

СПЕКТАКЛЬ "КАЮМ НАСЫРИ" НА СЦЕНЕ ТАТАРСКОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО ТЕАТРА ИМ. Г. КАМАЛА

В годы Великой Отечественной войны многие национальные театры работали над созданием историко-биографического спектакля. В узбекском театре это был «Хамза» К. Яшена, в туркменском — «Махтумкули» Б. Кербабаева, в азербайджанском — «Низами» М. Гусейна, в казахском — «Ахан сере — Актокты» Г. Мусрепова, в башкирском — «Мажит Гафури» С. Кудаша и др. «Каюм Насыри» в татарском театре — второй после «Тукая» А. Файзи (1939, 1942) спектакль этого жанра.

14 февраля 1945 г. было 120-летие со дня рождения выдающегося татарского ученого и просветителя Каюма Насыри. Перед юбилеем известный прозаик М. Гали принес в Татарский академический театр им. Г. Камала первый вариант произведения, посвященного юбилею. Но пьеса была еще очень сырая и требовала дальнейшей творческой работы. Обладавший бесспорным драматургическим даром Х. Уразиков взялся помогать автору, но помощь оказалась такой действенной, что произведение стало плодом их совместного творчества. Фактически Х. Уразиков заново написал пьесу, чтобы преодолеть сюжетную расплывчатость, собрал события произведения вокруг одного, главного, сократил ненужные сцены, ввел новые, уточнил характеры действующих лиц. Доработка произведения шла и в процессе постановки и закончилась лишь перед генеральными репетициями. В сценическом варианте 1945 г. пьеса состояла из пяти актов. Каждый акт подразделялся на 5-9 маленьких делений. Эти деления связаны главным образом с приходом новых действующих лиц и, видимо, остались от режиссерского деления драмы на «куски». Однако они не влияли на общее решение спектакля: акты шли целиком и деления носили, скорее всего, условный характер.

Х. Уразиков ограничил время, показанное в пьесе, одними сутками и сконцентрировал действие вокруг одного главного события — приезда в Казань религиозного главы мусульман



внутренней России муфтия С.-Г. Тевкилева. В центре произведения находились два лагеря: лагерь передовых мыслителей, во главе которого был просветитель Каюм Насыри, и лагерь реакционеров под предводительством богача Ибрагима Юнусова. То, что Насыри не явился с поклоном к муфтию, воспринималось последним как вызов. Сторонники муфтия пытаются использовать этот факт для унижения просветителя. Но несмотря на материальные невзгоды, лишения, моральная победа остается за ученым. Реакционерам не повернуть вспять колесо истории. Рано или поздно зерна, посеянные такими, как Насыри, взойдут, народ, вооруженный знаниями, отвоюет свое, и тогда «ибрагимам» придет конец — такова основная мысль спектакля.

В композиционном построении драмы Уразиков применил испытанный в режиссерской практике прием контрастного сочетания комических и драматических эпизодов. Пьеса начинается с комической сценки «инструктажа» слуг Ибрагим-бая по случаю приезда Тевкилева. С приходом Насыри сцена теряет свое комическое звучание, ибо каждый эпизод с Каюмом используется авторами для выявления его идейно-философских взглядов. После ухода ученого смех снова возвращается на сцену, и так до конца чередуются серьезное и комическое. Наблюдается закономерность: эпизоды с Каюмом получают философскую глубину, а сцены с его врагом Ибрагим-баем осмысливаются авторами в юмористических или остро сатирических тонах.

В продолжение всего спектакля Х. Уразиков как бы сопоставлял, сравнивал быт, среду, образ жизни и мышления Каюма Насыри и Ибрагима Юнусова. Декорации первого акта показывали дом Ибрагима снаружи. Для его изображения художник М. Сутюшев и режиссер использовали сцену полностью. Большие деревья почти целиком закрывали верхний этаж светло-зеленого двухэтажного особняка, расположенного параллельно рам-

пе на самом последнем плане сцены. Зритель видел часть огромных окон — верхнего и маленькие окна первого этажа (у богачей «нижний дом» предназначался для слуг). Блестящие водосточные трубы из жести, да и весь облик свежеевыкрашенного дома говорили о внимании хозяина к внешнему облику здания. Ибрагим Юнусов умел «держать марку». Прямо на зрителя выходила огромная дверь парадного входа. Терраса со свисающими растениями, высокие каменные лестницы, огромные побеленные гипсовые шары на высоких тумбах, расположенные по обеим сторонам лестницы, завершали внешнюю характеристику дома Юнусова. С парадного входа прямо на улицу шла широкая аллея, отгороженная невысокими металлическими решетками. Не доходя до авансцены, она сворачивала в сторону под прямым углом и образовывала проезжую часть улицы. Основными опорами мизансценирования служили большие деревянные садовые скамейки, окрашенные в зеленый цвет.

