УДК 792.03
DOI: 10.31029/vestiyali26/13

ПРОБЛЕМЫ КОМЕДИЙНОГО ЖАНРА В ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ДАГЕСТАНА В 1970–1990-е ГОДЫ

Б. Н. Магомедгаджиева,
Лакский государственный музыкально-драматический театр им. Э. Капиева

В статье рассматриваются проблемы развития комедийного жанра в театральном искусстве Дагестана в последние десятилетия XX века. Критически анализируя состояние жанра и драматургии, отмечая важные тенденции и ключевые сценические произведения, автор прослеживает тесную связь комедийного жанра с фольклорными истоками, а также приходит к выводу, что несмотря на сложность и неоднозначность исследуемого исторического периода 1970–1990-х годов каждый из национальных театров Дагестана представлял зрителю яркие и интересные образцы репертуара.

Ключевые слова: театр, комедия, драматургия, национальный театр, гротеск, сатира.

The article examines the problems of the development of the comedy genre in the theatrical art of Dagestan in the last decades of the XX century. Critically analyzing the state of the genre and drama, noting important trends and key stage works, the author traces the close connection of the comedy genre with folklore origins, and also comes to the conclusion that, despite the complexity and ambiguity of the historical period under study, 1970–1990, each of the national theaters of Dagestan represented to the viewer bright and interesting samples of the repertoire.

Key words: theater, comedy, drama, national theater, grotesque, satire.

В истории театрального искусства Дагестана наряду с доминирующим героико-романтическим направлением и находящимся в процессе становления социально-психологическим прочное место занимает и смеховая традиция.

Комедия по своей художественно-эстетической природе – наиболее демократический жанр театрального искусства, обнаруживающий глубокую связь с традициями народной смеховой культуры. И чем мощнее корни, тем больше возможностей у драматургии и сценического искусства достичь высокой органичности преемственных традиций прошлого и настоящего.

Исследователи дагестанской театральной культуры, на наш взгляд, совершенно обоснованно отмечают наличие в народной культуре Дагестана глубоких традиций и развитых форм комедийного воспроизведения жизни. Сам способ осмысления действительности, ярко представленный в пластах фольклора, наиболее полно соответствующий народному мировосприятию, оказался востребованным, органично входящим в ткань профессионального искусства и в то же время весьма соответствующим эстетическим запросам и художественным вкусам массового зрителя.

Дагестанская комедиография берет начало в 1920-х годах и получает развитие в различных жанровых срезах от сатирической комедии до водевиля. Уже первые комедии, и особенно сатира и гротеск, были обращены к реальной жизни, прямым образом соприкасались с характерами и нравами современности. Дагестанская комедия, рождаясь как реалистический жанр, создавала и новый тип комического персонажа, наделенного определенным социально-типизированным характером.

Однако, выходя за границы фольклорной жанровой системы (плутовство и условные маски, буффонада и фарсовые сценки...), эта драматургия в лучших своих образцах сохраняла

верность богатейшему арсеналу народного театра: ей близка и гиперболизация, и монолитность образов, охваченных определенной и ярко выраженной страстью, гротеск и аллегория, оптимизм и действенность, поэтическая одухотворенность и театральная зрелищность. И, что наиболее важно, эстетика большинства национальных комедий отражает глубоко запечатленный в смеховой культуре своего народа особый, насмешливо-гиперболизированный склад иронии, имеющий природу «обратного действия»: «хвалить бичуя», «утверждать отрицая». Кроме того, в них присутствует и характерное для смеховой культуры народа диалектическое единство двух начал: бичующего, сурового и добродушно-мягкого, сочувственного.

