Академия наук Республики Татарстан
Институт языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова АН РТ

На правах рукописи

Султанова Рауза Рифкатовна

СЦЕНОГРАФИЯ ТАТАРСКОГО ТЕАТРА: ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ И ЗАКОНОМЕРНОСТИ РАЗВИТИЯ (XX–нач. XXI в.)

Специальность: 17.00.04 – изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

Диссертация на соискание ученой степени
доктора искусствоведения
Том 1

Научный консультант:
доктор философских наук Синцов Евгений Васильевич

Казань – 2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ..... 5

ГЛАВА 1. СТАНОВЛЕНИЕ СЦЕНОГРАФИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ТАТАРСКОГО ТЕАТРА..... 28

1.1. Истоки сценографии татарского театра..... 28

1.1.1. Традиционный татарский дом как компонент в становлении театрально-декорационного искусства..... 39

1.2. Художественное решение первых спектаклей..... 51

1.2.1. Оформление переводных спектаклей..... 53

1.2.2. Оформление спектаклей национальной драматургии..... 57

1.2.3. Первые театральные афиши..... 63

1.2.4. Театральный костюм..... 68

1.3. Наивный реализм С. Яхшибаева: рождение театрально-декорационного искусства..... 73

ГЛАВА 2. ТЕАТРАЛЬНО-ДЕКОРАЦИОННОЕ ИСКУССТВО В 1920-Е ГГ...... 89

2.1. Оформление прифронтовых спектаклей..... 89

2.2. П. П. Беньков – художник театра: своеобразие творческого метода. Первые опыты Б. И. Урманче в сценографии..... 92

2.3. КЭМСТ и ее значение для татарского декорационного искусства. Константин Чеботарев в татарском театре..... 113

2.4. Поиск новых форм в области сценографии. Петр Сперанский (Сенников) – «архитектор» татарского театра..... 134

ГЛАВА 3. ТАТАРСКОЕ ТЕАТРАЛЬНО-ДЕКОРАЦИОННОЕ ИСКУССТВО В 1930–1950-Е ГГ...... 147

3.1. Официальная идеология и проблемы повышения постановочной культуры в театре..... 147

3.2. Творческая деятельность Муртазы Абдуллина..... 154

3.3. П.Сперанский в эпоху соцреализма 166
3.3.1. Содружество с режиссером В. М. Бебутовым 179
3.4. Своеобразие творчества Рената Хибатуллина 192
3.5. М. Сутюшев и А. Тумашев – мастера татарской сценографии (сравнительно-сопоставительный анализ)..... 203
3.6. Ощущение перемен. Организационные меры по улучшению постановочной культуры 214
3.7. Вклад приглашенных художников в развитие татарской сценографии. 219
ГЛАВА 4. СОХРАНЕНИЕ ЭТНОКУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ (1960–1990 ГГ.) 235
4.1. Сценография в режиссерской концепции М. Салимжанова 237
4.2. Особенности татарского пластического мышления..... 253
в сценографии татарского театра 253
4.2.1. Сценография произведений Г. Камала: особенности художественного пространства 255
4.2.2. Эволюция сценографии музыкальной драмы «Голубая шаль» К. Тинчурина 264
4.2.3. Интерпретация фольклора на татарской сцене (сценография Т. Еникеева к спектаклю «Идегей» Ю. Сафиуллина) 271
4.2.4. Особенности творчества С. Скоморохова 275
ГЛАВА 5. МНОГООБРАЗИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯЗЫКА (СЦЕНОГРАФИЯ СЕР. 1990–2010 ГГ.)..... 289
5.1. Тенденции развития сценографии на рубеже веков..... 289
5.2. А. Чехов и новые тенденции развития в сценографии..... 309
(эксперименты режиссера Ф. Бикчантаева) 309
5.3. Современный этап сценографии татарского театра: пути обновления театрального языка..... 317
5.3.1. Национальная драматургия..... 324
5.3.2. Исламская эстетика и татарский театр 347

5.3.3. Интерпретация зарубежной драматургии 358

5.3.3.1. Жанровый полифонизм «Легенды о любви» Н. Хикмета (на материале сценографических решений в театрах Татарстана)..... 358

5.3.3.2. Б. Брехт на татарской сцене и проблемы сценографии..... 365

5.3.3.3. Современное прочтение зарубежной классики в ТГАТ им. Г. Камала..... 371

5.3.4. Поиски зрелищности: влияние зрелищных видов искусства..... 379

ЗАКЛЮЧЕНИЕ..... 387

ТОМ 2. ПРИЛОЖЕНИЕ..... 440

ТОМ 3. ИЛЛЮСТРАЦИИ .....

ВВЕДЕНИЕ

Сценография татарского театра – относительно молодое искусство, по сравнению с богатой европейской (русской) традицией. Она возникла на рубеже XIX–XX вв., переломном этапе татарской культуры, которая из мусульманской, этнически традиционной трансформировалась в светское, европейски ориентированное явление. Возникшее под влиянием просветительских идей джадидизма татарское театрально-декорационное искусство наряду с изобразительным искусством, новыми формами музыкального и исполнительского искусства стало частью татарской общенациональной культуры, сыграв консолидирующую роль в развитии нации.

У татарского театра особый путь развития: если профессиональные театры других мусульманских народов (башкир, казахов, киргизов, туркменов и др.) созданы «сверху» (после революции), то татарский театр возник без какого-либо содействия со стороны государства и за короткий срок проделал огромный путь в своем развитии. Искусство оформления спектаклей за это время проделало сложный путь от примитивных полукустарных декораций до создания высокохудожественных произведений. В силу отсутствия собственных национальных традиций оно возникло и развивалось под непосредственным влиянием искусства оформления спектаклей русского театра. Традиции русского декорационного искусства стали не только основой творчества первых татарских художников, но и определили направление всех их поисков, в том числе и в сфере национального репертуара. Такое усвоение и адаптация разнородных художественных явлений, заимствования и переработки, тесная взаимосвязь старых традиций и новых тенденций – одна из граней национальной специфики искусства сценографии татарского театра. Чтобы исследовать это явление, необходимо ответить на такие взаимосвязанные вопросы, как вклад русских художников в развитие сценографии татарского

театра; роль национальных художественных традиций; особенности воздействия пластического мышления (ТПМ) на художественное сценографическое пространство татарского театра. Очень важно проследить процессы влияния исламской эстетики на пространственное решение, художественную структуру спектакля. Комплексный анализ этих и других вопросов способствует углубленному представлению о специфике художественных процессов в национальном театре, позволяет по-новому взглянуть на историю татарского театра.

Сценография татарского театра до настоящего времени не становилась предметом специального исследования. Между тем ее изучение чрезвычайно важно для понимания эволюции театрального искусства Татарстана как составной и неотъемлемой части театрального движения России. Необходимо ее комплексное и системное исследование как сложного образования: в его композиционной и пластической стилистике, отвечающей драматургическому строю произведения, и приоритетам художественно-образного строя, их соответствия запросам социокультурной среды. Также чрезвычайно остро стоит вопрос об этнохудожественном своеобразии сценографии.

Особый интерес представляет творчество современных сценографов, в котором находят отражение глубинные изменения, происходящие в обществе. В свою очередь эти современные тенденции невозможно осмыслить без анализа истоков, становления и развития этого вида искусства в культурной жизни республики.

Все это требует научного обобщения и создания полной картины развития сценографии татарского театра в сложную, противоречивую эпоху XX – начала XXI в., определения ее ведущих тенденций и основных этапов. До сих пор такого рода специальных искусствоведческих исследований не было, несмотря на довольно пристальный интерес театроведов к сценографии татарского театра.

Актуальность проведенного исследования усиливается возросшей

ролью татарского театра в сохранении языка, культуры и художественных традиций татарского этноса как важной части национально-государственной российской идентичности.

Весь перечисленный круг проблем и вопросов соотносится еще и с возрастающим интересом к сценографии других видов искусства, также рекламы, бизнес-сообщества и др. Им нужны отчетливые ориентиры для применения сценографических принципов и приемов, созданных в рамках театрального искусства.

Степень изученности темы исследования. Вопросы сценографии в общем виде рассматривались в границах проблем татарской драматургии, чему посвящены специальные труды А. Г. Ахмадуллина, Н. Г. Ханзафарова, Р. М. Игламова, А. М. Закирзянова, Ф. Х. Миннуллиной[1].

Имеются некоторые суждения об оформлении спектаклей в трудах театроведов. Об истории татарского театра, в частности Татарского академического театра им. Г. Камала, Театра драмы и комедии им. К. Тинчурина, написано много статей, созданы популярные монографии и сборники о ведущих актерах. В 1960–1970 гг. Б. Гиззатом опубликованы главы о татарском театре в многотомном исследовании[2]. Изучению истории национального театра посвящена книга «Татар совет театры» («Татарский советский театр»)[3]. В книге И. И. Иляловой «Театр им. Камала», освещающей основные этапы развития татарского театра за 80 лет, имеются некоторые замечания об оформлении спектаклей[4].

Более целенаправленное изучение деятельности профессиональных художников относится к началу 1970-х гг., когда образовался отдел

---

[1] Ахмадуллин А. Г. Татарская драматургия: истоки и формирование социалистического реализма. – М.: Наука, 1983. – 265 с.; Игламов Р. М. Выдающийся драматург: [о К. Г. Тинчурине]. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1987. – 112 с.; Ханзафаров Н. Г. Татарская комедия: истоки и развитие. – Казань: Фэн, 1996; Миннуллина Ф. Ю. Сафиуллин драматургиясе (заман һәм герой). – Казан, 2007. – 168 б.

[2] История советского драматического театра: В 6 т. – Т. 3. – М., 1966–1971.

[3] Татар совет театры. – Казан: Тат. кит. нәшр, 1975. – 496 б., ил.

[4] Илялова И. Театр имени Камала. – Казань: Таткнигоиздат, 1986. – С. 27, 28, 73, 93.

искусствоведения в ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова, занимающийся историей татарского театра (Д. А. Гимранова, Х. К. Махмутов, М. Г. Арсланов, Н. З. Саттарова). В коллективных трудах «Татарский театр: новаторские искания татарского советского театра» (Казань, 1981); «Сцена и время» (Казань, 1982) наряду с историей, проблемами репертуара, актерского и режиссерского искусства обращается внимание и на декорационное оформление спектаклей.

В книгах театроведа М. Г. Арсланова, посвященных режиссуре татарского драматического театра, в целом история татарского театра рассматривается с позиции гражданской истории и идеологии советской эпохи. Попытки более цельного объективного представления истории татарского театра без идеологических наслоений присутствуют в публикациях современного театроведа Н. Р. Игламова[5].

Впервые проблемы театрально-декорационного искусства Татарстана начинает поднимать в конце 1970-х гг. искусствовед Н. З. Саттарова. В ее статьях предпринята попытка обозначить главные вехи его эволюции, систематизировать материалы по его истории, наметить периодизацию, осветить ведущие тенденции[6]. Однако автор, давший в целом верную картину общих художественных процессов, не мог в рамках нескольких статей с достаточной полнотой проследить особенности развития этого специфического вида искусства, да и со дня выхода этих публикаций минуло четыре десятилетия, ознаменовавшихся серьезными сдвигами в татарском театре, что требует дальнейшей разработки поставленных проблем на новом методологическом уровне.

Большим подспорьем при изучении темы данного исследования

---

[5] Игламов Н. Р. Предисловие составителя // Игламов Р. М. Испытание временем. – Казань: Отечество, 2007. – С. 3–18; Игламов Н. Р. К вопросу периодизации истории татарского театра. Доклад на научно-практической конференции «Театр в тюркоязычном мире». Уфа. 14–16 сентября 2006 г. [Рукопись]; Игламов Н. Татарский театр и ислам // Петербургский театральный журнал. – 2016. – № 1(83). – С. 63–70.

[6] Саттарова Н. Театральные художники Татарии // Советские художники театра и кино. 1977/1978. – М., 1980. – С. 296–300; ее же. Сценография татарского театра // Сцена и время – Казань: КФАН СССР, 1982. – С. 108–120.

послужили труды искусствоведа С. М. Червонной. Так, в ее справочнике «Художники Советской Татарии» (Казань, 1984) дано немало сведений о биографиях и творчестве художников театра и кино Татарстана: Р. Хибатуллина, К. Нафикова, А. Тумашева, У. Абдулова, Э. Гельмса, П. Сперанского, М. Сутюшева, Л. Сперанской. Интересные наблюдения приводятся ею также в обзорах выставок театральных художников. Примечательна в этом плане статья «Сәнгатьчә нәфислек өчен» на страницах журнала «Казан утлары»[7]. Немало внимания С. Червонная уделяет театрам Казани, в том числе и татарскому театру, в своей монографии «Искусство Татарии с древнейших времен до 1917 г.» (М., 1987).

В последнее время на татарском и русском языках были изданы книги, посвященные юбилеям региональных театров (гг. Альметьевск, Набережные Челны, Мензелинск). Помещенные в них статьи, раскрывающие главным образом основные вехи истории театров, носят обзорный характер, проблемы сценографии почти не поднимаются.

Появились также публикации различных авторов с более подробным анализом сценического пространства. К ним можно отнести монографию И. Иляловой по истории Театра драмы и комедии им. К. Тинчурина, а также коллективный труд, посвященный 100-летию татарского театра[8]. В кандидатской диссертации Г. И. Зайнуллиной «Элементы соц-арта и постсоц-арта в татарском драматическом театре на рубеже XX–XXI веков» (2010) в контексте изучаемой проблематики рассмотрены художественные особенности ряда постановок ТГАТ им. Г. Камала и Татарского театра драмы и комедии им. К. Тинчурина. Анализу театрального костюма как части сценографии посвящена кандидатская диссертация Л. Н. Дониной «Татарский костюм в театре: проблемы интерпретации и реконструкции» (2010). Автор впервые при изучении татарского традиционного,

[7] Червонная С. Сәнгатьчә нәфислек өчен // Казан утлары. – 1970. – № 12.

[8] Татарский государственный академический театр имени Галиасгара Камала = Галиәсгар Камал исемендәге Татар дәүләт академия театры. Сто лет: в 2 т. – Казань: Заман – Татар. кн. изд-во, 2009. – Т. 1. – 658 с.; Т. 2. – 368 с.

общенационального, исторического (булгаро-татарского и золотоордынского) костюмов на примере музыкального и драматического театров применил искусствоведческий и историко-этнографический методы. Ею проанализировано творческое наследие ведущих сценографов Татарстана П. Т. Сперанского и Л. Л. Сперанской-Штейн в музыкальном и кукольном театрах[9].

В последнее время проблемы сценографии в своих статьях начали поднимать и театроведы (Н. Р. Игламов, А. Р. Салихова, Р. Р. Тазетдинова), и филологи (М. М. Хабутдинова).

Для изучения развития сценографии важное значение имеют каталоги, буклеты, которые дают возможность выявить закономерности экспонирования эскизов декораций на республиканских и всесоюзных выставках. Наиболее подробную информацию содержат каталоги Р. Шагиевой, Н. Саттаровой, В. Цой, благодаря чему отчасти восстановлена хроника выставочной деятельности в республике и за ее пределами[10].

Приведенный обзор литературы демонстрирует полное отсутствие специализированных трудов по сценографии татарского театра.

Вне поля зрения исследователей остались многие важные явления, узок круг художников, попавших в сферу их внимания. Не исследовано творчество П. Сперанского, М. Абдуллина, Р. Хибатуллина, А. Нагаева, А. Закирова, Р. Газеева, С. Скоморохова, Т. Еникеева и многих других художников из других регионов, оформивших спектакли в татарских драматических театрах.

Изучение историографии вопроса обнаруживает, что пока нет трудов, посвященных истокам татарской сценографии. Статьи в периодике не могут претендовать на полноту анализа и не дают полного представления и об особенностях развития на этапе зарождения профессионального театра.

Лучше обстоит дело с изучением материалов, относящихся к более

---

[9] Сперанский П. Т., Сперанская-Штейн Л. Л. От эскиза к спектаклю / Авт.-сост. Л. Н. Донина. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2010. – 464 с.

[10] См. библиографию.

позднему времени, когда образовался Союз художников Татарстана (1936) и была создана секция театральных художников. Профессиональные художники П. Сперанский, М. Абдуллин, М. Сутюшев, А. Тумашев заботились о сохранении своего наследия: активно участвуя в выставках, сами передавали в различные фонды эскизы декораций и костюмов. Творчество этих художников было в центре внимания общественности, и после очередной персональной или групповой выставки их работы закупались музеями чаще других.

В периодической печати регулярно помещались снимки отдельных сцен из спектаклей. Большой интерес представляет фотоальбом «Г. Камал исемендәге Ленин орденлы татар дәүләт театрына 50 ел» (Казань, 1957), составленный Х. Кумысниковым к юбилею татарского театра (переиздан с дополнениями в 1967 г.). Ценные сведения о «зачатках» сценографии имеются в работе Х. Кумысникова «Истоки сценического реализма», а также в диссертации Х. Губайдуллина «Татарский театр в дооктябрьский период» (1969) и некоторых его публикациях, посвященных дооктябрьскому театру[11], где автор восстановил оформление спектаклей по рассказам актеров.

В общем виде можно отметить, что в трудах исследователей татарского театра искусство сценографии рассматривается как часть театрального процесса и как самостоятельный объект исследования, прежде всего в типологическом плане. Но следует констатировать, что глубокого и комплексного осмысления этот феномен до сих пор не получил.

Источники. В поисках необходимой информации автором изучены архивные документы и коллекции РГАЛИ, ГЦТМ им. А. А. Бахрушина (г. Москва), Отдела рукописей и редких книг Научной библиотеки КФУ им. Н. И. Лобачевского, Центра письменного и музыкального наследия ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ, Центрального государственного архива историко-политической документации РТ, Национального архива РТ, библиотеки СТД РТ, фонды Государственного музея изобразительных искусств РТ,

[11] Гобәйдуллин Х. Сабит Яхшыбаев // Казан утлары. – 1966. – № 3. – Б. 110–111.

Национального музея РТ, литературного музея им. М. Горького, музея им. С. Сайдашева, а также фондов картинных галерей гг. Альметьевска, Набережные Челны. В центре внимания автора были собрания театров: ТГАТ им. Г. Камала, Русского драматического театра им. В. Качалова, Театра драмы и комедии им. К. Тинчурина, Набережночелнинского татарского драматического театра.

Проанализированы эскизы декораций и костюмов, афиши (рукописные, печатные), фотографии, видеозаписи, сохранившиеся в фондах телевидения (ГТРК «Татарстан», ТНВ), в архиве ТГАТ им. Г. Камала.

Некоторое представление о театральном костюме дают фотографии актеров в той или иной роли, хранящиеся в коллекции Национального музея РТ, в музее театра им Г. Камала, опубликованные в журналах в начале XX в. Автору удалось разыскать несколько фотографий спектаклей и живописных работ С. Яхшибаева, П. Бенькова на этапе становления, относящихся к первому десятилетию театра (1910-е гг.). Экспонаты музея театра, собранные П. Т. Сперанским еще в конце 1920-х гг., утеряны. Но и эти материалы дают лишь фрагментарное представление о сценографии, так как фотографии обычно малоформатны, черно-белые, журналы имеют низкое качество полиграфического исполнения.

Для изучения сценических решений автор пользовался также косвенными источниками: театральными рецензиями, выписками из протоколов обсуждения спектаклей, воспоминаниями современников, видевших эти спектакли. Это дало материал для анализа принципов восприятия современниками театрального искусства, их субъективных оценок, в которых в той или иной мере отразились художественные взгляды своего времени.

По возможности, автор прослеживал процесс рождения той или иной постановки, присутствовал во время монтировочных репетиций, использовал беседы с актерами и художниками, проводил анкетирование ведущих мастеров сцены (художников, режиссеров, актеров). В основу исследования

сценографии современного театра легли личные впечатления автора от просмотра спектаклей.

Развитие стилистики театрально-декорационного искусства прослеживалось автором и на выставках, организованных Союзом художников и ГМИИ РТ.

К сожалению, в Казани до сих пор не создан музей татарского театра, хотя уже реконструировано историческое здание «Восточного клуба» и передано на баланс ТГАТ им. Г. Камала. В ТГАТ им. Г. Камала имеются два помещения для хранения театральных костюмов, но сами источники не систематизированы, не атрибутированы. После списывания костюмы этапных спектаклей не сохраняются. В процессе исследования автору удалось атрибутировать костюмы некоторых спектаклей, поставленных в более ранний период («Тахир – Зухра», «Отелло», «Король Лир», «Идегей», «Гульжамал» и др.). Эскизы костюмов и декораций, афиши и программы хранятся в разных музеях и архивах. Многие уникальные предметы требуют реконструкции и консервации (афиши, костюмы, обувь, аксессуары, реквизит начала XX в. из фондов ТГАТ им. Г. Камала и ЦПиМН ИЯЛИ, НМ РТ). В ходе работы по инициативе автора возрождена традиция проведения выставок театральных художников не только в музеях и галереях, но и в фойе театра (С. Г. Скоморохова, А. А. Патракова, Л. Л. Сперанской-Штейн, Р. Х. Хайруллиной, Д. Хильченко, П. Т. Сперанского, П. Н. Исанбет), а также закупка эскизов и декораций для фонда музея театра (П. Т. Сперанский, П. Н. Исанбет). В ходе организации выставки «История татарского театра в афишах и плакатах» в 2017 г. (ГЦТМ им. А. А. Бахрушина) автором был составлен каталог уникальных афиш и программ, хранящихся в различных музеях и архивах (350 наименований), и издан на трех языках (на русском, татарском и английском).

В центре внимания исследования – спектакли Татарского государственного академического театра им. Г. Камала (ТГАТ)[12], флагмана татарского театрального искусства. С начала 1990-х анализируются постановки других татарских театров: Татарского ТЮЗа[13], ТТДК им. К. Тинчурина[14], ТДТ гг. Альметьевска[15], Набережных Челнов[16], Мензелинска[17], в сравнительном аспекте – Бугульминского русского драматического театра и БДТ им. В. Качалова[18].

---

[12] ТГАТ – Татарский государственный академический театр им. Г. Камала; 1907 г. – «Общество странствующих актеров»; 1908 г. – труппа «Сайяр»; после 1917 г. – фронтовые бригады; 1920 г. – Первый Государственный Татарский показательный драматический театр; 1921 г. – Первая Государственная Образцовая татарская труппа; 1922 г. – Первый Государственный татарский театр имени Красного Октября; до 1926 г.: Татарский государственный театр, Татарский театр им. Октябрьской революции; с декабря 1926 г. – Татарский академический театр (Постановление Совнаркома ТАССР № 142 от 22 декабря 1926 г.), с июня 1939 г. – Татарский государственный академический театр имени Галиасгара Камала; с 1953 г. – в подчинении Министерства культуры ТАССР; 14 июня 1957 г. награжден орденом Ленина и впредь именуется Государственный ордена Ленина татарский академический театр имени Г. Камала.

[13] Татарский ТЮЗ – Татарский театр юного зрителя – был образован в 1924 г. при Первом показательном татарском театре из числа молодых актеров и подростков-любителей (существовал до 1930 г.); в 1932 г. при Казанском Центральном клубе пионеров был создан театр юного зрителя (ТЮЗ) с русскими и татарскими группами (просуществовал до 1934 г.); в 1949 г. выпускники татарской студии ГИТИСа составили труппу Татарского ТЮЗа; в 1950 г. основная часть труппы влилась в состав Татарского академического театра. 16 февраля 2007 г. присвоено имя основателя татарского театра, режиссера и артиста Габдуллы Кариева.

[14] ТТДК – Татарский театр драмы и комедии им. К. Тинчурина – организован в 1933 г. как колхозный филиал Татарского академического театра для обслуживания сельского зрителя; с 1938 г. – самостоятельный колхозно-совхозный театр с базой в с. Балтаси; с 1942 г. – в г. Буинске; в 1944 г. театр переведен в Казань под названием «Татарский Республиканский передвижной театр»; с 1989 г. – стационарный театр, получил современное название.

[15] Альметьевский татарский государственный театр создан в 1944 г. на базе дома культуры как передвижной колхозно-совхозный театр.

[16] Набережночелнинский татарский драматический театр, государственный – образован в 1990 г. как молодежный театр, с 1994 г. – современное название.

[17] Мензелинский татарский драматический театр – организован в 1935 г. решением правительства ТАССР как колхозно-совхозный театр, в 1957 г. переименован в Мензелинский государственный драматический театр, с 1996 г. носит имя Сабира Амутбаева, основателя театра.

[18] БДТ им. В. Качалова – Казанский академический русский Большой драматический театр им. В. И. Качалова: ведет начало с 1791 г., в 1802–1919 гг. существовал как частная антреприза под контролем городских властей; с 1919 г. – государственный театр (Советский Большой театр, Большой драматический театр), в 1924–1929 гг. носил имя А. В. Луначарского, с 1948 г. носит имя В. И. Качалова, с 1996 г. – современное название.

Объектом исследования является сценография татарского театра. является искусство сценографии татарского театра в его этапном историческом художественно-образном содержании.

Предмет исследования – процесс становления и развития сценографии татарского драматического театра, эволюция художественного языка и приемов сценического претворения идей спектакля, творчество ведущих художников-сценографов со времени возникновения татарского театрального искусства до сегодняшних дней.

Хронологические рамки исследования охватывают более чем вековой период со дня появления первых публичных спектаклей (начало XX в.) по сегодняшний день.

Цель исследования – изучение становления и развития сценографии татарского театра в синтезе этнонациональных и общероссийских тенденций, выявление основных периодов его развития, специфики историко-художественных тенденций в отечественном театральном искусстве.

В соответствии с обозначенной целью диссертации решались следующие взаимосвязанные **задачи:**

– выявить в культуре татарского народа историко-культурные предпосылки возникновения сценографии татарского театра;

– собрать и систематизировать разнообразные источники и материалы, касающиеся истории татарского театра и деятельности театральных художников;

– атрибутировать и проанализировать художественные особенности эскизов декораций, театральных костюмов, афиш и плакатов, выявленных в архивных фондах театров и музеев;

– показать роль русских художников П. П. Бенькова и П. Т. Сперанского на этапе становления сценографии татарского театра; охарактеризовать своеобразие их художественного метода.

– на базе изучения эволюции творчества наиболее ярких мастеров (С. Г. Яхшибаева, П. П. Бенькова, П. Т. Сперанского, М. Г. Абдуллина,

Р. М. Хибатуллина, М. Г. Сутюшева, А. И. Тумашева, С. Г. Скоморохова и др.) выделить основные этапы становления и развития сценографии, типологическое сходство и различия между художниками различных поколений и на этой основе – общие закономерности и ведущие тенденции;

– выявить особенности национального пластического мышления в сценографии;

– показать влияние религиозного мировоззрения на формы сценического пространства и костюмного облика персонажей;

– определить устойчивые формы (инварианты) в художественном решении сценического пространства и костюмных образов;

– выявить новые тенденции в современном театре, опираясь на его историю и традиции театра с учетом этнокультурной ситуации начала XXI в.

Методологические и теоретические основы исследования. Методология исследования носит комплексный характер: в диссертации эмпирический материал исследуется в сочетании искусствоведческого, театроведческого, культурологического, исторического подходов. Центральным методом иследования является формально-стилистический анализ. Он использован для выявления художественных особенностей сценографических решений. В таком подходе преобладает процессуальный аспект: параллельное развитие сценографии как художественного феномена, с одной стороны, и творческая эволюция ведущих художников – с другой.

На фоне общей характеристики развития театра на разных этапах выделены наиболее яркие творческие индивидуальности (С. Яхшибаев, П. Беньков, П. Сперанский, М. Абдуллин, Р. Хибатуллин, М. Сутюшев, А. Тумашев, С. Скоморохов), ярко характеризующие основные этапы развития сценографии татарского театра.

Фактический материал в исследовании рассматривается как в диахронном (по этапам), так и в синхронном планах (по ключевым проблемам сценографии, индивидуального творчества разных художников в сценографическом решении национальной классики, русской и зарубежной

драматургии на основе типологического и функционального подходов). Рассмотрение типов сценографии в синхронном плане дает возможность определить роль каждого отдельного художника в развитии театрального процесса как системного единства, имеющего функциональную направленность. В диахронном плане устанавливается значимость основных направлений творчества в процессе общего развития или в русле определенных наметившихся тенденций.

Искусствоведческий анализ сценографии строится исходя из понимания природы этого вида театральной деятельности, которая «не является вполне самостоятельным видом художественного творчества, а представляет собой один из компонентов, одну из сторон синтетического искусства театра, где работа художника подчинена спектаклю, сценическому действию»[19].

В методологическом отношении большую ценность для автора представляли публикации Р. М. Игламова[20], в которых он рассматривал сценографию татарского театра в русле историко-эстетического функционирования (историко-функциональный метод). При анализе произведений были учтены его замечания по периодизации татарского театра, касающиеся хронологии театра на принципах гражданской истории, что до сих пор было присуще многим исследованиям.

При анализе сценографии в качестве теоретической и методологической основы были использованы труды видных ученых, посвященные анализу театрально-декорационного искусства в целом: М. Н. Пожарской[21], Ф. Я. Сыркиной[22], Р. И. Власовой[23], В. И. Березкина[24],

---

[19] Ванслов В. В. Симон Багратионович Вирсаладзе. – М.: Советский художник, 1969. – С. 5.

[20] Игламов Р. М. Выдающийся драматург. – 112 с.; его же. Испытание временем: доклады, статьи, рецензии о татарском театре и драматургии. – Казань: Отечество, 2007. – 260 с.; его же. Типы театральности в раннем татарском театре // Социально-культурный потенциал системы образования: материалы межвузовской науч.-практ. конф. – Казань, 2000. – С. 252–255.

[21] Пожарская М. Н. Русское театрально-декорационное искусство конца XIX – начала XX в. – М., 1970. – 412 с.

Е. М. Костиной[25], А. А. Михайловой[26], М. В. Давыдовой[27], В. В. Ванслова[28], Е. И. Струтинской[29], Л. С. Овэс[30] и др., а также труды, посвященные творчеству отечественных сценографов (Г. Ф. Коваленко[31]), исследования сценографов (Э. С. Кочергин[32] сценографов современных авторов по зарубежным театрам[33], по семиотике культуры (см. работы Ю. М. Лотмана, Ю. Богатырева, Р. Барта и др.).

Интересующие явления в сценографии татарского театра рассмотрены с учетом специфики татарского пластического мышления, анализируемого в трудах Ю. Г. Нигматуллиной[34] и Е. В. Синцова[35].

При исследовании постановок на раннем этапе из-за отсутствия прямых источников (эскизов декораций, костюмов, фотоматериалов)

---

[22] Сыркина Ф. Я., Костина Е. М. Русское театрально-декорационное искусство второй половины XIX века. – М.: Искусство, 1978. – 246 с.; Сыркина Ф. Я. Русское театрально-декорационное искусство второй половины XIX в. Очерки. – М.: Искусство, 1956. – С. 380.

[23] Власова Р. И. Русское театрально-декорационное искусство начала XX века. Из наследия петербургских мастеров. – Л.: Художник РСФСР, 1984. – 188 с.

[24] Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра: в 2 книгах. Книга 1. От истоков до середины XX века. – М.: Эдиториал УРСС, 1997. – 544 с.; его же. Искусство сценографии мирового театра. Театр художника. – М.: КомКнига, 2010.

[25] Костина Е. М. Художники сцены русского театра XX века: Очерки. – М.: Русское слово, 2002. – 416 с.

[26] Михайлова А. Образ спектакля. – М.: Искусство, 1978. – 247 с.;

[27] Давыдова М. В. Художник в театре начала XX века. – М.: Наука, 1999. – 150 с.

[28] Ванслов В. В. Изобразительное искусство и музыкальный театр. – М.: Сов. художник, 1963. – 162 с.

[29] Струтинская Е. И. Художники Малого театра. XX век: коллекционный альбом. – М.: [Малый театр], 2014. – 376 с.

[30] Художники сцены. Наследие Санкт-Петербургского государственного академического театра оперы и балета им. М. П. Мусоргского / Авт. вступит. ст., биографических описаний и сост. Л. С. Овэс. – СПб.: Информ.-издат. агентство ЛИК, 2004. – 214 с.

[31] Коваленко Г. Ф. Даниил Лидер. – М.: Искусство, 1980. – 199 с.

[32] Кочергин Э. С. Категории композиции. Категории цвета: Практические исследования основных понятий: Учебное пособие для студентов, осваивающих дисциплину «Основы композиции при получении высшего образования по специальности «Сценография». – СПб.: РГИСИ; Вита Нова, 2016. – 160 с.

[33] Ptackova V. A Mirror o World Theatre. Theatre Institute. – Praha, 1995; Ubersfeld A. Lire le Teatre. – Paris, 1977.

[34] Нигматуллина Ю. Г. Типы культур и цивилизаций в историческом развитии татарской и русской литератур. – Казань: Фэн, 1997. – 189 с.

[35] Синцов Е. В. Природа невыразимого в искусстве и литературе. – Казань: Фэн, 2003. – 304 с.

применен метод театроведческой реконструкции, используемый в современных исследованиях А. В. Бартошевича[36], В. Ю. Силюнаса[37], Д. В. Трубочкина[38].

Ценные сведения были почерпнуты из современных научных сборников и материалов конференций, посвященных как проблемам истории театра, так и осмыслению его текущей практики[39].

Основными источниками по театральному костюму стали труды Н. В. Гиляровской[40], К. В. Градовой[41], Р. В. Захаржевской[42], В. Ф. Рындина[43], А. Д. Черновой[44], С. П. Исенко[45], Ш. Джексон[46]; исследования Н. М. Калашниковой[47] по семиотике народного костюма, а также исследования по проектированию и дизайну костюма отечественных

---

[36] Бартошевич А. В. О принципах театроведческой реконструкции старинного спектакля // Реконструкция старинного спектакля / Под ред. А. В. Бартошевича. – М., 1991. – С. 3–16.

[37] Силюнас В. Ю. Стиль жизни и стили искусства. – СПб., 2000; его же. Театр Золотого века. – М.: РГГУ, 2012. – 288 с.

[38] Трубочкин Д. В. Римская комедия плаща: время, пространство, действие: автореф. дис. … д-ра искусствоведения. – М., 2006. – 44 с.

[39] Театр XX века: закономерности развития / Отв. ред. А. В. Бартошевич. – М.: Индрик, 2003. – 623 с.; Театр и зрелищные формы Востока: сб. ст. / Сост. Д. А. Гусейнова, Е. Б. Морозова. – М.: ГИТИС, 2012. – Вып. 1. От ритуала к спектаклю. – 264 с.; М., 2014. – Вып. 2. Феномен игровой культуры: музыка, маски, костюм, пространство. – 287 с.; Театр во времени и пространстве. – М.: ГИТИС, 2002. – 342 с. Феномен артистизма в современном искусстве / Отв. ред. О. А. Кривцун. – М.: Индрик, 2008. – 520 с.; Современная российская и европейская драма и театр / Под ред. Т. Г. Прохоровой и Е. Н. Шевченко. – Казань: РИЦ «Школа», 2017. – 280 с.

[40] Гиляровская Н. В. Русский исторический костюм для сцены. – М. – Л., 1945. – 140 с.

[41] Градова К. В. Театральный костюм. Кн. 2. Мужской костюм. – М.: СТД РСФСР, 1987. – 351 с.; Градова К. В., Гущина Е. А. Театральный костюм. Кн. 1. Женский костюм. – М.: ВТО, 1976. – 293 с.

[42] Захаржевская Р. В. Костюм для сцены. Ч. 1. – М.: Советская Россия, 1973. – 111 с.; ее же. Костюм для сцены. Ч. 2. – М.: Советская Россия, 1974. – 176 с.

[43] Русский костюм. 1750–1917 / Под ред. В. Ф. Рындина. Вып. I (1750–1830). – М., 1960; Вып. II (1830–1850). – М., 1962.

[44] Чернова А. Д. Костюм // Школа изобразительного искусства. Вып. 9. – М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1963. – С. 181–242.

[45] Исенко С. П. Русский народный костюм и его сценическое воплощение: Учебное пособие. – М.: Изд-во Москов. гос. ун-та культуры, 1999. – 144 с.

[46] Джексон Ш. Костюм для сцены. – М.: Искусство, 1984.

[47] Калашникова Н. М. Народный костюм (семиотические функции). – М.: Сварог и К, 2002. – 374 с.

(Т. В. Козлова, Е. В. Ильичева, Ф. М. Пармон, О. Ю. Космина и др.[48]) и зарубежных авторов[49].

В основу выявления интерпретации и реконструкции татарского сценического костюма легли некоторые положения, разработанные Л. Н. Дониной[50], богато иллюстрированные издания по татарскому костюму Р. Г. Мухамедовой[51], М. К. Завьяловой[52], историко-этнографические исследования С. В. Сусловой[53], посвященные истории формирования народного костюма волго-уральских татар; уникальные альбомы театральных художников П. Т. Сперанского и Л. Л. Сперанской-Штейн[54].

При анализе световой драматургии были использованы театральные работы художников по свету и сценографов (В. Хаунин, В. Фильштинский)[55].

Поскольку сценография опирается на художественную и материальную культуру (элементы трудовой деятельности, бытовой культуры, предметы ритуально-обрядового характера, особенности планировки и убранства дома, вещественно-предметный мир в нем, вбирающий многие виды декоративно-прикладного искусства татар: вышивка, ткачество, кожаная мозаика,

---

[48] Козлова Т. В., Ильичева Е. В. Стиль в костюме XX века. – М.: МГТУ им. А. Н. Косыгина, 2003. – 160 с.; Пармон Ф. М. Композиция костюма. – М., 1985; его же. Русский народный костюм как художественно-конструкторский источник творчества. – М.: Легпромиздат, 1994; Васильев А. Русская мода. 150 лет в фотографиях. – М.: Слово/Slovo, 2006. – 448 с.; Космина О. Ю. Украинский костюм и его сценическая интерпретация // Художественное моделирование и народные традиции. Материалы 2-й Междунар. конф. – СПб, 1998. – С. 12–13.

[49] Kostűmenwurfe fűr die Bűhne. – Praha, 1962.

[50] Донина Л. Н. Татарский костюм в театре: проблемы интерпретации и реконструкции: дис. … канд. искусствоведения. – М., 2010. – 220 с.

[51] Мухамедова Р. Г. Татарская народная одежда. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1997. – 207 с.

[52] Завьялова М. К. Татарский костюм: из собрания Государственного музея Республики Татарстан. – Казань: Заман, 1996. – 256 с.

[53] Суслова С. В., Мухамедова Р. Г. Народный костюм Поволжья и Урала (середина XIX – начало XX в.). Историко-этнографический атлас татарского народа. – Казань: Фэн, 2000. – 311 с. ее же. История костюма тюркских народов (этнографическое исследование татарской народной одежды). – Астана: Сарыарка, 2011. – 286 с.

[54] Сперанский П. Т. Татарский народный орнамент / Предисл. П. М. Дульского. – Вып. 1. – Казань: Таткнигоиздат, 1948; его же. Татарский народный орнамент. Вып. 2. – Казань, 1953.

[55] Хаунин Владимир, Фильштинский Вениамин. Свет для театра с Глебом Фильштинским. Диалоги. Монологи. Заметки. Анкеты. Фотографии. – СПб.: Балтийские сезоны; Студия Шоу Константинг, 2015. – 376 с.

костюмный комплекс и др.), была использована общая литература по этнографии и народному искусству (Н. Ф. Катанова, Н. И. Воробьев, П. М. Дульский, Ф. Х. Валеев, Ф. Ф. Гулова, Ш. Ф. Сафина, Г. Ф. Сулейманова-Валеева, Л. И. Саттарова), архитектуре (Н. Х. Халитов, Г. Г. Нугманова), фольклору татар (Ф. И. Урманчеев, Р. К. Уразманова, Р. Ягфаров и др.)[56], по региональной художественной культуре (Н. А. Розенберг[57]). Особое значение в раскрытии этнокультурных особенностей представляет исследование Л. А. Шаевой «Реконструкция и актуализация этнокультурной идентичности средствами национального театра (на примере молдавского театра)»[58].

Положения, выносимые на защиту:

1. Сценография татарского театра, синтезируя особенности народного творчества и профессионального искусства, является важным фактором сохранения этнокультурной идентичности. Использование театральными художниками различных пластов народного творчества способствует сохранению культурно-исторической памяти народа. В таком отношении становление и развитие сценографии татарского драматического театра происходило во взаимодействии двух тенденций: стремление сохранить традиционные базовые ценности татарской культуры (ориентация на предметный мир, реализм, поэтическое восприятие мира, идеализация реальности, подражание природе) всегда сопровождалось ориентацией на процессы развития русского драматического искусства. Татарский театр всегда стремился вобрать инокультурные явления и, отталкиваясь от них, определиться в своей собственной специфике.

2. В эволюции сценографических решений татарского театра прослежены следующие этапы, ознаменованные художественными

---

[56] См. библиографию.

[57] Розенберг Н. А. Прорубить окно в Азию: Учеб. пособие. – Ижевск: Удмуртский университет; СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2001. – 193 с.

[58] Шаева Л. А. Реконструкция и актуализация этнокультурной идентичности средствами национального театра (на примере молдавского театра): дис. … канд. культурологии. – М., 2010. – 176 с.

исканиями наиболее ярких представителей этого вида искусства: наивный реализм С. Яхшибаева (1910-е гг.); живописно-иллюзорный метод в творчестве П. Бенькова, стилизация П. Сперанского, конструктивисткий подход К. Чеботарева (1920-е гг.); жизнеподобные декорации М. Абдуллина, Р. Хибатуллина, М. Сутюшева, А. Тумашева (1930–50-е гг.); внедрение условно-метафорических элементов в реалистические решения у таких художников, как Э. Гельмс, М. Сутюшев, А. Кноблок, Р. Газеев (1960–80-е гг.); синтезирование разнообразных форм сценографического искусства в художественных решениях С. Скоморохова, Т. Еникеева, Б. Насихова, Б. Ибрагимова (с 1990-х гг.).

3. Сценографические решения, постоянно изменяясь, сохраняли этнографический компонент, при этом возрастало значение таких качеств, как условность, стилизация, метафоричность. Театральный татарский костюм сохранял такие устойчивые признаки традиционного костюма, как полихромия, орнаментальность и многослойность, служил для передачи социальных, возрастных, этнических признаков. Важнейшая роль в решении пластических и стилистических задач сценической презентации художественного образа в татарском театре принадлежит таким особенностям татарского пластического мышления, как нюансовость, орнаментальность, тщательная детализация фактурных и текстурных рядов, устойчивость и равновесие в поле визуальной фронтальности, особых приемов в трактовке «глубины сцены» и др.

4. Сценография современного татарского театра – динамически развивающееся пространство, открытое различным влияниям и активно усваивающее средства выразительности из различных сфер бытия.

Научная новизна исследования заключается в том, что в нем впервые в отечественном искусствоведении:

1. Проведен комплексный анализ сценографии татарского театра как яркого художественного явления за более чем столетнюю его историю; прослежены особенности татарского театрально-декорационного искусства

в общем русле отечественной и мировой сценографии; намечены основные этапы становления и развития художественного языка сценографии в историко-культурном контексте. Таким образом, сформирована целостная картина основных тенденций развития изучаемого явления.

2. Сценография татарского театра рассмотрена комплексно: в сложных связях с драматургией, режиссурой, особенностями зрительского восприятия, повлиявшего на стилевую природу постановок, во взаимодействии со всей многовековой материальной и духовной культурой народа.

3. В художественном и социокультурном аспектах раскрывается своеобразие творческого метода ведущих театральных художников, работавших в разные годы (С. Яхшибаева, П. Бенькова – на этапе становления, П. Сперанского, Б. Урманче, М. Абдуллина, Р. Хибатуллинна – в 1920–1950-е гг., М. Сутюшева, А. Тумашева – в 1960–1970-е гг., Р. Газеева, С. Скоморохова, Т. Еникеева – в 1980–1990-е гг., Б. Ибрагимова – на современном этапе). Прослежена преемственность традиций в творчестве художников различных поколений; показана роль русских художников П. Бенькова, П. Сперанского в развитии татарского театрально-декорационного искусства на этапе его становления.

4. На основе архивных материалов показано влияние КЭМСТа (Конструктивно-экспериментальной мастерской современного театра) на эстетику татарского театра.

5. Выявлена специфика художественного языка современных сценографов, работающих в разных театрах: Р. Морова, художника Театра драмы и комедии им. К. Тинчурина; Б. Насихова, главного художника Нижнекамского драматического театра им. Т. Миннуллина; Р. Хайруллиной, художника-постановщика Набережночелнинского татарского драматического театра.

6. Описываются проявления особенностей татарского пластического мышления в сценографии татарского театра (нюансовость,

орнаментальность, детализация и т. д.).

7. Поднимаются сложные проблемы взаимоотношений татарского театра и религии (ислама) на разных этапах развития, рассматривается влияние исламской эстетики на сценографию и другие компоненты спектакля.

8. Выявляются тенденции усвоения и адаптация разных культурных традиций в рамках сценографии: формообразующих и композиционных принципов традиционных видов татарского декоративно-прикладного искусства (вышивки, кожаной мозаики, ювелирного искусства, искусства оформления книги и др.), особенностей татарского жилища в оформлении спектаклей.

9. Вводятся в научный оборот афиши и плакаты как источники изучения сценографии татарского театра. Создан каталог афиш, плакатов и программок татарских театров, насчитывающий 350 наименований.

10. Восстановлена история театрально-декорационного отделения Казанского художественного училища им. Н. Фешина, художественного отделения Казанского театрального училища.

11. Составлен «Словарь театральных художников». В нем перечислены не только спектакли, но и эскизы декораций и костюмов с указанием их местонахождения.

12. Атрибутированы и введены в научный оборот эскизы декораций и костюмов С. Яхшибаева, П. Бенькова, К. Чеботарева, П. Сперанского, Р. Хибатуллина, А. Тумашева, находящиеся в фондах музея театра им. Г. Камала, музея Большого драматического театра им. В. Качалова, Национального музея РТ и в личных коллекциях.

Теоретическая и практическая значимость исследования определяется необходимостью целостного изучения и раскрытия сценографии татарского театра как этнохудожественного феномена, в котором во всем многообразии интерпретируется духовная и материальная культура народа, проявляются особенности национально-пластического

мышления. Системно-комплексный анализ сценографии позволил глубже осознать специфику татарского театра и обнаружить связи между национальным и общечеловеческим, определить базовые основы развития. Предложенный ракурс исследования в русле обозначенных проблем может быть востребован для дальнейших перспективных научных изысканий в сравнительно-сопоставительном аспекте в ареале тюркского мира и других народов.

Результаты исследования могут представлять интерес для практиков сцены (артистов, режиссеров, художников, театроведов, искусствоведов), сотрудников музеев различного профиля. Материалы и выводы исследования могут быть использованы и в учебном процессе: в лекционных курсах, на семинарах, при написании учебных пособий, общих трудов по истории отечественной сценографии, в первую очередь сценографии тюркоязычных театров.

Апробация. Основные результаты исследования доложены на 25 международных, 9 всероссийских, 8 региональных научных конференциях, опубликованы в двух монографиях (30 п. л.) и 67 научных статьях (17 из них – в журналах, рекомендованных ВАК) и материалах конференций (16 п. л.).

Материалы диссертации включены автором в программу дисциплин, преподаваемых ею в разных учебных заведениях республики (в 1996–2007 гг. авторский спецкурс «История искусства Татарстана» на факультете татарской филологии Казанского федерального университета, в 1999–2002 гг. лекции для иностранных студентов; в 2010–2012 гг. спецкурсы «Музееведение», «Искусство Татарстана» в Институте филологии и искусств КФУ; в 2015 г. курс «История костюма» в филиале МГАХИ им. В. Сурикова (отделение «Графика», 5-й курс)).

Под руководством диссертанта защищена кандидатская диссертация Л. Н. Дониной «Татарский костюм в театре: проблемы интерпретации и реконструкции» в НИИ РАХ (2010).

С начала 2000-х гг. диссертант ведет общественную работу по пропаганде и популяризации театрального искусства. Автором возрождено проведение выставок по сценографии. В 2001 г. впервые организована республиканская выставка «Современная сценография Татарстана», издан каталог (подобные выставки не проводились с 1989 г.). Персональные выставки театральных художников: Александра Патракова (2003), Сергея Скоморохова (2002, 2014), режиссера-художника Празата Исанбета (2004), Петра Сперанского (2005), Рании Хайруллиной (2008), Дмитрия Хильченко (2010), Анаса Тумашева (2013), экспонировавшиеся в разных музеях и выставочных залах (Национальный музей, НКЦ «Казань», литературный музей им. М. Горького, СТД, ТГАТ им. Г. Камала и др.), стали заметным явлением в художественной жизни республики. В январе 2017 г. в ГЦТМ им А. А. Бахрушина впервые в истории татарского театра организована масштабная выставка «История татарского театра в плакатном искусстве», приуроченная к 110-летию татарского театра.