Обычно работа Х. Уразикова с художниками начиналась с обстоятельной беседы, в ходе которой он делился своими размышлениями об идейном содержании произведения, о форме будущего спектакля, о том, что ему кажется особенно важным, что следует дать в оформлении наиболее выпукло, а что нужно сделать менее заметным и т. д. Такие беседы проходили после прочтения пьесы художниками. Затем следовал небольшой перерыв, во время которого художники имели возможность продумать услышанное от режиссера, сверить это со своими мыслями и выразить в рабочем эскизе.

Х. Уразиков предпочитал иметь дело с готовыми эскизами. Художники приносили ему сразу несколько вариантов оформления. Из них он выбирал наиболее близкое к своему замыслу. Однако поиски внешнего облика спектакля на этом не прекращались. В целом принимая эскиз, режиссер по ходу постановочной работы часто ставил перед художниками новые задачи. В большинстве случа-



ев они носили конкретный характер: во второй картине необходимо изменить, разнообразить мизансценический рисунок — надо искать новый ракурс планировки, более свежий угол зрения; требуется выгоднее — следует изменить рельеф планшета сцены¹ и т. д. В результате внешний облик спектакля иногда формировался буквально перед генеральными репетициями.

Достоверность, жизненное правдоподобие были основными принципами Х. Уразикова в работе. От художников режиссер требовал досконального знания изображаемого в пьесе материала, призывал дойти до их жизненного первоисточника. Во время работы над спектаклем «Каюм Насыри» художник был отправлен в Новую слободу, в район, где жили когда-то прототипы героев произведения. Оттуда М. Сутюшев привез эскизы с изображениями внешнего облика домов богачей, с их внутренними планировками. На художественном совете был принят один из этих эскизов.

Особенно строго подходил Х. Уразиков к костюмам персонажей. Хусайн Ибрагимович и сам считался крупным знатоком национальной материальной культуры конца XIX — начала XX вв. Но в данном случае он, видимо, хотел увлечь этим и молодого художника. По совету режиссера М. Сутюшев подолгу сидел в библиотеках, ходил по музеям, перерисовывая линии и покрой костюмов данного периода. Это обеспечило музейную точность костюмов спектакля.

Сценическое действие открывала небольшая музыкальная увертюра Дж. Файзи. Для музыкального оформления спектакля композитор использовал «давно забытые народные мелодии — мунаджаты»².

Музыка в спектаклях Уразикова выполняла самые различные функции, являлась организатором ритмического строя спектакля, иллюстрировала происходящее, контрастом подчеркивала действие, выражала режиссерское отношение к происходящему событию. В отдельных случаях музыка только отмечала начало и конец

спектакля, выполняя функцию дифференциации спектакля от обыденной жизни, и никогда не заменяла шумового оформления. Во многих спектаклях Уразикова еще до того, как поднимется занавес, музыкальная увертюра настраивала зрителя на восприятие событий определенного накала, эмоционально окрашивала зрительское восприятие. В данном случае зритель по музыке определял эпоху, национальный колорит спектакля. Вместе со скрупулезно восстановленным бытом, архитектурой, костюмами конца XIX в. музыка органично вписывалась в живую ткань постановки и служила созданию исторической атмосферы, в которой жили Насыри и его современники. Здесь музыка раскрывала также и богатый духовный мир Насыри.

