действия, подготовившего зрителей к заключению, что перед ней группа жуликов, благодаря игре актеров меняла это заключение: в Аристархе публика видела любящего мужа, как и в остальных персонажах — нечто трогательное, человеческое. В заключительном диалоге Веры и Аристарха (актеры Р. Хапчаева и Х. Биджиев) последний показывал не злость, а искреннюю обиду на близкого человека, предавшего его, именно ради Веры и совершавшего все преступления.

Роль жены Аристарха играла почти неизменно Роза Хапчаева. Ее Вера обладала скрытым лиризмом, она оставляла надежду Аристарху, могла бы его пожалеть. Героиня же С. Семеновой в четком, хладнокровном общении с каждым из персонажей в заключительной сцене убеждала в собственной значимости, способной затмить авторитет супруга.

Актеры в продолжение всего действия саркастически высмеивали человеческую страсть к наживе, только в заключительной сцене страх и предчувствие наказания, таившиеся в душе каждого из персонажей, были сыграны с неподдельной, почти детской откровенностью. Особое художественное чутье В. Шукшина, улавливающее в любом типаже человеческую суть, в данном спектакле было точно передано исполнителями.

Спектакль «Энергичные люди» стал очередной удачей режиссера А. Хабичева. Как и других режиссеров, его волновали вопросы обретения театром творческой самостоятельности и индивидуальности. Он так же, как остальные коллеги, занимался литературным трудом в общем стремлении как можно скорее создать национальный репертуар. Работа же над мировой классикой позволяла ему экстраполировать ее выразительные функции на отечественные реалии.

Он мечтал поставить спектакль, где был бы воплощен совершенный образ национального героя, которому хотелось бы подражать, в котором отражалось бы народное представление. Первой попыткой в этом направлении было сценическое решение героического образа Зухры в спектакле «Дочь Сынархана» С. Бабоева.

В поисках драматургического материала он обращается к наследию 20—30-х годов XX века и останавливает внимание на пьесе Абдул-Керима Батчаева «Ахмат-Батыр», написанной еще в 1933 году.

Образ неуловимого, находчивого героя-одиночки вдохновлял зрителей разных драматических коллективов Карачаевской автономной области вплоть до выселения народа в 1943 году. Через несколько лет после возвращения его из депортации эта пьеса вошла во все учебные программы на карачаевском языке. Ее появления на сцене после столь длительного перерыва зрители ожидали с нетерпением³⁵.

Драматургический текст в режиссерской обработке предстал на суд публики в 1977 году³⁶. Героико-назидательный жанр пьесы превратился в трагикомический. Если известный литературный вариант диктовал развитие действия в показе разнообразных внешних характеристик персонажей и сценической находчивости Ахмат-Батыра, без углубления внутреннего мира героя, то в спектакле А. Хабичева классовый конфликт был решен как глобальная катастрофа.

Режиссерская концепция гармоничности и цельности мира, хрупкости человеческой жизни требовала ответственной корректировки сюжета, заострения конфликта. А. Хабичеву было недостаточно лепить образ героя из одних сценических трюков, он углубил образ самого Ахмата, его сторонников и противников, показав их суть через особенности мышления каждого. В результате все мизансцены и действующие лица получились многозначными, наполненными смыслом, и тогда подтекст и остроумные замечания персонажей вызывали у зрителей ассоциации с современностью.

А. Хабичев сумел разработать образ «героя на все времена», вне зависимости от исторического времени. От спектакля к спектаклю романтическая экспрессия таланта Х. Биджиева, исполнителя роли Ахмат-Батыра, насыщалась внутренним смыслом.

Режиссер убедительно развивал идею о том, что в переломные моменты истории под ее жерновами погибают и герои и певцы, и «белые» и «красные». Усиливая пластическую выразительность «отрицательных» персонажей, заостряя внимание зрителей на парадоксальных интонационно-смысловых акцентах в репликах участников действия, режиссер вынуждал публику внимательно вслушиваться в скрытый текст пьесы, свободно анализировать свою историю, прошлое.

Значительно переработав литературный оригинал, в том числе отказавшись от длинных пропагандистских и публицистических пассажей в нем, А. Хабичев активизировал действие. Он ввел новый персонаж — Народного Певца (Халкъ-Джырчи), связав содержание спектакля с поэтикой и образами старины: в архаических сюжетах рядом с Героем всегда находился Певец, восславляющий его подвиги.

В творчестве А. Хабичева образ народного певца джырчи переходил из одного спектакля в другой («Дочь Сынархана», «Ахмат-Батыр»). Для него фигура джырчи была звеном в исторической преемственности, культурных традиций народа. Не случайно на роль Халкъ-Джырчи был избран актер Ш. Тебуев (племянник известного народного певца Абугали Узде-

нова), хранитель и исполнитель большого количества фольклорных произведений, который до сих пор считает эту роль своей лучшей работой. Внешний рисунок роли был передан Ш. Тебуревым сдержанно, благородно, и только в интонациях, в мелосе прорывалась внутренняя мощь и выразительность образа.

Спектакль получил позитивную оценку московских критиков, а одна из сцен с фотографией режиссера в роли Хызыра эфенди, была напечатана в журнале «Огонек»³⁷.

Несмотря на определенные достижения, карачаевская труппа по-прежнему испытывала трудности с актерским составом.

Участие в спектакле вместе со старшими актерами студентов театрального отделения, учеников режиссера А. Хабишева (которых он обучал по системе известного польского режиссера Ежи Гротовского, разрабатывающего сценические возможности вовлечения в действие зрителей, и актера Михаила Чехова, оставившего труды по актерской технике), сказалось на художественном качестве постановки.

Чтобы стабилизировать актерский состав, постоянно меняющийся из-за непродуманной организации повседневной деятельности в театре и тяжелого материального положения актеров, в 1977 году при областном музыкальном училище была открыта экспериментальная театральная студия с трехгодичным обучением. Художественным руководителем студии был назначен режиссер А. Хабишев³⁸.

Его педагогическая методика основывалась на преимущественности традиций и практической работе с известными театральными деятелями страны. До него к такому принципу воспитания актера национального театра никто не обращался. Добиваясь от молодых актеров осмысленного поведения на сцене, Хабишев фиксировал их внимание на возможностях пластической выразительности и психологической достоверности горской этики «ёзден адет» применительно к современной и мировой драматургии. Летом вместе с актерами карачаевской труппы и студийцами он выезжал в Архыз для работы над произведениями Шекспира. Стараясь привить вкус к театральной жизни и объединить коллектив идеей национального театра, он каждому из группы предложил попробовать себя и в побочных «ролях», например директора театра, режиссера, заведующих труппой, литературной или хозяйственной частью театра и т. д.

Возглавляемый им курс во время каникул выезжал в ГИТИС, на «Мосфильм» и в другие творческие и научно-производственные учреждения для знакомства с работой таких известных театральных педагогов, режиссеров и актеров, как М. Кнебель, Г. Товстоногов, С. Бенкендорф, О. Даль и др. Некоторые выпускники студии (О. Батчаева, Л. Лепшокова, Б. Берберов, З. Шаманова, М. Курджиева, Б. Мамчуев, Р. Гочияев, Р. Темрезов и др.) еще во время учебы привлекались к участию в спектаклях.

Карачаевский зритель, особенно в сельской местности, наблюдавший работу актера в метре-двух от себя, всегда стремился к участию в действии. Клубные помещения, мало пригодные для демонстрации спектаклей, невольно способствовали сохранению народом самоидентичности и зрелищной идиомы. Так, и характер постановки «Ахмат-Батыр» соответствовал национальным традициям и современным исканиям ведущих режиссеров мира.

Актеры жаждали работать с классическим репертуаром, который они репетировали во время учебы («Отелло» и «Ромео и Джульетта» Шекспира), но затянувшаяся проблема с ненаполненностью труппы сказывалась на профессиональных перспективах актеров. Из актерской студии А. Хабичева в театре вскоре остались Р. Гочияев, Р. Темрезов, С. Кубанов, О. Батчаева, Л. Лепшокова, М. Курджиева и Х. Кипкеева, остальные по разным причинам ушли из театра. И это было не единственное обстоятельство, мешающее создавать полнокровные спектакли; не менее важным, как уже сказано выше, оставалось отсутствие в области приспособленных к показу классики сценических площадок. Сцены в сельских клубах Карачаево-Черкесии были тесны, малы, сами клубы не отапливались, актеры мерзли в легких сценических костюмах. Для актеров удивительно было приезжать в крупные населенные пункты (Морх, Верхнюю Теберду, Старую Джегуту, Верхнюю Мару и др.) и выходить на тесную сцену, не приспособленную для проведения даже концертных мероприятий. А от показа спектаклей, где изменение пространства влияет на идею спектакля, его художественную целостность, игру актеров, невозможно было ожидать должного эстетического воздействия. Однако, несмотря на все трудности, труппа вместе с режиссером А. Хабичевым готовилась к постановке «Овечьего источника» Лопе де Вега, уже даже были распределены роли и шла «работа за столом». Но начавшиеся репетиции из-за болезни и выезда режиссера за пределы области были прекращены, не успев начаться. К тому времени из учеников А. Хабичева в театре остались только Р. Темрезов и Р. Гочияев.

Актеры сосредотачиваются на выездных спектаклях, приспособлявая постановки, да и себя самих, к упрощенному сценическому пространству. Зрители не оставляли незамеченными халатное отношение к работе, увлечение трюкачеством отдельных актеров на сцене, пристрастие к комедийному жанру, как и нерешительность режиссеров в выборе классического репертуара, о чем с болью писали в национальной газете.

В 1978 году режиссером Б. Тохчуковым был восстановлен спектакль «Шутки Амура» Хая Вахита. Однажды найденные постановочные и актерские приемы в комедиях, разумеется, каждый раз подвергались пересмотру и обновлению.

Театр проявляет интерес к двухактной драме «Тынгысыз тангла» («Тревожные рассветы») Биляла Кубекова. В пьесе одиннадцать исполнителей

(женских ролей шесть, мужских пять), ее постановку осуществил режиссер Ш. Алиев совместно с художником Т. Кокосовым.

Спектакль поднимал тему, доселе не затронутую (сказать точнее, за-прещенную) в карачаевской литературе: судьба женщины-горянки на фронте во время войны. Автор драмы показал себя смелым и непредубежденным писателем. Пьеса попала в театр в период, когда в общественное сознание народов КЧАО методично внедрялась и определенными кругами поддерживалась мысль о политической неблагонадежности и оппортунизме карачаевцев. Политический нажим вызывал противодействие со стороны представителей литературы и искусства. Писатель Б. Кубеков представил труппе драму, воспевающую красоту и мужество своего народа.

Любовь главной героини пьесы Фатимы и ее друга детства Халита взбудоражила весь аул, где сильны адаты. Аульское общество осуждает молодых людей, и родители Халита настроены против брака сына с разведенной женщиной. Счастье влюбленных подвергается тяжелому испытанию — начинается война. Халит уходит на фронт, а беременная Фатима остается одна, без поддержки. Услышав о том, что Халит пропал без вести, она оставляет ребенка на попечение родственницы Арюджан и уходит на фронт в надежде найти Халита. Случайная встреча с его раненым другом Хасаном подтверждает предчувствие Фатимы. Ее подруга медсестра Катя, в перерыве между боями перевязывая раненого офицера, слышит, что его новорожденного сына назвали Халитом. Не сразу осознав, что перед ней был жених Фатимы, она гораздо позже, при встрече рассказывает ей об этом. Фатима бросается на поиски Халита.

Через некоторое время она возвращается в аул, уверенная, что Халит жив, но там узнает о его гибели. В заключительной картине Фатима вместе с Арюджан приходит за сыном, который во время ее отсутствия находился у родителей Халита. Его отец Мекер встречает ее словами: «Заходи в дом, невестка».

Спектакль имел огромный успех у зрителей. Его смотрели со слезами на глазах, он привлекал правдивостью и типичностью разыгранной истории. Эмоциональные краски в настроении героини, от лиричных до тревожных, поддерживались сюжетной композицией. Правда человеческих характеров и чувств была передана актерами с захватывающей искренностью. Драматическая судьба горянки соединялась с судьбой народа, пережившего боль и страдания, но не потерявшего веру в себя.

Спектакль успели показать в 36-ти аулах, его посмотрели 4700 зрителей, но затем, к сожалению, прокат его был приостановлен³⁹.

К концу 1970-х годов постепенно стал облагораживаться репертуарный план карачаевской труппы, она перешла к освоению содержательной, проблемной драматургии. Планировались постановки пьес о Герое Советского Союза О. Касаеве и Герое Социалистического Труда З. Бай-

рамкуловой, о борьбе с пережитками прошлого, на современную тему, продолжение «Огурлу» Ш. Эбзеева⁴⁰. Для укрепления национального репертуара требовалась пьеса с захватывающим сюжетом и глубоким, действенным посылом.

Более счастливой оказалась судьба второй пьесы писателя М. Батчаева, имевшей аналогичную идею с драмой «Судьба и Честь» и ставшей событием в культурной жизни карачаевского народа. Трагикомедия М. Батчаева «Тёппесине джудуз тийген» — «Осененная звездой» (т. е. 'странная, необычная'), больше известная как «Аймуш» (имя главной героини), была поставлена режиссером Ш. Алиевым⁴¹. Премьера состоялась 11 апреля 1979 года в здании старого театра (ныне филармония). Это был новаторский спектакль, раскрывающий посредством оригинальной сценической формы философию и ритм современной жизни карачаевского общества.

Спектакль был полностью записан на Гостелерадио КЧАО и на Пятигорском телевидении в 1979 году.

Пьеса «Аймуш» посвящена проблеме нравственного выбора и назначения человека на земле. Для убедительности характеристик персонажей и точности эпических ассоциаций Батчаев умело сочетал этноисторические факты из народной жизни с возможностями трагикомического жанра.

Он намеренно избрал характерный и традиционный для народного театра карачаевцев прием вовлечения публики в действие как наиболее соответствующий авторской задаче. Открытое столкновение персонажей-антиподов побуждало зрителей к поискам ответа на вопрос, что значит быть высоконравственным человеком, что значит быть Человеком вообще (вопрос, характерный для творчества писателя М. Батчаева).

На сцене в образе героини Аймуш явилась степенная женщина-горянка, олицетворяющая совесть и достоинство народа. В исполнении Р. Хапчаевой она представляла немногословной, отзывчивой и жизнестойкой женщиной. Ее противник Солман в прекрасном исполнении А. Акбаева представлял внушительную личность. Умеющий приспосабливаться к любому времени, он не понимал прямолинейности Аймуш и откровенно упрекал ее в неумении жить. Сцена суда, в которой Аймуш и Солман находятся по разные стороны стола, лицом к залу, давала возможность открыто бороться за зрителя. Спектакль вообще начинался со сцены суда, по ходу действия подключая мизансцены, уточняющие то или иное обстоятельство. Запоминалась сцена ухода из дома Аймуш уставшего с ней спорить Солмана. Проходя мимо стола и заметив резиновую надувную игрушку, Солман, как сорванец, быстро открывает пробку: воздух с шумом выходит из игрушки, и она на глазах никнет. Солман победно смотрит на Аймуш, как бы говоря: «Так будет и с тобой». Ее ответный взгляд так же многозначителен: «А может, с тобой». Эта яркая сцена решена актерами без слов, только на собственной энергетике.

«Своей откровенной публицистичностью и полемичностью новый спектакль, рожденный в творческом сотрудничестве писателя Муссы Батчаева и карачаевской труппы драмтеатра, восходит к лучшим традициям агитационного театра Карачаево-Черкесии», — читаем мы в одной из рецензий⁴². Это была по-настоящему содержательная художественная постановка, в которой использовался один из визуальных сценических приемов агитационных представлений и народного театра карачаевцев и балкарцев. Персонажи спектакля были словесно и действенно связаны общей идеей, наделены каждый своей историей, непростыми взаимоотношениями, изображенными образно и объемно.

О стремлении М. Батчаева освоить драматургический жанр свидетельствует его содержательная работа над сюжетом и формой драматических произведений, их структурой, созданием неординарных персонажей. В драме «Судьба и Честь» эту нагрузку выполнял аллегорический образ Судьбы. В трагикомедии «Аймуш» связующим звеном между всеми героями пьесы стал Мазан в блистательном исполнении Х. Биджиева, тонко передавшего характер и сущность сироты. Его герой, недополучивший любви и ласки, очень чувствителен к чужой боли и беде. Приходясь племянником Солману, он искренне любит Аймуш и тактично заботится о ней. Оригинально была решена сцена имитации свадебного застолья, в которой участвовали всего четыре актера, умыкнувших невесту, но благодаря мастерству перевоплощения Х. Биджиева картина наполнилась колоритными аульчанами, произносящими здравицы на нестандартной свадьбе. Меняя голос, интонацию, осанку, жестикуляцию, актер создал атмосферу праздника, искусно изображая известных всем аульских типажей. «Но лицедейство актера здесь подчинено раскрытию характера Мазана, по существу главного ответчика за восстановление справедливости и добрых начал между героями пьесы»⁴³.

Умело концентрируя внимание зрителей на образе и поступках Мазана, создатели спектакля (драматург, режиссер, актер) именно его сделали носителем философской концепции, именно этот персонаж стал олицетворением молодого поколения, осознающего, «что значит быть Человеком».

Пьеса «Аймуш» М. Батчаева, поднявшая глубокие проблемы, внесла оживление в театральную жизнь карачаевцев и вселила в них уверенность в позитивном будущем труппы, ее исполнительских возможностях. Складывался великолепный ансамбль одаренных актеров, способных к работе над сложной драматургией. В этот период М. Батчаев и другие писатели усиленно занимаются созданием новых пьес и поисками произведений из мирового репертуара для перевода их на карачаевский язык.

Выбор падает на перевод пьесы «Хитроумная влюбленная» («Сюйген кызыны кыйгъылары») Лопе де Вега, выполненный М. Батчаевым⁴⁴. Спектакль был поставлен Б. Тохчуковым, музыкальное оформление принадлежит Б. Калашникову, эскизы сценографии и костюмов — художнику Р. Хашукаеву.

Сюжет известен: он о том, как старый вдовец капитан Бернардо хочет жениться на молоденькой дочери своей соседки-вдовы, не ведая о том, что его сын Лусиндо и дочь вдовы Фениса любят друг друга, а сама вдова Белиса втайне мечтает о свадьбе с ним. Молодые люди стараются переключить внимание родителей друг на друга, чтобы самим быстрее пожениться. Режиссерская работа Тохчукова запоминалась остроумно выстроенными мизансценами, живой актерской игрой. Картины получились зрелищные и динамичные. Актеры играли с подъемом и вдохновением, стремились воссоздать атмосферу эпохи, испанскую манеру поведения. Этому помогали костюмы и бутафория, выдержанные в стиле того времени. Оригинальность сценографического решения состояла в многофункциональности конструкций, служивших разными объектами: то занавесом, то балконом, то вторым этажом.

Для создания на сцене испанского музыкального колорита много поработал Борис Калашников. Музыкальную тему спектакля составляли отрывки из классических произведений испанских композиторов. Первый выход актеров на авансцену, в красочных костюмах, динамично и образно вводивших зрителей в атмосферу спектакля, был исполнен ярко и темпераментно.

Интересные образы кокетливой, подвижной Белисы, изо всех сил старающейся понравиться богатому кабальеро, и усердно молодящегося, с подагрической походкой и бравым голосом Бернардо создали Роза Хапчаева и Борис Уртенев. Их игра на грани гротеска отличалась живой импровизационностью, но не выходила за рамки театральной достоверности.

Герои Л. Гочияевой (Фениса) и Х. Биджиева (Лусиндо) составляли им полную противоположность: молодые и задорные, скорые на выдумку, они заражали зрителей энергией соучастия в творческом розыгрыше.

Пластические линии обоих дуэтов были вычерчены в сценическом пространстве параллельно-индивидуально: то сталкиваясь друг с другом, то плавно шествуя рядом, актеры с профессиональной легкостью демонстрировали неожиданные нюансы и ракурсы придуманных режиссером мизансцен.

Премьера спектакля состоялась в феврале 1980 года и прошла с большим успехом, на выездных показах он всегда собирал массу зрителей.

Спектакль «Хитроумная влюбленная» стал первой удачей на пути складывания классического репертуара театра. Он был показан на гастролях в Кабардино-Балкарии, где также получил высокую оценку публики⁴⁵.

Исследуя сценические возможности разных жанров, карачаевская труппа начала работать со сказочной тематикой.

Спектаклем «Джигит» по пьесе Б. Аппаева «Сын Ёрюзмека»⁴⁶ в июне 1980 года в Карачаево-Черкесии открылась неделя «Театр и дети» в постановке режиссеров М. Абдокова (для черкесских зрителей) и Ш. Алиева (для карачаевских зрителей)⁴⁷.

Творчески соединив нартские сюжеты и блестящую детскую поэму Кёккёза Коркмазова «Человек побеждает», драматург создал оригинальное произведение для детей, повествующее, как все сказки, о победе добра над злом.

В спектакле Ш. Алиева единство режиссерского замысла подкреплялось единством музыкально-художественного решения (музыкальное оформление Б. Калашникова, художник-постановщик В. Калужский). Красочное оформление сценического пространства способствовало атмосфере и динамике действия. Кроме того, для каждого из персонажей была определена собственная музыкальная тема, выбраны соответствующий наряд, грим и экипировка, которые помогали детям погрузиться в содержание спектакля. (К сожалению, при показе спектакля на выездных оформлениях теряло свою красочность и глубину.)

Наряду с уже опытными актерами Х. Биджиевым, Л. Гочияевой, А. Акбаевым, Ш. Тебуревым, создавшими выразительные сценические образы, запомнились творческие работы Р. Темрезова в роли Хозяина Леса и Р. Гочияева в роли Ворона⁴⁸. Спектакль «Сын Ёрюзмека» по одноименной пьесе Б. Аппаева часто демонстрировался во время школьных каникул.

Добиваясь сценической правды в работе над спектаклями различного жанра, творческий коллектив карачаевской труппы улучшал качество исполнительской профессии: соблюдение осмысленного пребывания на сцене помогало находить новые решения пластической и психологической выразительности.

В результате плодотворного сотрудничества с группой писателей, сконцентрировавшихся вокруг театра, в репертуаре труппы появились спектакли, написанные специально с учетом творческого характера отдельных актеров.

Известная поэтесса Халимат Байрамукова в молодые годы пробовала писать пьесы, но в дальнейшем предпочла поэзию. В 1930-е годы в театральной самодеятельности была поставлена ее пьеса «Два сердца», в конце 1960-х годов — «Подвиг горянки» (в соавторстве с балкарским драматургом И. Боташевым). В 1979 году она принесла в театр новую пьесу на актуальную для карачаевцев тему, еще без названия. В результате кропотливой работы над текстом, над замечаниями и предложениями режиссера Б. Тохчукова труппа приступила к обсуждению окончательного варианта. Большинство присутствующих пришли к выводу, что из представленного драматургического материала было бы целесообразно создать музыкальную комедию⁴⁹. К работе над пьесой подключился композитор А.-А. Байрамуков.

«Я с собой спорила, ругала, осуждала: зачем я взялась за жанр драматургии? Беседы, встречи с Тохчуковым и его требования заставили меня взяться за дело», — говорила писательница на обсуждении⁵⁰. Ей предстояла

серьезная работа: сохранив идею и тему пьесы, преобразовать публицистический стиль в драматургический.

В начале сезона 1979/80 года труппа приступила к репетиции музыкальной комедии в двух актах, обретшей название: «Бесфамильная невеста» («Тукьумсуз келин»)⁵¹. Премьера состоялась 9 июня 1980 года в Черкесске, 6 июня — в Карачаевске; режиссер — Ш. Алиев.

Центральная тема спектакля — социальные предрассудки. Главная идея — для любви нет преград, она все преодолеет. Выбирая эту пьесу, режиссер руководствовался актуальностью бытового материала, который давал возможность сценически показать отношение к общественным предрассудкам.

Гюллю, выпускница театрального института, устраивается на время практики на стройку в группу маляров и выдает себя за сироту без рода и племени, что обычно принимается настороженно в карачаевском обществе. Для Отара, юноши-художника, влюбившегося в нее, ее происхождение неважно, и он через своего друга передает старикам, воспитавшим его, о желании жениться. Эта новость является основным мотивом развития сценического конфликта, центром и двигателем которого становится бабушка Отара Бексада. За ней вековые устои, народная мудрость и вместе с тем отживающие обычаи. В роли Бексады выступила Р. Хапчаева, создав образ типичной женщины из народа — любящей, терпеливой, остроумной и предприимчивой. Словесные перепалки с мужем (А. Акбаев) и другими персонажами превращались в сценически выразительные картины на злободневную тему, сыгранные с чувством внутреннего достоинства.

Лирическая тема спектакля, разыгранная Гюллю (Р. Текеева), развивалась как смена настроений в мизансценах с романтической, уравновешенной, острой на язык девушкой и ярким, темпераментным Отаром (Р. Гочияев). Нежность и искренность героини, переданная актрисой с лукавой мудростью, примиряет их после ссоры.

Настоящий урок актерского мастерства преподавал в этом спектакле Х. Биджиев, исполнитель эпизодической роли Калабека, брата Гюллю. За несколько минут пребывания на сцене актер скупыми выразительными штрихами создал незабываемый художественный образ. «Несколько движений, мериносовая куртка, приводящая в трепет своей белизной и лохматостью, и танец, сдержанно удалой, — вот так, пунктирно, но предельно выразительно создается на глазах характеристика и биография этого шафера „по профессии“, „горского стилига“»⁵².

В спектакле рядом с опытными актерами были заняты выпускники театральной студии при музыкальном училище А. Хабичева: Руслан Гочияев, Сослан Кубанов, Оля Батчаева, Рамазан Хасанов, Лариса Биджиева. Зрителями и режиссером были отмечены ансамблевость и творческий подъем в актерской игре, профессионально выполненные акценты в мизансценах.

Удачными были названы работы Р. Гочияева и С. Кубанова, А. Акбаева и Р. Хапчаевой. До конца года спектакль посмотрели свыше 10 000 человек в 45-ти населенных пунктах⁵³.

Как мы уже сказали выше, над музыкальной партитурой работал профессиональный композитор А.-А. Байрамуков, написавший семь песен для главных героев. Он создал музыку в современном духе, с сохранением национального колорита, народных песенных традиций. На премьере композитор сам пел партию Отара (на выездных спектаклях из-за технических неполадок артисты вынуждены были петь под фонограмму).

Хореограф М. Бабоев поставил семь оригинальных танцев для спектакля, с кавказскими элементами на балетной основе. Это была его первая работа над карачаевским драматическим материалом.

Сценическое оформление замыкалось изображением на заднике большого раскидистого дуба, олицетворяющего прочность и вечность жизни.

С огромным успехом спектакль прошел в Нальчике и балкарских селах. 19 июня 1980 года он был показан участникам съезда писателей Кабардино-Балкарии, художественная интеллигенция республики выразила восхищение музыкальной комедией.

Таким образом, мы видим, что вокруг труппы начинает складываться творческий актив, способный ставить профессиональные драматические произведения.

Следующий спектакль назывался «Бабуца, Гагуца, Данел и Дарданел» (Г. Хугаев), в постановке Б. Тохчукова.

Это спектакль об одиночестве и дружбе, преданности и душевной ра-
нимости стариков. Четверо пожилых мужчин симпатизируют своей соседке, пожилой Бабуце, роль которой исполняла Р. Хапчаева. Она убедительно показала мудрость возраста и чистоту души своей героини. С. Кубанов, совсем молодой актер, создал достоверный образ пожилого человека. Нетвердая походка и неторопливая речь, найденные артистом для своего персонажа, подчеркивали не столько его возраст, сколько внутреннее благородство, степень, любовь к жизни. Так же достоверны были актеры Г. Гочияев и Б. Уртенев. Изменив внешний вид и повадку до неузнаваемости, они полностью растворились в своих героях. Запомнился и Р. Темрезев в роли пытливого, участливого юноши Инала. Было очевидно, что актеры сами получали удовольствие от игры, и настроение теплоты и лиричной грусти передавалось и зрителям. С этим спектаклем коллектив побывал на гастролях в Дагестане и Кабардино-Балкарии в июле 1981 года.

Если знать другое название пьесы — «Одна женщина и четверо мужчин», то станет ясно, чем обусловлен выбор режиссера: в труппе вновь стало меньше актеров.

В объяснительной записке дирекции театра областному управлению культуры читаем:

Самым сложным в работе театра еще остается нехватка артистических кадров в национальных труппах, в карачаевской труппе было всего 7 человек, а в черкесской и того меньше — 6 человек.

В результате острой нехватки артистического персонала черкесская труппа не работала 2 месяца, а карачаевская 2,5 месяца. Самым опасным в работе этих двух трупп бичом было — работа в зимний период в холодных клубах, в результате чего частые болезни актеров, отсидки и много больничных листов⁵⁴.

В силу вышеуказанных причин постепенно происходит сокращение количества спектаклей до двух постановок в год.

Сезон 1980/81 года открылся спектаклем «Бесфамильная невеста» Х. Байрамуковой, затем начались репетиции спектакля «Подсадная утка» Г. Мдивани под руководством и в переводе режиссера Ш. Алиева. И здесь выбор был обусловлен малым количеством действующих лиц, а также актуальностью темы.

Трагикомический жанр пьесы предполагал участие актеров, способных работать в разных жанрах. Спектакль показал, что актерские возможности труппы соответствуют избранному жанру и режиссерской направленности.

Эта пьеса о том, как после 35 лет работы полицейским Гуго Герер, из-за нужды в деньгах, остается служить в полиции агентом, «подсадной уткой». Он сталкивается со всеми тяготами этой работы, его неоднократно избивают, унижают. Там же служит его сын Аран, устраивающий на работу в полицию жениха своей сестры, безработного Бола. Сама сестра подрабатывает, простаивая весь день полуголой в витрине, изображая манекен. Однажды сын сообщает отцу, что на инкассаторскую машину готовится нападение бандитов и он получил задание захватить кого-нибудь живым. Гуго в страхе за жизнь сына отговаривает его от участия в операции. Но Аран не хочет подводить начальство, которое доверило ему такое серьезное дело. Тогда отец обучает его хитростям профессии. Следуя советам отца, Аран сам грабит машину, убивает бандитов и зятя Бола, затем своего напарника и с долей денег для отца приходит домой к испуганным родителям, услышавшим по радио о разбое. Отец в ярости. Он всегда считал себя честным полицейским и обвиняет сына в убийстве. Аран, получив повышение по службе, цинично иронизирует, что за одно убийство он получил лейтенанта, а за десять, наверно, станет начальником полиции. Отец, узнав это, попытался покончить с собой, но сын не дает ему этой возможности: «У подсадных уток нет права лишать себя жизни». В этой сцене зрители понимают,

что отныне отец и сын будут работать вместе. Страшная семейная трагедия развивается на фоне комичных действий некоторых персонажей. Таковы сцены, когда ничего не подозревающий Гуго учит сына воровать так, чтобы полицейские ничего не заметили, или когда он мечется по комнате, не зная, куда спрятать деньги, принесенные Араном.

Успех спектакля во многом был обеспечен удачным распределением ролей отца и сына — эмоционального А. Акбаева и интеллектуального Х. Биджиева, разность энергетики которых в сценическом общении наглядно характеризовала моральный климат в семье: их антагонизм и привязанность друг к другу.

Аран более приспособлен к жизни в этом обществе, чем Гуго, он не считает себя революционером, как отец, и называет вещи своими именами, как бы ни была горька правда. Актер Х. Биджиев, избрав жесткую линию поведения для своего героя, следовал ей неуклонно, создав беспощадный образ обаятельного гангстера.

А. Акбаеву, исполнителю роли Гуго Герера, порой не хватало терпения остаться в границах жанра, он легко переходил в острую характерность, где равных ему не было, однако актерская интуиция неизменно возвращала его в рамки режиссерского замысла.

Образ Жанетты, жены Гуго, исполняли актрисы Р. Текеева и Л. Гочияева. В игре Р. Текеевой гротескность представления героини — честной, неприспособленной к обычаям современной жизни женщины, привыкшей во всем подчиняться воле мужа, — не выходила за черту жизненной достоверности и обретала трагическое выражение. В исполнении актрисы Л. Гочияевой Жанетта наделена инфантильностью и покорностью, которые давали ей возможность выживать в неблагополучной семье.

Нельзя было не отметить танцевальную сцену, самостоятельно разработанную и введенную в спектакль Ш. Алиевым для яркости характеристики героев: Аран (Х. Биджиев) во время исполнения танцев шутиливо целится и стреляет в танцующих людей, выкрикивая: «Пух! Пух!». Бола и его сестра Мэри, находящиеся среди них, подыгрывая ему, нарочито вздрагивают от «попавших» в них пуль и падают на землю. Режиссер метафорически показал гангстерское будущее Арана и судьбу своих героев: физическую смерть Бола и нравственную — Мэри. В этой мизансцене раскрывалась основная идея спектакля: работая в преступном обществе, нельзя не стать преступником, невозможно остаться незапятнанным.

Музыкальная составляющая спектакля представляла собой композицию, сложенную в основном из ритмичных джазовых мелодий, помогающих динамизировать действие.

Оформление сцены и костюмы персонажей оставляли желать лучшего. Сценография от спектакля к спектаклю становилась все более бесцветной, убогой, свидетельствующей о недостаточности средств для постановок, а также о состоянии сценических площадок, где приходилось работать акте-

ной речи и понимания ими импровизационного эзопова языка. Он писал на темы, актуальные именно для карачаевского зрителя.

Специфичность сатирического мышления Ш. Алиева наглядно выразилась в спектакле по одноименной трехактной пьесе «Ходжа и Азраил» (другое название — «Бессмертный Ходжа»), опубликованной в его сборнике «Кёз керген, кьулакь эшитген» («О том, что видели глаза, о том, что слышали уши...») и посвященной бессмертному фольклорному персонажу Ходже Насреддину⁵⁸.

Краткое содержание пьесы: наступает час, когда Ходжа должен отдать богу душу; за нею прилетает с неба ангел смерти Азраил. Но у Ходжи Насреддина на земле еще уйма дел, он многим не успел помочь, многое не доделал. Он просит подождать Азраила, а сам спешно отправляется к людям. Народ, узнав, что дома Ходжу ждет Азраил, просят его не покидать их так скоро: «Ты так нам нужен! Тебе так много еще надо сделать! Ты всегда нам будешь нужен!». Богачи же, напротив, спешат поскорее отправить его на тот свет, да еще дают ему деньги, чтобы Ходжа поспособствовал им приобрести место в раю. Ходжа, зная, что от судьбы не уйдешь, все-таки сам тоже хочет отодвинуть момент расставания с жизнью. Он соглашается остаться с народом, а деньги богачей раздает бедным. В финале Азраил оставляет его на земле и улетает обратно, хотя знает, что ему там, наверху не поздоровится.

Сказочный сюжет о мудром Насреддине воспринимался зрителями как созвучный времени. В разгар атеистической пропаганды Ш. Алиев показал слугителя культа, да и вообще верующих, в уважительных и одновременно веселых красках. Кроме того, в спектакле утверждалась мысль, что создателем образа Ходжи Насреддина является народ: Ходжа живет, пока жив народ. Не случайно драматург время и место действия обозначал как «время Ходжи» и «в одном из мест проживания Ходжи». И если народ объединится, то даже Азраил не сможет его победить. Объединение — лейтмотив спектакля, его основная идея.

На протяжении действия образ Ходжи углублялся и развивался. Азрет Акбаев последовательно демонстрировал, как из несчастного, нищего острослова вырастал мудрец, за юмористическими выпадами которого стояла вековая народная культура. Образ Ходжи ассоциировался с образом народа, с его прямотой, терпимостью, находчивостью и оптимизмом. Как автор и постановщик пьесы, Ш. Алиев много работал с каждым актером, особенно же с А. Акбаевым, исполнителем роли Ходжи.

Конфликт Ходжи и Азраила — простого смертного и посланника Аллаха — постановщик представил как желание познать незнакомых друг с другом обычных людей. Какие крылья, какой посланник? — Азраил такой же человек, он просто выполняет свою работу! Концепция Ш. Алиева подтолкнула актера Х. Биджиева воплотить мысль, что смерть всегда ходит рядом с человеком, и потому он с самого начала исключил двойственное от-

ношение к своему персонажу. В результате Х. Биджиев сумел показать эмоциональное преображение героя: Азраил превращается в сторонника Ходжи.

На сцене была создана такая оптимистичная атмосфера, что нежелание Азраила возвращаться на тот свет, убедительно переданное актером Х. Биджиевым (а впоследствии и Б. Урtenовым), выглядело вполне естественно: он завидовал людям, их взаимовыручке, их радостям и т. п. Некоторые рецензенты считали, что современная лексика пьесы снижала впечатление от спектакля, но все же сюжет и идея, воплощенные режиссером, были разыграны так ярко, что это обстоятельство не помешало зрителям.

Настойчивость в защите интересов карачаевского театра и актеров побуждала Ш. Алиева искать разные способы и места пропаганды театрального искусства — так не осталась без внимания и карачаево-балкарская диаспора в Ставропольском крае. Сыграв на стационаре премьеру в августе 1981 года, уже осенью того же года коллектив труппы во главе с режиссером-постановщиком спектакля «Ходжа и Азраил» был приглашен на гастроли ректоратом Ставропольского медицинского института, где традиционно обучается много студентов-карачаевцев. На спектакле присутствовало около 400 зрителей⁵⁹.

Как говорилось выше, разработке классического репертуара мешали обстоятельства художественно-производственного характера — тогдашнее качество труппы и клубных учреждений, на площадках которых должна была происходить демонстрация спектаклей. Сельские площадки меняли спектакль во всех отношениях: из-за уменьшения и изменения сценического пространства страдала эстетика и идея зрелища.

С 16 января 1982 года все три труппы театра — русская, карачаевская и черкесская — начинают репетиции спектаклей в новом здании со зрительным залом вместимостью 752 человека. А 1 марта 1982 года в Карачаево-Черкесии произошло знаменательное событие: областной драматический театр в полном составе перешел из здания областной филармонии в новое помещение, построенное с учетом современных театральных требований⁶⁰. Его появлению предшествовала серьезная организаторская работа руководства области с привлечением партийного, советского и хозяйственного актива других регионов страны. Работа шла форсированными темпами и сопровождалась непредвиденными сложностями, как материального, так и бюрократического характера⁶¹. В первой половине 1982 года из-за выхода из строя противопожарной системы театр был закрыт, что стало одной из причин невыполнения им производственно-хозяйственного плана во втором квартале 1982 года⁶².

К концу года положение в театре несколько выправилось, но старые проблемы вновь ожили. Невыполнение производственно-финансового плана было обусловлено многими причинами, самой главной из которых стало отсутствие бензина (национальные труппы работали в основном на

выездах, обслуживая сельского зрителя), а также недостаточное количество творческих и технических кадров. Незначительную поначалу заполняемость зрительного зала директор театра объяснял малочисленностью национального зрителя в областном центре, а низкую посещаемость на выездных спектаклях в зимние и осенние месяцы — отсутствием благоустройства и холодом в клубах на селе⁶³.

Все перечисленные недостатки вкупе с безынициативной политикой дирекции, конечно же, отражались на экономическом и творческом состоянии театра.

В связи с вводом в эксплуатацию нового здания драмтеатра исполком областного Совета народных депутатов утвердил театру норматив собственных оборотных средств на 01.01.1983 года в 68,4 тыс. рублей, добавив к прежнему 51 тыс. рублей (стоимость безвозмездно полученных материальных ценностей от отдела капитального строительства облисполкома)⁶⁴. Небольшая финансовая прибавка коснулась и других статей.

Все это, однако, не могло решить творческих разногласий в коллективе. Совместное существование на одной сцене трех трупп — русской, карачаевской и черкесской — на первых порах не вызывало конфликтов. Но с расширением их творческой деятельности появлялись первые ростки недовольства, которые касались распределения сцены между коллективами, репетиционных дней и т. п. И хотя неизбежность реорганизации осознавали все (и руководство театра, и областное управление культуры, и курирующий театр отдел пропаганды и агитации обкома КПСС), процесс формирования и становления самостоятельного национального театра растянулся на несколько лет.

Сложившаяся ситуация негативно отражалась на планировании штатов, репертуара, выездов и гастролей, на моральном климате в коллективах.

Для плодотворной постановки число актеров в труппе должно варьировать в пределах 20—25 человек, между тем как к ноябрю 1982 года мужчин в карачаевской труппе было шесть, женщин — четыре, из них с высшим театральным образованием пять (четверо мужчин и одна женщина), со средним — три, со средним, но не актерским — двое. Трое актеров (Л. Гочияева, Р. Гочияев и Р. Темрезев) учились заочно на актерском факультете ГИТИСа⁶⁵.

Сезон 1982/83 года карачаевская труппа начала демонстрацией спектакля «Невольницы» А. Островского в постановке режиссера Б. Тохчукова и в переводе М. Батчаева, безвременно ушедшего из жизни и так и не увидевшего спектакль⁶⁶.

Как известно, это не самое популярное драматическое произведение Островского, но выбор Б. Тохчукова объяснялся постановкой в нем вечных, всегда актуальных тем: проблема свободы, чести и достоинства человека и власть денег, которая незаметно распространялась в обществе.

Б. Тохчуков поставил спектакль в трагикомическом ключе. Для карачевского общества разница в возрасте между мужчиной и женщиной в 10–20 лет обычна, а личные откровения главной героини были восприняты предосудительно. Следует также отметить, что интимный подтекст спектакля, к которому карачевская публика и даже актеры были не готовы, воспринимался зрителями преувеличенно, они от смущения часто смеялись, заглушая актеров и не вникая в смысл происходящего на сцене. Основная мысль спектакля — неготовность и невозможность нести ответственность за предоставленную свободу — при таком зрительском восприятии осталась нереализованной.

В этом спектакле Б. Тохчуков ответил на вопросы, неизменно возникающие в семьях, где жена полностью зависит в финансовом отношении от мужа и между ними существует большая разница в возрасте. Работа над спектаклем началась для него с детального изучения как самого драматического произведения, так и эпохи и с поисков аналогий с современностью. Режиссер предупреждал зрителей о грядущих переменах в оценке нравственного состояния общества.

Из трех женских персонажей спектакля только Евлалия на первых порах пытается отвоевать себе свободу, толком не понимая, что она означает. Главная героиня представлена режиссером и актрисой Л. Гочияевой как инфантильная, нервная, неуравновешенная, страдающая от неразделенной любви к другу юности, живущему в доме ее мужа и работающему на него. Исполнительница трогательно сыграла нелепость и растерянность своей героини в первых картинах действия, на фоне адюльтера остальных «невольниц». В финальной сцене Евлалия Л. Гочияевой, познавшая цену предательства Мулина и цену собственного унижения, остается со Стыровым и сознательно принимает предложенные им правила поведения. И внимательный взор актрисы, которым она незаметно оглядывает и как бы отстраняет от себя окружающих, гордая осанка и повелительный голос показывают ее прозрение. Присущая актрисе сдержанность эмоций в данном случае точно передавала реакцию человека, оглушенного открывшейся правдой и вдруг осознавшего неизвестность будущего.

Евлалия в исполнении актрисы Л. Гочияевой — это возможный вариант развития образа Катерины из «Грозы» А. Островского в новых обстоятельствах: другой нравственный выбор женщины в современном мире.

Четко вычерченный пластический рисунок роли, как и двусмысленные реплики, адресованные непосредственно в зал Софьей Сергеевной (актрисы Р. Бедраева и Л. Токова), женой Коблова и любовницей Мулина, пытающейся «образумить» Евлалию и найти способы мирного сосуществования с мужем, помогли актрисам, исполняющим эту роль, верно передать цинизм и двуличие их героини.

Игра молодого актера Р. Темрезова в возрастной роли Мирона Ипатыча, сумевшего сделать из типично русского персонажа образ типичного кара-

чаевца, до сих пор остается загадкой для зрителей, видевших этот спектакль. Актер сыграл биографию «маленького человека», опустившегося, но оставшегося верным своему хозяину, наделив его отчасти сентиментальной доверчивостью.

Роль домоправительницы Марфы Севастьяновны актриса Р. Хапчаева провела с жестким юмором. Ей, старшей по возрасту, завистливой и ловкой женщине, были понятны и бесполезные терзания Евлалии Андревны, и истинное нутро Софьи Сергеевны. Подстраивая свидание Евлалии с Мулиным в отсутствие Стырова, она вовлекала в дело простодушного Мирона Ипатыча, планируя личное обогащение.

Интересно решали образ Мулина актеры А. Акбаев и Х. Биджиев. Каждый из них по-своему обозначил внутреннюю сущность героя еще в начале действия: не решаясь поцеловать руку Евлалии, они только делали намеки на поцелуй, приближаясь губами к ее кольцу: Акбаев будто хотел укусь, а Биджиев — лишь прикасаясь к украшению на руке. В заключительных сценах герой А. Акбаева ровной властной интонацией сразу пресекал объяснение Евлалии, а Х. Биджиев играл сознательное пренебрежение к навязчивой женщине, из-за которой он мог потерять все.

В игре Р. Гочияева, исполнителя роли Коблова, превалировала экспрессия, а у Ш. Тебуева в той же роли сквозило бесстрашие циника.

Стыров в исполнении Б. Уртенкова предстал человеком, способным на угрызания совести больше, чем аморальный Коблов. Изучив несовершенный и искренний характер жены, падкость на деньги Мулина, лживость Софьи Сергеевны, коварство домоправительницы и пьянство Мирона Ипатыча, он мудро дарит Евлалии свободу выбора. В сцене ожидания окончательного решения жены герой Б. Уртенкова продемонстрировал, как за внешней бравадой гостеприимного хозяина, уверенного в себе мужчины скрывается внутреннее напряжение, прорвавшееся откровенным ликованием после присоединения Евлалии к гостям.

Следует отметить, что в спектакле было много прямых обращений к публике, на которые она живо реагировала и провоцировала актеров на подыгрывание.

Оформление сцены и костюмы персонажей отличались точностью в передаче русского купеческого быта и свидетельствовали о хороших исторических знаниях художника В. Калужского.

Длительное время режиссеры Б. Тохчуков и Ш. Алиев вынуждены были работать с пьесами с небольшим количеством персонажей, приспособлять их к возможностям труппы и сельских клубов, что вело к художественным потерям, которые касались и литературного оригинала, и постановочных и исполнительских решений. Ш. Алиев настойчиво продвигал комедийный жанр, поскольку считал, что карачаевцы в депортации отучились смеяться, а только смех может освободить их ду-

ховно и вернуть прежний оптимизм. Политически выдержанный и рациональный Б. Тохчуков считал, что репертуар должен быть представлен разными жанрами, и старался предупредить творческие разногласия волевым решением.

В этих обстоятельствах оба режиссера посчитали стратегически правильным вернуться к уже поставленным однажды спектаклям, имеющим зрительский успех и не требующим ни от режиссера, ни от актеров поисков новых художественных средств.