В данном случае нет необходимости подробно анализировать народно-смеховые традиции в культуре Дагестана. Эта тема подробно освещена в монографии М. И. Зульфукаровой «Традиции, влияние, новаторство» [1]. Заслуживает внимание вывод автора: «Какая бы тема не поднималась в сегодняшний комедии, борьба ли это с патриархально-феодальным шлейфом или современными пороками, она населяется персонажами очень узнаваемыми, принадлежа типу художественности, которая продолжает находиться во власти фольклора, его образности, его оптимизма, карнавальной основы, прямо или опосредованно внедрившейся в смеховую культуру, привнесшей свою «транскрипцию» смеха. Комедии высокие, социальные, бытовые и, наконец, лирические составляют сложный синтез традиционно-национального и обусловленного времени, в котором смыкаются достижения многих литератур» [1, с. 17].

Отметим, что дагестанская драматургия генетически связанная с фольклорной эстетикой и прочно закрепленная в репертуаре театров, сыграла основополагающую роль в формировании национальной смеховой традиции на профессиональной сцене. Кроме того, сложился определенный круг драматургов-классиков и наших современников – представителей иных национальных культур, чьи комедии с успехом ставятся в национальных театрах и оказывают серьезное влияние на развитие комедийных сценических жанров.

До 1950-х годов, то есть до появления своей национальной режиссуры, живыми носителями национальной смеховой традиции были и актеры первого поколения, глубоко знающие быт и культуру, психологию и духовный мир своего народа. Сценический опыт последних десятилетий дает возможность проследить не только место и роль народной смеховой традиции в современном театральном искусстве, не только ее динамику, но и то, насколько сценическая комедия отвечала тенденциям общественного развития, т. е. процессам, происходящим в самой жизни.

В 1970-е годы театральное искусство, обращаясь преимущественно к героико-романтическим полотнам, обозначив определенный интерес к интеллектуальным жанрам, стремилось преодолеть поверхностное скольжение по жизненным проблемам, широко представленное на сцене в комедийных жанрах 1950–1960-х годов. Жанр комедии в эти годы, в силу невзыскательного отношения к художественным достоинствам драматургии, как бы скомпрометировал себя своей легковесностью, пустотой, уходом от серьезных проблем жизни, т. е. жанровым перерождением. Это и стало, на наш взгляд, одной из причин того, что в 1970-х годах комедийный жанр не получил широкого воплощения на дагестанской сцене.

Кроме того, изменение общей политической ситуации в стране, охваченной все более зримыми застойными явлениями, отмеченными возвратом к старым методам идеологического диктата над творческим процессом, не могло благоприятствовать появлению социально-значимых явлений в театральной жизни, и особенно в таком социально-критическом жанре драматургии, как комедия.

Незначительным количеством премьер был представлен жанр сатирической комедии на дагестанской сцене 1970-х годов. Наиболее значимые из них – это спектакли «Ссора» по пьесе К. Абукова, «Сундук бедствий» по пьесе Г. Цадасы, «Энергичные люди» В. Шукшина в Кумыкском, Лакском и Лезгинском театрах, «Упрямый козел» А. Хамидова в Аварском театре и др. Критический пафос, основные мысли и идеи этих спектаклей замыкаются в границах морально-нравственной проблематики. Театр не только фиксирует нарождающиеся в

реальной жизни явления – от формирующейся идеологии стяжательства и хищничества до бездуховности и вещизма, но и со всей бескомпромиссностью, решительностью и оптимизмом обличает общественные пороки.

«Ссора» К. Абукова – комедия, дающая полнокровный материал для создания образов, несущих в себе своеобразие жизненных черт и широкое обобщение. Это комедия вполне реалистическая. Обстоятельства, предложенные в ней, вполне типичны, также как типичны и ее герои. Реально бытующая в жизни ситуация сватовства молодой героини послужила поводом для страстного, непримиримого разговора со зрителем не о пороках или злодеяниях отдельных лиц, а о порочной, разлагающий человеческую нравственность психологии, все настойчивей утверждающейся в общественном сознании. Традиционные этические идеалы и общечеловеческие понятия о морали и нравственности вытесняются из человеческого сознания такими понятиями, как благоустроенность, выгода, начальственное кресло.