Утро. Поют птицы. Еще не рассвело. Сцену освещал лишь единственный фонарь на столбе напротив дома Юнусовых. Дворник (Н. Камал) и садовник (Г. Мухтаров) в одинаковых одеждах — в фартуках, тюбетейках, белых рубашках, темных камзолах, шароварах и в ичигах, изредка переговариваясь между собой, занимаются своим делом. Дворник с метлой в руках убирал двор, садовник поливал цветы из лейки. Можно было понять из их разговора, что ожидается приезд важного гостя, поэтому их подняли так рано и одели в униформу. Изредка из дома слышались громкие указания Ибрагима. Через некоторое время появился и он сам. К его выходу уже рассвело, и зритель мог рассмотреть Юнусова полностью. Ибрагиму (Х. Уразиков) чуть больше пятидесяти. Он коренаст, плотен, носит усы и бороду, не лишен внешней привлекательности. Одет в европейский костюм темного цвета. Штиблеты и неизменная тюбетейка завершали характеристику его одежды. Лишь в особо торжественных случаях Ибрагим навешивал большую золотую медаль с широкой белой ленточкой — подарок царя, некогда гостившего в его доме. Внешнее благородство, привлекательность еще ярче оттеняли внутреннюю ничтожность, душевную пустоту Ибрагима Юнусова.



Как и в каждом спектакле Х. Уразикова, в «Каюме Насыри» было над чем посмеяться зрителям. Но режиссер добивался комичности не трюками, не шаржированием в исполнении. Манера актерской игры в «Каюме Насыри» оставалась как нельзя сдержанной, академичной. Образы создавались по строжайшим законам психологического реализма. В спектакле смех вызывали остроумные реплики, точно найденные режиссерской фантазией мизансценических положений. В первом акте, например, был такой эпизод. Ибрагим инструктировал слуг, как приветствовать гостя. Те начинали репетировать встречу. Неожиданно перед домом Юнусова появлялся муэдзин Хайри (К. Бареев). Слуги, тут же переключившись, падали навзничь перед муэдином. Тот был ошарашен таким приемом и тронут до слез. Ибрагим, наблюдавший за этой сценой, покатывался со смеху.

Сцены приготовления к встрече важного гостя (почти весь первый акт до прихода Насыри), преподносились режиссером с еле заметной иронией.

Первое появление Каюма Насыри режиссер никак «не подавал» зрителю. Появился он не эффектно, а просто, буднично. Однако его первое появление Х. Уразиков отметил особым знаком. Этот знак — книги. В спектаклях Х. Уразикова почти всегда книги характеризуют образованного, интеллигентного человека. Каюм Насыри и сопровождающий его безвестный ученик (Х. Мушинский) несли книги в магазин.

Будничное, «приниженное» появление Насыри исходило из общего режиссерского решения образа просветителя. В его трактовке Насыри был обыкновенным человеком, простым смертным. Х. Уразиков снижал и внешнюю характеристику образа, подчеркивал его физический недостаток. Каюм Насыри был слеп на один глаз. Таким играли его оба артиста, исполнявшие роль поочередно. Насыри — Ф. Халитов — невысокий, чуть сутуловатый, сухощавый старик. Ходил он осторожно, легко, так же осторожен

был в общении. В течение всей сценической жизни это постоянно о чем-то думающий, углубленный в свои мысли человек. Неудачи переживал изнутри, внешне не очень проявляя свои переживания. В игре актер больше использовал мягкие акварельные краски, полутона.

Насыри в исполнении Н. Гайнуллина по сравнению с Ф. Халитовым был и моложе и энергичнее. Его манера держаться, разговаривать, двигаться чуть резче, чем у первого исполнителя. Как подчеркивала критика, Гайнуллин был сильнее как обличитель. Между тем лучшими у Халитова были домашние сцены, где Насыри изображался в кругу своих друзей. Рецензент Г. Кашшаф, сравнивая обе актерские работы, предпочтение отдавал Халитову. По его мнению, найденная характерность Гайнуллина была не очень органичной образу. Кроме того, актер местами впадал в декламационность.

Актеры и режиссер искали портретное сходство. Поэтому с родины ученого, из д. Верхние Ширданы, на генеральную репетицию были приглашены старики, знавшие его в лицо. При их помощи уточнялся внешний облик образа. В книге И. Нуруллина «Тукай» есть описание внешнего облика К. Насыри: «С виду Каюм ничем не отличался от обычного старика татарина: волосы, борода и усы подстрижены по национальной моде, на голове — шапка, на плечах — казакин, на ногах — ичиги с калошами»³. Портрет этот полностью совпадает с внешней характеристикой Насыри из спектакля.

Во втором акте режиссер во всех подробностях описал жилище Насыри. Он жил в маленькой комнате полуподвального помещения. Об этом говорили спускающаяся сверху деревянная лестница, широкие, объемные подоконники, показывающие толщину стен, каменные свисающие треугольные своды, поддерживающие низкий потолок, и льющийся сверху дневной свет. Из мебели было только самое необходимое: большие деревянные нары, письменный стол — рабочее место На-



сыри; низенький столик для занятий Абсалама — приемного сына Насыри (З. Басырова, И. Гайфуров).