После некоторого перерыва возобновляется спектакль «Сказка о храбром Кикиле» Г. Нахуцришвили и Б. Гамрекели в постановке режиссера Ш. Алиева. В 1982—1984 годах, во время осенних и зимних каникул, этот спектакль неоднократно демонстрировался на школьных и клубных площадках карачаевских аулов.

Общее направление спектакля, сценические «разводки» (распределение актеров по различным местам сценической площадки), художественное и музыкальное оформление остались без изменений. Разнообразие вносили актеры, их творческая индивидуальность и знание сценического общения как между собой, так и со специфической, детской аудиторией.

Центральный персонаж спектакля Кикила в исполнении Х. Биджиева надолго становился героем детей и школьников. Положительная энергия и искренняя любовь актера к детям позволили ему вносить в роль много импровизации, стать для школьников своего рода учителем.

Б. Урtenов, исполнитель роли Иассона, также запомнился своей выразительной игрой⁶⁷.

Сказки — неотъемлемая часть репертуара карачаевского театра, несущего ответственность за эстетическое воспитание детского зрителя в отсутствие в области Тюзa. В каждом сезоне во время школьных каникул актеры играют детский репертуар.

Потребность труппы в драматургии большого идейного масштаба, раскрывающей суть национального характера, направляет творческие поиски режиссеров и драматургов начала 80-х годов прошлого столетия. Ориентиром становится всегда живая искренность восприятия зрителей, естественность их поведения. Этим объясняется возобновление в 1982 году инсценировки самобытной повести Б. Биджиева «Повесть о матери», впервые сыгранной в областном театре в 1965 году на русском языке в постановке Сеула Берхина.

Изменение названия («Судьба женщины») свидетельствовало о расширении идеи пьесы, внесенном в постановку режиссером Б. Тохчуковым. Намерением подавалась мысль о выселении карачаевцев: Соня (Л. Гочияева), героиня спектакля, во время войны с ребенком на руках вынужденно пе-

реезжала в другое место, она нежно гладила стены родного дома, будто прощалась с ними, и зрители понимали эту сцену.

Зрительская оценка спектакля была высокой, но к исполнителям отрицательных ролей отношение было неадекватное. Достаточно сказать, что только за второе полугодие 1983 года эту постановку три раза играли на стационаре (общее число зрителей 600, т. е. спектакль шел три дня подряд). В 56-ти населенных пунктах с преобладающим карачаевским населением его смогли увидеть 6900 человек⁶⁸. На гастролях в Кабардино-Балкарии в роли Алибека выступал балкарский актер и режиссер Магомет Атмурзаев. Его монолог, обращенный к Карачаю, вызывал овации в зрительном зале, свидетельствующие о стремлении к единению балкарцев и карачаевцев.

Не всегда мнение публики совпадало с официальным. В 1970—1980-е годы партийная цензура по-прежнему имела сильное влияние на художественную культуру, а ее постановления оказывались решающими не только при выпуске спектаклей. Характерна в этом отношении судьба постановки смелой, остроконфликтной комедии М. Чотчаева «Директор», создававшей накаленную атмосферу в зрительном зале своим безжалостным обличением верхоглядства и коррупции в высших эшелонах власти.

Краткий сюжет: под влиянием сложившихся обстоятельств, взяв за образец комедию и фильм «Ревизор» Гоголя, авантюрист и бездельник, бывший корреспондент Ауба, подбивает своего племянника поехать в другое село, где требуется директор, и выдать себя за него. В конторе председателя колхоза их встречает местная сплетница Ханым, которая, снабдив приезжих всеми новостями аула, убегает разносить по селу важную новость. В контору спешат разные люди: местная красавица и спекулянтка, нетрезвые временно исполняющие обязанности заведующего отделением совхоза, главного бухгалтера и председателя рабочкома и другие персонажи. Они прошупывают нового «директора» на предмет устойчивости к взяткам. Местная элита приглашает Аубу на вечеринку и применяет безотказный прием — оставляет его одного с красавицей Арюджан до утра. На другой день Ауба ведет прием граждан в образе грозного начальника, занимает у них деньги и незаметно записывает их разговоры на диктофон. Среди сельчан паника, они несут новые подарки, с новыми доносами, пояснениями. Племянник уже хочет бежать от этой подозрительной щедрости, но Ауба уезжает только после того, как оставляет на пленке послание настоящему директору. Заканчивалась пьеса гоголевской немой сценой, когда в контору правления колхоза является действительно новый директор и обнаруживает в столе уйму денег и магнитофон с записями голосов взяточдателей.

Сталкивая типажи и темы, сочувствуя героям пьесы или осуждая их, М. Чотчаев демонстрировал одновременно трагичность и комическую непри приспособленность человека (народа) со специфическим менталитетом к

сосуществованию в изменяющемся глобальном мире. Впервые в карачаевской драматургии была заявлена и философски осмыслена тема начавшейся деформации национального самосознания.

Режиссер спектакля Б. Тохчуков разработал узнаваемые социальные типажи комедии М. Чотчаева. Это умный и циничный авантюрист Ауба, наслаждающийся очередной аферой; усталая и нервная Сурат, потерявшая очарование молодости в браке с безответственным мужем; простодушный Добай, местная сплетница Ханым, вальяжная спекулянтка Арюджан — спасительница сельчан от самодурства очередных директоров; бывший управляющий Таукан, хитрый ловкач бухгалтер, доносчик Чотчук, удалой Шапа с претензиями на знание обычаев и традиций. Всех перечисленных персонажей объединяла пассивность души и воли, утрата духовных ценностей и неизбежная расплата за недостойную жизнь. В этом и заключалась постановочная идея Б. Тохчукова.

Главным актером на сцене был, конечно же, Х. Биджиев в роли Аубы. В его исполнении Ауба не просто авантюрист, а человек сложной биографии, сломленный социальными условиями и не лишенный чувства юмора. Ауба в первом и во втором акте — это как будто две разные натуры. Ауба с женой Сурат — раздраженный безответственный хвостун, уставший от жизни; Ауба, играющий в директора, — воплощение такта, галантности и даже достоинства! Разные по накалу и настроению сцены, эмоциональные с женой и умиротворенные с местной достопримечательностью Арюджан (особенно в сцене, где его медленно и страстно облачают в турецкий наряд), сыгранные актером настолько убедительно, что становилось еще интереснее наблюдать за игрой, так сказать, уже «образа в образе». Х. Биджиеву удалось показать зрителю, что при иных обстоятельствах сценический герой Ауба с его разносторонним талантом мог бы стать вполне приличным человеком.

Арюджан в исполнении Л. Гочияевой олицетворяла «культурный идеал»: все старались подражать ей, никто не прикасался к посуде раньше нее (эта красноречивая деталь указывала на новых кумиров в обществе).

Герой А. Лайпанова, поборник справедливости Айгуф, действительный претендент на директорское место, противопоставленный всем остальным персонажам, появлялся лишь в начале и в конце действия, но позитивная энергетика актера, чей образ стал символом перемен, в сочетании с частым упоминанием его имени в диалогах действующих лиц, создавала иллюзию присутствия, атмосферу тревожного ожидания.

Мизансцены пикника и подношений открывали актерам простор для импровизации, позволили всем их участникам показать исполнительскую технику и фантазию. Выразительная пластика актеров в сцене пьяного шабаша сценически выражала основную идею спектакля: недопустимость в обществе панибратства, взяточничества, расточительства, вещизма, безответственности, увиливания от общественно-полезного труда. Бичуя отжившие свой век обычаи, феодально-байские привычки и пустое бахвальство

некоторых наших современников-нуворишей, режиссер и актеры вскрывали истоки таких явлений.

Использование народной музыки, песен и танцев, изображение первоначального следования застольному этикету, вылившегося затем в безобразную сцену ссоры, вообще нарочитое соблюдение традиционных компонентов в сатирической стилистике способствовали раскрытию концепции спектакля: пагубность сохранения анахронизма и мешанства в современном обществе.

Несмотря на то, что сатирическая комедия «Директор» была рекомендована для распространения Управлением театров Министерства культуры РСФСР в 1985 году, чиновники области настороженно приняли спектакль, обвинив драматурга в искажении образов советских трудящихся и действительности. Между тем сами участники спектакля говорят, что подобного творческого подъема и единения, испытанного во время работы над этой постановкой, они не испытывали со времен «Хитроумной влюбленной» Лопе де Вега (сдача спектакля состоялась в марте 1983 г., сыграли его всего дважды в аулах, посмотреть постановку успело всего 300 человек⁶⁹).

В контексте контролируемого партийными чиновниками репертуара, растерянности режиссеров, непостоянства актерского состава театр направил свои поиски в сторону комедии и сказки, жанр которых позволял использовать иносказание и подтекст. Помня об остановке предыдущего спектакля, режиссер Ш. Алиев обращается к нейтральной теме и жанру, выбрав одноактную пьесу-сказку М. Батчаева «Батырджаш», где ярко обозначены черты настоящего сценического героя.

Драматург планировал написать цикл, рассчитанный на разновозрастную публику, знакомящий с именами и деяниями великих героев национальной карачаевской истории — это Карча, Гошаях бийче, Ислам Крымшамхалов, Татаркан, Гемма Гебенев, Харун Богатырев, Умар Алиев и др. Неожданная трагическая смерть писателя в 1983 году помешала осуществлению этого грандиозного плана⁷⁰.

Пьеса «Батырджаш» — первое драматическое произведение М. Батчаева из этого жанрового ряда, написанное в 1979 году, адресованное детской аудитории. Эпическая основа сюжета, равно как и мастерство писателя, объясняют интерес юного поколения к пьесе, к поведению героя в экстремальных условиях.

Сюжет пьесы-сказки подан в традиционной эпико-поэтической манере, характерной для карачаевских нартских сказаний, и построен на чередовании диалогов Героя Батырджаша с остальными тремя действующими лицами: Кюндюзбием (Царем Дня), Кечебием (Царем Ночи) и Храбрым Козлом, обернувшимся в заключительных сценах человеком с именем Кап-

ланхан. Стремление Батырджаша освободить родных и односельчан, удерживаемых Кечебием в подземном заточении, развивается драматургически точно и динамично.

Встречи Батырджаша с каждым из персонажей укладываются в три картины, вторая из которых происходит без физического участия Батырджаша, но он незримо присутствует в ней, в сцене выяснения отношений между Кюндюзбием и Кечебием, сторонником и противником героя сказки. Сцена решена в любимой манере М. Батчаева — обращения к публике за поддержкой своих рассуждений.

Главная мысль, которую авторы пьесы и спектакля старались внушить детям, заключалась в том, что недостаточно носить геройское имя и быть отважным, чтобы прослыть героем, — нужно еще хранить верность данному слову, любить людей, ощущать себя частью народа, быть предусмотрительным, готовым к опасности, отвечать за свои слова и действия. В сцене встречи Батырджаша и Кечебия (Царя Ночи), в заключительной картине Кечебий, уставший бороться с Батырджашем, пытается помириться с ним и освободить его родителей. Но Герой неуклонно требует освободить из плена вслед за ними бабушку и дедушку, затем соседей, потом друзей и т. д. Поначалу соглашавшийся, Кечебий в конце концов понимает, что Батырджаш над ним издевается, и выходит из себя.

Б. Тохчуков строил линии поведения персонажей согласно идее драматурга, выраженной словами отца Батырджаша: «Всегда поступай так, как велит тебе твоя человечность».

Премьера спектакля состоялась в июле 1983 года, а после открытия нового театрального сезона, только до конца 1983 года, спектакль посмотрели 3900 человек в 27-ми аулах⁷¹.

Философские размышления М. Батчаева о том, что значит быть человеком, о добре и зле, свободе и ответственности были сценически выразительно разработаны Б. Тохчуковым и прекрасно воплощены актерами Х. Биджиевым, Б. Урtenовым, Р. Гочияевым и Р. Темрезовым. Успеху, конечно, способствовал и язык пьесы, насыщенный классическими речевыми оборотами и стилистически разнообразный, позволивший юным зрителям легко запоминать наставления М. Батчаева. Неудивительно, что пьеса-сказка М. Батчаева «Батырджаш» периодически восстанавливается в репертуаре карачаевского театра и играется во время школьных каникул на сценах сельских и районных домов культуры.

В сентябре 1983 года состоялась премьера спектакля для детей «Незванный гость» в режиссуре Б. Тохчукова. Это инсценировка карачаевской нартской сказки, сделанная с большой фантазией, в которой работали всего четыре актера. Спектакль отличался захватывающим актерским исполнением и четко разработанными режиссером пластическими и интонационными средствами сценического выражения⁷².

Очередной работой режиссера Ш. Алиева стал спектакль «Къолан тамгъала» («Пестрые пятна»), составленный из трех его одноактных пьес, объединенных общей тематикой и идейной направленностью: все картины ассоциировались с современной жизнью, они бичевали падение нравов и призывали к очищению души⁷³.

Первая сценка представлена комедией «Соседки», блестяще разыгранной Л. Гочияевой (и Т. Батчаевой) и Р. Бедраевой. Вторая называется «Летним вечером», в ней показывается моральная деформация семьи — родителей и их единственного сына, людей безответственных и равнодушных друг к другу. Правдиво исполнила роль матери, озабоченной зарабатыванием денег для семьи, для сына, актриса С. Семенова. Заключительная сценка под названием «Деловая Кулизар» вновь подтвердила актерский талант С. Семеновой. Она сыграла, казалось бы, две однотипные роли, но разница в исполнении этих сценок кроется в содержании игры. В сценке «Летним вечером» она воплотила образ слепо любящей матери и уверенной в себе оборотистой женщины; в «Деловой Кулизар» перед нами предстал социальный тип двуличной спекулянтки, успевающей кого-то обольстить, а кого-то и облапошить.

Две эти роли с упоением играла и Т. Батчаева, они были следующими после дебюта в спектакле «Повесть о матери» Б. Биджиева. Уже тогда проявилась полная самоотдача в работе над ролью, характеризующая в дальнейшем творческий стиль актрисы.

Ш. Алиев, имея от природы наблюдательный язвительный ум, в работе над спектаклем изобретательно использовал приемы сатирического жанра, дающие ему возможность широко применять метафору и аллегорю. Цензура приветствовала обличение социальных пороков и поощряла появление спектаклей с уклоном в комедию, как самого подходящего для этого жанра. В годы зависимости искусства от партийного руководства, когда в национальных театрах Карачаево-Черкесии закладывались основы репертуарной политики, приоритет был отдан спектаклям комедийного и мелодраматического жанра, и национальный репертуар карачаевской труппы не составил исключения.

Режиссеры, особенно Ш. Алиев, выбирая жизненные истории с так называемыми темными пятнами, оттачивали мастерство подачи многозначного сценического материала, позволяющего им высказывать крамольные мысли. Поскольку работа на выездях диктует свои правила и требования, значительно упрощающие оформление сцены, образ актера, его исполнительская техника становятся катализаторами режиссерского замысла, облеченного зачастую в сатирическую форму с неизбежными актерскими штампами.

Однако было очевидно, что в стороне от классического репертуара, от мировой драматургии с ее бесконечным разнообразием развитие нацио-

нального театра невозможно, и поэтому сезон 1983/84 года в карачаевской труппе ознаменовался обращением к мировой и русской классике. Ш. Алиев перевел и поставил «Проделки Скапена» Мольера, а также «Два брата» М. Лермонтова. Перевод Мольера был высоко оценен языковедами и коллегами-писателями, Ш. Алиев использовал в нем богатое паремическое наследие народа, что придало знаменитой комедии местный колорит и актуальность.

Комедия Мольера привлекла внимание режиссера близостью к национальному фольклору, с его импровизационной свободой и демократическим духом, которые в свою очередь стали источником совершенствования техники и пластики для актеров. Этот спектакль оказался «спектаклем одного актера» — Азрета Акбаева, комедийный дар которого раскрылся во всем блеске. Упоение актера собственной игрой в воплощении образа Скапена передавалось и зрителям, которые входили во вкус диктуемых и регулируемых Акбаевым взаимоотношений между ними. Зритель — союзник Скапена, с ним Скапен пантомимически советуется, ждет реакции на свои действия. Трюки, потасовки, переодевания на сцене были легки и красивы. «Что наша жизнь? — игра!» — философски рассуждал Скапен Акбаева.

Рецензенты отмечали, что некоторые актеры в своей игре идут за тем, что хочет зритель, они повторяют и смакуют удачно найденные решения в отдельных мизансценах (избиение Скапеном Жеронта и отбирание у него мешка; шаржированность образа Арганта или статичность Жеронта), что сказывается на темпо-ритме спектакля.

Лирическая линия, которую представлял Октав, была разработана режиссером как поведение зрелого человека. Октав, каким его сыграл Х. Биджиев, по-настоящему был влюблен в Зербинетту, но это была любовь опытного мужчины, расчетливого.

В целом спектакль был тепло принят зрителями. Досадные мелочи — отсутствие программ, афиш, слабое освещение в СМИ — были незаметны на фоне общего успеха постановки⁷⁴.

Как отмечалось выше, при выборе пьес для постановки в карачаевской труппе приходилось приспосабливаться к имеющемуся актерскому составу. Конечно, основной принцип, лежащий в основе обращения к той или иной пьесе, — ее актуальность, современность. Пьеса М. Лермонтова «Два брата», переведенная Магомедом Чотчаевым, была приурочена к 170-летию со дня рождения поэта⁷⁵.

В центре пьесы — конфликт между двумя братьями, которые любят одну женщину. Одного из них она любит, другой внушает ей ужас.

Роль Веры Лиговской 14 ноября 1984 года исполняла Любовь Гочияева. Актриса создала образ женщины глубоко страдающей, переживающей боль, которую она невольно причинила мужу. Актриса наделила свою молодую

героиню кротостью, доверчивостью, добротой: плохо разбираясь в людях, Вера симпатизирует безнравственному Юрию. Ее кроткое поведение способно спровоцировать Юрия на безумные поступки.

Роль Юрия исполнил актер Руслан Гочияев. В его игре на первый план выходит не любовь, а всепоглощающая страсть к Вере, желание обладать ею. И потому главное для него — поскорее удалить старого князя, насолить ему, показать Вере, как он стар, немошен, недостоин ее. Он равнодушен, едок, зол, нетерпелив, невнимателен к отцу. Его нетерпеливость подчеркнута пластически. Каждую свою колкость Юрий сопровождает обращенным к Вере красноречивым взглядом, отнюдь не скрывая своей ненависти к отцу. Пожалуй, актер слишком увлекся внешними приемами, порой преувеличенными, и симпатии зрителей сместились в сторону Р. Темрезова, который играл другого брата, сдержанного Александра. В исполнении Темрезова образ получался более сложным и притягательным, чем прямолинейный Юрий. Александр всегда одет в черный сюртук (цвет, выражающий его истинные намерения). Неразделенное чувство заставляет его строить влюбленным всевозможные козни. Он откровенен в своих суждениях и точно строит поведение отвергнутого человека. Его присутствие магнетизирует Веру. Мастерство актера, независимо от места его на сцене, приковывало внимание.

Роль князя Лиговского, мужа Веры, исполнял Ш. Тебуев (когда он ушел из театра, роль перешла к Б. Уртену). В первых сценах манера поведения персонажа не вполне отвечала режиссерскому замыслу — актер играл совершенно в ином жанре, и образ от этого получался гротескным, неоправданно смешным. Вполне закономерно возникал вопрос: почему бы доброй Вере, при таком несуразном, старом, почти выжившем из ума муже, не полюбить молодого, страдающего, никем не любимого Александра?

Примечательно мизансценическое решение ссоры братьев и одновременной смерти отца. В заключительной сцене между враждующими братьями лежит мертвый отец; с одной стороны стоит Юрий, как обычно равнодушный, с другой — Александр, застывший со шпагой в руке: битва между ними еще не окончена.

Особо хотелось бы отметить роль Ванюшки в исполнении Гульнары Темрезовой. Она была убедительна в сцене предательства Юрия, точно передав и страх, и нетерпение двуличного лакея в сцене подкупа.

Роль отца сыграл популярный у народа актер А. Акбаев. Ему, накопившему определенные штампы в работе над образами всяческих проходимцев, жуликов, пьяниц и пр., роль Лиговского, на наш взгляд, не удалась. Его исполнение, насыщенное комичными реакциями на происходящее, вводило зрителей от режиссерского замысла. Виной всему было отсутствие ансамблевости, единой сценической манеры поведения актеров на сцене.

Интересно было решено музыкальное оформление. Мелодии, написанные для героев, характеризовались чистотой и тонкостью, в противопо-

ложность событиям, происходящим на сцене. Этот прием по режиссерскому замыслу должен был внести ностальгическую ноту в восприятие спектакля, тоску по ушедшим идеалам, утраченной добродетели.

Но в целом спектакль нельзя назвать состоявшимся, некоторые актеры играли совсем в ином жанре, чем было заявлено драматургом. Нужен ли был этот сюжет карачаевскому зрителю? Типична ли для общества представленная тема? Чем, кроме пресловутой нехватки актеров, руководствовался режиссер в выборе пьесы? Все это осталось неясным для зрителя начала 1980-х годов.

Режиссерская работа в «Двух братьях» ассоциировалась с «Невольниками» А. Островского, где также развиваются морально-этические проблемы. Поиск режиссером пьес, пригодных для постановки в карачаевской труппе, неизменно приводил к разработке неизвестных и порой преждевременных для адекватного восприятия национальным сообществом сюжетов.

В центре внимания театра в сезонах после 1983—1984 годов оказывается «Дуэль» М. Байджиева, уже во второй постановке, но внимание зрителей к ней не стало меньше⁷⁶.

Режиссер Ш. Алиев интересно решил нарастание конфликта между героями, подав его как противоборство характеров людей разного воспитания, разной морали. Трагедия главной героини определялась как трагедия юной женщины, не знающей себе цену, попавшей под влияние циничной посредственности.

Им же была осуществлена в 1984 году постановка пьесы «Сказка о четырех близнецах» болгарского драматурга П. Панчева, получившей первый приз на всеболгарском конкурсе драматургии⁷⁷. Поучительный сюжет привлек внимание к этой сказке более чем восьмидесяти театров бывшего Советского Союза, она демонстрировалась по ЦТ в исполнении актеров московского Театра сатиры.

Актер Р. Темрезов сыграл всех близнецов в одном лице, продемонстрировав и единство стиля, и богатый творческий и профессиональный потенциал. Для каждого из братьев им была найдена индивидуальная манера общения с Бонкой, в которую они были влюблены. Интонация, жесты, костюмы, грим соответствовали характерам персонажей.

Основной упор в спектакле делался на красочное изображение этнографического фона, создание сказочности и уюта сценического пространства, четкое разграничение «хороших» и «плохих» персонажей, яркость финала, что всегда привлекает детскую аудиторию.

Задача любого театрального коллектива — воспитание зрителя, расширение его кругозора, интеллекта. Сезон 1984/85 года показал, что карачаевская труппа подчинялась вкусу зрителя, предпочитавшего комедии.

Актерам здесь предоставляется больше возможностей для импровизации, чем в драме. Вместе с тем узость, односторонность репертуара создает напряжение в труппе, поскольку не все актеры хотят играть только в комедии, актерские профессиональные потребности гораздо шире.

В 1984 году поэт Ахмат Кубанов по просьбе режиссера А. Хабичева перевел на карачаевский язык «Отелло» Шекспира⁷⁸. Перевод был выполнен на высоком профессиональном уровне с соблюдением всех законов национального стихосложения и сохранением поэтического строя оригинала. Язык перевода был так богат лексически, так точно и естественно вплетены удачно найденные тропы, сравнения, аллитерации, что читателям-карачаевцам было трудно представить, что известное трагическое событие произошло в иноязычной среде.

Публика жила в ожидании интересного спектакля, с актерами Р. Темрезовым в роли Отелло, Л. Гочияевой в роли Дездемоны и Р. Гочияевым в роли Яго. Идея, которую развивал режиссер А. Хабичев, сводилась к невозможности счастья в атмосфере зависти и духовного убожества. Тема достоинства и низости подавалась в эстетически выразительной сценической форме, которой А. Хабичев владел виртуозно. Он учил актеров чувствовать красоту жеста, движения, интонации, видеть себя в различных ракурсах на сцене и передавать через образную форму все нюансы содержания роли.

Однако складывавшиеся негативные обстоятельства вокруг личности режиссера препятствовали воплощению его творческих идей и привели к его уходу из театра.

В период 1972—1984 годов карачаевской труппой были осуществлены 34 постановки: 22 комедии, 7 драм, 5 сказок. Спектакли «Дуэль» М. Байджиева и «Шутки Амура» Х. Вахита, «Похождения храброго Кикилы» Г. Нахуцришвили и Б. Гамрекели были поставлены за это время по два раза.

Из 34-х пьес, утвержденных к постановке, 20 принадлежали карачаевским авторам (4 — Б. Аппаеву, 3 — М. Батчаеву, 6 — Ш. Алиеву, из них три одноактные; Ш. Эбзееву, Б. Кубекову, М. Чотчаеву, С. Бабоеву, Х. Байрамуковой, Б. Борлакову — по одной).

Большинство спектаклей с успехом шли не только в нашей области, но и за ее пределами, в соседних республиках — Кабардино-Балкарии, Дагестане, в Ставропольском крае.

Особо выделены зрителями и прессой пьесы «Огурлу» Ш. Эбзеева в постановке Ш. Алиева, «Дочь Сынархана» С. Бабоева (режиссер А. Хабичев), «Судьба и честь» М. Батчаева (режиссер Ш. Алиев), «Директор» М. Чотчаева (режиссер Ш. Алиев), «Алые рассветы» Б. Кубекова (режиссер Ш. Алиев), «Хитроумная влюбленная» Лопе де Вега (режиссер Б. Тохчуков), «Бесфамильная невеста» Х. Байрамуковой (режиссер Ш. Алиев), «Ходжа и Азраил» Ш. Алиева (в его режиссуре).

За 12 лет работы карачаевская труппа более 1680 раз выступила на театральной и клубных сценах. Посмотрели спектакли более 336 тыс. человек⁷⁹.

К концу 1984 года в карачаевской труппе работали А. Акбаев, Х. Биджиев, Ш. Тебуев, Л. Гочияева (Хабичева), С. Семенова, Р. Бедраева, Т. Батчаева, Р. Темрезов, Р. Гочияев, А. Лайпанов, Р. Текеева — высокопрофессиональные артисты, чья органика, техника и фактура позволяли ставить сложную драматургию.

В 32-х из 34-х спектаклей, поставленных в период 1972—1984 годов, режиссерами-постановщиками были представители карачаевской национальности: Б. Тохчуков, Ш. Алиев, А. Хабичев и А. Байрамкулов, каждого из которых отличали индивидуальный стиль и метод работы, собственный взгляд на театральное искусство, в особенности национальное. Режиссеры с разным мировоззрением, художественным вкусом и опытом, они могли бы, объединившись, принести славу карачаевскому театру, но административный режим в постановочной работе, ограниченность режиссерского штата, скудные ассигнования на спектакли, цензура, бытовая неустроенность и пр. привели к уходу талантливых людей из театра.

В это время обозначились отличительные черты актерской игры и стилистики спектаклей: бытовая конкретность материала, жизненная достоверность актерского общения на грани гротеска, эксплуатирование однажды найденных сценических красок. Односторонний репертуар с преобладанием комического жанра, примитивность представляемых событий и характеров персонажей привели к снижению зрительского интереса к постановкам⁸⁰. Публика ждала перемен в художественной политике карачаевской труппы.

Деятельность труппы проходила в сложное, противоречивое для карачаевского народа время. Период 1970-х — начала 1980-х годов пришелся на развернутую в области политическую кампанию против карачаевцев, которая готовилась давно и продуманно, — об этом свидетельствуют предвещающие пленумы политические мероприятия, формирующие у населения области негативное восприятие горцев. Посредством СМИ карачаевцам внушалась мысль, что им не свойственны высокие устремления, их удел — мещанство и преступность. Деятелям литературы и искусства советовали акцентировать внимание сугубо на теме борьбы с взяточничеством, вещизмом, спекуляцией и т. д. и т. п.

Решения четвертого (1974) и в особенности третьего (1981) Пленума ОК КПСС⁸¹, на котором карачаевский народ подвергся обструкции, определяли направление общественной и культурной жизни КЧАО вплоть до «перестройки». Политическое давление явилось одной из причин ухода театра в сторону комедийного и водеvilного жанров. Неприятельные сюжеты и вокально-танцевальные номера помогали приглушить отрицательные эмоции, а возможности использования эзопова языка на сцене

все-таки позволяли говорить о наболевших проблемах и осваивать в сложившихся обстоятельствах новый жанр — социальный фарс.

Попытки лидеров карачаевской литературы и искусства противостоять ограничению самостоятельности художников приводили лишь к всевозможным разбирательствам в различных ведомствах, которые, конечно, мешали их творческой деятельности⁸².

Из вышеизложенных сведений, характеризующих период работы карачаевского театра с 1972 по 1984 год, можно сделать следующие выводы:

1. Несмотря на трудности, заметно вырос художественный уровень спектаклей благодаря концентрации вокруг карачаевской труппы талантливых драматургов и режиссеров.

2. Актерский состав пополнился перспективной молодежью, но его недостаточность и нестабильность сохранялись на протяжении всего исследуемого периода.

3. Репертуар карачаевской труппы театра был преимущественно представлен комедиями с сатирическим или водевильным уклоном.

4. Абсолютное большинство карачаевского населения смотрело спектакли, т. е. было знакомо с репертуаром труппы.

5. Театр не был самостоятелен в творческой и финансово-хозяйственной деятельности. Бытовые условия работы актеров были примитивны и унижительны.

6. Действия партийного руководства ограничивались жесткой цензурой над репертуаром, помощь с его стороны носила поверхностный и пассивный характер.

Заметное оживление в театральную жизнь Карачаево-Черкесии внесло постановление «О мероприятиях обкома КПСС по выполнению Постановления ЦК КПСС „О работе партийной организации Белорусского государственного академического театра имени Янки Купалы“»⁸³. Областной драмтеатр, руководствуясь его решениями (и другими значимыми партийными документами того времени), разработал широкие мероприятия, призванные улучшить качество художественной деятельности. В справке, подготовленной для обсуждения работы коллектива на заседании обкома КПСС, отдав должное идеологической преамбуле и представив общую картину творческой жизни, администрация театра сосредоточилась на вопросах, общих для всех трех трупп. Главной проблемой, тормозящей работу театра, она назвала неукомплектованность актерского состава, которая отражалась на формировании репертуара. Другими задачами, требующими незамедлительного решения, были недостаточное материально-техническое снабжение, недостаток специального транспорта для выездов и гастролей, ограниченность в горюче-смазочных средствах, неотапливаемость большинства клубов области, ведущая к массовым заболеваниям актеров и срыву спектаклей; пассивность руководителей учреждений и хозяйств в организации де-

монстрации спектаклей на местах, слабая пропаганда театра в СМИ, несвоевременное издание афиш, программ и др.

Прося помощи у партийных органов области в устранении причин, тормозящих полноценное функционирование театра, администрация отмечала, что за десять лет работы ни один из высокопоставленных партийных или советских чиновников не посетил спектакли, а деятельность театра по главным направлениям (репертуар, обслуживание зрителей, творческий состав труппы и др.) не стала предметом заинтересованного обсуждения на бюро обкома партии⁸⁴.

Впервые за несколько лет проанализировав работу драмтеатра, обком КПСС вынес принципиальное постановление с разработкой конкретных мероприятий сроком на три года по улучшению его деятельности и изменению театральной ситуации в области, которые касались, в частности, решения вопросов профессиональной подготовки и комплектования квалифицированными кадрами творческих коллективов облдрамтеатра⁸⁵.

Примечания

¹ Б. Тохчуков. Актерлук студия // Ленинны байрагъы. 13 июля 1967.

² См.: Ленинны байрагъы. 25 марта 1972. №37(5293).

³ Там же. 31 мая 1973.

⁴ На наш взгляд, требовалось бы изменить название спектакля, потому что в лексиконе карачаево-балкарцев нет такого слова, а точнее, нет даже такого понятия, как «отцеубийца». К большому сожалению, на афишах долго красовалось длинное неуклюжее название спектакля на карачаевском языке: «Атасын ёлтюрген мурдар» — «Отца убивший убийца».

⁵ Ленинны байрагъы. 31 мая 1973.

⁶ РГУ ГА КЧР. Ф. 615. Д. 38. Л. 38—41.

⁷ Там же. Ф. Р-408. Оп. 1. Д. 129. Л. 46.

⁸ Там же. Ф. Р-615. Оп. 1. Д. 41. Л. 11.

⁹ Там же. Д. 49.

¹⁰ О. Бодыков. Каракумская трагедия. М., 1970.

¹¹ РГУ ГА КЧР. Ф. 615. Оп. 1. Д. 41. Л. 11; Д. 43. Л. 25, 35.

¹² Там же. Д. 50. Л. 18.

¹³ Там же. Д. 49. Л. 17.

¹⁴ Там же. Д. 43. Л. 66.

¹⁵ Там же. Д. 50. Л. 18.

¹⁶ Т. Джаубаева, Б. Кубеков. «...Забираем и душу» // Ленинны байрагъы. 31 мая 1973.

¹⁷ См. статью Ш. Эбзеева в той же газете.

¹⁸ См. изд.: Г. Хугаев. Муж моей жены. М., 1965.

¹⁹ См. изд.: Ш. Эбзеев. Огурлу // Сб. пьес на карач. яз. Черкесск, 1990. С. 75—95; Б. Аппаев. Странные люди // Сб. пьес на карач. яз. Черкесск, 1985. С. 3—28. Рукопись пьесы «Возвратившийся покойник» находится у автора.

²⁰ РГУ ГА КЧР. Ф. Р-615. Оп. 1. Д. 38. Л. 45.

²¹ Там же. Л. 47—49.

²² Там же. Д. 45. Л. 3.

²³ Там же. Д. 152. Л. 2—6.

²⁴ Там же. Д. 155. Л. 1—5, 13—16.

²⁵ Там же. Д. 45. Л. 3.

- ²⁶ Там же. Л. 88.
- ²⁷ М. Х.-К. Батчаев. Победенная судьба [на карач. яз.]. Черкесск, 1975.
- ²⁸ РГУ ГА КЧР. Ф. Р-408. Оп. 1. Д. 131. Л. 95—96, 108—110.
- ²⁹ «О повышении идейного уровня художественного мастерства в работе творческой интеллигенции в свете требований XXIV съезда КПСС».
- ³⁰ Там же. Ф. Р-615. Оп. 1. Д. 62. Л. 4; Д. 69. Л. 2.
- ³¹ Там же. Д. 69. Л. 1.
- ³² Там же. Д. 68. Л. 18.
- ³³ Там же.
- ³⁴ Там же. Д. 69. Л. 2.
- ³⁵ См. изд.: А.-К. Батчаев. Ахмат-Батыр [на карач. яз.] // Ана литература [Родная литература: Хрестоматия для 7—8 кл.]. Черкесск, 1965. С. 7—103.
- ³⁶ РГУ ГА КЧР. Ф. Р-615. Оп. 1. Д. 75. Л. 2.
- ³⁷ И. Кракова. Там, где театра не было // Огонек. 1978. №33, август.
- ³⁸ РГУ ГА КЧР. Ф. Р-408. Оп. 1. Д. 188. Л. 63.
- ³⁹ Там же. Ф. Р-615. Оп. 1. Д. 86. Л. 4.
- ⁴⁰ Там же. Ф. Р-408. Оп. 1. Д. 188. Л. 36, 51.
- ⁴¹ М. Батчаев. Тёппесине джудуз тийген [Осенняя звездой] // До самой смерти: Сб. пьес на карач. яз. Черкесск, 1982. С. 5—77.
- ⁴² А. Караева. В схватке // Ленинское знамя. 3 октября 1979.
- ⁴³ Ф. Урусбиева. За звездным мгновением // Ленинское знамя. 2 декабря 1980.
- ⁴⁴ См. в сб.: До самой смерти... С. 131—240.
- ⁴⁵ РГУ ГА КЧР. Ф. Р-615. Оп. 1. Д. 183. Л. 1; Д. 91. Л. 1.
- ⁴⁶ См. изд.: Б. Анпаев. Сын Ёрюзмека // Добро пожаловать: Пьесы на карач. яз. Черкесск, 1996. С. 330—371.
- ⁴⁷ РГУ ГА КЧР. Ф. Р-615. Оп. 1. Д. 91. Л. 1.
- ⁴⁸ Там же. Д. 173. Л. 13.
- ⁴⁹ Там же. Д. 169. Л. 1—4.
- ⁵⁰ Там же. Л. 4.
- ⁵¹ См. изд.: Х. Байрамукова. Тукъумсуз келин [Бесфамильная невеста] // Кузня: Рассказы, пьесы, статьи на карач. яз. Черкесск, 1987. С. 105—154.
- ⁵² Ф. Урусбиева. За звездным мгновением // Ленинское знамя. 2 декабря 1980.
- ⁵³ РГУ ГА КЧР. Ф. Р-615. Оп. 1. Д. 173. Л. 38—41; Д. 91. Л. 1.
- ⁵⁴ Там же. Д. 86. Л. 24.
- ⁵⁵ Там же. Д. 91. Л. 1.
- ⁵⁶ Режиссер Ш. Алиев был болен.
- ⁵⁷ РГУ ГА КЧР. Ф. Р-615. Оп. 1. Д. 174. Протокол заседания худсовета от 5 апреля 1981 г.
- ⁵⁸ См. изд.: Ш. Алиев. Ходжа и Азраил // «О том, что видели глаза, о том, что слышали уши...» [на карач. яз.]. Черкесск, 1984. С. 47—131.
- ⁵⁹ См.: «Не уходи, Ходжа!» // Ленины байрагы. 27 октября 1981; Наш театр в краевом центре // Там же. 19 декабря 1981; РГУ ГА КЧР. Ф. Р-615. Оп. 1. Д. 185. Л. 1.
- ⁶⁰ РГУ ГА КЧР. Ф. Р-408. Оп. 1. Д. 342. Л. 25.
- ⁶¹ См. об этом: Р. Татаршао. Упавшая пирамида. Ставрополь; Карачаевск, 2009. С. 179—196; РГУ ГА КЧР. Ф. Р-408. Оп. 1. Д. 216. Л. 127, 129, 157.
- ⁶² РГУ ГА КЧР. Ф. Р-408. Оп. 1. Д. 182. Л. 19.
- ⁶³ Там же. Д. 181. Л. 11; Д. 182. Л. 33.
- ⁶⁴ Там же. Д. 182. Л. 69. Проект театра был утвержден в 1967 г., гл. архитектор А. А. Херхеулидзе.
- ⁶⁵ Там же. Ф. Р-615. Оп. 1. Д. 182. Л. 6.
- ⁶⁶ М. Батчаев. До самой смерти: Сб. пьес на карач. яз. Черкесск, 1982. С. 241—296; РГУ ГА КЧР. Ф. Р-615. Оп. 1. Д. 183. Л. 2.

⁶⁷ РГУ ГА КЧР. Ф. Р-615. Оп. 1. Д. 185. Л. 8, 35, 41, 43—48.

⁶⁸ Там же. Д. 193. Л. 1.

⁶⁹ Там же.

⁷⁰ Рукопись пьесы «Батырджаш» хранится у брата писателя, А. Х.-К. Батчаева.

⁷¹ РГУ ГА КЧР. Ф. Р-615. Оп. 1. Д. 193. Л. 1.

⁷² Там же.

⁷³ Ш. Алиев. И смех, и слезы [на карач. яз.]. Черкесск, 1991. С. 45—73.

⁷⁴ РГУ ГА КЧР. Ф. Р-615. Оп. 1. Д. 203. Л. 1.

⁷⁵ Там же.

⁷⁶ Там же. Д. 213. Л. 1—2.

⁷⁷ Там же.

⁷⁸ См. изд.: В. Шекспир. Отелло / Перев. на карач. яз. А. Кубанова. Черкесск, 1988.

⁷⁹ См.: Б. Тохчуков. Энергичный путь театра // Ленинны байрагъы. 12 июня 1984.

⁸⁰ РГУ ГА КЧР. Ф. Р-408. Оп. 1. Д. 361. С. 109.

⁸¹ РГУ ЦДОДП КЧР. Ф. 1. Оп. 24. Д. 10. Л. 64—89; Оп. 40. Д. 9. Л. 75.

⁸² Там же. Оп. 14. Д. 12. Л. 137—139; Оп. 28. Д. 71. Л. 129.

⁸³ Там же. Оп. 55. Д. 66. Л. 1—52.

⁸⁴ РГУ ГА КЧР. Ф. Р-408. Оп. 1. Д. 380. Л. 18—27.

⁸⁵ РГУ ЦДОДП КЧР. Ф. 1. Оп. 55. Д. 66. Л. 53—74.

Глава III

ТВОРЧЕСКИЕ и СТРУКТУРНЫЕ ИННОВАЦИИ в РАЗВИТИИ КАРАЧАЕВСКОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА ПЕРИОДА «ПЕРЕСТРОЙКИ» и ПОСТСОВЕТСКОГО ВРЕМЕНИ (1985—1999)

Анализ проблем национального театра, возникших после выполнения известного постановления по белорусскому драматическому театру в 80-х годах прошлого века, подготовил основу для получения карачаевской молодежи профессионального театрального образования в престижном учебном заведении России. Большая заслуга в выборе института для актерских студий (ЛГИТМиКа для черкесской студии и ГИТИСа для карачаевской) принадлежит начальнику областного управления культуры З. М. Магомедову. Поисками талантливой молодежи с актерскими данными занимались режиссеры областного драмтеатра Б. Х. Тохчуков и Ш. А. Алиев.

Летом 1984 года для отбора студентов в карачаевскую театральную студию в Карачаево-Черкесию приезжает группа преподавателей ГИТИСа: М. К. Литосова, Л. Н. Заславская и О. Т. Рахаев, во главе с народной артисткой РСФСР Е. Н. Козыревой¹.

По постановлению обкома партии в 1984 году на учебу в ГИТИС областным управлением культуры направляются 14 юношей и девушек: Мадина Байрамукова, Муслимат Башлаева, Бурхан Берберов, Умар-Али Бостанов, Зарема Джаубаева, Азрет Загаштоков, Лиана Ижаева, Руслан Коркмазов, Гульнара Темрезова, Аурика Темирова, Казим Узденов, Нина Уккуева, Хаджи Чотчаев². А в июне 1985 года старший преподаватель ГИТИСа Л. Н. Заславская приехала в КЧАО для дополнительного набора³. Таким образом, число студийцев пополнили Махар Узденов, Альберт Билжиев и Морис Козбаев.

Художественным руководителем курса была Е. Н. Козырева, народная артистка РСФСР, известная исполнительница роли Медеи в одноименной драме Еврипида в Театре им. Маяковского, лично проводившая отбор абитуриентов на приемных экзаменах в Черкесске. Сценическую речь сту-

дентам преподавала Татьяна Ивановна Ярош, ученица знаменитой Ирины Петровны Козлянниковой, автора многих пособий по сценической речи, заведующей кафедрой сценической речи, преподававшая еще в 1-й балкарской студии в 1937–1940 годы.

Кроме того, в Высшем театральном училище им. Б. Щукина при Московском академическом театре им. Евг. Б. Вахтангова уже в течение года актерскому мастерству обучались Солтан Джаттоев и Азрет Узденов.

Актер Хасан Биджиев был принят на II курс режиссерского факультета ГИТИСа⁴.

Для будущего карачаевского театра сложилась благоприятная ситуация: впервые на учебу отправлялось большое количество студентов, обладающих необходимыми для профессии психофизическими и фактурными данными, под присмотром их старшего коллеги и наставника Х. Я. Биджиева, а также присоединившегося к студии в период учебы преподавателя ГИТИСа О. Т. Рахаева.

В это время в карачаевской труппе театра сложился немногочисленный, но прочный актерский контингент, работающий с заинтересованным зрителем, любящим и ценящим своих артистов и театр.

Из девяти актеров, окончивших ленинградскую театральную студию, в труппе работали Роза Хапчаева и Борис Урtenов, а Б. Тохчуков был главным режиссером областного драматического театра; десять студийцев из театральной студии Е. И. СклЯрова при музыкальном училище представляла только Л. Гочияева; из двенадцати человек, получивших профессиональное образование в Грузинском театральном институте, в труппе остались работать лишь А. Акбаев и Ш. Тебуев; Х. Биджиев уехал на учебу в ГИТИС. Из учеников режиссера А. Хабичева в театре работали Р. Темрезев и Р. Гочияев. Преподаватель французского языка Т. Батчаева, сознательно, в зрелом возрасте избравшая служение национальному театру, и Р. Бедрева, пришедшая в театр сразу после окончания режиссерского отделения Кабардино-Балкарского училища культуры и искусств, помогли сформировать и упрочить коллектив. Разносторонне одаренная актриса, выпускница ГИТИСа С. Семенова также явилась ценным приобретением труппы. Однако и этого количества актеров явно не хватало для успешной работы.

Очевидно, что для полноценной работы требовалось не только увеличение актерского состава, но и коренное изменение творческой позиции руководства театра и областного управления культуры.

Главная причина ухода талантливых актеров из театра состояла в неготовности руководства области к созданию национального театра, в неправильно избранных стратегии и тактике, мешающих естественному развитию театрального искусства. Центральной целью партийного руководства стали не творческие проблемы, а дисциплинарные, контрольные меры, ведущие к диктату директора, главного режиссера, ориентирован-

ные в основном на идейную выдержанность репертуара. Это обстоятельство объясняет и пассивность местного чиновничества от культуры в вопросах духовных, материальных и бытовых потребностей актеров, и вынужденный уход из театра последних.

Руководство области, и в том числе управление культуры, прекрасно знали, что через определенное время обучающаяся театральному искусству молодежь волеется в коллектив, но реальных мер по их благоустройству в будущем не предпринимало. Поэтому многие актеры, которым после возвращения на родину пришлось столкнуться с бытовыми проблемами, отвлекающими их от творческого процесса, не могли мириться с недостойным отношением к своему труду. Не секрет, что состояние большинства клубных учреждений области угрожало здоровью артистов, вынужденных играть в холодных помещениях в легких костюмах. Болезнь одного артиста сказывалась на всей труппе, на качестве репетиций и спектаклей. Невозможность удовлетворить свои творческие потребности из-за неукомплектованности труппы, однобокости репертуарной политики, творческой пассивности, царящей в театре, мешала профессиональному росту актера.

Общеизвестно, что подбор репертуара труппы, помимо творческой воли режиссера, целиком зависит от количественного и качественного состава исполнителей. В сложившихся обстоятельствах руководство театра было вынуждено комплектовать труппу также и случайными людьми с низкой квалификацией, которые не задерживались в театре. Вопросы же профессиональной подготовки актеров упирались в согласованные акции вышестоящих организаций, поскольку касались бюджета области и были связаны с определенными политическими обязательствами и национальными интересами проживающих в области народов, ориентированными на паритет кадров. Таким образом, самостоятельная подготовка актеров, говорящих на одном языке, неизменно была чревата массой проблем, поскольку затрагивала чьи-то интересы. Приходилось ждать очередной акции по набору в театральные студии.