С 2002 г. автор является членом Комиссии по театральному искусству Министерства культуры Республики Татарстан. Она является инициатором организации стажировки театральных деятелей республики (сценографы, режиссеры, директора театров) в Праге на международной выставке сценографии «Пражская квадриеннале» (2003, 2007, 2011, 2015).

В разные годы диссертант успешно работала в составе Коллегии критиков на международных театральных фестивалях: «Науруз» в 2009 г. (г. Казань), «Кок Тенгри. Легенды синего неба» в 2011 г. (г. Горноалтайск, Республика Алтай), «Шомбай-FEST» в 2013 г. (г. Казань), «ART-ORDO» в 2015 г. (Киргизия, г. Бишкек).

Структура и объем диссертации. Предлагаемая работа состоит из введения, пяти глав, заключения, списка использованных источников и литературы (402 наименования) и Приложений (2-й том – словарь художников, архивные документы, воспоминания; 3-й том – иллюстрации). Структура исследования определена важнейшими этапами пути,

пройденного профессиональным татарским драматическим театром: становление профессионального татарского театра, разнообразные истоки сценографии, этап «наивного реализма», где речь идет лишь об элементах театрально-декорационного искусства, о постановочной культуре (глава 1); 1920-е гг. – этап плюрализма разных направлений (глава 2), 1930–1950 гг. – этап новой стилистики официального искусства в эпоху сталинизма (глава 3), 1960–1990 гг. – эпоха режиссерских исканий М. Салимжанова (глава 4), 1990–2010 гг. – поиск новых путей к современному зрителю – современный этап (глава 5).

ГЛАВА 1. СТАНОВЛЕНИЕ СЦЕНОГРАФИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ТАТАРСКОГО ТЕАТРА

1.1. Истоки сценографии татарского театра

История татарского театрально-декорационного искусства насчитывает более ста лет – столько же, сколько и история национального профессионального театра. За это время искусство оформления спектаклей в республике проделало огромный путь от примитивных декораций до создания высокохудожественных произведений. За десять с небольшим лет молодой татарский театр, «возникший как содружество актеров-самоучек на паях, с мужчинами в женских ролях и разношерстным фарсово-водевильным репертуаром татарского и русского происхождения, <…> без какой-либо помощи со стороны государства совершил огромный рывок в развитии, не имеющий аналогов в мировой театральной истории»[59].

В силу исторических причин татарский театр конца XIX в. «корнями своими почти не соприкасается ни с восточным площадным театром, ни с народно-обрядовыми театральными формами. Так случилось потому, что после падения Казанского ханства <…> любые контакты российской уммы с арабо-персидским миром были сведены к минимуму. <…> Так народ, с X по XVI век большей частью живший в крупных по среднеевропейским меркам городах и прилегающих к ним слободах, стал народом, преимущественно проживающим в сельской местности. А в городах Волжской Булгарии, в меньшей степени Золотой Орды, и вновь очень активно в эпоху Казанского ханства протекали театральные процессы, общие для всего мусульманского мира эпохи его расцвета. В булгарско-татарских городах существовал

[59] «Почти все остальные театры мусульманских народов России были созданы позже – в первое десятилетие советской власти». См.: Игламов Н. Р. Татарский театр и ислам // Петербургский театральный журнал. – 2016. – № 1 (83). – С. 63, 69.

площадной театр восточного типа… Так один возможный путь эволюции татарского театра оказался насильственно прерван…»[60]

Тем не менее без ответа на вопрос, каковы истоки сценографии татарского театра как специфического вида искусства, трудно выявить закономерности исторического развития сценографии. В своем исследовании мы исходим из современного понимания сущности искусства сценографии, которое охватывает «всю материально-вещественную часть зримого образа спектакля: все, что окружает актера, и все, что находится в его руках (реквизит) и на нем (костюм, грим, маска, другие элементы преображения внешности»[61]. Сценография, как и любое другое искусство, берет истоки во всем, что окружает человека и создается его руками. Ее исторические корни находятся в древнейших формах культуры человечества. Сценография существовала задолго до театра в качестве «предсценографии – одного из органических элементов мифопоэтического бытия первобытного человека, <…> которое воплощается в самых разных (инвариантных у разных народов) мифах, ритуалах, обрядах, праздниках»[62].

По мнению историков, о зачатках театрального искусства у волжских булгар, древних предков татар, свидетельствует описание «удивительных вещей», зафиксированных в «Записках» арабского путешественника X в. Ахмеда Ибн Фадлана, побывавшего у булгарского хана в составе Багдадского посольства в 922 г.[63] По словам Ибн Фадлана, «в первую же ночь, которую они переночевали в этой стране», гостям из далекого Багдада показали представление, показавшееся им странным и во многом непонятным: они увидели, что «перед окончательным исчезновением солнца небесный горизонт сильно покраснел, высоко в воздухе были слышны

---

[60] Игламов Н. Р. Татарский театр и ислам. – С. 64–65.

[61] Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра: в 2 кн. – Кн.1. От истоков до начала XX века. – М.: Эдиториал УРСС, 1997. – С. 17.

[62] Там же. – С. 18–19.

[63] Воронцов В. А. О театре волжских булгар и природе театрального искусства. – Казань, 2017. – С. 234 и сл.; Хуҗин Ф. Татар театрына ничә ел? [Сколько лет татарскому театру?] // Сәхнә. – 2016. – Октябрь. – Б. 2–4.

громкие звуки и сильный гомон». Все подняли головы, «и вот в нем подобия людей и лошадей, и вот в руках отдаленных находящихся в нем фигур, похожих на людей, луки, стрелы, копья и обнаженные мечи. И они представлялись нам то совершенно ясными, то лишь кажущимися. И вот рядом другой, подобный им, черный отряд, в котором мы увидели также мужей, лошадей и оружие. И начал этот отряд нападать на тот отряд, как нападает эскадрон на эскадрон. Мы же испугались этого… а они [жители страны] смеются над нами… Мы долго смотрели на отряд, нападающий на отряд. Оба они смешивались на некоторое время, потом оба разделялись, и таким образом это явление продолжалось некоторую часть ночи. Потом оно скрылось от нас. Мы спросили об этом царя, и он сообщил, что эти всадники принадлежат к верным и неверным джиннам…»[64] На наш взгляд, интерпретировать вышеописанное Ибн Фадланом явление иначе, как театральное представление, трудно. Очевидно, зрителям, сидевшим на склоне горы, был показан, на фоне заходящего солнца, возможно, с дополнительными спецэффектами, эпизод сражения небесных конниц – «верных и неверных джиннов», о которых, по словам хана, рассказывали еще далекие предки.

Не исключено, что показанное багдадским гостям представление сопровождалось музыкой. Некоторые археологические находки, письменные источники, произведения татарского фольклора свидетельствуют о богатом наборе музыкальных инструментов в быту домонгольских булгар, а также их потомков в период Золотой Орды и Казанского ханства. Среди них исследователи отмечают духовые – свирели, дудки, трубы; струнные – кубыз, гусли, лютня, прегудница (разновидность струнно-смычкового инструмента), бандура; ударные – барабаны[65]. Любопытно, в одном из произведений татарского поэта XIV в. Хисама Кятиба упомянуты названия 10 музыкальных инструментов и исполнителей:

---

[64] Цит. по: Хузин Ф. Ш. Волжская Булгария в домонгольское время (X – начало XIII вв.). – Казань, 1997. – С. 136–137.

[65] Татары Среднего Поволжья и Приуралья. – М.: Наука, 1967. – С. 446–447.

Һәм йите мең *мотрибчелләрем* бар иде:

Меңе *чәңче*, меңе *кубызчы* иде.

Меңе *найчылар* ирди, меңе *быргы*,

Меңе *табл* орар ирди, меңе *аргу*,

Меңе *чалгу* чалар ирди, меңе *дәф*,

Меңе *чәмбал* орар ирди, меңе *кәф*[66].

(И было у меня семь тысяч музыкантов: тысяча чангистов, тысяча кубызистов была, тысяча кураистов, тысяча трубачей была, тысяча барабанщиков, тысяча ударников, каждый по-своему звучал).

В источниках имеются сведения о приглашении казанским ханом Мухаммедом Эмином (ум. в 1518) музыкантов и певцов из Средней Азии, как это широко практиковалось еще в золотоордынское время. Сохранилось каменное надгробие 1513 г., поставленное на могиле певца («җыручы») по имени Шайх (Шеих)[67].

В формировании татарского сценического искусства значительную роль сыграли обрядовые и игровые песни, по своей природе являющиеся составными элементами фольклорно-этнографических театрализованных игр.

Эти обрядовые игры, связанные со временами года (науруз, нардуган), свадебные игры и песни: «Кыз елату», «Яр-Яр», «Ишек бавы», «Туйда мактану җырлары» (хвалебные, охаивающие, бичующие, критикующие песни), «Бирнә сорау» (выпрашивание приданого), «Килен төшерү» (приход невесты в дом жениха), массовые молодежные игры и игровые песни и т.д. Наконец, «кукольные свадьбы», организуемые зажиточными татарами.

Массовость и персонифицированность, комедийная, сатирическая основы большей части этого репертуара открывали широкие возможности для проявления таланта импровизации.

---

[66] Татар әдәбияты тарихы: 6 томда. – Т. 1. Урта гасырлар дәвере. – Казан: Тат. кит. нәшр., 1984.– Б. 286–287.

[67] Там же. – С. 287; см. также: Ханзафаров Н. Г. Татарская комедия... – С. 12.

К типу массовых зрелищных игр и представлений относится и народный цирк – «Медвежья пляска» («Аю биетүчеләр» – люди, заставляющие медведя плясать, т.е. дрессировка медведя), которая была популярна до конца XIX в. Программа таких «бродячих цирков» была насыщена шутками, шумной музыкой и другими элементами народного искусства. Исследователь татарского фольклора Н. Ханзафаров со слов журналиста Вафы Бахтиярова, современника Г. Тукая, это представление описывает следующим образом: «Укротителей медведей сельские посредники, аксакалы, молодежь встречали на лошадях за несколько верст от населенного пункта. При входе в село укротители играли на барабанах, на домрах, пели частушки («такмак»). Сельчане встречали их дружно, оживленно, одевались, как на праздник. Затем в центре села или на его окраине сооружался майдан. Созывая людей на представление, бьют в барабаны, трубят. Когда собираются зрители, укротители показывают пляску медведей под аккомпанемент домры и частушек. Кураисты играют, исполнители песен подпевают, в адрес молодых женщин и девушек мастера такмаков исполняют шуточные куплеты. Группа медвежьего цирка состояла из 5–6 человек и включала в себя кураистов, домбристов, исполнителя песен, мастера такмака и юмористов. После представления один из них собирал плату – деньги, яйца, подарочные полотенца, платки»[68].

Еще один очень важный пласт этнической культуры, в котором заложены комедийные песенно-музыкальные традиции, – это народные праздники.

По своим функциям одни из них носят увеселительный характер, предназначены для отдыха: это Сабантуй, джиен, аулак ой (посиделки), а в других работа сочеталась с увеселениями: «каз өмәсе» (гусиная помочь), «тула өмәсе» (помочь по валянию сукна), «җеп эрләү өмәсе» (сопрядки), «киндер сугу өмәсе» (помочь по изготовлению холста).

[68] Ханзафаров Н. Г. Татарская комедия… – С. 34. Воспоминания Вафы Бахтиярова хранятся в ЦПиМН ИЯЛИ (Ф. 4. Оп. 1. Ед. хр. 11).

Наиболее ярко и выпукло цирковые элементы и клоунады присутствуют в старинном народном празднике Сабантуй (буквально – праздник плуга), раннее упоминание о котором относится к концу XIII в.[69]

Сама площадь (майдан), где проходит Сабантуй, походит на цирковую арену. Все игры, состязания проходят в центре майдана, вокруг которого рассаживаются зрители. Руководители праздника вкапывают в центр майдана длинный шест с привязанными подарками (полотенца, отрезы материи, вышитые платки и т.д.). Также украшаются гривы лошадей разноцветными лентами, дуги обертываются цветной тканью или расшитым полотенцем. Главными событиями Сабантуя являются скачки и борьба на кушаках или полотенцах (куряш). Это настоящее ярмарочное увеселение, в котором присутствуют и элементы эквилибристики, акробатики, жонглирование. Со второй половины XIX в. стали проводиться игры спортивного характера, проверяющие силу и ловкость зрителей: бег в мешках, бег с попарно связанными ногами; бег с коромыслами с наполненными ведрами; бег с ложкой во рту, на которое положено куриное яйцо; прыжки через канат; разбивание глиняного горшка вслепую; перетягивание каната; поднятие гири; лазание на гладко выструганный высокий столб, к вершине которого прикреплены призы (часто живой петух в клетке) и т.д. Особой популярностью пользуются упражнения на сохранение равновесия на специальных снарядах: восхождение и спуск по наклонному бревну и бой мешками, набитыми сеном или соломой, сидя верхом на бревне.

В игровых песнях и шуточных танцах народного праздника выявлялись не только способности петь, плясать, играть на музыкальных инструментах, но и умение острословить, импровизировать. Во время игр и танцев весь предметный мир в руках молодежи (ведра, коромысла, скамейки, полотенца) стихийно превращается в игровой элемент сценографии, создавая многочисленные цирковые трюки и аттракционы.

---

[69] Татарская энциклопедия: в 6 т. – Казань: Ин-т Татарской энциклопедии АН РТ, 2010. – Т. 5. – С. 174.

Закономерно, что поэтика и эстетика многих татарских пьес первой четверти XX в. были близки к этнографическим и фольклорным истокам («Авыл бәйрәме» – «Сельский праздник» М. Файзи, «Хафизалам-иркәм» – «Хафиза душечка» Г. Камала, «Казан сөлгесе» – «Казанское полотенце», «Зәңгәр шәл» – «Голубая шаль» К. Тинчурина).

О тесной связи татарского сценического искусства с песенно-музыкальными традициями народного творчества, в т.ч. циркового искусства, говорит также система терминов: «чичан» (народный сказитель, импровизатор), «телмарчи», бахши (учитель-режиссер), «шамакай» (клоун), «масхарабаз» (комедиант), «кәмитче» (артист цирка), «тамаша» (карнавал).

Художественная культура татар после принятия ими ислама в 922 г. развивалась в тесной связи с обширным миром мусульманской цивилизации, под влиянием которой происходило формирование и развитие татарских национальных духовно-эстетических ценностей. Стиль и каноны мусульманского искусства, с одной стороны, и этническая традиция – с другой определили национальную самобытность татарской культуры[70]. По мнению исследователей, ислам в Булгарии был более ортодоксальным и строгим, чем в ряде других мусульманских стран. На этом фоне развивалась своеобразная культура, сочетающая тюркские и восточные традиции[71]. Изоляция от основных тенденций мусульманского мира привела к расцвету суфийской культуры… «Татарская поэзия – основной художественный жанр литературы – со второй половины XVI до XIX в. – суфийская поэзия»[72].

---

[70] Червонная С. М. Искусство и религия: современное исламское искусство народов России. – М.: Прогресс-Традиция, 2008; Валеева-Сулейманова Г. Ф. Мусульманское искусство татар Среднего Поволжья: истоки и развитие // Исламское искусство в Волго-Уральском регионе. – Казань: Фэн, 2002. – С. 27–49; ее же. Мусульманское искусство в Волго-Уральском регионе. – Казань: Магариф, 2008; Измайлов И. Ислам и мусульманская культура в Волжской Булгарии // История татар с древнейших времен: в 7 т. – Казань: РухИЛ, 2006. – Т. II. Волжская Булгария и Великая Степь. – С. 549–557; Хакимов Р., Шагеева Р. Ислам Поволжья // Искусство ислама. – СПб.: Славия. – 2001. – С. 42–45; Sultanova R. Islamic aesthetics and scenography of the Tatar theatre // The Art of the Islamic World and the Artistic relationships between Poland and Islamic Countries. – Krakow, 2011. – P. 459–466.

[71] Измайлов И. Указ. соч. – С. 556.

[72] Игламов Н. Татарский театр и ислам. – С. 65.

Несмотря на наличие серьезных противоречий между театральным искусством и канонами ислама, в Татарстане предпринимались попытки их синтезирования.

Общеизвестно, что до Октябрьской революции религиозные торжества татар-мусульман включали в себя театральные элементы: «праздник гаит (последний день рамазана) отмечался театральными представлениями и концертами, о чем говорят публикации в периодической печати того времени»[73]. По утверждению композитора-этномузыковеда Масгуды Шамсутдиновой, одной из художественных особенностей Маулид-байрама (день рождения пророка Мухаммада) у мусульман Среднего Поволжья является театрализация – в нем присутствуют «сценическая площадка», слово, мизансцены, жесты, пластика, мимика, атрибуты, «режиссер-исполнитель». Участники собрания, они же слушатели и действующие лица, захватываются совместной причастностью к происходящему»[74]. Среди прогрессивно настроенных служителей культа встречались люди, обладающие артистическими способностями. Об одном из них в своих трудах писал Ш. Марджани: знаменитый «Уфимский Жагфар ишан» (Жагфар бин Габид эс-Сафари, умер в 1831 г.) «с тамбуром и другими музыкальными инструментами совместно со своими учениками часто гастролировал по Казанскому уезду и Уфимскому краю»[75].

Во время Маулид-байрама шакирды ставили спектакли. Например, в газете «Кояш» от 1914 г. сообщается, что в медресе Кизлау был поставлен спектакль «Мөгаллим» («Учитель») по пьесе Г. Исхаки: «Шакирды поняли, что такое театр. Решили в будущем на каждом празднике играть спектакль. После спектакля пять шакирдов в сопровождении мандолины и балалайки исполнили песни «Зилләйлүк», «Алма агачлары» и другие»[76].

---

[73] Ханзафаров Н. Г. Татарская комедия… – С. 32.

[74] Шамсутдинова М. И. Маулид-байрам у мусульман Среднего Поволжья: автореф. дис. … канд. филос. наук. – СПб., 2001. – С. 19.

[75] Ханзафаров Н. Г. Указ. соч. – С. 26.

[76] Кизләү мәдрәсәсендә театр // Кояш. – 1914. – № 333. (перевод с татарского выполнен автором. – *Р.С.*).

Мусульманское правоверие никогда не запрещало детские игры в куклы, «которые, по сути, всегда были домашними кукольными театрами»[77]. А «кукольные свадьбы», в прошлом устраиваемые зажиточными татарами как домашние спектакли, о которых писал Г. Исхаки в своем публицистическом произведении «Ике йөз елдан соң инкыйраз» («Исчезновение через двести лет»), создавали благоприятные условия для формирования профессионального театра.

В репертуаре татарского театра начала XX в. встречаются также спектакли с религиозной тематикой, с персонажами исламской мифологии. Например, трагедия поэта С. Рамиева из жизни Казани «Ибраһим пәйгамбәрнең яшерен васыяте» («Тайное завещание Пророка Ибрагима»), исполненная 25 марта (сезон 1924–1925 гг.) всей труппой со специально подготовленным хором при участии оркестра С. Сайдашева (с физгармонией), постановка режиссера Ш. Шамильского (афиша Национального музея РТ).

В годы советской власти, уже с начала 1930-х гг., когда в стране утвердился воинственный атеизм, «любые проявления религиозного чувства, любое упоминание в театре ислама и мусульманских священнослужителей в неуничижительном контексте грозили серьезными проблемами»[78].

Перед первыми организаторами татарских театральных трупп «Сайяр» (1907), «Нур» (1912) и «Ширкат» (1915) стояла задача создать искусство, понятное даже необразованным массам, далеким от культурной традиции и поэтому не готовым воспринять новое для них драматическое искусство. Как пишет Г. Исхаки, «Габдулла Кариев при выборе пьес для инсценировки руководствовался прежде всего принципом их соответствия народному духу, вкусам массового зрителя. <…> В произведениях Г. Камала, Г. Исхаки, Ф. Амирхана отразилась жизнь нации, героями их стали национальные

[77] Ханзафаров Н. Г. Татарская комедия… – С. 30.
[78] Игламов Н. Указ. соч. – С. 68.

типажи»[79]. В свою очередь массовому зрителю издавна были близки музыка, элементы фольклорного творчества[80]. Поэтому первые татарские драматурги многие образы и мотивы для своих пьес черпали из эстетики народных зрелищ. Ярмарка, цирк и жизнь улицы оказали непосредственно культурное влияние на сценическое искусство, воспроизводящее картины действительности и разыгрывающее ряд типичных, уже ставших к этому времени условных сюжетов и жанров. Искусство цирка, основанное на ловкости владения человеческим телом и мастерством управления природой, площадный балаган, срывающий всякого рода социальные маски и обнажающий скрывающееся за ними природное начало, близко театру. Источником вдохновения послужили и собственно народные зрелищные формы, обычаи и обряды.

Во второй половине XIX в., т.е. непосредственно перед созданием профессионального татарского театра, широкое распространение получило театральное искусство шакирдов. Оно возникло с активным использованием бытовавших в народной среде приемов и способов игры шамакаев, чичанов (сказителей), близких к скоморохам народных шутов, острословов[81]. Об одной театрально-комедийной пародийной игре шакирдов о Саубане-мулле из деревни Биклан (Биклән) Мензелинского уезда, известном в округе своей фанатичностью, сообщает в своих воспоминаниях Мирза Аитов: «Нары (импровизированная сцена) разделена занавесками (чаршау) на две половины: в левой «комнате» горой сложены подушки, место для Саубана-муллы, в «правой» сидят шакирды, переодетые в девушек. Заходит шакирд, играющий муллу, в чалме и чапане, в руках четки. Борода из льняного волокна. Подходит к занавеске и через вставленный в прорезь картонный рупор начинает свой урок о том, что женщинам по шариату запрещается

[79] Исхаки Г. Театр у северных тюрков // Türк yurdu. – 1925. – № 173/2 (сентябрь). – С. 303–307. [Перевод с турецкого Р. Кадырова].

[80] Гиззат Б. Татарский театр // История советского драматического театра: в 6 т. – М., 1967. – Т. 3. – С. 458.

[81] Татарская энциклопедия: в 6 т. – Т. 5. – С. 601.

показывать не только лицо, но и ноги. «Девушки» его назидания не слушают, так как в это время в окнах видны силуэты парней, поочередно бросающих письма-записки, выкрикивая имена девушек, которым они адресованы. Девушки всполошились, начинают шушукаться… В итоге одна из девушек по имени Хадича не может ответить на вопрос муллы. Провинившуюся девушку мулла приглашает на дополнительное занятие к себе домой после вечернего намаза… В конце вечера переодетый в муллу шакирд, встав на «минбар», с посохом в руках читает стихотворение Г. Тукая «Керешү хетбәсе»[82]. Такие пародийно-шуточные игры шакирдов представляют для нас интерес как сценографически оформленные представления, в которых проявлялась творческая фантазия исполнителей в использовании для игрового преображения костюмного масочного ряжения и вещественных атрибутов.

В связи с первыми любительскими спектаклями, которые ставились на русском языке в Казанской татарской учительской школе (с 1898 г.)[83], можно говорить о зачатках декорационного искусства. Сохранились свидетельства очевидцев о декоративном убранстве сцены: «…занавес изображает в верхней части вид Кремля со стороны Казанки, а снизу памятник Н. И. Лобачевскому, глобус и разные учебные пособия»[84]. Были свои декораторы и у «домашних» спектаклей, организуемых членами кружка учащейся молодежи «Шимбәчеләр», возникшего в 1903 г. по инициативе братьев Исмагила и Гарифа Габитовых. Один из них (Я. Абульханов)

[82] ЦПиМН ИЯЛИ. – Ф. 185. – Оп. 1. – Ед. хр. 48. Х. Гобәйдуллин. Татар халык уеннары. См. Приложение.

[83] В газете «Казанский телеграф» от 30 декабря 1897 г. в статье «Спектакли в Казанской татарской учительской школе» писали о постановке силами педагогов и учащихся школы комедий Н. В. Гоголя «Ревизор» и «Женитьба», а также водевиля «Вытурил». См.: Улемнова О. Л. Художественная династия Тагировых // Шакирджан Тагиров (1858–1918) и его потомки в науке и культуре: Материалы науч.-практ. конф. – Казань: Отечество, 2013. – С. 50–51.

[84] Цит. по: Улемнова О. Л. Указ. соч. – С. 50. Исследовательница предполагает, что декорации были выполнены под руководством педагога Ш. Тагирова с Исмагилом Габитовым – одним из организаторов кружка учащейся молодежи-мусульман «Шимбәчеләр».

запечатлен на фотографии среди участников любительского спектакля, поставленного в 1906–1908 гг.[85] 22 декабря1906 года участниками этого кружка на сцене Нового клуба был поставлен спектакль по пьесе турецкого драматурга Н. Кемаля «Кызганыч бала» («Жалкое дитя»). Этот день считается официально признанным днем рождения татарского публичного театра.

1.1.1. Традиционный татарский дом как компонент в становлении театрально-декорационного искусства

С самого начала возникновения публичных спектаклей на татарском языке в практике построения театрального пространства имеется непосредственная аналогия с особенностями планировки и оформления татарского дома. В русском театре XIX - начала XX века была та же установка на воспроизведение подлинных интерьеров русских жилищ, например, в спектаклях по пьесам А.Н.Островского в стилистике Малого театра.

Театральность в традиционном интерьере татарского дома как научная проблема рассматривается нами впервые. Сформулировать основные аспекты данной проблемы позволяют и теоретические разработки (эстетические, культурологические, театроведческие), и накопленный фактический материал, а также исследования самого различного характера (этнографов, архитекторов, искусствоведов, фольклористов).

Театральность любого пространства в первую очередь предполагает создание оппозиции «зал – сцена». Это некие исходные статические «параметры», задающие некий «театральный характер» любому пространству. Но его существование невозможно без создания мира

[85] НМ РТ. Воспоминания Р. Габитовой.

иллюзий, противостоящих реальному миру[86]. В отличие от А. Таирова, Е. Вахтангова, считавших театр искусством элитарным и предназначенным для зрителя, настроенного на восприятие и переживание красоты театральных форм[87], Н. Евреинов утверждает, что театральность существует не только в театре. Она присуща различным сферам действительности и представляет собой «инстинкт преображения, инстинкт противопоставления образам, принимаемым извне, инстинкт трансформации видимостей Природы»[88]. Иными словами, это стремление не быть самим собою, преображаться, становиться на время другим, не похожим не себя. То есть театральность органически связана еще и с феноменом артистизма. Это явление тоже выходит за пределы театра, является неотъемлемой частью жизни. Именно так трактует феномен артистизма Р. К. Бажанова, утверждая, что он пронизывает такие сферы жизни человека, как экономика, политика, наука, религия, массовая культура[89].

Исходя из этих положений можно под особым углом взглянуть на интерьер татарского дома. А именно на то, присуща ли ему театральность, «взывает» ли он «к артистизму», к особого рода формам поведения, которые можно идентифицировать как театральные.

П. Дульский в начале XX в., побывав в татарских деревнях, отмечает устойчивое сохранение традиционной структуры внутреннего убранства татарского дома. «С правой стороны от входа всегда бывает большая печь, своеобразного вида, с низким шестком и двумя котлами для варки пищи. Против печи, у передней стены нары, покрытые войлоком и стеганым «корпа», тут на нарах «тюшяк», подушки, перины и вверху кашага с двумя занавесками. За печью в углу устраивается всегда небольшая каморка, в

---

[86] Ален Жиро // Theatrepublic. – 1975. – № 5–6. Цит. по: Пави П. Словарь театра / Пер. с фр; Под ред. Л. Баженовой. – М.: Изд-во «ГИТИС», 2003. – С. 409.

[87] Таиров А. Записки режиссера. – Л., 2000.

[88] Евреинов Н. Театрализация жизни // Демон театральности. – М.–СПб., 2002. – С. 43.

[89] Бажанова Р. К. Феномен артистизма: автореф. дис. … канд. филос. наук. – Казань, 2003. – С. 3.

которой стоит громадных размеров медный таз и несколько кумганов с водой для омовения»[90]. Это так называемая черная изба. «Она бывает довольно убога, но все же в ней непременными элементами обстановки должны быть: шкафик с посудой, зеркало, часы, сундуки, покрытые пестрыми тканями и на окнах цветы. Совсем другое впечатление производит «белая гостевая комната». Она вся в коврах, занавесках, столы покрыты богатыми рисунчатыми скатертями, постель нарядно убрана одеялом (корама) и подушками до 10 штук разных размеров, кровать уютно задрапирована пологом (чаршау)… На почетном месте прибиты в рамах остекленные священные шамаили разнообразных рисунков и восточных шрифтов»[91].

В целом интерьер татарского дома характеризуется достаточно ярко выраженным стремлением приукрасить обыденность, придать любой вещи особую яркость, чтобы она могла произвести эмоциональное впечатление, притягивать взгляд, внимание. В этом смысле татарский дом можно характеризовать таким понятием, как «курчак» («кукла»). Подтверждение тому – указания в ремарках у авторов татарских пьес. Например, М. Амир в пьесе «Минлекамал» во II картине дом Магинура уподобляет «курчак өе» (дословно «кукольный дом»)[92]. Наверное, поэтому интерьер татарского дома без изменений был использован в театре и мог производить сильное театральное впечатление. В результате сложился так называемый «интерьерный театр», основой которого является почти достоверное воссоздание обстановки татарского дома.

Такому превращению бытового интерьера в театральный, возможно, способствовали некоторые особенности национального жилища, которые сложились в результате двух влияний.

Первое – влияние восточной культуры с ее традициями ислама. Отсюда – обилие ковров, подушек, текстильных изделий, сундуков, что сближают татарский дом с казахской и башкирской юртами. Доминантой

---

[90] Дульский П. М. Искусство казанских татар. – М., 1925. – С. 10.
[91] Там же.
[92] Амир М. Избранные пьесы: в 3 т. – Казань, 1967. – Т. 2. – С. 15.

такого интерьера, который организует эту восточную пестроту, являются нары – «сәке»[93]. И. Лепехин, путешествуя в конце XVIII в. по России, так описывает жилище татар: «В избах у татар поделаны глухие нары около стены дверям противолежащей, шириною сколько протянувшийся человек занят. Нары служат им и кроватью, и ларем для поклажи домашних надобностей. В потолки над нарами прикрепляется веревочка, к которой привешивают занавес шириною во все нары; итак, когда его спускают, то он представляет совершенный полог. Татары имеют изрядные перины и подушки»[94].

Нары как деталь интерьера считается общим признаком жилища самых разных тюркских народов[95]. Исследователи считают, что нары являются также доминирующим компонентом материальной культуры всего татарского этноса, особо колоритно подчеркивающим национальное своеобразие интерьера жилища[96]. Эта важная особенность пространства сохранялась вплоть до 60-х гг. прошлого столетия. Их вытеснение из татарского жилища началось под влиянием городской культуры. Возможно, именно сәке стали прообразом той границы, что разделяет зрительный зал и сцену. В национальной традиции эти нары всегда оформлялись занавесками «чаршау». Это еще больше усиливало сходство со сценой. Долгое время в татарском театре существовала традиция оформлять падуги в виде «кашага»

---

[93] В процессе развития жилища, устройство и размеры нар были унифицированы. Они представляли собой настланный на раму дощатый помост шириной примерно с человеческий рост и высотой около 40-45 см. Они располагались от угла до угла по линии передней стены. Существует несколько типов нар с учетом их конструкции, формы и расположения. Первый тип – длинные нары вдоль передней стены, второй тип – короткие нары, располагающиеся в разных частях жилого пространства. По этому признаку они разделены на четыре подтипа: 1 – отдельно стоящие в гостевой и кухонной половинах, или в одной из них; 2 – «путмар», 3 – открытые нары у входа и 4 – «коник». «Путмар» и «коник» выполнены в виде закрытых ящиков с крышкой, ставившиеся первый – в кухонной части, второй – у входа.

[94] Цит. по: Дульский П. М. Искусство казанских татар. – С. 12.

[95] Мухаметшин Ю. Г. Этнографическая интерпретация картографированных данных (на примере обстановки интерьера) // Языки, духовная культура и история тюрков: традиции и современность. Тр. Междунар. конф.: в 3 т. – Казань – М., 1997. – Т. 3. – С. 146.

[96] Там же.

(короткие занавески-подзоры из узорных тканей, протягиваемые под потолком нередко по всему периметру и вдоль матицы, идущей поперек помещения). Это изначально придавало сцене узнаваемость. Она отчетливо соотносилась в национальном сознании с образом нар. Соответственно все остальное пространство сцены мыслилось как дом и рождало особое переживание у зрителей театрального пространства как чего-то близкого, родного.

Усиливалось это чувство благодаря разнообразным декорационным элементам, заимствованным из традиционного татарского жилища: полотенца в виде занавесок, «кашага», сидения, имитирующие своим покрытием кожаную мозаику, подушки, а также яркая раскраска татарского здания, которую П. М. Дульский относит к отличительным особенностям восточного вкуса[97].

Помимо влияний восточной культуры, была еще одна особенность, обусловившая появление черт в татарском жилище, которые можно соотносить с театральностью. Эта особенность уже непосредственно связана с художественным мышлением татарского народа. В его основе, как считает Е. В. Синцов, лежит «рукоподобная» орнаментальная доминанта. Она влияет на отношение к любому пространству по типу «ладонь – пальцы», что порождает выделение центра и периферии. На периферии, как правило, ярко представлена «пальцеподобная активность» орнаментально-пластического мышления, что приводит к почти неузнаваемой трансформации исходного материала. Так создается некая иллюзия, своеобразный «миф» о реальности. Татары стремятся смягчить, приукрасить, сгладить слишком грубые формы, материалы. Это делает обыденную действительность в их представлении сложнее, интереснее, чем она есть на самом деле[98]. Е. В. Синцов называет эту особенность татарского пластического мышления «мифотворчеством по поводу вещи».

---

[97] Дульский П. М. Искусство казанских татар. – С. 10.
[98] Синцов Е. В. Природа невыразимого… – С. 217.

Проявляется такого рода мифотворчество и в татарском жилище. Мелкие детали, орнаменты, многочисленные занавески, драпировки – все призвано смягчить, скрыть слишком грубые или массивные элементы дома. Отсюда, очевидно, обрамление окон полотенцами, нар, печи – занавесками, развешивание на стенах намазлыков и полотенец. Подушки на нарах, покрывала на сундуках дают ощущение ковра или создают иллюзию мягкой растительности. Никогда не бывает открытым стол, пол застилается половиками. Это связано, несомненно, с желанием набросить на слишком грубые формы некие смягчающие элементы, придать им более мягкие контуры.

Благодаря этому предметы убранства татарского дома становятся активными компонентами среды. Вступая во взаимосвязь с человеком, они расширяют границы функционирования, иногда выходят за границы своего утилитарного назначения. Например, сундуки, которые были обязательной принадлежностью каждой избы. Н. И. Воробьев пишет: «У татар они (сундуки. – *Р.С.*) были русской работы и являлись скорее предметом обстановки, чем местом для хранения имущества, ибо количество их не всегда соответствовало наличию одежд владельцев. Сундуки ставились около печи или в простенке между окнами в боковой стене дома. Они обычно покрывались также ковриком (или көрпә)[99], обшитым оборками с трех сторон»[100]. Часто сундуки, устланные коврами, использовали для сиденья.

Постельные принадлежности также подчеркивали особенность татарского жилища, придавая ему своеобразный колорит. Подушки в старом татарском быту являлись не только принадлежностью постели, но в значительной степени и мебелью. Когда во время праздничных меджлисов (обедов) присутствовало какое-либо почитаемое лицо, ему обязательно

[99] Көрпә (тат.) – слабо простеганные постилки шириной 50–70 см, длиною от 50 см до метра и более.

[100] Воробьев Н. И. Казанские татары: Этнографическое исследование материальной культуры дооктябрьского периода. – Казань: Таткнигоиздат, 1953. – С. 194.

устраивали сиденье из подушек, которые покрывались «корпа»[101]. Полотенца были не только предметом туалета, но, главным образом, украшением комнаты. Если в русской и особенно в украинской избе полотенце употреблялось преимущественно для обрамления божницы, то в татарской они украшали стены. Полотенца с цветными концами придавали стенам ярко красный цвет. Такую же функцию имели намазлыки, которые по прямому назначению использовались как коврики для молитвы. Таких намазлыков вывешивалось по несколько штук, так что стена представляла сплошной яркий букет красок[102]. Нужно отметить, что при таком увешивании стен полотенцами, намазлыками нередко сглаживались углы комнат, им придавался слегка округлый вид, отдаленно напоминающий интерьер кочевнической юрты.

Все эти усилия по интенсивному наполнению пространства декорационными элементами восходят, очевидно, к очень масштабной мифологеме национального сознания. Дом должен был отдаленно напоминать эдем, рождать ассоциации с райским садом. Это придает образу дома в национальном сознании оттенок сакральности, святости, возвышенности, некоего другого измерения, где жизнь должна быть счастливой, наполненной высоким смыслом, ощущением скрытого присутствия божества.

Соответствующим этому факту должен быть особый тип поведения в доме, который тоже предписывается нормами национальной культуры. Например, в доме нельзя было вести себя как на улице: не только свистеть, но и громко говорить, ругаться, повышать голос.

Знаком присутствия другого пространства становится шамаиль[103]. В доме совершается намаз. Он читается на одном и том же месте, согласно

---

[101] Там же. – С. 197.

[102] Там же. – С. 202.

[103] Шамаиль (с арабского – качество, достоинство, всестороннее изображение) – настенное панно с изображениями святых мест и мечетей, а также текстов изречений из Корана, афоризмов, фрагментов поэтических произведений. Выполняется на бумаге и стекле // Татарский энциклопедический словарь. – Казань, 1999. – С. 658.

заведенному ритуалу. Расстеленный для намаза коврик (намазлык) придает дому сходство с пространством мечети. А это опять диктует особые формы поведения. Как в мечети, где главенствующая роль принадлежит мужчине, в доме ему тоже отведена особая роль, которая имеет четкие границы, некое подобие сценария. Соответственно выстроена роль женщины: у очага, возле печи, с детьми, «при муже»… Строгое разделение ролей мужчины и женщины порождает и выделение в пространстве дома мужской и женской половин[104].

Несмотря на различные социальные и поведенческие роли, в доме было пространство, «обладавшее наивысшим социальным статусом и игравшее роль микрокосма дома»[105], сфокусировавшее на себе все поведенческие возможности. Это были именно нары, которым могли сообщаться самые различные функции: ночью – для сна всей семьи, днем – как место для сидения, приема пищи, детских игр, а также как место собрания гостей, для ритуальных действий. Видимо, эта исходная «функциональная пластичность» нар стала своеобразным посылом для их превращения в подобие сцены. Даже с исчезновением нар во второй половине XX в., когда их заменили диваны, кровати, тем не менее сохранялись «следы» их присутствия в жилище. Место бывших нар продолжали отмечать «кашага» и занавески, «чаршау». Они призваны были хранить память о нарах, об их функциональности, поскольку занавески очень быстро меняли пространство, «пластифицируя» его, сообщая ему различные функции.

В татарском доме зародилось также и некое подобие театрального костюма. Он был частью интерьера и подчинялся тем же законам

---

[104] Деление пространства дома на мужскую и женскую половины часто связывают с традициями ислама – затворничеством женщин (в кухонной половине скрывались при появлении посторонних мужчин). Н. А. Халиков считает, что этот обычай восходит, как и выделение почетного места (тур), к более раннему домусульманскому времени. Он объясняет это тем, что выделение двух половин и почетного места в передней части жилища было характерно для многих, в том числе тюркоязычных народов прошлого. См.: Халиков Н. А. Поселение, хозяйственные постройки и жилища // Этнография татарского народа. – Казань: Магариф, 2004. – С. 86.

[105] Сулейманова Д. Н. Интерьер татарского дома: истоки и развитие. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2010. – С. 87.

орнаментальности и пластичности по отношению к исходному пространству. Одежда выполняла не только утилитарную функцию. Она должна была быть красивой, особенно женская.

К женской одежде в бытовом сознании татар сложилось отношение как к чему-то важному, имеющему большое значение. Наряд женщины тоже призван был создавать некий миф о своей владелице. Все должно было выглядеть лучше, ярче, необычнее, чем есть на самом деле. Женщина должна была превратиться в подобие куклы. Это отмечал и П. Дульский: «Татарки большие любительницы одеваться. Наряд женщин должен быть не только приличным, но и красивым»[106]. Если домашнее платье было достаточно простое, то ему полагался ярко вышитый передник, который это платье буквально преображал. Тот же калфак (женский головной убор) мог преобразить слишком простую прическу: обычно заплетали волосы в две косы, но калфаки носили все разные. Сходную роль выполняли монеты, собранные в украшение «хаситэ»[107]. Оно призвано было свидетельствовать о состоятельности женщины, ее фантазии, вкусах, ремесленных навыках (способности вышивать, работать с бисером)[108].

* * *

Изложенные наблюдения позволяют сделать ряд предположений о том, что татарский дом изначально содержит в себе элементы театральности. Его

---

[106] Дульский П. Искусство казанских татар. – С.13.

[107] Хаситэ – оригинальное женское нагрудное украшение поволжско-приуральских татар, типа перевязи, которая носилась через левое плечо, изготовлялась из прямой или в форме сегмента полосы желтой или красной материи, украшалась бляхами, монетами, раковинами, пуговицами, различными подвесками. К хаситэ татары-мусульмане часто пришивали «боти», матерчатый или металлический футляр для миниатюрного Корана или молитвенного письма.

[108] Об этом свидетельствуют материалы экспедиций, совершенных автором в 2004, 2009, 2017 гг. в Актанышский, Мензелинский, Муслюмовский районы Республики Татарстан. Элементы традиционного убранства интерьера современных сельских домов представляют собой инвариантные формы. Они воспроизводятся с различной степенью вариативности и сохраняются вплоть до сегодняшнего дня. Например, сохраняется традиционная кашага (подзор), вешаемая под потолком вдоль стен и матицы. То же относится и к занавесям (чаршау).

пестрое убранство, полихромия экстерьера и интерьера, деление на зоны, необычные функции у предметов обихода, национальный костюм – все это достаточно полно и без особых изменений переносится на сцену.

Подобием сцены в татарском жилище стали нары. Они собирают вокруг себя различные формы поведения, позволяя многократно пластифицировать это пространство, быть событийным центром дома. Это пространство богато декорировано, способно быстро и сильно видоизмениться. Продолжением интерьера является национальный костюм, богато украшенный, призванный создавать определенный образ человека.

В интерьере татарского дома и костюме уже изначально присутствует элемент остранения. Он проявляется иногда в довольно заметной гипертрофированности вещи, ее подчеркивании с помощью цвета, орнамента, местоположения в доме. Можно предположить, что именно благодаря этой особенности татарский дом был перенесен почти без изменений на сцену. И это нисколько не разрушило эффекта театральности, а наоборот, придало ей черты узнаваемости, близости, душевной теплоты. Присутствие интерьера дома на сцене тем самым сообщило татарскому очень молодому театру некий «горизонт прошлого». Это создавало иллюзию, что театр, театральность были свойственны татарскому народу издревле. В этом смысле татарский дом можно рассматривать как предтеатральную модель, поэтому, очевидно, перенесенный на сцену интерьер накладывал печать театральности на все поведение персонажей: на разговоры, на конфликты, на речевые жанры, построение мизасцены и т.д.

Возможно, именно потому, что татарский дом обладал элементами театральности, он почти в неизменном виде и был поначалу перенесен на сцену. Еще когда не было специальных зданий, первые театральные труппы, используя в качестве сцены любой уголок на ярмарке, помост на площади, возвышение, всегда дополняли его занавесками, а пространство сцены почти без изменения копировало интерьер национального жилища. Например, вот что пишет в своих воспоминаниях Р. Габитова о постановке турецкой

комедии «Гыйшык бәласе» («Беда от любви») Н. Кемаля членами кружка «Шимбә», организованного по инициативе братьев Измаила и Гарифа Габитовых, учащихся Казанской художественной школы: «В то время мы жили на Первой Горе в доме Суханова (ныне ул. Ульянова, д. 31). В доме у нас была большая, разделенная на две части аркой зала, что представляло большие удобства для постановки спектакля. Большая половина залы была выделена для зрителей, а на меньшей, которая сообщалась с еще одной комнатой, устроили сцену»[109].

Можно предположить, что исходными эстетическими установками такого приема было не стремление произвести художественный эффект. Цель была несколько иная: создать ощущение абсолютного жизнеподобия. На сцене, как в зеркале, отражалась реальная жизнь, с ее интонациями, жизненными коллизиями, условностями.

Об этом свидетельствуют, в частности, ремарки. Они строились как перечисление деталей интерьера. В этом не было никакого стремления к созданию иллюзорного мира, воображаемого пространства.

Актеры также должны были соблюдать требование абсолютного жизнеподобия. Это легко достигалось благодаря узнаваемому интерьеру. Они чувствовали себя здесь более комфортно, играть им было легко. Не требовалось, соответственно, специального обучения актерскому мастерству, искусству работы с декорациями. Почти к нулю сводилась работа режиссера. Критики также судили о постановках в соответствии с критерием жизнеподобия.

Эти традиции, сфокусированные линией «интерьерного театра», по-видимому восходящие к татарскому жилищу, оказались очень живучими. Почти натуралистическое копирование продолжалось вплоть до середины 1960-х гг.[110] Сходные тенденции наблюдаются и в настоящее время. Даже в

---

[109] НМ РТ. Воспоминания Р. Габитовой о постановке первых спектаклей в Казани. См. Приложение.

[110] Для середины XX века такая установка на подлинность интерьеров была актуальна в связи с развернувшейся в литературе и театре «деревенской» темой.

постмодернистских спектаклях постоянно возникает некое подобие «цитирования» данной традиции («Галиябану, сылуым иркәм» Т. Миннуллина, «Казанское полотенце» К. Тинчурина, «Свояченица и др.» Г. Камала).

Видимо, с этой же тенденцией сохранения традиций «интерьерного театра» связано очень бережное, ревностное отношение к старым постановкам, к их деталям, манере игры. Например, для художественного оформления спектакля «Гөлҗамал» Н. Исанбета сценограф С. Скоморохов тщательно изучал костюмы, реквизиты, сохранившиеся в фондах. Все это активно использовалось им. Из прежних спектаклей он, например, включал в новые постановки некоторые костюмы персонажей, а также элементы декора, сохранял фактуру материала.

В эскизе к неизвестной работе П. Сперанского боковые кулисы сцены представляют собой полотенца со стилизованным растительным орнаментом, низ которых украшен кружевами, а падуга – стилизованная вышитая кашага – тоже с цветочно-растительным орнаментом. («Ил» К. Тинчурина, художник Б. Урманче, 1926; «Потоки» Т. Гиззата, художник А. Тумашев, 1956. Национальный музей РТ; «Гульшаян» М. Амира, 1958. Музей театра им. Г. Камала; «Галиябану» М. Файзи, 1962. Художник М. Сутюшев. Музей изобразительных искусств Республики Татарстан).

На эту же традицию ориентированы и современные драматурги. В подобной манере до сих пор играют актеры, сохраняя особую атмосферу в зрительном зале.

Естественно, эта традиция менялась во времени. Так, появление в интерьере традиционного татарского дома новых элементов городской культуры (напольные часы, граммофон, зеркала, клетки с птицами, люстры, фикусы, шпалера, жандиньерка, кушетки и т.д.) сообщило сценографическому пространству очень яркие элементы необычности, «модности», «чужеродности». Но и в такой странной комбинации традиционного и нового интерьер дома был опять перенесен на сцену. Со

временем это превратилось в своеобразное клише татарского театра («Банкрот» Г. Камала, художник Б. Сперанский, 1933; художник А. Тумашев, 1975; «Первые цветы» К. Тинчурина, художник Б. Урманче, 1959; «Молодые сердца» Т. Гиззата, художник С. Скоморохов, 2009).

В современном театре традиционный интерьер, а также семантические элементы дома (окно, фронтон, ворота) используются в утрированно преувеличенном, гипертрофированном виде, тем самым приобретая обличье сказочного, фантастического мира. Пример тому – «Голубая шаль», «Казанское полотенце» К. Тинчурина, «Галиябану» М. Файзи в оформлении художников Р. Газеева, С. Скоморохова, Б. Ибрагимова. В них элементы традиционной культуры выступают в качестве знаков национального мира.

Все это свидетельствует о том, что интерьер татарского дома стал одним из истоков данной ветви татарского театра, которую условно можно назвать «интерьерным театром». Он предстает не только как исток национального театра, но и как своеобразная культурная доминанта, диктующая формы поведения, хранящая некие стереотипы выстраивания пространства, эстетические каноны. В городах «интерьерный театр» стал специфическим и очень сильным источником сохранения национальной самоидентичности. Комплекс татарского жилища, оформление его интерьера и экстерьера стали благодаря этой «ветви» татарского театра стереотипной формой национальной культуры.

1.2. Художественное решение первых спектаклей

Дореволюционный татарский театр состоял из нескольких трупп: казанской «Сайяр» («Путешественник»), уфимской «Нур» («Луч»), оренбургской «Ширкат» («Товарищество»), астраханской «Товарищество татарских драматических актеров». Несколько месяцев просуществовала в 1908 г. объединенная татарско-азербайджанская труппа «Товарищество казанско-кавказских артистов» под руководством известного

азербайджанского актера Г. Араблинского.