Автор не ставит своей задачей обнаружить причинно-следственную связь в формировании этого явления, а оставаясь верным жанровой природе сатирической комедии, стремится как бы «пригвоздить порок к позорному столбу». Гиперболизированные, но устрашающие своей обыденностью образы героев и особый акцент на нравственном итоге их действий и поступков, придают комедии характер общественной сатиры. Режиссерская концепция спектакля «Ссора» (режиссер З. Хиясов, художник Э. Путерброт, музыка А. Аскерханова) утверждается в живом динамичном развитии действия, в особенностях сценического общения и перевоплощения, предполагающих открытый контакт со зрителем и активность использования как гротескных средств выразительности, так и зрелищной символики, причем «особый эмоциональный настрой продиктован и яркой вычурностью красок, экспрессией, изображенных под суперзанавесом женских фигур и разъяренных быков, готовых воткнуть друг в друга рога» [3, с. 65].

В остро-гротесковой условной манере был решен и спектакль Аварского театра «Упрямый козел» по пьесе А. Хамидова (режиссер Х. Абдулгапуров, художник А. Осипенко, 1979).

Принцип открыто-зрелищного сценического представления воплощается через образно-стилистические приемы фольклорного театра, национальные традиции сатиры и через условно-метафорические приемы современной сценической лексики. Эта тенденция прослеживается в ряде других постановок. Так, в спектакле «Сундук бедствий» по пьесе Г. Цадасы в Кумыкском театре режиссер И. Казиев (1977) активно использует достижения современной режиссуры, найдя точное сопряжение с поэтикой, основанной на условно-метафорической форме обобщения, с образно-стилистическими приемами фольклора, заложенными в пьесе.

Лирическая комедия также почти не привлекает внимания театральной сцены 1970-х годов. Но спектакли «Андро и Сандро» Г. Хугаева в Лакском театре, «Пока арба не перевернулась» О. Иоселиани и «Если сердце захочет» Г. Рустамова в Кумыкском театре, решенные на грани смешного и трогательного, в опоре на внутренний затаенный лиризм образов, также свидетельствовали о поиске новых форм сценического синтеза. Психологически точная обрисовка образов и движение действия, время от времени, выражающее себя через метафору, способствовали созданию спектаклей большого образного смысла и глубокого поэтического обобщения. Однако, как показывает практика, ни один из жанров современной комедии не получил в 1970-х годах углубленного сценического развития.

В 1980-х годах дагестанская сцена наиболее активно обращалась к жанру современной лирической комедии, вобравшей традиции бытовой комедии и народного водевиля, и отчасти к комедии сатирической. Симптоматично, что в театральном процессе намечается новый виток активного обращения к развлекательной комедии. Объяснение этому феномену видится, с одной стороны, в господствовавших тенденциях общественной жизни, в которой все более и более сказывались застойные явления, понуждающие отход искусства от открытого выражения чувств, от интеллектуально-аналитического подхода к явлениям жизни, обусловленным разладом между словом и делом. И, с другой стороны, исчерпанием на данном витке развития возможностей самого театрального искусства в развитии героико-

романтического жанра, очевидными повторами и штампами, свидетельствовавшими об инерции художественного мышления. Особое тяготение к комедиям отметим в репертуаре Аварского, Кумыкского и Лезгинского театров, в них жанр комедии занимал почти половину репертуарной афиши.

Это в большинстве своем легкие комедии, в основе которых семейно-бытовые матримониальные отношения героев. В них, как правило, объектами высмеивания становятся носители косных представлений о жизни, устарелых адатов, люди, обуреваемые страстью наживы, вещизма, а также пустые стороны человеческой жизни, вызывающие смех уже тем, что они прикрываются внешней значительностью и притязаниями на реальную значимость. Как содержательная, так и структурная ткань большинства поставленных комедий отличается схематизмом, примитивностью и незамысловатостью художественных построений. Таким образом, репертуарная политика 1980-х годов в основном была ориентирована на развлекательную, зрелищную функцию искусства.