Несмотря на то, что до приезда выпускников ГИТИСа труппа теряла и актеров, и зрителя, она продолжала работать. К 40-летию Победы в войне 1941—1945 годов коллектив театра обращается к комедии «Трибунал» А. Макаёнка, рекомендованной к постановке главным репертуарным управлением страны⁵.

С помощью небольшого количества актеров драматург рассказал историю маленького человека в большой войне с такой любовью и юмором, что мало оставалось театров в Советском Союзе, которые не поставили бы ее к юбилейной дате. Тема борьбы с фашизмом получила в спектакле гражданский накал благодаря грамотной драматургии, работе режиссера и прекрасной игре отдельных актеров.

Перевод пьесы на карачаевский язык и постановку осуществил Ш. Алиев. Актерский ансамбль под его руководством сумел показать на сцене народное единение в борьбе с фашизмом и его пособниками.

Краткое содержание: отец семейства, никогда прежде не занимавший ответственных постов, назначается немцами старостой деревни. Домашние не разделяют его радости: дети ополчаются против отца, и вся семья решает устроить ему трибунал, приговорив в итоге к расстрелу. В начале спектакля Телешко в исполнении А. Акбаева предстает несуразным, неуклюжим мужичонкой. Актер показывает постепенные изменения в характере своего героя: за его услужливостью перед немцами и незаметностью в семье скрывается умный разведчик, готовый рыдать и смеяться от радости, что вырстил честных и достойных детей. Он не может рассказать им всю правду о себе. А. Акбаев воплощал личную драму своего героя разнообразно и широко, с соблюдением всех законов трагикомического жанра как в пластическом решении, так и психологическом ощущении.

При подведении итогов Всероссийского театрального фестиваля, посвященного 40-летию Победы советского народа в Великой Отечественной войне, спектакль «Трибунал» был награжден дипломом, была отмечена также режиссерская работа Ш. Алиева и актерская — А. Акбаева⁶.

В сезоне 1984/85 года карачаевская труппа по требованию зрителей возобновляет спектакль «Директор бани» Ш. Эбзеева⁷.

Сатирическая комедия, значительно обогащенная в пластическом выражении, дающая актерам большую свободу для самовыражения, приобрела социальную остроту благодаря удачно созданным образам современных бездельников и ловкачей. Глядя на директора бани, замечательно сыгранного А. Акбаевым, зритель не только смеялся над его утомительными усилиями представить себя как занятого человека, но и одновременно думал, как такому аферисту доверили ответственное место, почему не видят его истинного лица. Результат фривольного обучения неуклюжей секретарши «светским» манерам — образ откровенно жеманной и лъстивой кокетки во втором действии. Простого кочегара, которого директор панибратски называет Джимми, он сделал аферистом. Их утренние заседания представляют игру блестящего актерского трио, дополнительно украшенного приходом местной сплетницы (актеры А. Акбаев, Л. Гочияева, Р. Гочияев, Р. Хапчаева).

Спектакль «Директор бани» призван был не просто смешить зрителей, но сценически акцентировать социальное зло — назначение на государственные посты невежд (в 70—80-е годы прошлого века оно было распространено повсеместно). Режиссеру пришлось приложить усилия, чтобы исполнитель главной роли А. Акбаев не придал своему персонажу обаятельных черт, — это могло бы превратить спектакль в водевиль. Для этого постановщик равноценно распределил внимание между внешними харак-

теристиками и поведением персонажей. Сложенная игра актеров способствовала созданию запоминающихся сочных и ярких образов, неизменно привлекавших зрителей в театр и в клубы на выездах. Этот спектакль, будь он включен в репертуар труппы раньше, смог бы способствовать выполнению финансового плана театра в 1985 году.

В Карачаево-Черкесии, как и во всей стране, уже появлялись отчетливые приметы смены общественного строя. Ей предшествовало резкое прекращение финансирования многих объектов социально-культурного назначения, которое привело к многомесячным задержкам заработной платы. Количество выездов в сельскую местность стало сокращаться из-за низкой посещаемости зрителей, они не могли купить билеты на представление. Аналогичная ситуация складывалась и на стационаре во время вечерних спектаклей. Участились случаи отмены спектаклей⁸.

В середине 1980-х годов обстановка в театре несколько оживляется. Наступившая «перестройка» способствовала росту национального самосознания, появлению веры в собственные возможности и права. Началась реорганизация устаревшей, сковывающей творческую инициативу и мешающей развитию национального театра структуры. Инициатором движения за самостоятельность русского и национальных театров стал режиссер Ш. Алиев. В 1985 году на общем собрании коллектива областного драматического театра, с участием секретарей обкома и горкома по идеологии, представителей СТД из Москвы и Ставропольского края, Министерства культуры и др., бурно обсуждался вопрос разделения драматических трупп. После того, как Алиева необоснованно обвинили в национализме, на его защиту встали практически вся карачаевская труппа и те сотрудники областного драмтеатра, кто был идеологически независим и ясно отличал попытки внести интриги в творческий процесс, помешать становлению национального театра от эгоистических целей отдельных личностей. Собрание приняло неуправляемый характер и было закрыто⁹. И хотя первые перестроечные попытки окончились неудачей, было ясно, что перемены не замедлят себя ждать.

В творческом отношении для режиссера и драматурга Ш. Алиева именно период 1985–1988 годов оказался самым плодотворным: он поставил много спектаклей и написал несколько пьес. Низкое качество современной драматургии заставило его обратиться к переводным произведениям, которые давали возможность утвердить собственное видение национального театра и использовать актеров, разделяющих его видение. Как мы уже отмечали выше, Ш. Алиев полагал, что карачаевскому народу, испытывавшему много страданий, нужно показывать именно комедии, которые вновь научили бы его смеяться и ощущать себя свободным.

Репертуар 1985 года состоял из спектаклей в его постановке: «Сказка о четырех близнецах» П. Панчева, «Дуэль» М. Байджиева, «Трибунал» А. Макаёнка, «И смех, и слезы!» (по произведениям А. Чехова) и «Ди-

ректор бани» Ш. Эбзеева, в которых преобладало комедийное и лирическое начало¹⁰.

После «Трибунала» в сезоне 1986/87 года Ш. Алиев выбрал для постановки две одноактные французские комедии — «Приезжий из Рангуна» («Рангундан келген») Ги Абекассиса и «Бес вселился» («Шайтанны оюнлары») М. Фора, — с небольшим количеством ролей, объединенных под общим названием «Шутки дьявола»¹¹.

Основная мысль спектакля «Приезжий из Рангуна» — в том, что человек, делающий зло другим, прежде всего причиняет вред себе. В спектакле раскрывается тема охлаждения чувств между людьми в капиталистическом мире.

Главный герой — изобретатель атомной бомбы — не задумывается о дальнейшей судьбе своего изобретения и о тех, кто хочет эту бомбу у себя иметь. Главное для него — заработать большие деньги и таким образом получить право говорить с миром с позиции силы.

Далее последовала постановка Ш. Алиевым известных произведений А. П. Чехова «Хирургия», «Враги», «Дипломат», «Злоумышленник», «В цирюльне» в переводе М. Чотчаева, объединенных под названием «И смех, и слезы!»¹².

Этот спектакль объединил великолепный ансамбль, с блестящими актерскими работами. Тонкое чувство комедийного жанра А. Акбаева и Р. Гочияева особенно проявилось в «Хирургии» Чехова. Обладающие великолепным чувством ритма, музыкальностью, пластичностью, они всегда становились центром внимания публики, независимо от того, в каком спектакле играли, комедийном или драматическом. Но если актерам приходилось выступать в дуэте, то удержаться в рамках режиссерской воли им мешали зрители, провоцируя их на экспромт, импровизацию.

Совершенно другое впечатление оставалось от игры А. Акбаева в паре с Б. Уртеновым. Если в первом случае зритель наблюдал полное совпадение у актеров исполнительской техники и импровизационной легкости, то во втором встреча двух противоположностей — подвижного и раскованного А. Акбаева и нарочито заторможенного Б. Уртенова, создавших новые, запоминающиеся типажы, заостряла комедийную ситуацию, представив ее в новом, неожиданном ракурсе.

Впоследствии приверженность к комедийному жанру сказалась на исполнительской культуре карачаевских актеров. У артистов, часто игравших однотипные роли, вырабатывались штампы, которые со временем укоренялись и обнаруживались в игре «на публику». Комедийный жанр воспитывал и в зрителях своеобразное поведение, поддержанное и генной памятью, и современной репертуарной политикой театра.

Журнал учета творческой работы театра показывает, что за 11 месяцев 1986 года карачаевская труппа продемонстрировала зрителям 4 спектакля: «И смех, и слезы!» — 51 раз, «Трибунал» — 1 раз, «Директор бани» — 30 раз, «Шутки дьявола» — 17 раз¹³. Творческие возможности их постановщика были реализованы полностью, чего нельзя сказать об актерам, не предрасположенных к жанровому однообразию.

Творческая неудовлетворенность особенно сказывалась на продуктивности актерского труда. Показательны материалы, представляющие выполнение плана по спектаклям актерами карачаевской труппы в первом квартале 1986 года.

	Норма	Выполнение	Процент
А. Ш. Акбаев	60	25	42
З.-А. Ю. Боташева	69	1	1,5
Т. Х. Батчаева	69	1	1,5
Р. М. Гочияев	69	34	49
Р. А. Темрезов	69	32	46
Б. Х. Уртенев	69	34	49
Р. И. Хапчаева	60	4	7
Л. С.-Х. Хабичева	69	5	7 ¹⁴

Из справки видно, что половина актеров (а именно, женский состав) практически не занята в труппе. Цифры наглядно свидетельствуют также о непродуманной репертуарной политике, ее односторонности и неправильном использовании актерского потенциала. (Нельзя не отметить, правда, что одной из причин такого распределения актеров было желание сберечь здоровье женской половины труппы в условиях неприспособленности сельских клубов для работы в зимний период.)

Ожидаемые изменения в театральной жизни, в ее художественных принципах и стиле руководства театра связывались со скорым прибытием выпускников московской актерской студии из ГИТИСа и двух студентов из Щукинского театрального училища.

За годы учебы в институте карачаевские студенты приобретали актерский опыт, играя классическую драматургию. Дипломной работой студии ГИТИС стал спектакль «Мещане» по пьесе М. Горького, поставленный преподавателем института режиссером О. Т. Рахеевым и получивший высокую оценку приемной комиссии и зрителей — преподавателей и студентов раз-

личных факультетов ГИТИСа. В ноябре 1987 года спектакль был представлен карачаевской диаспоре в Москве, на нем присутствовало около двухсот человек. К сожалению, карачаевскому зрителю в области спектакль не показали. Вторым ярким по образности стал спектакль «Человек и джентельмен» Э. Де Филиппо, поставленный режиссером курса Л. Н. Заславской. Он вызвал шквал аплодисментов у зрителей, которые стоя приветствовали тонкую и темпераментную работу постановщика и актеров.

На художественном совете института был отмечен оригинальный подход режиссера-дипломника Х. Биджиева к решению художественных и постановочных задач при демонстрации сценической композиции по трагедии «Отелло» Шекспира. Биджиев задействовал актерские силы всех национальных студий, обучавшихся в то время в ГИТИСе, объединив студентов разных национальностей в войско наемников со всего света, которым руководил Отелло, и придав достоверность и особую энергетику действию. На фоне мужской брутальности участь хрупкой Дездемоны, олицетворявшей чистоту небесного творения, казалась предрешенной. Сам режиссер сыграл роль Кассио, показав его как человека умного, талантливой и не оцененного Отелло.

В 30-минутной сценической композиции Биджиев показал основную тему и идею будущего спектакля — о насилии над жизнью, волей и чувствами человека, об изменчивости судьбы, о невозможности остаться в живых под колесом военной машины.

Интеллектуальная выразительность является сильной стороной режиссерского стиля Х. Биджиева. Будучи студентом IV курса, он во время прохождения режиссерской практики участвовал в постановке спектакля «Атай и его семья» («Атайны юдегиси») по пьесе «Ветеран» современного ногайского писателя Исы Капаева¹⁵. Конфликт пьесы — в драме поколений, утрате молодежью духовных ценностей народа, несовместимости национальных стандартов и стереотипов с установлениями современной цивилизации. В спектакле был создан виртуальный образ, вырвавшийся из современного бытия, сметающий на своем пути традиционные приоритеты как пережитки прошлого. Убедительно были продемонстрированы трагедия стариков и растерянность перед будущим молодого поколения.

В советской драматургии 80-х годов XX века становится популярным образ нового героя, который концентрирует в себе новаторский стиль поведения, убежденность в необходимости перемен, душевную отзывчивость. Так появилась, например, пьеса «Сталевары», которая вошла в репертуар практически всех театров страны.

В карачаевской драматургии также не прекращался поиск нового литературного героя. Драматург Б. Аппаев принес в театр пьесу «Тышындан Адам» («Человек со стороны», или «Чужой»). Эта пьеса примечательна своей адресностью: она касалась непосредственно колхозной жизни, атмосферы и быта животноводов¹⁶. Б. Аппаев — мастер бытовой народной

лексики, его драмы отличает соблюдение традиционной игровой манеры ведения диалогов «нактырда», столь привлекательной для карачаевских зрителей своим смысловым разнообразием и синтаксическим изяществом.

Как явствует из журнала творческой работы театра за 1986—1987 годов, репетиции над спектаклем шли неровно, с перерывами и продолжались с 7 января по 13 ноября 1986 года¹⁷. Причины заключались не только в болезни актеров или занятости репетиционных помещений — в театре, где сосредоточены три труппы, накладки неизбежны. Репетиционный процесс зависел от цензуры: ведь героем пьесы оказывался человек со стороны, чужак — предприимчивый, независимый, профессионал своего дела, личным примером разбудивший в колхозниках чувство собственного достоинства и инициативу. На его фоне опытные работники-коммунисты, технически отставшие, не знающие новшеств технологии, выглядели примитивными. Заслуга режиссера Ш. Алиева была в том, что он отстоял сценический вариант драматургического замысла. Обществу и театру нужны были новые идеи и новые герои.

Спектакль «Чужой» воскрешал перед зрителями атмосферу рутинности колхозной жизни и был рассчитан на сугубо сельскую аудиторию. В центре пьесы — образ главного зоотехника Исмаила, человека молодого, честного, принципиального, не дающего спуска вора и лентяям. Привыкшие к безответственной жизни, колхозники считают его «чужим», хотя именно Исмаил бережет народное добро от воров. Актер Р. Темрезов искренне передал принципиальность и неподкупность характера Исмаила.

Председатель колхоза Мурат, опытный руководитель, но малограмотный специалист, предпочел спокойную жизнь и стал попустительствовать нерадивым работникам, оказавшись под влиянием карьериста Тохтара.

Конфликт развивается вокруг отношений между Исмаилом и Муратом, построенных режиссером на пластическом противопоставлении их характеров и поступков.

Роль Мурата емкая и выразительная. Он от всего устал, ему не нужны никакие новации и эксперименты. Актер А. Акбаев наполнил образ председателя душевностью, его жалеешь, как человека, отставшего от жизни, не понимающего, что пришла пора уступить место молодым. Некогда опыт и организаторские навыки коммуниста и фронтовика Мурата помогли в восстановлении хозяйства, теперь же нужны знания профессиональные. Именно такими знаниями — дающими возможность действовать смело, неординарно — обладает Исмаил.

Побочные сюжетные линии помогали развитию действия. Изобретательно сыграла роль жены Мурата Саният актриса Р. Хапчаева. Это типичная сельская женщина, стремящаяся удачно выдать свою дочь замуж. Примечательна сцена в приемной, сыгранная актрисой, как всегда, сочно, со всеми выразительными чертами настырной матери. Заметив приоткры-

тую дверь кабинета нового главного зоотехника Тохтара, назначенного на место Исмаила, Саният начинает громко разговаривать по телефону с дочерью. Актерская техника, продемонстрированная в этой сцене Р. Хапчаевой, очень разнообразна. Реплики произносились актрисой в широком интонационном диапазоне, сценически выразительно.

В игре Р. Гочияева критики отметили штампы, пытаясь объяснить их тем, что либо актер мало работает над собой, либо режиссеры дают ему однотипные роли.

В спектакле важное идейное значение отводилось образу секретаря партийной организации, вставшей на защиту Исмаила.

Музыку к спектаклю подбирал Б. Калашников, дав каждому персонажу индивидуальное музыкальное сопровождение. Популярная в те годы песня поэта А. Узденова «Арбачи» стала музыкальным лейтмотивом спектакля. Сценическое оформление было профессионально выполнено художником-постановщиком Маратом Бегеуловым. Старинная карачаевская арба, находящаяся в центре сцены, символизировала художественный образ и ритм колхозной жизни: в начале спектакля арба стояла на месте, как застывшая жизнь, по ходу спектакля ее положение менялось — то Исмаил пытался сдвинуть ее с места, то в финале сама она начинала медленно вращаться.

Главная идея спектакля, состоящая в том, что не политическая принадлежность и не фронтовые заслуги определяют назначение на должность, а профессионализм и порядочность, оказалась особенно актуальной в перестроечное время. Спектакль расшатывал сложившиеся стереотипы, призывал к пересмотру устаревших постулатов коммунистической морали. Светлым мотивом уважения к труду сельских жителей он побуждал к раздумью.

С тех же позиций был решен и спектакль по пьесе Ш. Алиева «В ночь на пятницу»¹⁸, поставленный студентом IV курса режиссерского факультета ГИТИСа Х. Биджиевым в ноябре 1987 года в качестве преддипломной работы. В спектакле были заняты семь действующих лиц (пять мужчин и две женщины).

Пьеса Ш. Алиева повествует о классовой борьбе и становлении советской власти в Карачае, которые сопровождались ошибками и заблуждениями и стали испытанием веры и убеждений. «Это моя попытка осмыслить с сегодняшних позиций всю сложность и запущенность человеческих отношений на заре советской власти, времени столь сложном, сколь и героическом для нашего народа»¹⁹, — писал драматург. В пьесе есть всё от добротной драматургии: ясный конфликт, динамичное действие, речевая индивидуальность персонажей, богатая, образная лексика. Национальные особенности поведения героев соответствуют этике взаимоотношений, принятой в горской среде.

В трактовке Биджиева революционные события и персонажи пьесы получили философское звучание. Этому немало способствовала сценография спектакля, в разработке которой участвовали режиссер, художник и осветитель.

Начинался спектакль необычно, как бы финальной картиной: под пение муэдзина в правой стороне сцены падают шпили минарета, а какой-то мужчина пытается вскарабкаться наверх и водрузить красный флаг; как только он спускается, на мгновение гаснет свет в зале и на сцене слышна суета — она вызвана поджогом школы. Затем свет вспыхивает снова и начинается собственно представление: зрители видят стены строящейся школы, объемное изображение которых создано при помощи света и вертикально поднимающихся со сцены длинных досок. Режиссер как бы говорит: вы видели финал, а теперь смотрите, чего нам это стоило.

Действие происходит в одном из горных аулов в период становления советской власти, разделившей общество на ее сторонников и противников. В ауле весной под руководством представителей новой власти начали спешно строить школу, чтобы осенью начать учебный год в новом здании. Школьников временно разместили в мечети, изгнав оттуда верующих и вызвав недовольство противоборствующей стороны.

Конфликт двигают две стороны: на одной находятся председатель сельсовета Махти и секретарь Осман, на другой — сельский богач Муштрай и его сын Оштур, два года скрывающийся в горах с группой недовольных революционными преобразованиями. Побочная лирическая линия Османа и дочери Муштрая Айхан углубляет и динамизирует драматическую ситуацию, помогает лучше раскрыть характеры и психологию героев.

Махти, один из главных персонажей, в исполнении Б. Уртенкова предстает как мудрый, преданный революционным идеалам человек. Все его мысли и дела направлены к добыванию средств на строительство школы. Он ищет контактов и с Муштраем. От его жены он узнает о любви Османа и Айхан.

Осман влюблен в девушку, но вынужден подавлять свое чувство ради выбранного дела, он в тупике. Мудрый совет Махти помогает Осману поступить правильно, женившись на любимой девушке. Молодой актер Р. Гоцияев сумел показать изменения в характере своего героя, нетерпение молодости, но сдержанное поведение его как зятя.

Актриса С. Семенова представила образ типичной горянки, сдержанной и гордой, сознательно отдавшей свое сердце крестьянскому парню, заранее зная последствия — проклятие отца и разочарование в ней брата.

В исполнении Р. Темрезова образ Оштура обретает трагические черты: мужественный и благородный, любящий сын и брат, он понимает бессмысленность противостояния.

Исполнительница роли Балдаш Р. Хапчаева создала запоминающийся характер матери, способной ради счастья детей совершать неожиданные поступки: зная суровый характер мужа, она самостоятельно идет на прием к

Махти, устраивая тем самым судьбу дочери, втайне надеясь примирить его с мужем и сыном.

Муштрай, некогда сам испытывший тяготы и лишения бедняцкой жизни, трудно наживавший богатство, теперь никак не может смириться с тем, что должен стать вровень со всеми теми, кого он считал «голодранцами». Актер Акбаев играл трагедию человека, у которого выбили почву из-под ног, играл так впечатляюще, что зрители чувствовали атмосферу революционного времени, когда в одночасье переворачивалась человеческая судьба.

В образ Ибрая, персонажа, не знающего, чью сторону выбрать, актер И. Джаубаев вложил растерянность и неуверенность по-настоящему испуганного человека.

Финал постановки трагичен и философски обобщен: умирает от шальной пули Махти, школа горит, люди, почти в полной темноте, мечутся по сцене с ведрами... На короткий миг яркая вспышка высвечивает флаг, развевающийся над школой. Спектакль кончился, но чувство, что все может повториться снова, не исчезло.

Ко времени приезда выпускников карачаевской актерской студии ГИТИСа обостряется проблема с разделением труппы на самостоятельные — русскую, карачаевскую и черкесскую, — необходимым для корректировки работы со зрителями, репертуаром, гастрольями и т. д. Требовала решения и кадровая проблема: в 1987 году в труппе театра фактически работали только 10 актеров, при положенных по штату тринадцати, что также было недостаточно для работы с полноценным репертуаром²⁰.

Становилось очевидным, что принудительное объединение трехязычного (русского, карачаевского и черкесского) состава труппы под началом одного главного режиссера, постоянная недостаточность исполнительского состава национальных трупп, как и беспринципность художественного совета, пассивность дирекции, монотонность режиссуры, тормозят работу театра.

Грандиозные перемены, вызванные «перестройкой», коснулись и театральной системы страны. Проведение в 1986—1988 годах театрального эксперимента, целью которого было совершенствование управления и повышение эффективности деятельности театров, коренным образом изменило их положение. Получение творческой свободы и обострение проблем этнопрофессиональной идентификации побудили коллектив областного театра радикально изменить устаревшую, не отвечающую интересам многонационального коллектива структуру штатного расписания и ускорить создание двух автономных трупп, русской и национальной.

До назначения главного режиссера при областном драматическом театре создается режиссерская коллегия, в состав которой вошли режиссеры, актеры, зав. литературной частью и директор театра (всего 6 человек)²¹.

Как выше указывалось, в это время Ш. Алиев много работал над получением самостоятельности национальными труппами театра. В результате его неустанной деятельности в театральной жизни области происходят заметные изменения. Сначала утверждается смета, где при одном главном режиссере театра предусмотрены еще три режиссера-постановщика, для каждой труппы отдельно. Вместе с режиссером черкесской труппы Э. Нагоем Алиев уточняет структуру и смету расходов на содержание качественно новых трупп театра, где финансово аргументировалась их жизнестойкость. Их предложения были приняты к рассмотрению и дирекцией театра, и вышестоящими органами²². В итоге управление культуры облисполкома официально разрешило создать три самостоятельные в художественном отношении труппы, со своими главными режиссерами, при одной дирекции, в пределах существующей дотации и лимитов по труду²³.

Дирекция театра скорректировала это предложение и представила управлению культуры новое штатное расписание на 1987 год, предусматривающее значительное расширение административного и художественно-руководящего состава, артистического и художественно-постановочного, а также технических цехов и мастерских. Предусматривались должности трех главных администраторов для каждой из трех трупп, а также, помимо ставки главного режиссера русской труппы, вводились должности двух главных режиссеров в национальной труппе, т. е. официально признавалось разделение театра на две независимые части. Кроме того, вводилась новая должность замдиректора по организации зрителей. Исполнительский персонал в национальной труппе ограничивался тринадцатью актерами для каждого коллектива. Разделение областного драмтеатра на самостоятельные русскую и национальную труппы было велением времени и обстоятельств. Превалирование технических вопросов над художественными было документально подкреплено управлением культуры облисполкома²⁴. Так было положено начало обретению творческой свободы национальных театров КЧР.

Новообразованные художественные советы для русской и национальной трупп наделались правом суверенного существования и независимости своей кадровой, репертуарной и гастрольной политики, подразумевающих ответственность за художественное качество постановок, организацию гастролей и производственную дисциплину. Результаты реорганизации сразу же сказались на качестве работы: режиссеры работали слаженно, два художественных совета решали свои проблемы независимо и толково; улучшилась посещаемость театра, возросла профессиональная ответственность творческого коллектива перед публикой, обрел устойчивость актерский состав.

Театральная деятельность в 1987 году отмечена скромными результатами. Всего за год на стационаре, т. е. на сцене областного драмтеатра в Черкесске, было продемонстрировано пять спектаклей: «Директор бани» Ш. Эбзеева — три раза, драматические этюды А. Чехова под названием «И смех, и слезы» — один раз, «Чужой» Б. Аппаева — четыре раза, «Атай и

его семья» И. Капаева — два раза и «В ночь на пятницу» Ш. Алиева — четыре раза. Судя по отчетам, число зрителей на одном спектакле составляло 100—150, а число зрителей областного центра, посмотревших все спектакли, составило 1900 человек²⁵. На наш взгляд, эта цифра не отражает действительной ситуации, поскольку городской театр — это место, где можно пообщаться с соплеменниками, услышать родную речь. Дни премьер превращаются в своеобразные праздники встреч родных, знакомых, деловых партнеров, и зрительный зал, вмещающий более 750 человек, обычно заполнен публикой. Кроме того, многие зрители, а обычно это близкие родственники и друзья сотрудников театра, которых немало (около 10—15 человек), приходят смотреть спектакли по пригласительным билетам. Таким образом, складывалась парадоксальная ситуация: зрительный зал полон, а билеты в кассе не раскуплены. Конечно, могло иметь место и сокрытие истинных цифр проданных билетов, но во всех случаях это свидетельствовало о недооценке труда актеров.

Всего же за 1987 год, включая выездные спектакли в карачаевские аулы, артисты сыграли в 118-ти постановках (при плане 160 спектаклей), собрав 20 900 зрителей (при плане 35 600)²⁶. (Отметим еще раз преобладание комедийного жанра и национальной драматургии.)

В сравнении с предыдущим годом план по количеству спектаклей и числу зрителей заметно увеличился (соответственно на 40 и 10 600)²⁷. В период принципиальных изменений в театре повышение плана, на наш взгляд, было недальновидным шагом и свидетельствовало о неопытности новых руководителей художественных трупп. Общая эйфория, охватившая тогда коллективы, заставила их забыть, что гастроли прерваны, причем на неизвестное время, должное финансирование отсутствует, бензина и автотранспорта на выезды не хватает и т. д., театральная казна пополняется плохо. Кроме того, на выполнении финансового плана не лучшим образом сказывалось вмешательство в работу администратора играющих актеров.

Желание максимально использовать предоставленные «перестройкой» возможности внесло оживление в жизнь театрального коллектива. Знаковые перемены, произошедшие в кадровой и репертуарной политике театра в 1986—1988 годах, способствовали возобновлению и расширению функций, характеризующих настоящий творческий коллектив: участие в конференциях и фестивалях, сотрудничество с другими театрами, обновление репертуара и гастрольной жизни и др. При театре была создана секция драматургов, в 1986 и 1987 году при содействии ВТО удалось провести семинары с участием московских критиков и драматургов. Судьбе возвращающихся выпускников ГИТИСа уделялось самое пристальное внимание. Б. Лайпанов в своей статье в газете «Ленинское знамя» цитировал слова руководителя карачаевской студии Е. Козыревой: «Нами подготовлена талантливая, дружная и работоспособная группа. Все педагоги обеспокоены будущим молодых актеров. В следующем году они возвращаются

на родину. Все ли подготовлено к их приезду? Проблема ведь в достойных условиях жизни. Почему предыдущая труппа распалась? Сделаны ли в области выводы из этого события? Будет печально, если наш четырехлетний труд канет в воду»²⁸. В литературной части театра был собран небольшой архив из новых и переводных пьес для формирования репертуара с учетом возможностей молодых актеров. Была достигнута договоренность с театрами Татарстана, Закавказья и Узбекистана о гастролях и творческом сотрудничестве²⁹.

В репертуаре карачаевской труппы 1988 года на выездах было 5 спектаклей («Директор бани» Ш. Эбзеева, «Атай и его семья» И. Капаева, «В ночь на пятницу» Ш. Алиева, «Похождения храброго Кикилы» Г. Нахуцришвили и Б. Гамрекели, «Чужой» Б. Аппаева). На состоявшихся весной того же года гастролях в балкарских селениях Кабардино-Балкарии показали новый спектакль «Бременские музыканты» В. Шульжика в постановке Ш. Алиева. Он пользовался успехом у детской аудитории, которую привлекла атмосфера непосредственного общения, легкая игра актеров, исполнявших роли животных и колоритных разбойников, обилие музыки, песен и танцев.

С самого начала своей деятельности карачаевская труппа уделяла большое внимание спектаклям для детей. Традиционная неделя «Театр и дети», начатая еще в 1974 году и ежегодно проходившая во время зимних или весенних каникул, имела огромное воспитательное и эстетическое значение, поскольку театр юного зрителя по-прежнему отсутствовал в области. Несмотря на то, что после «перестройки» движение «Театр и дети» прекратило свое существование, работа над детскими спектаклями продолжалась. Детский репертуар обычно был представлен инсценировками народных сказок и требовал творческого подхода в сценографическом и музыкальном оформлении.

Балкарские зрители увидели и два спектакля, подготовленные в прошлых сезонах («Атай и его семья» И. Капаева и «Директор бани» Ш. Эбзеева). Кроме того, в репертуаре труппы был возобновлен спектакль «Два брата» по пьесе М. Лермонтова, в том же составе, что и в постановке 1984 года; режиссер постановки — Ш. Алиев, художник — Владимир Лунник. Восстановительные репетиции начались 6 июля 1988 года, спектакль был сдан художественному совету театра 24 ноября 1988 г.³⁰

Эта постановка, как и первая, не была принята. Попытка внедрения чуждой морали, к тому же в гротескной форме, в традиционное сознание карачаевцев, оказалась преждевременной. Реакция публики повлияла и на жанр пьесы. Некоторые актеры использовали в игре мелодраматические штампы, и это исказило и моральную, и социальную направленность спектакля.

Игра на зрителя, которой подчинились некоторые актеры, в сочетании с невзыскательностью публики, особенно сельской, и в отсутствие

критики не только развращала эстетический вкус зрителя, но и обедняла самих актеров, постоянно играющих в одном жанре и потому накапливающих исполнительские штампы, от которых впоследствии бывает трудно избавиться.

Занятые в этом спектакле актеры представляли весь тогдашний состав карачаевской труппы. Очевидная актерская индивидуальность каждого из них удержала труппу от распада, несмотря на все трудности, о которых мы только что сказали. Р. Хапчаева, Б. Уртенев, А. Акбаев, Ш. Тебуев, Л. Гочияева, С. Семенова, Т. Батчаева, Р. Темрезев и Р. Гочияев представляли созвездие одаренных актеров, которые в дальнейшем прославили театральное искусство карачаевцев. Их стремление к постоянному совершенствованию исполнительского мастерства требовало работы с несколькими режиссерами, имеющими разные методики и художественный кругозор. И среди карачаевских режиссеров такие были, но путь их в театр был затруднен как из-за штатных ограничений, так и по причине простых человеческих слабостей, присущих людям театра; практики же приглашений постановщиков по контракту тогда еще не было. По штату в национальной труппе предусматривался один режиссер, который должен был выпустить три спектакля в театральный сезон (плюс еще иногда одна-две постановки главного режиссера).

Происходящее в театре, в частности в его национальной труппе, обратило на себя внимание средств массовой информации и общественности. Никогда прежде не было опубликовано столько содержательных статей по разным аспектам работы театра, как в 1986—1988 годах. Полемика, развернувшаяся на страницах областных газет, в которой участвовали и деятели театра, и зрители, инициировала проведение «круглого стола» с участием ставропольских и московских критиков, управленцев и др., на котором были заявлены многие проблемы театра и пути их решения. Еще до приезда гитисовской студии режиссеры театра неоднократно обращали внимание руководства области на необходимость четкого разграничения полномочий русского и национального театров. Они были озабочены также состоянием сельских клубных помещений, давно не отвечающих своему назначению, между тем актеры национальных трупп проводят в них 90% своего рабочего времени.

Явное противоречие между художественной и организационной самостоятельностью всех трех театральных трупп, с ограниченной материальной базой и существующей административной формой, требовало коренных изменений в структуре театра. «Сделанные экономические расчеты показали, что создание самостоятельных Русского и Национального театров возможно без увеличения государственных дотаций на их содержание. Эти вопросы рассматривались и получили поддержку в СТД РСФСР и краевом управлении культуры. Мы надеемся, что в ближайшее время этот вопрос будет разрешен и новый сезон откроют два областных

театра», — заявил первый секретарь обкома партии на встрече с творческой интеллигенцией области в начале 1988 года³¹. А в конце 1988 года на коллегии областного управления культуры, рассматривавшей состояние дел и обстановку в театре, представитель партийного руководства заверил, что после проведения областной конференции они вплотную займутся вопросом раздела театра³².

Сезон 1988/89 года, начавшийся 2 ноября 1988 года, ознаменовал новый этап развития карачаевского театра, связанный с увеличением актерского состава труппы, в которую пришли 16 молодых талантливых актеров — выпускников ГИТИСа, которые заметно оживили творческую атмосферу в театре.

Они привезли с собой интересный и необычный спектакль в постановке Х. Биджиева «Представление „Гамлета“ в селении Нижняя Мрдуша, или Триумф народа» хорватского драматурга Иво Брешана, сыгранный на русском языке 29 декабря 1988 года³³. В спектакле в основном были заняты выпускники актерской студии ГИТИСа.

Действие спектакля начинается сразу по окончании войны, в 1945 году, на окраине Югославии в заброшенном селе, где жизнь построена по понятиям хозяина сельхозартеля Букары, подчинившего себе все население. В клубе обсуждается вопрос о художественной самодеятельности. Один из сельчан, возвратившийся из города, красочно рассказывает о своих впечатлениях, полученных от спектакля «Гамлет». В его пересказе имена героев пьесы искажаются, а сюжет передается по-крестьянски прямолинейно. Артельщики решают поставить эту пьесу в своем клубе. Постановщиком назначается сельский Учитель. На роль Гамлета он выбирает Йоцо — сына бухгалтера, арестованного по ложному обвинению и ждущего решения суда в тюрьме. Из письма отца Йоцо узнает, что настоящий вор — Букара (который назначен на роль Клавдия) и что подтвердить это может Макач (Лаэрт). Попытки выяснить правду у Букары ничего не дают, опытный и наглый председатель высмеивает юношу. Единственный документ, служащий доказательством его вины, Букара с помощью дочери Пульо (Полоний) крадет у Йоцо и уничтожает.

Учитель пишет новый сценарий, именно для данных актеров, сохраняя из трагедии только имена и сюжетные линии. На финальной репетиции Йоцо, приставив нож к горлу Макача, добивается от него подтверждения о невиновности отца, но окружающие, услышав правду, трусливо прячутся. В итоге бухгалтер кончает жизнь самоубийством, а его сын убегает, чтобы не быть арестованным.

Известный монолог Гамлета «Быть или не быть?» в устах Учителя, который как будто смирился со своей участью, воспринимался как душевный взрыв, настолько сильны были в нем трагические интонации самого Учителя. Страстное, убедительное исполнение артиста М. Узденова и пародийная выразительность мизансцены, представляющей деревенское общество, получила философское обобщение, порождая невеселые ассоциации с современностью.

Композиция пьесы подсказала режиссеру активный перенос действия в зрительный зал, что придало спектаклю большую зрелищность и усилило конфликт (между интеллигентным Учителем и противопоставленной ему сельской массой). Режиссерская ирония над «триумфом народа», его мнимым единением обнаруживалась и в общем настроении спектакля, и в игре актеров. Молодые артисты сразу попали в ситуацию, когда нужно руководить публикой: реакция ее была столь бурной и непосредственной, что вынуждала актеров долго держать паузу или моментально переигрывать свое отношение к происходящему.

Сценическое изобличение морали и амбиций, присущих запуганным и отсталым сельским обывателям, не столько демонстрировало пародийную линию спектакля, сколько акцентировало внимание зрителей на его сверхзадаче — показать, что именно бездуховность рождает диктаторов и войны, унижения и несправедливость. Сцены репетиций чередуются со сценами быта, демонстрируя как наивность крестьян, так и их невежество. Остроумные каламбуры, пикантные ситуации накаляют действие, обнажая антимилитаристскую идею, поданную в оригинальной многоплановой форме.

Примечательна финальная сцена с коварным и лицемерным Букарой (загримированным под Сталина): почувствовав, что теряет власть, он открывает пальбу по людям, репетирующим в клубе. Там, где они падали, поднимались кладбищенские надгробия с изображением христианских крестов, мусульманских полумесяцев, иудейских шестигранников. Сцена Дома культуры превратилась в интернациональное кладбище.

Абсурдность и трагичность событий и судеб персонажей пьесы, по мысли автора, суть следствие политической системы. Антимилитаристская и антимещанская направленность политической сатиры И. Брешана, поданная с грустной иронией, обусловила соединение в спектакле элементов гротеска, карикатуры и пародии.

Сразу после этого спектакля стала расти актерская востребованность Махара Узденова и Альберта Биджиева, необычайно талантливых, многообещающих актеров: «Не во всяком театре встретишь двух молодых героев, в которых бы так удачно сочетались внешние данные с внутренним содержанием. Так и хочется сказать: истинные сыны гор! Высокие, стройные, пластичные, красивые они вносили в спектакль интеллигентность и разумную сдержанность, темперамент и изящество. За этим виделся их жизненный характер»³⁴.

Осенью 1989 года участников спектакля «Представление „Гамлета“ в селении Нижняя Мрдуша» пригласили на международный конкурс молодых театров в Нальчике, столице Кабардино-Балкарии, где работа режиссера и актеров карачаевского театра получила высокую оценку жюри и зрителей.

Примечательным образом энергетика спектакля совпала с трудной атмосферой в стране на стыке 80—90-х годов XX века. Судьба выпускников

ГИТИСа могла быть совершенно иной, если бы так сильно не зависела от общественно-политической ситуации в области. Противоречия, копившиеся на протяжении всех лет ее существования, сразу проявились после «перестройки» и волей-неволей втянули молодых артистов в конфликты.

Форсированные перемены, происходящие в организационной и художественной деятельности театра, затронули интересы и вызвали столкновения определенных групп внутри большого коллектива. Между тем областное управление культуры оказалось не готово передать театру права в формировании репертуара и финансово-хозяйственной деятельности — оно приняло волонтаристское решение о переводе всех главных режиссеров в ранг режиссеров-постановщиков и ликвидировало должность заместителя по организации зрителей.

На наш взгляд, всему виной были некомпетентность чиновников, боязнь брать на себя ответственность за принимаемые решения, а также неверные административно-кадровые назначения, которые привели к срыву гастролей, финансовым недоразумениям и судебным разбирательствам.

Энергичные требования и инициативы новой части труппы, стремящейся к совершенствованию художественного уровня спектаклей, качества репетиций и своего мастерства, активизировали деятельность государственных структур, ответственных за улучшение положения театров в Карачаево-Черкесии.

В результате последовавшей реорганизации карачаевская и черкесская труппы, в ноябре 1989 года объединенные в статусе Национального театра, выделяются из единого состава Карачаево-Черкесского областного драматического театра в самостоятельную единицу с правом юридического лица и расчетным счетом в банке. При этом должности главных режиссеров карачаевской и черкесской труппы были упразднены и введена ставка главного режиссера Национального театра. Таким образом, Национальный театр обрел общего директора (М. У. Абдоков), главного режиссера (Х. Я. Биджиев) и единую бухгалтерию³⁵.

Первой сценической работой новой карачаевской труппы стал спектакль «Трактирщица» (или «Хозяйка гостиницы») знаменитого итальянского комедиографа XVIII века Карло Гольдони; перевод Магомета Чотчаева. Этот спектакль, в постановке Ш. Алиева, демонстрировался в сезоне 1988/89 года.

Получился яркий спектакль с богатыми костюмами и красочным сценическим оформлением, темпераментными танцами и музыкой. Это была первая постановка после «Представления „Гамлета“ в селении Нижняя Мрдуша...», в которой выпускники актерской студии ГИТИСа выступили на родном языке, вместе с основным составом труппы. Увлекательная атмосфера подготовки спектакля вдохновляла актеров к поиску новых подходов и приемов. Актеры работали с наслаждением и с большой выдумкой.

На роль Мирандолины выбрали двух актрис, Л. Гочияеву и Л. Ижаеву, красивых и ярких, создавших образ уверенной в себе героини, настоящей хозяйки, олицетворяющей современные перемены в обществе.

Успеху спектакля способствовали дуэты Мирандолины и Фабрицио. Л. Гочияева и М. Узденов, Л. Ижаева и А. Биджиев создали запоминающиеся пары, от картины к картине темпераментно разыгрывающие перед зрителем проснувшееся в молодых людях чувство.

Запомнилась игра Р. Гочияева в роли маркиза Форлипополи (например, как он смешно глотал яйца, приговаривая: «Я терпеть не могу яйца»). Р. Темрезов в роли кавалера Рипафратты показал себя мастером перевоплощения. Заслужили одобрения зрителей актерские диалоги героинь Л. Гочияевой, Г. Темрезовой и Т. Батчаевой, переданные с интонационной тонкостью.

Как и все постановки Ш. Алиева, «Хозяйка гостиницы» перекликалась с современностью. Происходящее на сцене воспринималось как актуальное и злободневное.

В сезоне 1989/90 года театр продолжил работу над детской тематикой, взяв в репертуар пьесу «Конец Байчи» Софьи Семеновой³⁶, человека творческого, неординарного. В сказке о поисках украденной девочки Элей, выросшей в темнице, С. Семенова поднимала актуальную для карачаевского самосознания тему: свободу и счастье никто не дарит — за них надо бороться. Уроки добра дети получали от чистой и непосредственной героини, которая учила не уничтожать врагов (например, Байчи и его помощников), а перевоспитывать. Спектакль получился поучительным и забавным, с включением народных игр, загадок и пословиц. В 1996 году пьеса «Конец Байчи» была приобретена Министерством культуры Турции и опубликована.

Вскоре Х. Биджиев был приглашен в качестве сорежиссера на съемки художественного фильма «Большой капкан, или Соло для кошки при полной луне» и на время покинул труппу. Из-за отсутствия творческого руководителя рабочий процесс в театре расстраивается и в коллективе вновь обостряются противоречия. Плохо было и с бытовыми условиями, в которых оказались выпускники ГИТИСа. Вместо обещанных комнат в общежитии им пришлось разместиться в гостиничных номерах за собственный счет и на неопределенное время. Репетиции проводились нерегулярно, выдача зарплаты задерживалась на несколько месяцев, напряженной оставалась и политическая обстановка в области.

В ноябре 1990 года управление культуры облисполкома, обеспокоенное ухудшением уровня творческой работы театра, падением дисциплины, упраздняет должность главного режиссера Национального театра и приказывает возобновить аннулированные прежде ставки главных режиссеров карачаевской и черкесской трупп³⁷. А в январе 1991-го скоростижно скончался режиссер Ш. Алиев.

После непродолжительного отсутствия в театр возвращается режиссер А. Хабичев и восстанавливает «Дочь Сынархана» С. Бабоева, введя в спектакль выпускников ГИТИСа.

Постановка обогатилась оригинальными пластическими трюками и сценическими драками, боями с мечами, которые поставил выпускник Шукинского театрального училища, актер и каскадер А. Узденов, успевший за год после учебы поработать в нескольких художественных фильмах. Из-за сложности исполнения постановочных эффектов на выездах и гастролях, на маленьких площадках сценическая жизнь спектакля оказалась короткой.

В 1990 году А. Хабичев ставит «Тартюф» Мольера, заостряя социальную тему комедии в остроумно решенных, выразительных мизансценах, где сталкиваются противоречивые характеры интересно разработанных, колоритных сценических персонажей.

В репертуаре труппы наряду с мировой классикой в особенности поощрялся интерес к собственной, национальной драматургии. И хотя постановки по произведениям местных авторов шли обычно недолго, внимание к творчеству начинающих карачаевских драматургов постоянно поддерживалось. После постановки «Тартюфа» художественный совет карачаевской труппы принял к постановке драму в двух действиях «Личное письмо» («Энчи письмо») Биляля Кубекова, написанную в 1990 году³⁸.

Эта пьеса — о способах выживания в современной действительности, о женщине, которая оставляет дома детей, чтобы скупать, продавать и перепродавать все что можно на рынках и базарах. Главная героиня пьесы бросила на произвол судьбы семью: мужа — некогда замечательного работника, а теперь алкоголика; нигде не работающего сына, дочь-выпускницу, не посещающую уроки. Находясь на грани полного морального и нравственного разложения, она отдалась во власть рынка. Рушится семья, рушится благополучие, а ей кажется, что все идет к лучшему и что за деньги она не только сможет купить аттестат зрелости или отсрочку от армии, но и найдет нужного мужа из благородной семьи для дочери. Однако беда уже постучалась в дверь...

Пьеса, посвященная проблеме отцов и детей, кризису духовности, была приобретена театром и даже включена в репертуар, но не была поставлена.

В преддверии 70-летия со дня образования СССР и КЧАО особенно заметным становится внимание руководства области именно к театральному жанру. Конечно, этому способствовали и перемены в обществе, возросшее самосознание и ответственность граждан. В планы и отчеты управления культуры названы мероприятия и вопросы, которые не выполнялись и не решались много лет: конкурсы на лучшую пьесу, посвященную юбилейной дате; фестиваль «Театр детям и юношеству»; создание экспериментальной театральной студии в Карачаево-Черкесском училище культуры и искусств,

разработка репертуарной политики самодеятельных и профессиональных драматических коллективов, обсуждение на коллегии управления культуры вопроса «о работе областного Национального театра и государственного ансамбля по совершенствованию эстетического воспитания населения и укрепления финансово-экономической базы» и др.³⁹.

Последней режиссерской работой в театре Ш. Алиева стала сатирическая комедия «Козлы и бараны»⁴⁰, поставленная по его же пьесе и завершенная главным режиссером русского театра Инвером Нагоем в марте 1991 года. Это сказка-притча с философскими обобщениями и символическими сентенциями.