В 1922 г. две труппы – «Сайяр» и «Нур» – составили основной костяк Татарского государственного театра им. Красного Октября (в 1939 г. театру присвоено имя Г. Камала). Остальные коллективы просуществовали недолго.

Репертуар всех трупп, в том числе и «Нура», был идентичен[111]. Все они, с небольшой разницей, повторяли афишу «Сайяр». Поэтому зарождение и становление татарского театрально-декорационного искусства мы связываем в основном с деятельностью этой театральной труппы.

Эстетику татарского театра эпохи становления (1906–1912 гг.) во многом определяли условия существования и быта. Передвижной по своему типу, он ставил свои спектакли на разных площадках: в народных домах, на открытой эстраде, на Макарьевской ярмарке, в больших губернских городах Поволжья и городах восточных окраин (Средняя Азия и Закавказье). Не хватало женщин-актрис, и женские амплуа по необходимости занимали мужчины[112].

Труппа «Сайяр» (руководитель – Г. Кариев) играла в пьесах великих драматургов (Г. Камал, А. Островский, Н. Гоголь, Ф. Шиллер, Г. Гейне и Ж.-Б. Мольер). Но, как считает Н. Р. Игламов, «ранний татарский театр был ближе к природной специфике театра», поэтому в репертуаре доминировали «произведения совсем иного содержания»: «Денщик Гали», «Девушки не шутят», «Женские проделки», «Письмо напутало», «Ревнивый муж», «Жена на час» – комедии, водевили, шутки, фарсы татарского и русского происхождений[113].

Огромную роль в развитии татарского театра сыграла связь первых трупп с русским искусством, которая выражалась не только в постановке русских пьес, но и в том, что режиссерами выступали деятели русского театра. В сезоне 1907–1908 гг. в состав труппы «Сайяр» вошел Н. Зимовой.

---

[111] См. об этом: Илялова И. Театр им. Камала. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1986. – С. 20.

[112] Игламов Р. М. Типы театральности в раннем… – С. 252–253.

[113] Там же. – С. 253.

Благотворным было и сотрудничество с труппой актера русского казанского театра А. Загорского, поставившего спектакли «Коварство и любовь» Ф. Шиллера, «Грозу» А. Островского в 1913–1914 гг.[114] Имена Н. Зимового, И. Веермана, А. Загорского, М. Громова, А. Михайленко, В. Зотова остались в истории национального сценического искусства.

Русские актеры привнесли в татарский театр также и традиции русского декорационного искусства.

1.2.1. Оформление переводных спектаклей

Приобщение татарского народа к достижениям мировой культуры было настолько активным, что современным исследователям «позволяет полностью развеять миф о том, что татарское общество даже в начале века было закомплексованным; народ в силу своей темноты вел затворнический образ жизни, «с порога» отвергал все европейско-христианское, русское и отличался религиозным фанатизмом… Уже со второй половины XIX в. татарское общество столь стремительно втянулось в мировую цивилизацию, что некоторые акты подобного «вписывания» в европейско-русскую культуру и деловой мир потрясают воображение даже сегодня»[115]. Этот процесс происходил во всех сферах татарского искусства. Именно в этот период, накануне Первой мировой войны, остро встает вопрос пропаганды ценностей мирового изобразительного искусства среди татарского народа и в связи с этим проблема подготовки национальных кадров.

Как пишет Р. У. Амирханов, «к 1907–1908 гг. национальная жизнь уже не мыслилась без иллюстрированных журналов, всевозможных газетных рисунков, портретов, пейзажных произведений»[116]. Пропаганда изобразительного искусства являлась одним из важнейших направлений

---

[114] См. об этом: Илялова И. Межнациональные связи… – С. 33.

[115] Амирханов Р. Татарская дореволюционная пресса в контексте «Восток – Запад». – Казань: Татар. кн. изд-во, 2002. – С. 12.

[116] Там же. – С. 159.

журнала «Аң» («Разум»), на издательской базе которого Г. Ибрагимов выпускает своего рода приложение «Альбом изобразительного искусства»[117]. Здесь наряду с репродукциями картин русских художников (Репин, Айвазовский, Саврасов, Маковский, Шишкин и др.) помещались работы Рафаэля, Микеланджело, Леонардо да Винчи, Рембрандта[118]. Газета «Шура» рассматривает изобразительное искусство как могучее средство в воспитании дружбы между различными народами. Так, в 1912 г. в статье «Рәсем» («Рисунок») говорилось, что изобразительное искусство – понятное для всех народов художественное сокровище, и в этом вопросе татарам нужно взять пример с других народов[119].

Таким образом, в 1913–1915 гг. вопросы изобразительного искусства становятся одним из направлений татарской эстетической мысли. Газета «Кояш» отмечала, что каждый день ощущается потребность в национальной художественной школе. Из-за отсутствия татарских художников нет возможности оформлять книги, невозможно фиксировать исчезающие на глазах «ләүхә»[120]. В газете сообщается, что татарские дети посещали художественное училище вольнослушателями по выходным, но эти занятия осилил лишь Гумерхан Садыйков.

Лучшие представители татарской интеллигенции (Г. Ибрагимов, Г. Карам) в своих статьях проводят мысль о том, что татарская культура не может развиваться в узконациональных рамках, она неизменно должна находиться в тесном взаимодействии с достижениями мировой культуры. В прессе как значительное событие отмечались премьеры драматических произведений классиков русской, западноевропейской и восточной

---

[117] Альбом мөнәсәбәте белән бер-ике сүз // Г. Ибраһимов. Әсәрләр: 8 томда. – 5 т. – Казан: Тат. кит. нәшр., 1978. – Б. 178–201.

[118] Мәһдиев М. XX йөз башы татар публицистикасында рәсем сәнгате мәсьәләләре // Казан утлары. – 1975. – № 10. – Б. 140.

[119] Шура. – 1912. – № 20.

[120] Рәссамлык // Кояш. – 1914. – № 361.

литератур[121]. Поднимались также проблемы, связанные с художественным оформлением спектаклей.

Ведущим принципом первых переводных пьес стало угадывание того, что близко зрителю татарского театра: «выявление в пьесах тех мотивов, которые ассоциативно перекликались с жизнью татарского народа, стало залогом все возрастающего интереса зрителей к переводной драматургии»[122]. Так, спектакль «Гроза» (1914) «дышал непримиримостью к вековому закабалению женщины религией… В этом проявилось тогда национальное своеобразие театра, ибо в таком толковании были отражены интересы прогрессивной части татарского народа тех лет»[123]. Появились в репертуаре «переводы-переделки». Однако вскоре передовые деятели татарской культуры стали настойчиво требовать постановок русских произведений без переделок. В 1913 г. в журнале «Аң» писали: «Показывать народу русские драмы как драмы из нашей жизни – большое преступление… Надо играть эти драмы и их образы так, как они написаны на родном языке»[124].

Постановка артистом городского театра А. Загорским пьесы «Коварство и любовь» Ф. Шиллера в 1913 г. была первым обращением татарского театра к западноевропейской классике и дальнейшим шагом в развитии оформительского дела.

Для этого спектакля костюмы, парики, даже грим были заимствованы у Городского театра[125]. Но эпоху и стиль автора из-за малообеспеченности молодого театра воссоздать самостоятельно, по мнению критиков, не всегда удавалось: «Коварство и любовь» играли в декорациях, изображающих

---

[121] Салихова А. Особенности формирования и развития татарского сценического искусства. – Казань: ИЯЛИ, 2016. – С. 76; Г. Ибрагимов в 1910 г. в газете «Йолдыз» в двух номерах помещает свою статью «Рәссамлык» // Г. Ибрагимов. Әдәбият мәсьәләләре. – Казан, 1960. – Б. 24–30.

[122] Усманова Р. А. Н. Островский на сцене татарского театра // Театр. – 1968. – № 8. – С. 30.

[123] Там же.

[124] Там же.

[125] Йолдыз. – 1913. – 4 апрель.

татарское жилище[126].

Нужно отметить, что на первом этапе в оформлении еще сильны традиции мусульманской культуры. Это касалось и внешнего облика персонажей. Например, Г. Карам по поводу постановки «Грозы» пишет: «В третьем акте на голове у Катерины должен быть длинный белый шарф, а в последнем – длинный черный шарф. А у Болгарской – в третьем акте был зеленый шарф, а в последнем – белая накидка»[127].

Таким образом, происходит замена «чужого» понимания цветовой символики на «свое» мироощущение. При этом происходит трансформация общей символики зеленого – как цвета учения Аллаха – в символ жизни, а белого – символа душевной чистоты (ассоциативно вызванного саваном) – в символ смерти.

Прямым следствием процесса усвоения иной культуры и попыток адаптации ее к татарскому зрителю стала ярко выраженная тенденция к эклектизму. Смешение стилей, форм приводило к самым разнообразным комбинациям – гибридам, таким, например, когда герои Островского играли в калфаках и тюбетейках, или к небрежности. Г. Ибрагимов о постановке исторической пьесы «Янгура» А. Тагирова пишет: «Здесь не было истории о мирзе татар-нугаев. Из Исмаил-мирзы сделали Ивана Грозного, Алтынбика сыграла русскую боярыню, а Янгура всем своим поведением, костюмом напоминал средневекового рыцаря. А Чулпан словно не дочь нугайского мирзы, жившего триста-четыреста лет назад: всем своим видом (костюм, обувь), поведением она выглядит как современная мадемуазель»[128]. Неизвестный автор рецензии спектакля «Тахир – Зухра» Ф. Бурнаша пишет, что костюм Кариева-хана был больше похож на одежду московских князей, а

---

[126] Арсланов М. Г. Татарское режиссерское искусство (1906–1941). – Казань: Татар. кн. изд-во, 1992. – С. 58.

[127] Кояш. – 1914. – № 374–375. – 30–31 март. Цит. по: Салихова А. Р. Особенности формирования и развития… – С. 614.

[128] Ибрагимов Г. Татар сәхнәсе // Г. Ибрагимов. Әсәрләр: 8 томда. – Т. 5. – Казан: Тат. китап нәшр., 1978. – 276 б.

визирь больше напоминал дервиша[129].

Порой знакомство с западноевропейской культурой шло через посредничество родственных (тюркоязычных) народов. Так произошло с пьесой Ж.-Б. Мольера «Скупой», приведшей к досадным недоразумениям[130]. Г. Камал в 1912 г. привез эту пьесу из Стамбула как пьесу турецкого автора Теодора Касапа под названием «Пенти Хамит» и по незнанию перевел как турецкое произведение. Естественно, на татарской сцене «Скупого» играли в декорациях, изображающих местом события Стамбул, и в турецких костюмах с некоторыми татарскими элементами.

В антрепризе Г. Кариева художественное оформление спектаклей по произведениям русской и зарубежной классики было значительно более совершенным. Так, для постановки «Ревизора» в марте 1916 г. А. Загорский не ограничивался лишь сборной декорацией русской труппы: по его совету художнику Бенькову была заказана новая декорация и сшиты новые костюмы[131].

1.2.2. Оформление спектаклей национальной драматургии

Шаблонность и некоторая схематичность в оформлении первых татарских спектаклей объясняется особенностями развития татарской драматургии. Герои первого десятилетия татарского театра обычно не выходили за рамки *дома, семьи, комнаты*[132]. По этому поводу очень показательно ироничное замечание Г. Карама: «У наших пьес появился новый недостаток: в них на протяжении всего спектакля «едят» и «чай пьют». Один русский друг мне сказал: «Ваши пьесы, оказывается, состоят из еды и питья». Естественно, это так. Типы нашего театра едят, когда грустят,

---

[129] Статья подписана «Тамашачы» // Йолдыз. – 1918. – 6 май.

[130] См. об этом: Октябрьгә кадәрле татар театры. – Казан: Тат. китап нәшр., 1988. – 122 б.

[131] Губайдуллин Х. Татарский театр дооктябрьского периода: дис. … канд. искусствоведения. – Казань, 1964. – С. 142.

[132] Арсланов М. Г. Указ. соч. – С. 67.

едят, когда радуются, и даже когда умирают, наверное, не перестают есть! Та же самая история в пьесе «Живи, Зубайда». По вине наших писателей исполнители не могут найти слов, и каждое действие или «готовят на стол», или «пьют чай с яблоками». Пора уже бросить писать в такой манере»[133]. «По наивности наши первые авторы навязывали свое решение театру, то есть требовали буквалистского перенесения на сцену их первичной образности. Театр ими рассматривался как некий иллюстратор литературы, не больше», – пишет театровед Р. Игламов[134].

За неимением художника первые любительские труппы сценическую среду понимали также как дотошное натуралистическое воспроизведение действительности, а иной, кроме подлинной, она пока быть не могла. Они пользовались стандартными, имеющимися в каждом клубе декорациями, реквизитами. Реквизит (кумганы, тазы, посуда и т.д.) был подлинный. В случае надобности приносились настоящие пироги, сладости и т.д.[135]

Поскольку зачастую подбирали декорации из уже идущих спектаклей русского театра, для первых постановок был характерен *эклектизм*. Если действие происходило в комнате, то на сцене ставили обычно стандартный павильон из какой-нибудь пьесы Островского. Но, чтобы придать достоверность месту действия, на стенах вывешивали «шамаиль», на окнах развешивались татарские полотенца, стол накрывался домотканой скатертью, и убранство комнаты какого-нибудь камаловского бая было готово. Если же действие происходило в саду или же у реки, то на сцене появлялась соответствующая декорация из другого спектакля. Это оформление в различных постановках за сезон повторялось не раз»[136].

Когда к оформлению спектаклей привлекались русские художники, консультантами становились знатоки национальной культуры. Например,

---

[133] Салихова А. Р. Особенности формирования и развития… – С. 91; Г. Кәрам // Аң. – 1914. – № 22. – 2 дек.– Б. 401–402.

[134] Игламов Р. Испытание временем. – Казань: Отечество, 2007. – С. 159.

[135] Илялова И. Театр имени Галиасгара Камала. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1986. – С. 27–28.

[136] Кумысников Х. Халил Абжалилов. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1984. – С. 40–41.

мелодраму «Галиябану» Г. Кариев поставил с участием Газиза Губайдуллина, впоследствии видного советского историка, профессора Азербайджанского государственного университета[137]. На сцене был воспроизведен типичный интерьер зажиточного крестьянина[138]: «слева у самых нар два окна с узорчатыми занавесками, в правом углу окно и печка, сложенная на бревенчатой раме. На нарах стоит маленький, красиво разрисованный сундучок, накрытый покрывалом, а в левом углу нар сложены ватное одеяло, перина и подушки. Справа, возле печки, входная дверь. Слева на первом плане маленький столик, накрытый скатертью, над столиком висит керосиновая лампа. На стенах развешаны вышитые салфетки и полотенца»[139].

Декорации спектаклей раннего этапа были постоянны и неизменны на протяжении всего сценического действия. Они могли лишь несколько трансформироваться или дополняться отдельными элементами оформления.

Вместе с тем в творчестве Г. Камала органическое сочетание традиций письменной культуры и народной смеховой культуры при доминировании карнавального мышления давало возможность расширения географии сценического пространства спектаклей. В его пьесах нарушалось триединство места, времени, действия. Он стремился вывести действие из купеческих домов на улицу города, на базар, в городской сад…

В комедиях «Тайны нашего города», «Банкрот», «Первое представление» и др. Г. Камал создает «карнавализированные» формы хронотопа и внутритекстовых ассоциаций[140]. «Карнавальное» мышление драматурга позволяет соединить в единую композицию (покартинно) происходящее и в «Благотворительном обществе» (I акт), и «В ресторане» (II акт), и «В клубе» (III акт), и «На Сенном базаре» (IV акт), и «На литературном вечере». Изображаемую им жизнь татарской буржуазии и

---

[137] ЦПиМН ИЯЛИ. – Ф. 185. – Оп. 1. – Ед. хр. 29. [Х. Губайдуллин. Первые постановки «Галиябану».]

[138] Здесь упомянута фамилия художника Куклина (?).

[139] ЦПиМН ИЯЛИ. – Ф. 185. – Оп. 1. – Ед. хр. 29. [Х. Губайдуллин. Первые постановки «Галиябану».]

[140] Нигматуллина Ю. Г. Типы культур и цивилизаций… – С. 123.

мещанства он уподобляет азартной игре в домино, лото, грандиозному скандалу. По мнению Р. М. Игламова, генетический тип комедий Камала был близок к раннему творчеству (комедиям-фарсам) Мольера[141].

Современный театровед Н. Р. Игламов считает, что драматургия Г. Камала была народной по типу своей *театральности* (курсив автора. – *С.Р.*), корни которой в масочности действующих лиц, в условных приемах: «…театральный (не кабинетный) писатель, прекрасно зная особенности исполнительского стиля татарских актеров первого призыва, – давал монологи в зрительный зал, обращение героев к публике, близких раннему творчеству Ж.-Б. Мольера»[142].

Широкое вовлечение элементов карнавально-праздничной, площадной, игровой, фольклорной сатиры позволяло смело пользоваться приемами буффонады и цирка, клоунады, которые, в свою очередь, первым постановщикам давали возможность выходить к разнообразным формам импровизаций.

Благодаря упразднению цензуры после Февральской революции татарская труппа под управлением Г. Кариева пополнила свой репертуар новыми пьесами, в том числе ранее запрещенными. Например, в него вошли такие произведения, как «Яшь гомер» («Молодые годы») Г. Кулахметова, «Тартышу» («Поединок») Г. Исхаки, «Хаҗи әфәнде өйләнә» («Хаджи эфенди женится») Ш. Камала, «Беренче чәчәкләр» («Первые цветы») К. Тинчурина. Афиши того времени изобилуют образцами новой драмы (Ибсен, Горький, Найденов, Чехов), появились также исторические произведения, посвященные далекому прошлому, – первая национальная трагедия «Зулейха» Г. Исхаки.

Заботясь о пополнении репертуара за счет русской и западноевропейской классики, татарский театр в то же время огромное

---

[141] Игламов Р. М. Типы театральности в раннем… – С. 254.

[142] Игламов Н. Р. Проблема изучения истории татарского театра периода становления // Культура XX века и татарский театр: Материалы Междунар. науч.-практ. конф. – Казань, 2007. – С. 178–179.

внимание уделял собственной национальной драматургии. В рецензиях тех лет высказывалась мысль о том, что татарское искусство, приобщаясь к достижениям мировой культуры, не должно слепо копировать чужие образы, а должно развиваться, опираясь на свое культурное наследие, иметь свои неповторимые особенности.

По сути, к этому сводятся суждения неизвестного автора (до сих пор не установленного) по поводу постановки трагедии «Зулейха» Г. Исхаки, основной проблемой творчества которого было национальное самоопределение народа. Этот спектакль, повествующий о насильственном крещении татар, в 1917 г. получил широкий общественный резонанс среди татарской публики, восторженный отклик в периодической печати, шел везде с неизменным успехом (за короткий срок возобновлялся трижды) и до сегодняшнего дня в литературе об истории театра считался чуть ли не шедевром постановочного дела[143].

В свое время были и другие, более критические выступления, касающиеся режиссуры и художественного оформления. Неизвестный автор, анализируя весь спектакль, поставленный 9 июля 1917 г. в Городском театре, тонко подмечает некоторые нюансы, оставшиеся вне поля зрения исследователей. В отличие от других рецензентов, автор статьи не считает эту постановку пределом совершенства[144]. Особенно принципиально-критическую и негативную оценку он дает сцене появления ангелов, которая, по его мнению, написана Г. Исхаки с расчетом на высокоорганизованную сценическую технику. Но ее не было (даже в Городском клубе), и в итоге получилась следующая картина: действие спектакля начиналось в полумраке. Вместо простого деревенского интерьера – золотистая, богато декорированная стена. Когда она поднимается, перед взором возникает фантастическое зрелище: на всю ширину зала на заднем плане почти до

---

[143] Арсланов М. Г. Указ. соч. – С. 53.

[144] Статья «Зулейха» Г. Исхаки напечатана в газете «Корылтай» от 19 июля 1917 г. под рубрикой «Искусство и литература». Статья из: Исхакый Г. Әсәрләр: 15 томда. – Т. 8. – Казан, 2001. – Б. 310–315. (Перевод на рус. яз. автора. – *Р.С.*).

небосклона простирается то ли гора, то ли лестница. На небе в легком тумане плывут облака. По лестнице из-под небес спускаются белоснежные ангелы. И вдруг сцена освещается прожектором (наступает день), и созданная художником иллюзорная картина исчезает. При ярком свете зритель видит обыкновенную декорацию: облака, нарисованные на картоне, изображения девочек с крыльями в белом длинном платье и с венком на голове, точь-в-точь напоминающих христианских ангелов. Все это производило на критика неприятное впечатление. По его мнению, эта сцена должна была проходить при слабом, чуть голубоватом мерцающем свете.

Но самое большое сомнение у автора вызвало изображение ангелов: [не знаю, как] «в мусульманском мире в других регионах представляют себе ангелов, но у татар ангелов ни в каком виде не изображают»[145]. Если же театр все же решился на изображение ангелов, то, по мнению рецензента, лучше было бы придать им облик юношей в маленькой белой чалме, в белом «җөббә»[146] без бороды и усов, хотя мусульманские ангелы не разделяются по половому признаку. Ему кажется, что они должны быть по внешнему облику похожи не на девочек, а на мальчиков. В то же время рецензент пытается понять и режиссерскую логику: «Может быть, когда он допускал возможность изображения, руководствовался другими соображениями: ангелы могут быть видениями Захара, но это противоречит приходу Газраила (Смерти) за Зулейхой и обращениям ангелов к ней перед ее смертью. Это не в духе ислама».

Особое недовольство вызывает облик Газраила: он больше похож не на злодея, отбирающего душу, а на новогоднего Деда Мороза. То, что он обитает в подземелье, тоже не соответствует канонам. Неуместно также появление ангелов из дверей.

Отмечая эти и другие недостатки, касающиеся режиссуры, актерской

---

[145] Исхакый Г. Указ. соч. – С. 311.

[146] «Җөббә» – свободная, широкая, легкая верхняя одежда мужчин-мусульман, шитая из шелковой и шелковистой ткани // Татар теленең аңлатмалы сүзлеге. – 3 т. – Казан: Тат. кит. нәшр., 1981. – Б. 814.

игры, автор одну из причин неудач видит в отсутствии специально сделанной декорации и задает вопрос: «Когда же перестанем заимствовать чужое и для национальных пьес осознанно создадим свое оформление?»[147]

Таким образом, на примере этого спектакля можно сделать вывод о том, что строго канонизированные представления о строении мира, о времени и пространстве в мире ислама (по Корану) требуют внимательного отношения в проявлениях божественного. Невозможность его антропологически «земного» изображения толкало постановщиков к поиску новых выразительных средств выражения, тем самым к усовершенствованию технической оснащенности сцены.

1.2.3. Первые театральные афиши

В конце XIX в. семейные спектакли проходили без официального объявления и продажи билетов. О них знал лишь узкий круг людей.

В период общего революционного подъема, осенью 1905 г., появляется первая татарская театральная афиша. Она была цветной и на русском языке[148]. Сообщалось, что в первый раз в России труппою мусульманских артистов будет дан спектакль на русском и татарском языках. В программе: сцены из комедии А. Грибоедова «Горе от ума», комедия Н. В. Гоголя «Ревизор», а также комедия «Свет и тьма» Н. Островского (в вольном переводе пьеса «В чужом пиру похмелье»).

Это была настоящая рекламная афиша: больших размеров и оформленная с учетом вкуса, потребностей и особенностей публики. Организаторы спектакля вынуждены были учесть, что женщина-татарка не пойдет на спектакль, где ей придется сидеть среди чужих мужчин без покрывала. Поэтому и в газетном объявлении, и в афише было специальное напоминание о том, что бельэтаж предназначен исключительно для женского

---

[147] Татар теленең аңлатмалы сүзлеге. – Б. 814.
[148] Гиззат Б. Первая театральная афиша // Сов. Татария. – 1956. – 30 дек.

персонала, причем для желающих мусульманок оборудован редкими вуальными шторами. Вход, коридор и вешалки для сбережения верхнего платья совершенно изолированы от доступа мужского пола. Прислуга тоже женская – русская[149].

Сохранилась афиша с этим же репертуаром, извещавшая о гастролях в городском театре 3 декабря 1905 г., где главные роли исполнял сам И. Кудашев-Ашказарский. 4-й акт «Горе от ума» и 2-й акт «Ревизора» играли на русском, а комедию «Свет и тьма» в двух действиях – на татарском в национальных костюмах (перевод И. Кудашева-Ашказарского).

На этапе становления татарского профессионального театра, несмотря на нападки фанатично настроенных кадимистов, приверженцев старометодного ислама, организаторы первых театральных трупп – выходцы из новометодных медресе И. Кудашев-Ашказарский, Г. Кариев (М. Хайруллин), С. Гиззатуллина-Волжская – уважительно относились к исламу. Более того, по случаю канонических мусульманских праздников ставились спектакли, концерты. Например, в Оренбурге с разрешения начальства 28 октября 1913 г. в Городском театре товарищество мусульманских драматических артистов передвижной труппы «Нур» под руководством С. Гиззатуллиной-Волжской в честь торжественного праздника Курбан-байрам показало бытовую трагедию Н. Везира-Заде из жизни кавказских мусульман «Безвинная жертва» («Мөсыйбәте Фәхретдин», на афише – «Безвинное жертво»), в которой участвовала вся труппа (афиша на русском и татарском языках в виде листовки, двусторонняя; из ОРК КФУ, арабский шрифт в стиле насх). В ЦП и МН ИЯЛИ хранится афиша (в стиле насх и насталик), анонсировавшая о проведении И. Кудашевым-Ашказарским 27 июня 1918 г. в театре Панаевского сада большого вечера с показом спектакля «Әдәпсезләр» («Невоспитанные»), концертом и дивертисментом и о постановке 30 июня того же года спектакля «Мескен Фатих» («Горемыка Фатих») в честь празднования Ураза-байрама. Во время

[149] Гиззат Б. Первая театральная афиша.

этих представлений по мусульманскому этикету женщинам отводились специальные места. Более того, специально для женщин ставились спектакли, в которых мужские роли исполняли только женщины (например, спектакль «Өч хатын белән тормыш» («Жизнь с тремя женами») по пьесе Г. Исхаки, фото из Национального музея).

Желая привлечь побольше зрителей, организатор первой профессиональной труппы в Оренбурге И. Кудашев-Ашказарский использовал витиеватую форму афиш цирковых программ, любимых представлений татарской публики[150].

После спектаклей «Неучи и ученые» («Наданнар илә галимнәр») И. Кудашева-Ашказарского, «Хирургия» и «Злоумышленник» («Гыйлем тэшрих, касыйд») по рассказам А. П. Чехова, поставленных 22 июня 1907 г. в Симбирске, наряду с танцами, стихами, играми и «музыкально-вокальным дивертисментом» в программу вечера был включен и фейерверк.

Вплоть до конца 1920-х гг. в афишах наблюдаются элементы цирковых представлений. Например: программа афиши к спектаклям «Ирем кайтты» («Муж вернулся») и «Имчеләр корбаны» («Жертва знахарей») по пьесам Г. Монасыпова (17 января 1918 г.), оформленной в виде вышитого платочка с цветочным орнаментом, гласит: «На вечере дивертисмент, танцы, лотерея, американский аукцион, конфетти, серпантин и др.» (Архив театра им. Г. Камала).

Элементы цирка присутствуют и в гастрольных афишах. Например, о постановке спектакля «Бәхетсез егет» («Несчастный юноша») Г. Камала наряду с названием, по диагонали, на русском языке и татарского варианта в стиле насх сообщается: «Зал и киоски будут украшены в восточном вкусе. Во время антракта оркестром будут исполнены национальные песни. После спектакля танцы, бой конфетти, серпантин, бомбочки и летучая почта» (постоянная экспозиция НКЦ «Казань»).

---

[150] Кумысников Х. Истоки сценического реализма. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1982. – С.35.

Первым художником театральной афиши по праву можно назвать драматурга Галиасгара Камала. Велика его заслуга и в создании новых видов татарских шрифтов (около 30), более двадцати из которых употреблялись в печатании книг к 1909 г. в типографии И. Харитонова[151].

С именем Г. Камала связано и становление татарской театральной афиши как самостоятельного жанра графического, плакатного искусства. Как вспоминает Л. Аитов, афиши старались печатать не в типографии, а делать собственноручно. Г. Камал, виртуозно владеющий арабской каллиграфией, со своим сыном Анасом делал по 40–50 афиш к каждому спектаклю[152]. Это были не просто шрифтовые афиши, а подлинно художественные композиции, в которых немалое место занимали иллюстрации, рисунки Г. Камала. Особенно красочными получались афиши бенефиса самого автора. Будучи профессиональным каллиграфом, Г. Камал в афишах сочетал разного типа и размеров шрифты с декоративными орнаментальными мотивами. Примером могут служить узорно-каллиграфические афиши о постановках спектаклей «Уйнаш» 22 декабря 1914 г. в Новом клубе (написана почерком сульс, насх, рик’а с преобладанием последнего), «Кечкенә сугыш» («Маленькая война») 5 августа 1916 г., «Җилкуарлар» («Ветряные») (в стиле насх). Все эти афиши хранятся в Национальном музее Республики Татарстан.

Нужно отметить, что театральные афиши первого десятилетия отличаются обилием информации: кроме названия спектакля, перечня лиц и исполнителей, указывалась программа музыкальных вечеров или других мероприятий. Например, афиша от 24 ноября 1908 г. гласит: «Спектакль «Поиск жениха, или Беда позорного объявления». Затем литературный вечер и танцы. Прочее: С. Рамиев и Г. Тукаев будут читать свои последние стихи. Оркестр татарской молодежи будет играть национальные мелодии. В спектакле участвуют: Гиззатуллина, Булгарская» (почерк насх; архив ИЯЛИ).

---

[151] Каримуллин А. Татарская книга. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1974. – С. 52.

[152] Аитов Л. Безнең остазыбыз // Г. Камал турында истәлекләр. – Казан: Тат. кит. нәшр., 1979. – Б. 105–106.

В целях привлечения зрителей иногда давались пояснения к названию спектакля: «22 декабря 1914 года в Новом клубе Товариществом мусульманских драматических артистов под руководством А. Кариева представлено будет «Уйнаш» («Распутство»)». Ниже на кириллице: «Каенана өйдә булса, өйнең асты өскә килә» («Если свекровь дома, то дом вверх дном»). Вход без рекомендаций. Во время антракта играет оркестр под управлением Фишкина».

Наибольшей информативностью и разнообразием почерков отличаются афиши периода Первой мировой войны. В архиве ИЯЛИ имеются плакаты с названиями в стиле куфи и насх, в нижней части которых сообщаются также дополнительные сведения, вызывающие интерес у публики, или анонсируется последующий спектакль, например: «1. «Вопрос о масле» («Май мәсьәләсе»). 2. «Путешествие в Казань». Благотворительный спектакль в пользу Общероссийского воздухоплавательного флота (1913 г., 14 июня)». На другом плакате от 13 февраля 1914 г. читаем: «Спектакль «Жена на час» («Бер сәгатьлек хатын»). Концерт 12-летней певицы Фатимы Гумеровой. Декламация при участии Х. Гумерова. Танцы. Во время танцев будет играть оркестр Каргопольского полка».

В афишах с 1914 г. появляется первая театральная эмблема: в рамке, обрамленной с двух сторон кулисами, женщина в профиль, с венком на голове (до этого в программах было лишь изображение лиры). В стиле насх название спектаклей: «Аю» («Медведь») А. Чехова, «Әткәй ялгыз калды» («Отец остался в одиночестве») Г. Камала, «Анасы кабере өстендә» («Над могилой матери»). Режиссер Г. Камал.

Типичная афиша революционной эпохи от 15 января 1918 г.: «Патриотический военный вечер. Спектакль «Денщик Гали». Дивертисмент (стихи, музыка, песни, танцы, балет, рассказ, декламации, кавалеристы, эскадроны поют песни, играют на курае, гимнасты, военные игры). Танцы». (Из архива ИЯЛИ).

В этих плакатах кроме революционной романтики, ура-патриотизма присутствует и суровая правда о жизни простых людей, о тяжелых последствиях войны и разрухи.

По стилистике афиши первого десятилетия XX в. своей откровенной декоративностью, широким применением арабской вязи, национального орнамента близки к стилю своего времени (модерн), при этом перекликаются с оформлением татарских дореволюционных книг (заставки, бордюры, виньетки, прочие украшения типа зигзагов, ромбов и т.п.).

Эти разнообразные афиши, напечатанные в типографии и написанные руками в разных почерках арабского письма, представляют огромный интерес как документальные свидетельства о первых шагах татарского сценического искусства.

1.2.4. Театральный костюм

Если развитию профессиональной татарской театральной афиши в большой степени способствовали многолетние и высокоразвитые традиции оформления татарской книги, искусства каллиграфии и благодаря этому сложился индивидуальный подход к художественному оформлению афиши (к каждому спектаклю писалась своя афиша), то в первые годы в татарском театре о единстве руководства в решении костюмов не могло быть и речи. На этом этапе преобладают тенденции механического перенесения на сцену этнографического костюма без творческой переработки.

Как пишет исследователь татарской режиссуры М. Г. Арсланов, костюм почти полностью находился в ведении актеров. В зависимости от своих материальных возможностей и понимания артисты самостоятельно готовили одежду персонажа. Ее иногда носили и в повседневной жизни[153]. В своих воспоминаниях З. Султанов пишет, как актеры собирали необходимую

[153] Арсланов М. Г. Татарское режиссерское искусство (1906–1941). – Казань: Татар. кн. изд-во, 1992. – С. 39.

одежду и реквизит у местных жителей[154].

В сущности, как первому художнику татарского театра Г. Камалу пришлось заботиться и о сценических костюмах. Вместе с актерами в поисках одежды (камзолов, казакин, ичигов, чапанов, чалмы и др.) он ездил по ярмаркам или же одалживал ее у местных купцов[155].

Уже в первые годы существования татарского театра в рецензиях обращается пристальное внимание на внешний облик персонажей, на эстетическую сторону всех элементов театра. Передвижная труппа «Сайяр» часто использовала возможности того помещения, где игрался спектакль (часто о декорациях вообще нет упоминаний). Представляется, что суждения некоторых современных исследователей о том, что критики того времени «еще не умели анализировать сценический костюм и связывали одежду больше с актером, чем с действующим персонажем», несправедливы[156]. Еще в 1907 г. Г. Карам, анализируя спектакль «Оят» («Стыд»), отмечает плохой вид париков и указывает на несоответствие костюмов социальному положению персонажей. «Ярко желтые ичиги, серебряные часы, открытая голова Ибрагима напоминают не сына фабриканта, а кучера»[157].

В периодической печати описываются такие курьезные случаи, когда актеры, внешне похожие на татар, играли русских: «В спектакле «Галимнәр» («Ученые») Низаметдин-бай своими костюмами, гримом был похож на татарского бая, а своим поведением больше походил на русского приказчика. И язык полурусский, и поведение полурусское»[158].

На первом этапе для привлечения большого числа зрителей в переводных спектаклях артисты часто выступают в татарских костюмах[159]. В 1905 г. И. Кудашев-Ашказарский одним из первых в истории татарского

---

[154] Г. Кариев. – Казан, 1976. – 24 б.

[155] Г. Камал турында истәлекләр. – Б. 11–12.

[156] Арсланов М. Г. Указ. соч. – С. 40.

[157] Йолдыз. – 1907. – 12 сентября (№ 167). Здесь и далее выдержки из татарской прессы даны в авторском переводе с сохранением особенностей стилистики текста.

[158] «Усал». Татарча театр // Йолдыз. – 1907. – 20 июль (№ 147).

[159] Шәрәфиев Ф. Гөлсем Болгарская. – Казань: Таткнигоиздат, 1957. – С. 12.

театра, перенеся жизнь русских в татарскую среду, одел героев А. Островского с татарскими именами в спектакле «Свет и тьма» – «переводе-переделке» комедии «В чужом пиру похмелье» в национальные костюмы (об этом упоминалось и в афише). Г. Карам был с этим не согласен. Он отмечал «исторический анахронизм» – несоответствие костюмов персонажей изображаемой эпохе: «Садык и Галимжан – главные действующие лица комедии «Хозяин и приказчик» (по пьесе «Бедность не порок») – надели на головы «исторические» каляпуши[160], давно вышедшие из моды. Головной убор одного носили 50 лет тому назад, а шитый каляпуш Галимджана – задолго до событий, происходивших в наши дни. Такие тюбетейки можно надеть только в исторических пьесах. О том, что герои – наши современники, свидетельствует газета, которую читает Галимжан по ходу действия. А газета на татарском языке начала издаваться всего 3–4 года назад»[161].

Критика того времени отмечает также несоответствие костюма характеру, психологическим особенностям, возрасту, социальному положению героев. Автор рецензии спектакля «Дәҗҗал» пишет о неестественном поведении героини в ее ситуации. «В ожидании своего мужа-пьяницы она появилась с модной прической, с калфаком[162] на голове и в

---

[160] «Каляпуш» – тюбетейка. Тюбетейка (түбәтәй), мужской головной убор, популярный у мусульманских народов, в т.ч. и у татар. Представляет собой небольшую шапочку – полусферическую с четырехклинным верхом или в виде усеченного конуса с плоским верхом (кәләпүш). Тюбетейку обычно шьют из дорогих однотонных тканей (бархат, шелк, парча) на хлопчатобумажной подкладке. Для сохранности формы убор простегивают, продергивая или закладывая между строчками шнур, скрученный конский волос. Традиционные, молодежные тюбетейки украшают тамбурной или золотой вышивкой. В 19 в. тюбетейки производили каляпушные промыслы Казанской, Тверской, Оренбургской губерний // Татарский энциклопедический словарь. – С. 590.

[161] Карам Г. Татарский спектакль на сцене Восточного клуба // Казан мөхбире. – 1908. – 12 ноябрь. Цит. по: Кумысников Х. Истоки сценического реализма. – С. 50.

[162] Калфак – традиционный девичий и женский головной убор татар Среднего Поволжья и Приуралья. Представляет собой вязаный либо сшитый из бархата колпак. Более поздние бархатные калфаки бытовали во всех группах татар, кроме кряшен. Украшали калфаки золошвейной гладью, бисерным, жемчужным шитьем («энже калфак»). В кон. 19 – нач. 20 вв. вошли в моду маленькие калфаки – наколки, которые носили с легким покрывалом либо шелковой шалью // Татарский энциклопедический словарь. – С. 257.

нарядном платье, в каком ходят только на балы. Можно подумать, что Гиззатуллина-Волжская играет в «Короле Лире» В. Шекспира или в «Анфисе» Л. Андреева»[163]. Без внимания рецензентов не остается ни одна деталь, вплоть до опрятности внешнего вида и чистоты одежды. Тот же Г. Карам критикует Кариева и Болгарскую за небрежное отношение к костюмам и гриму[164]. Так, в одной рецензии сообщается, что некоторые актеры в спектакле Туйкина «Ватан каһарманнары» («Герои отечества») в помещении играли в «уличной одежде»[165].

Одному из рецензентов не нравится, что Баязидский одинаково создает образы деревенских и городских старух (из-за отсутствия актрис женские роли исполняли мужчины): одинаковый грим, однообразная мимика наскучили зрителю[166].

Нужно отметить, что уже в те годы существовало понятие театрального грима, и почти в каждой рецензии имеются замечания относительно качества грима: тщательности наложения, «правильности» и «правдоподобности», соответствия характеру того или иного персонажа или предлагаемым обстоятельствам. Например, Г. Карам критикует Мангушева за то, что тот не смог ни голосом, ни своим обликом, ни гримом походить на Халил-бая[167]. А в «Банкроте» от отмечает несоответствие грима изображаемой эпохе[168].

Критика призывала деятелей театра бороться за правду жизни и в вопросах оформления спектаклей отстаивала принципы реалистического изображения действительности. Режиссер Г. Кариев принимал во внимание претензии критики и старался вводить в спектакли достоверные детали костюма, реквизита и другие театральные атрибуты.

Вот как описывает рецензент облик персонажей в спектакле

---

[163] Һатиф. Татарча театр // Йолдыз. – 1912. – 1 апрель.

[164] Кәрам Г. Шәрыкъ клубында беренче спектакль // Йолдыз. – 1911. – 22 декабрь (№ 990).

[165] Һатиф. Татарча театр // Йолдыз. – 1912. – 23 октябрь.

[166] Әкмәли. Татарча театр // Исхакый Г. Әсәрләр: 15 томда. – Т. 8. – Казан: Тат. китап нәшр., 2001. – Б. 153.

[167] Исхакый Г. Әсәрләр: 15 томда. – Т. 8. – Казан, 2001. – Б. 178.

[168] Кәрам Г. «Банкрот» // Йолдыз. – 1911. – 8 нобярь (№ 254).

«Галиябану» М. Файзи: «Входит Галиябану (А. Синяева). Она в простом крестьянском национальном костюме: в пестром платье с цветастой отделкой, в зеленом платочке, в казанских ичигах из сафьяновой кожи, на шее – разноцветные бусы... Халил одет в вышитую национальную рубашку, подпоясанную кушаком, а поверх нее – в казакин без рукавов, на голове у него каракулевая шапка (кырма бүрек), на ногах – черные сапоги... Бадри (Кариев) сидит на стуле, поджав под себя ноги. На нем белая домотканая холщовая рубашка и камзол черного цвета без рукавов, на голове тюбетейка, на ногах казанские ичиги, В левой руке он держит цветастый платок, которым время от времени вытирает лицо. Он сидит облокотившись о стол и поглаживает бороду и усы»[169].

Предпринимались первые попытки понять природу характера представителя того народа, жизнь которого описывается драматургом. В 1914 г. Камал I сыграл роль Дикого в спектакле «Гроза», поставленном режиссером русского театра Загорским. Актер долго искал такой грим, чтобы его лицо напоминало русского купца, и добился желаемого[170]. Для спектаклей по пьесам русских авторов иногда костюмы брались из русского театра. В 1916 г. труппа «Сайяр» впервые для постановки «Ревизора» Н. Гоголя получает консультации у русских режиссеров и артистов[171]. Повышается качество оформления спектаклей и в труппе «Нур». К 1915 г. из-за хорошей оснащенности «Народного дома» в Оренбурге каждый спектакль ставился, как и в русском театре, с декорациями и в специальных костюмах[172].

Улучшению театрально-постановочного дела в татарском театре способствовал и переход передвижной труппы «Сайяр» в стационарное положение. С декабря 1911 г. труппа «Сайяр» была включена в штатное

---

[169] ЦПиМН ИЯЛИ. – Ф. 18. – Оп. 1. – Ед. хр. 29. [Губайдуллин Х. Первые постановки «Галиябану».]

[170] Кумысников Х. Истоки сценического реализма. – С. 80.

[171] Шәрәфиев Ф. Гөлсем Болгарская. – С. 17–18.

[172] Кәбир Бәкер. «Нур» труппасы Оренбургта // Вакыт. – 1915. – 19 март.

расписание Восточного клуба[173]. Восточный клуб (Шәрык клубы), со времени своего основания выполнявший своего рода роль «института культуры» для мусульманской общественности Казани[174], к которому и была прикреплена труппа «Сайяр», имел современное по тогдашним меркам здание со сценой и зрительным залом на 150–160 мест, а также комнаты для игры в лото на 100 мест[175].

Историк театра Х. Махмутов так описывает помещение клуба: «На первом этаже находились касса, гардероб и правление клуба. Постепенно клуб обзаводился хорошей мебелью и оборудованием, декорациями, расширялась его полезная площадь – всего со стоячими и сидячими местами зрительный зал мог вместить в себя 300–400 посетителей; здесь проводились спектакли, концерты, лекции, встречи Нового года, танцевальные вечера»[176].

К этому времени относится и начало творческой деятельности татарского художника-самоучки Сабита Яхшибаева.

1.3. Наивный реализм С. Яхшибаева: рождение театрально-декорационного искусства

Необходимость профессионального подхода к оформлению татарских спектаклей в первую очередь остро ощутили драматурги. Г. Камал пишет, как он несколько раз пытался поставить свою пьесу «Ачлык кушты» («Голод заставил»), но из-за отсутствия нужных декораций вынужден был отложить. Хотя не раз обращался к правлению клуба с просьбой сделать декорации, но получал отказ, и по этой причине пьеса так и не была поставлена[177]. Будучи

---

[173] Татарча театр // Йолдыз. – 1914. – 1 ноябрь.

[174] Заббарова Л. М. Татарские театральные коллективы в ТАССР в 1930-е годы: дис. … канд. ист. наук. – Казань, 2001. – С. 20.

[175] Салихова А. Р. Литературно-критическое наследие Г. Карама: дис. … канд. филол. наук. – Казань, 1998. – С. 29.

[176] Мәхмүтов Һ., Илялова И., Гыйззәт Б. Октябрьгә кадәр татар театры. – Казан: Тат. кит. нәшр., 1988. – С. 103.

[177] Камал Г. Әсәрләр. – Т. 2. – Казан, 1951. [Была поставлена в помещении «Нового клуба».]

художником-каллиграфом, оформителем афиш, Г. Камал серьезно занимался поиском художника для татарского театра. По его утверждению, вопрос о подготовке национальных кадров конкретно был поставлен в ходе подготовки к 40-летию издательской деятельности И. Н. Харитонова[178].

Мусульманская печать решила направить одного одаренного ученика в художественное училище и назначила стипендию. Была предпринята попытка сбора общественных средств. Как сообщает Г. Камал, правление газеты «Йолдыз» определило 50 рублей. Дополнительно редакция газеты «Вакыт» перечислила такую же сумму. Библиотека «Сабах» после издания и распространения книги «История печати» также обещала некоторую помощь[179]. Но Г. Камал с горечью отмечает, что несмотря на все это, нужную сумму тогда так и не смогли собрать. И не нашлось ни одного мусульманина для рекомендации на учебу.

И вот в августе 1912 г. в Казань к Г. Камалу приезжает двадцатидвухлетний Сабит Яхшибаев с рекомендательным письмом от Дэрдменда[180] с просьбой помочь устроить его в художественную школу.

О первом художнике татарского театра известно немногое. Сабит Габдельбасыйрович Яхшибаев родился в 1890 г. в деревне Суер Верхнеуральского уезда Оренбургской области (ныне деревня Суяргол Учалинского района Республики Башкортостан). Окончил в деревне медресе и шесть классов городской школы. Еще во время учебы он отличался способностью к рисованию, и звали его «художник-малай» («мальчик-художник»). Его рисунки вывешивали в классах. По поручению своего учителя, будучи старшеклассником, он давал уроки рисования своим сверстникам[181]. После школы работал на Авзяно-Петровском заводе

---

[178] Камал Г. Мөселман рәссам // Камал Г. Әсәрләр. – Т. 2. – Казан, 1951. – Б. 246.

[179] Там же.

[180] Дэрдменд – псевдоним, настоящая фамилия и имя – Рамиев Мухамметзакир Мухамметсадыйк улы (1859–1921), поэт, золотопромышленник. Вместе с братом Ш. Рамиевым издавал газету «Вакыт», журнал «Шура».

[181] Әмиров Х. Тәүге рәссам // Совет Башкортостаны. – 1980. – 13 апрель (на башкир. яз.).

кочегаром и забойщиком, затем помощником машиниста на золотых приисках Тамяно-Танговорского товарищества. Как вспоминает его друг Х. Амиров, Яхшибаев свои первые картины писал углем на заборах конторы. Талант молодого художника не остался незамеченным высокообразованным хозяином прииска поэтом Дэрдмендом, который посоветовал ему ехать в Казань и обратиться к Г. Камалу. В знак благодарности Яхшибаев подарил ему свои пейзажи: на одной из картин он изобразил гору Биштак вблизи деревни Исмакай, на другом – устье реки Кургашлы, на берегу которой старик Ярмас удит рыбу, а на третьей – вид на шахты прииска[182].

Как пишет Г. Камал, прием в школу к этому времени уже закончился, и Яхшибаеву предложили посещать бесплатные занятия[183].

Свои рисунки молодой Яхшибаев помещал в редакции газеты «Йолдыз». Как вспоминал заслуженный художник РСФСР и народный художник ТАССР Б. И. Урманче, в 1912 г. в Восточном клубе была организована небольшая выставка работ двух художников, одним из которых был Яхшибаев[184]. Он предоставил несколько портретов углем на ватмане. Удивительная легкость и в то же время сходство с натурой высветили талантливость художника и заставили обратить на него внимание. В 1912–1913 гг. он сотрудничал с сатирическим журналом «Ялт-йолт» («Сверкание»), руководимом Г. Тукаем и Г. Камалом. Он – единственный из художников, подписывавший свои карикатуры в этом журнале[185].