У Гоголя в «Мертвых душах» есть описание комнат помещика Собакевича. Все в них «имело какое-то странное сходство с хозяином дома... Стол, кресла, стулья, все было самого тяжелого и беспокойного свойства, словом, каждый стул, казалось, говорил: “И я тоже Собакевич”»⁴. Х. Уразиков тоже через мир вещей раскрывал внутренний мир своего героя. Комната была буквально завалена книгами. Они — на столе, на подоконниках, на стульях, на полках, прибитых к стене, даже на полу. На стенах висели музыкальные инструменты — гитара для Абсалама, скрипка. На одном из подоконников стоял глобус. Из открытой двери в соседнюю комнату виднелись столярный верстак и инструменты. Все это говорило о широте интересов ученого. Каюм Насыри действительно являлся многогранной личностью. Он был и писателем, и переводчиком, и фольклористом, и языковедом, и этнографом. Он — автор многих популярных книг и учебников по математике, физике, географии, ботанике, анатомии, астрономии, кулинарии, по ювелирному и слесарному делу, сочинений по этике, педагогике и методике преподавания. Через убранство его комнаты Х. Уразиков и М. Сутюшев хотели показать именно такого человека, и это им в значительной мере удалось.

Последующие два акта спектакля полностью посвящались Насыри. Они не столь богаты событиями. Основной целью режиссера было показать Насыри в общении с близкими ему людьми. Х. Уразиков вновь не преминул воспользоваться имевшейся возможностью и выстраивал действие акта легко, динамично, с юмором. До прихода Насыри Габдулхай, старший брат Каюма (А. Ягудин), приехавший из деревни, и Абсалам, обмениваясь остроумными репликами, раскладывали вещи гостя. Затем они доставали из мешков гостинцы и сервировали стол. С появлением хозяина и Гали Чоккрыя (Ш. Мазитов) начиналось засто-

лье. Остроумные реплики, непринужденный смех создавали атмосферу веселья. Кроме того, Х. Уразиков в спектакль ввел песни и танцы. Лишь в финале акта как гром среди ясного дня прозвучала тревога. Это муэдзин Хайри принес весть о приглашении Каюма Насыри к муфтию.

В четвертом акте роскошный, уютный мир в коврах и парче, но бессмысленный мир Ибрагима Юнусова исследовался изнутри. Он контрастом оттенял простой, скромный, но богатый в духовном отношении, наполненный интенсивной внутренней деятельностью мир Каюма Насыри. В доме Юнусовых, казалось, даже воздух был иным. Если у Насыри царила атмосфера непринужденности, душевной близости, то у Юнусовых — все наоборот. Здесь повелевал Ибрагим Юнусов, остальные безропотно ему подчинялись. Огромная гостиная его дома располагалась на первых трех планах и по всей ширине десятиметрового зеркала сцены. Мебель зала, вся из красного дерева, отражала вкус и характер хозяина дома, такого же тяжелого, крепкого. Художник и режиссер и в костюмах исполнителей искали характеристику сословной принадлежности героев.

Весь четвертый акт ставился режиссером с тщательной реставрацией религиозных ритуалов. Гостей в доме Юнусовых встречали с обязательным поклоном-приветствием и молитвой. В спектакль была введена также этнографическая сцена — праздник дня весеннего равноденствия — Навруз. В этот день учащиеся религиозных школ ходили по домам и пели импровизированные песни в честь хозяев. Последние награждали их, чем могли.

Четвертый акт начинался со следующей сцены. Байбике, владелица дома, где снимал квартиру К. Насыри, и жена Юнусова Рабига возмущенно обсуждали «бесстыдное поведение» Насыри, не явившегося с обязательным поклоном к муфтию, и составляли план изгнания его из квартиры. Появлялись шакирды медресе — сказители Навруза, они располагались на ковре по диагонали. Тут же из-за занавески



весок показывались дочери Ибрагима и их гости. Они со смехом и шуткой реагировали на песни парней. Сцена Навруза, шедшая живо и смотревшаяся с интересом, служила контрастом для следующей кульминационной сцены спектакля — эпизода встречи Насыри с его идейными противниками.