Главная идея пьесы — как не поддаться провокаторам в сложные времена и остаться в живых. Г. Темрезова играла в этом спектакле в трогательной роли самого наивного козленка, с красным бантиком, привязанным от сглаза. В роли козла-провокатора, ведущего стадо на убой, выступил Р. Гочияев, создав талантливый образ «перевертыша» с помощью богатых голосовых и пластических возможностей. Л. Гочияева достоверно изобразила Лису — соблазнительницу и предательницу, которая ловко заманила простодушных баранов в пропасть.

Значительное внимание в спектакле было отдано музыкальному оформлению и сценографии. Лейтмотивом постановки стала мелодия популярной песни «Алгъа!» («Вперед!»), созданной в революционные годы народным поэтом Исмаилом Семеновым. Именно эта мелодия звучала в сценах, сопровождающих действия зомбированных баранов, именно под этот марш все персонажи, исполняющие их роли, падали в пропасть (слова к маршу написал А. Узденов). Сама сцена была оформлена скупой, одежда действующих лиц символическая — бараны в белых комбинезонах (в массовке участвовали и актеры черкесского театра), только какая-нибудь деталь, вроде красного бантика или колокольчика на шее, характеризовала образ; одна Лиса в каждой картине появлялась в новом наряде.

В последнем своем произведении Ш. Алиев призывал людей к бдительности — персонажи на сцене из-за собственной глупости попали в беду. Эта мысль тогда была более чем актуальна — начались военные действия в Чечне, приближались выборы Президента КЧР.

В истории каждого народа есть периоды, которые воспитывают его память, мобилизуют сознание, — для карачаевцев и балкарцев таким временем стали годы депортации. Об этом трагическом периоде национальной истории долгое время запрещалось даже говорить. Но и тогда, когда наступила «перестройка», представители карачаево-балкарской творческой интеллигенции не сразу обратились к этой теме.

Балкарский театр стал первым, кто показал карачаевскому зрителю спектакль о выселении — «Крик камня» по одноименной пьесе Б. Бербе-

рова. В нем драматично и образно было рассказано об утрате исконных духовных ценностей и получении взамен негативных образцов, разъедающих традиционную народную основу⁴¹.

2 ноября 1991 года состоялась премьера спектакля по пьесе Б. Тохчукова «Черный ноябрь 43-го...». В двухактной трагедии, написанной и исполненной на русском языке, повествовалось о сложных годах депортации и судьбах людей в это время.

Б. Тохчуков представил в пьесе собственное понимание причин выселения, которые отечественная история, на его взгляд, замалчивала. В работе над трагедией он использовал все доступные ему письменные источники и живые свидетельства. Выбор русского языка пьесы и спектакля был осознанным: автор хотел, чтобы как можно больше людей знали правду о выселении карачаевцев (позже спектакль игрался на карачаевском языке).

Режиссер выстроил связи между картинками так, чтобы народная трагедия обрела вселенские масштабы. Трансформация или потеря национальной ментальности осознавалась как невозможность возрождения культурной среды, ушедшей вместе с ее носителями. Следует отметить, что продолжительность спектакля (он шел три часа), композиционные длины, возвращение к ранее звучавшим речам персонажей и т. п. не раздражали публику.

В процессе действия зрители получали информацию не только об особенностях выселения карачаевцев, но и положении других народов, которая подавалась через звучащие сводки информбюро во время смены картин, закрепляя смысл мизансцены очередным решением партии и правительства.

Основной конфликт пьесы показан в противопоставлении картин, в которых действуют герои типичной карачаевской семьи и сильные мира сего.

В центре действия — судьба одной семьи, главные персонажи которой, муж и жена, так и не встретятся друг с другом. Время действия — несколько месяцев до выселения и после. Захедат, одна из героинь спектакля, после ранения возвращается домой как раз перед депортацией. Она — типичное дитя советской власти, она готова жизнь отдать за нее. Прямолинейная, с чувством высокой гражданской ответственности, выпады матери против советской власти она переводит в шутку или мягко пресекает. Мизансцены с участием Захедат (эту роль на премьере играла С. Семенова, а затем Л. Гоцияева) и ее матери Аминат (Р. Халчаева) выстроены в последовательности, демонстрирующей изменения в характере дочери и материнскую мудрость, противостоящую ударам судьбы.

Среди действующих лиц в спектакле значатся также Сталин, Берия, Суслов — политики, своими решениями навсегда изменившие, искалечившие судьбу карачаевского народа. Тем пристальнее был интерес публики к этим образам. Роль Сталина исполнял сам Б. Тохчуков, который представлял образ человека скрытного, жесткого, одержимого идеей «Великой Грузии»,

в которую он даже Берия посвящал неохотно. Как Сталин для Берии (А. Акбаев), так и Берия для Суслова (А. Загаштоков) воспринимались правителями с безграничной властью. Подчеркнутые слова актера Акбаева «мне страшно за страну от той власти, которой я обладаю» говорили о предрешенности судьбы малых народов. Наибольшие споры вызвал образ М. Суслова, который воспринимается карачаевцами однозначно отрицательно. Драматург, для усиления образа, показывал его в начале диалога с Берией как будто противящимся приказу о депортации карачаевцев, славных своим трудолюбием, открытостью и отвагой. Актер А. Загаштоков изобразил своего героя лицемером, лишенным независимости духа, капитулировавшим перед «логикой» доводов Берия.

Главная идея спектакля заключена в трагизме зависимости будущего народов и каждой отдельной судьбы от «политической целесообразности», в чуждости этого понятия человеческому разуму. Эту идею режиссер утвердил в спроецированном на экран монологе Захедат: внизу на сцене — персонажи, занятые в картине, а также ее муж Хасан с ее предсмертным письмом в руках, а сверху над ними на экране лицо его жены, горько и выразительно передающей содержание письма.

Этот спектакль был воспринят зрителями глубоко и с интересом. Все представления шли при переполненных залах, вызывали живую дискуссию, обмен воспоминаниями о пережитом в годы депортации, у многих из зрителей на глазах стояли слезы. Вскоре пьеса была переведена на карачаевский язык, снята ТВ, и в дальнейшем с ней было ознакомлено практически все карачаевское население⁴².

Было очевидно, что тема депортации освещена карачаевскими историками и художниками еще не до конца, в ней есть много «белых пятен» — многие материалы еще закрыты для доступа. Пьеса «Черный ноябрь 43-го...» — одна из попыток осмыслить прошлое и вынести из него уроки.

1991 год карачаевская труппа, несмотря на сложную политическую обстановку, завершила удачно. Она выполнила план по количеству сыгранных спектаклей и обслуженных зрителей, а также по валовому сбору⁴³. Анализ плана мероприятий по празднованию 70-летнего юбилея со дня образования СССР и КЧАО, разработанных управлениями культуры края и области годом раньше, свидетельствовал о проявлении внимания руководства области к театральному жанру.

Творческие удачи карачаевской труппы были омрачены напряженной ситуацией вокруг Национального театра — вновь будировались вопросы автономного развития творческих коллективов. И 18 ноября 1992 года администрация республики своим указом упраздняет Национальный театр КЧР и организует сразу два новых театра: черкесский и карачаевский⁴⁴. Все театры республики (русский, карачаевский и черкесский) решили работать без главных режиссеров, полагая, что директора — художественные руко-

водители смогут полноценно решать все театральные проблемы. Ошибочность такого выбора вскоре стала очевидной: качество постановок ухудшилось, а в репертуарной политике исчезла общая художественная цель⁴⁵.

Заметной творческой акцией труппы в новом, самостоятельном качестве стал спектакль по мотивам народной песни «Бийнёгер», созданный актрисой, драматургом и режиссером С. Семеновой. Спектакль занял особое место в истории национального театра.

Премьера спектакля «Бийнёгер» состоялась 27—28 ноября 1992 года и была снята на пленку Пятигорским телевидением Ставропольского края.

Возвышенная поэтика пьесы, обрамленная постановочными эффектами, привлекла внимание зрителей к первоисточнику.

Оригинальное прочтение эпического текста обусловило использование специфических средств театрализации в постановке. Разнообразные сценические комбинации словесного и интонационного, сценографического и семантического языков театра (игра света и переливы при движении блестящих костюмов и атрибутов персонажей, играющих инопланетян, использование технологии рок-музыки, возвышенная манера исполнения текста и вокальных номеров, «скульптурность» мизансцен и т. д.) действительно создавали на сцене атмосферу фантастического мира. Если смысловой язык эпической песни ориентирован на носителей языка, то режиссерский язык (режиссерская трактовка) способен средствами театральной выразительности донести до зрителей поэтику этико-эстетического сознания любого народа.

Соединив самобытность эпического текста и современное его осмысление, С. Семенова реконструировала забытые и исчезающие из народной памяти символы. Не случайно свою пьесу она назвала музыкальной драмой, насытив спектакль музыкой, пением, речитативной декламацией. Перечисленные слагаемые спектакля вкупе с ярким образным языком, уходящим своими корнями в художественную традицию народных певцов — халкъ джырчи, и самобытными обрядовыми и ритуальными эпизодами придавали действию спектакля эпическое звучание. Масштабность действия, эпическая разработка конфликта и этики взаимоотношений героев, одухотворенный ритм речи с поэтическими монологами и диалогами, украшенными множеством разных тропов, выделили эту пьесу и спектакль как в содержательном отношении, так и в сценическом. Пьеса «Бийнёгер» С. Семеновой открыла новую страницу в истории национальной драматургии и театра.

Спектакль ставился широко, с привлечением спонсоров и СМИ. В нем были заняты все актеры труппы, в работе над постановкой приняли участие давно ушедшие из театра актеры, известные певцы и даже дети актеров (назовем артистов и популярных певцов Парисбия Узденова, Альберта Токова, Асю Заузанову, Зурият Боташеву, Светлану Бокову).

В спектакле превалировало философско-символическое решение. Все участники спектакля были объединены режиссерской волей и драматической идеей. Движения актеров степенны, семантически нагружены, никакой суетливости, спешки в игре. Ощущение после просмотра спектакля было изумительное, возвышенное.

Открытие сезона 1993/94 года произошло с опозданием из-за августовских и октябрьских событий в Москве, а также скопления нескольких торжественных мероприятий республиканского масштаба, обязательных по протоколу (юбилей народного писателя КЧР Османа Хубиева, проведение всероссийского референдума и др. официальные события, в которых неизменно принимали участие актеры театра).

Следующим спектаклем стал «Огурлу» в постановке режиссера Х. Биджиева — это было уже третье обращение к пьесе Ш. Эбзеева в истории театра. В спектакле играли выпускники актерской студии ГИТИСа и старый состав карачаевского театра. Задачей режиссера было пробудить в зрителях чувство преемственности зрелищных традиций и интерес к рождению и становлению национального театра, его героев и персонажей.

Те идеи, которые в предыдущих постановках невозможно было высказать прямо из-за цензурных ограничений, в спектакле Биджиева были явлены однозначно. Режиссер собрал и пластически обобщил все лучшее, что ощутил и помнил в работах Б. Тохчукова и Ш. Алиева. Вместе с тем в постановке Х. Биджиева четко обозначилась новая трактовка человеческих взаимоотношений в переломные моменты истории. Параллели с современностью были очевидны, человеческие характеры типичны. На первый план Х. Биджиев вынес образ офицера-белогвардейца Солтана, пронзительно сыгранный Р. Темрезовым. Это была глыба, которую неожиданно сдвинули с места, но не смогли сокрушить.

Режиссерское решение образа Солтана акцентировало идеи из первой постановки «Огурлу» Б. Тохчукова, в великолепном исполнении роли Чотаем Алиевым, прекрасно сыгравшим боль одиночества в век трагических потрясений и противоречий.

Образ, созданный Р. Темрезовым, вызывал уважение и симпатии зрителей. Актер убедительно передал мужское отношение к жизни, неприятие кардинальных изменений в устройстве общества и в людях, которых он знал раньше, и искренность чувств к Зайнеб. Темрезовскому Солтану Огурлу боялся нагло совать папиросы в нос и спяну издеваться над ним, как это было в постановке Ш. Алиева в 1973 году. Огурлу казался посредственной личностью, просто умелым скоморохом. Его друг Азрет в исполнении актера А. Загаштокова предстал человеком, которому случайно повезло: он оказался «в нужное время в нужном месте», раньше он не мог мечтать даже приблизиться к благородной Зайнеб. И слова захмелевшего Солтана о том,

что «они (т. е. новые хозяева жизни) еще не выскользнули из-под его сапога», звучали отрезвляюще горько и современно.

Символизация в оформлении сценического пространства у Биджиева всегда отличалась определенностью, взаимосвязанностью с сюжетом и идеей спектакля. Также и в этой постановке: сдвиг в судьбах людей, о которых рассказывалось в пьесе, символизировал, например, поставленный под углом дом Джанхота — он был как бы сдвинут с основной линии построек. Интерьер дома был вынесен прямо перед зрителями. Расположение террасы наверху отвечало превосходству Солтана, он мог «снизойти» оттуда, чтобы пригласить любимую девушку.

Постановкой «Огурлу» Х. Биджиев вскрывал самую суть человеческих характеров в переломное время, поднимал важные проблемы современности, взаимоотношений человека и власти. Как и для предшественников, пьеса Ш. Эбзеева стала для нового поколения режиссеров и актеров проверкой на профессионализм, она стала талисманом театра.

Постановка одноактной пьесы «Соседки» Ш. Алиева была следующей оригинальной работой Х. Биджиева в содружестве с талантливыми актерами А. Акбаевым и Р. Гочияевым в ролях Мыстыхан и Татлыхан. Сам он создал колоритный образ милиционера Джандара. В театральном сезоне 1984/85 года главные роли в спектакле с успехом исполнили актрисы карачаевской труппы (Л. Гочияева и Т. Батчаева, С. Семенова и Р. Бедраева), но игра актеров-мужчин в женских ролях привнесла в спектакль неподражаемый юмор и остроту. Со временем постановка приобрела черты скетча и превратилась в концертный номер, всегда восторженно принимаемый зрителями.

Стремясь показать актеров с наилучшей стороны, подчеркнуть их индивидуальные художественные способности, режиссер Б. Тохчуков поставил инсценировку рассказа «У адвоката» (в карачаевском варианте — «Беззащитная») знаменитого югославского комедиографа Бронислава Нушича в переводе на карачаевский язык Ю. Созарукова. В этом одноактном спектакле всего два действующих лица — Адвокат (А. Загаштоков) и Беззащитная (Т. Батчаева). Актеры разыграли легкий смешной спектакль с добрыми и забавными персонажами, от которых нельзя оторвать взгляд, настолько комичны их пластические столкновения и передвижения на сцене. Создавая образы напористой просительницы и интеллигентного адвоката, артисты наслаждались остроумным текстом и с удовольствием демонстрировали свободу игры. Изменение названия литературного оригинала отражало ироническое настроение спектакля.

Художественная жизнь 1990-х годов очень сильно зависела от общественно-политической ситуации в стране, которая была омрачена войной в Чечне.

В сезоне 1994/95 года в репертуаре театра появляется спектакль «Сумасбродная любовь» («Алындыу суймеклик») ⁴⁶, поставленный Б. Тохчуковым по известной пьесе драматурга Б. Аппаева «Как похищают красавиц» и имеющий счастливую и географически обширную репертуарную судьбу. Пьеса уже была поставлена на киргизском, русском, черкесском, чувашском, осетинском, чеченском, аварском, лезгинском, украинском языках; 14 театров России и ближнего зарубежья включили эту комедию в свой репертуар.

...Неожиданный переезд Хопая и его привлекательной дочери Розы на новое место жительства, вызванный ссорой дочери с мужем Сапаром, стал причиной неожиданных проблем в семьях их ближайших соседей, двух друзей — Башира и Руслана. Башир — хозяин большого семейства, на его иждивении восемь детей; Света, его жена, вечно занята уходом за детьми, свекровью Меккой и работой по дому. Руслан — бездетный, но претендующий на свою мужскую исключительность человек, живет со скучающей, подражающей городским манерам, женой Люазой. Встреча с Розой вызывает у двух друзей надежду, что их серая жизнь изменится, даже приезд мужа Розы не может остановить разгоряченных мужчин. Тогда Роза вместе со своим отцом, специалистом по умыканию невест (это становится ясным из воспоминаний о молодости Мекки и Хопая), разрабатывают план усмирения страстей и примирения сторон.

Серьезная тема — падение морали, вызванное пьянством и безработицей на селе, — была подана весело, с выдумкой и иронией. Это пародия на укоренявшиеся в национальной среде новые стандарты поведения. Спектакль должен был осудить нравственный застой, умственную деградацию спивающихся персонажей и социальную атмосферу, способствующую появлению подобных типов. Режиссер и актеры сознательно преувеличивали индивидуальные черты своих персонажей, их манеру поведения и речи, создавая живые образы. Нужно сказать, что порой сатирическая имитация смешных характеристик или положений в процессе спектакля затягивалась, а исполнительское мастерство актеров затмевало режиссерскую идею.

В селах спектакль проходил весьма успешно, зритель бурно реагировал на знакомые типажи и ситуации. Между тем городская аудитория оказалась в своих оценках более сдержанной и строгой. Она отрицательно отнеслась к пропаганде со сцены подобных стереотипов, сюжетов и образов, а также к фривольной игре актеров, одобренной режиссером. Карачаевцы идут в театр, чтобы не только посмотреть спектакль, пообщаться с соплеменниками, но и получить эстетическое удовольствие, и в этом спектакле антихудожественные приемы, двусмысленные намеки сказались на популярности зрелища — на следующих показах городских зрителей становилось все меньше.

В сезоне 1994/95 года театр переживал и финансовый, и творческий кризис. Новые театральные идеи, принесенные в театр выпускниками московской актерской студии, постепенно померкли в атмосфере, удушающей творческий процесс. Театр покинули сразу несколько человек, причем больше из-за творческих ограничений, чем материальных причин. Репертуар мельчал, гастроли в балкарские населенные пункты на неизвестное время прекратились.

В этих обстоятельствах коллектив театра вновь приступил к работе над пьесами-сказками с ограниченным числом персонажей и над концертными программами. Так, в мае 1994 года была подготовлена концертная программа «Мы играем и поем» (сценарий Б. Тохчукова), состоящая из художественных номеров в исполнении актеров театра.

В 1995 году театр не поставил ни одного нового спектакля. В год 50-летия Победы для ветеранов войны спектакль «Сумасбродная любовь» играли бесплатно. Действующий репертуар был представлен этой постановкой, спектаклем «Огурлу» и концертной программой «Мы играем и поем», которую показали 90 раз (против шести спектаклей), причем выездная деятельность театра ограничивалась главным образом обслуживанием школ, потому что многие клубы не отапливались. Художественный руководитель театра объяснял это обстоятельство тяжелым финансовым положением, несоответствием расходов на финансирование новых постановок и выделенных денежных средств, хотя даже при таком состоянии случаи отмены выездов были крайне редки.

Несмотря на тяжелую политическую и экономическую ситуацию в стране, отрицательно сказавшуюся на материальном положении как театров, так и зрителей, 1995 год ознаменовался событиями, важными для дальнейшего творческого роста карачаевского театра. Именно в этом году ведущим артистам — Р. Хапчаевой, Л. Гочияевой, Б. Уртену и Х. Биджиеву — было присвоено звание «Заслуженный артист РФ».

Кризисное положение театра побуждает режиссеров делать сборы на спектаклях для детей. В сезоне 1995/96 году режиссер Б. Тохчуков ставит спектакль «Къонакъ сюмеген къонакъбай» («Скупец», или «Незванный гость») по мотивам карачаевских сказок, который был отмечен интересными актерскими работами. Для каждого персонажа, которых было всего четыре, режиссер создал индивидуальный пластический рисунок. Взаимодействуя в остроумно выстроенных мизансценах, они представляли атмосферу семьи, где всем правит жадность. Емкие комедийные образы, ассоциирующиеся с действительностью, демонстрировали неутраченную школу актерского мастерства.

На короткое время к работе в театре привлекается режиссер Хамзат Урусов, постановщик оригинальных масштабных сценических представлений, бенефисов, юбилейных концертов и программ. Долгое время он возглавлял известный моздокский народный театр и вывел его на все-

союзную арену. Урусов поставил оригинальную сатирическую композицию на сюжет о Ходже Насреддине с помощью комедийных актеров, объединенных Р. Гочияевым в группу «Харх», которая в определенной степени решала проблему занятости.

Следующим детским спектаклем в репертуаре театра стал «Гырнау киштик» («Неуживчивый кот»), инсценировка сказки Ш. Перро «Кот в сапогах».

В главной роли выступил Альберт Биджиев, пластичный, гибкий актер, который создал образ вкрадчивого и «колючего» персонажа (впоследствии, после ухода Биджиева из театра, несколько сезонов роль задиристого кота с неизменным успехом исполнял актер Р. Гочияев). Хозяин кота Жак (Умар Бостанов) не ожидал от любимого домашнего животного необычных, сродни человеческим, ревнивых выпадов, обескураживавших его поначалу. Лаской и вниманием он заново приручает домашнего зверя. Юные зрители оценили доброту хозяина и запомнили игру актера, позже, увидев Бостанова уже в других спектаклях, они приветствовали его возгласом «Жак!».

Для воплощения сказочных персонажей на сцене и усиления зрительского внимания режиссер Х. Биджиев (он же и переводчик пьесы на карачаевский язык) использовал разнообразные постановочные приемы, демонстрируя сценическую фантазию и свободу. Например, за спиной Кота, на экранном заднике, с помощью специальных светозффектов фигура приближающегося Дэва получала устрашающие размеры, на фоне которых Кот казался совсем маленьким. Четко вычерченный пластический рисунок перемещений актеров и профессиональное использование световых и звуковых эффектов способствовали созданию на сцене гиперболических фигур, усиливающих действие спектакля, завораживающих детскую аудиторию таинственными превращениями. Задиристый характер Кота объяснялся подстерегающей его со всех сторон опасностью и предательством хозяина. Идея спектакля — если хочешь остаться в живых, надо всегда быть готовым себя защищать.

Кот в исполнении эксцентричного Р. Гочияева представлял одновременно ревнивым задирой и эгоистом. Он не мог допустить мысли, что хозяин предпочтет ему кого-нибудь другого. Наблюдая за хозяином и Принцессой в сцене на качелях и мучаясь от ревности, он уходит. Музыка, смех Принцессы и слова к этой сцене были записаны на пленке и включены в действие (сами актеры играли молча). Качели были настоящие, укрепленные на тросах, Жак и Принцесса раскачивались на них, причем Принцесса все время была лицом к публике. Задача актрисы заключалась в передаче зрителю посредством пластики и мимики не только собственного настроения, но и чувств находящегося все время спиной к зрителю неуклюжего, стесняющегося Жака. Непосредственность игры Г. Темрезовой,

задорный смех, игривая улыбка, тайные лукавые взгляды на Жака на резонирующем аудиофоне создали прекрасную атмосферу признания в любви. Сцена получилась теплой и лиричной.

В сезоне 1995/96 года, имея в репертуаре три спектакля («Сумасбродная любовь» Б. Аппаева, инсценировки сказок «Скупец» и «Кот в сапогах»), театр был вынужден отменить демонстрацию первых двух из-за неявки зрителей. Она объяснялась простым отсутствием денег у населения — бывали случаи, когда в зале, где раньше собиралось 100—250 зрителей, оказывалось всего 15—30 человек. Театральная администрация взывала к спонсорам, объясняла, что специфика театра такова, что она требует спонсорской поддержки и государственной дотации. Положение улучшилось, лишь когда администрация карачаевского театра стала продавать спектакли под гарантию (их покупало руководство колхозов и совхозов). Таким образом театр увеличил показ спектаклей вдвое: если в 1995 году показали от силы 60—80 спектаклей, то только за 9 месяцев 1996 года их было уже 118 (при плане 90).

К концу сезона 1995/96 года актеры карачаевского театра показали зрителям концертную программу «Салам-1», созданную режиссером Б. Тохчуковым.

Программа состояла из двух отделений. Артисты исполняли старинные и современные карачаевские песни, выступали с художественным чтением поэтических и прозаических текстов, танцевали соло и в паре, демонстрировали отрывки из спектаклей («Хитроумная влюбленная» Лопе де Вега, «Хирургия» и «В цирюльне» А. Чехова, «Беззащитная» Нушича, «Директор бани» Ш. Эбзеева, «Соседки» Ш. Алиева и др.). В сценарий вошли лучшие, драматургически завершенные фрагменты спектаклей, которые позволили режиссеру-постановщику с наибольшей полнотой выразить творческий потенциал труппы. Для каждого актера были найдены характеристики, отражающие его творческую индивидуальность и вклад в развитие карачаевского театра. Так, например, выход на сцену заслуженной артистки РФ, народной артистки КЧР Розы Хапчаевой сопровождался такими словами:

Хапчаланы Роза — театры анасы,
30 джылгъа киреди аны суйген баласы.
Бетинде нюрю бла сахнабызны джарытад,
«Роза къачан келед?» деб джамагъатны сакълатад.
Роза Хапчаева — мать театра
30 лет ее любимому дитя.
Озаряет наш театр душевным светом,
Словами «Когда придет Роза?» ждет ее народ.

Каждый актер представлял перед зрителями во всей полноте актерских возможностей. Вели концерт актеры Г. Темрезова и Х. Биджиев, продемон-

стрировавшие талант конференсье, умение находить непосредственный контакт со зрителем. Музыкальное сопровождение осуществила преподаватель музыкального училища Н. Сусид.

С концертной программой «Салам-1» карачаевские актеры с успехом выступили на сцене Балкарского театра им. К. Кулиева и ТВ КБР, в клубах и дворцах культуры балкарских населенных пунктов.

Успех выступления не смог скрыть наметившегося кризиса в карачаевском театре: отсутствие полноценной работы над спектаклями и репетиций неизбежно вело к снижению исполнительского мастерства актеров, падению уровня режиссуры и ухудшению морального климата в театре. В объяснительной записке к годовым отчетам за 1995 и 1996 год руководитель театра подробно объяснял причины спада трудовой и творческой энергии коллектива. Недостаточное финансирование, когда в течение трех лет деньги поступали только на зарплату и отчисления, сказалось на качестве и количестве спектаклей, числе обслуженных зрителей, занятости актеров, готовности автотранспорта к выездам и т. п. Бывали случаи, когда театр находился на картотеке в государственном банке. На развитие театра, выпуск новых спектаклей средства вообще не выделялись⁴⁷. Складывалась парадоксальная ситуация: учредитель театра, не обеспечивая должного финансирования, требовал полноценной отдачи от подопечных, соблюдения норм выхода на сцену, выпуска новых спектаклей, а не концертных представлений. У обеих сторон были веские доводы в свою защиту. Экономист Министерства культуры считал, что разделение театра было проведено без учета бюджетных реалий, и это сказалось впоследствии на содержании работы новообразованных театров. На наш взгляд, обе стороны проявили недостаточную объективность при планировании работы. Экономисты больше старались сохранить деньги, а не продуктивно вложить их для улучшения работы нового коллектива, а руководство театра искало в сложившихся обстоятельствах легких путей существования: оно прекратило поиск пьес с ограниченным количеством действующих лиц, проявляло пассивность в работе с местными драматургами, предпочло спектаклям концертные постановки и т. д.

Осенью 1996 года в Карачаево-Черкесском республиканском училище культуры и искусств открылась актерская студия, которая должна была готовить кадры для русского и национального театров республики. Программа обучения была рассчитана на три года. На работу в студии были приглашены ведущие актеры и режиссеры трех театральных трупп, художественное руководство возглавил Х. Я. Биджиев. Актерское мастерство в течение трех лет преподавал актер русского театра В. Вартанов, курс выпустил главный режиссер черкесского театра М. Абдоков (в настоящее время в театрах республик — русском, карачаевском, черкесском — работают десять человек из выпускников отделения).

Следующий год также не ознаменовался появлением новых спектаклей. Театр по-прежнему эксплуатировал три вышеперечисленные постановки прошлых лет⁴⁸. Вместо очередного спектакля карачаевские актеры вновь представили на суд зрителей концертную программу «Мы играем и поем» (или «Салам-2»), составленную, как и предыдущая, из отдельных номеров. С огромным успехом воспринималась в ней сцена из музыкальной комедии У. Гаджибекова «Аршин мал алан». В далеком 1962 году в ролях Солтанбека и Джахан выступали Борис Тохчуков и Роза Хапчаева. Вокальные и сценические данные Руслана Гочияева и Гюльнары Темрезовой побудили режиссера Бориса Тохчукова восстановить эпизод из спектакля для концертного исполнения. Вместо «Ачха бармы?» («Деньги есть?») Гюльнара задорно пела «Доллар бармы?» («Доллар есть?»), осовременив упоительную музыкальную интонацию комедии. Прекрасно также принял зритель инсценировку рассказа «Беззащитная» Б. Нушича и сцены из спектакля «Сумасбродная любовь» Б. Аппаева.

Узость репертуарной политики, режиссерская и актерская пассивность, угрожающие стать правилом, свидетельствовали о тяжелом творческом и экономическом кризисе театра. Молодые актеры, не получавшие удовлетворения от своей работы, не выдерживающие трудностей, связанных с выездами, покидали труппу. После непродолжительной работы в карачаевской труппе из четырех выпускников студии Х. Биджиева осталось двое — Э. Дотдугев и А. Уртенев (А. Хубиев, недолго поработав, вскоре ушел, Д. Джабаров уехал работать в Балкарский театр в Нальчик). Спасти труппу могла только интересная творческая работа над свежим сценическим материалом.

После двухлетнего перерыва, в 1998 году, театр приступает к работе над пьесой А. Узденова «Мордамбаллары» («Мордамбаловы»)⁴⁹. В результате конструктивной работы драматурга и режиссера над литературным текстом и плодотворных репетиций появился интересный спектакль, жестко и иронически представивший современную жизнь карачаевского общества.

Спектакль шел с аншлагом, что объясняется многими причинами: актуальностью, узнаваемостью типов, отражением идей, впервые появившихся в обществе, удачной актерской и зрелой режиссерской работой, музыкальным оформлением и сценографией и, кроме того, индивидуальностью литературного языка А. Узденова, который создавал многозначные ассоциации, находящие параллели как в карачаевском, так и в русском языке. Например, «говорящее» название спектакля: на русском языке («Мордамбаловы») оно несет в себе коннотацию грубости, а на карачаевском («Мордамбаллары») означает насмешливое «коричневоштанное» (т. е. серые, посредственные), что в обоих случаях выражает тему и концепцию постановки: смотрите, кто идет во власть — коричневые, грубые люди.

Образная насыщенность монологов и диалогов придала пьесе яркий национальный колорит. В ней много метафор, пословиц и поговорок, точных словесных характеристик, относящихся к определенным социальным типам или явлениям. Свобода и импровизация в создании личных имен и географических названий позволяют драматургу не только усилить их локальные черты, но и обнажить пороки современности.

Избыток отрицательных персонажей на карачаевской сцене в то время начинал раздражать зрителей, которые хотели видеть позитивные примеры. Однако этот спектакль, где в общем нет положительных героев, составил исключение — публике были интересны новоявленные социальные типы и ситуации. Здесь в живой и яркой форме была представлена болезнь карачаевского общества — отсутствие единения как следствие искажения традиционной морали, коснувшегося всех сторон жизни народа. Режиссер и актеры показали приметы нравственного упадка с грустью и иронией.

Краткий сюжет: представители семьи Мордамбаловых собираются на фамильный сход (эта народная традиция под названием «тийре джырла» или «тукъумчек», исчезнувшая после революции 1917 года, возобновляется в карачаево-балкарском обществе). Инициатор схода — ловкий предприниматель Ханбали (артист А. Акбаев). Он ищет поддержки у родственников перед тем, как выставить свою кандидатуру в депутаты. Съезжаются гости, некоторых из них герой видит впервые.

Постепенно родственники начинают общаться между собой. Ханбали в исполнении А. Акбаева предстает энергичным и расчетливым человеком: он собирает гостей для того, чтобы они помогли ему в дальнейшем баллотироваться в президенты. Когда он раскрывает свои карты, родственники тоже раскрываются, давая понять, что они не хуже. Постепенно все забывают, зачем они собрались, сход превращается в жалкое сборище, где главной целью каждого становится представить собственное видение жизни. Перед зрителями проходят знакомые типы: коммунисты, рэкетеры, чиновники, люди, забывшие родную землю, и пр., и пр. Их диалоги запоминаются — в них судьба и нравственное падение каждого героя, даже больше — бездуховность современной жизни.

Все актеры в этом спектакле были хороши, роли казались специально написанными для каждого исполнителя. Некоторая гротескность в игре была оправдана — режиссер намеренно гиперболизировал социальные типы, создавая фон для более острого восприятия идеи спектакля.

Блестяще сыграл роль рэкетира Кортика, хозяина современной жизни, артист Руслан Темрезев. Пластический рисунок роли был разнообразен, взаимоотношения с персонажами наглядны. Сцена, где Кортик безразлично наблюдал за лживыми и трусливыми сородичами, марширующими под дулом его револьвера, меняла эмоцию сцены. Минуту назад он бесстыдно кокетничал с разведенной невесткой Мордамбаловых (что осу-

ждается народной моралью), а теперь перед всеми предстал жестокий представитель современной мафии, попирающий все традиции. Персонажи уже не слышали друг друга, когда выстрелил из револьвера Кортик — герой нового времени, новая сила, однако, по мысли режиссера, сила временная, ибо оканчивался спектакль под чистый детский голос мальчика, читающего суру из Корана, фигурка которого медленно высвечивалась софитом из глубины сцены.

В этом спектакле визуальный ряд намеренно противопоставлялся музыкальному: слова и поступки пародийных персонажей развивались на фоне возвышающих музыкальных произведений, во все времена выводящих людей из духовного кризиса, побуждающих к вере, — суры Корана «Господи, помилуй их!», национального гимна «Ата Джуртум» («Родина», слова и музыка Р. Боташева), арии Каварадосси из оперы Дж. Пуччини «Тоска» в исполнении Лучано Паваротти и др.

Столкновение идейных и меркантильных интересов каждого персонажа активизировало действие пьесы, которое проходило в четком и динамичном ритме. Отводя всем ее героям отдельные картины, намеренно сталкивая интересы диаметрально противоположных персонажей (служителя правопорядка и уголовника, коммуниста и демократки, женщины легкого поведения и образцовой жены и т. д.), драматург и режиссер явили зрителям, как сатирическое обращается трагическим. Картины драки и словесной перепалки всех действующих лиц или общего шествия их, объединенных страхом, под дулом пистолета и другие сцены обретали в пьесе и спектакле иносказательный смысл.

Передавая художественными средствами внутренние признаки деградации общества, его зависимости от чуждых для национального самосознания стереотипов поведения, режиссер подверг осудительному осмеянию потуги отдельных представителей народа приобщиться к глобальным достижениям современности, игнорируя народные традиции.

В острой гражданской сатире разоблачение персонажей ведется с позиции народной морали, олицетворенной в образе невинного мальчика Мурата (это имя значит 'надежда'), как утверждения другого, светлого будущего. Сочетание обличительной и созидательной линии в финале спектакля придает ему жизнеутверждающее звучание.

Ощущение за внешней комичностью внутренней боли за происходящее характерно для творчества Х. Биджиева. В нескладных типажах, сыгранных фарсово и остро, всегда присутствует мудрая ирония создателя спектакля.

Обращением к национальному репертуару спектакль Х. Биджиева закрепил творческую индивидуальность театра. В истории карачаевского театра практически не было сезонов, чтобы не показывалось спектаклей, созданных местными драматургами. С самого начала труппа ставила своей

целью формирование национальной драматургии, удовлетворяющей потребностям национального зрителя и отвечающей духу времени, а также воспитание писателей, которые понимали бы специфику театра и творческие возможности актеров. Среди поставленных театром спектаклей за время с 1972 года встречались и откровенно слабые, сделанные на потребу публике и не оставившие сколько-нибудь заметного следа на сценах аулов и городов. Не все комедии пользовались успехом у зрителей, хотя актерская игра всегда привлекала их внимание.

Анализируя театральную жизнь с 1983 по 1999 год, мы условно разбили ее на два этапа: 1983—1992 и 1993—1999 годы.

В 1986 году театры страны получили самостоятельность: отменены предварительная цензура пьес и акты о приеме спектаклей. Театральная реформа была закреплена постановлением «О переводе театров страны на новые условия хозяйствования», допускающим свободу в распределении доходов, создание кооперативных театров и пр. Были расширены и поддержаны государством права и обязанности театров, обеспечивающие творческую свободу и независимость в выборе художественных направлений, репертуара и т. д.

Как мы видели, театральное десятилетие 1983—1992 годов характеризовалось усложнением творческих задач, углублением репертуара, усилением сотрудничества с карачаевскими писателями. Произошедшие в стране коренные перемены, прежде всего изменение государственного устройства, вызванного «перестройкой», привели к экономической нестабильности во всех сферах государственной деятельности. Остановка заводов и фабрик, прекращение государственного финансирования предприятий, а следовательно, и выплаты зарплат, межнациональные конфликты, рост национального самосознания и т. д. — все это внесло существенные изменения в атмосферу и деятельность областного драматического театра, представленного тремя разноязычными труппами. Падение гастрольной и зрительской активности, сокращение дотаций, уход актеров из театра и пр. отразился на репертуаре труппы, хозяйственной деятельности и трудовой дисциплине коллектива. Раздел областного театра в 1986 году на три самостоятельные труппы — русскую, карачаевскую и черкесскую — с отдельными художественными советами и главными режиссерами, а затем, в ноябре 1989 года образование из единого областного театра двух независимых — Русского и Национального театров Карачаево-Черкесии — сказались на содержательности театральной жизни области.

В этот период театр упрочил свои художественные позиции. Труппа пополнялась студийцами курса режиссера А. Хабишева из областного музыкального училища, выпускниками карачаевской актерской группы ГИТИСа и Театрального училища им. Щукина. В репертуаре появились пьесы из классического репертуара, такие, как «Трактирщица» К. Гольдони, «Проделки Скапена» и «Тартюф» Ж.-Б. Мольера, «Два брата»

М. Лермонтова, в работе над которыми актеры приобрели новые профессиональные навыки.

Тесное сотрудничество коллектива театра, особенно его режиссеров, с драматургами оказалось очень плодотворным. Были поставлены спектакли по пьесам «Директор» М. Чотчаева, «Алые рассветы» Б. Кубекова, «В ночь на пятницу» Ш. Алиева, «Атай и его семья» И. Капаева, «Чужой» Б. Аппаева, «Бийнёгер» С. Семеновой, которые поднимали глубокие нравственные проблемы.

Сложившийся тогда режиссерский актив труппы в лице Б. Тохчукова, Ш. Алиева, А. Хабишева, А. Байрамкулова, Х. Биджиева и С. Семеновой привлек профессиональных постановщиков с разными творческими приоритетами, неординарным художественным видением и собственной оригинальной методикой работы. При наличии общей концептуальной идеи эти режиссеры могли бы поднять искусство труппы на истинную высоту. Но ограничения в кадровой политике (в труппе мог быть только один режиссер), препятствия в приглашении режиссеров на постановку, ограничения материального характера, как и нездоровая политическая обстановка в отношении карачаевцев, привели к тому, что наиболее одаренные режиссеры ушли из театра. В результате А. Байрамкулов навсегда обосновался в Ленинграде, А. Хабишев вынужден был уехать за пределы области.

За двадцать лет театр утратил многих одаренных актеров, драматургов, режиссеров: ушли из жизни старейшины театрального искусства Гемма Гебенев (1888—1977) и Шахарби Эбзеев (1913—1982), стоявшие у истоков национального театра, умер талантливейший актер Чотай Алиев (1932—1983). Национальный театр лишился драматургов Муссы Батчаева (1939—1982) и Магомета Чотчаева (1928—1988), обогативших карачаевскую драматургию как собственными произведениями, так и переводами классических пьес.

В 1990-е годы ушли из жизни неординарные режиссеры и театральные педагоги Ш. Алиев (1937—1991) и А. Хабишев (1942—1995), украсившие театр талантливыми спектаклями и новыми идеями, воспитавшие одаренных актеров. Сообразно со своей творческой индивидуальностью они пытались создать именно национальный театр, один из них тяготел в сторону сатиры (Ш. Алиев), другой — в сторону эпической и романтической драматургии (А. Хабишев).

На развитие театрального процесса в постсоветский период определяющее влияние оказали несколько факторов: политическая и экономическая нестабильность в России (чеченские войны 1991 и 1994 годов), театральные реформы, ослабление драматургического и режиссерского ряда, а также рост национального самосознания народов области, подтолкнувший их впоследствии к радикальным решениям (выход из состава края и тем самым повышение своего статуса, раздел областного

театра и др.). Сотрудники института этнологии Академии наук в этот период работали в Карачаево-Черкесии с целью прогнозирования общественной ситуации в области и составления проекта мероприятий по предупреждению социальной напряженности, основанного на мнении народного большинства. В частности, ими был предложен вариант выхода области из состава Ставропольского края и предоставления автономии народам, ее населяющим. Кроме того, рекомендовалось обратить внимание на возможность базирования национальных театров в зонах преимущественного проживания этносов⁵⁰. В течение 1991—1992 годов были реализованы первые два предложения, причем проходили они весьма активно, трудно и порой драматично, поскольку порождали в обществе чувство неопределенности в собственном будущем. В поисках прочной жизни многие актеры гитисовского выпуска уходили из театра — меняли профессию, получали дополнительное образование и т. д. Сложная и противоречивая атмосфера девяностых форсировала и создание автономных театров (карачаевского и черкесского), которое произошло 18 ноября 1992 года и стало самым значительным событием этого времени.

Творческий период 1993—1999 годов ознаменовался новыми попытками обрести художественную ценность и вырваться из круга приевшихся театральных штампов, однако осуществить их не удавалось из-за вынужденного простоя, вызванного организационными и финансовыми трудностями.

Девяностые годы отмечены падением посещаемости учреждений культуры и искусства вследствие экономической нестабильности. Театрам, которые раньше финансировались государством, предлагалось перейти на контрактную основу. Оставшись только с дотацией на заработную плату, они лишились права покупать и заказывать пьесы, качественно оформлять спектакли и пр. Сразу резко упала выручка от демонстрации спектаклей. Знаменитые театры, музеи, филармонии, расположенные в многомиллионных городах, функционировали при полупустых залах. Любопытно, что подобное обстоятельство не было знаком отчуждения народа от искусства: оно свидетельствовало как о нерешенных в стране экономических проблемах, так и о растерянности, разрыве между прошлым и настоящим, новом мироощущении. Перейти на контрактную основу, разрекламированную в СМИ, могли решиться единицы среди именитых стационарных театров. Сложная обстановка складывалась в провинции, например в Карачаево-Черкесии, где судьба театров буквально висела на волоске и зависела от находчивости администраторов и преданности актеров своему ремеслу, идее национального драматического искусства. Из-за недостатка финансирования, отсутствия жилья, языковых ограничений мало кто мог бы согласиться на переезд. Повышение цен на билеты, когда молодежь в селах и аулах видела деньги только в момент получения пенсий старшим

поколением, могло оттолкнуть народ от театра, если бы не профессионализм тех, кто в нем работал.

Со временем в репертуаре театра появились новые пьесы и постановки. Внушало надежду и открытие театральной студии при музыкальном училище, которая готовила актеров специально для театров республики.

В конце 1990-х годов режиссерами-постановщиками карачаевского театра были Б. Тохчуков, Х. Биджиев, Ю. Созаруков. Они выполняли обычные обязанности режиссеров национальных театров: работали над пьесами вместе с драматургами и осуществляли их постановки, а также сами писали и ставили свои пьесы. В зависимости от внутренних и внешних обстоятельств и собственных возможностей каждый из них старался сохранить труппу, ставить перед ней творческие задачи.

Б. Тохчуков, умный, опытный режиссер, профессионал, прослуживший в театре к тому времени почти 40 лет, создавший добротные, запоминающиеся постановки, придерживавшийся в работе авторитарного стиля и художественно-идеологической выдержанности, в период стихийной переоценки прошлого уже не мог влиять на коллектив, как прежде. В 2000 году он уходит из театра, освобождая дорогу молодому поколению, и устраивается на партийную работу. С одобрения Министерства культуры КЧР многие актеры параллельно получают административные должности, уводящие их от профессии, но дающие возможность решить бытовые проблемы. Оба этих обстоятельства драматическим образом сказались на творческой деятельности театра.

При анализе материалов и документов 1980—1990-х годов можно заметить несоответствие устаревших идеологических требований реально складывающейся обстановке в стране. В Карачаево-Черкесии этот период характеризуется столкновением интересов этнических, общественных и политических сил. Ясно, что вопросам искусства (в том числе театра) не уделялось должного внимания. А между тем для нормальной жизнедеятельности театра требовались глобальные преобразования в репертуарной, кадровой и структурной политике. Пьесы, которые были интересны постановщикам и зрителям, пробивались на сцену с трудом. Зато на ней благополучно существовали придуманные, неактуальные типажи и ситуации в искусственных и чуждых карачаевскому сознанию пьесах, бичующих пережитки прошлого, борьбу со взяточниками, пьяницами, распадом семьи и прочими неприглядными явлениями, разрушающими идентичность народа. Постановщики пытались найти оригинальную форму спектаклей, приближая их к социальному фарсу, уделяя больше внимания не душевным переживаниям статичных героев, а их внешним характеристикам, театральности и построению символических мизансцен. Но изобретательная разработка образов дебоширов, спекулянтов, пьяниц и т. п. персонажей повлекла за собой трансформацию восприятия сценического действия: пуб-

лика как будто ждала комического разрешения конфликта и зачастую неверно реагировала на смысл картины. Театру требовалось время для осмысления результатов своего труда и составления новой стратегии развития в рыночных условиях.

Развал театрального строительства в стране, вызванный «перестройкой», отсутствие новых сценических идей притормозили развитие карачаевского театра. Приходится констатировать, что театр вновь возвращался к старым проблемам. Ряды актеров редели, молодые в театре не задерживались, репертуар строился в расчете на тех, кто еще остался в труппе, и на пьесы, которые можно было поставить без материальных и творческих затрат.

Спад творческой активности театральных коллективов в 90-е годы прошлого века — это результат изменения государственно-общественной парадигмы. Особенно губительно оно сказалось на периферийных театрах, прежде всего национальных. Отток актерских кадров, низкая зарплата, необеспеченность жильем, трудные условия работы не могли не отразиться на общей атмосфере театрального искусства. Наметившаяся тенденция к улучшению также стала результатом социальных изменений, однако и здесь, обретая новое, многое теряли, что сказывалось как на содержательной, — так и на финансовой стороне театрального творчества.

Таким образом, можно утверждать, что ускоренная реорганизация прежней системы партийно-государственного управления культурой и внедрение правовых актов, облегчающих переход к рыночным отношениям, привели к радикальным изменениям в положении театров не только в Карачаево-Черкесии, но и во всей России. Известный культуролог профессор Г. Г. Дадамян охарактеризовал эти меры как «демонтаж советской системы государственной организации и управления культурным процессом, медленное движение к принципу самоорганизации культурной жизни, где главная роль отдана продюсеру»⁵¹.