Г. Кариев, глубоко понимавший необходимость профессионального подхода к оформлению спектаклей, по предложению Г. Камала принял С. Яхшибаева художником в театр. Таким образом, именно с приходом

---

[182] Әмиров Х. Тәүге рәссам.

[183] Камал Г. Мөселман рәссам.

[184] Губайдуллин Х. Первый художник-декоратор // Вечерняя Казань. – 1985. – 25 июля.

[185] Первоначально он иллюстрировал исключительно рекламные объявления в журнале «Ялт-йолт». Полностью им оформлен № 57 от 1913 г. Некоторые его рисунки опубликованы в статье: Вагапова Ф. Г., Донина Л. Н. Знаковые функции татарского костюма в иллюстрациях театральных и неизвестных художников в начале XX века // Вестник Казан. технол. ун-та. – 2014. – Т. 17, № 24. – С. 374–378.

С. Яхшибаева в антрепризе Г. Кариева[186] начинается переход от дежурных декораций к индивидуальному оформлению каждого спектакля.

Доход, поступающий от спектаклей, начинает расходоваться на изготовление декораций, на организацию и расширение костюмерной, парикмахерской и бутафорного цеха[187]. Хотя во всех исследованиях отмечается, что С. Яхшибаев оформил много спектаклей, обычно упоминаются лишь «Банкрот», «Тайны нашего города» Г. Камала и «Неравные» Ф. Амирхана.

К сожалению, эскизы не сохранились. В трудах Х. Губайдуллина имеются перепечатки фото декораций «Неравные» Ф. Амирхана[188]. В приложении к диссертации Х. Губайдуллина дана фотография графического эскиза декорации сатирической комедии «Банкрот» Г. Камала в постановке труппы «Сайяр» в ноябре 1912 г.[189] В них представлена типичная эклектическая обстановка гостиной купеческого дома с элементами городского и деревенского интерьеров.

Нельзя не увидеть своеобразия декораций художника, яркой и неповторимо индивидуальной, национальной самобытности. Он по-своему пытался соединить в павильонном решении особенности оформления татарского интерьера с традициями декорационного оформления русского театра. Здесь главное – установка на правдоподобие; завораживает похожесть, где изобразительность преобладает над выразительностью, подминает и подменяет ее. Это так называемый «театральный примитив» – «наивный реализм». Как в картинах наива, здесь система-эталон воплощена без изъянов, присутствует все, что окружает зрителя в повседневной жизни, все узнаваемо и топографически точно. В этом виде театрального примитива,

---

[186] Г. Кариев организует «Товарищество», именуемое «Татарская труппа под руководством Г. Кариева». См. об этом: Губайдуллин Х. Х. Первое десятилетие татарского театра. – Казань, 1957. – С. 20.

[187] Губайдуллин Х. Х. Первое десятилетие татарского театра. – С. 20.

[188] Гобәйдуллин Х. Сабит Яхшыбаев. – Б. 110–111.

[189] Губайдуллин Х. Татарский театр… [Декорация восстановлена Х. Губайдуллиным и Ф. Валиевым по рассказам артистов Г. Болгарской и К. Шамиля.]

нам представляется, проявилась одна из особенностей татарского пластического мышления – стремление к детализации, любовь к деталям. Она сказывалась и в тщательном, скрупулезном подборе костюмов и реквизита.

Действие во всех трех актах происходит в гостиной дома купца Сиразетдина Туктагаева с типичной обстановкой, характерной для начала XX в. Строго симметрично меблированная комната: огромный ковер на полу, слева – круглый стол, покрытый скатертью, справа – окно, слева – дверь. Слева на стене огромные часы, диван, над ним висит ковер с национальным орнаментом. В углу сундук, комод, на нем патефон. Там же висит шамаиль прямоугольной формы. Посередине фронтально расположена большая дверь в залу, закрытая тяжелыми драпировками. Оформление отличается глубоким реализмом и жизненной правдивостью.

Как считают исследователи, именно типичность, узнаваемость обстановки помогала режиссеру Г. Кариеву раскрыть множественность ситуации, рассказанной в спектакле[190].

Восстановление декорации «Банкрота» дает возможность представить техническую оснащенность сцены. Из рассказов участников спектакля известно, что оформление «Банкрота» было лучше, чем в предыдущих постановках. Хотя размеры сценической площадки «Восточного клуба» не давали возможности художнику С. Яхшибаеву развернуться, все же он оформил спектакль с большим вкусом и со знанием особенностей татарского интерьера. «Все было на своем месте, оформление помогало актерам», – вспоминали впоследствии[191].

Вершиной постановочного искусства дореволюционного татарского театра исследователи называют спектакль «Неравные» Ф. Амирхана (1915)[192]. Нужно отметить, что для татарского театра эта постановка являлась своеобразной школой в подготовке к сложной психологической драматургии

---

[190] Арсланов М. Г. Татарское режиссерское искусство... – С. 45.
[191] Губайдуллин Х. Татарский театр… – С. 76.
[192] Арсланов Г. М. Указ. соч. – С. 49.

Чехова.

С. Яхшибаев, точно следуя ремаркам автора, в первом акте создал богатую, по-современному обставленную комнату купца Сафыя Насыйбуллина[193] в виде трехстенного павильона с потолком. Решение сценического пространства от «Банкрота» отличается обилием деталей интерьера европейского типа.

Слева на первом плане диван, далее дверь, задрапированная бархатными шторами зеленоватого цвета, камин, возле которого стоят два кресла, над камином огромное зеркало (до потолка), на камине часы. Посередине входная дверь, направо от двери пианино, на нем абажур, по обеим сторонам большие вазоны с пальмами. С правой стороны два окна, между ними стоит письменный стол, на стене фотографии. Посередине комнаты небольшой столик, покрытый ажурной скатертью, и два стула. Пол застлан ковром. «Убранство комнаты показывает, что хозяин дома не простой татарский купец с шамаилем на стене и простым комодом, на котором стоит граммофон, а купец, далеко ушедший от своего сословия, хотя бы по внешнему облику»[194].

Впервые в этом спектакле показывается эволюция характеров персонажей через решение сценического пространства. Гумер, мечтавший всю жизнь об обогащении, накопительстве, наконец добился своего, стал крупным буржуа: наладил работу своей оптической фирмы, наследовал от отца его мануфактурный магазин.

Действие второго акта разворачивается в саду. Перед зрителем предстают фасады двух дачных домиков под кронами больших деревьев старого сада, занимающих половину пространства. Слева на переднем плане – терраса дома Насыбуллиных, на дальнем – дача их соседей, семьи

---

[193] Фотографии трех актов спектакля «Неравные» Ф. Амирхана были напечатаны в журнале «Аң» (1915. № 4. 28 февраль. Б. 78, 79, 82). Перепечатка Х. Губайдуллиным в журнале «Казан утлары» (1966. № 3. С. 111). Оригиналы хранятся в ЦПиМН ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ.

[194] Губайдуллин Х. Татарский театр… – С. 119.

студента Габдуллы. На террасе установлены столы и стулья. Перед террасой – цветы[195]. «Во всем: и в обсыпанных белым песком дорожках, и в скамейках, и в установленных в разных местах качалках – чувствуется хозяйская рука»[196].

Впервые серьезное внимание обращается режиссером и художником и на *световое* и *цветовое* оформление спектакля.

Во всем сценическом оформлении доминантой был зеленый цвет, но когда действие происходит в начале лета, краски более яркие, свежие (II акт), а в третьем – краски более осенние. Вся картина природы дополнялась также и шумовым оформлением. Когда события развивались поздно вечером, сцена освещалась желто-зеленоватыми лучами полной луны. Из окон домов падали полосы света. Перемешиваясь с тенями, падающими от деревьев, они создавали таинственно-тревожную атмосферу. Иногда доносились голоса прогуливающихся по саду людей, шелест сухих листьев, пение ночных птиц[197].

Хотя костюмы персонажей были созданы по сословно-типажному принципу, явно чувствовалась ироническая оценка происходящего художником. Сафый Насыбуллин был одет на европейский манер, но по несколько устаревшей моде. А сын его был одет по самой последней моде (английский костюм, бабочка), но с неизменным каляпушем на голове. Внешний лоск Гумера (Иманского) позволял создателям спектакля четче выявить внутреннюю пустоту, бездуховность молодого дельца, всеми силами стремившегося к накопительству. На фото бросаются в глаза выбеленные лица и утрированно яркий грим у персонажей.

Впервые, на наш взгляд, в этом спектакле постановщики добивались выразительной, почти символической образности в решении костюмов.

Белый цвет костюмов Рукии (Ф. Ильская) и Сулеймана (К. Тинчурин) по замыслу автора и постановщиков олицетворял чистоту их

---

[195] Описание по фото: Гобәйдуллин Х. Сабит Яхшыбаев. – С. 111.
[196] Кәрам Г. «Тигезсезләр» // Аң. – 1915. – № 4. – Б. 87.
[197] Там же.

взаимоотношений, незапятнанность чувств[198]. Можно здесь проследить и связь костюма с декорацией: по сохранившимся фото видно, как в связи со значительно изменившимся стилем жизни, когда наряду с национальными формами распространялись европейские интерьеры (а это в свою очередь переносилось на сцену), произошла замена традиционного костюма модным европейским, а также смешение модного и традиционного начал.

Наряду с элементами традиционной одежды (свободное длинное платье, широкие рукава, жилеты, калфак, тюбетейка, ичиги, обилие вышивки, оборок и т.д.) в костюмах присутствуют детали модной одежды (шлейфы, пиджаки, брюки русского покроя, галстуки, шляпы, туфли, открытый воротник).

Двойственность вкуса в костюме сказывалась и на характере украшений: сочетание ювелирных украшений (сережки, яка чылбыры, «чулпы» (накосники) с дешевой бижутерией (длинные бусы, броши). Но при этом сохранялся силуэт, принцип многослойности, характерный для народной одежды, но более облегченный за счет уменьшения количества оборок, декоративных вставок (бахрома, позументы, ленты). При этом головные уборы – тюбетейка и калфак – присутствовали как элемент татарского сценического костюма, форма и орнаментация которых оставались традиционными, став неким символом татарскости.

Высокую оценку спектаклю «Неравные» дал критик Г. Карам. «Посмотреть это новое представление пришла вся великая исламская семья нашего города, интеллигенты, молодежь и учащиеся. … Все разошлись из театра удовлетворенные, с прекрасным впечатлением от спектакля… Действительно, для нашего народа, пресытившегося убогими костюмами, некрасивой мебелью на сцене, более того, тысячи раз повторяющимися тоскливыми и нелогичными философскими поучениями, эта тонкая пьеса стала настоящим «сюрпризом» своими прекрасными образами, здоровыми и

[198] Арсланов М. Г. Указ. соч. – С. 51.

чистыми мыслями…»[199]

Таким образом, с приходом Яхшибаева татарские спектакли получили индивидуальное профессиональное оформление, отвечающее требованиям публики.

Декорации С. Яхшибаева не лишены недостатков: бросается в глаза однообразие решения сценического пространства, преобладание фронтальной планировки, повторяемость деталей интерьера из спектакля в спектакль. Тем не менее это были первые профессиональные опыты оформления спектаклей в татарском театре. С. Яхшибаев перенес в татарский театр открытые и утвержденные МХАТом *импрессионистические* сценические средства.

Отдавая дань достаточно твердо сложившимся представлениям о декорации как об искусстве воссоздания в сценическом пространстве конкретного места действия, в отличие от бытового натурализма, доминировавшего на первом этапе существования татарского театра, он начал придавать сценической среде с помощью света, цвета и звука необходимое эмоциональное состояние, сложно меняющееся настроение.

С. Яхшибаев является первым художником-самоучкой, упомянутым в официальной печати тех лет. Из искусствоведов о нем впервые написал П. Дульский. Как он сообщает, С. Яхшибаев в 1911 г., будучи солдатом, работал декоратором в армейском театре, с 1915 г. он посещал студию И. Машкова, члена объединений «Бубновый валет» и «Мир искусства»[200]. Он писал немного наивные, но трогательные в своей искренности жанровые композиции и портреты, исполненные своеобразного очарования народного примитива («Деревня», «Крестьянка-татарка», «Татарин», «Изба»). Они были показаны на IV выставке ТатАХРР, посвященной первому пятилетию Татарской Советской Республики[201]. Факт о том, что он послал две картины в

---

[199] Цит. по: Салихова А. Р. Особенности формирования и развития... – С. 87.
[200] Дульский П. Татар рәссамнәре тирәсендә // Безнең юл. – 1926. – № 4. – Б. 43.
[201] Червонная С. М. Искусство Татарии. – М., 1987. – С. 289.

Третьяковскую галерею и они были приняты в фонды, пока не установлен[202]. Сохранились портреты Галиасгара Камала, Габдуллы Кариева, написанные им в 1914 г.[203] Работы С. Яхшибаева, несмотря на то, что они написаны начинающим художником, не лишены достоинств. Заметим, что он владел основой своего искусства – рисунком. Портрет Г. Камала поражает правдивостью, поразительным сходством с портретируемым. Видимо, художник при написании портрета использовал общеизвестное фото Камала, часто встречающееся в печати[204]. Драматург изображен на фоне синей драпировки в нарядном костюме. Тщательно и точно выписано лицо. Выражение благородное, с чувством достоинства и значительности своего положения. По сравнению с фото живописный портрет получился более лиричным, что соответствовало доброму, отзывчивому характеру драматурга.

В 1920–1930-е гг. С. Яхшибаев связывает свою судьбу с Башкортостаном. В начале 1920-х гг. после организации Башкирского драматического театра в Стерлитамаке он был приглашен В. Муртазиным-Иманским в состав труппы художником. Их творческая дружба началась еще в годы совместной работы в труппе «Сайяр». Сохранилась фотография спектакля «Тахир – Зухра» Ф. Бурнаша, поставленного Муртазиным-Иманским и оформленного Яхшибаевым. Артисты на снимке еще в

---

[202] О подтверждении в получении в фонды Третьяковской галереи сообщает в своей статье Х. Амиров. См.: Әмиров Х. Тәүге рәссам // Совет Башкортостаны. – 1980. – 13 апрель.

[203] Портрет Г. Камала в 2003 г. приобретен Национальным музеем Республики Татарстан у внука Камала; портрет Г. Кариева находится в постоянной экспозиции музея Г. Кариева в д. Кулбай-Мораса Нурлатского района Республики Татарстан. В дни празднования 110-летия татарского театра в Музее государственности в Кремле экспонировался еще один портрет Г. Камала, хранившийся в Музее ТГАТ им. Г. Камала, без авторства. Первое упоминание о портрете Г. Камала мы находим у С. Червонной. Как она пишет: «некоторая застылость позы, анатомическая неточность рисунка удивительно сочетались с жизненной правдой, с остротой видения, свойственной одаренному художнику-портретисту». См.: Червонная С. Искусство Татарии. – М., 1987. – С. 289.

[204] В казанский период жизни С. Яхшибаев занимался увеличением фотографий, рисовал портреты на дому // Рамиев И. Г., Даутов Р. Н. Литературный словарь. Краткий справочник по дореволюционной литературе и культуре. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2001 (на татар. яз.)

костюмах и в гриме. Муртазин-Иманский среди них в костюме Тахира[205].

Нам удалось установить, что С. Яхшибаев на башкирской сцене оформлял «Карагол» Д. Юлтыя, «Ашкадар» М. Бурангулова, «Галиябану» М. Файзи, «Тахир – Зухра» Ф. Бурнаша, «Башмачки» Х. Ибрагимова. К сожалению, эскизы декораций к спектаклям не сохранились.

Театровед из Уфы Л. Фарзутдинова в своей кандидатской диссертации, анализируя этнографические мелодрамы, поставленные в башкирском театре в первые годы становления, подчеркивает, что для них была характерна эстетика примитива («наивного реализма»), «не отягощенная аналитическим подходом к действительности». Эти спектакли «ориентировались на уже оформившееся в народном эстетическом сознании клише», продиктованное традиционным бытовым укладом народа, большая часть жизни которого проходила на лоне природы[206]. Декорации чаще всего представляли собой живописный задник с изображением характерного пейзажа, легкие кулисы с написанными или аппликированными на тюле кронами деревьев. Сцена утопала во множестве вещей: ярко орнаментированные паласы и шаршау, цветные подушки, кумганы, тазы и т.д.[207] Это привычно узнаваемая среда создавалась как в жизни: для достоверности и костюмы, и домашняя утварь были собраны у населения. Задача художника состояла в отборе типичного, подчеркивающего национальное своеобразие башкирской культуры.

В 1922 г. Яхшибаев некоторое время преподавал рисование в школе имени Х. Ямашева[208]. Татарскому театроведу Х. Губайдуллину посчастливилось учиться у него одну зиму. Как он вспоминает, «неизгладимое впечатление оставили его скромность и педагогический

---

[205] Гобәйдуллин Х. Халык артисты В. Мортазин-Иманский // Кызыл таң (Уфа). – 1970. – 15 декабрь.

[206] Фарзутдинова Л. С. Фольклорные традиции в становлении башкирского театра: автореф. дис. … канд. искусствоведения. – СПб., 1992. – С. 7–10.

[207] Фарзутдинова Л. С. Запад и Восток в пространстве башкирской сцены // Искусство Евразии: на перекрестке культур. – Уфа, 1998. – С. 37.

[208] Гобәйдуллин Х. Сабит Яхшыбаев. – Б. 111.

такт»[209].

Стремление к совершенствованию мастерства привело художника в 1926 г. в Казанские художественные мастерские[210]. Как пишет Р. Ишмурат, он оформлял спектакль «Өтек философ» («Паленый философ»), но тяжелое положение не дало возможности продолжить учебу. Художник вернулся в Уфу и снова стал работать в башкирском театре художником-декоратором. К сожалению, он ушел из жизни очень рано (умер от болезни 14 июля 1930 г.).

С именем С. Яхшибаева связано зарождение татарского профессионального декорационного искусства в начале XX в. Его творчество является ярким примером наивного искусства, находящегося в пространстве традиционных ценностей, в котором преобладает непосредственное, неискушенное мировосприятие. Однако, стремясь преодолеть статичность «интерьерного театра», он впервые, используя писаную декорацию, попытался соединить особенности оформления татарского интерьера с традициями русского декорационного искусства («Неравные» Ф. Амирхана). Значение его творчества прежде всего в том, что в нем содержится историческая память культуры, являющейся одной из движущих сил современных художественных процессов. Сыграв свою конструктивную роль на этапе становления татарского декорационного искусства, его опыт для художников татарского театра становится источником творческого обновления, восстановления оборванных и ослабленных исторических связей, приобщения к корневым основам традиционной культуры[211].

***

Основные направления исканий татарского декорационного искусства в дореволюционный период связаны с оформлением произведений Г. Камала,

---

[209] Губайдуллин Х. Первый художник-декоратор.

[210] Дульский П. Татар рәссамнаре тирәсендә // Безнең юл. – 1926. – №4. – Б. 43.

[211] Эта тенденция наиболее ярко выражена в творчестве современных сценографов: Р. Морова, Б. Насихова, С. Скоморохова, Б. Ибрагимова и др. См. об этом: Султанова Р. Р. Проявление наива в сценографии татарского театра // Феномен наивного искусства и творчество аутсайдеров в наши дни и его проблемы: Материалы науч. конф. – М., 2004. – С. 120–128.

Ф. Амирхана, Г. Исхаки и др., в которых преобладала народность, шаржевость, однолинейность, что объясняется рамками просветительского характера театра. В начальный период в татарском театре не всегда можно четко разграничить «маску» и «амплуа», в нем больше преобладала обобщенная маска[212]. Все это определяет стилистику оформления спектаклей: на первом этапе превалирует *игровая* функция сценографии в таких ее элементах, как грим, костюм, реквизиты. Задача воспроизведения точной копии жизни определяла не столько форму декорационного оформления, сколько естественную среду для игры, как театральный фон (как это было типично для системы игровой сценографии).

Стремясь к наиболее полному воспроизведению жизни, не имея возможности использовать для этого декорационное оформление, первые постановщики обращали основное внимание на актера. Как справедливо отмечает современный критик Н. Игламов, актерское искусство периода становления было всем: оно «замещало» и декорации, <…> и бутафорию, и даже пьесу… Отделка стояла важнее сверхзадачи, почти как в народных баитах, как в шамаилях. Краски, орнамент были важнее стержня роли»[213].

В таком «природном» театре в создании образа было сильно импровизационное начало: «татарские актеры апеллировали к зрительской фантазии, стремясь актерской игрой дать ощущение среды бытования (сценография)»[214]. На наш взгляд, именно в раннем татарском театре заложены признаки того, что и сейчас остается ценным: можно любоваться умением носить национальный костюм, обращаться с вещами, которым обладают артисты старшего поколения, тем богатством красок, интонаций, деталей, которыми изобилует их игра[215].

С приходом в театр художника С. Яхшибаева постепенно

---

[212] Салихова А. Р. Литературно-критическое наследие Г. Карама: дис. … канд. филол. наук. – Казань, 1998. – С. 159.

[213] Игламов Н. Р. Проблема изучения истории… – С. 180.

[214] Игламов Р. М. Типы театральности в раннем… – С. 254.

[215] Ингвар И. Г. К вопросу об истории режиссуры татарского театра (1906–1956). – Казань, 1956; Музей театра им. В. Качалова. – С. 10–11; Фонд И. Г. Ингвара, ед. хр. 12602.

натуралистическое, естественное, реальное оформление, характерное для первых спектаклей, сменяется иллюзорной декорацией, воссоздающей на сцене с той или иной достоверностью *образ* места действия спектакля. Художник ищет в единой сценической среде декорационные, архитектурно-планировочные, вещественно-предметные детали, говорящие о характерах действующих лиц, об их материальном, социальном положении. Но это уже не натуралистический, а импрессионистический подход в *эстетическом* постижении изображаемого.

Он стал делать декорации, в которых меняется характер пространственного решения спектаклей: статичное, неизменное место действия сменяется *покартинным* изображением жизни во всем ее многообразии (произведения Г. Камала, Г. Исхаки), что близко к тому, что наблюдается в произведениях типа «Тысячи и одной ночи» с «четочной» композицией[216]. В них краткие сюжетные истории («хикаят») нанизываются на одну повествовательную линию, как бусинки в четках, украшаются орнаментикой, отличаются друг от друга смысловыми и эмоциональными оттенками, в которых и заключалась обычно суть авторской идеи.

Как показывает анализ, на этом этапе оформление татарских спектаклей носит эклектический характер, особенно в решении западноевропейской, русской классики, а также исторических пьес. В стремлении добавить разнообразия спектаклю часто постановщики пренебрегали единством стиля, полностью забывая о характере произведения.

Таким образом, различные типы заимствования, эклектическая смесь татарских, восточных, русских, западноевропейских традиций создают едва заметный эффект пародирования.

Итак, в дооктябрьский период в татарском театре были заложены основы профессионального театрального декорационного искусства и художественное оформление стало важным компонентом в создании образа

---

[216] Нигматуллина Ю. Г. Типы культур и цивилизаций… – С. 68.

изображаемого места действия. Оформление спектаклей стало привычным явлением даже в самодеятельных труппах не только в городе, но и в глухих деревнях.

Как пишет Х. Губайдуллин, в материалах, пришедших из Бугульмы в комиссию по организации 20-летия театра, сообщалось, что в 1916 г. труппа «Молодые энтузиасты» («Яшь һәвәскәрләр») в бывшем Златоустском уезде, в деревне Өлкенде, ставила спектакли Г. Камала, Ф. Амирхана, И. Богданова со своими декорациями небольшого формата, которые носила с собой из деревни в деревню[217].

На первом этапе становления театрально-декорационного искусства можно заметить и ростки светомузыкального оформления[218], а также элементы «игры с вещами»[219]. Уже на этом этапе были попытки создания обобщенного места действия (некий образ Вселенной, космоса в спектакле «Зулейха» Г. Исхаки).

Справедливости ради отметим, что с момента возникновения татарского театра его сопровождала профессиональная критика, сформировалась художественная среда, разбирающаяся в театральном искусстве.

В лице Габдрахмана Карама (Г. К. Рахматуллина) мы имеем первого искусствоведа, театрального критика, обращавшего внимание на спектакль как на единый ансамбль, ясно представлявшего сущность сценического искусства. Он – знаток истории татарской материальной культуры, хорошо разбирающийся в стилевых направлениях и жанровых особенностях драматургии критик, впервые поднимает вопрос об эстетике татарского

---

[217] Гобәйдуллин Х. Октябрьга кадәрге чорда татар авылларында театр // Совет әдәбияты. – 1962. – № 11. – Б. 140–142.

[218] Как сообщается в газете «Әль-ислах» (1907 г. 28 марта), во время литературного вечера после исполнения сольных номеров, выступления хора, чтения декламаций состоялись танцы, во время которых использовали разноцветный рефлектор. См.: Әмирхан Ф. Сайланма әсәрләр: 2 томда. – Т. 2. – Казан: Тат. кит. нәшр., 1958. – Б. 239.

[219] Например, в спектакле «Скупой» Мольера (1916) критики отмечают, что игра актера Л. Аитова с непомерно огромными ключами в зале вызвала оживление и смех. См.: Илялова И. «Нур труппасы» // Октябрьгә кадәрге татар театры. – Казан: Тат. кит. нәшр., 1988. – Б. 242.

театра[220]. Г. Караму принадлежат слова: «Театр – место красоты и изящества»[221].

[220] Г. Карам (Г. К. Рахманкулов) (1878–1947) – первый и до революции единственный профессиональный театральный критик, имеющий высшее специальное искусствоведческое образование (окончил искусствоведческий факультет Стамбульского университета). См. более подробно: Салихова А. Р. Указ. соч. – С. 102.

[221] «Театр нәфәсать вә гүзәллек урыныдыр. Анда декорацияләр вә уйнаучыларының киемнәре матур булырга тиеш булган кеби, сөйләгән сүзләре дә матур булырга тиеш». См.: Кәрам Г. Татар театры // Исхакый Г. Әсәрләр. – 15 томда. – Т. 8. – Казан, 2001. – Б. 178.

ГЛАВА 2. ТЕАТРАЛЬНО-ДЕКОРАЦИОННОЕ ИСКУССТВО В 1920-е гг.

Театрально-декорационное искусство 1920-х гг. сфокусировало и преломило усилия крупнейших мастеров всех художественных направлений того времени, стало яркой страницей в истории татарской культуры XX в. Первые опыты живописца П. Бенькова, архитектора П. Сперанского, смелые эксперименты художника Конструктивно-экспериментальной мастерской современного театра (КЭМСТ) К. Чеботарева коренным образом изменили облик спектаклей в татарском театре в 1920–1930-е гг.

2.1. Оформление прифронтовых спектаклей

К спектаклям в годы Гражданской войны не применимо понятие «театрально-декорационное искусство» как творчество художника, тем не менее опыт татарской труппы в прифронтовых красноармейских частях можно рассматривать с точки зрения современной сценографии как новый тип конкретного места действия – «окружающая среда», обозначающая «единое», общее для актеров и зрителей место действия, находящееся совершенно не обязательно в театральном здании, изначально вовсе не предназначенном для показа спектаклей[222].

По своей стилистике эти спектакли на природе (спектакли шли на передовых позициях) напоминают представления фольклорного типа: «Недалеко от окопов на скорую руку сооружались подмостки, и на этой своеобразной, открытой со всех сторон сцене, актеры выступали перед бойцами. Парики и бороды делали из старых шуб и подлинных бород, в

[222] Березкин В. Искусство сценографии мирового театра: От истоков до середины XX века. – М., 1997. – С. 484. Зародилось это направление в экспериментальном театре 20–30-х годов XX в. Сам термин более позднего происхождения, он стал использоваться в послевоенные годы, когда постановки спектаклей в «окружающей среде» сложились в самостоятельное направление режиссерских и сценографических исканий.

качестве грима использовали копоть, сажу, разведенную вместе с мукой»[223]. «Окружающей средой» для прифронтовых трупп стали сараи, склады, большие магазины. Известен случай, когда актерам в Средней Азии приходилось выступать даже среди тюков хлопка[224].

Часто жизненные реалии диктовали театру работать по принципу натуралистического театра с точным воспроизведением сцены как «кусочка жизни», с его стремлением к документальной точности материально-вещественных атрибутов. О таком театрализованном представлении с использованием подлинных вещей и воспроизведением исторического места, поставленном Х. Абжалиловым к первой годовщине освобождения Бухары от эмирского ига, сообщает исследователь татарского театра Х. Кумысников[225].

Используя основную сюжетную канву трагедии «Надир-шах» Н. Нариманова, место действия перенесли в Бухару, а действующими лицами стали бухарцы и дехкане, которые вместе с Красной Армией освобождают трудящийся народ от эмирского ига и провозглашают в Бухаре Советскую власть.

Спектакль был поставлен в тронном зале дворца бухарского эмира – Ситоре-и Махи-хаса, что находится в четырех километрах от города. Все стены зала были украшены зеркалами, орнаментом. На полу лежали красочные ковры, на которых сидели зрители. Там, где помещался трон эмира, актеры устроили сценическую площадку. Во дворец актеры ехали верхом на лошадях и на арбах, привлекая жителей народа необычностью народных костюмов и украшений.

Эмир (Х. Абжалилов) был одет в подлинную одежду властелина Бухары и загримирован под него. Костюм сшили из шелка, бархата и плюша, используя богатые склады эмира. Вместо бутафории и реквизита

---

[223] Кумысников Х. Халил Абжалилов. – С. 50.

[224] Арсланов М. Татарское режиссерское искусство (1941–1956). – Казань, 1996. – С. 21.

[225] Кумысников Х. Халил Абжалилов. – С. 77–78.

использовали подлинные вещи: фарфоровую и серебряную посуду, кинжалы, украшения.

Хотя по формальным признакам воспроизводилось реальное место действия, все же это было не столько конкретное место действия, сколько площадка для игры актеров, как это было типично для системы игровой сценографии. Костюмный эклектизм также переводит эти представления на уровень площадного действа.

Если во второй половине XIX в. в Германии опыты такого рода были результатом осознанной программной линии театральных исканий[226], а в России были вызваны общими художественными тенденциями времени и проводились по инициативе драматурга, композитора или даже заведующего постановочной частью императорской сцены, то в татарских театрах это было продиктовано лишь условиями, ситуацией, в которой находились театры. Здесь ни о каких программных целях и установках не могло быть и речи. Тем не менее это интересные опыты решения татарских спектаклей, первые татарские «перформансы».

В этот период татарский театр, пройдя этап «наивного реализма», природной условности, далее вынужден был ориентироваться на образцы русского театра, типологически близкого к эстетике МХАТ, что обусловило приход в декорационное искусство художников-профессионалов. Таковым в татарском театре оказался живописец П. П. Беньков, уже имевший опыт работы в оперном театре в Казани. Его можно ставить в один ряд с плеядой русских мастеров начала XX в. (Васнецов, Поленов, Врубель, Коровин, Головин, Бенуа, Добужинский и др.), утвердивших в отечественном театрально-декорационном искусстве высокие живописные традиции.

---

[226] В 1850–1870 гг. Ф. Дингельштеттом, Георгом II в 1870–1880 гг. на сцене мейнингенского театра использовались материалы археологических раскопок. Музейный подход был характерен и для России // Березкин В. Указ. соч. – С. 134.

2.2. П. П. Беньков – художник театра: своеобразие творческого метода. Первые опыты Б. И. Урманче в сценографии

Творчество художника Павла Петровича Бенькова (1879–1949) представляет научный интерес как своей исторической значительностью, так и художественной ценностью. Его деятельность в театре незаслуженно мало изучена, хотя занимает значительную часть творчества – около 15 лет (1913–1928).

П. П. Беньков определил один из главных путей развития татарского театра: реализм в театрально-декорационном искусстве. Как отмечает С. М. Червонная, «в театральное искусство Беньков принес свой колористический дар, свой вкус к «солнечной» живописи, свою любовь к пейзажу. В его станковой и театральной живописи было много общего, некоторые мотивы из картин и пейзажей переходили на сцену. <…> Беньков поднял в Казани авторитет художника театра. Из его биографии известно, что ему аплодировали, вызывали на сцену, когда в театре шли спектакли в его декорациях <…>. Первым в Казани перешел от создания дежурных декораций к творческой разработке эскизов, к созданию произведений театральной живописи, рассчитанных на определенный спектакль»[227].

В 1913–1917 гг. в Казанском оперном театре он оформил спектакли «Аида» Дж. Верди, «Кармен» Ж. Бизе, «Руслан и Людмила» М. Глинки. Оперный театр сгорел в 1918 г. В пожаре погибли и декорации. Лишь в программе к опере «Аида», шедшей 16 декабря 1916 г.[228], воспроизводится эскиз декорации к первому акту с изображением Сфинкса и пирамиды Хеопса. Нами обнаружено фото этого эскиза в архиве П. Бенькова в Музее изобразительных искусств Республики Татарстан[229].

---

[227] Червонная С. М. Искусство Татарии. – С. 230.

[228] Беньков П. П. Переписка. Воспоминания / Автор-сост. М. Соколова. – Ташкент: Изд-во литературы и искусства им. Г. Гуляма, 1981. – С. 24.

[229] Архив П. Бенькова в Государственном музее изобразительных искусств Республики Татарстан. Ф. 4. Оп. 2. Д. 92. Л. 7.

Он относился к плеяде театральных художников, сложившихся к началу XX столетия в России, которые сочетали в себе талант, профессионализм, мастерство живописца, художественную образованность и интеллигентность[230].

Исследователи творчества Бенькова отмечают, что он с детства любил театр. Еще будучи учащимся Казанской художественной школы, выкраивал деньги из скудных средств на посещение новых спектаклей и мечтал о воплощении на сцене своего понимания художественного решения той или иной оперы или драмы[231]. Страсть к театру не прошла и в годы учебы в Академии художеств, которые совпали с периодом расцвета русской театральной живописи в начале XX столетия, когда господствующую роль играли художники «Мира искусства». Не случайны в его творчестве элементы эстетизма, стремление к поиску чистых театральных форм, тяготение к музыкальному театру, в котором наиболее сильно выражено эмоциональное и образное начало. Думается, что творческая атмосфера художественной жизни, царившая в те годы в Петербурге, определенно повлияла на молодого художника. Тем не менее, будучи последовательным реалистом, он был привязан к «внешней правде», как и его учитель Д. Кардовский.

Первое упоминание о сотрудничестве Бенькова с татарским драматическим театром относится к 1916 г.: Г. Кариев привлек его к работе над декорациями «Ревизора» Н. Гоголя в постановке А. Загорского[232].

Для раннего творчества П. Бенькова характерно следование традициям Московского художественного театра, где работал художник В. Симов.

---

[230] Власова Р. И. Русское театрально-декорационное искусство начала XX века. Наследие петербургских мастеров и проблема синтеза искусств: автореф. дис. … д-ра искусствоведения. – Л., 1985. – С. 13.

[231] История советского драматического театра: в 6 т. – М.: Наука, 1966. – Т. 1. – С. 348.

[232] Усманова Р. Первые постановки произведений русской драматургии на сцене татарского театра // Казань в истории русской литературы. – Казань, 1965. – С. 73.

В 1917 г., когда труппа «Сайяр» была на гастролях в Москве, Беньков специально знакомился со сценической практикой столичных театров. В итоге декорации мхатовского спектакля «Вишневый сад» А. Чехова были воспроизведены с абсолютной точностью[233]. Прошел всего один спектакль. Рецензий в местной печати не было. Единственное сообщение – дан анонс в газете «Кояш»[234]. Факт обращения к самой зрелой пьесе Чехова современный театровед Н. Игламов расценивает «как наивысшую ступень развития дореволюционного татарского театра»[235]. Художественное оформление живописцем Беньковым свидетельствует также об определенной творческой зрелости театра и о качественном прорыве в постановочной культуре. Цитирование столичного спектакля в контексте исторического времени выглядит не как банальное заимствование, а как творческое освоение эстетических принципов МХАТа.

Как профессионал Беньков осознавал необходимость большей самостоятельности художника в создании образа спектакля, что проявилось в его театральной деятельности в последующие годы. К тому же в 1922 г. театр получил постоянное помещение, что расширило возможности театрального художника. В постановках спектакля «Адашкан кыз» («Заблудшая девушка») впервые на татарской сцене появляется поворотный круг (афиша от 13 ноября 1927 г. из НМ РТ), а в спектакле «Хусаин Мирза» (1927) были использованы прожекторы (афиша из музея им. С. Сайдашева).

Репертуар татарского театра того периода способствовал тому, что в едином реалистическом русле сосуществовали и спектакли с точной разработкой психологии сценических образов, бытовой детализацией («Галиябану», «Угасшие звезды»), а также героико-романтического

---

[233] Беньков П. П. Переписка. Воспоминания. – С. 348.

[234] Махмутов Х., Илялова И., Гыйззат Б. Дооктябрьский татарский театр. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1988. – С. 356 (на татар. яз.).

[235] Игламов Н. «Вишневый сад» // 100 лет. Татарский государственный академический театр имени Галиасгара Камала: в 2 т. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2009. – Т. 1. – С. 91.

характера – с повышенной патетикой с использованием выразительных средств мелодрамы («Тахир и Зухра», «Хан кызы»)[236].

Б. Урманче запомнилось «прекрасное оформление, выполненное для татарских спектаклей («Тахир и Зухра», «Галиябану»), некоторые декорации, написанные с большим проникновением в содержание пьесы. Как сейчас вижу декорации татарского дворика – дворика Галиябану – с типичными нашими тесовыми воротами, написанные очень мягко»[237]. Здесь речь идет о постановке Г. Кариева в 1918 г. «Галиябану» М. Файзи – первой музыкальной драмы на татарской сцене с использованием народных песен и танцев, посвященной бенефису артистки А. Синяевой. В рецензии в журнале «Аң» сообщается, что здесь большое внимание было уделено обстановке татарского дома, костюму Галиябану, а также звуко-шумовому оформлению спектакля, расширяющему границы сценического пространства (крик петухов на утренней заре, мычание коров и блеяние овец возвращающегося стада, скрип телеги)[238].

Постановщики не ограничились теми национальными костюмами и атрибутами быта, которые имелись в театре, а специально ездили в деревню Атня, чтобы привезти костюмы и предметы быта, вышитые в национальном стиле[239].

Театральное творчество Бенькова – во многом порождение его времени. После Октябрьской революции руководство татарского театра еще больше осознает необходимость профессионального оформления спектаклей. Об этом свидетельствует объявление о конкурсе на лучшую театральную декорацию. Здесь речь идет об оформлении трагедии «Альмансор» Гейне, включенной в конкурс вместо ранее объявленной трагедии «Гамлет» Шекспира. Конкурс проводился 20 сентября 1921 г. в помещении

---

[236] Илялова И. Межнациональные связи татарского театра. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1985. – С. 35.

[237] Беньков П. П. Переписка. Воспоминания. – С. 172.

[238] Театр вә музыка. Бенефислар // Аң. – 1918. – № 2. – Б. 38.

[239] Саттарова Н. З. Сценография татарского театра. – С. 109.

Государственных художественных мастерских (ныне Казанское художественное училище им. Н. Фешина), на котором были представлены эскизы художников Семинкова, Щербакова, Белькова (Бенькова. – *С.Р.*), Мехильсона, Никитина, Сверчкова и др. Газета «Известия ТатЦИКа» сообщала, что, «ввиду задания ИНО разработать эскиз в особом восточном стиле, этот конкурс вызывает к себе большой интерес»[240]. В нем пока участвовали лишь русские художники, в том числе и Беньков[241]. Кроме того, он делал еще и макеты. В 1927 г. в юбилейной выставке искусства народов СССР в Москве, а затем в выставке театрально-декорационного искусства 1917–1927 гг. в Ленинграде он участвовал со своими эскизами декораций, макетами к постановке «Тахир и Зухра», «Галиябану», «Голубая шаль» (два макета), «Һинд кызы» («Индианка»)[242]. К сожалению, эти работы не сохранились.

Беньков обогатил татарское декорационное искусство подлинно профессиональными произведениями, внес в него высокую живописную культуру, позволяющую разворачивать на сцене широкие панорамные пейзажи. В этой связи нужно отметить одну из интересных работ – декорации романтической трагедии «Тахир и Зухра» Ф. Бурнаша (1921).

Сохранившиеся в архиве А. Айдарской фотографии этой постановки дают представление об особенностях художественного решения сценического пространства и облика персонажей.

В первом акте образ сказочного Востока художник создал средствами темпераментной, сверхинтенсивной живописи и мощными массивами театральной архитектуры. Масштабная, красочно-эмоциональная композиция хорошо подходила для осуществления замысла режиссера К. Тинчурина, стремившегося создавать на татарской сцене динамичные,

---

[240] Известия ТатЦИКа. – 1921. – 15 сент. См.: Архив музея театра им. Г. Камала. – Ф. 4. – № 196/497.

[241] Татарские художники (Ф. Тагиров, Б. Урманче, Г. Мусин) включаются в художественный процесс лишь в конце 1920-х гг.

[242] Никифоров Б. М. Павел Петрович Беньков. – М.: Сов. художник, 1967. – С. 26.

яркие спектакли, где много музыки, пластики, танцев и различных трюков[243]. Впечатление восточной узорчатости достигалось включением в общую ткань мавританской архитектуры орнаментальных надписей на арабском языке (в стиле сульс) на фризе арки и настенных панно-медальонов в убранстве экстерьера. В орнаменте преобладали цветочно-растительные мотивы татарской народной вышивки (завитки, трилистники, тюльпаны), кое-где переходившие в стилизованный «звериный стиль». Судя по фото, все превращалось в сверкающий арабеск, возносящийся над сценой, где человеческие фигуры также образуют некую динамическую систему более крупных арабесков. При этом жесты рук «вторили» архитектурным деталям.

Нужно отметить еще одну особенность: расположение актеров на сцене напоминало классический ритм фресок художников раннего Возрождения (Мазаччо, Джотто), где все элементы подчинены общему композиционному центру. И в то же время ритм архитектурных деталей (сводов, колонн) и «изолированность» смыслового центра, чтение сюжета справа налево дают повод говорить о том, что Беньков в композиционном построении отталкивался от традиций восточной миниатюры, что соответствует также канонам восприятия арабописьменного текста в татарской книге.

В других сценах мы видим, как художник мастерски использует принцип панорамы – реальное пространство переднего плана с реальным объемным предметным миром органически переходит в пространство, изображенное на заднике. Кусты деревьев, цветы, глыбы камней у озера создают иллюзию живого пейзажа, а каменные стены на фоне силуэтов дворцов и башен в окружении гор – ощущение настоящей архитектуры. Здесь привлекает возможность обыгрывания сценической площадки за счет использования лестницы как компонента, позволяющего разворачивать пространство на разных уровнях, а не только на уровне планшета.

[243] Тинчурин К. Хәзерге театрның рәвешен-формасын үзгәртергә кирәк // Кызыл Татарстан. – 1923. – 11 ноябрь.

«Лестничные мизансцены выразительны, в большей степени способны создавать напряжение и внимание публики»[244].

Впечатляет сцена казни Тахира с беспокойно тревожащим источником света (в ремарках: на высоких подсвечниках горят свечи; свет от горящего костра падает на персонажей). На авансцене тело, покрытое полотнищем. Зухра, с распущенными волосами, без головного убора, со страхом приближается к возлюбленному. Рядом с телом стоит палач, держа в одной руке отрубленную голову, в другой – сверкающую секиру.

По-восточному ярки были наряды персонажей. Об этом свидетельствуют сохранившиеся сценические костюмы, находящиеся в различных фондах, фотографии. На одной из них мы видим танцовщиц, одетых в легкие туники, шаровары. Прозрачные воздушные ткани, концертные туфли носят балетный характер. Сказочные образы, позы и жесты эмоциональны и живы.

В костюмерной театра имени Г. Камала хранится костюм хана из черного бархата, богато украшенный аппликацией из белых розеток, расшитых золотными нитями с зелеными вкраплениями ручной работы в технике глади. По краю костюм декорирован золотой каймой с зигзагообразным узором.

В те годы существовала практика применения для нужд театра изъятого церковного имущества, в том числе и роскошного облачения священнослужителей[245]. Надо полагать, что при изготовлении костюма хана были использованы крупные узоры дорогой ткани из подобной коллекции. Он и сегодня имеет добротный вид, хотя не раз использовался в разных спектаклях по восточной тематике.

---

[244] Зингерман Б. И. Человек в меняющемся мире. Заметки на темы театра XX века // Театр XX века: закономерности развития / Отв. ред. А. В. Бартошевич. – М.: Индрик, 2003. – С. 59.

[245] В одном из документов Музейной комиссии при Академическом центре Татнаркомпроса сообщается, что в октябре 1923 г. гр. Воронцовой выданы «пригодные для нужд театра облачения из церковного имущества, хранящиеся в часовне памятника убиенных воинов» // НА РТ. – Ф. 3682. – Оп. 1. – Ед. хр. 710. – Л. 117 – С. 1.

Костюм Зухры (А. Синяева) из собрания Национального музея РТ также подчеркнуто театрален, богато украшен декоративными элементами. Яркая розовая накидка искусно декорирована. Бросается в глаза детальная проработка: безупречная вышивка, качественный шов, блестящая фактура аксессуаров гармонично сочетается с атласной тканью. Ее сапоги из розового бархата украшены цветочным орнаментом золотными нитями в восточном стиле. Диадема из металла, имитирующего золото и серебро, напоминает распустившийся цветок, который инкрустирован розовым, сиреневым, синим стеклярусом и бирюзой. На металлической поверхности нанесены растительные узоры в технике чеканки.

Черно-белые фотографии не дают представления о колористическом строе спектакля. Но косвенные свидетельства, в частности, подробные описания внешности персонажей в ремарках создают более точный образ среды, позволяя нам представить зрелище во всем богатстве красок. Так, на фото Тахир (Г. Айдарский) выглядит очень нарядно, как описан в ремарках: пестрые сапоги на ногах с заправленными широкими шароварами, в вышитой атласной рубахе (красная), в длинном вышитом камзоле, на голове «такыя», украшенная жемчугом и перьями, венчающая длинные кудрявые волосы, на поясе богато инкрустированная сабля.

Так же ярко, красочно Беньков оформил музыкальную драму К. Тинчурина «Голубая шаль», премьера которой состоялась в здании Большого театра им. А. В. Луначарского, где дирижировал С. Сайдашев, а главную роль исполнил сам К. Тинчурин.

Своеобразие постановок «Голубой шали» можно понять только при предварительном уяснении особенностей эстетики К. Тинчурина. Театровед Р. Игламов, рассматривая музыкальные пьесы драматурга как целостную эстетическую систему, отмечает его поиски в направлении агитационного поэтического театра. Уже в первой постановке в самом исполнительском рисунке Тинчурина, как отмечает критик, была заложена особенность,

родственная природе эстетики агитационно-поэтического театра 1920-х гг. – не переживание, а отношение к образам[246].

Он находит в музыкальных драмах элементы «остранения» (В. Шкловский) на различных уровнях (наиболее интересным ему представляется принцип временного остранения*)*. К элементам остранения можно отнести и расподобление фабулы музыкальными номерами. Музыка драмы делится на два пласта, один из которых основан главным образом на народных темах, другой – на оригинальных мелодиях Сайдашева. Как отмечают исследователи, самым интересным и необычным в драме стало развитие образа, впервые показанное на татарской сцене средствами музыки[247].

Музыкальная характеристика героя, основанная на новых для татарской музыки того времени интонациях и ритмах, идущих от революционных песен и маршей, резко динамизирует действие: «Своим появлением он буквально «взрывает» привычную звуковую среду сцен, основанных на традиционных элементах народной музыки. Казалось бы, такие интонации и ритмы не типичны для времени и места действия»[248].

Однако идейно-художественное единство «Голубой шали» предполагает отнесение музыкальных фрагментов к коллективному герою. Арии обращены непосредственно в зрительный зал: «Иными словами, арии словно бы выведены за пределы фабульной мотивировки, – это не есть

---

[246] Игламов Р. Выдающийся драматург. – С. 66.

[247] Оптимистичная песня-ария Булата из первого действия, экспонирующая образ, выражает настроение человека, возвратившегося на Родину полным радостных надежд. Вторая ария – «Кара урман» («Дремучий лес») представляет главный смысловой акцент центральной сцены драмы. Она поется в лесу, где вынужден скрываться герой среди таких же, как он, беглецов. Здесь его переживания проявляются в индивидуализированной форме. В то же время они созвучны настроению окружающих людей. Эта ария – раздумье человека, перенесшего невзгоды, выраженное в традиционном для национального поэтического фольклора обращении к лесу как другу изгнанников. Кульминацией драмы становится третья песня Булата «Нам дворцы не нужны», передающая многообразные мысли и чувства. В ней слышится боевой клич, зовущий к объединению разрозненной до сих пор массы беглецов. См.: Салитова Ф. Ш. Творческое содружество драматурга Тинчурина и композитора Сайдашева // Традиции и новаторство в творчестве Карима Тинчурина. – Казань, 1990. – С. 28.

[248] Салитова Ф. Ш. Указ. соч. – С. 29.