Но так как поиски репертуарные всегда связаны с исполнительным искусством, мы задаемся вопросом: «Как же театры осуществляли эту функцию, какие художественно-эстетические принципы легли в основу режиссуры и актерского искусства?» Интерпретация лирической комедии свидетельствует об укореняющейся в режиссуре тенденции «без**о**бразья», сводящей комедию к бытовой повествовательной интонации, разукрашенной всевозможными комическими трюками, фарсовыми положениями. Эта тенденция связана прежде всего с многолетней и активной обращенностью театров к драматургии бледной и без**о**бразной, с искусственными, надуманными сюжетами и нарочитой комедийностью. Такая драматургия не пробуждает художественных импульсов, оттесняет театральность, не дает выхода к актерской фантазии, импровизации, упрощает и обедняет лексическую партитуру.

Вместе с тем она легко вырабатывает свой «стиль» исполнительской культуры. Он представлен в театре широким арсеналом художественных штампов, автоматически переходящих из спектакля в спектакль, стоящих на услужении любыми средствами развлечь непритязательного зрителя. Это в полной мере может быть отнесено и к спектаклям «Караман женится» по пьесе А. Гецадзе, где зрителю предложен монотонный пересказ содержания пьесы, вне национальной образности и стилистики, и к другим спектаклям, примитивно, без**о**бразно передающим сюжетные схемы пьес: «В день свадьбы», «Я женюсь на бабушке», «Невеста из Имеретии», «Как мой дедушка женился», «Жених» – в Аварском театре, «Радость влюбленных», «Утро счастья», «Ложная свадьба» – в Кумыкском, «Бунт невесток» – в Даргинском театре, «С законным браком», «Хаджи-Мурсал приехал умирать» в Лезгинском театре, «Свекровь» – в Лакском театре.

Сложившаяся схема комических штампов ведет и к разрушению жанровой и художественной структуры столь редких в репертуаре пьес с качественной драматургической основой. Так, лирическая комедия осетинского драматурга Б. Бугаева «Квартет для души» привлекла внимание почти всех дагестанских театров. Пьеса акварельная, наполненная добрым светлым юмором, написанная в духе поэтической элегии. Юмор в структуре пьесы выступает как путь к философскому осмыслению действительности, как способ преодоления одиночества и незащищенности, как путь к поэтической красоте душевного единения, помогающего человеку подняться над бытом и жизненными неурядицами. Содержательной стороной продиктована и поэтическая, надбытовая стилистика пьесы, в тонких психологических нюансировках отражающая трагикомические импульсы в судьбах героев. Однако ни один из театров, осуществивших спектакли по этой пьесе, не прочувствовал и не отразил ее поэтику, ее внутреннюю суть (за исключением отдельных актерских работ). Во всех театрах пьеса «Квартет для души» интерпретирована как бытовая комедия и во всех театрах прочитана привычным языком штампов.

Связью с народным искусством, с фольклорной традицией обусловлен успех отдельных постановок лирической комедии 1980-х годов. Хотя и эти спектакли не лишены определенных штампов изображения, однако доминирующая в них народная игровая стихия и дух

импровизации определяют их привлекательность. Спектакли Кумыкского театра «Поистине удивление» по пьесе З. Хиясова (режиссеры Э. Асланов, З. Хиясов, художник Э. Путерброт, 1983) и «Бывает так» по пьесе А. Аджиева (режиссер И. Казиев) по своей эстетической природе могут быть отнесены к жанру водевиля. Жанрообразующая особенность этих спектаклей коренится в слиянии традиционных для европейской сценической культуры элементов водевильного построения сюжета (парадоксальность, стремительность действия, внезапность развязки) и образно-стилистической палитры национального народного искусства. Поиски художественного строя этих спектаклей осуществляется с учетом жанровых традиций и локальных особенностей. Наряду со сценами, в музыкальном выражении явно эклектичными, имеет место и своеобразие вокально-танцевальной лексики, рожденной в органическом синтезе современных песенных и народных фольклорных интонаций.