Путь карачаевского театра в описываемый период характеризуется как удачами и находками, так и противоречиями и ошибками. Вынужденное приспособление к вкусам невзыскательной публики или подчинение идеологическим требованиям зачастую соседствовало с яркими художественными открытиями. Последние события в театральной жизни 1980—1990-х годов свидетельствовали, что становление национального театра карачаевцев не остановилось, оно продолжается, осмысливается и трансформируется, в том числе применительно к утвержденному в 1999 году правительством РФ «Положению о театре в Российской Федерации».



Актёрская студия ЛГИТМиКа. 1962 г. (четвертая слева — Н.П. Панкова)



Студенческий ансамбль

Участники
спектакля
«Аршин мал
алан».
У. Гаджибекова
со своими
педагогами.
1962 г.



Сцена из
спектакля
«Бай и
батрак»
Х. Ниязи.
1960 г.



Выпускники ЛГИТМиКа
режиссер Б. Тохчуков и
художник Р. Хашукаев. 1966 г.





Ч. Алиев в роли Солтана
(«Огурлу» Ш. Эбзеева)

После премьеры спектакля
«Огурлу» Ш. Эбзеева.
8 марта 1963 г.





Сцена из спектакля
«Огурлу» Ш. Эбзеева.
Слева направо —
А. Аджиев (Азрет),
Ш. Алиев (Огурлу),
А. Джаттоева (Фатима),
Л. Лайпанова (Зайнеб)



Сцена из спектакля
«Огурлу» Ш. Эбзеева.
Б. Урtenов (Огурлу),
Л. Лайпанова (Зайнеб)



Сцена из спектакля «Первая любовь» Х. Вахита. 1964 г.

Грузинская актерская студия. После премьеры спектакля «Они и мы» Н. Долининой.
Сидят — Р. Шаптошвили, Д. Канделаки, Д. Кваларашвили. 1972 г.





После премьеры спектакля
«Отцеубийца» А. Казбеги.
Грузинский театральный
институт, г. Тбилиси. 1971 г.



Ш. Тебуев в роли Коба
в спектакле «Отцеубийца»
А. Казбеги



Сцена из спектакля «Огурлу» Ш. Эбзеева.
1973 г. (А. Акбаев, А. Батчаев, Р. Текеева,
М. Тамбиева)



Участники
спектакля
«Судьба
и честь»
М. Батчаева.
1975 г.



Сцена из спектакля
«Муж моей жены»
Г. Хугаева.
Слева направо —
Л. Лайпанова (Зарета),
А. Акбаев (Эльбрус),
У. Акбаева (Фаризат)

Сцена из спектакля
«Невестка» М. Абдокова.
Слева направо —
М. Тамбиева, Б. Урtenов,
А. Урсова



Актеры
карачаевского
театра
во время
гастролей в
Кабардино-
Балкарии



Летние выездные репетиции
в п. Архыз.

Первый ряд: Х. Биджиев,
А. Хабичев, Р. Темерязев.

Второй ряд: С. Кубанов,
Р. Хасанов, Р. Гочияев





Участники спектакля
«Молла Насреддин» М. Курбанова



Сцена из спектакля
«Молла Насреддин»
М. Курбанова.
Слева направо —
А. Заузанова, А. Акбаев,
А. Лайпанов, Р. Боташев

Сцена из спектакля

«Ахмат-Батыр»

А.-К. Батчаева.

Слева направо —

Р. Хапчаева, Р. Гочияев,

Ш. Тебурев, А. Хабишев,

Б. Ургенов



Участники

спектакля

«Хитроумная

влюбленная»

Лопе де Вега.

В центре

первого ряда

Б. Тохчуков.

1979 г.



Репетиция спектакля
«Аймуш» М. Батчаева



Сцена из спектакля «Ходжа и Азраил» Ш. Алиева.
Слева Ш. Алиев (Ходжа), Р. Хапчаева (Гоша)
и Б. Уртенев (Азраил)



Сцена из
спектакля
«Похождения
храброго Кикилы»
Г. Нахуцришвили,
Б. Гамрекели.
Л. Гочияева
(Марта),
Б. Уртенев
(Иассон)



Сцена из спектакля «Невольницы»
А. Островского. Х. Биджиев (Мулин),
Л. Гочияева (Евлялия)



Сцена из спектакля
«Соседки» Ш. Алиева.
Р. Гочияев (Татлыхан)
и А. Акбаев (Мыстыхан)

Сцена из спектакля «Судьба женщины» Б. Биджиева.
1983 г.



После
премьеры
спектакля
«Два брата»
М. Лермонтова.
В первом ряду
в центре –
режиссер
Ш. Алиев





После премьеры спектакля
«Атай и его семья»
И. Капаева. 1987 г.



Сцена из спектакля
«Деловая Кулизар»
Ш. Алиева.
С. Семенова (Кулизар),
А. Акбаев (Чубур)

Сцена из спектакля
«Хирургия» А. Чехова.
А. Акбаев (Фельдшер),
Б. Ургенов (Дьячок)



Актерская студия ГИТИСа. 1985 г.
В первом ряду педагоги Т.И. Ярош, О.Т. Рахаев,
Е.Н. Козырева, Л.Н. Заславская

Сцена из спектакля «Ноябрь 43-го» Б. Тохчукова. Слева направо — С. Семенова (Захедат) и Р. Хапчаева (Аминат) с детьми



Сцена из спектакля «Ноябрь 43-го» Б. Тохчукова. Б. Тохчуков (Сталин), А. Акбаев (Берия)

Участники и зрители спектакля «Бийнегер» С. Семеновой. Второй ряд (слева направо) — С. Темиров, Н. Кагиева, Р. Хапчаева, Ю. Айсандыров





Сцена из спектакля «Огурлу» Ш. Эбзеева.
1993 г. Слева направо — Р. Темерязев
(Солтан), Т. Батчаева (Фатима),
Г. Темрезова (Зайнеб)



Сцена из спектакля
«Бийнегер» С. Семеновой.
А. Загаштоков (Найан),
Г. Темрезова (Улай)



Сцена из спектакля
«Сумасшедшая любовь»
Б. Аппаева



Сцена из
спектакля
«Мордамбаловы»
А. Узденова



Сцена из спектакля
«Беззащитная» Б. Нушича
(актеры Т. Батчаева
и А. Загаштоков)



Актеры:
Роза
Хапчаева
(сидит),
Альберт
Биджиев
и Любовь
Гочияева



Сцена из спектакля
«Судьба и честь»
М. Батчаева. А. Загаштоков
(Ботай), Т. Батчаева
(Мелек), У.-А. Бостанов
(Науруз)



Сцена из спектакля
«Хитроумная влюбленная»
Лопе де Вега. 2004 г.
Р. Гочияев (Эрнандо)
и Л. Ижаева (Херарда)



Сцена из спектакля
«Свадьба» М. Зощенко.
Л. Ижаева (жена генерала),
А. Хубиев (друг жениха)



Р. Гочияев в роли Адама Ути
в спектакле «Удачный день» А. Чаюпи



Сцена из спектакля «Мурат и Зумрат»
Д. Мамчуевой. Б. Ургенов (Мубарек),
Ф. Коркмазова (Зумрат)



Сцена из спектакля
«Ханума» А. Цагарели

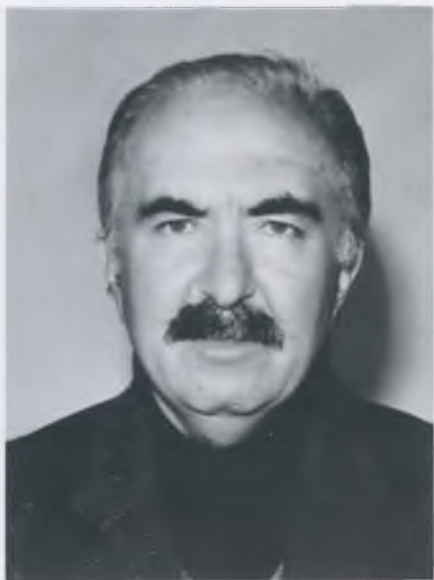
Б. Уртенев в роли Карчаева.
Спектакль «Эрек»
(«Отверженный»)
Б. Аппаева



Сцена из спектакля «Ойнай-
ойнай...» С. Мирзоева.
О. Хубиева (Хамида)
и И. Бостанов (Борис)



Сцена из спектакля
«Акбийче и Рамазан»
Д. Мамчуевой. О. Хубиева
(Акбийче), Д. Созаруков
(Рамазан)



Заслуженный деятель искусств
РСФСР, главный режиссер театра
Б.Х. Тохчуков



Режиссер Ш.М. Алиев
(1937 – 1991)



Режиссер А.А. Хабичев
(1943 – 1995)



Народный артист КЧР
и заслуженный артист РФ, директор
Русского театра драмы и комедии
Х.Я. Биджиев



Драматург М. Х.-К. Батчаев
(1937 – 1982)



Поэт и режиссер Ю.Ш. Созаруков
(1952 – 2008)



Драматург Б.Д. Апшаев



Поэт и драматург Д.Т. Мамчуева



Народный артист РФ Азрет Акбаев



Заслуженные артисты РФ и народные артисты КЧР Роза Халпчаева и Борис Уртенев



Заслуженный артист РСФСР Амбий Аджиев и народный артист КЧР и КБР Руслан Гочияев



Заслуженная артистка КЧР
Лиана Ижаева



Заслуженная артистка РФ
Л. Гочияева



Народная артистка КЧР Т.Х. Батчаева



Заслуженный артист РФ Р.А. Темерязев

Примечания

- ¹ См.: РГУ ГА КЧР. Ф. Р-408. Оп. 1. Д. 449. Л. 74—76, 87—88.
- ² Архив ГИТИСа. Книга приказов ГИТИСа по студенческо-аспирантскому составу за 1984 г.
- ³ РГУ ГА КЧР. Ф. Р-408. Оп. 1. Д. 370. Л. 88.
- ⁴ Архив ГИТИСа. Оп. 2. Личные дела студентов и преподавателей ГИТИСа (1934—1982). Личное дело №2132.
- ⁵ РГУ ГА КЧР. Ф. Р-408. Оп. 1. Д. 215. Л. 1.
- ⁶ Там же. Д. 380. Л. 17.
- ⁷ Там же. Ф. Р-615. Оп. 1. Д. 213. Л. 1; Д. 225. Л. 1.
- ⁸ Там же. Д. 213. Л. 11.
- ⁹ С. Семенова. Его честь у народа // Карачай. 17 ноября 1993.
- ¹⁰ РГУ ГА КЧР. Ф. Р-615. Оп. 1. Д. 215. Л. 1, 21—22.
- ¹¹ Там же. Д. 225. Л. 1.
- ¹² Там же.
- ¹³ Там же. Д. 229. Л. 8.
- ¹⁴ Там же. Д. 233. Л. 3.
- ¹⁵ Там же. Д. 236. Л. 24.
- ¹⁶ См. изд.: Б. Аппаев. Чужой // Добро пожаловать!: Пьесы на карач. яз. Черкесск, 1996. С. 60—123.
- ¹⁷ РГУ ГА КЧР. Ф. Р-615. Оп. 1. Д. 234. Л. 6.
- ¹⁸ См. изд.: Ш. Алиев. В ночь на пятницу // И смех, и слезы: Сб. рассказов и пьес на карач. яз. Черкесск, 1991. С. 74—126.
- ¹⁹ Ш. Алиев. Без расчета на снисходительность // Ленинское знамя. 2 ноября 1988.
- ²⁰ РГУ ГА КЧР. Ф. Р-615. Оп. 1. Д. 230. Л. 23.
- ²¹ Там же. Ф. Р-408. Оп. 1. Д. 419. Л. 97.
- ²² См. об этом: С. Семенова. Указ. соч.
- ²³ РГУ ГА КЧР. Ф. Р-615. Оп. 1. Д. 221. Л. 13.
- ²⁴ Там же. Л. 34—38.
- ²⁵ Там же. Д. 233. Л. 3; Д. 229. Л. 1.
- ²⁶ Там же. Д. 232. Л. 4—5, 14.
- ²⁷ Там же. Д. 224. Л. 1.
- ²⁸ Б. Лайпанов. Основа театра // Ленинны байрагъы. 29 декабря 1987.
- ²⁹ Ю. Созаруков. Не подводя итогов // Ленинское знамя. 27 апреля 1988.
- ³⁰ РГУ ГА КЧР. Ф. Р-615. Оп. 1. Д. 236. Л. 49, 72.
- ³¹ РГУ ЦДОДП КЧР. Ф. 1. Оп. 66. Л. 53.
- ³² РГУ ГА КЧР. Ф. Р-408. Оп. 1. Д. 456. Л. 189.
- ³³ Там же. Ф. Р-615. Оп. 1. Д. 234. Л. 82.
- ³⁴ З. М. Поздняева. Живая душа искусства: Страницы истории культуры Ставрополя. Ставрополь, 2002. С. 193.
- ³⁵ РГУ ГА КЧР. Ф. 408. Оп. 1. Д. 464. Л. 117—119.
- ³⁶ Рукопись хранится в литчасти карачаевского театра.
- ³⁷ РГУ ГА КЧР. Ф. 408. Оп. 1. Д. 471. Л. 68—69.
- ³⁸ См. изд.: Б. Кубеков. Личное письмо // Бродяжья судьба: Пьесы на карач. яз. Черкесск, 2004. С. 51—110.
- ³⁹ РГУ ГА КЧР. Ф. Р-408. Оп. 1. Д. 469. Л. 7, 18, 22—23, 45, 61.
- ⁴⁰ Пьеса «Козлы и бараны» Ш. Алиева опубликована в газете «Карачай» 23 и 30 марта, 3 и 4 апреля 1991.
- ⁴¹ См. изд.: Б. Берберов. Крик камня. Нальчик, 2002. С. 12—76.

Глава III. Творческие и структурные инновации...

⁴² См. об этом: *Б. Анпаев*. Незаживающая рана // Карачай. 26 ноября 1991.

⁴³ См.: РГУ ГА КЧР. Ф. Р-408. Оп. 1. Д. 483. Л. 79.

⁴⁴ См.: *С. Темиров*. Театры Карачаево-Черкесии в постсоветский период // Вестник Карачаево-Черкес. ин-та гуманит. исслед. Вып. 2. Черкесск, 2003. С. 291.

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ См. изд.: *Б. Анпаев*. Сумасбродная любовь // Добро пожаловать!: Пьесы на карач. яз. Черкесск, 1996. С. 3—59.

⁴⁷ См.: Текущий архив МК КЧР. Оперативная отчетность по театрально-зрелищным предприятиям по форме №9-нк и №12-нк (1996—1991 гг.).

⁴⁸ Там же. Отчеты театрально-зрелищных предприятий по форме 9-нк и 12-нк за 1997 г.

⁴⁹ См. изд.: *А. Узденов*. Мордамбаловы. Черкесск, 2001.

⁵⁰ См.: *С. А. Арутюнов, Я. С. Смирнова, Г. А. Сергеева*. Этнокультурная ситуация в Карачаево-Черкесской автономной области. Документ 5 // Исследования по прикладной и неотложной этнологии. Сер. А. Межнациональные отношения в СССР. М., 1990. С. 12.

⁵¹ *Г. Г. Дадамян*. Заместители Дягилева // Новая газета. 1 июня 2009.

Глава IV

СЕВЕРОКАВКАЗСКАЯ АКТЕРСКАЯ СТУДИЯ (НАЛЬЧИК 2001—2005 гг.)

Новое дыхание открылось у театра в 2000 году, после повторного обращения к пьесе М. Батчаева «Судьба и Честь». Сразу после премьерного показа (23 мая 2000 г.) коллектив театра выехал в Уфу (Башкортостан), на III Международный фестиваль тюркских театров «Туганлык» («Родство»), проходивший с 26 мая по 3 июня 2000 года.

Участие в различных фестивалях и конкурсах благотворно влияет на творческую атмосферу в театрах, помогает совершенствованию исполнительского и постановочного мастерства, но в период, когда театру приходится выживать, фестивальная и гастрольная деятельность невозможна без спонсорской помощи. Более пятидесяти различных коллективов республики Башкортостан внесли средства в фестивальный фонд. Из всех представленных на фестивале только карачаевский театр имел половинчатый статус, т. е. субсидировался государством наполовину: на постановку спектаклей средства практически не выделялись, а штат, по сравнению с другими республиканскими театрами, был уменьшен вдвое. Заслуга постановщика спектакля, художника и композитора в том, что среди постановок академических и финансово состоятельных театров спектакль «Судьба и Честь» обратил на себя внимание жюри — изобретательностью, благородством и оптимистичностью сценического решения. Спектакль был отмечен единственной поощрительной денежной премией жюри фестиваля¹.

Перед началом театрального сезона 2000/01 года спектакль «Судьба и Честь» был показан в ряде карачаевских аулов, а 15 ноября 2000 года состоялась вторая премьера на сцене Республиканского драматического театра.

История спектакля подтверждала, что без добротной национальной драматургии театр не сможет обрести творческую индивидуальность. Между тем мировая театральная практика свидетельствует, что жизнь театра невозможна и без обращения к классике — такова правда этого самого

синтетического, самого национального и глобального вида искусства. Театр в то же время и самый мощный выразитель менталитета народа, и вместе с тем самое перспективное средство для взаимообогащения, поддержания и обновления традиций.

Лучшее драматическое произведение Н. Некрасова, комедия «Осенняя скука», в переводе на карачаевский язык и постановке Х. Биджиева создавалось специально под актерскую индивидуальность Азрета Акбаева.

В одноактной, без видимого действия, оригинальной пьесе Некрасова главный персонаж Ласуков от скуки развлекает себя тем, что провоцирует склоки и ссоры между слугами. Атмосфера апатии и лени, подкрепленная скудным сценическим оформлением пространства в серых и скучных тонах, тусклым освещением интерьера сцены, поначалу плавно охватывала зрителей.

Практически весь центр сцены занимала огромная квадратная кровать, в углу сцены виднелась лестница, ведущая на чердак, откуда появлялись все персонажи спектакля.

Исполнитель главной роли актер А. Акбаев постоянным вопросом «Который час?», произносимым с разнообразнейшими интонационными нюансами и выразительной мимикой, начинал постепенно двигать действие, приглашая публику познакомиться с его участниками. Изобретательные поступки и обобщения Ласукова выдавали в нем образованного человека, он уже не казался самодуром, каким предстал в начале действия: он просто пытался оживить домашнюю атмосферу. Колоритные комические персонажи, пародийные характеры и парадоксальные ситуации ассоциировались с настроением общества того времени: действительно, глушь кругом, действительно, скучно. Протескная игра А. Акбаева не выходила за границы барства, его герой соблюдал дистанцию с остальными действующими лицами, но он боялся своих слуг, каждый раз вздрагивая и удивляясь, если они неожиданно повышали на него голос. Короткие, хлесткие некрасовские диалоги в спектакле обрели актуальные интонации, переключаясь с режиссерским замыслом: потеря человеком или обществом социальной активности ведет к деградации. На таком фоне отчаянный танец Ласукова воспринимался как крик души очень одинокого человека.

В постановке Биджиева Ласуков умирает от сознания, что все слуги его обманывали и обворовывали (у Некрасова он остается жить), на его кровать укладывается слуга.

В этом сезоне коллектив театра принял участие в первом фестивале национальных театров республик Северного Кавказа «Сцена без границ», который проходил во Владикавказе с 29 сентября по 10 октября 2000 года. Карачаевский театр повез туда спектакль «Мордамбаевы» по пьесе А. Узденова². Жюри отметило режиссерскую работу Х. Биджиева, актер Р. Темрезев получил за исполнение роли Кортика приз в номинации «Лучшая

мужская роль II плана», Фатима Токова (Коркмазова) отмечена в номинации «Лучшая молодая актриса», за исполнение роли Кристины (Кулизар)³.

Подготовка к фестивалям отняла много времени у театра, и это сказалось на прокате спектаклей перед отечественным зрителем. Учитывая, что участие в фестивалях не финансировалось и коллектив был вынужден из-за материальных издержек находиться дополнительный месяц в отпуске без сохранения содержания, театр не выполнил план по количеству спектаклей, новым постановкам и числу зрителей, но выполнил план по доходам.

В следующей постановке — «Свадьбе» М. Зощенко, вошедшей в репертуар 2001/02 года, Х. Биджиев сохранил стилистику «Осенней скуки»⁴. Импровизация, не выходящая за рамки достоверности в передаче быта эпохи и персонажей, насыщалась режиссером и актерами тонкими яркими штрихами, подчеркивающими сценическую выразительность.

Спектакль, бичующий пороки и страсти современных мещан, был решен в иронично-пародийном стиле. Герои не имели имен, они назывались по категориям, типажам — отсюда исходит режиссерское толкование и распределение ролей, а также сценография пространства и костюмов. Можно отметить актерские дуэты жениха и невесты, отца и матери невесты, гостей (муж и жена) и приятеля жениха. Уже внешняя сценографическая несуразность персонажей (художник У. Мижев), их физическое несоответствие друг другу подчеркивали театральность происходящего (щуплый жених и пышногрудая крупная невеста, старый отец и молодая, выглядящая моложе своей дочери мать и др.). Эти образные детали стимулировали фантазию актеров, создавших комические характеры обывателей с убогой моралью и примитивными страстями. Слова пьяного отца невесты, что жениться нужно не видя невесту, чтобы не разочароваться в будущем, на фоне причудливых персонажей звучали как лейтмотив спектакля.

В 2001 году главным режиссером карачаевского театра назначается Юсуф Созаруков — заведующий литературной частью, выпускник режиссерского факультета Алтайского института культуры. Он поддержал политику театра, пропагандировал классическое драматическое наследие и параллельно формировал национальный репертуар. Прежде режиссерская деятельность Созарукова замыкалась сугубо театральной самодеятельностью, он получил известность как руководитель драматического коллектива в станице Зеленчукской, а также ногайском селе Эркен-Юрт, обеспечив последнему звание народного театра. Кроме того, много внимания режиссер уделял развитию школьной театральной самодеятельности в республике, будучи заведующим театральным отделом Республиканского центра народной культуры. В школе №17 им были созданы драмкружки, работающие на основных языках республики, для которых он перевел и поставил одноактные пьесы и инсценировки как

местных и турецких авторов, так и западноевропейских (Ш. Алиева, А. Несина, М. Сервантеса, А. Чаюпи, А. Франса), обогатив национальную драматургию пьесами высокого художественного уровня. Ценность переводов Созарукова заключалась, по мнению рецензентов, в том, что, владея несколькими тюркскими языками, он привнес в родной карачаевский язык много органически приемлемых слов и стилистических оборотов, приближая его к общетюркскому⁵.

В сезоне 2000/01 года в Карачаевском театре шла одноактная сказка «Батырджаш» М. Батчаева в постановке Ю. Созарукова, а в сезоне 2001/02 года демонстрировался им же поставленный спектакль «Удачный день» албанского драматурга А. Чаюпи.

Как уже говорилось, при работе над произведениями для детей большую роль играют мастерство художников и композиторов, способных визуально и музыкально воздействовать на сознание юного поколения. Спектакль «Батырджаш» оформил художник У. Мижев, создав замечательные декорации подземного царства. Специально к спектаклю были написаны оригинальные песни, сразу ставшие популярными, — например, песня «Эркишисе сен!» («Ты — мужчина!») на слова А. Узденова. Музыкальное оформление спектакля сочетало песни А. Узденова на карачаевском языке с электронной музыкой немецкого композитора Клауса Шулце: запредельные вибрирующие звуки его композиций как будто затягивали персонажей в подземное царство. Премьера спектакля состоялась 31 июля 2001 года на сцене клуба средней школы села Таллык Прикубанского района.

Философию сказки М. Батчаева «Батырджаш», написанной паремическим стихом, с действенными диалогами, Ю. Созаруков передал через удачно найденные акценты и взаимодействие интонационных и визуальных решений.

Спектакль «Удачный день» албанского драматурга А. Чаюпи создавался в содружестве с художниками У. Мижевым и М. Абайхановым⁶. В музыкальное оформление вошли песни А. Узденова (известная песня «Люлюше» в исполнении певицы Асият Чомаевой впервые прозвучала именно в этом спектакле). Яркой получилась сцена объяснения в любви Адама и Люлюше на фоне тюремного задника, ассоциирующегося не только с политическим режимом в Албании, но и с неопределенной, тревожной ситуацией в самой Карачаево-Черкесской Республике. Премьера состоялась 30 декабря 2001 года. Пьеса прошла всего пять раз (два в Черкесске и три в школах).

Осенью 2001 года в Нальчике на базе Северо-Кавказского института искусств была организована актерская студия, в которую вошли восемь карачаевцев: Тимурлан Байрамуков, Хасан Батчаев, Ибрагим Бостанов, Динара Боташева, Шамиль Джабаров, Роберт Джуккаев, Алина Кушкетерова, Мурат Шидаков. По окончании учебы в 2005 году они должны были войти

в труппу театра⁷. Художественным руководителем студии стал главный режиссер Балкарского государственного драматического театра им. К. Кулиева М. Азмурзаев. На выбор института повлияла экономическая ситуация в стране, ограничивавшая финансовые возможности учреждений в рыночных условиях, а также и территориальная близость, карачаево-балкарская идентичность, этическое единство северокавказских народов. Известные режиссеры, актеры, художники и драматурги Кабардино-Балкарии (Б. Кулиев, М. Азмурзаев, С. Мирзоев, Т. Мазаева и др.) в течение четырех лет посвящали студийцев в азы профессии.

В это время в КЧР в связи с подготовкой к очередным выборам президента осложнилась политическая ситуация, что пагубно отразилось на деятельности театра. Актеров — людей, далеких от политики, пытались вовлечь в разнообразные художественно-агитационные мероприятия. Падение дисциплины, напряженные взаимоотношения, оторванность от решения творческих задач и т. п. проблемы не способствовали рабочему настроению.

Для исправления репертуарной политики театра, а также для оживления атмосферы в труппе худсовет предложил к постановке комедию «Ханума» А. Цагарели⁸. К работе над ней был приглашен режиссер Русского театра КЧР Руслан Хакишев, ныне народный артист РФ, художественный руководитель Чеченского государственного драматического театра им. Х. Нурадилова.

«Ханума» — популярная грузинская комедия, привлекающая режиссеров и актеров возможностью испытать свои творческие силы. Разнообразие комических положений, острые, злободневные во все времена диалоги, обаятельные персонажи и живость действия стали основой ее долголетия на сценических площадках разных театров. В центре пьесы — образ сильной, предприимчивой женщины, зарабатывающей на жизнь сватовством, умением устраивать судьбы людей.

Перевод пьесы с русского языка на карачаевский осуществил А. Узденов, сохранив стилистическую тонкость в передаче ее комического колорита. Музыка к спектаклю написал Гия Канчели, музыкальное оформление принадлежит Зауру Магомедову. Декорации, выполненные У. Мижевым, имитировали стиль Нико Пиросмани.

Стиль жизни Ханумы (актриса У. Акбаева) подразумевал находчивость и быструю реакцию, но поначалу социальная острота темы не кристаллизовалась из-за потери темпа-ритма в сценах Ханумы с князем или другой свахой, Кабатом. Однако игра У. Акбаевой совершенствовалась от спектакля к спектаклю, приобретая легкость и подвижность.

Актриса Л. Ижаева, исполнительница роли Кабата, оказалась достойной конкуренткой Ханумы, создав колоритный образ вздорной, но решительной соперницы, знающей все плюсы и минусы своей профессии. Сцену

выяснения отношений свахи сыграли блестяще, обнажив тщательно скрываемые обеими социальные причины взаимной неприязни.

А. Акбаев исполнил роль старого князя, плутоватого и озорного, способного на неожиданные поступки. На наш взгляд, актер излишне увлекся подыгрыванием зрителю, его фривольные жесты оказывались для партнеров неожиданными. Вообще пристрастие его к сценическим провокациям и импровизации хорошо известно коллегам, и вполне может быть, что так он решал сразу две задачи — и привлекал зрителей, и намеренно ускорял затухающий ритм спектакля, подстегивая игру актеров.

Появление на сцене актрис Ф. Токовой и Т. Батчаевой оживляло действие спектакля. Исполнительская манера Т. Батчаевой часто выделяется из общего ансамбля, она играет самозабвенно в любой постановке, полностью отдаваясь чувству. Однако в коллективной игре, если ее персонаж не главный, такая манера может мешать восприятию режиссерской концепции и целостности постановки. Ф. Токова в роли Соны ярко продемонстрировала характерные черты этой юной притворщицы.

В спектакле придавалось большое значение игровым вставкам с участием персонажей грузинского уличного фольклора, так называемых кинто (торговцев, разносчиков, мелких продавцов, уличных стихотворцев и певцов). Актер Р. Гочияев в роли предводителя кинто показал многообразную актерскую технику, как музыкальную, так и пластическую. Его персонаж периодически надевал маску народного персонажа теке-аксакала, подчеркивая театральность и преемственность грузинских и карачаевских игровых традиций в спектакле.

Этот спектакль своей жизнеутверждающей направленностью и здоровым юмором помог карачаевским артистам вновь сконцентрироваться и обратиться к собственным профессиональным проблемам.

На фоне такой высококласной комедии, как «Ханума», стали явными недостатки пьес, поступавших в литературную часть театра: их персонажи на ее фоне выглядели блекло⁹. В итоге даже рекомендованные к постановке пьесы так и не были востребованы.

Театральный сезон 2001/02 года карачаевский театр закрывал на оптимистичной ноте: со спектаклем «Ханума» труппа приняла участие во втором фестивале национальных театров народов Северного Кавказа, проходившем во Владикавказе, и была отмечена специальным призом жюри фестиваля¹⁰.

Общественно-политическая ситуация в КЧР в 2002 году оставалась сложной. В Карачаевском театре в декабре 2002 года Ю. Созаруков сдает художественному совету 45-минутный спектакль «Хитрая лисичка» по пьесе Б. Борлакова¹¹, который режиссер подготовил всего за 11 репетиций. Это было несложно, поскольку новая постановка представляла собой аутентичное изложение II действия пьесы того же автора «В единении сила» («Бир-

ликде тирилик»), впервые поставленной в 1980 году режиссером Ш. Алиевым. Выделенная в самостоятельное драматическое произведение с незначительными авторскими купюрами, пьеса обрела современные акценты и ассоциации, инициирующие импровизацию постановщика и актеров.

Юсуф Созаруков был больше известен в республике как поэт и автор гимна КЧР. Он работал в разных жанрах литературы — в поэзии, публицистике, переводе. Его поэтическое и публицистическое наследие характеризуется стилистической выдержанностью и искренностью. Умение за обыденной формой уловить и показать истинное содержание было свойством его творческой натуры. Он перенес и на сцену свои наблюдения над современной действительностью и ее героями — мудрые, шаржированные, даже едкие.

Постановка, сделанная Созаруковым на злобу дня, касалась вечной нравственной проблемы: как в «смутные» времена остаться порядочным человеком. Из-за очевидных ассоциаций образов и происходящего в спектакле с лидерами национальных движений и современной общественно-политической ситуацией в КЧР премьера то и дело откладывалась. В спектакле были заняты молодые актеры, которые беспощадно обличали пороки нынешнего общества и его лидеров.

Под видом сказочных животных Ю. Созаруков вывел представителей основных этносов республики. Повествование велось от имени Лисички, которую проникновенно сыграла талантливая школьница, принятая в штат театра, Зухра Халкечева.

В спектакле были заняты четыре актера. Неуклюжий, прямолинейный Медведь тайно влюблен в Лисичку. Но плутовка думает лишь о том, как в это опасное и голодное время сохранить жизнь и что поесть. Она кокетничает с Медведем, хитро ускользая от его ухаживаний и провоцируя на опасное геройство, кончающееся для него бегством. Аналогично Лиса ведет себя и с грубым Волком, который, несмотря на свою проницательность, также поддается на ее интриги и остается битым. Ловко спровоцировав ссору между зверями, она успевает скрыть от них мешок с едой и убегает в страхе за свою жизнь. В лесу она знакомится с ершистым Котом и хитростью женит его на себе, получив таким образом, защиту, кров и еду. Ее жизнь устраивается, и в финале она победно шествует мимо обманутых Волка и Медведя.

Спектакль получился острым, задиристым. Он был предназначен для детей, но содержал «взрослую» мысль: нельзя пренебрегать собственным достоинством, нужно уметь его защищать и не быть чересчур доверчивым. Своей постановкой Ю. Созаруков пропагандировал активную жизненную позицию. В спектакле много музыки и песен, каждому персонажу сопутствовала собственная песня на известные мелодии, сочиненная самим режиссером.

В карачаевском театре Ю. Созаруков успел поставить всего три спектакля, небольших, но отмеченных четкой авторской позицией, острой наблюдательностью и перекликающихся с современностью. Летом 2003 года он неожиданно для всех ушел из театра, и труппа на некоторое время осталась без режиссера.

Деятельность театра оживилась с началом работы над пьесой «Мурат и Зумрат» Д. Мамчуевой¹², поэтессы, впервые обратившейся к драматургическому жанру¹³. После длительных репетиций состоялся показ спектакля (режиссер Руслан Хакишев, художник Умар Мижев, композитор Маджит Ногайлиев). Премьера состоялась 22 мая 2003 года, второй показ — на закрытии сезона 12 июля 2003 года.

Перед началом спектакля прозвучало много пожеланий актерам, и каждое сопровождалось благословением из зала. Представители карачаевской интеллигенции с горечью говорили о постепенном исчезновении родного языка, о надеждах к его возрождению, которые они связывают со сценой, о вере в то, что спектакли с чистой и образной народной речью способны пробудить интерес к родному языку и родной литературе.

Пьеса написана в стихах, возвышенным слогом. Обращение к художественному поэтическому языку свидетельствовало о возможном переосмыслении репертуара и творческом росте театра. Играть пьесу, написанную в стихах, необычайно сложно: она требует соблюдения ритма действия и ритма слова. Воздействие поэтического текста на актеров и публику в этом случае возрастает, однако отсутствие навыков работы с ним способно изменить драматургические и режиссерские акценты в постановке.

Декоративное оформление состояло из двух взаимодополняющих планов: задника с типичным горным пейзажем и крепостями и объемных макетов компактных строений и башен, выходящих на большую площадку, на которой развивается действие. Внимание зрителей акцентировалось на выдвинутом на авансцену Священном Дереве (Джангыз Терек), которое по замыслу драматурга и режиссера было одним из действующих лиц — все основные персонажи обращались к нему. Оно олицетворяло божественное око, наблюдающее за участниками действия.

Выдержанная цветовая гамма костюмов и оформления диктовала скупую манеру игры. Самое большое впечатление произвела игра Умы Акбаевой в роли служанки Карачач. Ханская дочь, которую ребенком нашли на поле битвы рядом с погибшими родителями и соплеменниками и взяли в дом хана Кандоха, Карачач много лет лелеет мысль отомстить за убийство отца. Автор пьесы чрезмерное внимание уделила этой второстепенной героине, в ущерб главным героям — роль Карачач написана живо и динамично, у нее нет достойных сюжетных противников. Поэтому сцены, повествующие о том, что толкнуло Карачач на предательство, как и сцены раскаяния, привлекают внимание именно к ней, не давая следить за взаи-

моотношениями основных персонажей. Эмоциональная и драматичная игра У. Акбаевой еще усилила это впечатление, нарушив тему и идею спектакля. В итоге получился спектакль не о всепобеждающей любви Мурата и Зумрат, а о мести и прощении.

Сцена исповеди у Священного Древа примечательна как в литературном отношении, так и в драматическом — в чувственном, лиричном исполнении У. Акбаевой. Но текстовые длинноты, нарушающие темпо-ритм спектакля, порой мешают восприятию драматического сюжета: например, лирические сцены главных героев, затянутые монологи отдельных персонажей иногда вызывали смех у зрителя. По верному замечанию культуролога Ф. Урусбиевой, нашим актерам, «приучившим национального зрителя к комедии, приходится теперь самим же пожирать плоды легкого успеха, особенно во время серьезного представления»¹⁴. Только искренний, драматичный накал игры актеров, построенный на сменах эмоций, изменил настроение публики.

Ярко проявилось растущее актерское мастерство молодой актрисы Ф. Токовой, исполнительницы роли Зумрат. Переживания чистой девушки, от незаслуженной обиды ушедшей в себя, потерявшей всякий интерес к жизни, сыграны актрисой в скупых репликах, сдержанной пластике. В сценах у Священного Древа и мнимой встречи с матерью Сурат вся боль от пережитой обиды отражалась на лице актрисы.

Менее удачен был Э. Батруков в роли Мурата. Его реакции на игру партнеров были скованны, он не мог свободно общаться на сцене. Застыв в одной позе, актер трогательно декламировал стихи, потом, как будто опомнившись, поворачивался лицом к Зумрат, кружил вокруг нее, но не мог правильно сыграть общение с героиней. Пластический рисунок его роли, на наш взгляд, нельзя считать завершенным.

Между Р. Темрезовым (Кандох) и Т. Батчаевой (Джансурат) игровое общение также не было ровным. Для сестры хана Т. Батчаева иногда вела себя излишне суетливо. Р. Темрезов был удачен в сценах, где нужно было показать ханский характер, интонацию или поступь, а в лирических картинах с сестрой или дочерью он играл слишком сдержанно.

Воин Ёзюр в исполнении У. Бостанова получился несколько рассеянным, он нарушал плавность действия.

Б. Уртенев в одной роли сыграл два настроения: активный и целеустремленный воин при Кандохе и мягкий и созерцательный представитель исламской конфессии в сцене сновидения Зумрат. Они выражены в разной ритмике, интонации и мелодике речи актера.

Включение в сюжет пьесы еще одной темы — начала распространения ислама на Северном Кавказе — не оказывает на развитие действия или характеры персонажей существенного влияния: на наш взгляд, длинный текст только снижает действенную силу картины.

Затянутость музыкальных номеров также мешала актерам сосредоточиться на развитии действия (обе колыбельные, исполненные в начале

спектакля и ближе к завершению, не несли смысловой нагрузки, а скорее отвлекали).

Финал спектакля казался неожиданным, не подготовленным логикой действия. Композиционная неровность драматургического материала сказалась на режиссерском воплощении идеи, поданном как отдельные картины из жизни аланского хана. Р. Хакишев постарался представить действие как можно более выразительным и энергичным, но литературный материал его ограничивал. В целом же работа с поэтическим текстом только обогащает технические и художественные возможности актеров поисками новых ритмов и интонаций.

После сложной работы над поэтическим драматическим текстом театр вновь обращается к комедийному жанру. Хотя карачаевцы и балкарцы говорят на одном языке, в репертуаре театра были редки пьесы балкарских драматургов; нечасто и режиссеры работают в театрах друг друга, ограничиваясь лишь летними гастроллями. В конце 2003 года впервые за всю историю карачаевского театра труппа приступает к работе над пьесой «Проделки Токалая» («Къайгылы Токъалай»), написанной главным режиссером балкарского театра им. Кайсына Кулиева Магомедом Атамурзаевым. Постановщиком спектакля стал Б. Тохчуков, которого дирекция театра попросила вернуться на работу в должности главного режиссера.

Эта пьеса написана в жанре комедии положений, поэтому в ней много моментов, отвлекающих от внутреннего состояния актера и направляющих внимание на режиссерские находки. Это «пьеса о пьесе», о том, как она ставится. В ней нет сюжета как такового, а есть четыре самостоятельных картины, объединенных только участием главного персонажа в типичных для карачаево-балкарского зрителя обстоятельствах. В спектакле можно найти примечательные сценки (например, параллельные действия героев, находящихся под столом, и героев, сидящих за столом), — интересно наблюдать и сравнивать ситуацию. В маленькой сценке роль безмолвного дерева исполнила Т. Чотчаева (думается, однако, что эту сцену можно было разнообразить).

Это спектакль с выдумкой, в нем много актерских жизненных наблюдений. Наши исполнители постарались придать ей местный колорит. Руслан Гочияев в роли вора был комичен и убедителен, хотя моментами и переигрывал. Зрители в массе любят его исполнительский стиль, импровизационный и коммуникативный.

Первое, что нельзя не заметить в спектакле, это возросшее мастерство актеров: они стали более раскрепощенными, профессиональными. У Р. Темрезова, исполнителя роли Токалая, стал заметно шире арсенал выразительных средств. Он не перебарщивает в игре, как, допустим, Р. Гочияев или А. Акбаев, не эксплуатирует однажды жест, мимику, в этом спектакле он настолько свободно действует, что зрителю увлекательно наблюдать за ним

как актером. До сих пор этот талантливый, органичный артист не сыграл в театре роли, соответствующей его драматическому дарованию. Л. Ижаева стала более раскованной, более свободной на сцене, она почувствовала себя на ней хозяйкой, а игра Б. Уртенова, как всегда, отличалась благородной сдержанностью. Ф. Токова — многообещающая актриса, набирающая исполнительский опыт от спектакля к спектаклю.

Двух санитаров играют актеры (А. Урtenов и Э. Дотдугев) с одинаковым выражением лица и одинаковой манерой, переходящими из спектакля в спектакль. На наш взгляд, стиль поведения их персонажей может быть разнообразнее, а их острохарактерная внешность должна быть использована с большей находчивостью.

Спектакль повествовал о сегодняшней жизни карачаево-балкарцев — о надвигающейся нравственной катастрофе, о деградации личности, но, несмотря на все это, о любви друг к другу. Смех в этом спектакле — как лекарство. После просмотра не было того обидного чувства, что появлялось после спектакля «Сумасшедшая любовь»: тогда фривольные жесты актеров, неэстетичная манера игры были оскорбительны для зрителей. Литературный текст рационален и некоторые мизансцены с постановочной точки зрения удачны. Хотя имя и деятельность режиссера ассоциируется главным образом с утверждением гражданской тематики, нельзя не признать, что большинство комедий, поставленных Тохчуковым на сцене Русского и Карачаевского театров, всегда пользовались зрительским успехом.

Вскоре Б. Тохчуков восстановил собственный сценический вариант комедии «Хитроумная влюбленная» Лопе де Вега в переводе М. Батчаева, сыгранный еще в 1975 году.

Как только раскрывался занавес, на сцену выходили все актеры, участвующие в спектакле, в красочных костюмах, исполняя танцевальные па под музыку в испанском стиле, каждый из них произносил две-три фразы о Лопе де Вега и его творчестве. Этот пролог должен был настроить зал на дальнейшее действие. Роскошные костюмы и музыка, сопровождавшая выходы, сразу захватывали зрителей.

Изобретательно разработанный пластический рисунок всех ролей и отдельных мизансцен теперь был воплощен новым актерским составом. В спектакле было много интересных находок — например, когда действие как будто задерживалось, как при замедленной киносъемке. Казалось, что это делается намеренно, чтобы зритель вспомнил предыдущую постановку. Сам текст и мизансцены, как и в прежнем спектакле, вызывали хорошую реакцию зрителей.

Персонажам недоставало испанской манеры в поведении, только актриса Лиана Ижаева выдержала весь спектакль с прямой спиной и гордо вскинутым подбородком, она продемонстрировала умение аристократического ведения беседы.

Был трогательно привлекателен образ Капитана, созданный Русланом Темрезовым. Грим и прическа рассеянного старика, напоминающие актера Н. Черкасова в роли Дон Кихота, смешной хохолок, старческая подагрическая походка и шамкающая речь делали его персонажа комичным и обаятельным одновременно. В исполнении Б. Уртенова образ Капитана обрел черты плутоватого и кокетливого старика.

Успех спектакля был предопределен и превосходной драматургией, и искрометной фантазией режиссера, и зажигательной игрой актеров.

В следующей сценической работе ясно прозвучала гражданская позиция Б. Тохчукова. В 2005 году, к 60-летию окончания Великой Отечественной войны 1941—1945 годов, он поставил спектакль «Эрек» («Отверженный»)¹⁵ по пьесе Б. Аппаева — спектакль, появление которого было немыслимо в прошлом веке. Для театра это была вторая работа, связанная с темой депортации, после постановки пьесы «Черный ноябрь 43-го...» Б. Тохчукова. Раньше о выселении говорилось только индифферентно — например, в спектаклях «Повесть о матери» Б. Биджиева и «На рубеже веков» С. Бабоева.

Пьеса «Отверженный» — о судьбе фронтовика, который не получил заслуженного звания Героя Советского Союза из-за принадлежности к репрессированному народу¹⁶. Для карачаевцев эта тема была принципиальной и актуальной. До «перестройки» ученых и историков, принадлежащих к числу депортированных, не допускали к военным архивам, подвиги фронтовиков-соплеменников, о которых знал народ, искусственно замалчивались, что позволило некоторым политическим кругам области проводить акции, оскорбляющие его национальное достоинство (см. об этом во II части книги). Когда архивные материалы стали открытыми, в них были найдены свидетельства о героических подвигах небольшого по численности карачаевского народа. Одиннадцати фронтовикам, чьи документы удалось обнаружить, были возвращены высокие награды, присвоенные им до выселения карачаевцев.

Главное действующее лицо спектакля, Асхат — один из таких героев. Спрятав обиду, он никому не рассказывал о пережитом, лишь удочеренная им племянница и его друг Иван знали правду.

В спектакле увлекательно представлена история подвига, атмосфера вокруг главного героя, но, когда сцены перемежались с военными событиями, режиссер и актеры как будто теряли чувство единства и картины напоминали кадры из первых военных кинофильмов о глупых и трусливых немцах.

Б. Урtenов давно не играл главных ролей и выглядел очень органично в образе человека пожилого, с тяжелой судьбой и несбывшимися мечтами. Двое его друзей, участвующие в развитии сюжета, — всю жизнь пережи-

вающий несправедливость, проявленную к другу, Иван Иванович (А. Загаштоков) и дотошный, стремящийся установить истину журналист Юрий Сидорович (Р. Темрезов) — составили вместе с главным героем привлекательное трио.

Энверу Дотдугеву, исполнителю роли Асхата в юности, в двух небольших картинах удалось живо представить мужество и благородство своего героя.

Азрет Акбаев в роли полковника наградного отдела в короткой сцене сумел передать и атмосферу времени, и собственное отношение к факту. Он играл, как будто наблюдая за своим персонажем со стороны, вынужденный в сложившихся обстоятельствах строго следовать инструкциям начальства.

Убедительно сыграл образ Бергера — представителя новой власти актер У.-А. Бостанов: в первых картинах он напыщенный циник, а в финальных сценах — образец традиционного поведения, подобострастный, соблюдающий горский этикет.

Нельзя не отметить, что и подача драматургического материала, и даже постановка моментами кажутся наивными, но создатели спектакля впервые обратились к очень трудной теме — теме справедливости в условиях военного времени. Заслугой Б. Аппаева, Б. Тохчукова и Б. Уртенкова явилось то, что судьба одинокого старика Асхата была представлена ими как типичная судьба отважных карачаевских ветеранов-героев.