отклик на ближайшую сценическую ситуацию. И не прихотью режиссера было выводить актеров на авансцену, как делал Тинчурин в первой постановке. Естественность подобного приема достигается за счет предварения актов музыкальными номерами, в которых как бы подводится итог предыдущего акта и намечается тема нового. Музыкальные номера в начале актов – суть эмоциональные сгустки, призванные выполнять функцию метафоры»[249]. Таким образом, героический характер арий, а также наличие хоров – музыкальные откровения, суть выражения собирательного героя (деревенские парни и девушки, старики и старухи, изгнанники) предусматривают форму спектакля с драматически-конструктивными отношениями сцены и зрителей, предполагающей остранение – установление дистанции по отношению к репрезентируемой реальности, вследствие чего она открывается в ином качестве.

Эстетическая авторская система Карима Тинчурина, тяготеющая к условному поэтическому театру, обусловленная спецификой музыкальной драмы, таким образом, также требует иных подходов к сценографическим решениям. Особенности музыкального спектакля, где много хора, танцевальных действий, вызывают необходимость освободить планшет сцены для развертывания коллективных выступлений. Здесь центр тяжести в художественном решении декораций падает преимущественно на разработку заднего плана, кулис, падуг, портального обрамления сцены.

Музыка определяет характер не только пространственных отношений, цветопластического решения, но и костюмных образов. Как и в балете, в большей мере индивидуализированными являются костюмы главных героев. Как вспомнила актриса Р. Зиганшина, З. Султанов, исполнявший роль Ишана, для изменения лица, формы носа пользовался не только гумозом, но и делал какие-то накладки из ваты, марли[250]. В массовых сценах чаще происходит унификация костюмов, которые подчеркивают эмоционально-

[249] Игламов Р. Выдающийся драматург. – С. 60.
[250] Илялова И. Театр имени Камала. – С. 111.

символическое значение и соответствуют единству и обобщенности театрального действия.

Уже в самом названии автор «закодировал» поэтическое начало, предполагающее остранение как эстетический прием. Происходит обращение обыкновенного утилитарного предмета (шали) в художественную «вещь» – прием, плодотворно используемый в средневековом искусстве ислама[251]. Этот прием описан В. Шкловским следующим образом: «вещь» вырывается из привычных ассоциаций, в которых она находится, происходит эффект «семантического сдвига», что ведет к расширению и углублению смысла «вещи»... «Появляется возможность многоосмысленного толкования «вещи» и ее же нового понимания»[252].

В оформлении первой постановки «Голубой шали», осуществленной самим автором в 1926 г., мы впервые наблюдаем прием превращения заурядного предмета в художественную «вещь». Шаль как эстетическое явление в этом спектакле присутствует как символ любви. Но художник Беньков, следовавший традициям Московского художественного театра, был привязан к реальности, к «внешней правде», что и определило этнографический характер зрительных образов. Поэтическая красота природы, архитектура старой татарской деревни были переданы на сцене средствами живописи, ее формой, цветом, всем живописно-пластическим строем и встроенными элементами. Эта постановка была воспринята критикой положительно и на последующих этапах стала основой дальнейших интерпретаций, поэтому восстановим картину спектакля подробнее.

«Когда открывался занавес, перед зрителем представала, вся в зелени, старая татарская деревня»[253]. Для первого акта с этнографической точностью

---

[251] Ш. Шукуров приводит примеры, когда ремесленники с целью придания дополнительного эффекта используют этот прием, выводящий предмет за пределы его утилитарных функций. См.: Шукуров Ш. Искусство и тайна. – М.: Алетейа, 1999. – С. 206.

[252] Цит. по: Шукуров Ш. Указ. соч. – С. 206–207.

[253] Гиззат Б. Татарский театр // История советского драматического театра. – Т. 3. – М., 1967. – С. 459.

был создан двор Зиганши – дяди Майсары. Справа, за кулисой второго плана, просматривалось крыльцо недавно выстроенного дома. Слева на первом плане стоял журавль глубокого колодца. Возле высокого забора, сделанного из половых досок, окружающего все хозяйство, лежали сброшенные в кучу бревна. Они, как и забор, наполовину закрывали ход через глухие ворота[254]. Через сценографию подчеркивались внутренняя связь, родство мышления и образа жизни ишана и Зиганши: детали оформления – крыльцо дома, высокий забор, глухие ворота – отличаются лишь размерами[255]. Ф. Саллави в своей статье писал, что «декорации академика Бенькова интересны и выдержаны». Принцип жизненной достоверности, этнографической точности был соблюден и в решении костюмов: молодежь и крестьяне были в холщовых брюках и лаптях, в традиционных национальных костюмах[256]. Но художник, учитывая музыкальную природу спектакля, активно использовал в оформлении подлинных костюмов роспись тканей, что выражалось в стремлении уйти от натурализма в сторону театральной условности.

Эта постановка осуществлялась, когда в татарском искусстве особое внимание обращалось на социальную содержательность творчества и к театрам предъявлялись самые серьезные идеологические требования. В эти годы преобладали спектакли, где задачи решались в рамках бытового, мотивационного, иллюзорного театра. Прав критик, когда говорит, что в подобных постановках теряются преимущества музыкальных драм Тинчурина[257].

Бенькову как театральному художнику помогал весь предшествующий опыт живописца. Он глубоко и внимательно изучал типажи из жизни татар. Широко известны его портреты («Писатель Г. Ибрагимов», «Татарин-рабочий», «Татарин-старьевщик», «Молодая пряха», «Обрученная невеста»),

---

[254] Арсланов М. Г. Татарское режиссерское искусство (1906–1941). – Казань: Татар. кн. изд-во, 1992. – С. 164.

[255] Там же. – С. 166.

[256] Саллави Ф. «Голубая шаль» // Красная Татария. – 1926. – 28 декабря.

[257] Игламов Р. Выдающийся драматург. – С. 74.

о которых П. Дульский писал: «Во всех этих работах везде сквозит тщательное изучение натуры, вдумчивая штудировка этнографической стороны и увлечение художника краеведческой темой»[258]. Надо полагать, что Беньков, как в живописи, так и в театрально-декорационном искусстве, использовал так называемый «фольклорный цвет», т.е. цвет любимых в народе тканей, вышивок, предметов быта, не нарушая при этом цельности и гармоничности колористического решения сценического пространства, что не оставляло впечатления пестроты.

В музее театра им. Г. Камала сохранились две фотографии 1928 г., запечатлевшие декорацию и участников спектакля «За стенами старой Казани» М. Заитова, выпускной постановки Татарского театрального техникума под руководством артиста МХАТ Н. А. Шульги.

Наши предположения о том, что эти декорации выполнены Беньковым, подтвердились архивными документами историка театра И. Ингвара. В его альбоме (1924–1928 гг.) имеется афиша этого спектакля и фотографии декорации третьего акта: живописный задник с изображением реалистического пейзажа с березовой рощей и простирающимся вдаль озером, который является фоном для действия. Здесь деревья с кроной и растительность образуют подобие кулис. Листья деревьев, заполняющие верхнюю часть композиции, напоминают поднятый занавес. В четвертом акте видны ханские покои, большую часть которых занимает ковер с изображением огромного стилизованного тюльпана в центре[259]. С большой художественной достоверностью переданы стены Кремля, башня, более ярким цветом выделен купол мечети вдалеке. Нужно отметить особенность пространственного решения художником: во всех сценах действие разворачивается не в глубину, а вдоль авансцены, которая приближает сценическое действие к зрителям, придавая ему особую выразительность.

---

[258] Дульский П. М. Искусство в Татреспублике за годы революции. – Казань, 1929. – С. 6.

[259] Татарский театральный техникум // Музей театра им. В. Н. Качалова. – Ед. хр. 14701.

Строгая логика композиционного построения с четким разделением на планы, та же живописная манера, уверенные динамичные мазки на главном нарисованном заднике, характерные для его картин казанского периода. По утверждению критики, постановка известной легенды о последней царице Казанского ханства – Сююмбике лишена той псевдовосточной романтики, которой обычно начинались исторические пьесы репертуара татарского театра[260].

Как вспоминала дочь художника, он с увлечением читал литературу историческую, географическую, поэзию Востока. Большую роль в приближении Бенькова к Востоку сыграли семьи татарской интеллигенции: профессора И. Терегулова[261], активного организатора первых любительских театров и Восточного клуба в начале XX в., и драматурга Г. Камала. Прототипом известного портрета татарки («Обрученная невеста») Бенькова послужила младшая дочь И. Терегулова Халима (Булатова), впоследствии известный музыковед[262].

В 1926–1927 гг. в татарском театре учеником-помощником Бенькова работал сын Галиасгара Камала Анас Камал[263], который в 1927–1929 гг. учился в Казанском объединенном художественно-театральном техникуме у Б. И. Урманче и А. Н. Кашаева. Как пишет А. Камал, «фактически Бенькову не с кем было работать. Был один горе-помощник, пьянчуга… Беньков умел поднимать дух молодым, подмечал даже маленькие успехи»[264]. Особенно доверял молодому художнику, когда нужно было оформлять спектакли в восточно-татарском стиле. Так, А. Камалу пришлось писать декорации

---

[260] За стенами старой Казани // Красная Татария. – 1928. – 6 мая.

[261] Терегулов Ибрагим Валиуллович (1852–1922) был председателем Совета старейшин Общества мусульман г. Казани. Сохранились воспоминания Р. Терегуловой о проведении любительских спектаклей. См.: ЦМиМН ИЯЛИ. – Ф. 185. – Оп. 1. – Ед. хр. 72. [Архив Х. Губайдуллина.]

[262] Камалетдинова Р. «Кәләш», яки Бер рәсем тарихы // Сөембикә. – 2015. – № 5. – Б. 46–48.

[263] Анас Галиаскарович Камалетдинов (1908–1978) – писатель, журналист, переводчик, режиссер, актер, художник театра, график.

[264] Беньков П. П. Переписка. Воспоминания. – С. 100.

ханских дворцов, украшенных восточным орнаментом. На стенах дворцовых помещений он писал золотом или серебром изречения из Корана.

Новый театральный сезон 1927 г. открывался постановкой трагедии турецкого поэта и драматурга Абдулхака Хамида «Һинд кызы» («Индианка»). Пресса отметила «чрезвычайно удачное художественное оформление спектакля. Художник Беньков еще раз показал, что он мастерски справляется с восточными декорациями»[265]. Были созданы яркие декорации в сочных, насыщенных тонах. Богатая красочная природа призвана была оттенить тяжелую жизнь эксплуатируемого народа.

В этой и других постановках режиссера Г. Девишева художник добивался использования национальных мотивов в декорационном оформлении («Заблудшая девушка», «Хусаин Мирза» Ф. Бурнаша). Г. Девишева, ученика Е. Б. Вахтангова, определяли как режиссера, владевшего высокой изобразительной культурой: «Он, как никто другой, обладал тонким чутьем краски и света»[266]. Девишев сам не раз оформлял спектакли. Его макеты экспонировались на IV выставке татарской Ассоциации художников России в 1925 г. в Казани и на юбилейной выставке «Искусство народов СССР» в Москве[267]. Он ценил красоту линий и композиционную стройность, в его спектаклях ощутимо стремление к созданию колористичных живописных пятен. Это, безусловно, соединялось с изобразительными принципами Бенькова: режиссер и художник по-своему дополняли друг друга. Композиционная упорядоченность, свой цветовой ритм, «движение» красок, стремление выделить с их помощью основное и главное, строгая внутренняя логика цветового настроения неизменно присутствуют и в живописи Бенькова[268].

---

[265] Открытие сезона в татарском академическом театре // Красная Татария. – 1927 – 30 октября; М.П. «Һинд кызы» // Кызыл Татарстан. – 1927. – 1 ноября.

[266] Саллави Ф. Балдызкай // Красная Татария. – 1926. – 23 ноября.

[267] Арсланов М. Татарское режиссерское искусство (1941–1956). – Казань: Фикер, 1996. – С. 224.

[268] В ранних работах казанского периода излюбленным художественным приемом художника было сопоставление цветового пятна с более или менее нейтральным в

Но вскоре татарский театр уже не удовлетворяется лишь живописно-объемными декорациями. На страницах татарской печати все чаще появляются публикации, пропагандирующие реалистически-конструктивистское решение спектаклей[269]. В казанском художественном мире все больше звучит голос деятелей «левого фронта», начинают преобладать идеи футуризма и кубизма. На фоне грандиозного успеха стремительной, яркой, экспрессивной постановки «Мистерии-буфф» В. Маяковского в оформлении К. Чеботарева (реж. Б. Симолин) художественное решение этого же спектакля П. Беньковым (реж. З. Славянова) в Большом драматическом театре (сезон 1923–1924) воспринималось как «что-то очень благообразное, но скучное, бесцветное»[270]. Крайне негативно высказывался об этом спектакле К. Чеботарев: «Большая сцена режет глаз своей пустой достоверностью плоскость пола. Так называемый воздух – голубая материя, гладко натянутая в глубине сцены и образующая крупные, случайные складки по бокам. На пустой сцене, ближе к правой стороне присутствует натуральный глобус, огромный (не объемный, а плоскостной, скопированный из географического атласа, голубые океаны на нем обозначены и рыжие в крапинку материки), персонажи ходят мимо этого «опознавательного» знака, появляясь то из-за глобуса, то в разных местах из складок ”воздуха”»[271]. С иронией он описывает облик райских ангелов, напоминающих изображения на рождественских и пасхальных открытках: «Их приторная миловидность засахарилась до пределов… надо думать, что немалое число зрителей, увидев это «достижение» Академтеатра под

цветовом отношении фоном. Этот прием усиливал возможность выразительного использования цвета в картине, повышая его звонкость. См.: Никифоров Б. М. Павел Петрович Беньков. – С. 118.

[269] Мөхсинов З. Татар дәүләт академия театры // Dekoratsiä – cäxnä oformliniäläre. – Казан, 1930. – 54 б.

[270] Ингвар И. Г. Театральная мастерская КЭМСТ // Советское искусство 20–30-х годов. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 1992. – С. 160–169.

[271] «Мистерия-буфф» в постановке Славяновой в Казанском Большом Академическом театре // Архив Музея театра им. В. И. Качалова. – Ф. КЭМСТ. – Ед. хр. 14589. – С. 8.

сурдинку, умилялось»[272]. Позже К. Чеботарев писал: «Для Славяновой, Бенькова и всего Казанского большого театра «Мистерия-буфф» была непонятным, принудительным, вынужденным ассортиментом, и вполне понятен провал этой постановки»[273]. Причины неудач спектакля объясняет сама режиссер-постановщик З. М. Славянова. «Пьесу ставили режиссер (Славянова) и актеры, никогда не видевшие театра Мейерхольда, находившиеся во власти приемов Художественного театра и Малого. И все-таки «Мистерию-буфф» выбрали сами, <…> увлекались больше патетикой, чем сатирой <…>. Но помню, ангелы были жутко гротесковы, черти имели грим политических врагов современности <…>. Прием первого спектакля у публики был хороший, но письма рабочих Алафузовского завода (было штук пять) жутко противоречивы… Зрителя для такой пьесы и спектакля в Казани того времени не нашлось в большом количестве. …Издали мне кажется, что мы ставили ее в плане социалистического реализма, не владея еще тогда этим термином, но, во всяком случае, ставили с увлечением»[274]. Ради объективности нужно отметить, что в условиях того времени вполне объяснимы недоработки этого спектакля: в месяц ставились по 3–4 спектакля, на оформление отпускалось мало средств.

Тем не менее в театральной жизни Казани постановки «Мистерии-буфф», по мнению А. Февральского, сыграли большую революционирующую роль[275].

Однако потрясения, вызванные нападками со стороны «левых» молодых художников, побудили П. Бенькова уйти из театра. Авангардные течения ему были чужды, и споры вокруг них оттолкнули его от театра, заставили в дальнейшем уйти в станковую живопись. Об этом

---

[272] Там же. – С. 3–4.

[273] Из письма К. Чеботарева И. Ингвару от 20 сентября 1968 г. // Архив Музея театра им. В. И. Качалова. – Ф. КЭМСТ. – Ед. хр. 14357. – С. 8.

[274] Письмо З. М. Славяновой А. В. Февральскому (о постановке «Мистерии-буфф» В. Маяковского) // Архив музея театра им. В. И. Качалова. – Ед. хр. 14599. – С. 4.

[275] Февральский А. Мистерия-буфф // В. В. Маяковский (материалы исследования). – М.: Гослитиздат, 1970. – С. 256–270.

свидетельствует и дочь художника: «<…> реалистическое искусство отца не вызывало одобрения, и у него были частые столкновения с ярыми представителями «нового направления»[276]. Беньков, критично относившийся к проявлениям левого искусства, не захотел (или не мог) включиться в условную современную трактовку постановки, а иной, кроме реалистической, она, по его мнению, быть не могла[277]. И неслучайно в 1922 г. он стал членом только что созданной Ассоциации художников революционной России (ТатАХРР)[278], «возглавлявшей борьбу за реалистическое искусство, понятное широким массам трудящихся и отражающее величие революционной эпохи, созидательный труд и новый быт советских людей»[279].

Вскоре Беньков уехал в Узбекистан (1929) и никогда больше не занимался оформлением театральных постановок. Возможно, если бы он продолжал работать в театре, то вписался бы в когорту живописцев-декораторов советской эпохи, так как вскоре прозвучал призыв к возврату к живописным традициям русского декорационного искусства.

П. П. Беньков вошел в историю татарского театра как первый профессиональный художник, утвердивший в театрально-декорационном искусстве живописное направление, во многом предопределив основные его тенденции развития в будущем (особенно в творчестве А. Тумашева). Повышенное чувство театральности, тяготение к декоративному началу, к «праздничности», яркому и насыщенному красками театру объединяют Бенькова с художниками его поколения.

---

[276] Беньков П. П. Переписка. Воспоминания. – С. 83.

[277] Там же.

[278] ТатАХРР (1923–1931) – Татарское отделение Ассоциации художников революционной России, создано по инициативе художников П. А. Радимова, В. В. Григорьева, участвующих в создании и российской ассоциации в 1922 г. Председателями ТатАХРР избирались Н. П. Христенко (1923), А. К. Лукоянов (1924), В. К. Тимофеев (1924–1925), И. А. Никитин (1926–1931). Во второй половине 1920-х гг. количество членов объединения доходило до 60 человек, было организовано 10 выставок.

[279] Чепелевская Г. Павел Петрович Беньков. – М.: Искусство, 1950. – С. 11.

Перед нами театральный художник русской школы, воплотивший многие традиции декорационной культуры с ее проникновением в стили различных эпох и культур. Условность его декораций заключается в стилизации «экзотики», любовании стилизованной эпохой.

Объемные решения спектаклей в основе своей шли от перспективной живописи старых мастеров, которая обогащена площадками планшета и многоплановостью сцены. Какие бы спектакли он ни оформлял (бытовые этнографические, лирико-романтические, историко-героического характера), сценографические решения достигались живописными принципами.

В татарском театре с приходом П. П. Бенькова утвердились чисто театральные технологии в изготовлении костюмов (роспись, аппликация), активно начали использоваться театральные фактуры (бархат, золото), искусственные материалы в изготовлении аксессуаров. Происходит театрализация облика персонажей за счет использования характерного грима различными способами. В этот период в афишах впервые стали указывать имя художника.

* * *

На позициях реализма стоял и молодой Баки Урманче, выпускник ВХУТЕИНа, работавший в то время преподавателем и завучем Казанского объединенного художественно-театрального техникума. Он формально в ТатАХРР не входил, но был уверен, что футуристические опыты, сводившиеся к однобокому разрушению старого, не жизненны[280].

Еще в 1920-е гг. он проявлял огромный интерес к театральному искусству. Особое внимание уделял развитию общей культуры, повышению уровня мастерства студентов[281]. Так, в 1928 г. совместно с группой учащихся АРХУМАСа он ездил в командировку в Москву с целью посещения музеев,

---

[280] Урманче Б. Татарские художники и казанская школа искусств // Татарстан. – 1996. – № 4. – С. 69.

[281] Баки Урманче был учителем первых татарских профессиональных художников театра им. Г. Камала – Маэмун Сутюшев и Муртаза Абдуллин в 1926–1929 гг. учились у него.

выставок и театров[282].

В Национальном музее РТ сохранилось пять эскизов художника к драме «Ил» («Родина») К. Тинчурина (1928): три эскиза декорации и два эскиза костюмов, выполненных в технике акварели[283]. По сути, они представляют собой «татарский вариант» интерьерных декораций Н. Фешина, предложенных декораторам Казани в качестве учебного пособия[284]. Первые два эскиза воссоздают типичный интерьер татарской деревенской избы, выдержанный в стиле эпохи: слева печь, от которой к передней стене устроена перегородка, занавешенная «чаршау», не доходящая до потолка, оставлен ход за печью, где сосредоточена «женская» половина, являющаяся в то же время и кухней («почмак»). В одном эскизе два окна – без каких-либо занавесок. Традиционно расположены нары («сәке»), покрытые красным паласом (или войлоком). Справа вдоль боковой стены сундук, на нем постельные принадлежности (ястык, түшәк) тоже красного цвета. Возле печки на скамейке кумган, в центре длинная скамейка. На потолке висит керосиновая лампа. В одном эскизе за перегородкой женская фигура за работой. Цвет ее одежды (желтое платье, красный платок) перекликается с расцветкой убранства дома – желтый занавес, красные полотенца, красные покрывало на нарах и постельные принадлежности.

Своим изобразительным строем декорация первого акта (сад пчеловода) больше похожа на написанный с натуры этюд, чем на собственно театральную декорацию. Художник выступает здесь как живописец-станковист, нежели театральный художник в полном смысле слова. То же самое можно сказать об эскизах костюмов. Это, скорее, наброски с натуры с

---

[282] Среди экскурсантов наряду со студентами художественного отделения (Н. Смирнов, П. Троицкий – в будущем театральные художники) была и студентка театрального отделения Масаутова Асия (в будущем актриса театра им. Г. Камала). 11 января 1928 г. они посетили театральный музей им. А. Бахрушина // НА РТ. – Ф. 2812. – Оп. 1. – Ед. хр. 23. – Л. 32.

[283] Национальный музей РТ. Архив З. Тинчуриной. № 125089.

[284] Н. Фешин с В. Щербаковой предлагали готовые образцы – эскизы: «Для пьес крестьянского быта», «Задник к пьесам Островского», «Гостиная богатого дома» и др. // Славянова З. М. Рабоче-крестьянский театр. – Казань, 1921.

характерным портретным сходством (об этом свидетельствуют обрисовка лиц, одежды (складки). Художник создал живописные сценки, законченные мизансцены, помогающие режиссеру и актерам найти ключ к пониманию образа. Своими эскизами Урманче явно стремился подсказать исполнителям пластику, мимику, характерные выражения лиц персонажей. Так, Жантимер предстает в воинственной позе, всем своим грозным видом доказывающей, что он хозяин. То, что он состоятельный человек, показывает и его одежда. На нем черный длинный казакин, как у горожан. Но он одет прямо на рубаху, как в деревне. На голове шапка («кырма бүрек» или так называемая «московская шапка») в виде низкого цилиндра с плоским верхом (можно предположить, что из каракуля или вязанки). На ногах черные сапоги с голенищами до колен. Если Жантимер стоит в позе нападающего в зверином облике, то Старик (пчеловод), наоборот, изображен спокойным, задумчиво смотрящим вдаль сквозь круглые очки. Лицо в морщинах. Он в сероватой рубахе до колен, застегнутой посредством завязок. Поверх рубахи надет камзол терракотового цвета с узкими и короткими (до локтя) рукавами. Такого же тона «чалбар» (штаны), на ногах «тула оек» – белые суконные чулки, надетые в лапти. На голове белая войлочная шляпа. То есть все разработано детально, точно, со знанием этнографических особенностей.

Тяготение к иллюстрациям портретного характера, тщательному выявлению социальной и национальной характеристики персонажей, этнографическому отображению действительности прослеживается и в журнальной графике 1930-х гг. В иллюстрациях к пьесам «Сыйнфый көрәш барганда» («Когда загоралась классовая борьба»)[285], «Ул килә» («Он идет»)[286] С. Бурхана на страницах журнала «Сугышчан алласыз» («Воинственный безбожник») им точно найдены характерные жесты героев. Они слегка подчеркнуты, как в театральной мизансцене. Дух театральности проявляется

[285] Сугышчан алласыз. – 1935. – № 2. – С. 11–12; № 3. – С. 15–16; № 4. – С. 14–15.

[286] Сугышчан алласыз. – 1936. – № 2. – С. 14; № 3. – С. 13–16; № 4. – С. 15–16; № 5. – С. 16–17.

и в сценической отточенности жеста, открытой театральной позе, активной мимике. Не исключено, что художник прямо использовал в качестве натурщиков актеров, знакомых, и рисовал их не в статичной позе, а в движении. Некоторая карикатурность и ироничность изображения муллы и его близких (жены, детей) находятся в контрастном сочетании с мягким доброжелательным юмором в передаче характерных черт облика стахановцев и колхозников. Укрупненные персонажи продвинуты к переднему плану (как будто глаза в глаза со зрителем) и изображены на белой странице без окружающей среды (несмотря на то, что в ремарках много подробностей подобного плана), что было вообще нехарактерно для книжной графики того времени[287]. Это позволяет предположить, что иллюстрации Б. Урманче могли рассматриваться как эскизы костюмов для театра. Он в них, как и в живописи, «через пластическую организацию костюма, устойчивые сочетания цветов, фактуру, пропорции пытался найти феномен национального»[288].

2.3. КЭМСТ и ее значение для татарского декорационного искусства. Константин Чеботарев в татарском театре

Если для первых этапов развития татарского театра и его режиссуры были характерны черты бытового реализма с его стремлением к соблюдению всех житейских подробностей, то в послеоктябрьские годы – поиск других направлений и сценических форм, отвечавших духу времени.

В новых социально-политических условиях просветительский по своей сути театр «становится трибуной агитационно-массовой пропаганды

---

[287] Об этом красноречиво вспоминал впоследствии В. Конашевич: «Тогда требовалось, чтобы все изображаемое было в «среде», пространстве. Рисунков <…> без окружения, без «среды» (пейзаж, комната со стенами и обстановкой), таких рисунков в издательстве просто не принимали». См.: Герчук Ю. Советская книжная графика. – М.: Знание, 1986. – С. 65.

[288] Донина Л. Н. Интерпретация татарского национального костюма в творчестве Б. Урманче // Баки Урманче и национальная художественная культура. Материалы конференции. – Казань: Заман, 2008. – С. 74.

завоеваний Октября, своеобразным «политликбезом» для привлечения народных масс к актуальным социальным проблемам и одновременно служит средством приобщения к искусству театра как таковому»[289].

Исследователи, отмечая атмосферу свободы, вольности, искренней веры в великие идеалы, царившей в художественной среде 1920-х гг., одновременно пишут о «мозаичности», плюрализме художественных идей, что в известной мере созвучно ситуации, сложившейся в современном искусстве[290]. Так, в 1920-е гг. в Казани существовало несколько порой взаимоисключающих друг друга художественных групп: ТатАХРР, Татлеф (Татарский левый фронт искусства), «Сулф» (сокращенно от татарского «Сул фронт» – «Левый фронт»), «Всадник», КЭМСТ (Казанская экспериментальная мастерская современного театра). Левый фронт, возникший в 1920-е, объединил усилия представителей различных искусств и творческих индивидуальностей, способствовал синтезу искусств, что в художественной жизни Казани отразилось довольно ярко[291] и явилось характерной приметой того времени[292].

Структура казанской школы 1920-х г. – Архумас (Архитектурно-художественные мастерские (1921–1926), объединяющие процессы обучения и производства, – должна была вести к реализации складывающегося в те годы идеала художника-универсала. Поэтому революционный театр

---

[289] Костина Е. М. Художники сцены… – С. 51.

[290] Бочкарев А. Е. Диалог в системе культуры // Советское искусство 20–30-х годов. – Казань, 1992. – С. 52. Автор опирается на исследования А. Моля (Социодинамика культуры. – М., 1973. – С. 43–46), который сравнивает мозаичную культуру с войлоком, неким волокнистым образованием, отдельные элементы которого связаны воедино не по традиционным логическим, причинно-следственным связям, а случайным отношением близости. В нем мало или вообще нет общих точек отсчета, общих показателей, но зато много понятий большой значимости, таких, как опорные идеи, ключевые слова и т.п.

[291] Ключевская Е. Из истории Казанского Лефа // Советское искусство 20–30-х годов. – Казань, 1992. – С.110.

[292] Достаточно вспомнить Киевский «Хлам» – художники, литераторы, актеры, музыканты, или московский «Мастафор» – Мастерская Форрегера, где в качестве художников выступали С. Юткевич, С. Эйзенштейн, или театр «Арена «Поэхма» в Саратове.

КЭМСТ[293], в котором аккумулировались идеи синтеза зодчества, конструктивизма, пластических и декоративных видов творчества, был в центре внимания молодежи. И, по справедливому замечанию С. М. Червонной, «”левое искусство”, идеологами которого были в молодой Татарской Республике члены группы «Всадник» Чеботарев и Платунова, отнюдь не было гонимым <…>. Напротив, речь может идти о наступательном движении этого искусства, претендовавшего на доминирующие позиции в новой, «пролетарской» культуре»[294].

Основы КЭМСТ, на наш взгляд, были заложены после революции. В программу группы «Подсолнечника» (1918), возникшей, по словам его организатора К. К. Чеботарева[295], как синтез всего, что в предреволюционные годы бродило и кипело в художественной молодежной среде Казани[296], входило решение монументальных задач, а в качестве форм их воплощения на практике – конструктивизм и упрощенная живопись. Отсюда близость эстетики КЭМСТ к плакату и генетическая связь с графическим коллективом «Всадник»[297], – уникальным явлением, характерным именно для начала 1920-х гг. Руководил этим движением художник К. К. Чеботарев, – по утверждению П. Дульского, «личность самобытная, увлекающая и

---

[293] Конструктивно-экспериментальная мастерская современного театра (КЭМСТ), творческое объединение художников, писателей, актеров. Возникло в Казани в 1923 г. как одно из направлений деятельности Левого фронта (ТатЛЕФ), художественный руководитель и режиссер Б. Н. Симолин, художники К. К. Чеботарев, М. В. Барашов, А. Г. Платунова. Наиболее значительные спектакли: «Степан Разин» В. А. Каменского, «10 дней, которые потрясли мир» Дж. Рида, «Мистерия-буфф» В. В. Маяковского. Работала до 1927 г. // Татарский энциклопедический словарь. – С. 289.

[294] Червонная С. М. Александра Платунова: Казанский авангард // «Амазонки авангарда». – М.: Наука, 2001. – С. 293.

[295] Чеботарев Константин Константинович (1892–1974), живописец, график, театральный художник. Организатор союза молодых художников «Подсолнечник» (1918), член и председатель (1924) графического коллектива «Всадник», художник Конструктивно-экспериментальной мастерской современного театра (1923–1926) // Татарский энциклопедический словарь. – С. 643.

[296] Ключевская Е. Из истории Казанского Лефа. – С. 112.

[297] В Казанском графическом объединении «Всадник» сформировалась плеяда мастеров большого графического искусства – графиков-универсалов (И. Н. Плещинский, К. К. Чеботарев, Н. С. Шикалов, М. В. Барашов, А. Г. Платунова, Ф. Ш. Тагиров и др.), равно одаренных как станковисты, так и оформители книг, иллюстраторы, успешно владеющих всем видовым и техническим арсеналом графического искусства.

будирующая все, находящееся вокруг»[298].

«В те незабываемые дни, – пишет К. Чеботарев, – в Казани наблюдался большой подъем в жизни искусства. Почти непрерывно проходили диспуты, лекции по вопросам искусства, вечера поэзии, выставки, а на выставках и вечерах поэзии опять-таки доклады и дискуссии. И везде имя Маяковского звучало как знамя для молодых работников искусства»[299]. Столь же ясную политическую платформу имела театральная мастерская КЭМСТ, «общий характер которой – экспериментальность, отсюда категорическое отрицание всяких застывших канонов и традиций, постоянное движение вперед»[300]. Отрицая консерватизм старого театра, в КЭМСТ считали разрыв с реалистическими традициями школы «переживания» необходимым условием для создания новой эстетики.

«Мистерия-буфф» В. Маяковского, поставленная КЭМСТ в 1923 г. в русском театре, сыграла существенную роль в развитии театрально-декорационного искусства Татарии. Сам подход к ее художественному оформлению и характер его взаимодействия с актерами таили в себе «зерно» иной концепции – использование принципов конструктивизма как нового метода организации сценического пространства. В своей деятельности КЭМСТ пытается добиться художественного эффекта не разрисованными полотнами, изображающими быт во всевозможных деталях («натурализм»), а комбинациями вещей, выражающих типические черты окружающей среды, и действующих лиц.

В оформлении Чеботарева постановка «Мистерии-буфф» стала одним из удачных спектаклей, созданных под влиянием идей сценографического конструктивизма. В связи с этим приведем слова самого автора концепции: «По существу весь спектакль был сделан, в смысле силы воздействия, в

---

[298] Дульский П. Предисловие // К. Чеботарев. – Казань, 1927. – С. 5.

[299] Организатором всей этой пропаганды был сам К. К. Чеботарев. Во всем этом находило место потребность в поисках нового содержания, рожденного революцией. См.: Письмо И. Ингвару от 21 июня 1961 г. // Музей В. И. Качалова. Архив КЭМСТа. Ф. 1144.

[300] Ингвар И. Г. Театральная мастерская КЭМСТ. – С. 166.

плане монументального плаката. Лично для меня КЭМСТовская постановка «Мистерии-буфф» является непосредственным органическим продолжением и развитием того, что сделал я в своих работах «Красная Армия» (1917–18), в цикле линогравюр в альбоме «Революция» (1921), монументальная работа «Весь мир насилья мы разрушим» (1922)[301]. То есть театральные постановки и его живопись можно объединить одним качеством – плакатность.

Действительно, в те годы его живопись больше походила на плакат. Работал он чистым цветом, и краски клал не пятнами или мозаично, а организованными массами, что напоминало приемы кубизма. Но форму лепил крепко, хотя и очень обобщенно. Как говорил Б. Симолин: «оно и понятно, он как лефовец, всегда хотел быть и агитатором, горланом…»[302] И в «Мистерии-буфф» для него важно выявить не пластическую объемную форму, а линию, силуэт, красочное пятно. Пространство художник рассматривал не как иллюзорное, а как кубистическое. «Рай представлял собой голубой задник: четыре прямоугольника один над другим уменьшаются постепенно и увенчиваются треугольником с «оком»; на этих ступенях – «святители»; вся сцена в основном в голубом, желтом, белом тонах. А «нечистые силы» воспринимались как нечто весомое, тяжелое, вещественное, контрастируя с райской игрушечной невесомостью элементов, характеризующих «рай».

Смысловой доминантой в спектакле является «человек будущего». Его костюм – темно-синяя прозодежда – напоминал что-то вроде комбинезона, на голове – кожаный шлем летчика[303], и никаких отвлекающих зрителя мелочей. При соответствующем освещении получалась пластически выразительная фигура. «Ковчег» был представлен несколько характерными для корабля деталями на первом плане. Действие, происходящее на «палубе»,

---

[301] Здесь и далее приводятся отрывки из письма Ингвару И. Г. от 21 июня 1961 г. // Музей КБДТ им. В. Качалова. Архив К. Чеботарева. ВФ. 1144.

[302] РГАЛИ. – Ф. 2968. – Оп. 1. – Д. 377. [Письма Б. Симолина.]

[303] Синий костюм стал в дальнейшем униформой для многочисленных трупп «Синей блузы».

освещалось, а глубина сцены «тонула» в темноте. По ходу спектакля свет на первом плане сцены резко гас, и тут же вспыхивал резкий луч на «заднике», освещая фигуру человека будущего, «ковчег» и группа нечистых выглядели темными силуэтами.

Пространство маленькой сценической коробки Чеботарев стремился расширить в первую очередь комбинацией различных плоскостей (неправильных прямоугольников): если одна сторона кулисы шла под прямым углом, то другая срезалась под тем или иным острым, так что один конец кулисы казался шире. Когда их ставили по-разному, да еще не всегда вертикально по отношению к зеркалу сцены, статическая замкнутость пространства разрушалась, что вызывало у зрителя восприятие чувство тревоги. Спектакль этот имел грандиозный успех[304].

Режиссер Г. Девишев, тяготевший к экспериментам, не мог оставаться в стороне от творческих исканий нового театра, и поэтому оформление спектакля «Рабочая слободка» Г. Карпова поручил К. Чеботареву (1924). Критика отметила его работу как лучшее сценографическое решение на татарской сцене[305]. Вместо привычных живописных декораций художник предложил строенные трехмерные урбанистические конструкции и сложную машинерию. «Пришедшие в конце первого акта в движение колеса, идущий откуда-то снизу гул машинного отделения, проходящее поверху чугунное ведро с кроваво-красным расплавленным металлом, рассыпавшиеся из вентилируемых печей искры рождали трудно описуемую симфонию завода. Эта постановка говорит о больших возможностях татарского театра в изображении жизненной обстановки шахт, домен, депо, полей сражения», – писал после премьеры К. Наджми[306].

---

[304] См. подробнее: Февральский А. Первая советская пьеса «Мистерия-буфф» В. Маяковского. – М., 1971; Ингвар И. Три «Мистерии» в один день // Театральная жизнь. – 1973. – № 13.

[305] Усманов Ш. О татарском государственном театре // Красная Татария. – 1924. – 19 ноября.

[306] Цит. по: Арсланов Г. Татарское режиссерское искусство (1906–1941). – Казань: Татар. кн. изд-во, 1992. – С.149.

Но разработанные К. Чеботаревым принципы художественного оформления раскрывали и иные возможности сценографии. В руках режиссера она становилась действенной. Конструктивистские установки Чеботарева предоставляли неограниченные вариации в построении уникальных по изобретательности мизансцен. Так, в спектакле «Стенька Разин» В. Каменского на оголенной, без занавеса, пустой сцене он выстроил конструкцию, состоящую из сукна, трех станков, громадных цветных парусов и отдельных предметов. Конструкция «оживала», когда актеры появлялись на сцене, и в итоге возникало лирико-поэтическое настроение, ощущение необъятной шири Волги, босяцкой, бунтарской вольницы[307].

Своеобразным продолжением поисков КЭМСТ стали постановки, осуществленные учащимися Татарского театрального техникума, в котором преподавали члены КЭМСТ Б. Симолин, К. Чеботарев, позже М. Барашов и И. Ингвар[308]. В 1924 г. вслед за КЭМСТ здесь при помощи новой техники поставили спектакль по пьесе С. Третьякова «Противогазы» (коллективный перевод «Сулфа»), который намечал новые пути развития театрального жанра (танцы машин и физкульттанцы)[309]. Затем последовал «Великий коммунар» – откровенный театральный агитплакат, оформленный К. Чеботаревым и А. Платуновой: «…как детский рисунок он непосредственен, бесхитростен, до наивности примитивен и вместе с тем обобщен до символа, до аллегории… В финале сцена изображала земной шар, на котором, держа в одной руке факел, а в другой – красное знамя, стоит Великий коммунар, окруженный народом. Движутся толпы. Развеваются знамена. А над всем горит красная звезда. В процессе работы над спектаклем родилось смелое предложение загримировать исполнителя роли Великого коммунара Х. Салимжанова под вождя (над гримом работал художник

[307] Ингвар И. К вопросу об истории режиссуры… – С. 31. Музей КБДТ им. В. Качалова.

[308] Татарский театральный техникум организован в 1922 г. Официальное открытие состоялось 1 января 1923 г.

[309] РГАЛИ. – Ф. 2968. Оп. 1. Я. П. Гамза (Кадери Бичун). Левый фронт в Казани.

М. Барашов)»[310]. Появление Салимжанова в гриме «Ленина» в луче прожектора было настолько неожиданным, что зрительный зал ахнул и замер[311].

В своих воспоминаниях К. Чеботарев писал: «Поза, движения – за основу были взяты знаменитые фотографии Ленина, сделанные на Театральной площади в Москве во время митинга. На фотографиях этих очень выразительное, динамическое движение всей фигуры и рука, опирающаяся на трибуну, зажала кепку. Все это Салимжанов очень умело использовал, и образ получился очень сильный. Когда зрительный зал увидел на трибуне Ильича, грохнул восторженными аплодисментами»[312].

В 1925 г. студент техникума Риза Ишмуратов, ученик Б. Симолина, организовал агитколлектив «Бомба». В его деятельности были очевидны следы подражания «Синей блузе», но, как отмечала печать, все это «стушевывалось» типичными татарскими элементами. «Эта бомба дала взрыв, лед был сломан. В стоячее болото влилась новая струя»[313]. Название театра «Бомба», данное писателем А. Кутуем, точно характеризует и содержание, и форму его представлений, и репертуар, который носил явно сатирический характер. Вот что писал об этом Р. Ишмурат: «Название театру придумали в соответствии с нашими целями – «Бомба», дабы заинтересовать зрителя, устрашать нэпманов, спекулянтов, бюрократов. Для современного исполнения парад-антре были написаны стихи в несколько куплетов. Их тоже написал Кутуй. Мы с Асгатовым, будучи режиссерами, добавили несколько слов. Первый куплет, помнится, звучал так:

Бомба! Бомба! Это бомба?

Бомба! Бомба! Это бомба?

Спекулянты, нэпманы,

---

[310] Ингвар И. Первое воплощение образа вождя // Волга. – 1980. – № 7. – С. 177.

[311] Сәлимҗанов Х. Артист язмалары. – Казан, 1966. – Б. 48–49.

[312] Музей театра им. В. Качалова. Архив К. Чеботарева. № 14576. К. Чеботарев пишет, что эскизы к этой постановке были в архиве Б. Симолина.

[313] Б. С. Театральные работы татарских масс // Советское искусство. – 1926. – № 7. – С. 79.

Разгильдяи, летуны,

Бюрократы, носом к ветру –

Всех, всех, всех собрать до бучи,

И шарахнуть бомбой в кучу!

Бомба, бомба, бомба это!

Бах![314]

Сначала все это декламируется под музыку и кружение по сцене, а после слова «Бах!» разбегаемся в разные стороны. Движения наши непростые, а механистические (это было влияние Фореггера). Затем [шел] спектакль, состоящий из маленьких пьес, совместные декламации, чтение стихов, песни и танцы»[315]. По воспоминаниям Р. Ишмурата, то были небольшие пьесы, разоблачающие бюрократов, жуликов, воров и пр.: «Хупжамал и Габдерахим» Р. Ишмурата и А. Мазитова, «Бажайлар» («Свояки») Тулумбая, «Американский Муса» Р. Ишмурата и интермедии А. Кутуя[316].

Спектакли «Бомбы» имели успех. М. Парсин связывал новации в татарском театре именно с этим коллективом[317]. Как и «Синяя блуза» (в Казани – «Красная блуза»), «Бомба» явилась порождением революции, развивая жанр агиттеатра с использованием революционной символики. Спектакли ставились в летнем саду «Эрмитаж», раз в неделю. Афиши оформлял Ф. Тагиров – член графического коллектива «Всадник», один из организаторов «Сулфа». Сохранилась афиша от 7 августа 1925 г.,

---

[314] Бомба! Бомба! Бомбамы?
Бомба! Бомба! Бомбамы?
Спекулянт, нэпманнарны,
Ялкауларны, летуннарны,
Борын чөйгән бюрократны –
Барын, барын, барын бергә
Бомбалаучы бомба бу!
Бомба! Бомба! Бомба бу.
Бомба! Бомба! Бомба бу…
Бах! (на татарском языке)

[315] Ишмурат Р. Воспоминания. – Казань, 2005. – С. 55.

[316] Ишморат Р. Истәлекләр. – Казан: Татарстан китап нәшр., 2004. – 70 б.

[317] Парсин М. Татар сәхнәсенең яшь көчләре // Безнең юл. – 1924. – № 9. – Б. 42–44.

напечатанная типографским способом, извещавшая о том, что художественным коллективом «Бомба» в саду «Эрмитаж» проводится вечер-гуляние[318].

В театральных афишах и костюмах Ф. Тагиров, как и в плакатах, использует конструктивистский принцип, стилистику агитационно-массового искусства. Таковы и его эскизы эмблемы и значка театра «Бомба» (ГМИИ РТ), выполненные сугубо линейно, с преобладанием геометрических форм: черный шар (бомба) с языком пламени и взорвавшаяся бомба-шар, расколотая надвое. Языки пламени образуют слово «бомба», написанное в стиле куфи. Древний арабский шрифт обретает здесь присущий революционному времени характер, выражаемый красным цветом, строгой чеканностью форм, темпераментным ритмом. Такое сочетание каллиграфии и образного языка агитационного плаката было органично и понятно татарскому зрителю, воспитанному на традициях оформления рукописных книг.

Костюм участников коллектива был сконструирован также с учетом основного девиза «Бомбы» («Создадим свой сатирический театр, который будет держать под артиллерийским прицелом все отсталое»[319]). Он состоит из модных в то время брюк в клетку, бейсболки и тенниски. На груди – эмблема театра, язык пламени в виде треугольника выглядит как галстук.

К сожалению, других архивных материалов, касающихся деятельности «Бомбы», не удалось обнаружить. Зато в музее Казанского Большого драматического театра им. В. И. Качалова сохранились эскизы дипломной работы Р. Ишмурата – агитпьеса «Гимн труду» В. Андреенко, оформленная К. Чеботаревым в духе плакатного искусства. В этом спектакле все было пронизано протестом против старых театральных форм – от скандированной подачи текста, прямолинейных мизансцен до условно-конструктивного

[318] Национальный музей РТ. № 119750 (11).

[319] Риза Ишмурат. Режиссер, драматург, военкор. Воспоминания. – Казань, 2005. – С. 54.

оформления[320].

Театральные эскизы К. Чеботарева с подробными аннотациями, с фотографиями участников спектаклей стали учебным пособием для студентов[321]. В них ярко выражен силуэт, минимально использован цвет. Пространство решено за счет кулис. Основу оформления составляют «задники», написанные в кубистической манере: лестницы, подиумы, кубы, кольца. Художник соединил сразу несколько декорационных приемов: и единую установку, и сменяющиеся декорации, по-разному компонуя живописные плоскости, графически геометрические формы и рекламные афиши.

В одном из них на фоне серых скошенных стен высотных домов с зияющими в них черными прямоугольными окнами висит огромный желтый диск с изображением цифры 1 и «ажурным» словом доллар, написанным арабскими буквами в стиле куфи. Ее тревожный композиционный ритм подчеркнут резкостью графического изображения террасы с лестничной площадкой и движущейся ширмой вдоль сцены (напоминающей эстрадную) и черной дорожкой, доходящей до авансцены. Ощущение тревоги усиливает крест, водруженный слева за кулисами.

Еще более неустойчивой по сравнению с описанным урбанистическим «пейзажем» является вторая картина, где хаотическая динамика тех же скошенных, громоздящихся плоскостей стен, облепленных вкривь и вкось афишами, и «суета» рекламных щитов убеждает в их временности. Трагически выглядит одинокий черный куб на красном диске в центре сцены.

В следующем действии и «доллар», и красный диск оказываются окруженными серой каменной стеной с двух сторон, причем в центре на красном диске высятся черные ворота с тяжелой железной дверью.

В финальной картине в центре установлен черный подиум, а снизу слева в сценическое пространство вклинивается, как красный стяг, красный

---

[320] Ингвар И. К вопросу… – С. 34.

[321] Казакова О. С. КЭМСТ – театр левого фронта // Советское искусство 20–30-х годов… – С. 182.

луч прожектора.

Очень выразительны эскизы костюмов. В их решении художник свободно сочетает кубистические и супрематические приемы. Плоскости и объемы, локально окрашенные в разные тона, создавали монументальные, плакатные по ритму образы. При этом тяготевший к экспрессионизму Чеботарев исходил из реальных форм бытовой одежды, которые обобщал, гиперболизировал, гротескно заострял. Например, жилет *Тюремщика* – решетчатый, в руках у него связка огромных ключей; *Рабочий* представлен в красной рубахе с огромным молотом. *Капитал* одет в парчовый с золотыми переливами костюм. Облачение *Ига* представляют цепи и «свастика» в виде шахматной доски, а в руках – кнут. На черной фигуре *Коменданта* вырезана белая свастика на груди, а на поясе угрожающе висит кобура пистолета коричневого цвета. Костюм *Религии* включает черную рясу с крестом, зеленый чапан с полумесяцем и звездой и изображение Музы (искусства) на белом плакате за спиной: в иронически-гротесковой форме выражает заданную драматургом идею – сущность религии.