Работа над русской классической комедией свидетельствует об углублении идейно-художественных задач, стоящих перед театрами республики, о взаимосвязи этих задач с дальнейшим развитием актерского и режиссерского искусства. На материале классики решались проблемы овладения методом психологического реализма и расширения границ актерского реализма, а также проблема соотношения природы чувств инонациональной драматургии с этическими и эстетическими категориями национального мировосприятия.

Западноевропейская классическая комедиография на дагестанской сцене 1970–1980-х годов была представлена именами Р. Шеридана, К. Гольдони, Ж.-Б. Мольера. Разговор об актуальности, современности и соотнесении драматургического произведения с его зрительским восприятием в отношении классической комедии в целом несостоятелен. Связано это с тем, что типы классических комедий, их основные конфликтные ситуации укоренены, независимо от географии, в самой жизни – и вчерашней, и сегодняшней. Они отражают устойчивые непреходящие связи человеческих взаимоотношений, живущих в сознании представителей любой нации. Типы обманутого отца и обманутого мужа, неудачливого поклонника и неверной жены, растяпы и пройдохи, доступны и понятны самому широкому зрительскому восприятию. Герои произведений Мольера – наши вечные спутники и наставники были наиболее частыми гостями на сценических подмостках 1970–1980-х годов.

Наши наблюдения дают основание для вывода, что новый принцип претворения импровизации, не исключающий подчинения игры как сверхзадаче, так и идейной направленности, является одной из перспективных стилевых тенденций современной дагестанской сцены. Поиски режиссуры, синтезирующей теорию условного театра с его ярко выраженным метафорическим строем письма и теорию театра живого актера с психологически достоверной сценической образностью, свидетельствующие о типологически сходных процессах с общесоюзными, получили преломление в спектакле «Что тот солдат, что этот». Коллектив Кумыкского театра, воспитанный, главным образам, на традициях вахтанговской школы, обратился к драматургии Б. Брехта. Спектакль, поставленный режиссером И. Казиевым (художник Э. Путерброт), стал заметным явлением как на дагестанской сцене, так и в ряду сценических интерпретаций Б. Брехта на советской сцене, за что и был награжден его постановочный коллектив дипломом лауреата Всероссийского фестиваля драматургии ГДР.

1990-е годы, ознаменованные началом противоречивой эпохи, называемой сегодня «лихими девяностыми», когда народ жил одновременно в двух мирах: уходящем и агрессивно наступающем, театры Дагестана, как и все российские театры, искали пути выживания в новых условиях, одной из таких форм стали театральные фестивали.

В 1994 году на коллегии Министерства культуры РД по итогам фестиваля театрального искусства Дагестана отмечалось:

– творческое состояние всех театральных коллективов характеризуется в целом однообразием сценических решений, исполнительских манер, малоизобретательной сценографией;

– при формировании репертуара предпочтение главным образом отдается драматургии невысоких художественных качеств с многократно прозвучавшей проблематикой, что ведет к обеднению сценической лексики и актерского мастерства;

– на дагестанской сцене утверждается и занимает устойчивые позиции поверхностная иллюстративно-повествовательная традиция бытового театра [2].

В смутные перестроечные годы, отмеченные крайне нестабильной общественно-политической ситуацией, когда процесс появления новой драматургии, поднимающей актуальные проблемы современности, еще не был даже обозначен, творческая жизнь театров республики, как и всей страны в целом, была также нестабильна и неоднозначна.