Кроме Б. Аппаева с театром сотрудничали еще несколько известных писателей. Каждый из них разрабатывал собственную тему в определенном жанре: Б. Аппаев — лирические комедии, А. Узденов — притчевые сатиры, Д. Мамчуева — романтические драмы и трагедии, Н. Кагиева — исторические драмы. В 2004 году Н. Кагиева принесла в театр несколько исторических пьес: «Карча», «Ханкала», «Гошаях бийче». Художественный совет принял к постановке пьесу «Ханкала», двухактную, с двенадцатью действующими лицами¹⁷.

Действие пьесы происходит в VII веке в крепости Ханкала, принадлежащей хану Великой Булгарии Кубрату. Основная идея пьесы — сохранение единства государства — раскрывается в картинах, рисующих общую атмосферу и нравы, царящие в государстве и семье самого хана незадолго до его смерти. Задача Кубрата в самый ответственный для него период жизни — успеть вселить во всех пятерых сыновей духовную силу братской сплоченности — наталкивается на интриги царедворцев и молодой жены, желающей видеть на троне своего сына. Взаимоотношения между членами семьи Кубрата сложны и неоднозначны: здесь сосуществуют преданность, долг перед отчизной, любовь и ненависть, коварство и убийство. Пьеса завершается обращением хана Кубрата к сыновьям о силе единства. Из-за финансовых трудностей и отсутствия режиссера пьеса откладывалась от сезона к сезону и не поставлена до сих пор¹⁸.

В 2005 году руководитель карачаевской актерской студии в Северо-Кавказском институте искусств Магомет Атмурзаев выпустил актеров для Карачаевского театра и принял новых: в сентябре трое молодых студентов (Шамиль Алиев, Дахир Созаруков и Хасан Байрамкулов) приступили к занятиям в составе балкарской актерской студии, а четверо выпускников нальчикской студии (А. Кушетерова, И. Бостанов, М. Шидаков и Р. Джуккаев) вошли в труппу Карачаевского театра. Во время учебы ими были подготовлены спектакли «Женитьба» («Къатын алыу») Гоголя в переводе И. Маммеева и в постановке М. Атмурзаева, а также драма И. Тургенева «Неосторожность» («Оюмсузлук») в переводе Б. Берберова и в постановке С. Мирзоева.

С участием актеров нальчикской студии театр подготовил спектакль «Сын Ёрюзмека» Б. Аппаева в постановке А. Загаштокова, который был показан во время школьных каникул сельским школьникам. Затем, в ноябре 2006 года, молодые актеры представили зрителям свою дипломную работу — инсценировку по мотивам карачаевских народных сказок «Ойнай, ойнай, кёз чыгъар» (примерный перевод: «Играя и шутя»).

Второй пьесой Д. Мамчуевой, включенной в репертуар карачаевского театра, стала трагедия в стихах «Закат Алании»¹⁹. 19 июля 2007 года состоялась премьера спектакля по этой пьесе в постановке Б. Тохчукова.

Спектакль повествует об Алании перед ее разгромом полководцем Тимуром в 1394 году. Как и произведения М. Батчаева и Н. Кагиевой, эта пьеса имеет и просветительскую задачу — в ней есть сцены, посвященные нравам, обычаям и истории алан.

Нельзя не отметить в спектакле хорошую работу режиссера, однако от некоторых мизансцен, на наш взгляд, следовало отказаться, поскольку они снижают патетику трагедийного жанра. Некоторые актеры играли в неестественно высокой интонации, которая нарушала звуковую палитру роли и тоже мешала восприятию спектакля как трагедии.

Впечатляюще разработаны картины с участием царя Алании Болата, его жены Кызджибек и приближенных, убеждающих царя отступить от борьбы: режиссер расположил их по восходящей линии, откуда они вели диалоги, что сценически подчеркивало давление на хана. Актер Р. Темрезев создал образ ответственного в поступках и словах, мужественного предводителя аланского народа, обеспокоенного отсутствием единства и сплоченности среди своих полководцев перед решающим сражением.

Образ хромого Тамерлана в спектакле впечатлял выразительным пластическим решением. Драматизм мизансцены усиливался музыкальной и световой разработкой эпизода. Пронзительно-ритмичная музыка, четкая пластика и угрожающая поступь безликой в полутьме свиты, сопровождающей полководца в символическом восхождении на Эльбрус, создали зловещую атмосферу Средневековья. Фигуры предателей, падающие от

удара мечей как в замедленной киносъемке, высвечиваемые и укрупненные на самом верху задника сцены, и темный силуэт Тамерлана, наблюдающего картину казни, символически точно выразили образ времени, дух и характер завоевателей.

Актуально была решена сцена переговоров с ханами-соседями, она отсылала к современной действительности, показывая отсутствие единства в обществе — каждый алан (читай: карачаевец) считает себя правым и не хочет слушать другого.

Исполнительницы женских ролей (Л. Ижаева, А. Кушетерова, О. Хубиева, А. Акбаева) подкупали эмоциональностью исполнения, однако вообще сценам с женскими образами было уделено излишнее внимание, как в пьесе, так и постановке. Также перенос внимания зрителей на образы ви-зи-ря Тутара (А. Загаштоков) и его наложницы Руфиниды (А. Кушетерова) в финальной сцене был немотивирован и отвлекал от идеи спектакля.

Музыка М. Кажлаева, трагическая, напористая, явилась действенным компонентом спектакля. Декорации и костюмы были выдержаны в строгих тонах, преобладали коричнево-багряные цвета, символизирующие краски заката.

Название спектакля, на наш взгляд, неудачно. Оно хорошо звучит на русском языке, а на карачаевском («Аланны батханы») лишено поэтики, звучит грубо и неточно.

Появление в репертуаре пьес, в которых поэтическое слово диктует сценическую манеру и стиль, связывая ритм с содержанием и мыслью пьесы, имеет позитивное значение и для театра, и для зрителей — как и обращение театра к трагедийному жанру, с психологическими и техническими возможностями которого карачаевские актеры практически не были знакомы.

На закрытии театрального сезона 2007/08 года карачаевский театр показал спектакль «Клятва не жениться» («Къатын алмазгъа ант») по пьесе Биляла Аппаева²⁰. Несмотря на неудачное время (сезон отпусков), театр был заполнен зрителями.

В пьесе была поднята актуальная для современной России тема — демографическая. Нежелание молодежи обзаводиться семьей, брать на себя ответственность за тех, кто рядом, стала и для карачаевского общества проблемой государственного значения. Различные общественные организации пытаются внести коррективы в традиционные каноны, тормозящие разрешение демографической задачи, — бытующие до сих пор сословные ограничения, дороговизна свадебных мероприятий и т. д.

Однако драматург и режиссер отказались от разработки глубинных причин этой проблемы, а ограничились легкими, поверхностными положениями. Поэтому и спектакль получился легковесным, непритязательным,

быстро забывающимся. Хотя в нем были и неплохие актерские работы (Р. Темрезов, Ф. Токова, Р. Гочияев, А. Загаштоков). Следует отметить, что Р. Темрезов и Р. Гочияев были введены в спектакль в срочном порядке, т. к. два молодых актера, занятых в постановке, покинули театр в самый ответственный момент, перед сдачей спектакля. Это повлияло на акценты и настроение пьесы: на сцене действовали не тридцатилетние, а пятидесятилетние холостяки. Введя в музыкальное оформление известные песенные мелодии автора пьесы, режиссер Б. Тохчуков отвлек зрителей от очевидной незамысловатости сюжета, придав ему веселый, комедийный характер.

В новом сезоне 2008/09 года для детей была подготовлена сказка С. Михалкова «Зайка-зазнайка» в переводе и постановке Б. Тохчукова, которую в период зимних каникул по традиции показали детям карачаевских аулов и городов. Это было первое после многих лет обращение национального театра к классике детского репертуара — обычно школьникам демонстрировали спектакли, написанные драматургами по мотивам нар-тских сказок и народных притч. Спектакль увлек юных зрителей интересными актерскими работами, режиссерской выдумкой. Благодаря популярности постановки в следующем сезоне артисты выступали в школах республики и на русском языке.

Вернувшиеся сенью 2009 года из Нальчика выпускники СКГИИ сразу включились в рабочий процесс, начав играть в этой сказке и в «Батырджаше» М. Батчаева.

Весной 2010 года коллектив театра приступил к репетициям новой пьесы Д. Мамчуевой «Акбийче и Рамазан», созданной по мотивам одноименной песни, повествующей о трагической любви молодых людей. Широко известный в народе сюжет, рассказывающий о драматической коллизии, случившейся в селении Верхняя Теберда в первой половине XIX века, был уточнен благодаря изысканиям историка З. Кипкеевой²¹. Встречи и беседы с родственниками Акбийче и Рамазана, проживающими сейчас в Турции, помогли исследователю объяснить причины коллизии, усугубленной проблемами мухажирства (массового переселения в Турцию), к которому по-разному отнеслись старшина аула Качхан, пытавшийся удержать соплеменников от переезда, дядя Акбийче, и Рамазан — ее возлюбленный, получивший религиозное образование в Турции и агитировавший за переезд. К сожалению, драматургом эти дополнения не были учтены, и появилась пьеса, не имеющая точек соприкосновения с действительными историческими фактами, в сюжете которой осталась только любовно-сословная интрига.

Премьера спектакля совпала с закрытием театрального сезона 2009/10 года. На постановку был приглашен балкарский режиссер М. Атамурзаев, руководитель северокавказской актерской студии, который весьма

удачно распределил роли, что во многом определило успех спектакля и сгладило недостатки драматургии. Влияние Атмурзаева на труппу было очевидным и впечатляющим: он сумел объединить участников спектакля общим настроением, которое помогло им сыграть спектакль динамично и с большой самоотдачей. Намеренно отказавшись от сильного декорирования сцены, режиссер сосредоточил внимание зрителей только на актерах, которые играли стоя — это помогало им сосредоточиться и в определенной степени активизировать действие.

Скупая сценография (художник — У. Мижев, художник по костюмам — М. Абайханов) усиливала и художественную целостность спектакля. В глубине сцены, по центру, перед задником помещалась опрокинутая арба с одним колесом. Справа, ближе к рампе — другое колесо, которое лежало неподвижно почти до самого финала спектакля. Сцена пустая, только сверху на колосниках свисали четыре войлочных ковра, выполненных в бежевом колорите с нечеткими изображениями, с использованием разного рода веревок, тканей и пр., всё вместе создавало эффект старины. Каждой смене картин соответствовал спускаемый сверху и фиксируемый в метре от пола ковер, на фоне которого и происходило действие.

Заглавных персонажей режиссер представил зрителям сразу после небольшого пролога и сделал это сценически впечатляюще: исполнение молодыми людьми лирического танца «Абезек» происходило, как при замедленной киносъемке. На сцене только герои спектакля — актеры танцуют завораживающе грациозно, будто желая продлить во времени танец-общение (как известно, народная этика только при исполнении этого танца допускает общение между влюбленными, и зрители всегда пристально наблюдают за танцующими «Абезек»: здесь все тайное становится явным). Не случайно затем по ходу действия об этом танце будут говорить многие персонажи спектакля.

Чуть замедленный танцевальный ритм, красота движения и жеста, изящество скульптурных поз, в которых на секунду-другую застыли актеры, благородно и строго демонстрируя переживаемые чувства, сразу обозначили настроение спектакля, приближение трагедии.

Исполнительница главной роли Олеся Хубиева в образе Акбийче создала правдивое обобщение судьбы горских девушек, чьей любви помешали сословные предрассудки и чей вызов обществу обернулся для них личной трагедией. Трепетно и достойно провела она свою партию в диалогах со всеми персонажами, для каждого находя нужную интонацию и поведение. Актриса продемонстрировала хорошие актерские данные и многообещающий творческий потенциал.

Лейла Ижаева, исполнительница роли вдовы Марджан, матери Акбийче, психологически убедительно передала трагедию гордой женщины, которая одна воспитала детей, вовремя не заметила изменений в поведении дочери и наивно связывала ее судьбу с удачным замужеством — с богатым

и благородным по происхождению Бадахом. Актриса сильно и впечатляюще сыграла непонимание, растерянность, гнев и предчувствие трагедии обманутой в надеждах матери, впервые столкнувшейся с непослушанием дочери.

Актер Дахир Созаруков в небольшой роли Рамазана запомнился своей эмоциональной органикой и пластикой, актерская интуиция помогла ему искренне и пылко передать любовное чувство к Акбийче.

Решающую роль в судьбе влюбленных сыграл Качхан, дядя и опекун Акбийче. И хотя драматургия не дала возможности глубже вскрыть конфликт пьесы через противостояние образов Рамазана и Качхана, в исполнении опытного актера Руслана Темрезова Качхан предстает поначалу уравновешенным, знающим себе цену человеком, у которого слово не расходится с делом. Отказ Акбийче покориться принятому им решению превращает его из любящего дяди в безжалостного родственника.

Актриса Фатима Коркмазова, исполнительница роли Магарипы, жены Качхана, рисует характер горской невестки, одинаково тактичной и услужливой со всеми. Только в сцене с Акбийче, где она узнает об истинной причине отказа девушки выйти замуж за ее брата Бадаха, артистка неувлимо меняется, проникаясь истинной жалостью к девушке, до конца не понимающей, чем той грозит вызов Качхану.

Исполнитель роли Бадаха Умар Бостанов создал образ человека праздного, не знающего ни в чем отказа. Да, он завидный жених, и он выбрал Акбийче. Влюбленного Бадаха Качхан легко убеждает в том, что племянница согласна выйти за него замуж. Поначалу он воспринимает остроумные колкости девушки в свой адрес с интересом и юмором, объясняя подобное поведение молодостью и попыткой скрыть истинные чувства к нему. Но дальнейшее сопротивление Акбийче заставляет его усомниться в ее дружелюбии. Тем не менее, поддавшись давлению Качхана, он соглашается на насильственное умыкание невесты. Узнав же о смертельном избиении девушки и боясь общественного осуждения, Бадах тут же отказывается от договора.

Долгое время на сцене действовали непосредственные участники трагедии, отчего история Акбийче представлялась историей одной семьи. Но неожиданный выход на сцену группы одетых в траурные одежды мужчин и женщин во главе со старейшиной, изгнавших Качхана и Бадаха из своих рядов, говорил о том, что люди рядом и они не равнодушны к происходящему.

В спектакле была отчетливо продемонстрирована преемственность судеб и традиций. Драматическая логика сюжета закреплялась через взаимодействие образов повествователя Мубарека, олицетворявшего вечность и праведность жизни (артист Б. Уртенев), и подростков — Мингсуу (А. Акбаева), сестренки Акбийче, и ее ровесника Алана (Т. Байрамуков), с которыми связывалось оптимистическое будущее, движение жизни. Общение между детьми часто проходило около перевернутой арбы с одним колесом, за ко-

торой стоял Мубарек. Этот персонаж, ассоциирующийся с образом халк джырчи (народного певца), буквально держал сюжет в своих руках: он комментировал происходящее и задавал ему темп, запуская колесо — аллегорический символ жизни. Мубарек подталкивал колесо, пока Акбийче жила, и остановил движение, когда она умерла.

В финальной сцене Алан дарит грустной Мингсуу самодельную куклу, как когда-то Рамазан дарил куклу Акбийче, а затем, оставшись один, ставит колесо, пролежавшее все действие спектакля в углу сцены, и катит его за кулисы.

Музыкальное оформление, с вкрапленной в его канву известной мелодией, посвященной Акбийче и Рамазану, имело большое эмоциональное воздействие на зрителей.

В постановке присутствовали и назидательные сценические приемы, которые воспринимались зрителями как театрально-просветительские, обучающие искусству смотреть спектакль. Педагогический талант режиссера М. Атмурзаева в этом поучительном представлении раскрылся полностью.

После премьерного показа Атмурзаев сразу приступил к репетициям спектакля «„Отелло” в Герпегежском клубе» Х. Кулиева для антрепризы «Сахна» («Сцена»), созданной летом 2010 года его учениками из СКГИИ, не занятыми в спектакле «Акбийче и Рамазан». Сюжет, эмоции и идеи этой пьесы перекликаются с пьесой «Представление „Гамлета“ в селении Нижняя Мрдуша...» И. Брешана, только перенесены в родственную карачаевцам реальность.

Приглашение на постановку балкарского режиссера, которому не надо было объяснять специфику национального мышления, показало один из вариантов корректировки художественной жизни театра. Целесообразность установления в будущем более тесных творческих контактов с балкарским театром, возможность постановки совместных спектаклей, обмен драматургическими произведениями, режиссерами, актерами и т. п., которые в совокупности могли бы влиять на становление национальной театральной идиомы, стала очевидной.

Специфика национальных театров состоит в локальности их деятельности: знакомство с творчеством талантливых актеров театра, как и распространение спектаклей на иноязычную публику, поневоле ограничены. Конечно, артистам бывает обидно, что роли, которые они играли во время учебы в институте, о которых просто мечтали, на сцене родного театра, как правило, остаются несыгранными. Но это уже издержки профессии актера национального театра, находящегося в становлении. Многие артисты не выдерживают подобного испытания и уходят из профессии навсегда (мы видели выше, что в истории карачаевского театра были периоды, когда его судьба висела на волоске — в труппе оставалось три-пять человек). Расширение актерского состава театра за счет нальчикских выпускников про-

блему не решает, поскольку из-за плохой организации труда молодежь в театре не задерживается. Кадровая нестабильность отрицательно сказывается на состоянии труппы и качестве и содержании репетиционного процесса, поэтому труппа работает в основном только над одним-двумя драматическими произведениями в сезон.

Ощущается потребность в добротной национальной драматургии, переводах зарубежной и русской классики, ведь только сильная драматургия стимулирует режиссерскую фантазию. Однако из-за половинчатого финансирования, да и собственной нерешительности, режиссеры не заинтересованы в постановке достойной интеллектуальной пьесы, психологической драмы, высокой трагедии и т. д.

Материальное обеспечение спектакля и пьесы по-прежнему остается слабым звеном театра. Наличие одной штатной единицы режиссера в труппе чревато многими проблемами: например, если постановщик заболел, приостанавливаются, срываются репетиции и срок выхода спектакля, расхаживаются актеры, но пригласить специалиста со стороны администрации невыгодно. Вероятно, поэтому художественный совет театра избирает путь наименьшего сопротивления, делая акцент на сказках и концертных представлениях, для демонстрации которых требуется минимум затрат и усилий.

В театре за 10 сезонов поставлено 18 разножанровых спектаклей: из них 7 — по переводным пьесам («Хитроумная влюбленная» Лопе де Вега, «Осенняя скука» Н. Некрасова, «Свадьба» М. Зощенко, «Удачный день» А. Чаюпи, «Ханума» А. Цагарели и «Зайка-заснайка» С. Михалкова), а 11 — по пьесам карачаево-балкарских авторов. Жанры представлены двумя трагедиями, девятью комедиями, тремя драмами, четырьмя сказками для детей. Участие режиссеров в отделке драматургического текста местных авторов по-прежнему остается значительным, поскольку часто он оказывается сценически недоработанным. Совместная работа над текстом помогает придать пьесам законченный вид, но сказывается на репетиционном процессе, замедляя его. С сожалением приходится констатировать, что отсутствие молодых писателей-драматургов и переводчиков пьес также отражается на полноценной работе карачаевского театра.

Схожие проблемы наблюдаются и среди режиссеров. Их активность за десятилетие нового века выглядит следующим образом: Б. Тохчуковым поставлено 9 спектаклей, Ю. Созаруковым — 3, Х. Биджиевым — 2, Р. Хакишевым — 2, М. Атамурзаевым — 1, А. Загаштоковым — 1. В действительности же в карачаевском театре сегодня работает один режиссер — Б. Х. Тохчуков, и у него нет преемника.

В анализируемый период план по количеству новых спектаклей (из расчета два спектакля в сезон) был выполнен театром частично, а по количеству постановок и числу зрителей — полностью²². В таблице приведены цифры за 2000–2010 годы (число зрителей указано в тысячах)²³:

Год	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010
Кол-во спект. /число зрит.	38/14,2	126/15,3	53/7,7	79/7,6	78/9,3	80/6,5	83/6,4	89/7900	97/8293	76/8300	92/8905
На выезде		114/13,2	46/6,2	75/7,0	74/8,8	74/4,3	79/6,0	87/6900	95/7852	76/8300	90/8002

Учитывая, что в среднем коллектив Карачаевского театра обслуживает 65 точек, можно заключить, что зрителям хорошо известна его деятельность. В то же время, при конкретном анализе прокатного репертуара по сезонам заметны однообразие и пассивность в планировании работы административно-художественной частью театра. Для наглядности сравним репертуар 2000-го и 2010 года. В первом случае в прокате представлены концертные программы «Мы играем и поем» (16 показов) и «Ха-ха-ха» Р. Гочияева (1), а также спектакли «Судьба и Честь» М. Батчаева (13) и «Мордамбаловы» А. Узденова (5), т. е. почти половина представлений носила концертный характер.

2000 год²⁴

№	Актеры	«Судьба и Честь» (М. Бат- чаев)	«Ха-ха- ха» (Р. Го- чияев)	«Мы играем и поем» (Б. Тохчу- ков)	«Осенняя скука» (Н. Не- красов)	«Мордам- баловы» (А. Узде- нов)	Итого: занятость актеров
1	А. Ш. Акбаев	10		10	3	5	28
2	У. Г. Акбаева	13			3		16
3	Т. Х. Батчаева	13		15	3	5	36
4	У.-А. Бостанов	13				5	18
5	О.Н. Байчоров I кат.	13			3	5	21
6	Р. М. Гочияев	3	1			5	9
7	Ш. Х. Джафаров I кат.	13			3		16
8	Э. Дотдуев I кат.	13			3		16
9	А.-А. Загаштоков	13		15		5	33
10	Л. Ижаева	10		15	3	5	33
11	Р. А. Темрезов	13	1		3		17
12	Ф. Токова I кат.	13			3		16

13	Б. Уртенев	13		16		5	34
14	Р. И. Хапчаева	13		16	3	5	37
15	А. Б. Уртенев	13			3		16
16	А. Хубиев	13				5	13
17	Э. Р. Юсупова	9			0	0	9
18	Г. Ш. Темрезова	2	0	8	3	5	18
19	Х. Я. Биджиев	—	—	—	—	—	—

В 2010 году преимущество на выездах было отдано детским спектаклям («Зайка-заянка» С. Михалкова, на двух языках — русском и карачаевском, а также «Батырджаш» М. Батчаева и «Ха-ха-ха» Р. Гочияева); трагедию «Акбийче и Рамазан» Д. Мамчуевой показали только один раз, перед закрытием театрального сезона.

2010 год²⁵

№	Актеры	«Батырджаш» (М. Батчаев)	«Ха-ха-ха» (Р. Гочияев)	«Акбийче и Рамазан» (Д. Мамчуева)	«Зайка-заянка» (С. Михалков)	Итого: занятость актеров
1	А. Ш. Акбаев, н. а. РФ					
2	У. Г. Акбаева, н. а. КЧР					
3	Т. Х. Батчаева, н. а. КЧР					
4	У.-А. Бостанов			1	11	12
5	Р. М. Гочияев		79			79
6	А.-А. И. Загаштоков			1	11	12
7	Л. А. Ижаева			1	11	12
8	Р. А. Темрезов		79	1		80
9	Р. И. Хапчаева			1	1	2
10	Б. Х. Уртенев	1		1		2
11	Э. М. Дотдугев	1	70	1	11	83
12	Ф. Х. Кормазова			1	11	12
13	О. К. Хубиева		79	1	11	91
14	А. Б. Уртенев	1		1	11	13
15	Ю. Т. Созаруков			1		1
16	А. Б. Акбаева		79	1	11	91
17	Ф. Б. Алиева					
18	Бадахова					

19	И. А. Бостанов	1			1	2
20	Ш. К. Алиев	1		1	11	13
21	А. К. Кушетерова					

Кроме того, в обеих таблицах налицо непропорциональность занятости актеров и несоответствие их потенциала объему и содержанию ролей. Это случается, если при распределении ролей не учитывается творческая индивидуальность актеров, их возможности, а используется лишь однажды найденное амплуа. В результате многие актеры из пьесы в пьесу играют однотипных персонажей, а некоторые могут в течение года вообще не выходить на сцену.

Характеризуя творческую жизнь Карачаевского театра первого десятилетия XXI века, следует отметить, что за это время штат театра пополнился несколькими выпускниками актерского факультета Северо-Кавказского института искусств, ряд актеров по ходатайству театров и Министерства культуры Карачаево-Черкесии получили почетные звания (А. Акбаев — народный артист РФ, Р. Гочияев и Р. Темрезов — заслуженный артист РФ, Б. Уртенев, Т. Батчаева и У. Акбаева — народный артист КЧР, Э. Дотдуев, Л. Ижаева, А. Загаштоков — заслуженный артист КЧР)²⁶.

При всех нерешенных проблемах приоритетным направлением Карачаевского театра остается осмысление собственной истории и национального характера. В репертуаре театра за 10 лет работы наряду со слабыми постановками были профессионально поставленные спектакли, с запоминающимися мизансценами, отличной актерской игрой, выразительной сценографией и музыкальным оформлением.

Рост национального самосознания требует новых подходов к сохранению культурного наследия, и театр играет здесь большую роль, как гарант сохранения традиционных ценностей и воплощения актуальных идей современности. Например, востребованность и развитие карачаевского языка обеспечены обязательным фактором жизнедеятельности театра — национальной драматургией, созданием как национальных пьес и инсценировок на карачаевском языке, так и переводов на родной язык лучших сценических образцов других народов. Спектакли последнего времени свидетельствуют о появлении в театре требовательных и образованных зрителей и актеров, которых в век информационной революции может заинтересовать и взволновать только подлинное воплощение на сцене духовного мира своего современника и национальной идеи.

Может быть, все проблемы карачаевского национального театра кроются в том, что до сих пор не нашлось театрального лидера масштаба Геммы Гебеннова и подобных, ушедших в мир иной, режиссеров, актеров и драматургов («Джандетли болсунла!»), способных объединить труппу и заразить ее творческим отношением к искусству?

Примечания

¹ Б. Борлаков. Карачаевский театр на международном фестивале тюркских театров // Карачай. 7 июля 2000.

² Первый фестиваль национальных театров республик Северного Кавказа «Сцена без границ». Владикавказ, 2000. С. 19–20.

³ См.: Г. Чуркин. Дорога на сцену Руслана Темрезова // День республики. 17 октября 2002; М. Джанкезова. По велению сердца // Карачай. 18 ноября 2010.

⁴ Текущий архив РГУ «Карачаевский драматический театр». Папка 2001–2010 гг. Протокол от 10 октября 2001 г.

⁵ Личный архив Ю. Созарукова. Рецензия А. Узденова на книгу пьес европейских авторов «Маленькие комедии», составленная и переведенная Ю. Созаруковым.

⁶ Текущий архив РГУ «Карачаевский театр». Папка 2001–2010 гг. Протокол от 31 декабря 2001 г.

⁷ Архив Северо-Кавказского государственного института искусств. Книга приказов за 2002 г.

⁸ Там же. Протокол от 15 января 2002 г.

⁹ Там же. Протокол от 20 февраля 2002 г.

¹⁰ Второй фестиваль национальных театров Северного Кавказа «Сцена без границ». Владикавказ, 2002. С. 20; Н. Данилова. Камо грядеши, театр? // Дарьял. 2003. №1.

¹¹ Текущий архив Министерства культуры КЧР. Папка «Экспертный совет по современной драматургии». Договор от 20 октября 2002 г.; Рукопись пьесы хранится в литературной части театра и личном архиве драматурга Б. Борлакова.

¹² См. изд.: Д. Мамчуева. Мурат и Зумрат // На земле аланов = Аланны джериндеме. Черкесск, 2006. С. 276–349.

¹³ Текущий архив РГУ «Карачаевский драматический театр». Папка 2001–2010 гг. Протокол от 13 марта 2001 г.; Текущий архив Министерства культуры КЧР. Папка «Экспертный совет по современной драматургии». Протокол от 14 августа 2002 г.

¹⁴ Ф. Урусбиева. За звездным мгновением... // Ленинское знамя. 9 декабря 1980.

¹⁵ Текущий архив РГУ «Карачаевский драматический театр». Папка 2001–2010 гг. Протокол от 12 мая 2005 г.

¹⁶ См. изд.: Б. Д. Аннаев. И так бывает: Пьесы. Черкесск, 2010. С. 263–295.

¹⁷ Текущий архив РГУ «Карачаевский драматический театр» и Текущий архив Министерства культуры КЧР. Папка 2001–2010 гг. Протокол от 16 сентября 2006 г.

¹⁸ Текущий архив Комитета по культуре КЧР. Паспорт культурной жизни 2004–2008 гг. Л. 5.

¹⁹ Текущий архив РГУ «Карачаевский драматический театр». Письмо министру культуры КЧР от 1 февраля 2007 г.

²⁰ См. изд.: Б. Д. Аннаев. Клятва не жениться // И так бывает: Пьесы. Черкесск, 2010. С. 19–69.

²¹ См.: З. Б. Кипкеева. Карачаево-балкарская диаспора в Турции. Ставрополь, 2000. С. 154, 172–178.

²² Текущий архив Комитета по культуре КЧР. Паспорт культурной жизни КЧР 2004–2008 гг. С. 5.

²³ Текущий архив МК КЧР. Папка «Отчеты театрально-зрелищных организаций МК КЧР за 2010 г. (по форме №9-нк и №12-нк)».

²⁴ Текущий архив МК КЧР. Папка ««Отчеты театрально зрелищных учреждений КЧР за 2000 г. (по форме № 9-нк и № 12-нк)».

²⁵ Там же.

²⁶ Текущий архив РГУ «Карачаевский драматический театр». Папка 2000–2010 гг. Протокол от 2 апреля 2002 г.; протокол от 24 октября 2007 г.; протокол от 24 января 2008 г.; протокол от 10 апреля 2003 г.; Текущий архив Администрации Президента КЧР. Указ Президента КЧР от 16 июня 2009 г.

Заключение

Профессиональный театр — неотъемлемая часть национальной культуры любого народа, это универсальный инструмент изменения культурной парадигмы общества, способный в короткие сроки пробудить национальное самосознание. Театрализованные представления являются собой оптимальный вариант воздействия на сознание и чувства как отдельного человека, так и целого народа. Не случайно в критические периоды истории именно театральное искусство становится в авангарде государственной политики.

Поэт и драматург Федерико Гарсиа Лорка говорил в «Речи о театре» 2 февраля 1935 года: «Театр, может быть, самое могучее и верное средство возрождения страны; как барометр, театр указывает на подъем или на упадок нации. Чуткий, прозорливый театр (я говорю обо всех жанрах — от трагедии до водевиля) способен в считанные годы переменить образ чувств целого народа, и, точно так же, увечный театр, отравивший копыта вместо крыльев, способен растлить или усыпить нацию».

Позднее утверждение театрального искусства помогло мусульманским народам дольше сохранить индивидуальные национальные черты, хранимые в народной психологии и фольклоре. Народ, постоянно находящийся под воздействием разнонаправленных культурных тенденций, придерживающийся исламской традиции, которая не поощряла театральные представления европейского образца, был обречен в конце концов принять театральное искусство из рук цивилизации, социально и психологически ориентированной совсем иначе, в чуждом для его исторического уклада виде.

Попытки создания театра в Карачае обозначились в конце XIX века, в любительской постановке, повествующей о судьбе юноши-горца, впервые оказавшегося в Петербурге. Спектакль был единожды сыгран летом 1896 года на русском языке для рабочих и служащих рудника «Эльбрусский» под руководством просветителя Ислама Крымшамхалова (1864—1910). Для местного населения подобные сценические начинания в то время были преждевременны. После установления советской власти на Северном Кавказе в 1918 году театральное движение в среде карачаевского

народа обрело массовый характер: можно утверждать, что 20—30-е годы XX века прошли в энергичных попытках создания профессионального театра.

Выступления самодеятельных артистов студенческого театра при ми-коян-шахарском педагогическом техникуме, возглавляемого драматургом и музыкантом И. Гебеновым («школа Геммы»), а также деятельность Карачаевского ансамбля песни и танца, имевшего в своем составе драматическую группу под руководством драматурга Ш. Эбзеева и композитора И. Урусова, куда переходили некоторые ученики Гебенова после окончания учебы, способствовали приданию театральному искусству общественной значимости. Успешные начинания этих коллективов были прерваны Великой Отечественной войной и последующей 14-летней депортацией народа в Среднюю Азию в 1943—1957 годах.

После 1957 года начался сложный процесс модификации художественного образца в сторону смещения от «фольклорного» к «современному», характеризующийся появлением различных типов конфликтов (социально-драматических, интимно-лирических, производственных и пр.), не свойственных карачаевскому менталитету. Активный процесс ассимиляции достижений русского и мирового театров в карачаевской драматургии обогатил ее новыми идеями и расширил жанрово-стилистический диапазон. Но идея национальной театральной парадигмы, связанная с воссозданием целостности мироощущения, существенно меняется. В процессе поисков собственного стиля вновь усиливается интерес к фольклору, как стимулирующему и восстанавливающему эту целостность средствами современного театра.

Через несколько лет после возвращения на родину из мест депортации выпускники ленинградской актерской студии 1958—1962 годов (Б. Тохчуков, Ч. Алиев, А. Аджиев, Р. Хапчаева, Дж. Салпагарова, Б. Уртенев, Ш. Алиев, Т. Каппушева, И. Джабаев, Дж. Урусов, А. Курджиев, Б. Борлаков и др.) вновь предприняли попытку создания национального театра, выпустив в течение двух театральных сезонов несколько спектаклей на родном языке, которые имели ошеломляющий успех у зрителя. Первый спектакль был поставлен в марте 1963 года. Однако их перспективные устремления входили в противоречие с тогдашними негласными политическими установками, чуждыми идее национального театрального строительства в области и затормозившими рождение театра на несколько лет. Более удачной оказалась третья попытка, связанная с творчеством выпускников Грузинского театрального института (1967—1972), положившая начало непрерывной работе национального театра.

Деятельность молодых актеров карачаевской труппы подразумевала активное участие в становлении национального театра. По существу им предстояло заново собрать и соединить разорванные звенья театрального наследия, оставленного предшественниками. Практически с первых вы-

ступлений актерам пришлось пробовать на себе многие произведения начинающих карачаевских драматургов, способствуя тем самым развитию драматического жанра в национальной литературе.

За 49 лет деятельности карачаевского национального театра в его репертуаре, насчитывающем приблизительно сто спектаклей, скопилось ценное драматическое наследие, более половины которого составляют пьесы комедийного жанра, в основном сатира. Искусство сатиры всегда связано с осмеянием и разоблачением общественных пороков — уродливых нравов, обычаев, характеров. Традиция эта идет из глубины веков, от озорных народных театрализованных представлений ряженных в маске козла («теке оюн»), и существует поныне в сатирических комедиях современных драматургов Ш. Эбзеева, М. Чотчаева, Б. Аппаева, Ш. Алиева, А. Узденова. Основная идея их обличительных пьес — в призыве к восстановлению физической и духовной целостности нации, в демонстрации нерасторжимой связи человека с его здоровой инстинктивной природой. Идея, крайне нужная карачаевскому зрителю, в течение десятилетий подвергавшемуся моральному остракизму. С психологической точки зрения сатира является не столько средством бичующим, сколько целительным. Чтобы идти вперед, народу нужно не бояться и посмотреть в себя, и увидеть свои недостатки со стороны, сделав это актом художественного воздействия. Именно такую цель всякий раз преследовал коллектив труппы, приступая к работе над очередной комедией. В популярных спектаклях, поставленных по пьесам вышеперечисленных авторов («Огурлу», «Директор», «Ходжа и Азраил», «Мордамбаковы» и др.), заметна тяга к социальному обобщению, «отстранению» актеров от своих образов, фарсовому общению с публикой.

Остается неизменным интерес зрителей к пьесе «Огурлу» Ш. Эбзеева, дающей широкую возможность для режиссерской интерпретации и актерской фантазии. В театре в разные годы были осуществлены три ее постановки — режиссерами Б. Тохчуковым (1963), Ш. Алиевым (1973) и Х. Биджиевым (1993).

В начале 70-х годов XX века в театре собирается круг единомышленников, которые разрабатывают историческую и современную национальную тематику, отражающую духовную культуру народа («Судьба и Честь» М. Батчаева, «Красные рассветы» Б. Кубекова, «Три матери» Б. Аппаева, «Бесфамильная невеста» Х. Байрамуковой и др.).

С именем Муссы Батчаева связаны прогрессивные преобразования в карачаевской драматургии. Каждая из его пьес касается основ менталитета народа и подается в оригинальной литературной форме, давая простор фантазии постановщиков.

Популярной в конце 1970-х годов была трагикомедия «Аймуш» М. Батчаева в постановке Ш. Алиева, посвященная проблеме нравственного выбора и решенная в народной исполнительской манере — с воз-

возможностью непосредственного участия зрителей в действии. Постановки и пьесы Ш. Алиева были рассчитаны на вкус карачаевского зрителя и глубоко актуальны; точно отражая человеческую природу, бичуя ее пороки, они наравне с «Огурлу» Ш. Эбзеева вошли в сокровищницу карачаево-балкарской комедиографии.

Тема благородных разбойников, народных героев всегда останется востребованной, поскольку влияет на формирование национального самосознания. В пример можно привести комическую драму «Ахмат-Батыр» А.-К. Батчаева в постановке режиссера А. Хабишева, в которой правда народного характера совпала с правдой художественного воплощения и которая наметила важнейшую жанрово-стилевую и тематическую тенденцию в развитии карачаевского театра.

В репертуаре театра спектакль «Черный ноябрь 1943-го...» Б. Тохчукова, поставленный им в 1993 году, занял особое место: о теме депортации впервые говорилось на карачаевской сцене подробно и искренне.

Постановку пьесы «Мордамбаловы» А. Узденова, с типическими характеристиками и ассоциациями с современностью, интересно решил режиссер Х. Биджиев, создав запоминающиеся, полные иронии мизансцены и вычертив пластически точные линии поведения персонажей.

Заметное оживление в художественной жизни карачаевцев связано с выходом в 1992 году спектакля «Бийнёгер» — творчески переработанной народной песни.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Осмысление зарождения и становления драматического искусства карачаевцев во всей совокупности признаков, подготавливающих появление театра европейского образца, представлено в композиционном единстве исследования, рассматривающего историю карачаевского театра комплексно — от истоков до настоящего времени. Следование выбранной системе позволило:

1) отразить в работе типичные, обязательные моменты возникновения национального театра, присущие всем театрам мира, а именно, перевоплощение и дифференциация исполнителей от зрителей;

2) глубже осознать перемены в зрелищном восприятии и исполнительской манере карачаево-балкарцев, ориентированных на традиционную манеру поведения, исключавшую обособленность участников от представления;

3) обосновать принятие разных актерских школ, созвучных реальности, вне зависимости от конфессиональной, национальной принадлежности;

4) продемонстрировать, что развитие национальной театральной идиомы сегодня обязательно связано с мировым театральным процессом.

Национальные театры России, созданные в результате цивилизационных преобразований революции 1917 года, имеют схожий генезис, обусловленный историко-культурным развитием страны проживания, вследствие чего многовековая эволюция различных дотеатральных форм за короткий срок, форсируя обязательные фазы развития (формирование самодельных коллективов, творчество отдельных мастеров-любителей), обрела законченное выражение в форме профессионального театра. Ускоренное вмешательство в традиционные обрядовые представления и игры культуры с более сильной сценической парадигмой подавило или трансформировало зрелищное мышление народов, подведя их к принятию русско-европейского театрального стандарта.

Театрализация присуща многим обрядово-культовым представлениям карачаевцев и балкарцев, их обычаям, этическому кодексу «ёзден адет», народным играм, танцам, состязаниям певцов-сказителей и т. д. Всем им

присущи художественная форма, действенное содержание, особенная исполнительская манера и эстетические взаимоотношения со зрителем. Певцы-сказители древности являлись и первыми актерами, утвердившими героико-эпический и сатирический стиль исполнения. Их репертуар состоял из нартских песен, собственных произведений и сочинений других авторов, с характерной образностью и мгновенной импровизацией. Устное народное творчество в большинстве своем имеет диалогическую форму, которая в дальнейшем помогла совершенствованию национальной драматургии.

Народные игры-представления карачаевцев и балкарцев «теке-оюн» («акъ сюек-оюн», «накъырда сьуйген», «айтыш» и мн. др.) создавали первоначальную театрализованную форму. Наличие устойчивого сюжета, персоны распорядителя — бегеула, исполнителей отдельных ролей, разнообразная техника игры, присутствие зрителей, придерживающихся определенных правил поведения, составили практику сценической жизни до двадцатых годов прошлого века, подготовившую принятие нового вида искусства — театра.

Попытка привития театра русско-европейского образца в карачаевском обществе, предпринятая в конце XIX века просветителем Исламом Крымшамхаловым, оказалась преждевременной, поскольку зрелищные традиции карачаевцев, исповедующих мусульманскую религию суннитского толка, базировались на других эстетических принципах.

Несмотря на религиозные противоречия, процесс освоения театрального искусства после свершения революции 1917 года развивался планомерно и динамично. 1920—1930-е годы характеризуются массовым увлечением общества театральным искусством. Организаторы и участники драматических кружков играли в жизни карачаевского общества в это время заметную роль, отражая в художественной форме новую действительность. Они использовали традиции народных зрелищных представлений в новом социалистическом содержании, соблюдали традиционные взаимоотношения между зрителями и исполнителями.

Лидер театрального движения в Карачаевской автономной области драматург Гемма Гебенев создал основы национальной театральной идиомы, вытекающие из условности и поэтики народных зрелищных традиций и этического кодекса «ёзден адет». Закрепив эстетические и этические принципы мировосприятия народа в конструкции предлагаемого нового искусства, Гебенев заложил фундамент национального драматического искусства. Благодаря усилиям Г. Гебенева и его единомышленников — М. Блимготова, Ш. Эбзеева, М. Борлакова, И. Урусова и др. — карачаевский народ в 1930-е годы был подготовлен к созданию собственного профессионального театра.

Отличительной особенностью театрального строительства в Карачаевской автономной области явилось то, что его энтузиасты строили театр,

опираясь сугубо на национальные традиции, без вмешательства наставников, как это было в других соседних административных образованиях до начала Великой Отечественной войны. Полноценной самоидентификации карачаевского драматического искусства мешали партийные установки, которые за пропагандой «искусства социалистического по содержанию и национального по форме» преследовали глобализационные цели, нивелирующие национальную ментальность.

Плодотворная работа по строительству национального театра оборвалась с началом войны и последовавшей затем 14-летней депортацией карачаевского народа в Среднюю Азию и Казахстан (1943—1957). Кроме свидетельства о демонстрации спектакля «Тюбешиу» («Встреча») в постановке автора пьесы Р. Кушетеровой в 1949 году, исполнителями которого стали выходцы из аула Нижняя Теберда, другой информации о театральных постановках на карачаевском языке в депортационный период не обнаружено.

С возвращением карачаевцев на Родину и образованием Карачаево-Черкесской автономной области в 1957 году закладываются институциональные основы национального театра через получение профессионального театрального образования в ведущих учебных заведениях страны (ЛГИТ-МиК в Ленинграде, 1958—1962; Грузинский государственный театральный институт им. Ш. Руставели в Тбилиси, 1968—1972; ГИТИС в Москве, 1984—1988; Северо-Кавказский государственный институт искусств в Нальчике, 2001—2005 и 2005—2009, а также актерские студии при Карачаево-Черкесском колледже культуры и искусств). Профессиональную подготовку по «системе» Станиславского получили несколько десятков карачаевских актеров и режиссеров.

Последовательное наблюдение за работой каждой студии выявило отсутствие у актеров и режиссеров системных знаний собственной зрелищной культуры, и особенно сценических традиций, заложенных Геммой Гебенowym. Прерывание традиции, вызванное революцией 1917 года и депортацией, перестройка художественного сознания в процессе учебы сказались впоследствии на стилевых особенностях режиссерского и исполнительского искусства, оторванного от народной основы. Вместе с тем овладение профессиональным ремеслом со временем способствовало возрождению интереса к собственной художественной идиоме, осознанию правомочности ее существования наряду с другими сценическими стилями, разработке современной театральной терминологии.

Постановки 60-х — первой половины 80-х годов XX века характеризуются идеологической выдержанностью и гражданским пафосом, партийной цензурой пресекается любое проявление национальной идентичности. Вместе с тем вырисовываются основополагающие признаки народной исполнительской школы. Эстетика национального мироощущения присутствовала в пьесах драматургов М. Батчаева и

М. Чотчаева, в постановках режиссеров А. Хабичева и Ш. Алиева, игре многих актеров.

«Перестройка» 1985 года и последующие события так называемого переходного периода (распространение рыночных отношений и информационных ресурсов, распад СССР, образование новых республик и др.) внесли необратимые изменения в политическую, экономическую и культурную жизнь народов. Коснулись они и областного драматического театра Карачаево-Черкесии. Зависимый от устаревших инструкций, позволяющих насильственно удерживать вместе три разноязычные труппы, нивелировать национальное художественное мышление, препятствовать консолидации режиссерской и актерской генерации в национальных труппах, областной театр был обречен на реорганизацию: пройдя череду промежуточных бюрократических этапов, в ноябре 1992 года утверждается карачаевский драматический театр.

В 1990-х годах, несмотря на тяжелое положение во всех сферах культуры, продолжались сценические поиски и эксперименты по определению национальной театральной идиомы. В репертуаре появились спектакли, ставшие творческим прорывом, открывшие национальную театральную поэтику и обнажившие замалчиваемые проблемы истории и современности («Черный ноябрь 43-го...» драматурга и режиссера Б. Тохчукова, «Бийнёгер» драматурга и режиссера С. Семеновой, «Мордамбаловы» А. Узденова в постановке Х. Биджиева и др.).

Анализ состояния театральной жизни карачаевцев 1957—2010 годов свидетельствует, что оно полностью зависит от социально-политической картины региона, которая со времен «культурной революции» неоднократно подвергалась трансформации: то сливалась с другими территориями, то отъединялась, теряя или надолго закрывая при этом наработанные культурные достижения. На исходе первого десятилетия XXI века очевидно, что стремление сохранить народные зрелищные традиции в эпоху информационной революции становится все более проблематичным. Существование карачаевского театра немыслимо без использования новейших достижений мирового театра и собственного аксиологического фонда, способного подсказать новую форму функционирования, чтобы быть востребованным современным зрителем (пример — спектакль «Акбийче и Рамазан» Д. Мамчуевой, где соединились национальная этика и современная режиссура).

Отличительной особенностью карачаевского театра явилась декларация своей идентичности: развитие национальной драматургии, национальной исполнительской манеры, ориентированной на импровизацию в рамках литературного текста, попытки утвердить национальную театральную идиому, не выходя за пределы традиционного поведенческого кодекса «ёзден адет». В системе духовных координат карачаевского народа театр занимает ведущее место, о чем свидетельствует постоянный зри-

тельский интерес к его деятельности, невзирая на экономические и политические катаклизмы времени¹.