Почти во всех эскизах костюмов персонажи даны в движении. Тем самым художник подсказывал исполнителям характер действующих лиц, их пластику и мимику. *Тюремщик* представлен в сгорбленной позе, мускулистая *Фаворитка* изображена как метательница диска перед прыжком, а *Иго* – широко расставив ноги, как бы готово пустить в ход свой кнут. *Капитал* (Камал I) не ходил по сцене, а как бы шествовал и говорил только басом[322]. Обозначая детали реальной одежды, Чеботарев создавал обобщенные образы социальных типов эпохи. Костюмы акцентировали их главные свойства: у *Защитника* – марионеточность; у *Коменданта* – деспотизм; у *Инженера* – устремленность в будущее; у *Поэта* – революционность, у *Труда* – гордость и достоинство; у *Капитала* – самодовольство; у *Религии* – фанатизм и т. д. Иными словами, костюмы, созданные мастером, воспринимаются не только в своей функциональности, а претендуют на роль самоценного

[322] Кумысников Х. Халил Абжалилов. – С. 57.

сценографического образа.

«Гимн труду» в постановке режиссера Ризы Ишмурата и в оформлении К. Чеботарева стал первым шагом в освоении новой художественной стилистики на татарской сцене. Но к середине 1920-х гг. социалистический реализм не оставляет места для дальнейшей реализации ее принципов. Атмосферу того времени, отношение к КЭМСТ официальных властей ярко характеризует постановление заседания Главполитпросвета ТАССР от 25–27 июня 1923 г.: 1) Платформу КЭМСТ для Главпролитпросвета считать неприемлемой и в субсидии отказать; 2) Предупредить организацию КЭМСТ, что разрешения на зрелищные постановки в клубах Главполитпросвет будет давать под строгим контролем и в тех случаях, если постановки не имеют *футуристического* наклона[323]. «Левых» стали выживать из Кахутемаса (Казанские художественные технические мастерские). В этой связи любопытно выступление П. Радимова, председателя АХРР, во время диспута в декабре 1923 г.: «Современное изобразительное искусство и литература должны быть строго реалистическими. Художник кисти, художник слова в равной мере должны изображать быт таким, какой он есть; уклоны в сторону футуризма, супрематизма и прочих левых течений, есть ничто иное, как своего рода ”халтура”»[324].

КЭМСТ, как и любому авангардистскому течению, было трудно работать в такой ситуации. Впоследствии К. Чеботарев вспоминал: «…с одной стороны, непонимание, доходящее до безразличия, «понимание», доходящее до организованной травли и пресечения, с другой стороны, свои внутренние ошибки, заскоки, нехватание пороху на почве систематического недоедания (материального и морального)»[325].

В итоге, как и многие другие независимые в своем творчестве художники, Чеботарев был вынужден покинуть Казань и в 1926 г. переехал в

---

[323] РГАЛИ. – Ф. 2437. – Оп. 3. – Д. 951. Чеботарев К. Воспоминания // «Маяковский в Казани». – 1959.

[324] РГАЛИ. – Ф. 2437. – Оп. 3. – Д. 986. [Февральский А.В. Пресса о КЭМСТе.]

[325] РГАЛИ. – Ф. 2968. – Оп. 1. – Ед. хр. 15.

подмосковный поселок Новогиреево, где и провел почти полвека. Однако «клеймо» на нем уже было поставлено. На четыре десятилетия за мастером закрепляется ярлык «левака», «формалиста», «противника реализма» и т.п. И только в середине 1960-х гг. его имя реабилитируется от конъюнктурно-идеологических «наслоений»[326]. Мнение П. Дульского, еще при жизни К. Чеботарева сказавшего о том, что след его пребывания в Казани, безусловно, еще долго будет чувствоваться как в среде его поклонников художника, так и среди тех, кто считал его «не своим», оказалось пророческим. Казанский период в творчестве Константина Константиновича Чеботарева оставил заметный след. Несмотря на короткий срок, для него это было время большой концентрации духовных сил, высокой творческой активности, ярких художественных достижений и борьбы за утверждение новых эстетических представлений и форм в искусстве, рожденных XX веком.

Эстетика театра КЭМСТ повлияла не только на «декоративное» решение спектаклей татарского театра, сделав сцену подлинно трехмерной, но и на драматический текст, музыкальное оформление и на самих актеров. Театр КЭМСТ и его детище «Бомба» дали толчок новым тенденциям в искусстве. Лишь сейчас их можно оценить в исторической перспективе. По словам историка театра Ю. Благова, КЭМСТ для Казани того времени был тем же, чем любимовский Театр на Таганке для Москвы в 1960–1970 гг.[327]

КЭМСТ» и «Бомба», как и все акции авангарда, по объективным

---

[326] Первым шагом в этом направлении стала выставка произведений К. К. Чеботарева и А. Г. Платуновой в Казани и Йошкар-Оле (1964 г.). Через три года последовала выставка агитационно-массовых форм искусства в Москве, которая затем экспонировалась в ряде европейских государств. Некоторое время спустя лучшие произведения выставки, в том числе и работы Чеботарева 20-х гг., были приобретены Третьяковской галереей, а сам Чеботарев принят в Союз художников. С этого времени в исследованиях по искусству Татарстана появляется более объективная оценка левых течений 20-х гг., а выставка 1990 г. «Сулф. Леф. ТатАХРР. Искусство Татарии 1920–30-х гг.» в Музее изобразительных искусств Республики Татарстан и прошедшая на ее базе научная конференция окончательно закрепили непредвзятый и достоверный взгляд на искусство художников татарского Лефа и их лидера Чеботарева.

[327] Благов Ю., Ключевская Е. Казанская афиша // Казань. – 2002. – № 3–4. – С. 96.

причинам были лишены возможности с достаточной полнотой защищать свои интересы. Организаторы нового театра испытывали давление классовой регламентации и в своих выступлениях вынуждены были порой открещиваться от пройденного пути. Даже Р. Ишмурат называл свои поиски «своеобразным нигилизмом»[328], но вместе с тем восхищался искусством того времени: «Разве можно забыть те горячие дни, когда мы, 20 человек студентов, коллективно декларировали «Левый марш» Маяковского, стихи нашего друга Г. Кутуя и других поэтов. Выступали в Комклубе; да и во всех институтах и техникумах города, гремели по всей Казани»[329]. А впоследствии режиссер писал, что нельзя недооценивать деятельность коллектива «Бомба» и неверно считать, что он не получил общественного признания[330].

Сотрудничество художника К. Чеботарева и студента-режиссера Р. Ишмурата было непродолжительным, однако имело огромное значение для татарского театра. Об этом свидетельствует переписка между ними. К. Чеботарев, всегда живший интересами искусства, всеми способами пытался восстановить его подлинную историю периода 20-х[331].

Что касается Р. Ишмурата, то «лефовские» традиции укрепились и дали ростки в его последующих работах[332]. В 1926 г., придя в Академический театр, он осуществляет постановку двух комедий: «Йокы патшалыгында» («В царстве сна») и «Өтек философ» («Паленый философ»). Обе, как писал И. Ингвар, свидетельствовали о стремлении режиссера к созданию занимательного театрального действия: обилие разнообразных трюков, игра вещей, кинетическое оформление придавали спектаклям ярко выраженный буффонадный характер. «Это были озорные спектакли, но поставленные так

---

[328] Ишмурат Р. Выступление на юбилейном вечере, посвященном 50-летию татарского театра. Музей театра им. В. Качалова. № 14805.

[329] Там же.

[330] Ишморат Р. Истәлекләр. – Б. 71.

[331] См. Приложение: РГАЛИ. – Ф. 2968. – Оп. № 1. – Ед. хр. 88. [Письмо К. Чеботарева Р. Ишмурату.]

[332] По мнению Я. П. Гамзы (Кадери Бичун), именно в лице выпускников Татарского театрального техникума (Ишмуратова, Касимова) театральное крыло Татлефа продолжило борьбу… См.: РГАЛИ. – Ф. 2968. – Оп. 1. [Левый фронт в Казани.]

увлекательно, что даже такие серьезные актеры, как Тарханов, Сакаев, с удовольствием принимали в них участие»[333].

Ознакомившись с рецензиями того времени, убеждаешься, что это были не столько спектакли в чистом виде, сколько комплексное представление, состоящее из двух частей: собственно спектакля и концертной программы. При этом по стилистике они решались в духе народного балагана, но с учетом опыта современного театра, литературной пародии и карикатуры. С их эстетическими установками был связан и облик персонажей.

Так, в спектакле «В царстве сна» русскому *Эмигранту*, проживающему в Париже, *Главный большевик* видится полудиким варваром, клоуном, одетым летом в меховую шубу, у которого одна нога обмотана пестрой материей, а другую прикрывает широкая штанина навыпуск. На шее у него – длинная красная лента, весь он увешан разноцветными бомбами, огромным револьвером, винтовкой и саблей[334]. Принцип отстранения, условности на грани абсурда прослеживается и в решении пространства, и вещественных элементов спектакля. В представлении *Эмигранта* даже яблоко делится в России по «социалистическому» принципу, а простые тачки и телеги воспринимаются большевиками как автомобили. Перед каждым эпизодом на высоко вывешенном экране появлялись титры, указывающие на время и место действия, иногда объясняющие суть происходящего. В финале на всю ширину сцены высвечивался плакат с надписью «Да здравствует 9-я годовщина Октября», на фоне которого сам Р. Ишмурат читал стихи Х. Туфана, высмеивающие богачей, «белых», эмигрировавших за рубеж, и собственные стихи, прославляющие достижения Октябрьской революции.

В постановке «Өтек философ» («Паленый философ», художник С. Яхшибаев) весь вещественный антураж (шкаф, стулья) преображался на глазах у зрителя, выполняя разные функции. Когда менялись декорации,

---

[333] Ингвар И. К вопросу об истории режиссуры… – С. 35.
[334] Парсин М. «Йокы патшалыгында» // Кызыл Татарстан. – 1926. – 9 ноябрь.

использовались шумовые и световые эффекты[335].

Спектакли, поставленные Р. Ишмуратом в 1930-е гг. («Славное время» Р. Ишмурата, 1930; «Хлеб» В. Киршона, 1932; «Тургай» («Жаворонок») Р. Ишмурата и К. Тинчурина, 1932), по образному строю еще тесно связаны с искусством середины 20-х гг. Им свойствен экспрессивный патетический язык плаката, журнальной графики и других жанров агитмассового творчества. В сценическом оформлении использовались новые принципы постановок: уход от традиционных павильонов, рампы, отделяющей зрителя от сцены. Изменился подход к сценическому костюму, ибо социальные преобразования не могли отразиться на облике персонажей: их гардероб составляют кожаные мужские и женские куртки комиссаров, солдатские гимнастерки с широкими ремнями, френчи, сатиновые косоворотки с городскими пиджаками; своеобразие женского типажа отражали платья из солдатского сукна или холста, прямые юбки, ситцевые блузки, красные косынки («Сцена из революционного спектакля»)[336].

Поиски новых оригинальных форм привели режиссеров и художников к пересмотру своих позиций по отношению и к постановкам классики. Так, в спектакле «Ревизор» (режиссер Г. Девишев) появлялись интермедийные сцены чиновников и лошадиной головы в упряжке, выглядывающей из-за угла дома в сцене отъезда Хлестакова, а в спектакле «Башмагым» – спускающийся сверху и висящий на протяжении всего действия огромный башмачок на первом плане. В постановках «Упкын» («Омут»), «Боз астында дулкын» («Волны подо льдом») А. Рахманкулова, «Камали карт» Ф. Бурнаша действующие лица, разодетые в разноцветные цирковые костюмы, ходили по высоким лестницам, разъезжали на мотоциклах по зрительному залу. В те же годы К. Тинчурин ставит свою переделанную на татарский лад сказку К. Гоцци «Принцесса Турандот» («Хан кызы» / «Дочь хана»), в оформлении которой преобладали утонченные линии и вычурный рисунок с восточными

[335] Ишморат Р. Гомер сукмаклары. – Казан, 1987. – Б. 242, 246.

[336] Музей театра им. Г. Камала. Из архива Г. Исмагилова. «Күк күгәрчен» («Сизый голубь») Г. Кутуя // Национальный музей. Архив Г. Кутуя. № 49760-132.

мотивами[337]. В Национальном музее хранится фото сцены из этого спектакля: облик персонажей и все декорации стилизованы в восточной манере, отличаются яркостью, нарочитой пестротой, непосредственностью и сказочностью.

Печать стилистики конструктивизма и агитационно-массового искусства лежит и на афишах, плакатах того времени[338]. В первую очередь здесь мы усматриваем влияние КЭМСТ, в котором работали художники М. Барашов, К. Чеботарев, В. Фоминых, С. Хромов, взрывая привычное представление об афише. Афиша становится лаконичнее, часто ограничиваясь названием театра и спектакля, именами автора, постановщиков (режиссера, художника, композитора, балетмейстера, исполнителей главных ролей). Следующая особенность – монументальность, броскость афиш за счет выделения названия спектакля нарочито крупным шрифтом, варьирования букв по ширине и высоте, использования контраста между текстом и фоном.

Полный отказ от рисуночной графики в пользу типографских приемов приводит к новой компоновке текста, слова дробятся на части, располагаются по диагонали, вкривь и вкось, уступами и по кругу. Как пишут исследователи конструктивистского плаката, «до 1917 года в театральной афише такого не было никогда»[339].

Примером могут служить: «Ут» («Огонь») по пьесе Ш. Камала, где большой акцент сделан на шрифт «UT» (на красном фоне), или название «IL», крупно выделенное красным на белом фоне (спектакль «Ил» («Родина») по пьесе К. Тинчурина). Таким же лаконизмом отличается плакат спектакля «Отелло», где первая буква «О» вытянута по всей высоте листа, а буквы на фоне красного флага превращаются в визуальный орнамент

---

[337] Ингвар И. К вопросу… – С. 32.

[338] Об этом: Султанова Р. Р. Плакат в татарском театре (1906–1930-е гг.) // Четвертые Казанские искусствоведческие чтения. Искусство печатной графики: история и современность: Материалы Всерос. науч.-практ. конф. – Казань, 2015. – С. 44–47.

[339] Лапина К. Конструктивизм на марше: театральный плакат 1920-х – 1930-х годов // Сцена. – 2013. – № 5 (85). – С. 57.

(спектакль «ОДVA» – «Одва»). Часто стилизованные буквы названия спектакля передают настроение и характер спектакля (например, буква «Т» становится изображением молотка). Еще одна характерная особенность – крупные буквы, набранные в контрастных цветах (черно-белые, красно-черные, бело-красные), набранные треугольниками и квадратами, плашками, взятыми из стандартной наборной кассы, что вызывает ассоциации с узорами татарского ткачества. Если типовые шрифтовые афиши печатались в одну, в две краски, то в афишах для гастрольных спектаклей цвета становятся разнообразнее: появляются желтый, коричневый, бронзовый. Особенно интересны эксперименты с названиями, набранными в стиле куфи, наиболее поддающемся конструктивистской интерпретации.

Если в афише к спектаклю «Американ» по пьесе К. Тинчурина от 19 марта 1924 г. (коллекция Национального музея) буквы оформлены витиевато в стиле цветущий куфи, то в афише Восточного вечера от 14 февраля 1929 г. геометрический куфи, в сочетании с почерком насх, более строг и изыскан. Стиль куфи присутствует на самой большой афише торжественного вечера, посвященного 20-летию театра (1926 г.)

Здесь впервые извещается о репертуаре детской труппы («Тычканга үлем, мәчегә көлке» – «Мышке смерть, кошке смех») и о выступлении студентов театрального техникума («Беренче адым» – «Первый шаг»).

К сожалению, плакатов авангардных спектаклей сохранилось не так много. В коллекции КФУ имеется несколько афиш, дающих представление о характере и содержании подобных представлений. Например, показательный спектакль первого выпуска театрального отделения техникума искусств под руководством педагога М. Магдиева проходил в конструкциях в оформлении художника Никандрова (имя отсутствует) с участием хора, оркестра с обилием танцевальных номеров. На афише перечислены участники представления – будущие артисты татарского театра: Утяшев, З. Бикбулатова, Х. Гильманов, Ф. Нагаева, Г. Мансуров, Г. Хакимов.

Именно художники и режиссеры лефовского направления впервые используют киномонтаж: например, афиша спектакля «58» – сочинение С. Валеева-Сульвы в 4 действиях, 16 картинах, режиссер К. Тинчурин, музыкальное оформление – С. Сайдашев, художник П. Сперанский (на латинице на татарском и русском языках).

Появляется коллаж с использованием фотографий художественного руководства театра, актеров в разной конфигурации (в виде веера, по диагонали, по вертикали и т.д.) с перечислением текущего репертуара (классика, оригинальные произведения, переводные спектакли), даже помещается макет спектакля.

В конце 1920-х – начале 1930-х гг. в оформлении афиш используются фотографии ведущих актеров с указанием их заслуг: например, спектакль «Тахир – Зухра» от 27 января 1927 г., где по диагонали в стиле насх написано название, по краям даны фотографии Ф. Ильской и М. Магдиева (Национальный музей РТ).

Об авторстве этих афиш невозможно судить, поскольку они не подписаны. В эти годы они разрабатывались наборщиками в типографии «Татполиграф», которые экспериментировали с возможностями наборной кассы.

Появляются эмблемы, столь популярные в афишах русского театра XIX в., характеризующие особенности бурной индустриальной эпохи. Эмблемы эти разнообразны. Очень эклектична эмблема Татарского государственного академического театра в афише спектакля «Үлмәс ханым» («Ульмес ханум») от 5 февраля 1926 г. Как обычно, она помещена в центре наверху: на фоне шестеренки, рассеченной надвое, изображение раскрытой книги, на листах которой нарисованы перья, симметрично расположен текст «тат. гос. театр» на русском языке и в арабской графике мелким шрифтом. А наверху – герб РСФСР.

Богаты изобразительными элементами эмблемы, встречающиеся на афишах конца 1920-х – начала 1930-х гг., обнаруженных нами в музее

С. Сайдашева. Крупно на переднем плане, на фоне индустриального пейзажа со строительными вышками, высотными домами изображены символы эпохи: справа – трактор, слева – книга. В центре композиции на фоне шестеренки, серпа и молота – театральная маска. Тут же дана аббревиатура ТГТ – первые буквы названия «Татарский государственный театр».

Более лаконична эмблема Татарского государственного рабочего художественного театра, решенная в духе линогравюр К. Чеботарева, где на фоне развевающегося знамени высится фигура пролетариата. В этой постановке премьерного спектакля «Саклан, шартламасын!» («Берегись, взорвется!») режиссером А. Мазитовым впервые упоминается имя художника А. Силантьева, ранее не встречавшееся в литературе по театру (9–11 декабря 1935 г.).

Еще в середине 1930-х гг., несмотря на то, что КЭМСТ прекращает свое существование и многие художники разъезжаются, в театральных афишах встречаются отголоски этой бурной эпохи: то название спектакля набирается несоразмерно крупным шрифтом или идет по диагонали листа, то вдруг прилепляется сбоку.

Таким образом, КЭМСТу, возникшему на волне движения «левого» искусства, принадлежит в Казани заслуга коренных революционных преобразований в театральном искусстве. Как говорит историк театра Ю. Благов, кратковременная, но насыщенная, проникнутая наступательным духом деятельность этого театра способствовала формированию новых эстетических представлений в самой театральной среде, побуждая театральные труппы, работавшие под патронажем государства, в частности, татарский театр, более активно искать пути к новому зрителю, осваивать современный театральный язык и отвечавшие духу времени сценические формы[340].

Во всех этих постановках очевидны прямые влияния деклараций

[340] Благов Ю. А. КЭМСТ и театральная жизнь Казани 1920-х гг. (Опыт исследования). – Казань: ООО «Татполиграф», 2005.

Фореггера о мюзикхоллизации театра и «циркизации» театра С. Эйзенштейна, что было близко творческому методу режиссера С. Валеева-Сульвы.

Особенно плодотворным было его сотрудничество с художником Петром Тихоновичем Сперанским.

2.4. Поиск новых форм в области сценографии. Петр Сперанский (Сенников) – «архитектор» татарского театра

П. Т. Сперанский (1890–1964) вошел в историю отечественного искусства XX в. как классик советской татарской сценографии и архитектор «сталинского классицизма»[341]. Его вклад в развитие театрального искусства неоценим: более трехсот спектаклей русской, татарской и западной классики, опер и балетов было оформлено мастером за полвека творческой деятельности. Это личность ренессансной широты и артистизма. Как педагог он за 35 лет воспитал два поколения театральных художников Поволжья, в первую очередь для татарского театра. Первым собрал и издал альбомы татарского народного орнамента (1948), подготовил альбом о Казанском кремле. Работал как станковист в живописи и акварели. Уникальны его цикл «Старая и новая Казань», пейзажные этюды, зарисовки, пополняющие «изобразительную летопись» края, которую вел художник на протяжении всей жизни.

Он рано пришел в театр. Еще будучи студентом Художественного училища посещал драматическую студию, дебютировал, оформив спектакль «Лес» Островского (1913), хотя позднее первой настоящей работой считал оформление «Демона» Рубинштейна (1917)[342].

Первые работы начинающего декоратора были высоко оценены П. Беньковым. В 1915 г. он пригласил своего ученика работать в городской

[341] Маркус С. Возвращение Петра Сперанского // Сцена. – 2005. – № 1 (33). – С.24.
[342] Письмо П. Сперанского Е. Л. Луцкой. Архив Л. Л. Сперанской.

театр П. Н. Пономарева. Вместе оформили оперы «Руслан и Людмила», «Садко», «Аида». Повседневные встречи с Беньковым плодотворно сказались на творчестве молодого художника. Расширился кругозор, появилась уверенность, окрепло мастерство. Этому немало способствовало и близкое общение с художником Н. Фешиным. В архиве П. Сперанского сохранилось фото, запечатлевшее оформление студентами «Египетского бала» под руководством мастера.

После революции он активно включается в художественную жизнь Казани, становится одним из самых энергичных деятелей созданной в 1923 г. Татарской ассоциации художников революционной России (ТатАХРР). Так, на выставку АХРРа в 1925 г. он представил интересный проект памятника братской могилы на Арском поле.

Сперанский не только принял новую власть с ее условиями в эстетике, но и стал ее рупором – оформил спектакли первых советских пьес, участвовал в монументальной пропаганде.

В 1924 г. он завершает свое профессиональное образование – архитектурное отделение в Казанском художественно-техническом институте.

Значительны его труды и как архитектора: павильон ТАССР на ВСХВ в Москве, здание филиала Академии наук, стадион «Динамо», здание мехового комбината. Он – автор монументальных росписей в интерьере драмтеатра им. Г. Камала.

Став главным художником Татарского академического театра в 1924 г., три десятилетия интенсивной работы Сперанский отдал любимой работе (оформил 62 спектакля). После выступления П. Дульского в печати по итогам Выставки искусств народов СССР в Москве в 1927 г. с критикой за предоставление всего нескольких фотографий, эскизов и 2–3 макетов[343] Сперанский вышел с инициативой о создании при театре постоянного

[343] Дульский П. Выставка искусства народов СССР в Москве // Вестник научного общества татароведения. – Казань, 1928. – № 8. – С. 159.

театрального музея, который должен своими экспонатами отобразить историю татарского театра. Открытие музея было приурочено к началу сезона[344].

Если П. Беньков в основном писал пейзажи, то П. Сперанский уже с первых работ утверждал новый тип жизнеподобной реалистической декорации – декорацию архитектурную. В его эскизах привлекает великолепный акцент архитектуры, отличное знание архитектурных форм. Во время обсуждения выставки в Москве говорили: «Как будто художник сам взял пилу и топор и выстроил все эти дворцы и палаты. Он умеет в поэтической форме дать архитектурный образ»[345]. Об умении П. Сперанского использовать масштабы любой сцены писал и режиссер В. М. Бебутов: «Он в чрезвычайной степени способен расширять границы даже небольшой сцены, что создает впечатление монументальности[346]. Он чутко воспринял достижения театрального конструктивизма, но не отказался и от выразительных средств живописи. Свою задачу он, видимо, видел не в том, чтобы отбросить систему, а в том, чтобы извлечь из нее новые возможности. Если действие спектакля по пьесе должно происходить в интерьере, то чаще всего художник оперирует объемными декорациями, если на открытом воздухе – то использует живопись.

При этом особую роль в создании декорационного образа обретает сценическое пространство. Глубинные признаки архитектурного творчества – восприятие пространства сверху вниз, четкие ритмические отношения – характерны для сохранившихся эскизов и зарисовок мастера. Образ каждой из картин создавался, прежде всего, как образ архитектурно-пространственный. Так решались даже пейзажные картины: в спектакле «Галиябану» М. Файзи действие разворачивалось среди деревьев, дом,

---

[344] Мирошевский С. По мастерским художников (в театральной лаборатории художника Сперанского) // Красная Татария. – 1928. – 10 октября.

[345] Стенограмма обсуждения работ Сперанского, представленных в ВТО. 11 октября 1960 г. – С. 8. Хранится в архиве Л. Сперанской.

[346] Бебутов В. Мои театральные встречи с П. Т. Сперанским: Каталог выставки.

выполненный макетно-объемным способом, лишь на самом дальнем плане переходит в живописный задник. (То же самое характерно и для спектаклей «Голубой ковер», «Ханбикэ»). При этом нужно отметить, что Сперанский относится к интерьеру как к пейзажу. Отсюда подсознательное желание оформить в «белую раму», которая усиливает взаимовлияние цветов, предмет теряет свою особенность (обособленность), вливаясь в общее колористическое пространство.

Декорации, призванные воссоздать интерьер, представляли собой механически перенесенные фрагменты реальной обстановки татарского жилища. При этом использовались натуральные материалы (солома на крышах, кусты с настоящими листьями, плетень из ивовых прутьев («Галиябану»)). Воспроизведение на сцене разреза дома или иных элементов служило целям натуралистического («этнографического») театра и приравнивало сценическое пространство к пространству жизненному.

В архиве художника сохранилось несколько черно-белых фото эскизов подобных постановок. Роль «белой рамы» выполняет традиционная «кашага» – как падуга, а в качестве боковых кулис используются увеличенные белые вышитые полотенца. Она является декоративным мотивом, объединяющим оформление всего спектакля в единое целое, и в то же время рама-портал, будучи изобразительной доминантой оформления, по своим функциям приближается к единой сценической установке. Так натуралистический разрез, включаясь в искусственно созданное пространство, приобретает театральную форму.

В своем творчестве П. Сперанский продолжает традиции «Мира искусства» (в частности, в его декорациях читаются традиции А. Головина и А. Бенуа). Его работы, как и у Головина, близки к стилю модерн. Декорациям художника присущи графичность, орнаментальность, плоскостность цвета. Легкая и грациозная игра художественных форм, изгибы линий, прихотливый ритмический узор – черты, свойственные работам мирискусников, наблюдаются и в творчестве Сперанского. Традиции

выражаются также в использовании «старинных» техник: акварели, гуаши, темперы.

Декоративность и броскость его работ обусловлены и репертуаром (музыкальные, исторические драмы, проникнутые богатой роскошью восточной фантазии), а также собственно творческим методом – ориентацией на мирискусническую линию: ламбрекены и арлекины, живописные задники и падуги, драпировки – занавеси с бахромой, обычно орнаментированные, задник, разбитый на планы. На месте портальной падуги помещает вышитое татарское полотенце (эскизы неизвестных работ), или на заднем плане – фрагмент огромного полотенца («Ханбикэ», 1928). Здесь он активно пользуется аппликациями, украшением мишурой.

Для художника все было важным: он требовал от театра безукоризненного выполнения своих задумок. Об этом свидетельствует статья в «Известиях ТатЦИКа»: «Технические требования постановки «Голубого ковра» настолько велики, что татарский театр в нынешнем состоянии при всех своих стараниях не в силах выполнить их полностью»[347].

В 1926 г. с утверждением статуса Государственного академического театра труппа переходит в помещение с оборудованной сценой. Обновление сценического искусства в начале 1930-х начинает ставиться в зависимость от возможностей обновления самого театрального здания и способов его технического оснащения[348]. Оформление многих спектаклей П. Сперанским отражало эти поиски новой «архитектуры сцены». Расширение игрового

[347] Ибрагим // Известия ТатЦИКа. – 1923. – 1 мая (№ 95/990).

[348] З. Мухсинов в своей статье «Декорация – оформление сцены» пишет, что «сегодняшнее здание театра не может отвечать задачам революционного театра, в основе которого – выход в широкие массы. Чтобы построить такой театр, нужно менять само здание, его архитектуру». По мнению автора, есть несколько путей решения этого вопроса: 1) расширить сцену сегодняшнего театра, для этого нужно построить 2–3 этажа, вертящуюся сцену, расширить за счет механизации сцены карманы. 2) Построить новый театр. Он должен быть с видом на улицу, и в нужный момент верхняя часть сцены должна открываться. Такая сценическая форма позволит выйти на улицу, в открытое небо. Т.е. предлагается реконструкция старого здания во всей динамике (перевод автора). На практике переделка сцены свелась в основном к установке поворотного круга. См.: Мөхсинов З. Татар дәүләт академия театры. – 54 б.

поля, использование эстетики киноискусства также открывали новые возможности в освоении сценического пространства. Вместо неподвижной конструкции он стал применять принцип «движущихся стен», которые мгновенно превращали сценическую площадку то в интерьер, то в экстерьер. Многоэпизодность спектакля также придавала действию кинематографическую стремительность. Сперанский понимал, что новая драматургия с ее пафосом борьбы и новыми героями требовала динамичного театрального пространства, совершенно иных принципов оформления спектакля.

Пришедший вместо художника инженер и конструктор должен был создать образ будущего, образ наступающего «века машин», механизированного быта.

Своей политической заостренностью, публицистичностью отличались спектакли режиссера С. Валеева-Сульвы, который принес с собой в театр, по словам И. Ингвара, «отвагу и риск, страстную партийность армейского политработника и влюбленность циркача в блестящую отточенную форму»[349]. Так, спектакль «Борьба за Казань» Н. Галимова был поставлен в ритме походного марша: на сцене рвалась «всамделишная» взрывчатка, разбрасывая в стороны доски и камни, действующие лица разъезжали по зрительному залу на мотоциклах[350]. Впервые постановщики в этом спектакле преодолели расстояние между сценой и зрительным залом. «Шлем» Г. Минского был поставлен на манер конструктивистов: на голом станке, в углу которого была воткнута палка с вращающимся на ней пропеллером[351].

Спектакль «В вороньем гнезде» Ш. Камала о жизни дореволюционных

---

[349] Ингвар. Указ. соч. – С. 40.

[350] Казбек. Тагын ике спектакль турында // Тамашачы. – 1929. – № 5 (10). – Б. 14–15.

[351] Художник создал единую установку из разновысотных лестниц и площадок, которая не только служила основой для построения мизансцен, но и своей формой предопределяла пластический рисунок поз и движений. (Т.е. эти постановки интересны, прежде всего, своей установкой на актера. Именно ради актера насаждалось такое конструктивистское оформление и шло вместе с утверждением «биомеханики»). Фото из архива Нац. музея.

шахтеров, завершался необычно: в финале, органично вплетаясь в действие, демонстрировались кинокадры, изображающие забастовку. В этих и других спектаклях сказывалась установка на создание политического, плакатно-публицистического представления, напоминающего агитационные спектакли-митинги В. Мейерхольда.

Агитационные формы театра отвечали задачам времени и, конечно, были данью подражания поискам столичных театров. «Утлы божра» («Огненное кольцо») Г. Уральского по своему содержанию и по своей фабуле мало отличалось от таких русских произведений, как «Мятеж», «Великий коммунар»[352]. Но ради справедливости нужно отметить, что это было лишь «копирование» пьесы, на самом деле художник П. Сперанский пошел дальше своих столичных коллег. Так, оформление «Разлома» Б. Лавренева на поверхностный взгляд может показаться чуть измененным вариантом оформления Н. Акимова. Принципиально здесь другое: если у Акимова зритель происходящее на сцене наблюдал как событие в «картине», то здесь зритель был включен в действие. Подобное решение в Казани воспринималось как нечто неожиданное, смелое. «Нос корабля, вынесенный в зрительный зал, в сочетании с трепещущим в финале красным стягом создавало не только ощущение движения. Перед зрительным залом возникал символический образ страны, в неудержимом стремлении рвущийся вперед»[353]. Сложность установки (крейсер, выходящий за рампу), выразительность деталей, прекрасное использование света, писал А. Кутуй, делают оформление грандиозным и заслуживают всяческих похвал[354].

Если все вышеназванные спектакли тяготеют к героике, к широким батальным сценам, то постановка «Голубой шали» К. Тинчурина отражает другую тенденцию: пафос обличения старого мира, стремление к обобщенным образам, к социальному, связанному с еще более

---

[352] Кутуй А. «Доцент Янбулатов» и «Утлы божра» // Красная Татария. – 1929. – 22 октябрь.

[353] Ингвар. Указ. соч. – С. 32–33.

[354] Красная Татария. – 1928. – 15 ноября.

обострившейся в 1930-е гг. классовой борьбой. В русле этой тенденции был поставлен в 1929 г. и спектакль «Доцент Янбулатов», переделка пьесы А. Файко «Человек с портфелем», где профессор Гранатов был превращен в доцента Янбулатова, а все действие перенесено в Казань. «Все знают, что чисто татарского вуза пока нет. Поэтому пьеса воспринимается в значительной степени как пародия», – писал А. Кутуй[355].

Если П. Беньков «Голубую шаль» поставил с бытовой достоверностью и тщательностью историка, то П. Сперанский условностью решения многих классических пьес приближается скорее к поискам «левых» театров. Если у Бенькова явна склонность к бытовому рисунку, то у Сперанского – гротеск, преувеличенность в решении быта.

Постановка «Голубой шали» (режиссер С. Валеев-Сульва) в 1929 г. в контексте времени обозначила движение к новым формам в оформлении и вполне отвечала задачам «политической агитации»: по мнению режиссера, в основе поисков «лежало стремление шире охватить современную жизнь, отобразить ее новыми художественными средствами»[356].

В январской постановке за основу решения взяли стилизованную шаль, «сделали эмблему из цветов»[357]. На первый план выдвинулась задача показа красоты деревенской природы и на этом фоне – бесчинства ишана. Таким образом, судьба девушки Майсары уподобляется цветку, вырванному грубыми руками ишана. Выстроенные на сцене П. Сперанским яркие, цветастые боковики, падуги и живописный задник воспринимаются как элементы шали. (Сохранилось фото этого спектакля, на котором очень выразительно смотрятся диагонально свисающие фрагменты ткани с бахромой).

Хотя оформление и соответствовало всему стилю спектакля, некоторые

---

[355] Кутуй А. // Кр. Татария. – 1929. – 22 октябрь.

[356] Гиззат Б. Татарский театр // История советского драматического театра. – Т. 3. – С. 472.

[357] Вәлиев-Сульва С. «Зәңгәр шәл»не яңача кую турында // Кызыл Татарстан. – 1929. – 19 декабрь.

критики признали постановку неудачной. Например, по мнению Мусы Латыйфа: «Цветы, похожие на японские шалаши, декорация с бахромой уводят зрителя от действительности. Преувеличение, фантазия – безуспешный путь»[358]. В декабрьской постановке была поставлена иная задача: на основе национального праздника Сабантуй создать зрелище народных игр, обычаев и традиций и подчинить «фактуру» всего спектакля решению этой задачи[359].

В «Записках артиста» Х. Салимжанов вспоминает: «Мы вместо того, чтобы создать реалистические образы, надели красные, синие, желтые, зеленые, фиолетовые, черные костюмы. Ишан с ног до головы должен был быть зеленым, даже усы и борода должны были быть зелеными… На лицах нарисовали комбайны. Интересно же. В стране идет коллективизация. Эпоха трактора…»[360] Этот эксперимент с раскраской лица и цветными париками можно рассматривать как результат влияния идей «отца российского футуризма» Д. Бурлюка, который еще в 1914 г. вместе с В. Маяковским, В. Каменским был в Казани «с гастролями в ходе знаменитого лекционного турне по русской провинции»[361]. Это событие не могло остаться незамеченным начинающим декоратором. А в начале 1920-х гг. П. Сперанский уже тесно общался с В. Маяковским: поэт, будучи в Казани, останавливался в мастерской художника[362]. В то же время оформление художником спектакля «Голубая шаль» сопоставимо с образно-пространственными исканиями Вс. Мейерхольда, в частности, с методом постановки пьесы А. Островского «Лес» – «зрелища, необычайно яркого,

---

[358] Латыйф М. «Зәңгәр шәл» // Эшче. – 1930. – 2 июнь. (Перевод автора).

[359] Вәлиев-Сульва С. Указ. соч.

[360] Сәлимҗанов Х. Артист язмалары. – Б. 148–149.

[361] Ахметова Д. Творческое становление Давида Бурлюка в Казанской художественной школе // Инсани фәннәр: эзләнү һәм табышлар. – Казан, 2013. – С. 303.

[362] В. Маяковский побывал в Казани 20–21 января 1927 г., 23 января 1928 г.: встречался с работниками местного театра в здании техникума, читал лекцию в университете, выступал на вечере в театре (сегодня на здании театра драмы и комедии им. К. Тинчурина висит памятная доска о пребывании В. Маяковского в Казани) // НА РТ. – Ф. Р-4088. – Оп. 2. – Ед. хр. 110. – Л. 4.

даже крикливого, раскрашенного в бьющие по глазам тона»[363].

По справедливому замечанию Р. Игламова, такое решение было прямым вызовом натурализму[364]. Хотя нужно отметить, что современные критики долгое время эти постановки воспринимали неоднозначно: одни усматривали в них игнорирование характера драматургического материала, введение в ткань реалистического произведения выдуманных вещей[365], другие – нарушение стилистического единства из-за формалистических выдумок[366], третьи декорации называли абстрактными и считали, что они мешали игре актеров[367].

Нам представляется, что для режиссера и художника весь комплекс поставленных идей был необычен. Они понимали, что в театре формальный поиск необходим, ибо «постановка всегда дает новое освещение текста, и что его смысл при этом не устанавливается заранее и окончательно»[368]. Фольклорная основа пьесы Тинчурина потребовала кардинально нового решения игрового пространства. Эти работы при разнице оформления объединяет обращение к истокам народного театра и возрождение некоторых традиций и приемов народного ярмарочного театра: это было «балаганное» представление с его непосредственностью и элементами сказочности. П. Сперанский пытался реконструировать сам дух первозданной театральности, игры вовлечения зрителя. В основе оформления лежало изучение народного искусства, но это было проведено через стихию игры, дурачества, маскарада. С этими эстетическими установками было связано все художественное решение спектакля.

Постановщики подошли к материалу с долей иронии, она

---

[363] Щербаков В. «Лес» В. Э. Мейерхольда. Театр олицетворения // Вопросы театра. – 2013. – № 3–4. – С. 293.

[364] Игламов Р. Загадка «Голубой шали» // Многоязыкий театр России. (Театры автономных республик РСФСР сегодня) / Всероссийское театральное общество. – М., 1980. – С. 336.

[365] Гиззат Б. История советского драм. театра. – С. 472.

[366] Арсланов М. Татарское режиссерское искусство (1906–1941). – Казань: Тат. кн. изд-во, 1992. – С. 194.

[367] Кумысников Х. Путь роста // Советская Татария. – 1958. – 24 январь.

[368] Пави П. Словарь театра. – М.: Прогресс, 1991. – С. 413.

прочитывается и в костюмах, гримах и аксессуарах персонажей. Изображение на лицах тракторов и комбайнов как символов эпохи зрители воспринимали как своеобразный грим – это «цитирование» из фольклора: участники календарного обряда Нардуган (масленичных масок) вымазывали свои лица сажей или краской до неузнаваемости[369]. Принцип отстранения, условности на грани абсурда прослеживается в костюме ишана: он весь в зеленом (поверх белой длинной рубахи и белых штанов надет зеленый «жилян», из кармана камзула выглядывает длинная цепочка часов, на голове огромная зеленая чалма, в руках зеленый посох и крупные зеленые четки)[370]. Как видим, в костюме ишана этнографический костюм сочетается с сочиненными деталями: этим достигался комический эффект. Таким образом, художник здесь использовал балаганный прием сатирического осмеяния и шаржирования представителей ислама, это попытка придать костюму наивно-символическое значение.

Необходимо отметить, что в этом спектакле, на наш взгляд, наблюдаются сугубо театральные способы стилизации человека на сцене. Важным моментом, как было указано в рецензии И. Уразова (после гастролей в Москве), в этой постановке было возникновение масок. «Из него (быта) испарилась часть «фотографическая» и остались – маски»[371]. Маски нового татарского театра – ишан, юноша, вернувшийся с «отхожих мест» – с шахт и т.д. (т.е. маски эпохи). Идею маски художник воплощает, как уже отмечено, с помощью костюма, и ее визуальное воплощение как у К. Коровина, как у художников «Мира искусства»[372], ассоциировалось с цветовым пятном: ишан – зеленый, молодежь – пестрая яркая, многоцветная. Свободно падающая одежда, скрывающая тело и напоминающая монашеские одеяния, множество украшений – такой костюм дематериализовывал артиста, являясь

[369] Ягъфәров Р. Татар халкының уен фольклоры. – Казан, 2002. – 150 б.

[370] Мөсәгыйть Ф. Хөсәен Уразиков. – Казан: Тат. кит. нәшр., 1957. – Б. 55.

[371] Уразов И. Гастроли татарского государственного театра // Современный театр. – 1927. – 5 сентябрь.

[372] Хмелева Н. П. Маска-лицо в театре символизма // Маска и маскарад в русской культуре XVIII–XX веков. – М., 2000. – С. 170.

средством абстрагирования от реальности. Иронично-гипертрофированная одежда, парики, грим оттесняли лицо на второй план. Оно становилось лишь частью пластической композиции, поглощаясь цветом и орнаментальным ритмом. В подобном случае «не лицо, а острый, подчас гротескный силуэт этой композиции становится стилизованной маской ушедшей эпохи»[373].

На сохранившемся фото видно, что в спектакле использовались подлинно этнографические костюмы начала XIX в. с элементами, выполненными театральным способом, с сохранением общих черт традиционного кроя. Л. Н. Донина обращение художника к исторически верным костюмам считает новаторским: «Это был этап стилизации татарского костюма, в более законченной форме проявившейся в комедии «Банкрот» (1935)»[374].

Для лучшего восприятия с расстояния заметно укрупнение некоторых этнографических деталей (декора, орнаментации, аксессуаров). Главные действующие лица отличаются более крупными формами деталей, чем участники массовок. Важным моментом является и подбор тканей, максимально приближенных к домотканым (холст, полотно, ситец, бязь и др.). Наблюдается связь костюма с декорацией: крупные яркие цветы в оформлении перекликаются с нарочитой пестротой, крупными узорами и монументальными формами одежды. В костюмах очень много сложной вышивки, придающей национальный колорит облику персонажей (женские платья, тюбетейка, калфак, платки, накидки с тамбурной вышивкой).

Постановку «Голубой шали» 1929 г. сегодня мы уже расцениваем как серьезное достижение театра. Но как подчеркивает театровед Н. Игламов, ирония и гротеск в конкретно исторических условиях не могли обеспечить спектаклю долгий и прочный успех[375].

Вторая половина 1920-х гг. – самый интересный период в

---

[373] Хмелева Н.П. Указ. соч. – С. 172

[374] Донина Л. Н. Татарский костюм в театре… – С. 101.

[375] Игламов Н. «Голубая шаль» К. Тинчурина // 100 лет. Татарский государственный академический театр имени Галиасгара Камала... – С. 165.

сценографической истории театра. Театральные подмостки стали «экспериментальным полем» для художников разных направлений. Произошло освоение разнообразных национально-исторических прототипов. Это было показом различных возможностей. В театральной декорации произошло уникальное сочетание разных культурных пластов: с одной стороны, ускоренное восприятие основ русско-европейской традиции, с другой – активное включение достижений традиционной татарской культуры.

В 1930-е гг. художники вступают в иную сценографическую ситуацию – в зону соцреализма.

ГЛАВА 3. ТАТАРСКОЕ ТЕАТРАЛЬНО-ДЕКОРАЦИОННОЕ ИСКУССТВО В 1930–1950-е гг.

3.1. Официальная идеология и проблемы повышения постановочной культуры в театре

К началу 1930-х гг. художественный мир Казани явно оскудел. Наиболее талантливые представители татарской молодежи, пробовавшие свои силы в качестве театрального художника (Ф. Тагиров, Б. Урманче), вынуждены были оставить Казань. Подающий надежды молодой художник Г. Мусин[376] уехал в Свердловский театр[377].

В эти годы в татарском театре успешно продолжает работать один лишь П. Сперанский, а в середине 1930-х гг. начинают свою деятельность ученики Б. Урманче: первый татарский сценограф М. Абдуллин (с 1933 г.), получивший специальное образование, и М. Сутюшев (с 1939 г.), выпускник Казанского художественного техникума. Помимо них привлекаются художники из других театров (Лугарев, Бернгард, Романов, Никитин из Русского драматического театра).

Театровед Н. Игламов ситуацию в татарском театре характеризует следующим образом: «Самым суровым для национальной режиссуры стал период с 1936 по 1945 г., когда происходила во многом насильственная смена режиссерских поколений. Ведущие мастера отходили в тень, либо погибали в застенках НКВД, а в лидеры постановочного процесса выходили молодые, не имеющие серьезного опыта выпускники театральных вузов. Вместе с тем в татарском театре активно работали русские режиссеры – Г. Хавис, Ю. Фрид,

---

[376] Г. Мусин значится на афише 1931–1932 гг. в списке основного состава как художник. Под фотографией фамилия указана без инициалов. Афиша ОРК КФУ впервые экспонировалась Р. Султановой на выставке в ГЦТМ им. А. Бахрушина 12 января – 13 февраля 2017 г.

[377] Такая же ситуация сложилась и в Казанском художественном техникуме. На всех трех курсах остался один педагог – А. Кашаев.

Н. Великанов, Б. Фердинандов, Е. Амантов, В. Бебутов»[378]. Именно они, несмотря на то что основной акцент делался на игре актера, заботились о целостности спектакля, обращая пристальное внимание на работу театрального художника.

Об этой профессии всерьез заговорили после Всесоюзной олимпиады в Москве (1930). Р. Ишмурат, художественный руководитель и главный режиссер театра, писал: «Вещественное, декоративное оформление наших постановок до сих пор было самым отсталым участком театральной работы. Оно характеризовалось убогостью, беспринципностью, а порой халтурой. Такого рода вещественное оформление не только не помогает повышению художественного уровня постановки, но и мешает вскрытию основного содержания, основной идеи спектакля. Это ярко можно видеть в постановках «Зәңгәр шәл» («Голубая шаль»), «Наемщик», «Камиль», «Тукучы Асия» («Ткачиха Асия»), «Тургай» («Жаворонок»), «Коварство и любовь»[379].

Причины недостатков он объясняет, во-первых, нечеткостью творческой установки театра, во-вторых, недостаточной квалификацией режиссуры, в-третьих, творческой незрелостью и беспринципностью художника. (Здесь, видимо, имеется в виду допущение главным художником незрелых постановок актерами, выступавшими в качестве режиссера). К этому еще надо добавить отсутствие соответствующих творческой работе материальных условий. Р. Ишмурат выход из этого положения видит в сокращении количества спектаклей и увеличении средств на каждую постановку.

Надежду на обновление театрального языка и улучшение качества художественного оформления он связывал с именем молодого художника Муртазы Мустафовича Абдуллина, только что окончившего Ленинградскую

---

[378] Игламов Н. «Тартюф» Ж.-Б. Мольера // Татарский государственный академический театр им. Галиасгара Камала. Сто лет: в 2 т. – Т. 1. Спектакли. – Казань: Заман; Татар. кн. изд-во, 2009. – С. 205–206.

[379] Ишмурат Р. Пути татарского театра // Красная Татария. – 1933. – 30 октября.

академию художеств.

Чтобы понять ситуацию в области художественного оформления спектаклей, уместно будет привести высказывания драматурга Т. Гиззата. В своей неопубликованной статье «О татарском театре» он подвергает серьезной критике многие спектакли[380]. В разделе «Оформление» Т. Гиззат отмечает однообразие постановок в татарском театре, указывает на эклектизм: «Зачастую в нашем театре оформление не помогает раскрытию драматургической идеи, а старается «затмевать» другие компоненты спектакля, и поэтому получаются несуразицы типа «ситцевых заплаток к обветшалым лохмотьям»[381]. Т. Гиззат вслед за Р. Ишмуратом отмечает непрофессионализм некоторых режиссеров в этом вопросе. При этом особо выделяются спектакли, поставленные артистами Х. Салимзяновым и К. Шамильским. Если одни из них «страдали трюкачеством» («Рабиндар» К. Шамильского, «Тормыш көлә» («Жизнь смеется») С. Валеева-Сульвы, «Данлы чор» («Славное время») З. Султанова, то другие, такие как «Камиль», «Кара күләгәләр» («Черные тени»), «Язулы яулык» («Платок с надписью»), отмечены чистым натурализмом (что подразумевалось под этим, непонятно). Бывает и так, что оформление конструктивистски, по-футуристически, а грим, костюмы, манера игры – реалистические. Он считает, что оформление должно исходить из драматургического материала[382].