При этом, наряду с процессами явно негативными, наблюдались и позитивные, обнадеживающие тенденции. Все чаще обращались театры к своим истокам, фольклорной тематике, историческим и героическим страницам своего народа, как бы напоминая о мужестве, стойкости духа, исконных ценностях, а также к пьесам морально-нравственной проблематики, особо актуальным на тот период. Это пьесы «Тенгир Терек» Б. Атаева, Б. Мантаева, «Шамхал Адильгерей Тарковский» Б. Атаева, «Имам Шамиль» И. Ванели, «Парту-Патима» М. Алиева, «Айгази» А.-П. Салаватова, «Толмач имама Шамиля» Х. Авшалумова, «Шарвили и Магомед Ярагский» Э. Новрузбекова, «Дорогая Елена Сергеевна» Л. Разумовского, «Квартет для души» Г. Хугаева, «Забыть Герострата» Г. Горина, «Ох, ты мир мой» М. Расулова, «Намус» А. Ширванзаде, «Казикумухская серенада» К. Мазаева, «Чинарский манифест» А. Чхаидзе и др.

Отсутствие новой драматургии в театрах восполнялось и обращением к актуальной во все времена классике и пьесам, ранее прозвучавшим и хорошо знакомым зрителю.

По-прежнему в 1990-е годы оставался популярным и востребованным жанр комедии. Однако в большинстве своем это комедии положений с поверхностным прочтением интриги, где главная ценность – развлечь публику, а схематизм и однообразие сценических решений не обрастают театральными средствами выразительности и эстетическим разнообразием. Даже спектакли, которые ранее имели хороший резонанс и успех у зрителя в 1990-е годы, при новой интерпретации прозвучали на дагестанской сцене очень однозначно, без режиссерской выдумки и ярких актерских красок («Как похищают красавиц» и «Отцова невеста» Б. Аппаева, «Упрямый козел» А. Хамидова, «Бунт невесток» С. Ахмада, «Невеста из Имеретии», «Последняя любовь Насреддина», «Веселое село» Н. Алиева, «Сплетня» Р. Рамазанова, «Счастье, где ты?» Г. Хугаева, «Абдал» В. Эфендиева, «Дай деньги, дай» А. Алхасова, «Забавный случай в ауле» Р. Расулова).

Подтверждением этой тенденции облегченного поверхностного сценического решения может служить и спектакль, представленный Даргинским театром на республиканский театральный фестиваль 1992 года по пьесе М. Расулова «Ох, ты мир мой». Спектакль, ранее прозвучавший на сцене театра художественно убедительно и актуально, получил совершенное иное облегченное и неоправданное сценическое воплощение. «Добротная и серьезная современная пьеса М. Расулова на сцене предстала как откровенный фарс. И драма личности, и проблема поколения были отодвинуты в сторону, на сцене в течение всего спектакля происходили кривляния и откровенный торг женщины легкого поведения, которая затянула в свой омут всех и вся», – отмечала Г. Султанова [5].

Несмотря на снизившийся в целом уровень профессионализма и сценической культуры, 1990-е годы позволяют говорить и об укреплении накопленных достижений, а также об определенных поисках в развитии комедийного жанра. Это спектакли как по пьесам известных советских, в том числе дагестанских, авторов, так и по пьесам классического репертуара. Среди спектаклей, получивших большой общественный резонанс, высокую оценку прессы и отмеченных жюри республиканских фестивалей, проводимых в 1990-е годы, могут быть названы: «Слуга двух господ» Ж.-Б. Мольера (реж. З. Хиясов), «День чудесных обманов» Р. Шеридана» (И. Казиев), «Дом, где все кувырком» А. Портеса (режиссер М. Тулпаров) – в Кумыкском театре; «Доходное место» Л. Островского (реж. Г. Якунин), «Волчья свадьба» К. Мазаева (реж. Г. Якунин), «Хитроумная влюбленная» Лопе де Вега (реж. И. Казиев), «Казикумухская серенада» К. Мазаева (реж. В. Эфендиев) – в Лакском театре; «Андро и Сандро» Г. Хугаева (реж. С. Иманголов), «Если сердце захочет» Г. Рустамова – в Аварском театре; «Баран на балконе» В. Эфендиева и две сатирические комедии Э. Наврузбекова «Крысолов», «Санитар» – в Лез-

гинском театре. Это были спектакли, в которых актеры жили полнокровно, вовлекая в действие, заражая своей энергией зрителя, спектакли, которые рождались в синтезе осмысления богатейшего опыта духовной культуры и самобытных смеховых традиций своего народа.