Чтобы подчеркнуть ничтожность тех, с кем должны были сразиться просветители, режиссер намеренно снижал образы подпевал Ибрагима Юнусова — Хисами (Г. Мухтаров), Юсуфа (Л. Аитов), Ишана (Г. Хабибов). Режиссер лишал их индивидуальности через унифицирование костюма, грима и реплик. Все они были одеты в традиционные одежды служителей духовенства — в чалмы и чапаны, бороды и усы подстрижены по мусульманскому обычаю. Что бы ни говорил Юнусов или кто-либо другой из вышестоящих чинов, эти люди реагировали однотипно. Незадолго до центрального эпизода постановщик на некоторое время сцену предоставлял им. И тут становилось ясно, насколько никчемны, ничтожны эти люди. Словно молодые петушки, хвалились они друг перед другом, грозясь и обещая разнести в пух и прах Каюма Насыри и Шигабутдина Марджани. Но когда появлялись последние, крикуны становились похожими на шары, из которых выпущен воздух. Конечно же, в бой приходилось вступать основным силам — Ибрагиму Юнусову и мурзе Тевкилеву. Они старались унижить, напугать, шантажировать Каюма Насыри, пытаясь поставить его на колени. Однако невозможно было победить духовную мощь этого тщедушного, совсем даже не приметного на вид человека. Чем больше бесновался и кричал Тевкилев, тем спокойнее держался Каюм перед врагами. Будучи не в состоянии сломить его волю, Тевкилев вынужден был использовать последний козырь. В разгар тяжбы он быстро снял верхнюю одежду религиозного служителя и остался в форме царского генерала. Теперь перед Насыри стояла власть. Без особого труда разгадывали зрители сценическую метафору. Она гово-

рила о единстве царской власти и всякой религии, которые борются против просвещения народа и стремятся держать его в темноте. В возникшей паузе четко, с нажимом произносил отставной генерал слова, требующие от Каюма Насыри раскаяния. И будто между ними обозначалась невидимая линия фронта. Слева от зрителя находился генерал со свитой, справа — Каюм Насыри. Кто кого? Секундное раздумье и, гордо повернув голову, словами арабского поэта твердо дал ответ просветитель. И ушел. Так проходила кульминационная сцена спектакля, и она раскрывала К. Насыри как мужественного, стойкого борца за светлые идеалы.

Несмотря на моральную победу, финал не был счастливым. К. Насыри выселили из квартиры, затем увезли в полицейский участок. Марджани лишили указа, что являлось по тем временам очень суровым наказанием. Да, пока не созрели исторические условия. Но финальный монолог просветителя предвещал времена, когда мечты Насыри и Марджани станут реальностью: народ станет грамотным, будет знать русскую и европейскую культуру. Такой оптимистической интонацией завершался спектакль.

В драме «Каюм Насыри» много исторических фигур. К примеру, муфтий вводился под своим именем, Ибрагим был одним из крупных богачей Казани, даже унтер Джамали являлся известным жандармом среди татарского населения города. Принцип подхода режиссера к персонажам был единым: как можно больше приблизиться к их прототипам. Поэтому в гримах и костюмах он добивался портретного сходства, от актеров требовал знания прототипов своих героев. Последние искали и находили помнящих их людей, изучали характеры. Стремление к близости с жизненным первоисточником связывало Х. Уразикова с прогрессивными тенденциями начального этапа развития национальной режиссуры.

В драме значительное место занимает образ Ш. Марджани. Создать ли-



тературный портрет Марджани было еще труднее, ибо место этого человека в истории татарской культуры и науки тогда еще не было определено. В этом отношении авторы произведения в какой-то мере опередили научную мысль. Конечно, они могли бы изъять этот образ, как предлагали некоторые специалисты в своих замечаниях к произведению, сославшись на отсутствие устоявшегося взгляда на деятельность Ш. Марджани. Но это нанесло бы определенный урон общественно-историческому фону произведения. Ибо без образа Ш. Марджани не была бы полной атмосфера, в которой жил и работал К. Насыри.