На повышение квалификации режиссуры и художников было указано и в выступлении художественного руководителя 2-го МХАТ И. Берсенева, побывавшего в те годы в Казани. Он резко отозвался о постановке «Чудесного сплава» (В. Киршон) в татарском театре, раскритиковав руководителей театра за невнимание к таким важным вещам, как грим, декорация, свет, цвет. «В наши театры возвращаются солнечные краски и

---

[380] Время написания статьи неизвестно. Она примерно относится к началу 30-х гг.: статья в рукописном виде хранится в архиве Т. Гиззата в Национальном музее РТ. Впервые опубликована в четырехтомнике Т. Гиззата и в кн.: Гыйззәтов К. Тажи Гыйззәт. – Казан: Мастер Лайн, 2000. – Б. 84–91. Мы ссылаемся на последнюю публикацию.

[381] Гыйззәтов К. Указ. соч. – С. 91.

[382] Там же.

свет. А у вас в постановке «Чудесного сплава» – серые декорации, освещение плохим светом. А так как освещение слабое, то пропадает ряд важных деталей в спектакле. Актеры пытаются обязательно в каждой роли надеть парик и загримироваться. В результате вместо естественного человека на сцене – бутафория, искусственность, которая не убеждает. Режиссура очень мало внимания уделяет актерскому гриму»[383]. Были отмечены недоработки в создании грима и в костюмах в постановке «Профессора Мамлока» Ф. Вольфа (реж. Г. Исмагилов): «Грим не везде удачен и не везде создает нужный типаж»[384]. После такой критики руководители татарского театра были вынуждены признать слабую техническую и материальную оснащенность театра: «примитивное клубное состояние, в котором находится сценическая площадка театра (нет арьерсцены, карманов, колосников, осветительной аппаратуры, даже софита). Управление театрально-зрелищных предприятий еще не оказало здесь никакой практической помощи»[385]. В итоге в сезон 1935–1936 гг. был проведен ремонт зрительного зала, фойе, кулис.

В те годы поиск новых идей воспринимался как эстетство, увлечение формой в ущерб содержанию или как «внешняя красивость»[386]. Официальная государственная, партийная пресса пестрела статьями, призывающими вести бой с формализмом и любыми его проявлениями. «Классовый подход» касался всего и вся, вплоть до изготовления игрушек. Бурное негодование вызывали у радетелей искусства куклы, одетые в костюм бухарского хана с надвинутой на лоб чалмой, и наяды с рыбьими хвостами, изящно обвивающие пепельницу. «Что это, если не отсутствие классовой бдительности?» – задает вопрос Н. Руднев в своей статье на страницах

---

[383] Алдан А. Татарский театр // Красная Татария. – 1985. – 12 января.

[384] Гинзбург Е. Профессор «Мамлок» в Татарском Академическом театре // Красная Татария. – 1935. – 2 ноября.

[385] Татарский Академический театр накануне сезона // Красная Татария. – 1935. – 9 сентября.

[386] Речь идет о «Тартюфе» Ж.-Б. Мольера в оформлении художника Э. Бернгарда. См.: Исмагилов Г. Итоги сезона // Красная Татария. – 1936. – 24 мая.

«Красной Татарии»[387]. Идеологическое наступление началось еще раньше. «Коллективизация художественного сознания – мыслей, чувств, воображения, языка, мировосприятия – пошла одновременно с коллективизацией деревни»[388]. Лексикон прессы того времени изобилует «производственными» терминами. «Изофронт», «изоработник», «изопродукция» – таковы главные определения художественного творчества. «Участок производственных и изобразительных искусств как участок классовой борьбы отстает от темпов общего пролетарского наступления, наименее освоен марксистско-ленинской теорией, наиболее слаб к пролетарскому влиянию»[389].

Беспринципным новаторством, трюкачеством, формализмом объявляется оформление спектаклей «Голубая шаль», «Козгыннар оясында» («В вороньем гнезде»)[390]. В «Грозе» и «Тартюфе» критики увидели немало погрешностей формалистического и натуралистического порядка[391]. Творческие поиски П. Сперанского считают «беспринципными». У начинающего художника М. Абдуллина тоже находят «формалистические моменты»[392].

Справедливость этих оценок, данных в то время одним из талантливых татарских режиссеров Г. Исмагиловым и другими деятелями татарской культуры, не кажется бесспорной, и сегодня нужно отнестись к ним с пониманием, учитывая особенности развития реального художественного процесса, когда на первый план выходили не творческие, а идеологические вопросы, а порой производственные задачи.

С этих позиций и были поставлены все произведения классики: и

---

[387] Руднев Н. О наядах, херувимах… отсутствие бдительности // Красная Татария. – 1935. – 12 марта.

[388] Ястребова Н. А. Театр 30-х. Зеркало и зазеркалье. Искусство, публика, пресса, власть. – М., 2000. – 169 с.

[389] Руднев Н. Указ. соч.

[390] Гиззат Т. Мысли. Воспоминания. Письма. Споры. – Казань: Мастер Лайн, 2000. – С. 89–90.

[391] Исмагилов Г. Итоги сезона.

[392] Там же.

зарубежная, и русская, и татарская. Об этом красноречиво говорит концепция режиссеров-постановщиков «Разбойников» (Ф. Шиллер) В. Чиркина и С. Булатова (1934): «Не ломая композицию пьесы и не искажая ее текстового смысла, путем перемонтировки сцен и использования отдельных моментов из других шиллеровских произведений, придаем спектаклю новое, социальное звучание. Героев трагедии мы делаем современниками передового мыслителя – Ж.-Ж. Руссо, людьми, выдвигавшими новые идеи, взволнованными предчувствием Великой французской революции. В этом же разрезе мы решаем трактовку отдельных образов. Франц Моор – яркий представитель последних феодалов, предчувствующий свою гибель. «Злое» моральное начало в шиллеровской трагедии олицетворяет в нашей постановке Моор. Его гибель – гибель феодализма. В основу сценического оформления художник Сперанский берет монументальные формы средневековой готики, выражающей тяжесть покрытого плесенью веков разрушающегося феодализма. В IV акте введена сцена маскарада, где средневековые костюмы и торжественно-мертвенный танец даны как предчувствие гибели Франца, гибели феодализма»[393].

Постановка «Грозы» А. Островского (1936) тоже ярко рисовала картину «темного царства»: на фоне красивого пейзажа Волги темными пятнами выглядели силуэты церквей, темно-серые дома, тлевшие иконы. В финале было показано начало крушения мира самодуров через разрушенные дома[394].

Поскольку театральная эстетика 1930-х гг. не предполагала стилистического многообразия, а национальные театры ориентировались на психологизм в духе МХАТа, акцент был сделан на сохранении жизнеподобия. Это же демонстрировали спектакли на тему урбанизма, успешно проходившие во второй половине 1920-х гг., в которых художники так или иначе на сцене создавали конкретное место действия, относящееся к

[393] Чиркин, Булатов. «Разбойники» Ф. Шиллера в татарском академическом театре // Красная Татария. – 1934. – 24 марта.

[394] Кутуй Г. Академия театрында «Гроза» // Совет әдәбияты. – 1936. – № 2. – Б. 73.

индустриальной производственной деятельности людей: (вспомним: в «Огненном кольце» А. Уральского действие происходило на вокзале (на перроне, в буфете, в телефонной будке), в «Разломе» Б. Лавренева – на палубе корабля, в «Вороньем гнезде» Ш. Камала – в шахте).

В 1930-е гг. география индустриальных площадок еще более расширяется: на сцене «сооружаются» заводские цеха, лаборатории, строительные площадки и т.д. Как вспоминает Х. Салимзянов, если речь идет о заводской жизни, то всю сцену заполняли металлом или печками, а если поднималась сельскохозяйственная тема, то обязательно показывали трактор[395]. Так, в 1931–1932 гг. в спектакле «Таулар» («Горы») Ш. Камала показывали цеха Бондюжского завода. На сцене была сооружена настоящая спортплощадка, были изображены горы Бондюга. В другом спектакле «Тургай» («Жаворонок») Р. Ишмуратова и К. Тинчурина, посвященном рождению завода-гиганта (Сталинградского тракторного) и борьбе за новую технику, тоже были акцентированы производственные детали. Было отмечено, что «последняя картина движущегося конвейера в техническом отношении оставляет желать лучшего»[396].

Как пишет Л. В. Овэс, «линия фронта пролегала на границе реализма и условности, живописи и пространственных решений. Теперь декорации должны воспроизводить быт, природу, стать реалистичными, ясными и понятными. Другим обязательным условием называлась их живописность»[397]. Всем этим требованиям отвечали устремления молодого режиссера Гумара Исмагилова, вернувшегося в 1935 г. в Казань после окончания ГИТИСа «ярым пропагандистом системы Станиславского»[398]. И в это же время начал работать художник Муртаза Абдуллин, выпускник

---

[395] Сәлимҗанов Х. Артист язмалары. – 149 б.

[396] Яхин Р. «Тургай» // Красная Татария. – 1932. – 12 сентября.

[397] Овэс Л. С. Художники сцены. – СПб.: Лик, 2004. – С. 34.

[398] Игламов Н. Фридрих Вольф. «Профессор Мамлок» // Татарский государственный академический театр им. Галиасгара Камала. Сто лет: в 2 т. – Т. 1. – С. 194.

Казанского художественного техникума, ученик Б. Урманче[399], после окончания театральной мастерской М. П. Бобышева, «возглавившего в Ленинграде борьбу против формализма на театральном фронте»[400].

3.2. Творческая деятельность Муртазы Абдуллина

Оформленные М. Абдуллиным спектакли стали в истории татарской сцены образцами искусства своего времени. Он – первый татарский театральный художник, эскизы которого были приобретены театральным музеем имени А. Бахрушина в Москве[401].

У него сформировался своеобразный сценический метод: способность театрально ярко передать эпоху, быт, традиции. Его декорациям присуща строгая, почти классическая ясность. Художник всегда тщательно выверял декоративные эффекты, уводя обычно живопись в глубину сцены, точно соизмеряя декорацию с фигурой актера. Занавесы, ширмы, бутафория, панно и костюмы составляли законченную и целостную изобразительную картину спектакля, обладающую ярким эмоциональным воздействием на зрителя[402].

Важная особенность, которую отмечали критики после первой же постановки, – отношение художника к вещественному миру спектакля. Вот что говорит Ф. Сайфи-Казанлы по поводу постановки драмы «Жизнь зовет» В. Билль-Белоцерковского: «На сцене все вещи Абдуллина так или иначе бывают действующими. Поэтому он каждую вещь любит делать как

---

[399] О своем ученике Б. Урманче писал: «Муртаза Абдуллин впоследствии учился в Ленинграде, в Академии художеств. Вернувшись в Казань, работал главным художником театра, оформил большое количество спектаклей. К сожалению, совсем молодым умер от саркомы. Питал ко мне уважение. Однако, не единожды, доставлял и неприятности». См.: Урманче Б. Татарские художники и Казанская школа искусств // Татарстан. – 1996. – № 5. – С. 78.

[400] Овэс Л. С. Указ. соч. – С. 35.

[401] Эскизы декораций и костюмов оперы «Качкын» Н. Жиганова и декораций к спектаклю «Каменный гость» приобретены музеем у автора 12 апреля 1940 г.

[402] Особенности манеры Абдуллина отмечены и искусствоведом Н. Саттаровой: «М. Абдуллин применял в сценографии изобразительный фольклор, проявлял тонкое чувство колорита, умел соединить живописный образ с текстом и музыкой в единое образное целое» // Саттарова Н. З. Сценография татарского театра. – С. 113.

безусловно необходимую»[403].

В режиссерской экспликации Г. Исмагилов, исходя из общей задачи («показать процесс нелегкой борьбы в сознании людей на пути к новой жизни») дал художнику установку создать «психологически углубленный, интимный, драматический и, безусловно, реалистический спектакль». Вещественное оформление должно создать атмосферу теплого уютного гнезда, в котором вполне гармонично уживались бы мир старого профессора-революционера с миром культуры свежей, новой зовущей жизни. «Гнездо это должно быть не тесным, но и не слишком просторным» [404].

В решении художника, дополняя друг друга, гармонично сочетались элементы «старого» и «нового» миров: толстые тома ученых книг соседствовали с томами Маркса, Ленина, Сталина; старая добротная кабинетная мебель из дуба – с современными занавесками, абажуром, скатертями, электрическим чайником, гитарой на стене.

Но критика не устраивают два огромных бутафорских шкафа и находящиеся в них книги в ало-зеленых переплетах, оформленных золотом: «Они могут напомнить только библиотеки средних веков»[405]. В этих суждениях кроется явное непонимание задач, поставленных перед художником. Такое решение исходило от режиссерской экспликации и в какой-то степени было связано с желанием преодолеть «типичную, свойственную только кабинету ученых затхлость». Кроме этого, художник не без иронии относился к изображаемому событию.

Часто в критических отзывах присутствовал так называемый классовый подход. Например, Ф. Сайфи-Казанлы писал об обыкновенном фикусе, находящемся в комнате Галины: «Он наводит скуку, портит общую гармонию, так как фикус встречается только в домах мещан, торговцев»[406].

---

[403] Сайфи-Казанлы Ф. Тормыш чакыра // Кызыл Татарстан. – 1934. – 27 октября.

[404] Это дипломный спектакль Г. Исмагилова после окончания ГИТИСа. Кроме режиссерской экспликации имеются фотографии постановки (I и II акты). РГАЛИ. – Ф. 650. – Оп. 2. – Ед. хр. 1371. – Л. 31.

[405] РГАЛИ. – Ф. 650. – Оп. 2. – Ед. хр. 1371. – Л. 31.

[406] Там же.

Зато оформление II акта он счел удачным, отражающим внутреннюю борьбу действующих лиц: «В кабинете профессора имеется полный уют. Абдуллин делает вещи аккуратными, гармоничными, играющими»[407]. При этом художник учитывает, что действие происходит одновременно в двух смежных комнатах.

Муртаза Абдуллин хорошо чувствовал динамизм сценического пространства, конструкцию, ритмические зависимости горизонталей и вертикалей, дополняя сценические фантазии режиссера своим необычным видением. Здесь уместно будет сравнить его с художником Э. Бернгардом, который, по мнению Г. Исмагилова, увлекался «эстетизмом в сочетании красок», оставаясь по своему мышлению чистейшим станковистом, и не всегда умело решал проблемы сценического пространства[408].

Абдуллин был автором оформления постановки «Дон Жуана», в которой впервые на татарской сцене появились объемные декорации, а фактурная листва заменила писаные лесные кулисы[409]. Отмеченное здесь критиком тяготение художника к трехмерным и объемным декорационным построениям (в расчете на движение в них актеров) подтверждается и воспоминаниями современников[410]. Такое видение сценического пространства, на наш взгляд, рождалось у Абдуллина из-за эстетического неприятия живописно-иллюзорных декораций.

В русле жанрово-бытового направления декорационного искусства, «ориентированного на воспроизведение на сцене как бы совершенно подлинной обстановки конкретного места действия во всех ее характерных чертах – такой, какой она могла быть на самом деле»[411], Абдуллин оформил спектакли по национальной драматургии: «Томан артында» («За туманом»)

---

[407] Там же.

[408] Исмагилов Г. Итоги сезона.

[409] Ингвар И. К вопросу об истории режиссуры… – С. 50.

[410] Х. Салимзянов пишет: «Абдуллин иногда забывал об условностях театра. По его мнению, береза на сцене обязательно должна быть не писаной, а круглой. Он заставлял приклеивать на дерево настоящую кору березы, прикреплять огромные листья величиной с шапку». См.: Сәлимҗанов Х. Артист язмалары. – Б. 168.

[411] Березкин В. Искусство сценографии мирового театра. – С. 467.

Ш. Камала (1934), «Ташкыннар» («Потоки») Т. Гиззата (1937), «Шамсикамар» М. Аблиева (1938).

Художник делал зарисовки своих декораций с натуры и воссоздавал реально существующие объекты (медресе, жилище бедняка-крестьянина, дом бая и т.д.), в которых дан некий срез общественной жизни татар до революции, в годы Гражданской войны.

В спектакле «За туманом» Ш. Камала Абдуллин воссоздал во всех бытовых деталях материальную культуру татарского народа. В интерьере дома рабочего Лукмана все выглядит натурально: простой шкаф в углу, посуда, утварь, зеркало на стене, легкие белые занавески на окнах, цветастые – на двери.

Пьеса «Первые цветы» К. Тинчурина – наиболее удачная постановка сезона 1935 г. и бесспорное достижение театра[412] – была решена в реалистической манере. По замыслу художника «толстые каменные стены, тяжелая сводчатая архитектура, серые и темные краски создают облик помещений медресе, помогают раскрыть содержание всей пьесы»[413]. Во всех подробностях, согласно ремарке автора, была создана тесная, неуютная комната шакирдов (сохранилось фото с изображением комнаты шакирдов). Она крупным планом, как в кинокадре, выдвинута на авансцену. Низкие деревянные топчаны (они же служат и столом) покрыты домотканными покрывалами, на них – стопки книг, письменные принадлежности. На стенах висит одежда шакирдов. Поодаль, тоже на уровне топчанов, – лампа. Подушки, вышитые полотенца, полка с книгами – все как в жизни. Шакирды одеты просто: на головах – черные тюбетейки, они в темных брюках и казакинах, но в белых рубашках, на ногах у них черные сапоги. Поскольку потолок в комнате низкий, шакирды сидят на полу. Создается впечатление, что им здесь тесно, их давят тяжелые каменные стены. Лучи солнца с трудом пробиваются через единственное окошко, что подчеркивает мрачную

[412] Тинчурин К. Перед концом сезона // Красная Татария. – 1935. – 4 апреля.
[413] Абдуллин М. Говорят художники // Красная Татария. – 1935. – 29 июня.

атмосферу медресе, в которой обитали по пятнадцать-двадцать лет шакирды. В гостиной Исхака-мирзы, наоборот, действие разворачивается по всей ширине и глубине сценического пространства. Огромное окно с видом на улицу, белые колонны, стилизованная под барокко мебель, огромный фикус в центре зала – все придает ощущение достатка и богатства.

В финале действие возвращается в исходное пространство, тем самым словно предвещая трагическую неизбежность гибели героя. В последнем акте меняется лишь внешность Кыяма, сумевшего приспособиться к обстоятельствам: «Вместо жалкого шакирда появился уверенный в себе молодой человек в европейском костюме, в галстуке, с длинными волосами»[414].

И. Ингвар об этой постановке писал, что Абдуллин оформил спектакль с верным ощущением эпохи, скупо, но театрально сочно и выразительно. На сцене не было ничего лишнего. Оформление Абдуллина отличалось еще одним прекрасным качеством: оно было очень удобно, помогало построению выразительных мизансцен[415].

В спектакле «Потоки» (1937) декорации, передающие социальный контраст жизни разных слоев татарской деревни, также изображают конкретное место действия во всех подробностях. В старом деревянном доме бедняка Биктимера голые стены, окна без занавесок. Слева – огромная побеленная печь. Справа, в углу – широкие нары, покрытые домотканым покрывалом, и стопка подушек на них. В комнате, кроме стульев, нет никакой мебели. В просторной гостиной волостного старшины Шаулихана Аюханова, напротив, добротная мебель, на полу ковер, окна в округленных рамах, а помещение волостного управления выглядит еще более монументально и помпезно. Грандиозные колонны, портреты царя Николая II и его генералов (во второй картине фотокарточки Керенского и членов Временного правительства) контрастируют с убогим видом крестьян

[414] Мөсәгыйть Ф. Хөсәен Уразиков... – Б. 31.
[415] Ингвар И. К вопросу об истории режиссуры… – С. 35.

и крестьянок.

В 1941 г. после включения этого спектакля в репертуар Декады литературы и искусства Татарской АССР в Москве (режиссер Ш. Сарымсаков) художник изменил место действия: теперь спектакль начинался не в интерьере дома Биктимера, а во дворе на фоне природы. Интересно, что это существенно повлияло на самоощущение актеров. Х. Абжалилов, играющий роль Биктимера, признавался, что для него это было непривычно: «Теперь I акт происходит во дворе (раньше все 4 сцены играл дома)… Я не оторвался от прошлого и к новому не привык, и у меня получился «винегрет»[416]. Иначе было и оформление интерьера дома Шаулихана: зажиточность хозяина подчеркивалась лишь деталями (громадные бревна, печка вроде камина из мрамора, 3–4 сундука). Такое решение А. Кутую показалось не соответствующим действительности. Он категорически утверждал, что «таких домов нет, не было и не будет… Если они торговцы, в худшем случае стремятся к тому, чтобы дом был оклеен шпалерами»[417]. Явно известный писатель хотел увидеть городское жилище.

Если в предыдущих спектаклях мы видели «покартинное» изображение жизни разных социальных слоев, то в сценографии «Шамсикамара» противостояние между ними показано одновременно: слева – ветхий дом Юнуса, окруженный плетнем, с покосившейся калиткой, справа – угол каменного амбара Салахи. Хотя этот прием был не нов для татарского театра (здесь можно вспомнить художественное решение «Голубой шали» П. Беньковым и П. Сперанским еще в 1920-е гг.), оформление Абдуллина принималось с явным одобрением, и было отмечено, что он делает успехи в композиционном решении и понимании образа спектакля[418]. В этом спектакле особое внимание уделялось костюмам действующих лиц. Режиссер Ш. Сарымсаков исходил из того, что «имеется прямая связь с характером

[416] Архив СТД РТ. – Ф. 8. – П. 1. Протокол обсуждения «Ташкыннар» 19 мая 1941 г.

[417] Там же. – С. 17.

[418] Великанов Б. «Шамсикамар» // Красная Татария. – 1938. – 2 апреля.

человека, его внутренним миром и внешностью. По тому, как одет человек, всегда легко определить, кто он такой, чем он живет, понять не только его социальный статус, его образ мышления, привязанности»[419]. Чтобы соответствовать правде жизни, художник Абдуллин и актриса Н. Арапова привезли из Атнинского региона уникальные артефакты: костюмы, предметы быта. Ш. Сарымсаков вспоминал: «Поразили всех участников постановки штаны, ношенные, видимо, бедняком десятилетиями»[420] (в них был одет артист И. Гафуров в роли Галима). Поводырь Суфи был тоже «облачен в старые изношенные вещи – длинную, почти до колен, домотканую льняную рубашку неопределенного цвета, такие же, потерявшие первоначальный цвет, шаровары. Основной деталью его костюма был весь в дырках и заплатках ношеный-переношенный чапан»[421].

В спектакле «Бишбуляк» Т. Гиззата, воссоздающем картину жизни деревенской бедноты в годы Гражданской войны, сценически воплотились реально существующие дома. Художник и режиссер специально ездили по деревням, фотографировали, изучали татарские народные мелодии, фольклорные материалы, ремесла (валяние сукна и др.)[422].

По воспоминаниям Х. Салимзянова, «построенный» на сцене художником дом Исламгарай-бая был похож на дома богачей из Атни, Менгер, Бараза[423]. Колонны с арками, европейская мебель (в стиле барокко) – показатель роскоши и современности в богатых татарских домах того времени – вперемешку с национальными элементами быта (шторы с вышивкой, круглый стол накрыт вышитой скатертью, богато украшенной бахромой). На стене, на самом видном месте, как и подобает, висит шамаиль – панно с изречениями из Корана, которое четко иллюстрирует отношение к религии (и в частности, к исламу) в советское время. (Когда

---

[419] Арсланов Г. Режиссер Ширъяздан Сарымсаков. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2004. – С. 62.

[420] Там же.

[421] Там же. – С. 62–63.

[422] Валиев-Сульва. «Бишбүләк» // Кызыл Татарстан. – 1939. – 6 апрель.

[423] Сәлимҗанов Х. Указ. соч. – С. 168.

повсеместно шла антирелигиозная пропаганда, любое проявление религиозности осуждалось официальными властями, шамаиль, Коран как «пережитки прошлого» просто уничтожались, предавались огню).

Наличие шамаиля в интерьере байских домов (в других это не наблюдается) могло восприниматься зрителем как яркий пример проявления социально-классового подхода к действительности в искусстве.

Если в оформлении «Первых цветов» конфликт пластически выражался в резком противопоставлении и противодействии горизонтали и вертикали, то в спектакле «Каменный гость», поставленном к 100-летию А. С. Пушкина, особым символическим смыслом была наделена вертикаль, устремленная в небо и выражающая иррациональную, мистическую устремленность человеческой души к невидимому, загадочному. Сохранились два эскиза к этому спектаклю[424]. В картине «У Лауры» художник придал средневековому интерьеру сумрачный и аскетичный характер, сделав цветовой доминантой темно-синий, а также голубой цвет, на фоне которого четко прорисованы готические силуэты стрельчатых арок, устремленные ввысь тонкие колонны, удлиненные, заостренные кверху окна с витражами. Декоративные детали, форма мебели повторяют композицию архитектурного построения. Вкрапления красного цвета на мебели еще более оттеняют мрачную атмосферу, в которой происходит действие.

В сцене «На кладбище» меняется лишь задник: в глубине сцены открывается перспектива архитектурного пейзажа. Центральным элементом оформления в этой сцене является выделенная светом статуя Командора, усиливающая впечатление гнетущей мистической атмосферы средневекового кладбища.

Пристрастие Абдуллина к монументальным композициям проявилось и в решении спектакля «Салют, Испания!» А. Афиногенова, над которым он

---

[424] Эскизы «Сцена у Лауры» (№ 164), «Сцена на кладбище» (№ 165) репродуцированы в кн.: Червонная С. М. Изобразительное искусство Советской Татарии. – М.: Советский художник, 1983. Они находятся в фондах ГЦТМ им. А. А. Бахрушина.

работал совместно с художником А. Лугаревым. Переход от одного эпизода к другому осуществлялся перебрасыванием лучей прожекторов. В решении костюмов подход был «археологический»: художники внимательно изучали историю испанского костюма, в итоге герои были одеты весьма разнообразно. Принадлежность к народному ополчению обозначалась одинаковыми шапками. В финале все бойцы должны были надеть форму регулярных войск республиканцев[425].

Муртаза Абдуллин проработал в ТГАТ главным художником всего шесть лет, с 1933 по 1939 г. За это время он оформил двадцать спектаклей[426]. Непонимание специфики работы театрального художника со стороны руководства и актеров, неумение планировать постановочную деятельность, иногда просто грубое вмешательство в творческий процесс, публичное осуждение и, наконец, травля – все это вынудило его уйти из Татарского драматического театра.

Протоколы заседаний художественного совета с обсуждением спектаклей проливают свет на истинное положение дел, сложившихся вокруг имени художника. По высказываниям директора театра, актеров и других деятелей культуры можно судить, как часто многие, не разбираясь в проблемах постановочного дела, композиции, цвета, диктовали свое непрофессиональное видение оформления того или иного спектакля.

Например, во время обсуждения макета к спектаклю «В лесу» Ф. Хусни актер Х. Абжалилов требует, чтобы лес был мощный, строительный[427]. Великанову, директору театра, кажется, что «лес дан в эстетическом плане. Характер леса неизвестен. Отсутствуют детали. Можно было построить колодец. Деревья должны быть мощными. Вещи, явления,

---

[425] НА РТ. – Ф. 4088. – Оп. 2. – Ед. хр. 10. Л. 13.

[426] Нами установлено, что М. Абдуллин оформлял также спектакли колхозного филиала Татарского академического театра (впоследствии Театр драмы и комедии им. К. Тинчурина). Его фамилия значится на афише первого спектакля «Семья деда Булата» («Булат бабай семьясы», 1933), а также спектакля «Плутни Скапена» («Скапен хәйләсе», 1937–1938).

[427] НА РТ. – Ф. 4088. – Оп. 2. – Ед. хр. 21. – С. 43.

лес должны показать в конкретных обстоятельствах. Я хочу видеть данное конкретное место»[428].

Несмотря на выпады в свой адрес во время обсуждения макета, художник концепцию своего оформления не изменил: «Не нужно смотреть на макет как на сцену. Здесь не дано полное освещение, а на сцене освещается частями <…> Писаный задник я не сделаю. У меня есть свои мысли»[429].

В защиту художника выступил автор пьесы Ф. Хусни: «Я себе не могу представить такое положение, что в театре есть значительные и незначительные спектакли. Это абсолютно ненормально. Вы хотите в течение 15 дней поставить мою пьесу. Я слышал, что художник Абдуллин недоброжелательно относится к пьесе. Он, очевидно, имеет свой вкус, свои взгляды. А вы этот момент не учли»[430].

Когда художник серьезно поднимал вопрос о сроках подготовки спектаклей (за сезон восемь постановок), о несвоевременном предоставлении материалов для оформления, ему заявляли: «Театр не может ждать, когда на его творческих работников находит вдохновение. Он должен считаться и подчинять свое вдохновение производственно-календарному плану»[431]. Абдуллина призывают к производственной дисциплине, дело доходит до вмешательства милиции[432]. Разразился настоящий скандал, когда в ответ на призыв Большого театра к XVIII съезду партии дирекция решила выпустить сверх программы новые спектакли «методом социалистического соревнования по-стахановски». Выступление Абдуллина о том, что театр занимается фокусами и вульгаризирует соцсоревнование, объявили антисоветским, а его поведение – недостойным, «подлежащим серьезному обсуждению»[433].

---

[428] Там же.
[429] Там же. – С. 46.
[430] Там же. – С. 40.
[431] Там же. – С. 41.
[432] НА РТ. – Ф. 4088. – Оп. 2. – Ед. хр. 27. – Л. 13.
[433] Там же.

Несмотря на защиту художника режиссером Ш. Сарымсаковым и на его предупреждение, напоминания о потерях[434], Абдуллина обвинили в аполитичности, умышленном срыве спектаклей.

Тенденциозность, недоверие, игнорирование мнения художника как профессионала, необоснованные оскорбления вынуждают его уйти из театра. Примечательны его последние слова на совещании художественной коллегии от 8 февраля 1939 г.: «Мы едем на учебу, получаем образование, и как приезжаем, сталкиваемся с большими недостатками. В общественных работах я участвую, только они не учитываются (он активно писал критические заметки о проблемах современного искусства на страницах республиканской печати)[435]. Некоторую пассивность я признаю. Пример вульгаризации соцсоревнования я опять докажу… Я – знаток, в своей области больше вас понимаю. И остаюсь при своем мнении. При вашем таком отношении в театре не остаюсь. Я вынужден бросить театр»[436].

Хотя заявление Абдуллина коллегией было отвергнуто, он ушел из драматического театра и устроился художником-постановщиком в Татарский государственный театр оперы и балета, в день открытия которого (17 июня 1939 г.) была показана опера «Качкын» («Беглец») Н. Жиганова. Художником декораций и эскизов костюмов стал Муртаза Абдуллин[437].

Подводя итог творческой деятельности первого татарского сценографа, нужно отметить, что слишком короткий жизненный и творческий путь Абдуллина (1910–1946) был уникален, но вместе с тем типичен для своего

---

[434] «С Исмагиловым получилось недопонимание, такая же история создается с М. Абдуллиным. Так же может получиться с другими работниками. Нет ли тут ошибки? У коллектива нет доверия друг к другу» // Там же. – С. 13.

[435] Он писал о недочетах в оформлении массовых праздников, поднимал проблемы создания союза художников, распределения заказов, подготовки национальных кадров, о недостаточности художественной критики, выступал с призывом покончить с групповщиной и др. См.: Абдуллин М. Сынлы сәнгать фронтында // Совет әдәбияты. – 1934. – № 8. – Б. 85–87.

[436] НА РТ. – Ф. 4088. – Оп. 2. – Ед. хр. 27. – С. 13.

[437] В 1940 г. он уезжает в Москву. В годы войны работал в Академии им. М. Фрунзе. В 1945 г. участвовал в подготовке 225-летия Академии наук // Гиззат Т. Мысли. Воспоминания. Письма. Споры... – С. 142–143 (на тат. яз.).

времени. Он внес ощутимый вклад в профессионализацию татарского театра, пытался изжить бытовавшее мнение о художнике как об иллюстраторе мысли и идеи режиссера. Рассматривая спектакль как единый ансамбль всех его компонентов, Абдуллин хотел поднять роль художника в татарском театре.

Муртаза Абдуллин – первый профессиональный татарский сценограф, который сумел выразить существенные черты национальной культуры языком театрального искусства и показать различные грани, ценности, образные структуры татарского этнического сознания, эстетические идеалы народа. Думается, использование им в сценографии изобразительного фольклора, тонкое чувство колорита, живописные качества в спектаклях национальной драматургии можно считать творческим развитием художественной культуры татар в контексте европейского искусства.

Как отмечают исследователи, основное направление развития татарского театра на этом этапе определялось национальной (современной и исторической) тематикой[438]. Художники создавали на сцене пейзажи родного Татарстана, лирические и эпические, героические и психологические. Декорации нередко напоминали увеличенное до размеров сцены станковое полотно, разделенное на планы. Образы родной природы – широкие поля, луга с дубами, березами, волжские просторы, кудрявые ивы на берегу – становились символом национального самосознания Но это не мешало слиянию декораций с действием. Зрители узнавали в этих образах свою родину и благодарно аплодировали.

Эти и другие тенденции, характерные для этого времени, можно проследить в творчестве главного художника ТГАТ им. Г. Камала П. Сперанского, М. Сутюшева, сменившего его на этом посту в 1944 г., а также художников-постановщиков А. Тумашева, Р. Хибатуллина и др.

[438] Арсланов М. Г. Татарское режиссерское искусство (1941–1956). – Казань, 1996.

3.3. П.Сперанский в эпоху соцреализма

Несмотря на идеологический прессинг, насильственную смену режиссерских поколений[439], художник Петр Тихонович Сперанский не только сумел утвердить свои позиции, став также главным художником оперного театра (1939), но и создал значительные произведения, ставшие этапными в истории татарского театра.

Способность художника сохранять себя скорее объясняется объективными условиями, создавшимися к 1930-м гг.: художественный плюрализм 1920-х, давший мощный толчок развитию многозначного театрального языка, внутреннюю раскованность, был еще жив в памяти художественного сознания. Характеризуя этот период, Н. А. Ястребова пишет: «Сам масштаб и синтетичность декоративного мышления уже невозможно было изъять из внутреннего обращения, из лабораторий театральной творческой практики»[440]. Между тем в период индустриализации искусство массовых празднеств, как «самое мощное орудие политического воспитания масс», стало ведущим искусством и требовало широкого привлечения профессиональных мастеров различных видов искусств[441].

На наш взгляд, П. Сперанский со своим сценическим мышлением «мирискусника» был востребован и благодаря своему природному таланту безболезненно погрузился в эту культурную «зону», смог выразиться сполна. В 1930–1950-е гг. оформление значимых мероприятий (декады, фестивали,

---

[439] Режиссер Г. Хавис, придававший огромное значение техническому оснащению сцены, свету, музыке, поставивший спектакль «Тартюф» Ж.-Б. Мольера в духе поздних постановок В. Мейерхольда, после развернувшейся травли за увлечение «внешней красивостью в конце 1930-х навсегда покинул Казань». См.: Игламов Н. «Тартюф» Ж.-Б. Мольера // Татарский государственный академический театр имени Галасгара Камала. Сто лет. Т. 1... – С. 203.

[440] Ястребова Н. А. Театр 30-х. Зеркало и зазеркалье. – С. 95.

[441] Бибикова И. М. Оформление революционных празднеств // Агитационно-массовое искусство. Оформление празднеств в 1917–1932 годы. – М.: Искусство, 1984. – С. 33.

спортивные праздники, концерты) поручалось именно П. Т. Сперанскому[442]. В 1939 г. за оформление павильона ТАССР на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке он был награжден орденом «Знак Почета»[443].

В условиях, когда жизнеподобная декорация была единственной доступной формой самовыражения, в театрализованной стилизации художник видел живительный источник обновления сценической выразительности. Это явление, неотделимое от мирискуснического ретроспективизма, вообще было характерным для художественного мышления Сперанского. И в историю художественной культуры он вошел как тонкий «стилист», чему способствовали его богатый арсенал знаний культуры и искусства различных эпох и народов. П. Сперанский впервые в татарское декорационное искусство драматического театра привнес индивидуальное восприятие художественного наследия, коллекций музеев, архивных материалов. Его личная библиотека, натурные зарисовки во время путешествий по родному краю и по всей стране играли роль своего рода творческой лаборатории. Когда не было литературных источников, архитектура, декоративно-прикладное искусство, исторический, бытовой костюмы принимали роль моделей бытования культурных знаков прошлого («Идегей», «Ходжа Насретдин»)[444].

Он обладал безупречным чувством стиля разных эпох и культур. Используя татарскую вышивку и орнамент с присущим ему эстетическим вкусом, он создавал стилизации татарской избы и купеческого дома («Галиябану», «Наемщик», «Банкрот»), по личным впечатлениям воссоздавал виды интерьера, патриархальный быт русского губернского городка

---

[442] Театральный художник Муртаза Абдуллин пишет даже о некотором «монополизме» со стороны П. Сперанского, заключавшего договоры с заказчиками самостоятельно // Абдуллин М. Сынлы сәнгать фронтында. – С. 85.

[443] В архиве художника сохранился альбом фотографий стендов павильона, сделанных в артели «Конфексион». На одном запечатлен П. Сперанский: под его руководством мастера вышивают портрет Сталина в окружении знатных колхозников Татарии.

[444] Круг памятников искусства, к которому обращался художник, выявлен нами на анализе эскизов, изучения имеющихся в архиве художника литературных источников, а также выступлений самого художника в печати, его переписки.

(«Гроза»), по историческим материалам – архитектуру Болгара («Хужа Насретдин»). Порой картины-пейзажи средневековых мастеров, гравюры приобретали определяющее значение в работах над европейской классикой («Король Лир» и др.).

Обычно со стилизацией связывается представление о создании произведений в том или ином художественном стиле прошлых эпох, предполагающее не подражание, а достижение некоего эстетического подобия на основе усвоения внешних (но наиболее ярких) стилевых признаков оригинала, причем, как правило, особенно заостренных, подчеркнутых[445]. Вследствие этого нередко весь образный строй нового произведения получает крайне экспрессивный и в то же время отчетливо рассудочный характер. Неслучайно искусствовед Е. Луцкая отмечала, что, «глядя на его декорации, никогда не скажешь «художник сочиняет», скорей подумаешь «художник изучает»[446]. Это сознательная, продуманная во всех деталях художественная стилизация, находившая свое выражение в эскизах декораций, костюмов, создании различной бутафории, сохраняет впечатление от прототипа и несет на себе отпечаток индивидуального почерка художника. В эскизах он не отказывался от светотеневой моделировки форм, хотя пользовался ею только отчасти – слегка оттеняя объем (лишь в драпировках этот прием проступает более отчетливо). Главным средством изображения являются линия и цвет, причем четкий контур служит, прежде всего, для выявления общего силуэта или объектов; цвет, будучи предметным, чаще понимается как раскраска того, что уже было передано в рисунке. Одновременно стремление к экспрессии и декоративности способствовало тому, что линии контуров, очень динамичные, приобретали самоценный орнаментальный характер: цвет уплощался, уплотнялся и интенсифицировался; повышалась роль силуэта. Большое значение отводилось ритму цветовых пятен, линий, которые

[445] Неклюдова М. Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начала XX вв. – М.: Искусство, 1991. – С.103.

[446] Луцкая Е. Каталог выставки П. Сперанского. – М., 1960. – С. 7.

кокетливо изгибались, формы дробились, распределялись по поверхности, образуя подобие арабесков (что, однако, не отнимает у них изобразительной функции).

Пристрастие художника к детализации могло бы расцениваться как следствие натуралистического подхода, если бы это не сочеталось с ювелирной изощренностью в передаче всех элементов изображения, поэтизацией, с особой эстетизированной выразительностью. В итоге создавался странный двойной мир: реальный и в то же время идеальный, возвышенно-романтический. Особенно интересны эскизы художника по произведениям татарской классики, которые отличаются мощностью и монументальностью форм, яркостью колористического решения.

В эскизах к спектаклям по пьесам Г. Камала, Т. Гиззата, Н. Исанбета он создал карнавально-праздничную среду, вбирающую в себя основные принципы традиционной татарской культуры. Во всех работах (как в убранстве интерьера, так и в экстерьере) проявляется одна из особенностей колоризации – полихромность. Наблюдается достижение максимального разнообразия цветовых комбинаций на основе традиционной палитры, которая практически не изменилась с булгарских времен: это зеленый, голубой, желтый, белый, в небольших количествах, как акценты – красный и синий[447]. При этом достигается максимальное разнообразие за счет самого различного сочетания между собой.

В художественном решении тканей, драпировок, ковров в спектаклях «Банкрот» Г. Камала, «Наемщик» Т. Гиззата просматривается связь со цветовым колоритом татарского жилища. Это единство достигается за счет использования одних и тех же орнаментальных форм, мотивов, цветовых соотношений в традиционных сочетаниях (зеленый – голубой, белый – голубой), в характере распределения цветовых ритмов, приемов цветовой композиции (контрастное сопоставление «выступающих» и «холодных»

[447] Аитов Р. Р. Формирование цветовой среды современных сельских населенных мест (на примере ТатАССР): дис. … канд. архитектуры. – Москва, 1986. – С. 75.

отступающих тонов). Если в «Банкроте» и «Наемщике» художник сохраняет композиционно-планировочные особенности городской татарской усадьбы (изолированность друг от друга мужского и женского входов, следование классической анфиладной системе в парадной половине)[448], то в спектакле «Минникамал» М. Амира сохраняет традиционную структуру внутреннего убранства сельского татарского дома. Но во всех случаях художником создается многомерное пространство по «карнавальному» принципу. Так, в «Банкроте» художник в интерьер гостиной купца Туктаганова включает уличный фасад, в котором легко угадывается витражный карниз фасада Дома купеческого собрания (казалось бы, какая нелепость), или, нарушая пропорции, в центре строит подковообразную арку, опирающуюся на спиралеобразные колонны (II вариант «Банкрота» – собственность музея ИЗО), или в интерьере на глухой стене использует витражные «розетки», которые обычно фигурируют на фасадах. Такая «странная» подмена наблюдается и в убранстве интерьера: несколько сундуков с горой подушек на стене заменяют всю мебель. В спектакле «Минникамал» в результате творческой трансформации известной лубочности, театральности татарского интерьера дом колхозницы Магинур предстает как кукольный дом («курчак өе»). Этому принципу были подчинены и костюмные образы в «Наемщике» – красочно орнаментированные костюмы, «кукольный грим» – все способствовало созданию общего пестрого «карнавального» зрелища. Следует добавить, что сценическое пространство, создаваемое художником, выстроено еще и по принципу восточного орнаментального мышления, следуя которому художник не только добивается декоративной красочности, но и использует пышные причудливые занавеси, драпри, подушки, изобилующие узорами, при этом неизменно сохраняет традиционные татарские атрибуты (шамаиль на видном месте, кашага (подзор) по периметру дома, полотенца, сундуки, кожаные изделия), в них богато

[448] Нугманова Г. Г. Татарская городская усадьба Казани середины XIX – начала XX века: автореф. дис. … канд. искусствоведения. – М., 2000. – С. 13.

использует орнаментальные мотивы татарской вышивки и др.

Каждое сценическое пространство, как и в татарском орнаменте, имеет четко выраженный или завуалированный центр. В «Банкроте» и «Наемщике» центр обозначен ковром на полу (на нем по-восточному обычно гора подушек), четко разделяющим пространство на женскую и мужскую половины. Таким центром могут быть стол, люстра (другие варианты эскизов). Этот центр может «растягиваться» по горизонтали, по вертикали.

Карнавальность, орнаментальные способы ее упорядочения, многомерное художественное пространство, стимулирующее комическую импровизацию и буффонаду – все это особенности Камаловского театра легли в основу декорационного решения комедии Н. Исанбет «Ходжа Насретдин» (реж. Е. Амантов). Надо полагать, что спектакль «Рыжий чичан и красавица Карачач» («Җирән чичән белән Карачәч сылу», 1944) Н. Исанбета, судя по кратким отзывам, нашедший острую форму и ярко-красочное декоративное и костюмное решение, тоже был поставлен в этом ключе. (К сожалению, не удалось обнаружить никаких изобразительных материалов).

Сохранившиеся эскизы к спектаклю «Ходжа Насретдин» показывают Сперанского как крупного живописца и рисовальщика. В них – безупречный рисунок и высокая художественная культура, знание восточной, в частности, общетюркской культуры и свободное владение ею. Петр Тихонович здесь нашел тонкую гротескную форму для создания народной площадной комедии.

Костюмы и декорации объединены единым подходом орнаментальности. Художник свободно оперирует различными орнаментальными формами. Как писали рецензенты, занавес с затейливым восточным орнаментом, напоминающий заставки старинных татарских рукописей, служил великолепным фоном для такого яркого площадного зрелища[449]. Все оформление пространства привлекает взгляд своеобразным переплетением орнаментальных мотивов, сочетанием пластических линий и

[449] Шамович Е. В атмосфере праздника // Театр. – 1957. – № 9. – С. 125.

строгой геометрии архитектурных форм, выразительностью художественного языка.

В декоративном решении плоскостей стен, обрамлении арок, проемов, следуя традициям монументального оформления, основную роль художник отводит орнаментальной лепке – лепнина с архитектуры послужила здесь прообразом падуги. В декорировании ханского дворца художник использует узоры булгарской облицовочной керамики, а также один из популярных узоров, который встречается как любимый сюжет и в татарской резьбе XVII–XVIII вв., и в вышивках, и в ювелирных изделиях вплоть до XX в. – ряд ритмических завитков, спиралеобразной формы с цветками или листьями в центре, древний мотив, который встречался и в искусстве Средней Азии и др. народов[450]. Ханские покои были обставлены по-восточному: ни скамеек, ни стульев, везде ковры, лишь «мягкая мебель» – подушки и низкие тумбы – все это предопределяло противопоставление Ходжи Насретдина и его врагов: когда все ползали перед ханом, он стоял во весь рост. Пародийной оперности покоев было противопоставлено странное убогое жилище – абсолютно достоверные в своей бытовой конкретности, натуралистически точные декорации: покосившийся домик Насретдина с подпоркой с другой стороны, зелень без забора, зато маленькие ворота с огромным замком, каменный первый этаж достроен деревянным вторым. Как тонко подметила Е. Луцкая, «художник идет к контрастам не только путем чисто изобразительных сопоставлений, но и сама пространственная структура помогает режиссеру резко противоположный пластический рисунок действия: тесный двор с кривоватой улочкой и кособокими домами становится площадкой, где разыгрывается бурное, едва ли не суматошное, карнавальное, наполненное стремительной и заразительной комедийностью действие. Нарочито «стесненное» пространство сцены создает ощущение необычайного обилия действующих лиц, забавной сумятицы и неразберихи. А пустынные,

[450] Дульский П. Вступительная статья // Сперанский П. Татарский народный орнамент: Альбом. – Казань, 1948. – С. 9.

развернутые фронтально (здесь Сперанский с его любовью к фронтальным построениям вообще царит в своей стихии) декорации ханского дворца вторят чинным и чванным, «благолепным» и замедленным мизансценам, придуманным постановщиком в этом действии»[451].

Костюмы были созданы почти с сохранением первоосновы. Нам удалось обнаружить прототипы костюмов действующих лиц. Костюм Ахуна заимствован у костюма турецкого муфтия, носящего более крупный тюрбан, чем другие, образ Тархана близок к облику богатого турка: тюрбан из белого шелка, украшенный двумя перьями, жемчугом и драгоценными камнями[452]. Подобные формы головных уборов критиками воспринимались как гротесковый прием для создания комического эффекта: «их несуразно огромные тюрбаны своим несоответствием с глупыми растерянными лицами как нельзя лучше подчеркивают тупость и чванство их обладателей»[453]. Настоящий пластический абсурд был создан художником в костюме для жены Насретдина: ее юбка занимала едва ли не полсцены.

В декадном варианте 1956 г., осуществленном под руководством П. Сперанского, из Москвы художниками были приглашены Б. Волков (декорации) и С. Бессарабова (костюмы). Спектакль был решен в стиле «большой оперы» (в форме героической музыкальной комедии), с привлечением артистов театра оперы и балета, в великолепных костюмах монгольского средневековья на фоне огромных бирюзовых минаретов. Как говорил В. Бебутов, «актерам трудно было преодолеть это красочное и звучащее великолепие. Так, шествие Тимура было осуществлено настолько ярко, что бедному Гайнуллину, игравшему Тимура, после своего выхода не сразу удавалось овладеть вниманием зрителя»[454]. Очень любопытны некоторые детали, подчеркивающие общетюркские мотивы в спектакле. Это,

---

[451] Луцкая Е. Каталог выставки Сперанского. – М., 1960. – С. 8.

[452] Vesellio Cesare. Costumes anciens et Modernes. – Paris: Firmin Didot freres. – S. 364.

[453] Шамович Е. В атмосфере праздника… – С. 126.

[454] РГАЛИ. – Ф. 970. – Оп. 6. – Ед. хр. 373.

в первую очередь, гусиное перо, которое Ходжа Насретдин втыкал в шапочку («оно сразу показывает, что действие происходит на Волге»), а также использование в костюмах меховых, кожаных изделий, восточных тканей, обилие декора и т.д.