Создание театра — это всегда сложный и длительный процесс, он зависит как от объективных обстоятельств, так и непредвиденных. Ухудшение политической ситуации на Северном Кавказе в течение последних двадцати лет сказалось на социокультурном уровне его развития. Войны, безработица, террористические операции, гражданская пассивность и другие проблемы стали препятствием в вековых коммуникациях, культурная территория обезлюдела и распалась. Для восстановления утраченных традиционных связей, консолидации общества и вовлечения социальных и культурных ресурсов во все сферы его жизнедеятельности указом президента в январе 2001 года был образован Южный федеральный округ (ЮФО) с центром в г. Ростове, куда вошли все Северокавказские республики, края и области. Разрабатываются проекты по каждой территории с целью представления ЮФО как единого культурного пространства.

За короткое время в области театра сложилась своя инфраструктура: издается журнал «Южный театальный вестник» (ныне «Театальный вестник»), учреждена Ассоциация театров юга России, координирующая деятельность всех театров ЮФО. При Ассоциации экономического взаимодействия субъектов Российской Федерации «Северный Кавказ» организован Координационный совет по культуре и искусству. Налаживаются гастроли, в разных городах ЮФО проводятся научно-практические конференции, форумы, «круглые столы». Возникли и заработали новые региональные фестивали национальных театров «Сцена без границ» (Владикавказ), русских театров Северного Кавказа «Комплимент» (Новочеркасск) и др. Возобновление после продолжительного перерыва участия театральных коллективов в конкурсах, фестивалях и конференциях показало не только достижения, но и проблемы, важнейшей из которых остается подготовка специалистов для национальных театров. Предпринята перспективная работа по ее реализации с учетом мнений всех заинтересованных сторон. Так, только в первом десятилетии XXI века труппа карачаевского театра дважды пополнялась выпускниками актерского отделения Северо-Кавказского государственного института искусств г. Нальчика (целевой выпуск 2001—2005 гг. и самостоятельный 2005—2009 гг.).

Результаты проводимых мероприятий внушали надежду и свидетельствовали о начавшемся объединении территорий и народов, заметном развитии театрального искусства в ЮФО. Но в январе 2010 года указом президента РФ из состава ЮФО выделяются несколько административно-территориальных образований, в т. ч. Карачаево-Черкесская Республика, в Северо-Кавказский федеральный округ (СКФО) с центром в г. Пятигорске. Исходя из объективных обстоятельств теперь предстоит создать новый культурный проект применительно к специфике новообразованного округа, частично отойти от участия в перспективных программах, разра-

ботанных ранее в ЮФО, и создать новые организационные структуры, журналы, газеты и пр.

Первым шагом в решении проблем национального театра стало продолжение межрегиональной научно-практической конференции «Будущее театральной культуры Северного Кавказа», состоявшейся в мае 2010 года в Назрани (Ингушетия), с участием видных деятелей сценического искусства России. Основная цель подобных конференций, разработанных еще в бытность республики в ЮФО, заключалась в выработке единой позиции по сохранению национального театра в условиях рыночной экономики и созданию высшего учебного заведения для подготовки профессиональных кадров национальных театров Северного Кавказа с учетом горской ментальности, этического кодекса и эстетических стандартов. Итоги прошедшего в Нальчике нового регионального фестиваля «Южная сцена» показали, что «практически все театры испытывают большие сложности в связи с отсутствием кадров, и прежде всего режиссеров, сценографов, художников по костюмам, театроведов, переводчиков, заведующих постановочной частью, театральных менеджеров и других так называемых „штучных специалистов“»².

Почти 50-летний путь развития профессионального карачаевского театра был отмечен борьбой за выживание и радостью созидательного труда, творческими достижениями и невосполнимыми утратами, открытостью новым технологиям мирового театрального процесса и стремлением к научному познанию родного театра. Обобщающее исследование истории карачаевского театра, отражающее его богатейшие зрелищные истоки, идиоматические признаки, сохраненные художественной самодеятельностью, и современное состояние, способно, на наш взгляд, дать верный прогноз перспектив его развития.

Примечания

¹ З. Боташева. Глас народа: Мы любим тебя, театр, мы требуем перемен!: Результаты анкетирования зрителей // Карачаево-балкарский мир. №5(52). 10 марта 2004.

² С. Шхалахова. В поисках «утраченного» героя // Страстной бульвар, 10. №7-137/2011. С. 58—59.

Список информантов

Аджиева Хабибат Аубекировна (1912—1982), г. Карачаевск
Батчаева Минакай Шогаевна (1920—1993), г. Кисловодск
Бостанов Кокай Хаджи-Мырзаевич (1890—1969), г. Карачаевск
Боташев Сагит Гитчеевич (1932—2000), с. Светлое
Гебенов Гемма Бекирович (1888—1977), г. Черкесск
Кагиев Магамет Бий-Асланович (1895—1983), с. Счастливое
Кагиева (Коркмазова) Сафият Ахлауовна (1907—1972), с. Счастливое
Кипкеева (Чипчикова) Сапу Султановна (1916—1987), г. Кисловодск
Крымшамхалова Файруз Бибертовна (1915—1989), г. Теберда
Тебуева (Коркмазова) Айшат Хаджи-Мурзаевна (1919—1991), аул Учкулан
Труфанов Анатолий Васильевич (р. 1940), зам. зав. Центра восточной литературы Российской государственной библиотеки (Москва)
Узденова Ариу Ахматовна (1900—1963), аул Новая Дзегута
Хабичев Магомет Ахияевич (1930—1993), г. Карачаевск
Хабичев Сейфул Ахияевич (р. 1921), станица Преградная
Холамлиева Шах-Мелек Шамаиловна (1911—2005), г. Черкесск
Хубиева Чупа Хаджи-Муратовна (1915—2007), аул Элькуш
Чотчаев Юсуф Юнусович (1917—1994), аул Даусуз
Шидакова (Салпагарова) Раиса Томпаловна (1923—2006), г. Черкесск
Эбзеев Шахарбий Кеккезович (1903—1982), г. Черкесск
Эбзеева (Хабичева) Назифат Ахияевна (р. 1921), аул Джингирик
Эркенова (Чотчаева) Зубайда Наибовна (р. 1929), аул Учкёкен

**Актерские студии, актеры, режиссеры
и другие специалисты карачаевского театра**

Ленинград, ЛГИТМиК (1958—1962), худож. рук. Н. Е. Серебряков и Н. П. Панкова

Амби Аджиев, Алиев Чотай, Тамара Каппушева, Джионелла Салпагарова, Борис Уртенев, Роза Хапчаева, Ибрагим Джабаев, Борис Тохчуков, Джамбулат Урусов, Алла Щербакова, Ахмат Курджиев (учился на режиссерском факультете)

Черкесск, первая областная годичная театральная студия при облдрамтеатре (1962), худож. рук. режиссер Е. И. Скляр

Шахарби Алиев, Пача Хачиров, Мусса Текеев, Асият Джаттоева, Люба Лайпанова, Билял Мекеров, И. Салпагаров

Тбилиси, Государственный театральный институт им. Шота Руставели (1967—1972), худож. рук.: I курс — Л. Мирцхалава, затем до конца учебы — Р. Д. Шаптошвили

Азрет Акбаев, Хасан Биджиев, Люба Лайпанова, Алим Лайпанов, Кемал Коркмазов, Валентина Коркмазова, Шукур Тебеев, Билял Мекеров, Казбек Хачиров, Тохтар Ортабаев, Зайнеб Герюгова, Роза Урусова, Ульяна Каппушева

Черкесск, областная актерская студия при музыкальном училище (1972—1975), худож. рук. Е. И. Скляр

Люба Гочияева, Марина Тамбиева, Энвер Хачиров, Рамазан Боташев, Люба Суюнова, Роза Текеева, Абдул Батчаев, Ислам Чотчаев

Черкесск, экспериментальная театральная студия при музучилище, 1977—1980 (2 года 4 мес.), худож. рук. А. А. Хабишев

Руслан Гочияев, Руслан Темрезев, Бурхан Берберов, Рамазан Хасанов, Бузджигит Мамчуев, Мекка Курджиева, Лариса Биджиева,

Люаза Лепшокова, Люаза Дотдаева, Сослан Кубанов, Валерий Куштеров, Зита Хубиева, Борис Батчаев, Ольга Батчаева, Халимат Кипкеева, Зухра Шаманова

Москва, актерская студия ГИТИС (1984—1988), худож. рук. Е. Н. Козырева
Махар Узденов, Азрет Загаштоков, Умар-Али Бостанов, Хаджи Чотчаев, Зарема Джаубаева, Лейла Ижаева, Гульнара Темрезова, Бурхан Берберов, Казим Узденов, Руслан Блимготов, Морис Козбаев, Нина Уккуева, Аурика Темирова, Руслан Кормазов, Муслимат Башлаева, Мадина Байрамукова, Альберт Биджиев, Зульфия Загаштокова (училась на музыкальном отделении)

Окончили ГИТИС в 1982—1987 гг. Л. Гочияева, Р. Гочияев, Р. Темрезов

Москва, Театральное училище им. М. С. Щепкина
Солтан Джаттоев, Азрет Узденов

Черкесск, Карачаево-Черкесское училище культуры и искусств (1996—1999),
1-я трехгодичная актерская студия
Шамиль Джабаров, Энвер Дотдуйев, Александр Уртенев, Фатима Токкова, Аладдин Хубиев

2-я четырехгодичная актерская студия (2004—2008),
Артур Маликов

Нальчик, Северо-Кавказский государственный институт искусств (2001—2005), худож. рук. М. Атамурзаев
Хасан Батчаев, Ибрагим Бостанов, Алина Куштерова, Шамиль Джабаров, Роберт Джуккаев, Мурат Шидаков, Динара Боташева, Тимурлан Байрамуков

Нальчик, СКГИИ, в составе балкарской студии (2005—2009)
Шамиль Алиев, Фатимат Алиева, Дахир Созаруков, Хасан Байрамкулов

Драматурги

Халимат Байрамукова — Литературный институт им. Горького
Магомет Чотчаев — Чимкентский учительский институт (Казахстан) и КЧГУ им. У. Алиева, филологический факультет
Мусса Батчаев — КЧГУ им. У. Алиева, филологический факультет, Высшие литературные курсы при Литературном институте им. Горького (специализация: драматургия), Высшие режиссерские курсы (ГИТИС)

- Борис Биджиев — КЧГУ им. У. Алиева, филологический факультет
Билял Аппаев — КЧГУ им. У. Алиева, филологический факультет, Высшие литературные курсы при Литературном институте им. Горького (специализация: драматургия)
Билял Кубеков — Ростовский государственный университет, факультет журналистики
Дина Мамчуева — КЧГУ им. У. Алиева, филологический факультет
Альберт Узденов — КЧГУ им. У. Алиева, филологический факультет и аспирантура там же
Назифа Кагиева — Кабардино-Балкарский университет, историко-филологический факультет

Режиссеры

- Борис Тохчуков — ЛГИТМиК, режиссерские курсы при Театре им. Моссовета и Высшие режиссерские курсы (ГИТИС)
Асхат Хабишев — ГИТИС, режиссерский факультет
Шахарби Алиев — ЛГИТМиК, режиссерский факультет
Ахмат Байрамкулов — ЛГИК и ЛГИТМиК, режиссерский факультет
Хасан Биджиев — ГИТИС, режиссерский факультет
Суфулия Семенова — ГИТИС, актерский факультет и Высшие режиссерские курсы; Высшие драматические курсы и режиссерские курсы Московского института повышения квалификации работников культуры
Юсуф Созаруков — Алтайский институт культуры, режиссерский факультет
Хамзат Урусов — Краснодарский институт культуры, режиссерский факультет
Руслан Блимготов — Московский институт культуры, режиссерский факультет

Художники

- Марат Бегеулов — Школа-студия им. Вл. И. Немировича-Данченко при МХАТ, постановочный факультет
Мурат Сарыев — КЧГУ им. У. Алиева, художественно-графический факультет
Умар Мижев — КЧГУ им. У. Алиева, художественно-графический факультет
Мекер Борлаков — КЧГУ им. У. Алиева, художественно-графический факультет
Мусса Абайханов — Вильнюсский государственный университет, филологический факультет; художественная студия при Литовской академии художеств

Композиторы

Азрет-Али Байрамуков — Саратовская консерватория, отделение теории музыки и композиции

Маджит Ногайлиев — Саратовская консерватория, отделение теории музыки и композиции

Балетмейстеры

Магомет Бабоев — Краснодарский государственный институт культуры, хореографическое отделение

Литературоведы

Асият Караева — Киргизский государственный университет, факультет русского языка и литературы, аспирантура Института мировой литературы

Фатима Урусбиева — Ростовский государственный университет, историко-филологический факультет и аспирантура Института мировой литературы

Театроведы

Борлаков Борис — ЛГИТМиК, театроведческий факультет

Боташева (Хабичева) Зинхара — Тбилисский государственный театральный институт, театроведческий факультет и аспирантура ГИТИС

РЕПЕРТУАР КАРАЧАЕВСКОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА 1962—2010 гг.

**1960 г. Студенческие работы выпускников ЛГИТМиК
на русском и карачаевском языках**

- «Бай и батрак», Ниязи. В ролях: Эфенди — Дж. Урусов; Бай — Б. Тохчуков, Слуга — А. Аджиев, Второй эфенди — И. Джабаев, Батрак — Б. Уртенцов
- «Скупой» («Къызгъанч»). Инсценировка Б. Тохчукова. В ролях: Отец — И. Джабаев, Мать — Р. Хапчаева, Дочь — Т. Каппушева, Гость — А. Аджиев

1962 г. Спектакли областного драматического театра на русском языке

- «Океан», А. Штейн. 26.08.1962. Режиссеры Н. Е. Серебряков, Н. П. Панкова. В ролях: Капитан Зуб — Дж. Урусов, Старпом Туман — Б. Тохчуков, Куклин — А. Аджиев, Матрос — И. Джабаев, Лейтенант — Б. Уртенцов, Платонов — К. Клычев, Часовников — Х. Кишмахов
- «Аршин мал алан», У. Гаджибеков. 28.08.1962. Режиссеры Н. Е. Серебряков, Н. П. Панкова. В ролях: Гюльчохра — Дж. Салпагарова, Дж. Кумратова, Джахан — Р. Хапчаева, Т. Каппушева, Вели — Дж. Урусов, Б. Уртенцов, Солтанбек — Б. Тохчуков, Ч. Алиев, Сулейман — А. Аджиев
- «Мешане», М. Горький. Режиссеры Н. Е. Серебряков, Н. П. Панкова. В ролях: Бессеменов — Ч. Алиев, Дж. Урусов, Акулина Ивановна — Т. Каппушева, Татьяна — И. Гайдук, Нил — К. Клычев, Х. Кишмахов, Петр — А. Аджиев, Елена — Л. Озова, Полина — Т. Кишмахова, Шишкин — Б. Уртенцов, А.-З. Гожев, Тетерев — В. Шумахов, Цветаева — Дж. Салпагарова
- «Остров Афродиты», А. Парнис. Режиссеры Е. Складаров, С. Дудкин. В ролях: Анастасис — Б. Уртенцов, Ламбрини Кирьякули — Р. Хапчаева

1963 г. Спектакли на карачаевском языке

- «Огурлу», Ш. Эбзеев. 8.03.1963. Режиссер Б. Тохчуков. Художник Р. Хашукаев. Музыка И. Джабаева. В ролях: Огурлу — Б. Уртенев, Ш. Алиев, Айшат — Р. Хапчаева, Джанхот — Дж. Урусов, Аскер — И. Джабаев, Фатима — А. Джаттоева, Т. Каппушева, Зайнеб — Л. Лайпанова, Азрет — А. Аджиев, Солтан — Ч. Алиев, Б. Тохчуков
- «Если сердце захочет» («Джюрек суймесе»), Г. Рустамов. Режиссер С. Берхин. Музыка И. Джабаева. В ролях: Давлет-Мурза — И. Джабаев, Айхан — А. Джаттоева, Дж. Кумратова, Солтанат — Р. Хапчаева, Мухтар — Б. Уртенев, А. Аджиев, Сувсар — Л. Лайпанова, Ибрагим — Б. Тохчуков
- «Похождения храброго Кикилы», Г. Нахуцришвили, Б. Гамрекели. Режиссер П. Поддубный. В ролях: Марта и Неряха — А. Джаттоева, Кикила — Б. Уртенев, Б. Мекеров

1964/65 г.

- «Первая любовь» («Биринчи сиймеклик»), Хай Вахит. Перевод Т. Каппушевой. Режиссер П. Поддубный. Пом. режиссера А. Курджие. Художник Р. Хашукаев. Музыка И. Джабаева. В ролях: Салим — Дж. Урусов, Б. Мекеров, Рахия — Л. Лайпанова, Камиля — Т. Каппушева, Талгат — А. Аджиев, Госман — А. Курджиев, Нуосенэ — Р. Хапчаева, Апсалям — И. Джабаев, Б. Уртенев
- «Муж моей жены», Г. Хугаев. Режиссер П. Поддубный. В ролях: Фаризат — Р. Хапчаева, Казбек — А. Аджиев, Эльбрус — И. Джабаев, Зарета — Л. Лайпанова

1970 г. Тбилиси. Студенческие работы на карачаевском языке

- «Они и мы» («Ала бла биз»), Н. Долинина. Перевод Ш. Тебуева. Режиссер Р. Шаптошвили. В ролях: Вадим — Ш. Тебуев, Олег (Юпитер) — А. Акбаев, Толик — Т. Ортабаев, Митя — К. Хачиров, Зина — Р. Урусова, У. Каппушева, Кузмичев — Х. Биджиев, Саша Шевчук — А. Лайпанов, Рита — З. Герюгова, Катя — Л. Лайпанова, Барсуков — Т. Ортабаев, Волченко — Б. Мекеров, Начальник штаба дружины — К. Коркмазов, Лихачева — В. Коркмазова

1971 г. Тбилиси

- «Безымянная звезда» («Атсыз джулдуз»), М. Себастиану. Перевод Ш. Тебуева и А. Акбаева. Режиссер-постановщик Т. Бухбиндер. Художник Г. Церадзе. Муз. оформление И. Бобохидзе. Педагог по гриму Г. Сар-

чимелидзе. В ролях: Мона — З. Герюгова, Р. Урусова, Григ — Х. Биджиев, Начальник вокзала — А. Акбаев, К. Коркмазов, Крестьянин — К. Хачиров, Мирою — А. Лайпанов, Иким — А. Акбаев, К. Коркмазов, Мадемуазель Куку — Л. Лайпанова, Ученица — В. Коркмазова, Паску — Т. Ортабаев, Кондуктор — Ш. Тебуев, А. Лайпанов, Удра — Б. Мекеров

**1972/73 г. Спектакли карачаевской труппы
областного драматического театра**

- «Отцеубийца» («Атасыны ёлтюрген мурдар»)**, А. Казбеги. 18.03.1972. Перевод Ш. Тебуева. Режиссер Р. Шаптошвили. Сценическое движение К. Бадридзе. Танцы в постановке Ю. Зарецкого. Муз. оформление Р. Демчинского. Художник И. Казбеги. В ролях: Глаха — Б. Мекеров, Нуну — З. Герюгова, Л. Лайпанова, Гиргола — А. Акбаев, Х. Биджиев, Онисэ — К. Коркмазов, Махия — В. Коркмазова, Яго — Т. Ортабаев, Коба — Ш. Тебуев, Маринэ — Р. Урусова, Ниния — А. Лайпанов, Генерал — Б. Мантаев (студент III курса кумыкской студии), Диамбег — А. Лайпанов, Джгуна — К. Хачиров, Шиола — А. Акбаев, Х. Биджиев, Лавочник — К. Коркмазов, Стражники — М. Аков, А. Пшихопов, К. Хачиров
- «Шутки Амура» («Амурну чамлары»)**, Хай Вахит. 19.05.1972. Перевод и режиссура Б. Тохчукова. Ассистент режиссера А. Акбаев. Музыка И. Джабаева. Художник Р. Хашукаев. Вел спектакль К. Коркмазов. В ролях: Ачей — Х. Биджиев, Разият — О. Чагарова, Шахым — Б. Мекеров, Тауджан — Р. Хапчаева, Казим — Э. Хачиров, А. Батчаев, Шамшият — У. Акбаева, Асланов — А. Акбаев, Осман — К. Коркмазов
- «Каракумская трагедия» («Къаракъумда къанлы кече»)**, О. Бодыков. 24.12.1972. Режиссер Б. Тохчуков. В ролях: Омар — Х. Биджиев, Джамиля — У. Акбаева, Даулет — А. Акбаев, Ведущий — А. Батчаев, Эфенди — К. Коркмазов
- «Огурлу»**, Ш. Эбзеев. 22.05.1973. Режиссер Ш. Алиев. Художник Р. Хашукаев. Музыка И. Джабаева. Вел спектакль К. Коркмазов. В ролях: Огурлу — А. Акбаев, Айшат — У. Акбаева, Джанхот — Ш. Алиев, Аскер — А. Батчаев, Фатима — Р. Текеева, Зайнеб — М. Тамбиева, Азрет — Х. Биджиев, Солтан — К. Коркмазов

1973/74 г.

- «Дуэль»**, М. Байджиев. 9.10.1973. Режиссер Ш. Алиев. В ролях: Нази — У. Акбаева, А. Урусова, Азиз — Х. Биджиев, А. Лайпанов, Искандер — А. Акбаев, Медсестра — О. Чагарова

«Три матери» («Юч ана»), Б. Аппаев. 11.12.1973. Режиссер А. Акбаев. Художник Р. Хашукаев. В ролях: Азрет — А. Акбаев, Сагидат — У. Акбаева, Василий — Ш. Тебуев, Валя — А. Урусова, Очай — А. Батчаев, К. Коркмазов, Хауа — Р. Текеева, Уркуят — У. Акбаева, Немецкий солдат — Э. Хачиров

1974/75 г.

«Муж моей жены» («Мени къатынымы эри»), Г. Хугаев. Режиссер Ш. Алиев. В ролях: Казбек — Ч. Алиев, Фаризат — У. Акбаева, Эльбрус — А. Акбаев, Зарета — Л. Лайпанова, Директор завода — Ш. Тебуев, А. Лайпанов, Булат — К. Коркмазов

«То, что видели глаза, то, что слышали уши...» («Кёз кёрген, кьулакъ эшитген...»), Ш. Алиев. 01.02.1974. Режиссер Ш. Алиев. Художник Р. Хашукаев. Авторы песен Ш. Тебуев и А. Акбаев

I. **«Директор бани» («Хамамны директору»)**, Ш. Эбзеев. В ролях: Сарыбаш Токмакович — А. Акбаев и К. Коркмазов, Караджаш — Э. Хачиров, А. Лайпанов, Т. Ортабаев, Арюуджан — У. Акбаева, Алтынчач — М. Тамбиева

II. **«Возвратившийся покойник» («Ол дуниядан келген кьонакъ»)**, Б. Аппаев. В ролях: Хабибат — У. Акбаева, Эфенди — Ш. Тебуев, Т. Ортабаев

III. **«Обмытая шляпа» («Джууулгъан шляпа»)**, Б. Аппаев. В ролях: Алаугъан — Э. Хачиров, Т. Ортабаев, Джаммот — А. Батчаев, Ш. Тебуев, Джашар — А. Акбаев

«Судьба и Честь» («Джазыу бла Намыс»), М. Батчаев. Режиссер Ш. Алиев. Композитор М. Ногайлиев. Художник Р. Хашукаев. В ролях: Судьба — А. Акбаев, Науруз — Х. Биджиев, Лейла — А. Урусова, М. Тамбиева, Мелек — Р. Текеева, Батырбек — А. Лайпанов, Шаухал — Ш. Тебуев, Б. Уртенев, Ботай — А. Лайпанов, К. Коркмазов

1975/76 г.

«Невестка» («Келин»), М. Абдоков. Перевод Ш. Тебуева. Режиссер М. Абдоков. Ассистент режиссера А. Акбаев. Декабрь 1975. В ролях: Канилат — Р. Хапчаева, Л. Гочияева, М. Тамбиева, У. Акбаева, Хасан — Х. Биджиев, Б. Уртенев, Пачахан — Р. Текеева, Осман эфенди — А. Акбаев (на гастролях Р. Боташев), Лариса — А. Урусова, М. Тамбиева, Ю. Мерц; Зарема — Л. Суюнова, М. Тамбиева, Салих — А. Лайпанов, А. Батчаев, Теммот — К. Коркмазов, Мурадин — Р. Боташев, А. Батчаев

«Похождения храброго Кикилы» («Батыр Кикила»), Г. Нахуцришвили, Б. Гамрекели. Март 1976. Перевод и текст песен Ш. Тебуева. Режис-

сер Ш. Алиев. Художник Т. Погосов. В ролях: Кикила — Х. Биджиев, Вахушти — А. Батчаев, Тома — Ш. Тебуев, Судья и Визир — А. Акбаев, Вахушти в детстве — М. Тамбиева, Марта — Р. Текеева, Гиона — М. Тамбиева, Тамро — А. Урусова, Майко — Л. Гочияева, Иассон — Б. Уртенев, Царь Дахтингур — К. Коркмазов, Эмеген — Р. Боташев

«Правда, похожая на ложь» («Суу челекни тюбю»), Ш. Алиев. Режиссеры А. Байрамкулов, А. Хабишев. В ролях: Аклима — М. Тамбиева, Хоппа — Б. Уртенев, Джуля — А. Заузанова, Ахмат — Х. Биджиев, Оштур — А. Батчаев, Дуппуш — Х. Кипкеева, Хочалай — А. Лайпанов

«На рубеже веков» или «Дочь Сынархана» («Ёмюрлени чегинде» неда «Сынарханны кызы»), С. Бабоев. 17.04.1976. Режиссер А. Хабишев. Художник П. Калининченко. Музыка М. Кажлаева. В ролях: Сынархан — А. Акбаев, Зухра — Л. Гочияева, А. Урусова, Наложница — А. Урусова, Абдурахман — Х. Биджиев, Шахмурат — А. Лайпанов, Везир Бану — Б. Уртенев, Акылбий — А. Батчаев, Мамука — Р. Текеева, Р. Хапчаева, Азат — Р. Боташев, Стражник — К. Коркмазов, Джырчи — Ш. Тебуев, Бильгич — М. Тамбиева

1976/77 г.

«Молла Насреддин», М. Курбанов. 24.11.1976. Режиссер М. Абдоков. Художник Т. Кокосов. В ролях: Ходжа — А. Акбаев, К. Коркмазов, Купец — Б. Уртенев, Старшина Хосар — Х. Биджиев, А. Лайпанов, Горец — Р. Боташев, Джумайсат — М. Тамбиева, Зазав — Р. Текеева, М. Курджиева, Вдовушка — А. Заузанова, Хасан — А. Лайпанов

«За рекой моя деревня» («Суууну ары джанында элим»), Ш. Роква. Перевод Ш. Тебуева. Режиссер А. Байрамкулов. В ролях: Антимоз — Б. Уртенев, Ш. Тебуев, Амбако — К. Коркмазов, Владелец коня — Р. Боташев, Гия — Х. Биджиев, Нето — А. Лайпанов, Майя — М. Тамбиева, А. Заузанова, Мама — Р. Текеева

1977/78 г.

«Энергичные люди» («Залим адамла»), В. Шукшин. Перевод М. Чотчаева. Режиссер А. Хабишев. В ролях: Аристарх — Х. Биджиев, Вера — С. Семенова, Р. Хапчаева, Брюхатый — Б. Уртенев, Лысый — А. Акбаев, К. Коркмазов, Чернявый — А. Лайпанов, Курносый — Р. Боташев, Милиционер — Р. Гочияев

«Ахмат-Батыр», А. Батчаев. Режиссер А. Хабишев. В ролях: Ахмат-Батыр — Х. Биджиев, Ш. Тебуев, Халк Джырчи — Ш. Тебуев, Хаджи-Мырза — Б. Уртенев, Хамзат — А. Лайпанов, Камгут — С. Кубанов, Хызыр эфенди — А. Хабишев, Хорасан — Р. Хапчаева, Лейла — Л. Гочияева,

Тогузак — К. Коркмазов, А. Акбаев, Унух — Р. Боташев, Тынчджатмаз — Р. Гочияев, Зайнеб — М. Тамбиева

1978/79 г.

- «Шутки Амура» («Амурну чамлары»), Хай Вахит. Режиссер Б. Тохчуков. В ролях: Ачей — Х. Биджиев, Разият — Р. Текеева, Осман — Б. Уртеннов, Казим — Э. Хачиров, А. Батчаев, Шамшият — М. Тамбиева, Асланов — А. Акбаев, Шахым — Ш. Тебуев
- «Тревожные рассветы» («Тынгысыз тангла»), Б. Кубеков. 29.12.1978. Режиссер Ш. Алиев. Художник Т. Кокосов. В ролях: Фатима — Л. Гочияева, Терен — А. Акбаев, Халит — Х. Биджиев, Ш. Тебуев, Мекер — Б. Уртеннов, Чопалак — Р. Хапчаева, Аклима — М. Тамбиева, Козтюйме — А. Заузанова, Арюджан — Р. Текеева, Катя — А. Заузанова
- «Аймуш» («Тёппесине джуддуз тийген»), М. Батчаев. 29.03.1979. Режиссер Ш. Алиев. В ролях: Аймуш — Р. Хапчаева, Солман — А. Акбаев, Мазан — Х. Биджиев, Азамат Алиевич — Б. Уртеннов, Назир — Ш. Тебуев, Ойка — Р. Текеева, Мариям Хасановна — А. Заузанова

1979/80 г.

- «Хитроумная влюбленная» («Сюйген кызыны — хыйлалыкълары»), Лопе де Вега. Перевод М. Батчаева. 30.09.1979. Режиссер Б. Тохчуков. Художник Р. Хашукаев. Муз. оформление — Б. Калашников. В ролях: Лусиндо — Х. Биджиев, С. Кубанов; Фениса — Л. Гочияева, А. Заузанова, Капитан Бернардо — Б. Уртеннов, Белиса — Р. Хапчаева, Эрнандо — А. Акбаев, Р. Гочияев, Херарда — Р. Текеева, Дористео — Ш. Тебуев, Финардо — А. Текеев
- «Бесфамильная невеста» («Тукъумсуз келин»), Х. Байрамукова. 25.05.1980. Режиссер Ш. Алиев. Композитор А.-А. Байрамуков. Балетмейстер М. Бабоев. В ролях: Гюллю — Р. Текеева, Л. Хабишева, Отар — Р. Гочияев, Мамулий — Р. Темрезов, Р. Хасанов, Тотулий — Б. Уртеннов, Джобай — С. Кубанов, Цаца — Л. Гочияева, Л. Биджиева, Вера — О. Батчаева, Бексада — Р. Хапчаева, Дадаш — А. Акбаев, Ш. Тебуев, Калабек — Х. Биджиев
- «Сын Ёрюзмека» («Ёрюзмекни уланы»), Б. Аппаев. 08.06.1980. Режиссер Ш. Алиев. Художник В. Калужский. Муз. оформление Б. Калашникова. Хореограф М. Бабоев. В ролях: Ёрюзмек — Х. Биджиев, Сурад — Л. Гочияева, Сарыубек — А. Акбаев, Хозяин леса (Агъач киши) — Р. Темрезов, Архар (Тур) — Р. Гочияев, Каракуш (Ворона) — Р. Текеева, Старик и 1-й Эмеген — С. Кубанов, 2-й Эмеген — Б. Уртеннов, 3-й Эмеген — Р. Хасанов

1980/81 г.

- «**Бабуца, Гагуца, Данел и Дарданел**», Г. Хугаев. 05.10.1980. Режиссер Б. Тохчуков. Музыка И. Джабаева. В ролях: Данел — Б. Уртенев, Бабуца — Р. Хапчаева, Гагуца — С. Кубанов, Дарданел — Р. Гочияев, Инал — Р. Темрезев, Р. Хасанов
- «**Подсадная утка**» («**Джалгъан бабуш**»), Г. Мдивани. 12.10.1980. Режиссер Ш. Алиев. В ролях: Гуто Герер — А. Акбаев, Аран — Х. Биджиев, Жанетта — Р. Текеева, Л. Гочияева, Бола Декки — Р. Темрезев, Мэри — А. Заузанова, Л. Биджиева
- «**В единении сила**» («**Бирликде тирилик**»), Б. Борлаков. Режиссер Ш. Алиев. Художник Р. Хашукаев. Композитор М. Ногайлиев. Балетмейстер М. Бабоев. В ролях: Медведь — Р. Темрезев, Волк — Б. Уртенев, Р. Гочияев, Лиса — Л. Гочияева, Баран — Р. Гочияев, Пес — А. Акбаев, Петух — С. Кубанов, Кошка — Р. Хапчаева, Лошадь — Б. Уртенев, Козленок — О. Батчаева

1981/82 г.

- «**Ходжа и Азраил**» («**Ходжа бла Азраил**»), Ш. Алиев. Август 1981. Режиссер Ш. Алиев. В ролях: Ходжа Насреддин — А. Акбаев, Ш. Алиев, Гоша — Р. Хапчаева, Л. Гочияева, Хаджах — С. Кубанов, Ш. Тебуев, Карачык — Р. Темрезев, Татау — Р. Гочияев, Азраил — Х. Биджиев, Б. Уртенев

1982/83 г.

- «**Невольницы**» («**Джесир тиширыула**»), А. Островский. Перевод М. Батчаева. 19.09.1982. Режиссер Б. Тохчуков. В ролях: Стыров — Б. Уртенев, Мулин — Х. Биджиев, А. Акбаев, Марфа — Р. Хапчаева, Евлалия Андревна — Л. Гочияева, Мирон Ипатыч — Р. Темрезев, Коблов — Ш. Тебуев, Р. Гочияев, Софья Сергевна — Р. Бедраева, Л. Токова
- «**Похождения храброго Кикилы**» («**Батыр Кикила**»), Г. Нахуцришвили, Б. Гамрекели. Режиссер Ш. Алиев. В ролях: Кикила — Х. Биджиев, Тома — Ш. Тебуев, Марта — Л. Хабичева (Гочияева), Пио — А. Лайпанов, Тамро — Л. Токова, Иассон — Б. Уртенев, Майко — Р. Бедраева, Вахушти — А. Батчаев, Дахтингур — К. Кормазов, Судья — А. Акбаев, Визир — Р. Боташев, Дэви — Р. Темрезев, Разбойник — Р. Гочияев
- «**Судьба женщины**» («**Тиширыуну джазыу**»), Б. Биджиев. 29.01.1983. Режиссер Б. Тохчуков. Музыка И. Джабаева. Художник Р. Хашукаев. В ролях: Соня — Л. Хабичева (Гочияева), Хорасан — Р. Хапчаева, Зурият — Т. Батчаева, Клыч-Герий — Б. Уртенев, Алибек — Х. Биджиев, М. Азмурзаев (на гастролях в Нальчике), Абрек — А. Акбаев,

Хаджос — Ш. Тебуев, Кемисхан — Р. Бедраева, Люаза — Р. Бедраева, Эрнест — Р. Гочияев, Зурият — Л. Токова, Олег — Р. Темрезов
«Директор», М. Чотчаев. 29.03.1983. Режиссер Б. Тохчуков. Художник В. Клужский. Муз. оформление Б. Калашникова. В ролях: Айгуф — Ш. Тебуев, Ауба — Х. Биджиев, Сурат — Л. Бедраева, Л. Токова, С. Семенова, Добай — А. Лайпанов, Таукан — А. Акбаев, Чотчук — Р. Гочияев, Тамаш — Б. Уртеннов, Шапа — Р. Темрезов, Ханым — Р. Хапчаева, Т. Батчаева, Арюджан — Л. Гочияева

1983/84 г.

- «Батырджаш»**, М. Батчаев. 08.07.1983. Режиссер Ш. Алиев. В ролях: Батырджаш — Х. Биджиев, Царь ночи — Р. Гочияев, Царь дня — Б. Уртеннов, Архар — Р. Темрезов, Теке — А. Лайпанов
- «Скупец» или «Незванный гость» («Къызгъанч» неда «Къонакъ суймеген къонакъбай»)**, Б. Тохчуков. 30.09.1983. Режиссер Б. Тохчуков. В ролях: Гость — Р. Гочияев, Мать — Р. Хапчаева, Т. Батчаева, Отец — Б. Уртеннов, Дочь — Л. Гочияева
- «Прodelки Скапена» («Скапенни чамлары»)**, Мольер. Перевод Ш. Алиева. 30 октября 1983. Режиссер Ш. Алиев. В ролях: Скапен — А. Акбаев, Аргант — Ш. Тебуев, Жеронт — Р. Гочияев, Нерина — Т. Батчаева, Октав — Х. Биджиев, Зербинетта — С. Семенова, Гиацинта — Л. Гочияева, Сильвестр — Р. Темрезов
- «Пестрые пятна» («Къолан тамгъала»)**, Ш. Алиев. 15.12.1983. Режиссер Ш. Алиев.
- I. **«Соседки» («Хоншула»)**. В ролях: Татлыхан — Р. Бедраева, Т. Батчаева, Мыстыхан — Л. Гочияева, Т. Батчаева, Милиционер — Х. Биджиев
 - II. **«Весенней ночью» («Джаз кюнню кечесинде»)**, В ролях: Ханифа — С. Семенова, Тамаш — А. Акбаев, Исмаил — А. Лайпанов, Байдымат — Т. Батчаева, Следователь — Р. Гочияев, Милиционер — Р. Темрезов
 - III. **«Деловая Кулизар» («Болумлу Кулизар»)**. В ролях: Кулизар — С. Семенова, Эсли — Р. Бедраева, Чубур — А. Акбаев, Клара Изакиновна — Т. Батчаева, Незвестный — А. Лайпанов

1984/85 г.

- «Дуэль»**, М. Байджиев. Декабрь 1984. Режиссер Ш. Алиев. В ролях: Азиз — Ш. Тебуев, Искандер — А. Акбаев, Нази — Л. Гочияева
- «Два брата» («Эки къарнаш»)**, М. Лермонтов. Перевод М. Чотчаева. Режиссер Ш. Алиев. Художник В. Лунник. Муз. оформление Б. Калашникова. В ролях: Радин — А. Акбаев, Александр — Р. Темрезов, Юрий — Р. Гочияев, Князь Лиговской — Б. Уртеннов, Ш. Тебуев, Вера

Лиговская — С. Семенова, Л. Гочияева, Ванька — Г. Темрезова, Кормилица — Т. Батчаева

«Трибунал», А. Макаёнок. Апрель 1985. Режиссер Ш. Алиев. В ролях: Телешко — А. Акбаев, Полина — Р. Хапчаева, Зина — Р. Текеева, Галя — Р. Бедраева, Сын — Р. Гочияев, Надя — Л. Гочияева, Сыроедов — Б. Урtenов

1985/86 г.

«Директор бани» («Хамамны директору»), Ш. Эбзеев. 5.09.1985. Режиссер Ш. Алиев. Художник-постановщик В. Лунник. В ролях: Сарыбаш — А. Акбаев, Кочегар — Р. Гочияев, Секретарь Алтынчач — Л. Гочияева, Р. Бедраева, З. Боташева, Арюджан — Р. Хапчаева, Т. Батчаева, Милиционер — Б. Урtenов, Р. Темрез

«Сказка о четырех близнецах» («Тёрт эгиз кърнаш»), П. Панчев. 23.11.1985. Режиссер Ш. Алиев. Художник В. Б. Лунник. Муз. оформление Б. Ф. Калашникова. В ролях: Бабушка — Т. Батчаева, Близнецы (Черныш, Белыйш, Рыжик, Пестряк) — Р. Темрез, Бонка — С. Семенова, Тетка Елена — Т. Батчаева, Дядя Петр — Р. Гочияев

«И смех, и слезы» («Кюкю бла джыламукъ») (5 рассказов А. П. Чехова). Перевод М. Чотчаева и И. Алиева. 26.12.1985. Режиссер Ш. Алиев. Художник В. Калужский

I. «Хирургия». В ролях: Дьячок — Б. Урtenов, Р. Гочияев, Фельдшер — А. Акбаев, Р. Темрез

II. «Дипломат». В ролях: Аристарх — А. Акбаев, Р. Гочияев; Михаил Петрович — Б. Урtenов, Р. Темрез

III. «Враги» («Джаула»). В ролях: Р. Темрез, Р. Гочияев

IV. «Цирюльня». В ролях: Блесткин — Р. Темрез, Ягодов — Р. Гочияев

V. «Злоумышленник». В ролях: Следователь — Р. Темрез, Григорьев — Р. Гочияев

«Шутки дьявола» («Шайтанны оюлары»). 24.06.1986. Режиссер Ш. Алиев.

I. «Приехавший из Рангуна» («Рангундан келген»), Ги Абекассис. В ролях: Месонье — Б. Урtenов, Р. Темрез, Неизвестный — А. Акбаев, Р. Гочияев, Люсьена — Л. Гочияева, Т. Батчаева

II. «Бес вселился» («Шайтанны оюлары»), М. Фор. В ролях: Шюто — А. Акбаев, Р. Гочияев, Леборд — Б. Урtenов, Р. Темрез, Мария — Р. Хапчаева, Т. Батчаева

1986/87 г.

«Чужой» («Тышындан адам»), Б. Аппаев. 21.01.1987. Режиссер Ш. Алиев. Ассистент режиссера А. Акбаев. Художник М. Бегеулов. Муз. оформление Б. Калашникова. В ролях: Мурат — А. Акбаев, Саният —

Р. Хапчаева, Исмаил — Р. Темрезов, Тохтар — Р. Гочияев, Люба — Л. Гочияева, Зухра — Т. Батчаева, Осман — Б. Уртенев, Ахмат — Ю. Созаруков, Фатима — З. Боташева, Р. Бедраева

1987/88 г.

«Атай и его семья» («Атайны юйдегиси»), И. Капаев. 14.03.1987. Режиссер-постановщик Ш. Алиев. Режиссер Х. Биджиев. В ролях: Атай — Б. Уртенев, Арюджан — Р. Хапчаева, Сапарбий — Р. Темрезов, Сюйдюмхан — Л. Гочияева, Фаризат — Т. Батчаева, Маммет — Р. Гочияев, А. Акбаев, Ариукыз — Р. Бедраева

«В ночь на пятницу» («Байрым кече»), Ш. Алиев. 13.11.1987. Режиссер и художник Х. Биджиев. В ролях: Махти — Б. Уртенев, Осман — Р. Гочияев, Муштрай — А. Акбаев, Оштур — Р. Темрезов, Балдаш — Р. Хапчаева, Т. Батчаева, Айхан — С. Семенова, Ибрай — И. Джабаев, Х. Биджиев

«Бременские музыканты», В. Шульжик. 31.03.1988. Режиссер Ш. Алиев. В ролях: Мельник — Р. Хапчаева, Пес — А. Акбаев, Кот — Л. Гочияева, Осел — Б. Уртенев, Петух — А. Заузанова, Луковая принцесса Сохан-бийче — Г. Темрезова, Т. Батчаева, Атаман — Р. Гочияев, Толстяк — У.-А. Бостанов, Бандит — Р. Темрезов

1988/89 г.

«Два брата» («Эки кърнаш»), М. Лермонтов. 24.11.1988. Перевод М. Чотчаева. Режиссер Ш. Алиев. Художник В. Лунник. Муз. оформление Б. Калашникова. В ролях: Радин — А. Акбаев, Александр — Р. Темрезов, Юрий — Р. Гочияев, Князь Лиговской — Б. Уртенев, Вера Лиговская — С. Семенова, Л. Гочияева, Кормилица — Т. Батчаева

«Представление „Гамлета“ в селении Нижняя Мрдуша, или Триумф народа», И. Брешан. 2.11.1988, 29.12.1988. Постановка и сценография Х. Биджиева. В ролях: Шкоко — А. Биджиев, Пульо — Р. Гочияев, Р. Коркмазов, У. Бостанов, Шимурина — Р. Темрезов, Н. Козбаев, Майкача — Г. Темрезова, Букара — А. Акбаев, Б. Берберов, Учитель — М. Узденов, Мачак — А. Загаштоков, К. Узденов, Анджа — М. Башлаева, Йоцо — А. Биджиев

Спектакли карачаевской труппы в составе Карачаево-Черкесского областного (Национального) драматического театра

1988/89 г.

«Хозяйка гостиницы» («Къонакъ юйню иеси»), К. Гольдони. Перевод М. Чотчаева. Режиссер Ш. Алиев. Художник Р. Атласкиров. Балетмейстер

М. Бабоев. Муз. оформление О. Сотниковой. Вел спектакль М. Узденов. В ролях: Кавалер Рипафратта — Б. Уртенев, Р. Темрезев, Маркиз Форлипополи — Р. Гочияев, Граф Альбафьорита — А. Акбаев, А. Загаштоков, Мирандолина — Л. Гочияева, Л. Ижаева, Ортензия — Г. Темрезова, Р. Бедраева, Деянира — Т. Батчаева, М. Башлаева, Фабрицио — А. Биджиев, М. Узденов, Слуги Кавалера — У. Бостанов, А. Загаштоков

1989/90 г.

«Конец Байчи» («Байчины ахыры»), С. Семенова. Режиссер Х. Биджиев. Художник М. Борлаков. Музыка И. Джабаева. Текст песен А. Кубанова. В ролях: Байчи — Р. Гочияев, Дебет — Б. Уртенев, Хут — А. Загаштоков, Туран — А. Акбаев, Паук — Р. Темрезев, Эллей — Г. Темрезова, Л. Ижаева, Сейрит — У. Бостанов, Хейрит — Х. Чотчаев, А. Биджиев, Эгет — М. Узденов

1990/91 г.

«Дочь Сынархана» («Сынарханны кызы»), С. Бабоев. Режиссер А. Хабичев. В ролях: Зухра — Л. Ижаева, Сынархан — А. Акбаев, Акылбий — А. Биджиев, Мамука — Т. Батчаева, Р. Хапчаева, Везир Бану — Б. Уртенев, Езюр — А. Загаштоков, Абдрахман — У. Бостанов, Шахмурат — М. Узденов, Камгут — У. Бостанов, Р. Гочияев

«Тартюф», Мольер. Декабрь 1990. Режиссер А. Хабичев. В ролях: Госпожа Пернель — Р. Хапчаева, Оргон — Б. Уртенев, Эльмира — Л. Гочияева, Дамис — Х. Чотчаев, Мариана — Г. Темрезова, Л. Ижаева, Валер — А. Биджиев, Клеант — А. Загаштоков, Жарден — У. Бостанов, Тартюф — А. Акбаев, Дорина — Т. Батчаева

«Директор бани» («Хамамны директору»), Ш. Эбзеев. Февраль 1991. Режиссер Ш. Алиев. Спектакль восстановлен А. Акбаевым. Художник Ю. Кибирев. В ролях: Директор — А. Акбаев, Кочегар — Р. Гочияев, Секретарь — Л. Гочияева, Р. Бедраева, Просительница — Р. Хапчаева, Т. Батчаева, Милиционер — Б. Уртенев, А. Биджиев

«Козлы и бараны» («Текеле бла кыойла»), Ш. Алиев. Март 1991. Режиссеры Ш. Алиев, Э. Нагой. Ассистент режиссера Р. Гочияев. Художник Ю. Кибирев. Муз. оформление В. Байрака. В ролях: Самыр — А. Акбаев, Козел-вожак — Р. Гочияев, Медведь — Б. Уртенев, Волк — Р. Темрезев, Лиса — Л. Гочияева, Чакмак — Т. Батчаева, Баран-предводитель Мушмуш — У.-А. Бостанов, Баран Маймай — М. Узденов, Козленок — Г. Темрезова, Козлы Пеле, Бебе, Меке — А. Загаштоков, Х. Чотчаев, А. Биджиев

1991/92 г.