Во время встречи с муфтием в четвертом акте Марджани открыто выражал свою программу: «У меня лишь одно желание — сделать своих учеников просвещенными. Научить их познавать мир, сделать пригодными к жизни». Тогда в религиозных учебных заведениях преподавание естественных наук не разрешалось и произносить такие слова в присутствии самого муфтия было огромной смелостью. М. Ильдар и Ш. Сарымсаков, поочередно игравшие эту роль, оттеняли в образе это качество. В спектакле Марджани во всех обстоятельствах жизни держался уверенно, с достоинством, умел заставить уважать себя. Одет он был в традиционные одежды служителей религии. Актерам удалось показать также большую эрудицию ученого в сочетании с гордостью, принципиальностью.

В третьем акте спектакля был эпизод, где Марджани беседует с Ольгой Федоровной (М. Миннибаева, М. Шарипова) — передовой русской женщиной, ясно понимающей значение деятельности таких ученых, как Насыри и Марджани. Поведение Марджани, его манера держаться и вести беседу выдавали в нем человека большой внутренней культуры. Здесь Марджани — умный собеседник, обаятельный человек. А в кабинете профессора Смирнова (Х. Салимжанов) он раскрывался как ученый-аналитик, обладающий способностью мыслить глубоко, мас-



Ш. Сарымсаков в роли Ш. Марджани
в спектакле «Каюм Насыри».
Из личного архива автора.

штабно. Сюда он пришел, оставив обязанности приходского муллы, не принимая приглашения муфтия. Его привлекала научная деятельность, общение с такими людьми, как профессор Смирнов. У них общность интересов, теплое, дружественное и в то же время требовательное отношение друг к другу. Принципиальность и твердость характера Марджани, его умение отстаивать свое мнение проявлялись в сцене встречи с муфтием. Даже лишение указа не поколебало его веры в себя. «Это достойный внимания тип, который может дать толчок для размышления», — писал Г. Кашшаф о нем⁵.

Вдохновителем и руководителем лагеря реакционеров в спектакле был Ибрагим Юнусов в исполнении Х. Уразикова. Этот коварный, хитрый человек держал в своих руках весь город. Каждый его шаг был рассчитан, каждую копейку он тратил с умыс-



лом. Юнусов ненавидел К. Насыри и Ш. Марджани за их образ мыслей, за их гордость. Ибрагим прекрасно понимал, что старые устои зашатались, видел, что безмолвное подчинение авторитету таких, как он неудержимо уходит в прошлое. Поэтому его душили бессильная злоба и ярость. Виновниками Ибрагим считал людей, подобных Насыри и Марджани. Но, будучи хитрым противником, он не вступал в открытую борьбу, а вредил через других. Лишь когда одним ударом, без риска можно было свалить противника, вступал в игру. Таким Ибрагим предстал в третьем акте, когда приходил громить заседание Общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете, а также в своем доме, когда настраивал Тевкилева против просветителей.

Спектакль стал значительным событием в театральной жизни республики. Известный критик Г. Кашшаф в журнале «Совет әдәбияты» (Советская литература) посвятил спектаклю обширную статью. «Произведение

дает много новых образов и поднимает оригинальные мысли и идеи, — заключил автор. — Человек, просмотрев его, знакомится с определенным этапом истории социальной борьбы татарского народа. Это уже большой успех. Произведение ценно и тем, что в нем изображаются жизнь и деятельность, мысли и чаяния талантливых сыновей татарского народа. На их примере народ учится смелости и мужеству, одухотворяется их творческой деятельностью. Драма правдиво, исторически объективно, в реалистических красках отражает лучшие качества характера Каюма Насыри. Этим она значима и должна жить на сцене долгие годы, из года в год, знакомя трудовой народ и учащихся с великим ученым и просветителем»⁶.

В 1968 г. Татарский академический театр им. Г. Камала снова возвратился к этому произведению и вновь спектакль, поставленный Х. Уразиковым, привлёк внимание, как и много лет назад. Это говорит о непреходящем значении произведения.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Интервью с художником Э. Б. Гельмсом. 27 июня 1978 г. // Личный архив М. Г. Арсланова.
2. Кашшаф Г. Тарихи шәхесләре гәүдәләндерү юлында // Совет әдәбияты. — 1945. — № 11. — 110 б.
3. Нуруллин И. Тукай / Авториз. пер. с тат. — М., 1977. — С. 32.
4. Гоголь Н. В. Избранные сочинения: В 2 т. — М., 1978. — Т. 2. — С. 206.
5. Кашшаф Г. Күрс. хез. — 107 б.
6. Шунда ук. — 112 б.

Меһаметгали Арсланов,
доктор искусствоведения