Одним из ярких явлений в освоении комедийного жанра 1990-х годов была постановка спектакля Лакского театра «Волчья свадьба» по пьесе К. Мазаева (режиссер Г. Якунин, художник Э. Путерброт), прозвучавшего как остросатирический гротеск. Несмотря на определенную перегруженность сюжетных линий, спектакль получился неожиданным, современным и наполненным яркими режиссерскими и актерскими находками [4].

Таким образом, спектакли комедийного жанра, поставленные в 1990-е годы по произведениям классики, как русской, так и зарубежной, стали одной из возможностей для сохранения наработанного за долгие годы сценического опыта, одним из путей достижения глубинного психологизма и многокрасочности созданных образов, а также средством обретения яркой сценической изобразительности.

Как известно во все кризисные моменты, независимо от исторической реалий, классика всегда дает новые импульсы, новые толчки к развитию театрального искусства. Так и в дагестанском театре 1990-х годов ряд постановок по произведениям классического репертуара, в которых создавались живые, многокрасочные характеры, стали знаковыми в развитии комедийного жанра.

Анализ спектаклей комедийного жанра разных театров Дагестана последних десятилетий XX века позволяет утверждать, что, несмотря на сложность, неоднозначность исследуемого периода, каждый театр, наряду с периодами трудных поисков и застойных явлений, имел яркие и интересные страницы творческих достижений.

Симптоматично, что в эти годы наиболее значительными явлениями в освоении комедийного жанра на дагестанской сцене (как и в целом на российской) были спектакли классического репертуара как русского, зарубежного, так и дагестанского. Именно в них, хотя бы и опосредованным способом, звучала правда жизни, осмеивались пороки и обнажались негативные процессы современного общества.

Вместе с тем примеры постановок комедийного жанра на дагестанской сцене рассматриваемого периода свидетельствуют о сохранении и продолжении основных тенденций развития национальной сценической традиции, духовно связанной с фольклорным театром Дагестана. Это и животворная сила музыкальной и поэтической традиции, это и идущие воедино достоверность быта и яркая образность, выразительность театральной правды. Это и остросатирические традиции, достигающие порой высот психологического гротеска, и, наконец, это лирико-комедийные традиции, отличающиеся сугубо национальной тональностью поэтического мироощущения и психологической правды.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Зульфукарова М. И.* Традиции, влияния, новаторство. Махачкала: Даг. кн. изд-во, 1981. 144 с.

2. Протокол № 12 коллегии Министерства культуры РД по итогам фестиваля театрального искусства 1994 года от 16 ноября 1994 г.

3. *Султанова Г. А.* В поисках современности. Махачкала: Даг. кн. изд-во, 1986. 115 с.

4. *Султанова Г. А.* Классическая комедия на сцене Лакского театра // Дагестанская правда. 1998. 16 июня.

5. *Султанова Г. А.* Не только о хлебе наши думы // Дагестанская правда. 1992. 5 июня.

Поступила в редакцию
17.03.2021.

Магомедгаджиева Бадрижат Набиевна, художественный руководитель Лакского государственного музыкально-драматического театра им. Э. Капиева, заслуженный деятель искусств РФ; e-mail: iyalidnc@mail.ru

Magomedgadzhieva Badrizhat Nabievna, Artistic Director of the Lak State Musical and Drama Theatre named after E. Kapiev, Honored Art Worker of the Russian Federation; e-mail: iyalidnc@mail.ru