«Черный ноябрь 43-го...» («Ноябрни къара кюнлери...»), Б. Тохчуков. 2.11.1991. Спектакль шел на двух языках, русском и карачаевском. Режиссер-постановщик Б. Тохчуков. Режиссер С. Семенова. Художник-постановщик Ю. Кибирев. Муз. оформление В. Байрака. Вел спектакль А. Биджиев. В ролях: Сталин — Б. Тохчуков, Сулов — А. Загаштоков, Берия — А. Акбаев, Аминат — Р. Хапчаева, Захедат — С. Семенова, Л. Гочияева, Хасан — М. Узденов, Айчык — У. Акбаева, Г. Темрезова, Дж. Кумратова (на рус. яз.), Старик — Б. Урtenов, Аня — Р. Бедреева, Н. Слесаренко (на рус. яз.), Ахмат — У.-А. Бостанов, Х. Чотчаев, Лейтенант — А. Биджиев, Н. Панасенко (на рус. яз.), Подполковник — Б. Урtenов, К. Челомбитко (на рус. яз.), Добай — Р. Гочияев, 1-й солдат — Ю. Созаруков, 2-й солдат — А. Чотчаев, У. Бостанов, А. Михеев (на рус. яз.); Мусса, 9 лет — Мусса Тохчуков; Мурат, 6 лет — Ренат Гочияев; Сурат, 3 года — Динара Сарыева

**Спектакли Карачаевского драматического театра
1992/93 г.**

«Бийнёгер», С. Семенова. 27—28.11.1992. Режиссер С. Семенова. Музыка М. Ногайлиева и О. Бит-Беньяминова. Муз. ассистент В. Байрак. Консультант М. Шаманова. Сценическая борьба — А. Биджиев. Танцы — Ю. Кузнецов. Сценическая речь — Р. Хапчаева. Вокал — Л. Дивакова. Режиссер по свету Ю. Джанкезов. Спонсоры М. Байрамуков, У.-А. Бостанов. В ролях: Мать — Р. Хапчаева, Дайым — Р. Бедреева, Г. Темрезова, Бийнёгер — Р. Темрезов, Х. Чотчаев, Апсаты — А. Байрамуков, Улай, дочь Апсаты — Г. Темрезова, Л. Гочияева, Азал — А. Биджиев, Ахлау — У.-А. Бостанов, Найан — А. Загаштоков, Галуа — Р. Хапчаева, Гемма — Т. Батчаева, У. Акбаева, Аран — Б. Урtenов, Салахчи Кадар — Хаджи Чотчаев, Сейир — Махар Узденов. Джазыу — З. Загаштокова, Дайым в детстве — Фарида Семенова, Бийнёгер в детстве — Парис Гочияев

«Огурлу», Ш. Эбзеев. 15.05.1993. Режиссер Х. Биджиев. В ролях: Огурлу — Р. Гочияев, Айшат — Р. Хапчаева, Джанхот — Б. Урtenов, Аскер — А. Загаштоков, А. Биджиев, Ю. Созаруков, Фатима — Т. Батчаева, У. Акбаева, Зайнеб — Г. Темрезова, Л. Гочияева, Азрет — А. Загаштоков, Солтан — Р. Темрезов, У.-А. Бостанов

1993/94 г.

«Мы играем и поем» («Биз джырлайбыз, тепсейбиз»). Концертная программа. 12.10.1993. Автор сценария Б. Тохчуков. Муз. оформление —

карачаевская народная и современная музыка. В театрализованном представлении были заняты актеры карачаевского театра (9 мужчин и 6 женщин)

«Соседки» («Хоншула»), Ш. Алиев. Режиссер Х. Биджиев. В ролях: Татлыхан — А. Акбаев, Мыстыхан — Р. Гочияев, Милиционер — Х. Биджиев, Р. Темрезов

«Беззащитная» («Джакъсыз харибчик»), Б. Нушич. Режиссер Б. Тохчуков. В ролях: Беззащитная — Т. Батчаева, Адвокат — А. Загаштоков

1994/95 г.

«Салам». Концертная программа. Май 1994. Сценарий и постановка Б. Тохчукова. Отрывки из спектаклей, монологи, песни и стихи в исполнении артистов карачаевского театра: Р. Хапчаевой, Б. Уртеноева, Л. Гочияевой, С. Семеновоев, А. Акбаева, А. Загаштокова, Р. Темрезова, Р. Гочияева, Л. Ижаевой, Т. Батчаевой, У.-А. Бостанова, Г. Темрезовой и Х. Биджиева (двое последних также ведущие концерта)

«Сумасбродная любовь» («Алындыу сюймеклик»), Б. Аппаев. 16.11.1994. Режиссер Б. Тохчуков. Композитор М. Ногайлиев. В спектакле использованы также отрывки из муз. произведений О. Бит-Беньяминова. Художник У. Мижев. В ролях: Руслан — Р. Темрезов, Башир — Р. Гочияев, Люаза — Л. Гочияева, Роза — Г. Темрезова, Л. Ижаева; Света — Т. Батчаева, Сапар — А. Загаштоков, Мекка — Р. Хапчаева, Хопай — Б. Уртеноев

1995/96 г.

«Супец» («Къызгъанч»), Б. Тохчуков. 20.01.1996. Перевод и постановка Б. Тохчукова. Художник У. Мижев. Музыка М. Ногайлиева. В ролях: Хозяин — А. Загаштоков, Хозяйка — Р. Хапчаева, Т. Батчаева, Дочь — Л. Ижаева, Гость — Р. Гочияев

«Неуживчивый кот» («Гырнау киштик»), Г. Сапгир, С. Прокофьева. По мотивам сказки Ш. Перро «Кот в сапогах». 30.07.1996. Перевод с русского языка и постановка Х. Биджиева. Композитор М. Ногайлиев. В ролях: Кот — А. Биджиев, Жак, хозяин кота — У. Бостанов, Дэв — Б. Уртеноев, Принцесса — Г. Темрезова, Людоед — Р. Темрезов

1996/97 г.

«Мы играем и поем» («Салам-2»). Концертная программа. Сценарий Б. Тохчукова

1997/98 г.

Новых постановок не было

1998/99 г.

«Мордамбаловы» («Мордамбаллары»), А. Узденов. 26.12.1998. Режиссер Х. Биджиев. Художник У. Мижев. Муз. оформление В. Байрака. В ролях: Хамбали — А. Акбаев, Жена Хамбали — Т. Батчаева, Байдымат — Л. Ижаева, Махар — А. Загаштоков, Кулистан (Кристина) — Л. Гочияева, Г. Темрезова, Ф. Токова, Кортик — Р. Темрезов, Анисат Джапаровна — Р. Хапчаева, Джанибек — Р. Гочияев, Томпур — Э. Дотдуев, Кандырбий — А. Хубиев, Мурат, сын Байдымат — Рашид Узденов, Сосурка — Б. Урtenов, Алий — У.-А. Бостанов

«Ха-ха-ха!» Сценарий и постановка Р. Гочияева. Март 1999. Театрализованное представление, состоящее из инсценировок чеховских рассказов в авторской обработке, отрывка из спектакля «Аршин мал алан», собственных интермедий «Овсянка» и «Арбуз».

1999/2000 г.

«Судьба и Честь» («Джазыу бла Намыс»), М. Батчаев. Май 2000. Режиссер Б. Тохчуков. Помощник режиссера У.-А. Бостанов. Художник У. Мижев. Костюмы, бутафория М. Абайханова. Музыка М. Ногайлиева. Муз. аранжировка О. Бит-Беньяминова. В ролях: Джазыу — А. Акбаев, Р. Гочияев, Лейла — Л. Ижаева, Г. Темрезова, Науруз — У.-А. Бостанов, Шаухалбий — Б. Урtenов, Батырбек — Р. Темрезов, Мелек — Р. Хапчаева, Т. Батчаева, У. Акбаева, Ботай — А. Загаштоков, Адурхай — А. Хубиев, Матай — Э. Дотдуев

2000/01 г.

«Осенняя скука» («Къачхы суукъ»), Н. Некрасов. Перевод Х. Биджиева. Декабрь 2000. Режиссер Х. Биджиев. В ролях: Ласуков — А. Акбаев, Б. Урtenов, Анисья — Л. Ижаева, Т. Батчаева, Максим — Р. Гочияев, Егор — Э. Дотдуев, Дворецкий — А. Загаштоков, Мальчик — Э. Дотдуев, Антип — М. Батруков, Дмитрий — А. Урtenов, Татьяна — У. Акбаева, Ф. Токова

«Батырджаш», М. Батчаев. 31.07.2001. Режиссер Ю. Созаруков. В ролях: Батырджаш — У.-А. Бостанов, Кюндюзбий — Б. Урtenов, Кечебий — Р. Гочияев, Теке — А. Батруков, Кочхар — А. Загаштоков

2001/02 г.

«Ханума», А. Цагарели. Перевод А. Узденова. 01.08.2001. Режиссер Р. Хакишев. Художник У. Мижев. Музыка Г. Канчели. Муз. оформление З. Магометова. Балетмейстер Э. Хугаев. В ролях: Ханума — У. Акбаева, Князь — А. Акбаев, Текле — Р. Хапчаева, Акоп — Р. Темрезов,

- Ануш — Т. Батчаева, Кабат — Л. Ижаева, Сона — Ф. Токова, Котэ — А. Загаштоков, Маска — Р. Гочияев, Микич — Б. Уртенев, У.-А. Бостанов, Тимоте — Э. Дотдугев, Городовой — У.-А. Бостанов; в массовых сценах: А. Хубиев, А. Уртенев, Е. Батчаева, З. Халкечева
- «Свадьба» («Шайтан той»), М. Зошенко. Октябрь 2001. Постановка и перевод Х. Биджиева. Художник У. Мижев. В ролях: Жених — Э. Дотдугев, Невеста — Т. Батчаева, З. Халкечева, Отец невесты — Р. Темрезев, Мать невесты — Ф. Токова, Приятель жениха — А. Загаштоков, Гость — А. Уртенев, Жена гостя — Л. Ижаева
- «Удачный день» («Огьурлу кюн»), А. Чаюпи. 30.12.2001. Перевод и режиссура Ю. Созарукова. Художник У. Мижев. Музыкальное оформление В. Байрака. Автор песен А. Узденов. Балетмейстер А. Магомадов. В ролях: Адам-Ути — Р. Гочияев, Земели, курьер — А. Загаштоков, Вурко, журналист — У.-А. Бостанов, Мадмуазель Люлюше — З. Халкечева, Женщина (роль введена режиссером) — Т. Джаубаева

2002/03 г.

- «Хитрая лисичка» («Хыйлачы тюлкю»), Б. Борлаков. 31.12.2002. Режиссер Ю. Созаруков. Муз. обработка мелодий — З. Магометов. Художник У. Мижев. В ролях: Петух — А. Уртенев, Р. Гочияев, Волк — А. Хубиев, Лиса — З. Халкечева, Кот — Э. Дотдугев, М. Батруков
- «Мурат и Зумрат» («Мурат бла Зумрат»), Д. Мамчуева. 22.05.2003. Режиссер Р. Хакишев. Художник У. Мижев. Композитор М. Ногайлиев. В ролях: Зумрат — Ф. Токова, Мурат — М. Батруков, Джансурат — Т. Батчаева, Кандох — Р. Темрезев, Карачач — У. Акбаева, Сурат — Л. Ижаева, Визир — У.-А. Бостанов, Араб и Воин — Б. Уртенев

2003/04 г.

- «Похождения Токалая» («Къайгылы Токалай»), М. Атмурзаев. 6.11.2003. Режиссер Б. Тохчуков. Ассистент режиссера — Р. Гочияев. Художник У. Мижев. Музыка народная, обработка М. Байрамукова. В ролях: Токалай — Р. Темрезев, Осман — Р. Гочияев, Режиссер — Б. Уртенев, А. Загаштоков, Торговка — Р. Хапчаева, Жена Токалая — Л. Ижаева, Шамдарий — Ф. Кормазова (Токова), Санитары — А. Уртенев и Э. Дотдугев, Безмолвное Дерево — Т. Чотчаева
- «Бременские музыканты», В. Шулжик. Апрель 2004. Режиссер Б. Тохчуков. В ролях: Мельник — Р. Хапчаева, Атаман Малыш — Р. Гочияев, Э. Дотдугев, Луковая принцесса — Л. Ижаева, Пес — А. Уртенев, Кот — Ф. Токова, Осел — А. Загаштоков, Петух — З. Халкечева

2004/05 г.

«Хитроумная влюбленная» («Хыйлалыкыгъа — уста къыз»), Лопе де Вега. 22 декабря 2004. Режиссер Б. Тохчуков. Художник У. Мижев. Муз. оформление: испанская народная музыка в обработке Пако де Люсия и песня М. Ногайлиева. В ролях: Капитан — Р. Темрезов, Белиса — Р. Хапчаева, Т. Батчаева, Эрнандо — Р. Гочияев, Херарда — Л. Ижаева, Дористео — У.-А. Бостанов, Финардо — А. Загаштоков, Фениса — Ф. Токова, Лусиндо — Э. Дотдугев

«Отверженный» («Эрек»), Б. Аппаев. 5.05.2005. Режиссер Б. Тохчуков. Художник У. Мижев. Муз. оформление: песни на тему военных лет, карачаевская народная песня «Хасаука». В ролях: Асхат — Б. Уртенев (в молодости — Э. Дотдугев), Иван Иванович — З. Загаштоков (в молодости — Р. Гочияев), Юрий Сидорович — Р. Темрезов, Полковник — А. Акбаев, Немецкий офицер — А. Уртенев, Бергер — У.-А. Бостанов, Фаризат — Ф. Токова, Анна Федоровна — У. Акбаева

2005/06 г.

«Золотое яблоко» («Алтын алма»), Б. Борлаков. 20.11.2005. Режиссер Б. Тохчуков. Художник М. Абайханов. Музыка М. Ногайлиева из спектакля «Судьба и честь» М. Батчаева. В ролях: Аслихан, Лиса, Каракуш — Р. Хапчаева, Айджаяк — З. Халкечева, Хасан — Э. Дотдугев, Ведущий, Волк, Путник — Б. Уртенев, Голубка, Лиса — Л. Ижаева, Очай, Эмеген, Визир — А. Уртенев, Бабахан — У.-А. Бостанов, Дидилхан — А. Загаштоков

«Сын Ёрюзмека» («Ёрюзмекни уланы»), Б. Аппаев. 24.02.2006. Режиссер А. Загаштоков. Художник М. Абайханов. В ролях: Джигит — И. Бостанов, Сарыгубек — М. Шидаков, Архар — Э. Дотдугев, Сурат — О. Хубиева, Ф. Токова, 1-й Эмеген — А. Кушетерова, Маленький Эмеген — А. Акбаева, 2-й Эмеген — А. Уртенев, 3-й Эмеген — Х. Батчаев

2006/07 г.

«Играя и шутя» («Ойнай-ойнай, кёз чыгъар»), С. Мирзоев. 6.10.2006. Режиссура, муз. и худож. оформление С. Мирзоев. В ролях: Хамида — О. Хубиева, Налжан — А. Кушетерова, Ф. Коркмазова (Токова), Омар — М. Шидаков, Борис — И. Бостанов

«В единении сила» («Бирликде тирилик»), Б. Борлаков. Март 2007. Режиссер Б. Тохчуков. Художник М. Абайханов. В ролях: Медведь — Б. Уртенев, Пес — У.-А. Бостанов, А. Загаштоков, Волк — Р. Темрезов, М. Шидаков, Кошка — Л. Ижаева, А. Кушетерова, Баран — Э. Дотдугев, Лиса — Ф. Токова, О. Хубиева, Лошадь — Х. Батчаев, Козленок — А. Акбаева, Петух — А. Уртенев

«Закат Алании» («Аланны батханы»), Д. Мамчуева. 19.07.2007. Режиссер Б. Тохчуков. Художник М. Абайханов. Музыка М. Кажлаева. В ролях: Болат — Р. Темрезов, Кызджибек — Л. Ижаева, Къарча — А. Акбаева, Атауул — Б. Уртенев, Науруз — А. Акбаев, Акбилек — О. Хубиева, Тутар — А. Загаштоков, Айгур — М. Шидаков, Данаш — Э. Дотдуев, Руфинида — А. Кушетерова, Слуга Тутара — А. Уртенев, Тамерлан — Б. Уртенев

2007/08 г.

Новых спектаклей не было

2008/09 г.

«Клятва не жениться» («Къатын алмазгъа ант»), Б. Аппаев. Август 2008. Режиссер Б. Тохчуков. Художник М. Абайханов. Песни на слова и музыку Б. Аппаева. В ролях: Артур — Р. Темрезов, Фатима — О. Хубиева, Ф. Коркмазова (Токова), Ахмат — Р. Гочияев, Хусей — Э. Дотдуев, Анзор — У.-А. Бостанов, Б. Уртенев, Аза — А. Акбаева, А. Бадахова, Зурида — А. Хапчаева

«Зайка-зазнайка» («Махтанчакъ къоян»), С. Михалков. Ноябрь 2008. Режиссер Б. Тохчуков. Художник М. Абайханов. Муз. оформление У.-А. Бостанова. В ролях: Зайка-зазнайка — Э. Дотдуев, Зайчиха — Л. Ижаева, Заяц-отец — А. Загаштоков, Зайчиха-мать — Ф. Коркмазова (Токова), Зайчата — А. Акбаева, А. Хапчаева, А. Бадахова, Охотник — А. Уртенев, Волк — У.-А. Бостанов, Лиса — О. Хубиева

«Батырджаш», М. Батчаев. Режиссер Б. Тохчуков. В ролях: Батырджаш — Д. Созаруков, Кюндюзбий — Б. Уртенев, Кечебий — Ш. Алиев, Теке — Э. Дотдуев, Кочхар — А. Уртенев

2009/10 г.

«Смех без правил», Р. Гочияев. Декабрь 2009. Театрализованное представление: сцены из спектаклей «Ходжа и Азраил» Ш. Алиева и «Директор бани» Ш. Эбзеева, а также репризы Г. Гочияева: «Знакомство по телефону», «Коммерсантка», «Монолог директора бани» и «Плохие жены» (М. Атамурзаев)

«Акбийче и Рамазан» («Акбийче бла Рамазан»), Д. Мамчуева. 15.07.2010. Режиссер М. Атамурзаев. Художник-постановщик У. Мижев. Художник М. Абайханов. Музыка народная. В ролях: Акбийче — О. Хубиева, Рамазан — Д. Созаруков, Качхан — Р. Темрезов, Магарипа — Ф. Коркмазова (Токова), Бадах — У.-А. Бостанов, Марджан — Л. Ижаева, Мингсуу — А. Акбаева, Алан — Т. Байрамуков, Мубарек — Б. Уртенев, Старейшина — А. Загаштоков

**Актерский и административно-производственный состав
Карачаевского театра (сезон 2009/10 г.)**

Артисты:

- Б. Урtenов — ведущий мастер сцены, народный артист КЧР, заслуженный артист РФ, заслуженный артист КБР
Р. Хапчаева — ведущий мастер сцены, заслуженная артистка РФ, народная артистка КЧР, заслуженная артистка КБР
У. Акбаева — ведущий мастер сцены, народная артистка КЧР
Р. Гочияев — ведущий мастер сцены, народный артист КЧР и КБР
Т. Батчаева — ведущий мастер сцены, народная артистка КЧР
Р. Темрезов — ведущий мастер сцены, народный артист КЧР, заслуженный артист РФ
Л. Ижаева — ведущий мастер сцены, заслуженная артистка КЧР
У.-А. Бостанов — ведущий мастер сцены, народный артист КЧР
А. Загаштоков — ведущий мастер сцены, заслуженный артист КЧР
Э. Дотдуев — заслуженный артист КЧР
А. Урtenов
О. Хубиева
Д. Созаруков
Т. Байрамуков
Х. Байрамкулов
А. Акбаева
А. Бадахова
Директор театра — ведущий мастер сцены, народный артист РФ А. Акбаев
Главный режиссер — заслуженный деятель искусств РСФСР и Абхазской ССР Б. Тохчуков
Зам. директора — народный артист КЧР и КБР Р. Гочияев
Зав. труппой — А. Узденова
Зав. литературной частью — У. Акбаева
Главный художник — народный художник КЧР М. Абайханов

УСТАВ

Республиканского государственного учреждения «Карачаевский драматический театр»

1. ОБЩИЕ ПОЛОЖЕНИЯ

1.1. Республиканское государственное учреждение «Карачаевский драматический театр», в дальнейшем именуемое Учреждение, создано в соответствии с Гражданским кодексом Российской Федерации на основании постановления Администрации Карачаево-Черкесской Советской Социалистической Республики от 18.11.1992 г. №350 «О реорганизации Карачаево-Черкесского республиканского национального драматического театра».

1.2. Учреждение является государственной организацией, созданной для обеспечения пропаганды классического и современного театрального искусства.

1.3. Полное официальное наименование Учреждения: республиканское государственное учреждение «Карачаевский драматический театр». Сокращенное наименование: РГУ «Карачаевский драмтеатр».

1.4. Учреждение имеет печать с изображением государственного герба Карачаево-Черкесской Республики и своим наименованием, простую круглую печать, угловой штамп, бланки и другие реквизиты.

1.5. Место нахождения Учреждения: 369000 КЧР, г. Черкесск, проспект Ленина, 42.

Почтовый адрес Учреждения: 369000 КЧР, г. Черкесск, проспект Ленина, 42.

2. ПРАВОВОЙ СТАТУС УЧРЕЖДЕНИЯ

2.1. Учреждение является государственным и относится к объектам республиканской собственности.

2.2. Учредителями Учреждения являются Министерство финансов и имущественных отношений Карачаево-Черкесской Республики и Министерство культуры Карачаево-Черкесской Республики, в чьем ведомственном подчинении находится Учреждение.

2.3. Учреждение является юридическим лицом с момента государственной регистрации и вправе:

- самостоятельно использовать имущество, закрепленное за ним Министерством финансов и имущественных отношений Карачаево-Черкесской Республики на праве оперативного управления, для обеспечения основных направлений уставной деятельности, а также принадлежащие ему денежные средства, имущество и иные объекты, нематериальные ценности в виде продуктов интеллектуального и творческого труда, являющиеся результатами его деятельности, а также доходы от собственной деятельности и приобретенные на эти доходы объекты собственности;

- от своего имени приобретать имущественные и неимущественные права, исполнять обязанности, выступать в качестве истца и ответчика в суде, арбитражном суде, третейском суде;

- на самостоятельном балансе отражать состав и стоимость закрепленного за Учреждением и приобретенного за счет средств от предпринимательской деятельности имущества;

- иметь лицевые, расчетные и иные счета в учреждениях казначейства и банках.

2.4. Учреждение по своим обязательствам несет ответственность находящимися в его распоряжении денежными средствами. При их недостаточности субсидиарную ответственность по его обязательствам несет Карачаево-Черкесская Республика из средств республиканского бюджета.

2.5. Учреждение в своей деятельности руководствуется действующим законодательством, распоряжениями, приказами учредителей и настоящим Уставом.

2.6. Учреждение в отношении закрепленного за ним имущества осуществляет в пределах, установленных законом, в соответствии с целями своей деятельности, заданиями Министерством финансов и имущественных отношений Карачаево-Черкесской Республики и назначением имущества права владения, пользования и распоряжения им.

2.7. Министерство финансов и имущественных отношений Карачаево-Черкесской Республики по решению Правительства Карачаево-Черкесской Республики вправе осуществлять изъятие излишнего неиспользуемого либо используемого не по назначению, закрепленного за Учреждением на праве оперативного управления имущества и распорядиться им в соответствии с действующим законодательством.

2.8. Учреждение не вправе отчуждать или иным способом распоряжаться закрепленным за ним имуществом и имуществом, приобретенным за счет средств, выделенных ему по смете, а также земельными участками, находящимися у него в пользовании.

2.9. Учреждению предоставляется право осуществлять приносящую доходы деятельность (предпринимательскую деятельность).

Доходы, полученные от такой деятельности, и приобретенное за счет этих доходов имущество поступают в самостоятельное распоряжение Учреждения и учитываются на отдельном балансе.

2.10. Учреждение вправе, с согласия учредителей, выступать в качестве учредителя предприятий, организаций любых организационно-правовых форм в соответствии с Гражданским кодексом Российской Федерации. Учреждение не несет ответственности по обязательствам учредителей.

2.11. Учреждение не вправе получать кредиты (займы) у кредитных организаций, других юридических, физических лиц из бюджетов бюджетной системы Российской Федерации.

3. ВИДЫ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ УЧРЕЖДЕНИЯ

3.1. Учреждение осуществляет следующие виды деятельности:

- создание и показ спектаклей;
- участие в республиканских и иных конкурсах;
- создание центров театрального искусства;
- прямое проведение гастролей отечественных и зарубежных коллективов в помещении Театра и отдельных исполнителей в спектаклях Театра;
- проведение по прямым договоренностям гастролей Театра в Российской Федерации и за ее пределами;
- осуществление концертной деятельности.

4. ФИНАНСЫ И ИМУЩЕСТВО УЧРЕЖДЕНИЯ

4.1. Учреждение финансируется из средств республиканского бюджета Карачаево-Черкесской Республики по утвержденной смете, а также и за счет полученных от предпринимательской деятельности средств Учреждения в соответствии с действующим законодательством.

4.2. Имущество Учреждения состоит из основных и оборотных средств, а также иных ценностей, оборудования и материалов, стоимость и перечень которых отражается на самостоятельном балансе.

4.3. Имущество Учреждения является собственностью Карачаево-Черкесской Республики и принадлежит Учреждению на праве оперативного управления.

4.4. Право оперативного управления имуществом, в отношении которого Министерством финансов и имущественных отношений Карачаево-Черкесской Республики принято решение о закреплении за Учреждением, возникает с момента передачи имущества по акту.

4.5. Учреждению предоставлено право осуществлять приносящую доходы деятельность. Доходы, полученные от предпринимательской деятельности, а также приобретенное за счет этих доходов имущество поступают в самостоятельное распоряжение Учреждения и подлежат учету на отдельном балансе.

4.6. Плоды, продукция и доходы от использования имущества, находящегося в оперативном управлении, а также имущество, приобретенное по договору или иным основаниям, поступают в оперативное управление Учреждения в порядке, установленном Гражданским кодексом Российской Федерации, другими законами и иными правовыми актами, регулирующими возникновение права собственности и возникновение вещных прав.

4.7. Право оперативного управления имуществом прекращается по основаниям и в порядке, предусмотренным Гражданским кодексом Российской Федерации, другими законами и иными правовыми актами, а также в случаях правомерного изъятия имущества у Учреждения в соответствии с действующим законодательством.

4.8. При переходе права собственности на Учреждение к другому лицу Учреждение сохраняет право оперативного управления на принадлежащее ему имущество.

5. ОРГАНЫ УПРАВЛЕНИЯ УЧРЕЖДЕНИЕМ

5.1. Управление Учреждением, в соответствии с действующим законодательством Российской Федерации и настоящим Уставом, осуществляется Директором на принципе единоначалия.

5.2. Директор Учреждения назначается на должность и освобождается от должности Министерством финансов и имущественных отношений Карачаево-Черкесской Республики посредством заключения трудового договора. Назначение на должность Директора осуществляется по представлению Министерства культуры Карачаево-Черкесской Республики, которое вносит представление кандидатуры на должность Директора по результатам проведенного в соответствии с действующим законодательством конкурса. Трудовые отношения Директора регулируются трудовым законодательством и трудовым договором, заключенным между ним и Министерством финансов и имущественных отношений Карачаево-Черкесской Республики.

5.3. Директор театра подлежит аттестации в порядке и сроки, установленные действующим законодательством.

5.4. Директор подотчетен учредителям и осуществляет свою деятельность в соответствии с действующим законодательством, настоящим Уставом, распоряжениями и приказами учредителей.

Решения по вопросам, отнесенным к компетенции директора, принимаются им самостоятельно на основе единоначалия.

5.5. Директор осуществляет руководство текущей деятельностью Учреждения и имеет следующие права и обязанности:

— без доверенности действует от имени Учреждения, представляет его интересы во всех учреждениях, организациях и на предприятиях, как на территории Российской Федерации, так и за границей;

— управляет имуществом Учреждения в пределах, установленных действующим законодательством, настоящим Уставом и заключенным с ним трудовым договором;

— принимает решения о командировках сотрудников;

— принимает на работу и увольняет с работы работников Учреждения, применяет к ним меры поощрения и налагает на них дисциплинарные взыскания;

— от имени Учреждения заключает договоры и государственные контракты на поставку товаров, выполнение работ, оказание услуг для государственных нужд в соответствии с действующим законодательством;

— на основании действующего законодательства и настоящего Устава издает приказы, распоряжения, инструкции по вопросам, входящим в компетенцию Учреждения, обязательные для исполнения всеми работниками Учреждения;

— распределяет обязанности между заместителями Директора и руководителями структурных подразделений;

— согласовывает с Министерством культуры Карачаево-Черкесской Республики структуру и штатное расписание Учреждения в пределах выделенного фонда оплаты труда;

— пользуется правом распоряжения средствами Учреждения.

5.6. Директор разрабатывает и осуществляет мероприятия по обеспечению сохранности государственной и коммерческой тайны и надлежащей их охраны.

6. ОТЧЕТНОСТЬ И КОНТРОЛЬ

Учреждение представляет соответствующим органам финансовую и статистическую отчетность в установленном действующим законодательством порядке.

Контроль над финансово-хозяйственной деятельностью Учреждения и выполнением Учреждением уставных видов деятельности осуществляет Министерство культуры Карачаево-Черкесской Республики.

Контроль над сохранностью, эффективностью использования и использованием имущества по назначению осуществляет Министерство финансов и имущественных отношений Карачаево-Черкесской Республики.

Министерство финансов и имущественных отношений Карачаево-Черкесской Республики по мере необходимости осуществляет проверки деятельности Учреждения, в случае установления фактов нарушения принимает меры к их устранению.

7. ТРУДОВЫЕ ОТНОШЕНИЯ РАБОТНИКОВ УЧРЕЖДЕНИЯ

7.1. Отношения работников Учреждения, возникшие на основе трудовых договоров, регулируются законодательством Российской Федерации о труде и заключенными с ними трудовыми договорами.

7.2. Учреждение обеспечивает гарантированный законом минимальный размер заработной платы труда и меры социальной защиты работников, предусмотренные действующим федеральным законодательством.

7.3. Форма, система и размер заработной платы труда работников устанавливаются Учреждением в пределах фонда оплаты труда в соответствии с действующим законодательством, утвержденной сметой, а также полученными от предпринимательской деятельности доходами.

8. СОЦИАЛЬНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ УЧРЕЖДЕНИЯ

8.1. Учреждение проводит мероприятия по развитию социальной инфраструктуры, улучшению условий труда, обеспечивает обязательное социальное и медицинское страхование работников и членов их семей в соответствии с законодательством.

8.2. Учреждение обязано обеспечить своим работникам безопасные условия труда и несет материальную ответственность в установленном законодательством порядке за вред, причиненный их здоровью, и потерю трудоспособности.

9. ЛИКВИДАЦИЯ И РЕОРГАНИЗАЦИЯ УЧРЕЖДЕНИЯ

9.1. Деятельность Учреждения прекращается (Учреждение ликвидируется):

- по решению Правительства Карачаево-Черкесской Республики;
- по решению суда.

9.2. Реорганизация Учреждения (слияние, присоединение, разделение, выделение, преобразование) может быть осуществлена по решению Правительства Карачаево-Черкесской Республики в соответствии с действующим законодательством.

9.3. Ликвидационные мероприятия осуществляются ликвидационной комиссией, образуемой в соответствии с действующим законодательством.

9.4. Ликвидация считается завершенной, а Учреждение — прекратившим существование с момента внесения соответствующей записи в единый государственный реестр юридических лиц.

9.5. Документы постоянного хранения ликвидируемого Учреждения передаются на хранение в архивный орган по месту нахождения Учреждения.

Настоящий Устав утвержден Министерством культуры КЧР 14 мая 2007 г. №60 и распоряжением Министерства финансов и имущественных отношений КЧР 20 февраля 2007 г. №96.

**Дополнения и изменения к Уставу,
утвержденные Государственным комитетом КЧР
по культуре 7 апреля 2010 г. №42
и распоряжением Министерства имущественных
и земельных отношений КЧР
6 апреля 2010 г. №749**

Пункт 4.1. Устава изложить в следующей редакции:

«Учреждение финансируется:

- из средств республиканского бюджета Карачаево-Черкесской Республики по утвержденной смете;
- за счет доходов, полученных от основных видов собственной деятельности, реализации продукции, работ, оказания платных услуг, а также от других видов хозяйственной деятельности Учреждения;
- за счет грантов, премий, добровольных пожертвований, даров, целевых взносов, полученных от отечественных и зарубежных юридических лиц, международных организаций, средств, полученных по завещанию;
- за счет прочих безвозмездных поступлений».

Словарь карачаево-балкарской театральной терминологии*

Авансцена — сахнаны аллы; ал джаны, ал сюрери

Акт — бёлюм

Актер, актриса, артист, артистка — оюнчу**

Ампула — усталыкъ; сахна энчилик; ампула

Анонс — алгъаракъдан билдириу; боллукъну баямлау

Ансамбль — оюнчу бёлек; ойнагъан къауум; ансамбль

Атмосфера спектакля — оюнну халы, хауасы

Взаимодействие — бирлешиб ойнау; келишиу

Внимание сценическое — эс бёлдюрюу

Внутренний монолог — ичиндеги сёз; ичинде айтылгъаны

Воображение — кёзге кёргюзтюу

Воображаемые обстоятельства — болургъа боллукъ хал

Вера в воображаемые обстоятельства — болургъа боллукъ халгъа ий-
наныу

Воплощение — сыфатха кириу; тюрсюн алыу

Впечатление — кёлге джетиу; эсде къалыу; аман (неда иги) кёрюнкою

Выразительность — кескинлик, ачыктылык, белгилилик

Восприятие — ангылау; алыу

Второй план роли — оюнну артда (экинчиде) кёрюнгени; экинчи магъ-
анасы

Грим — бет бояу

Пример — бояучу

* Словарь составлен тюркологом Х. Акбаевым.

** В тюркских языках грамматический род отсутствует, поэтому эти понятия выражаются одним термином. При необходимости может быть указан биологический род: эркиши — мужчина, тиширыу — женщина.

Гримирование — бояу салыу

Группа — къяуум, бёлек, джыйын

Действие, контрдействие и «линия действий» роли — оюнну ойнат-дыргъан, аннга тыйгъыч болгъан ишле

Действующие лица — ойнагъанла, оюнга кьошулгъанла

Диалог — экеуге ушакъ

Дикция — кесгин селешиу

Драма — драма; джарсыу, азаб

Драматург — драматург

Дуэт — дуэт; экеу; экеу болуб ойнау, джырлау

«Если бы» — болса

Жанр — жанр; чыгъарманы бир тюрлюсю

Завязка — сёз башы; башланнганы

Задник — сахнаны арт джаны; арт джаны

Занавес — джабыу

Зажим (скованность) — буюгъуу; джунчуу

Замысел режиссерский — режиссерну оюму

«Зерно» спектакля и роли — оюнну баш магъанасы

Игра — оюн

Импровизация, импровизационное самочувствие — хазырланмагъанлай ойнау; кеси джанындан чыгъарыу

Интуиция — джюреги бла сезиу, билиу

Искусство — искусство; усталыкъ, чемерлик; санагъат

Искусство переживания — джан аурута билиу

Искусство представления — кёргюзе билиу

Картина — сурат; кёрюннюк оюн

Колосники — сахнаны такъгъычлары; такъгъычла

Комедия — комедия; кюлкю

Композиция — къяурам; къяуралгъаны, тизилгени

Костюмер — кийимге къарагъан ишчи; кийимлеге къараучу

Круг, сценический круг — бурулгъан сахна; сахнаны тёгеречи, чархы

Культура — культура; тин байлыкъ; джарыкълыкъ (джарыкълыкъ юй — Дом культуры)

Мелодия — макъам

Мизансцена — сахна орун; сахнада орун алыу; (нени болса да) сахнада орну

Монолог — джангыз (кеси) сёлешген; монолог
Музыка — тартыу; макъам; музыка
Музыкант — кьобузчу; сыбызгычы, харсчы
Музыкальное сопровождение (оформление) — тартыула бла баджарыу; тартыуу бла

Начало (спектакля) — башланыуу, аллы
Нюанс (оттенки) — башхалыкъ, бираз тюрлю, башхаракъ; айырма

Образ — тюрсюн, сыфат, масхаб
Общение — ушакъ этиу
Органичность — джарашыулукъ; келишмеклик
Оценка — багъа бериу

Парик — джалгъан чач
Парикмахер — чач къыркъычу
Перевоплощение — (ол-бу) сыфатха, тюрсюннге кириу
Перипетия — чурум, сылтау, чырмау
Персонаж — персонаж; чыгъармада, оюнда биреу
Перспектива — суратны тизилген къурамы; затны кёрюннген джери
Песня — джыр
Подтекст — экинчи (таша) магъанасы
Предлагаемые обстоятельства — теджелген хал, болум
Представление — танышдырыу; кёргюзюу, оюу
Премьера — биринчи кере кёргюзюу
Приспособление (пристройка) — джалгъау, кьошакъ
Публичное одиночество (внимание сценическое) — джангызлыкъны ойнау; эрек болуу; сынгар сирелиу
Пьеса — пьеса; драмалы чыгъарма

Работник сцены — сахначы; ишчи
Развязка — ахыры, аягъы; тамамлау
Ракурс — узайыу; (ол-бу) кёзден къарау; ракурс
Рампа — сахнаны тюб чырагъы (тюб чыракъла); сахнаны тапхасы; рампа

Режиссер — режиссер; той тамада, акъсакъл
Ремарка — эсгертиу, ангылатуу, чертиу
Ремесло — санагъат, усталыкъ
Репетиция — сахна иш, юрениу
Репертуар — ойнакълыкъ
Реплика — джууаб; сёз кьошуу; ойнагъанны арт сёзю
Репортаж — хапар бериу
Репортер — хапарчы

Реценция — багъа бериу чыгъарма

Речитатив — макъам салыб окъуу, макъамы бла окъуу

Речь, сценическая речь, прямая речь — сёлешиу, айтыу, ушакъ; сахна тил; туура сёз

Ритм, темп, темпо-ритм — бирча къайтарыу; толкъунча барыу; бир нizamда къымылдау

Розыгрыш — ойнау; алдау

Роль, заглавная роль — оюн; роль; баш роль

Романтизм — романтизм; ашхы умутха бёлениу

Рукоплескание — харс уруу

Румяна — ингиллик, ингилик

Ряд — тизгин (в зале), саф (в строю)

Рядиться — джасаныргъы, кийинирге

Свет — джарыкъ; чыракъ

Сверхзадача — баш мураты

Сквозное действие — оюнну ёзеге

Соло, сольная партия — джангыз кеси ойнау; джангызгъа барыу; соло

Солист — джангыз кеси ойнагъан, джырлагъан, тепсеген

Софиты — баш чыракъ; огъары чыракъ

Суперзанавес — сахнаны тыш (неда омакъ) джабыуу

Структура — къурам

Сцена — сахна; бёлюм

Сценический образ — оюну; ойнагъан сыфаты

Сценическое самочувствие — ойнагъан халы

Сценограф, художник сцены — сахнаны суратчысы

Сюжет — хапарны (оюнну) джиби

Сюжетная линия — оюнну баргъаны, ызы

Танец — тепсеу

Трагедия — трагедия; азаб, бушуу

Трагикомедия — трагикомедия; азаблы чам

Фарс — орунсуз чам; селеке; фарс

Финал (спектакля) — ахыр; оюнну ахыры

Характерность, внешняя характеристика — энчилиги; тыш шарты

Хор — хор; бирден джырлау

Цирк — цирк

Циркач — гепсорка (акробат, мим)

Чувство — сезим

Штампы актерские — оюнчу юлгюле, кепле

Штора — джабыу

Шут — теке

Экспликация — къысха билдириу; ангылатыу; танышдырыу

Экспозиция — кириш (неда ангылатыу) бёлом; кёрмючню кёурамы, тизилгени; экспозиция

Эпизод — нени болса да бир кесеги; бёлом

Эпилог — тамамлау; ахыр кесеги

Эпос — эпос; таурух

Эстетика — ариулукъ, айбатлыкъ; ашхы сезимлени дуниясы; эстетика

Этика — адет, намыс

Этюд — этюд; къысха чыгъарма

Карачаево-балкарские скороговорки (тилбургучла)*

Къыркъ къырыкъгъа къыркъ къынгыр къаргъа къонду.
 Беш туз ташны беш туз ташха къошдула.
 Ташлы тюзню ташын ташсыз тюзге ташыдыла.
 Салыхны сары схарла сархы сёгюлдю.
 Чечме чартлаб чёблеуге чанчылды.
 Чибин чёмюште кёмюкге кёмюлдю.
 Сауутлу саулукълуну урду да, сууутду.
 Керим кылды кулданы кулда-кулда кесди.
 Къонгур гылла гыртгыныгына голджа джакъды.
 Балта татлы балгъа батылды, балдан бауда тарыгъа атылды.
 Баба балгъа балсый батылды.
 Чамчы джамчыда чабышды, джамчы чамчыгъа джабышды.
 Чамчыда джамчы, джамчыда тамчы.
 Омакъ оймакъда къаймакъ къалгъан.
 Оймакъда къаймакъ, баймакъгъа тайгъакъ.
 Сомсуз суусузну суу сомун сыйырды.
 Джылы джаудан джайпакъ джуммакъ.
 Джарлы джылы джырна ашады.
 Тюклю теке, тепсе теке!
 Черек челекде, челек терекде.
 Къула тюзде къаракъолан ёгюз.
 Тотай тыхтен кёрдю.
 Саргъылдымыракъ къамыжакъ.

* Составлено тюркологом Х. Акбаевым.

Список сокращений

- Изв. ИРГО — Известия Императорского русского географического общества
- Изв. СОНИИ — Известия Северо-Осетинского научно-исследовательского института
- ГАКБР — Государственный архив Кабардино-Балкарской Республики
- ГА РО — Государственный архив Ростовской области
- ИОЛИКО — Известия общества любителей изучения Кубанской области
- КАО — Карачаевская автономная область
- КБР — Кабардино-Балкарская Республика
- КЧАО — Карачаево-Черкесская автономная область
- КЧР — Карачаево-Черкесская Республика
- МК КЧР — Министерство культуры Карачаево-Черкесской Республики
- ОК КПСС — Областной комитет Коммунистической партии Советского Союза
- ОЛИКО — Общество любителей изучения Кубанской области
- РГУ ГА КЧР — Региональное государственное учреждение «Государственный архив Карачаево-Черкесской Республики»
- РГУ ЦДОДП КЧР — Региональное государственное учреждение «Центр документации общественных движений и партий Карачаево-Черкесской Республики»
- СБМОМПК — Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа
- СДК — Сельский Дом культуры
- СКГИИ — Северо-Кавказский государственный институт искусств
- СП — Союз писателей
- ЭО — Этнографическое обозрение
- ЭО ИОЛЕАЭ — Этнографический отдел Императорского общества любителей естествознания, антропологии и этнографии при Московском университете

Оглавление

<i>Предисловие</i>	5

Часть I

Истоки карачаевского и балкарского театров

<i>Введение</i>	15
<i>Глава I.</i> Обрядовые формы зрелищных представлений карачаевцев и балкарцев	41
<i>Глава II.</i> Культ и образ козла в обрядово-игровых представлениях карачаевцев и балкарцев	65
<i>Глава III.</i> Игровые формы зрелищных представлений карачаевцев и балкарцев	96
<i>Заключение</i>	133

Часть II

Самодеятельное театральное искусство карачаевцев

<i>Введение</i>	143
<i>Глава I.</i> Историческая и культурно-социальная среда обитания карачаевцев до 1917 года	149
<i>Глава II.</i> Начальные этапы развития театральной самодеятельности (1922—1926)	161
<i>Глава III.</i> Гемма Гебенцов и попытки профессионализации драматических коллективов в Карачаевской автономной области в 1926—1941 гг.	183
<i>Глава IV.</i> Творчество карачаевцев в годы Великой Отечественной войны (1941—1945) и депортации (1943—1957)	248
<i>Глава V.</i> Развитие театральной самодеятельности карачаевцев в 1957—2010 гг.	259
<i>Заключение</i>	316

Часть III

Профессиональное театральное искусство карачаевцев

<i>Введение</i>	321
<i>Глава I. Предпосылки создания профессионального карачаевского театра в период «оттепели»</i>	327
<i>Глава II. Образование и деятельность карачаевской театральной труппы в составе областного театра до «перестройки» (1972—1984)</i>	351
<i>Глава III. Творческие и структурные инновации в развитии карачаевского драматического театра периода «перестройки» и постсоветского времени (1985—1999)</i>	409
<i>Глава IV. Северокавказская актерская студия (Нальчик 2001—2005 гг.)</i>	451
<i>Заключение</i>	475
<i>Послесловие</i>	479
<i>Приложения</i>	
1. Список информантов	485
2. Актерские студии, актеры, режиссеры и другие специалисты карачаевского театра	486
3. Репертуар Карачаевского драматического театра 1962—2010 гг.	490
4. Актерский и административно-производственный состав Карачаевского драматического театра сезона 2009/10 г.	507
5. Устав Республиканского государственного учреждения «Карачаевский драматический театр»	508
6. Словарь карачаево-балкарской театральной терминологии	515
7. Карачаево-балкарские скороговорки	520
<i>Список сокращений</i>	521

Зинхара Биляловна Хабичева-Боташева

КАРАЧАЕВСКИЙ ТЕАТР

Редактор *М. Григорьян*

Художник *С. Архангельский*

Корректор *Н. Медведева*

Оригинал-макет *О. Белковой*

Подписано в печать 27.04.2012. Гарнитура «Newton7C».

Формат 70х100/16. Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл.п.л.32,75. Тираж 1000 экз. Заказ 1010

Российский университет театрального искусства — ГИТИС

Издательство «ГИТИС». 125009 Москва, Малый Кисловский пер., 6

Тел.: (495) 690-35-89, факс: 690-52-26

Отпечатано с готового оригинал-макета

в ППП «Типография «Наука»»

121099 Москва, Шубинский пер., 6

ISBN 978-5-91328-105-0



9 785913 281050