В архиве художника сохранились 20 эскизов костюмов (коллекция Фонда Марджани, Москва). Судя по надписям, четыре из них – к спектаклю «Ходжа Насретдин» (Дервиш, Судья, Тархан, Джихангир хан, Стражник хана Тимура), а остальные – из спектакля «Идегей» Н. Исанбета. В обоих спектаклях автор явно знакомился с историческим материалом, доступным ему. Другое дело, этот материал был недостаточным, и ему пришлось дополнять образы своими фантазиями: к 1940-м гг. в его распоряжении было мало источников по истории народов Востока средних веков. В то время представления о Востоке основывались на картинах французских художников. По всей видимости, он был знаком с общеизвестным изданием Ф. Готтенрота[455], а также с рисунками С. Герберштейна[456], с альбомом «Народы России»[457]. Но при создании костюмных образов Сперанский не ставил перед собой задачу реконструкции или копирования исторических костюмов.

Его искусство формировалось на почве культуры историзма, и именно тенденции *эклектизма* в практике мастера предопределили уникальность его творчества и порождали интересные находки.

Так, костюм Тархана почти соответствует описанию облачения

---

[455] Готтенрот Ф. История внешней культуры (одежда, домашняя утварь, полевые и военные орудия народов древних и новых времен). – М., 1900. – Т. 1. С этим изданием художник был знаком еще раньше, в 1930-е гг. Об этом свидетельствует афиша премьеры «Отелло» (1933, 1–3 апреля), где художником-постановщиком был П. Т. Сперанский, на которой на татарском (на латинице) написано: «костюмы созданы по Готтенроту (Gutenrot) по эскизам художника Брундукова» (ОРК КФУ). Перевод автора.

[456] Герберштейн Сигизмунд (1486–1566) – австрийский дипломат, писатель, участник военных походов, посвящен в рыцари. Служил при дворе императора Максимилиана I, много путешествовал по Европе с дипломатическими миссиями и дважды посетил Россию. Способствовал установлению мира между Московией и Польшей.

[457] Живописный альбом. Народы России. – СПб.: Изд. Картографического заведения А. Ильина, 1880.

татарских ханов, которое составляло длинный кафтан из цветной парчовой материи (восточной), который на груди застегивался и имел полудлинные, широкие рукава, а затем плащ, подбитый мехом и с таким же воротником (здесь он напоминает «жилян»), и высокая остроконечная шапка (круглая шапка), которая украшалась меховой опушкой (лисий мех), широкие шаровары, как китайские[458]. Чистая фантастика – облик Тимура, хотя навеян одеянием монгольского военачальника: наплечники, выпуклый щит, шлем выдуманный (как у персидского воина с кисточкой), шпоры из рыцарских доспехов, зато обувь с острыми и загнутыми кверху носками. Вся одежда, включая обувь, узорчатая (фантастические узоры). В костюме Тимура (как Тархана и стражника) преобладают красный, черный, серебристый цвета.

Особо следует отметить постановку пьесы «Идегей» Н. Исанбета в 1941 г., созданной на основе общетюркского дастана, запрещенного постановлением ЦК КПСС от 1944 г. как «ханско-феодальный эпос»[459]. Несмотря на то что спектакль по замыслу постановщика Е. Г. Амантова «должен быть заряжен большим оптимизмом, огромной волей к победе, должен мобилизовать мысль смотрящего»[460], такая идеологизированная трактовка дастана, заданность, адаптированная к его восприятию массовым сознанием и растиражированная в средствах массовой информации, сыграла свою отрицательную роль. По мнению современного исследователя, не были поняты, игнорированы легшие в основу «Идегея» мечты народа о свободной, счастливой, спокойной жизни с высокой нравственностью[461].

Сценическая жизнь спектакля «Идегей» складывалась неудачно: он ставился на сцене лишь шесть раз, хотя по художественным достоинствам этот спектакль не уступает и «Ходже Насретдину», и другим крупным постановкам тех лет. Художником и режиссером было учтено, что перед

---

[458] Готтенрот Ф. История внешней культуры... – С. 192.

[459] Измайлов И. Томанга төрелгән тарих // Мирас. – 1992. – № 7. – С. 67–74; № 9. – С. 78–86; Галиуллин И. Еще раз о дастане «Идегей» // Мирас. – 1999. – № 1. – С. 93–96.

[460] Режиссерская экспликация постановки трагедии «Идегей» // Архив СТД. – Ф. 8. – П. 3. – С. 2.

[461] Галиуллин И. Еще раз о дастане «Идегей». – С. 94.

ними не исторически достоверное исследование, не научный трактат, а то, что в основе трагедии лежит фольклорно-эпический памятник XV–XVI вв., произведение устного народного творчества. Видимо, исходя из этого постановщики решили, что «все в этом спектакле должно быть живописно, картинно, театрально приподнято. Нельзя жить на сцене какой-то робкой и размеренной жизнью, должны постоянно увлекаться романтикой событий и стремительно увлекать за собой зрителя»[462]. Поэтому предложенная в начале трапециевидная форма сценического пространства, которая сковывала фантазию режиссера и мешала масштабному решению массовых сцен, была заменена художником овальной формой, обладающей не только более мягким изгибом контура, но и более гибким изменчивым ритмом. Действительно, «овал двойствен, непостоянен и полон устремления»[463]. Эскизы к «Идегею» – принципиально новаторские в области татарского декорационного искусства. Автор впервые в создании костюмов глубоко изучал археологические материалы (об этом свидетельствуют обнаруженные нами в архиве художника многочисленные фотографии с музейных экспонатов – образцы керамики, бронзовых зеркал), материальную культуру средневекового Востока. Здесь принципиально отличается метод работы художника. Он не ограничивался лишь изучением литературы, археологических источников, но использовал и свое личное понимание исторического материала. «Идегей» – можно сказать, воплощенная мечта художника о Востоке. Он модифицирует архаику (в широком диапазоне), преломляя ее сквозь призму эстетических запросов своего времени и собственного мироощущения. Образное решение костюмов к «Идегею» во многом определяется эмоционально-чувственным подходом художника.

Отсутствие подлинного визуального материала толкало художника на использование других источников, характеризующих эпоху Золотой Орды, или заимствование сюжетов у родственных народов (и не всегда

---

[462] Режиссерская экспликация Г. Амантова. Архив СТД. – Ф. 8. – П. 3. – С. 2.
[463] Виппер Б. В. Введение в историческое изучение искусства. – М., 1970. – С. 131.

соответствующие этой эпохе).

Если в устройстве интерьера преобладает укрупненный цветочно-растительный орнамент восточных тканей, татарской вышивки, то в костюмах активную роль играет декор, основанный на виртуозном варьировании одних и тех же мотивов золотоордынской керамики и зеркал XIII–XIV вв. Преобладание в колорите голубых и золотистых оттенков тоже идет от поливной керамики.

Особенностью технического использования является аппликативность, благодаря которой костюмы приобретают качество скульптурной рельефности. Художественные достоинства костюмов заключаются также в выразительности формы, яркости колорита, разнообразии фактуры, материала (кожа, металл, мех, войлок, конский волос, шелковые ткани, бархат и т.д.), придающем также живописность, в подчинении декора конструкции и форме.

В костюмах прослеживается четкая социальная дифференциация. При единстве конструктивного решения костюмы знати отличаются качеством использованного материала (китайские шелковые ткани, бархат) и характером украшений, где большое место занимают вышивка, драгоценные камни и ценные меха (львиная шкура у Арыслан-батыра). Следует отметить значительное разнообразие головных уборов, в украшении которых встречаются перья.

Шлемы воинов тоже нафантазированы художником (они здесь северокавказские) – «миссюрка» была плоская. Для решения костюма Көнәкә Сперанский использовал более поздний материал – изображение восходит к прототипу «знатной татарки».

Художник при создании костюмов по некоторым деталям пытался приблизиться к первоисточникам (например, пуговицы Туктамыш-хана, восходящие к XIV в., имеются в запасниках Национального музея). Костюм Шайхемисрый – араба, торгующего рабами, как у состоятельных горцев Ливана, точь-в-точь как на рисунке, состоит из парадного халата с короткими

рукавами и подпоясан, очень широкий плащ (светлый) с разрезами для рук, широкие портки: кверху шире, а начиная с колен суживаются, плотно прилегая к ногам, наподобие штиблет[464]. В костюмах Идегея и Кадырбирде художник сочетал военный костюм и народный костюм – камзол с короткими рукавами до локтей является старинным видом мужской и женской одежды казанских татар и сохранялся в быту до середины XIX в. (В последующем они становятся безрукавными)[465].

Историк И. Л. Измайлов утверждает: «Вооружение воинов – настоящая выдумка художника: таких мечей и копий не было. Сперанский пользовался источником из Ближнего Востока и нарисовал как западноевропейский художник[466]. Щит у Кадырбирде навеян рисунками из Индии. В эскизе платья воина тоже наблюдается вольная интерпретация – это не кольчуга, а имитация, он совместил кольчугу и снабдил зерцалами. Колчаны навеяны башкирскими саадаками XV–XVII вв. В костюме воина не было украшений. Чаще, чем кольчуга, использовались металлические доспехи, собранные из металлических пластин»[467].

В изображении поясных наборов тоже видим более театрализованный подход, чем исторический: они более массивные, больше накладок (поверх металлической бляхи с накладками «перекрестные ремни» – тоже выдумка автора (Тынгысын).

Таким образом, оформление «Идегея» – это своеобразный опыт трансформации традиций в новых исторических условиях. «Исторический знак» превращается в знак культурный.

Золотоордынская керамика, зеркала, материальная культура других народов для Сперанского послужили источником не только для воссоздания национального стиля, но и образа далекой эпохи.

---

[464] Готтенрот Ф. История внешней культуры… – С .148.

[465] Воробьев Н. И. Казанские татары. – Казань, 1953. – С. 228.

[466] По утверждению историка И. Измайлова, у воина, стреляющего из лука, стрела должна быть с левой стороны, и тетиву тюрко-монгольский воин натягивает к уху, а не берет, как в Европе. Из беседы в 2005 г.

[467] Запись беседы хранится у автора.

Охарактеризуем своеобразие этой постановки. Оно прежде всего в полноте используемого исторического материала. Он привлекается настолько широко, что составляет основу отдельных образов или сюжетных линий спектакля, заполняет едва ли не все пространство образной конструкции. Крайне характерным тут оказывается обилие и разнообразие используемых источников: фольклорных, этнографических, музейных, археологических.

Однако художник П. Сперанский, хотя и опирается преимущественно на фольклорный материал, тем не менее не чувствует себя особенно связанным с первоисточниками. Он свободно развивает и преображает традиционные мотивы, дает волю собственному воображению, далеко выходя за пределы используемого материала. И что характерно: в этих вольных импровизациях, порой довольно-таки многочисленных «добавках, вставках от себя» авторская фантазия в основном как бы еще старается следовать за фольклорным материалом, не противостоит координатам народной культуры, так или иначе стремится согласоваться с ней.

3.3.1. Содружество с режиссером В. М. Бебутовым

Касаясь роли русских режиссеров в развитии татарского театра в 1940–1945 гг., исследователи отмечают, что возможность продемонстрировать себя и оказать заметное влияние на татарскую сценическую культуру была, по существу, лишь у Е. Амантова и В. Бебутова. Другие режиссеры, являясь авторами одного-двух сценических произведений, оказать какое-либо существенное влияние на театр не могли[468].

Несмотря на сложные материальные условия, исключительно трудную обстановку, татарский театр в этот период не только не замедлил своего развития, но, наоборот, достиг значительных результатов. Сказалось участие

[468] Игламов Н. «Тартюф» Ж.-Б. Мольера // Татарский государственный академический театр имени Галиасгара Камала. – Т. 1... – С. 205.

в творческой жизни республики режиссера В. Бебутова, художника Э. Гельмса[469], эвакуированных в годы войны в Казань. Их деятельность в формировании репертуара давала возможность национальному театру вплотную познакомиться с тем новым, что происходило в масштабах искусства страны. Личное общение, непосредственное участие в подготовке спектаклей помогало изжить многие недочеты. Широкое обращение к произведениям русской и зарубежной классики, творческое освоение достижений русского и мирового искусства обогатило арсенал выразительных средств сценографии республики. В свою очередь знакомство с татарской культурой стало плодотворным для представителей других культур, которым было демонстрировано богатство народно-декоративных традиций, своеобразие национального характера.

В. Бебутов[470] был направлен Комитетом по делам искусств в Казань для участия в подготовке Декады татарского искусства в Москве[471]. На сцене Камаловского театра им были поставлены «Собака на сене» Лопе де Вега (1942), «Орджоникидзе» Н. Брагина (1943), «Гроза» А. Островского (1944), «Юность отцов» Б. Горбатова (1944), «Король Лир» В. Шекспира (1944, 1956). Все спектакли были оформлены П. Сперанским. В смотре национальных театров РСФСР, проходившем в марте – апреле 1945 г., они получили высокую оценку (в смотре участвовали «Гроза», «Король Лир», а также «Миннекамал» М. Амира, реж. Ш. Уразиков)[472].

Они работали совместно и в Татарском государственном театре оперы

---

[469] Гельмс Э. Б. (1912–1992) в 1942 г., как немец по национальности, был взят на так называемый «спецучет» и направлен на завод № 4 им. М. И. Калинина.

[470] Бебутов Валерий Михайлович (1885–1961) – советский театральный режиссер, заслуженный артист РСФСР (1934), заслуженный деятель искусств ТАССР (1945). Ученик Вс. Мейерхольда. В 1941–1945-е гг. он работал в КБДТ («Маскарад» М. Лермонтова, «Дон Карлос» Ф. Шиллера, «Бессмертная песнь» Р. Ишмурата и др.), в театре оперы и балета («Русалка» А. Даргомыжского, «Кармен» Ж. Бизе, «Севильский цирюльник» Дж. Россини, «Ильдар», «Тюляк и Сусылу» Н. Жиганова).

[471] Бебутов В. М. Татарский академический театр драмы в 1941–45 гг. // РГАЛИ. – Ф. 970. – Оп. 6. – Ед. хр. 373.

[472] Мирвис Ф. Татарский государственный Академический театр в смотре национальных театров РСФСР // РГАЛИ. – Ф. 970. – Оп. 6. – Ед. хр. 400.

и балета. Это было плодотворное сотрудничество, которое привело к большой творческой дружбе. Бебутов высоко ценил талант Сперанского, называя его «виртуозом декоративного оформления»[473].

Режиссер и художник свое творчество подчинили задачам военного времени и исходили из той ситуации, которая сложилась в республике[474]. В те годы в татарском театре, по выражению В. Бебутова, «поднялся бунт» против «лаптей и холщовых штанов», который в своем кипении вышел за пределы театра и вылился в форму оживленных и страстных дискуссий в Татарском отделении ВТО и руководящих организациях…»[475] Об этом красноречиво говорится в письме-заявлении ведущего актера Х. Абжалилова секретарю Татарского обкома ВКП(б) С. Гафарову: «Я должен со всей ответственностью заявить, что в работе театра проводится сознательно со стороны нынешнего руководства театра и его приверженцев вредное направление. Это направление состоит в идеализации старой дореволюционной деревни с ее разрушенными избами, рваными лаптями, убогостью и неряшливостью деревенского мужика. И все это преподносится как народность, внедряется сегодняшнему зрителю под шумом разухабистой гармошки. … Молодежь видит «идеал» в нищете, драках и поджогах»[476].

Но, как утверждает В. Бебутов, бытовые, этнографические спектакли у зрителя пользовались большим успехом и «борьба за очищение драмтеатра от наивного синкретического плана не встречала особенного сочувствия»[477].

Сохранились стереотипы и при восприятии современной зарубежной драматургии. Так, праздничное, в ярких красках оформление спектакля «Он пришел» Дж. Б. Пристли в постановке режиссера Г. Юсупова (1946), носившее характер условный, даже символический, показалось

---

[473] Бебутов Б. Мои театральные встречи с П. Т. Сперанским. Вступительная статья к каталогу выставки, организованной Татарским отделением ВТО (дата не указана).

[474] С 1941 по 1943 г. в ТГАТ им. Г. Камала находился эвакопункт. Готовили и показывали спектакли по клубам и домам культуры. До 1956 г. драматический и оперный театры находились в одном здании и делили одну сцену.

[475] Бебутов В. М. РГАЛИ. – Ф. 970. – Оп. 6. – Ед. хр. 373. – С. 10.

[476] Письмо от 1946 г. (февраль). Архив Х. Абжалилова. СТД. – Ф. 7. – П. 114.

[477] Бебутов В. М. Там же. – С. 11.

непривычным[478]. Придуманные художником голубой с золотом плафон, огромное панно, копирующее Гейнсборо, странной формы синие столы и стулья, выражающие идею беспечности, пышности, богатства, по мнению критика, не помогают раскрытию философского замысла пьесы: «не были ли более выразительны, более близки режиссерскому и драматургическому стилю декорации, характерные, реалистические, передающие бытовые особенности английского буржуазного семейного дома 1912 г.?»[479]

Натурализму татарского театра, по мнению В. Бебутова, способствовал и репертуар, состоящий в основном из пьес из жизни татарской деревни, в постановке которых этнографизм в дальнейшем уступил место более углубленному подходу в развитии темы («Ташкыннар» – «Потоки» Т. Гиззата). Он понимал, что «стремящиеся к яркой театральности, перевоплощению, смене зрелищных образов, эпох, костюмов и стилей, артисты ТГАТ не могли на этом репертуаре продолжать совершенствовать свое мастерство и требовали, с одной стороны, более глубоких, с другой стороны – ярких праздничных спектаклей: «Мы враги будничной серости, скуки», – заявляли они»[480].

Как пишет Х. Кумысников, натурализм татарского театра рождался из многих закостенелых явлений. Одним из таких тормозов, по его мнению, являлось декорационное оформление спектаклей академического театра, в которые обильно вкрапливались бытовые детали. Настоящая вещь, использованная на сцене, заставляла актера действовать «по-настоящему». Поэтому во всех своих спектаклях В. Бебутов избегал «натуралистического» решения декораций, добивался от художника условности, полета фантазии.

---

[478] В своей статье Е. Сободская, анализируя творчество Пристли, отмечает присущие его творчеству необычайную изощренность и остроту формы: в его драмах сдвигаются планы реальности и видения, нарушается последовательность времени, смещаются настоящее и будущее. См.: Слободская Е. «Он пришел» // Красная Татария. – 1946. – 23 апр.

[479] Архив СТД. – Ф. 8. – П. 17. – С. 6.

[480] Бебутов В. М. РГАЛИ. – Ф. 970. – Оп. 6. – Ед. хр. 373. – С. 10.

Эта условность должна была заставить актера изменить манеру игры[481]. Таким первым спектаклем В. Бебутова, в котором, по признанию главного режиссера театра Ш. Сарымсакова, «трудно, но интересно играть»[482], был «Собака на сене» Лопе де Вега. В этой постановке, как и в прежних работах П. Сперанского, находила место стилизация. «Художник стремился исходить не только из текста, но из театральной культуры Испании XVII века: в декорациях он воспроизводил некоторые гравюры того времени»[483].

Героика и монументальность являлись главными чертами эпохи и требовали соответствующий репертуар. Но из-за неподготовленности современной татарской драматургии[484] Бебутов обращается к русским произведениям, отражающим пафос борьбы («Орджоникидзе» В. Брагина, 1943; «Юность отцов» Б. Горбатова, 1944).

Перед художником при оформлении подобных спектаклей стояла задача найти какие-то новые формы художественных решений, способные отразить грандиозность исторических процессов, переживаемых страной. Он обращается к опыту «монументальной пропаганды»: в этих спектаклях можно отметить известную преемственную связь с искусством 1920-х гг. Тема революции в них раскрывается в комплексном действии (музыка, свет, элементы кино).

П. Сперанский – мастер, способный не только нарисовать красивое панно, но и создать довольно сложную конструкцию, вписать ее в

---

[481] Кумысников Х. Халил Абжалилов. – С.143.

[482] Архив СТД. – Ф. 8. – П. 7. – С. 11.

[483] Если одних такое оформление не устраивало (К. Державин: «Хотелось бы сочной, более яркой природы, на фоне которой происходят человеческие переживания, страсти, а этот лиловатый тон, или красновато-зеленый тон сада – этот момент меня менее всего удовлетворил в данном спектакле»), то другие выделяли заслугу исполнителей и режиссера, донесших до зрителя волнение героев произведения в симметрично успокоенном оформлении (Ш. Сарымсаков) // Архив СТД. – Ф. 8. – П. 7. [Протокол обсуждения спектакля «Собака на сене». 1942. С. 10–11.]

[484] 17–19 февраля 1943 г. проблемы поднимались на межреспубликанском совещании национальных театров Поволжья и Приуралья, посвященном обсуждению доклада А. П. Назарова (нач. управления по делам искусств) «Состояние и перспективы развития татарского театра и драматургии» // РГАЛИ. – Ф. 970. – Д. № 292. – Оп. 14. – Л. 110.

определенное пространство площади, найти гармоническое соотношение ее масштабного, пластического и цветового решения с окружающим миром и вместе с тем придать ей пропорции, рассчитанные на восприятие из зрительного зала. Выразительность этих конструкций была связана с их движением или иллюзией движения, создаваемой эффектами света. Все это требовало не только таланта и творческой фантазии, но и определенных профессиональных знаний и навыков. Недаром Бебутов в своих воспоминаниях подчеркивал, что перед художником стояли не только художественные проблемы, а достаточно сложные технические задачи, для решения которых нужны изобретательность, инженерные и архитектурные знания. Иногда объективные условия театра, в которых приходилось работать во время войны, приводили к оригинальным решениям, что не всегда находило поддержку со стороны деятелей театра[485].

В. Бебутов о постановке «Орджоникидзе» писал: «Спектакль был оформлен в плане высокой и страстной трагедии, поэмы о большевике-трибуне, овеянной романтикой Кавказа. Спектакль начинался с появления Серго на трибуне съезда и его пламенной речи, смонтированной из подлинных выступлений. Трибуна съезда размещалась в оркестре в целях наибольшей выразительности и экономии сценического пространства и была окружена делегатами в живописных кавказских костюмах. При небольшом количестве участников достигалось впечатление большой массы благодаря тщательно продуманной композиции. Вслед за этим действие переносилось на сцену с живописно решенными романтическими ландшафтами, полными дикой горной прелести»[486].

---

[485] РГАЛИ. – Ф. 970. – Д. № 292. – Оп. 14. – Л. 69. Режиссер В. М. Бебутов: «При постановке «Серго Орджоникидзе» мне надо было выразить некоторую горность и надо было громоздить горы на сцене, а рабочих осталось два человека здоровых и два больных. Один из оперных спектаклей заканчивался в половине второго, или нужно было придумать что-то иное. Тогда мне пришло в голову взять Кавказ не в высоту, а из оркестра, из глубины. Из оркестра прямо вход на сцену, не успел я это сделать, как инспектор оркестра поставил вопрос о формализме. Это есть элемент формы, но не формализм». (Стилистика источника сохраняется).

[486] РГАЛИ. – Ф. 970. – Оп. 6. – Ед. хр. 373. – Л. 20.

Работая над «Юностью отцов» (1944), художник активно пользовался традиционной сценической техникой – колосниками, кулисами, живописными задниками. Бурный темп смены картин (6) требовал решения на кругу вращения.

За счет того, что автор большую часть сценического пространства по бокам и сверху обрамляет темными занавесами, создавая своеобразную форму экрана, все действие воспринималось при смене картин как сменяющиеся кадры кинохроники. Более того, задрапированный несколькими рядами серый бархат напоминал плывущие облака. Нужно отметить не только живописное мастерство художника в создании различных сцен, но и остроумное решение финала спектакля. В. Бебутов вспоминал: «Вопреки обычным решениям, когда режиссер ограничивался шумовым эффектом в сочетании со светом фар локомотива, здесь в натуральную величину был показан бронированный локомотив и три вагона, расположенные на вращающемся кругу по сегментам. Диаметр круга был отделен от зрителя темно-синим бархатом. У боковых порталов на фоне показа задернутых боковых сукон находились семафор и будка. Слышен ритмический стук и грохот приближающегося бронепоезда, боковые сукна отводятся, и, ослепляя светом фар, с грохотом проносится паровоз, и за ним три вагона. Занавес закрывается в ту минуту, когда задний вагон показывает свой красный фонарь. Этот ослепительный ошеломляющий зрителей сценический прием на каждом спектакле сопровождался громом аплодисментов»[487].

Кроме темы романтического героического подвига в эти годы татарский театр продолжает осваивать классический репертур. Трагедия «Король Лир» В. Шекспира, поставленная В. Бебутовым и оформленная П. Сперанским (художник по костюмам А. Волкова) в 1944 г. (возобновлена

[487] РГАЛИ. – Ф. 970. – Оп. 6. – Ед. хр. 373. – Л. 17. [В. Бебутов «Мои театральные встречи с П. Т. Сперанским».]

в 1956 г.), занимает особое место в истории татарского театра[488]. Крупнейший в ту пору шекспировед В. Морозов эту постановку отнес «к наиболее содержательным шекспировским спектаклям, созданным в дни войны»[489]. Режиссер, плодотворно работавший ряд лет над драматургией Шекспира[490], стремился, прежде всего, найти особые формы, соответствующие творческому методу драматурга. «Необходимо сценически понять природу трагедии и дабы не играть драму, и еще хуже, мелодраму… Трагедия – праздник освобожденного тела, в котором только и может жить дух освобожденной «священной жертвы»… Площадка трагедии – жертвенник страстей, которые не должны быть подменяемы обывательскими ощущениями натуралистических театров… Характер произведения подсказывает нам стремление к пластической широте и монументальности форм», – говорил Бебутов о своей концепции[491].

Оформление спектакля началось в зрительном зале. «Живописный тент с гербом Шекспира[492], перекрывая выносной софит, возносился кверху в форме паруса и был прикреплен к потолку зрительного зала, создавая ощущение огромной высоты. Перекрывая оркестр в форме трапеции, в партер выступал просцениум с каменными скамьями по бокам. У боковых порталов башни-пилоны вращались на своей оси, открывая то внутреннюю, то внешнюю стороны. За ними находилась площадка верхней сцены и живописные декорации, напоминавшие решения Гонзаго и Пиранези. Оформление создавало своеобразный образ восприятия: говоря образным

---

[488] Первый перевод трагедии был осуществлен Г. Карамом еще в 1910-е гг. В 1935 г. Г. Хавис и Г. Исмагилов предпринимали попытку поставить трагедию в ТГАТ, но по неизвестным причинам замысел не осуществился.

[489] Морозов М. М. Шекспир на советской сцене // Морозов М. М. Избранные статьи и переводы. – М.: Худ. литература, 1954. – С. 84.

[490] В 1941 г. В. М. Бебутов поставил «Гамлета» в Областном драматическом театре в Воронеже. См.: Морозов М. М. Указ. соч. – С. 81.

[491] Доклад В. Бебутова о постановке «Короля Лира» Шекспира // СТД РТ. – Ф. 8. – П. 8.

[492] Герб Шекспира имел форму щита с расположенным по диагонали копьем. Вверху щита на венке изображен сокол с копьем в поднятой лапе. Символика щита означает «потрясающий копьем». Девизом рода Шекспира были слова «Не без правил». См.: Шекспир У. Сонеты. – М.: ОЛМА Медиа Групп, 2010. – С. 287.

языком, корабль, выплывающий в зрительный зал»[493]. Таким образом уничтожалась «четвертая стена», монологи произносились актерами уже как бы в зрительном зале. Подобное решение пространства предельно приближало действующих лиц к зрителям, особым образом фокусировало внимание на детали.

Сократив до минимума перестановки между картинами (всего три действия), режиссер добился быстрой смены сцен. «Он чутко учел и быстрый ритм театрально-звонкой татарской речи, и легкую возбудимость сценического темперамента, и выразительную пластичность татарского актера»[494]. Стремительность темпа сценического действия выразительно контрастировала со статичностью монументального и вместе с тем поэтичного оформления. Высокие своды древнего замка, мощные стены из темно-серого камня создавали ощущение огромного, прочного нерушимого мира. «Это очень весомо и вместе с тем легко, воздушно и создает великолепную атмосферу для спектакля. Мне кажется, этим оформлением театральный художник вносит очень много интересного в современное оформление классического спектакля», – говорил И. Крути на совещании по итогам республиканского смотра[495].

Из отдельных сцен особенное впечатление производила сцена в степи. Пустое пространство, в центре на фоне бушующей стихии огромный стволистый пень срубленного дерева – символ траура, тоски… На этом пне, как на одиноком островке: Лир, шут, Эдгар и Кент. В решении этой сцены постановщики исходили из ощущения, что «небо» трагедии – не наше небо с опознанной стратосферой, … а Олимп – это гора вроде нашей Ай-Петри. И Абжалилов-Лир, бросая вызов небу, простирал руки и стаскивал отца богов за бороду с Олимпа, делал его свидетелем всего этого зла. Игра эта была

[493] РГАЛИ. – Ф. 970. – Оп. 6. – Ед. хр. 373. – Л. 31. [В. Бебутов «Мои театральные встречи с П. Т. Сперанским».]

[494] Крути И. Удачи и ошибки // Советское искусство. – 1945. – 8 июня.

[495] Архив СТД РТ. – Ф. 8. – П. 15. – С. 26. [Стенограмма совещания по итогам республиканского смотра спектаклей ТГАТ. 1945 г.]

настолько рельефна, что необходимо подчеркнуть пластичность татарского актера и любовь к этой пластичности, которая является в одинаковой мере и национальным свойством, и результатом огромного труда»[496].

Если сравнивать с другими постановками этого времени, в частности, со спектаклем Ленинградского Большого драматического театра имени М. Горького (1941 г., режиссер Н. И. Альтман, композитор Д. Д. Шостакович), в котором «сниженным оказались действенное начало трагедии, воля и духовная мощь человека»[497], в татарском «Короле Лире» финал зазвучал оптимистично: в сцене «бури», невзирая на лютую стихию (метафора беззакония), Лир, шут и Эдгар, «защищая человеческое свое достоинство, стоят гордо и непоколебимо, крепко обняв друг друга»[498].

Одним из достоинств спектакля исследователи отмечают глубокую связь татарского спектакля с народной легендой, своеобразно преломившейся в роли Лира в исполнении актера Х. Абжалилова, искавшего параллели в фольклоре своего народа. «Многое в моем Лире взято из татарского быта, из татарского фольклора (у татарского народа есть легенда о доверчивом отце, обманутом дочерьми). Начиная с мотивов трагедии, встречающихся в истории татарского народа, и кончая стремительностью татарской речи, – все должно было убедить зрителя, что на татарской сцене Лир одновременно является шекспировским и татарским»[499]. Такая трактовка роли способствовала более эпическому звучанию постановки в целом[500].

Судя по эскизам декораций, живописно-пластическое решение спектакля подчеркивало суровость эпохи и величие происходящих событий. П. Сперанский использовал прием, часто наблюдаемый в средневековой

---

[496] РГАЛИ. – Ф. 970. – Оп. 6. – Ед. хр. 373. – Л. 27. [В. Бебутов «Мои театральные встречи с П. Т. Сперанским».]

[497] Нельс С. Шекспир на советской сцене. – М.: Искусство, 1960. – С. 365.

[498] Морозов М. М. Шекспир на советской сцене. – С. 85.

[499] СТД РТ. – Ф. 7. – Р. 114. – С. 4. [Архив Х. Абжалилова.]

[500] «Это сближение шекспировского реализма с народной легендой чрезвычайно характерно для многих постановок в наших национальных театрах». См.: Морозов М. М. Указ. соч. – С. 84.

ренессансной живописи: как в шекспировском театре, одновременно как бы изображался внешний и внутренний облик пространства[501]. Сохранившиеся фотографии спектакля свидетельствуют об умении художника согласовывать изобразительные формы с фигурами действующих лиц. Сценическое пространство и актеры ритмически выстроены как однородная система, как пластические формы одного порядка. Рельеф сцены соответствовал и пластике костюмов, лаконизму оформления вторил лаконизм мизансцен и жеста персонажей. «Оформление спектакля очень интересно по сочетанию стиля, воспроизводящего средневековье с какими-то чертами модерна… Здесь важно передать, что трагедия, происходящая перед нами, имеет значение не только для средневековья, но и для последующей эпохи. И такое сочетание модерна и готики полностью оправдано и сделано очень интересно с определенной художественной смелостью…»[502] Критик А. А. Аникст посчитал вполне уместным «резкое противоречие между средневековыми башнями и костюмами. Например, костюм Освальда: чувствуется, что где-то 18 век или даже позднее время… Не наступает конфликт с общим колоритом спектакля»[503].

Нам представляется, художник при оформлении спектакля не мог не учитывать вкусы татарского зрителя, ориентированного на восприятие своей «вековой легенды о победе народных героев, защищающих благородные идеи»[504]. Пафос этой борьбы дал возможность постановщикам романтизировать шекспировские образы, и в этом смысле татарский театр, по мнению И. Крути, смог полемизировать со многими московскими

---

[501] «Пространство представлено как бы вывернутым так, что «наружная» стена словно бы становится на место одной из стен интерьера, который, в свою очередь, оказывается как бы вынесенным наружу, благодаря тому действие, которое должно происходить внутри стен, на самом деле происходит перед ними, на их фоне». См.: Чернова А. Все краски мира, кроме желтой (опыт пластической характеристики персонажа у Шекспира). – М.: Искусство, 1987. – С. 33.

[502] Стенограмма обсуждения спектаклей ТГАТ, показанных на декаде в Москве. 1957 г. // НА РТ. – Ф. 4088. – Оп. 5. – Ед. хр. 23. – С. 20.

[503] Там же.

[504] Нельс С. Указ. соч. – С. 369.

спектаклями, где упорно хотели видеть Шекспира-реалиста[505].

Явно ориентальный характер имел весь образный ряд спектакля: все в эскизах художника изображено с точки зрения восточного человека. Монументальные башни тяготеют к средиземноморским, восточный колорит придают им и витражи. В архитектуре некоторые детали не английского, а восточного происхождения: выступы в верхнем ярусе характерны для минаретов мечетей. Некоторые башни напоминают образ Малого минарета в Булгарах. Некоторые проемы забраны архитектурной решеткой как на арабском Востоке. Европейские шатры тоже с «восточным» налетом: между юртой и шатром. Узоры на них перекликаются с орнаментом костюмов и утвари из спектакля «Идегей». Есть некая сказочность в изображении трона, купола с храмом. Вооружения (щиты, сабли, луки), многие элементы костюма (шлемы, сапоги загнутые) перекочевали, видимо, тоже из этого спектакля (кроме костюмов основных персонажей). Короны – английские, но заметна вольная интерпретация автора. Корона у Лира – тоже восточного типа, не сферической формы. Сам костюм Короля Лира – некая эклектика: русский костюм XVI–XVII вв. тоже с восточным налетом – реминисценции общетюркского мира (в декорировании фестончатые края, мотив «сердечка» эпохи Золотой Орды). В одном костюме Лира (нарядный «бэрн» – плащ вроде восточного халата, но без рукавов) узоры на подоле и на рукавах напоминают орнаментальную лепнину на булгарских памятниках: П. Сперанский фрагмент узора на карнизе «четырехугольника» в Булгарах давал в своей книге «Татарский народный орнамент» (1948)[506]. А узор «рыбьей чешуи» в другом костюме по своему характеру перекликается с узорами на концах свадебной онучи, вышитыми низким тамбурным швом. Благодаря тому, что изображения на костюме контурные, создается впечатление скульптурности и рельефности.

Неслучайно облик Лира – Абжалилова напоминал «старого скифского

[505] Архив СТД. – Ф. 8. – П. 15. – С. 27.
[506] Сперанский П. Татарский народный орнамент. – С. 6.

вождя, воина, привыкшего проводить день и ночь в седле, защищая свой край от губительных вражеских набегов»[507]: в одной из финальных сцен на нем, как у древних кочевников-скифов, распашная поясная рубаха с узкими рукавами, узкие брюки, высокие сапоги (символ пути)... В облике Лира происходит полный переворот: в начале спектакля с короной, в пышном королевском одеянии, состоящем из далматика, длинного наспинного плаща, опушенного горностаем, сшитом из дорогих тканей: из бархата, атласа, шелковой парчи с золотыми нитями. Все богато украшено росписью золотом и серебром, имитирующей вышивку. В финальной сцене никаких знаков королевского сана: лохматая седая голова, без плаща, в простой рубахе. Художник по костюмам А. В. Волкова создавала яркие женские образы, костюмы которых соответствовали индивидуальным характеристикам. На фотографиях видно, как Гонерилья и Регана своими костюмами, более жесткими по фактуре, холодными по колориту (сиреневая, темно-синяя парча), как будто пытаются занять больше пространства. Наоборот, костюм Корделии более теплый, домашний: ее жакет, близкий к татарскому камзолу, оторочен мехом.

Если в спектакле, поставленном в годы войны, образ Корделии проходил «мелодраматическим фоном, на котором разворачивалась главная линия Лира», то после возобновления в 1956 г. хрупкая, но мужественная юная Корделия – Галиева стала «символом нового времени и перемен».

Таким образом, постановщики успешно решали новую художественную задачу: разрушить преграду между зрительным залом и сценой. Спектакль своим лаконизмом, выразительной динамичностью, четкостью композиции особым образом активизировал зрительское восприятие. В. Бебутов и П. Сперанский в своем творчестве пытались отходить от бытового натуралистического театра, активно используя опыт монументального искусства 1920-х гг., приемов кинематографа.

---

[507] Шамович Е. В атмосфере праздника… – С. 128.

3.4. Своеобразие творчества Рената Хибатуллина

Ренат (Хасан) Мамедович Хибатуллин (1907–1950) пришел художником-постановщиком в ТГАТ им Г. Камала через год после утверждения главным художником М. Сутюшева (1945). Видимо, свою роль сыграло то, что оба – художники одного поколения (они сверстники) и опыт, полученный им в башкирском и русском театрах, был востребован. Надо полагать, что в Казань он приехал не с пустыми руками: в театре до сих пор сохранилась часть его работ – папка с прежними эскизами костюмов и декораций.

Нельзя сказать, что имя Р. Хибатуллина широко известно[508]. Знают его лишь в узких художественных кругах. В рецензиях на спектакли имеется лишь беглое упоминание типа: «оформление художника Ибатуллина во многом способствует красочности и динамичности спектакля»[509] или «Хибатуллин своим оформлением помог раскрыть идею, политическое содержание спектакля. В общем работа художника оставила приятное впечатление»[510].

Лишь в одном протоколе обсуждения спектакля «За тех, кто в море» по пьесе Б. Лавренева (соответственно и во всех исследованиях татарского театра) имеются обширные сведения по поводу характера оформления. В справочнике «Художники Советской Татарии» С. М. Червонной[511] дана краткая характеристика его творчества. Она отмечает, что «за короткий период в пять послевоенных лет художник Р. М. Хибатуллин, приехавший в Казань из Магнитогорска, не успел заметно проявить себя в Союзе

---

[508] Настоящее его имя – Хасан. Об этом нам сообщила Альфия Исанбет. Ее сестра Халида была замужем за Хибатуллиным.

[509] Садыков Ф. Пугачев в Казани // Красная Татария. – 1948. – 21 дек.; Козлова Н., Хантемирова Р., Иосифович Э. Заговор обреченных // Красная Татария. – 1949. – 9 апр.; Иосифович Э. Слуга двух господ // Красная Татария. – 1949. – 2 фев.

[510] Рахманкулова Ш. Рус совет драматургларының әсәрләре татар сәхнәсендә // Совет әдәбияты. – 1950. – № 1. – Б. 96.

[511] Червонная С. М. Художники Советской Татарии. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1984. – С. 381–382.

художников Татарской АССР». А Б. Гиззат считает, что он сделал очень много для развития татарского театрально-декорационного искусства[512].

В архивных материалах Союза след его пребывания остался лишь в двух коротких записях: первая – об утверждении Оргкомитетом Союза Советских художников к 1 июля 1948 г. в составе СХ ТАССР Хибатуллина Рената Мамедовича, члена Союза с 1944 г.[513] Вторая – от 17 августа 1950 г. – об организации похорон члена Союза советских художников ТАССР Р. М. Хибатуллина. Единственный раз в выставке в Казани он участвовал уже посмертно – весной 1951 г. Это была 1-я республиканская выставка работ театральных художников ТатАССР (каталог не издавался).

В единственном источнике, из которого известно об этой выставке, – в статье И. Гусакова «С выставки работ театральных художников» – имя Хибатуллина упоминается только среди участников выставки[514].

Его фамилия значится в списке художников Челябинского Союза художников по состоянию на 1 мая 1946 г.: «Хибатуллин Ренат Мамедович, театр. декоратор, 1907 г. рождения, башкир, среднее художественное образование»[515].

Нами установлено, что за короткий срок он оформил 16 спектаклей, практически оформлял все торжественные вечера, посвященные 1 Мая, 9 Мая, юбилеям деятелей культуры (сохранились эскизы оформления трибуны, сцены). Он – автор новой эмблемы театра им. Г. Камала, преподавал в театральном училище курс «Оформление сцены» (со второго курса у него учились известные актеры Ш. Биктимеров, А. Арсланов)[516].

---

[512] Гиззат Б. Татарский театр // История современного драматического театра. – Т. 5. – М.: Наука, 1964. – С. 532.

[513] НА РТ. – Ф. 7064. – Ед. хр. 59. – Оп. 1. – Л. 10.

[514] Красная Татария. – 1951. – 30 мая; на тат. яз.: Татар художникларының беренче күргәзмәсе // Кызыл Татарстан. – 1951. – 16 май. «Выставка начинается с просмотра работ театральных эскизов Р. Хибатуллина «Тормыш җыры» (М. Әмир), «Пугачев Казанда» (Ә. Фәйзи)».

[515] РГАЛИ. – Ф. 2075. – Оп. 7. – Ед. хр. 367. [Дело Союза художников Челябинской обл.]

[516] Народный артист СССР Ш. Биктимеров вспоминал: «Занятия Р. Хибатуллин проводил интересно. До сих пор помню, как он проводил экскурсию по цехам театра. Он

Он принес в татарский театр свою самобытную индивидуальность, свои взгляды на искусство. Все, что он делал, было неслучайным для него и значительным для татарского театрально-декорационного искусства в целом.

Удалось атрибутировать обнаруженные нами в Национальном музее Республики Татарстан его эскизы декораций к спектаклю «Пугачев в Казани» А. Файзи, в музее Театра им. Г. Камала – эскизы к спектаклям «Песня жизни» М. Амира, «Заговор обреченных» Н. Вирты. В личном архиве А. Исанбет сохранились эскизы к спектаклю «Слуга двух господ» К. Гольдони и костюмы к различным спектаклям.

До сих пор считалось, что Р. Хибатуллин после окончания Московского института искусств работал в Магнитогорске. Нами установлено, что Р. Хибатуллин в 1934 г. сразу после окончания учебы поступил в Башкирский государственный театр. В книге «Башкирский государственный академический театр драмы» говорится, что «творческие интересы Р. Хибатуллина были достаточно разнообразными: он обращался к современной пьесе и фольклорно-этнографическим произведениям, к драме и комедии. Среди эскизов художника выделяются живописные материалы к патетической драме «Ынйыкай и Юлдыкай», социально-психологической драме «Зимагоры», комедии «Чужой ребенок» и эпическому полотну по роману М. Шолохова «Поднятая целина»[517].

Однако Р. Хибатуллин пришел на сцену не сразу. В 1920-е гг. он работал на Тубинском руднике слесарем-монтером (пос. Тубинский, Баймакский район РБ). В газете «Коммуна» Акрам Вали пишет, что молодой рабочий был сильно увлечен искусством. После окончания смены постоянно ходил в клуб: выпускал стенную газету, писал лозунги, оформлял клуб. Этим не ограничивался, организовал ИЗО кружок[518]. В архиве театра им. Г. Камала

отличался изысканным вкусом, его очень любили студенты». Из беседы с Ш. Биктимеровым 25.01.2004.

[517] Башкирский государственный академический театр драмы. – Уфа: Башкир. кн. изд-во, 1969. – С. 152.

[518] Вәли Әкрәм. Театрның беренче башкорт художнигы // Коммуна. – 1934. – 26 дек. (на башкир. яз.).

сохранился эскиз, подписанный «На память», где он изображает озеро «Төлке». Имеется надпись автора: «Рисовал с натуры близ рудника Тубинска. (Издалека видна башкирская деревня «Исан». Показательная работа для учеников ИЗО. 11.02.1929 г.)».

Многие посмеивались над простым рабочим, мечтавшем получить художественное образование. На помощь молодому энтузиасту пришел комсомол, его направили на учебу в Москву.

Как пишет А. Вали, он учился хорошо, за это несколько раз награждался путевкой в Крым. Уже в годы учебы он теоретическую подготовку соединял с практикой: работал художником в Московском татарском театре. После окончания учебы его приглашали в Казань, но потянуло в родные края. Активность молодого художника стала заметна сразу: в фойе театра он постоянно организовывал выставки, оформлял стенды о деятельности театра. В прессе отмечалось, что оформление в театре по сравнению с прошлыми годами стало более интересным, его декорации отличаются монументальностью, динамичностью, простотой и мобильностью («Чужой ребенок», «Ынйыкай и Юлдыкай»)[519]. Тем не менее путь художника в театре был непростым.

В 1920–1930-е гг. в оформлении «Ынйыкай и Юлдыкай» он отдал дань конструктивизму. Вместе с режиссером Булатом Имашевым, слывшим экспериментатором, он решил, что конструктивный подход не противоречит характеру эмоциональности драмы. В театре им. М. Гафури сохранилось фото макета к этому спектаклю. Вместо традиционных юрт, паласов на сцене была сооружена деревянная конструкция – «раковина», спиралевидная дорога, стоящая на вертящемся круге, напоминающая то ли вращающуюся галактику, то ли чалму. При повороте круга, естественно, она принимала новые очертания. Появлялись горные тропинки, необычной формы деревья. В начале спирали стоял деревянный домик, а конец спирали, закручиваясь, превращался в решетчатую юрту.

[519] Вәли Ә. Там же.

На наш взгляд, работа была интересной по образному решению. Было сказано новое слово в прочтении башкирской классики. Но решенный в такой условной манере спектакль не был принят, он шел всего два раза[520].

Нам удалось обнаружить в архиве музея театра им. М. Гафури (Уфа) фотографии макетов к спектаклю «Свадьба Кречинского». В характере макета содержится музыкальная комедийная трактовка спектакля. Уже в этой работе чувствуется профессионализм художника в ощущении сцены. Здесь проявляется черта, которая в дальнейшем станет характерной для творчества Хибатуллина: театральность, образность решения.

Театральность характерна и для его натурных пейзажей. А. Исанбат сохранила несколько этюдов художника. Его интересует природа с ее контрастами, яркими красками, он превращает ее своей фантазией в чудесный праздник. Эти картины насыщены светом, солнцем, их яркое цветовое звучание рождает театральные образы. Своим художественным видением Р. Хибатуллин преображал действительность, зачастую интерпретируя окружающий мир декоративно. В этом, на наш взгляд, раскрывается его неповторимая творческая индивидуальность, близкая природе театра.

Его небольшие по размерам эскизы производят сильное впечатление. Даже в малых работах чувствуется мощь, размах, сила темперамента художника.

Оформление спектакля «За тех, кто в море» Б. Лавренева в 1946 г. – первый успех Р. Хибатуллина на татарской сцене в Казани (реж. Х. Уразиков). Он был признан своеобразным театральным художником. Театровед Г. Гоян (приезжал в Казань в 1940–1943 гг.) во время обсуждения отметил, что «оформление спектакля отличается от всех тех оформлений, которые мы обычно видим на сцене татарского театра. У вас хороший художник Сперанский, но нельзя брать только в одном духе, нужно уметь в какой-то мере разнообразить. Мастерство Р. Хибатуллина несомненно

[520] Из беседы с театроведом Л. Фарзутдиновой (Уфа) 24.10.2003.

таково, что перед нами профессионал, мастер театрально-декорационного искусства. Мне понравилось, что использовали условные приемы для татарской сцены»[521]. Но как это было выполнено – другой вопрос. Отмечалось, что технически оформление получилось неудачным, оно более подходило для оформления колхозно-совхозного театра, но не академического[522].

Было указано также на неудовлетворительное освещение: оно было однообразным. «Когда Гильманов произносит свой монолог о славе, его лицо скрыто в тени от абажура, а все остальные лица видны. Монолог смазан, к нулю сведено самое важное место»[523]. Между действиями были большие паузы.

Оформление Р. Хибатуллина было непривычным для татарского театра. Оно отличалось необычностью пространственных построений, особой выразительностью фактуры[524]. Например, в этом спектакле он сделал занавес с прорезями в виде стекол бинокля, а за ним просматривался живописный задник, изображающий море с отплывающими кораблями. Зритель, таким образом, на все происходящее на сцене смотрел как бы через бинокль. Передача пространственной перспективы с помощью живописи, сочетание ее со встроенными частями оформления давали возможность затемнения второго плана, что значительно помогало актерам шире раскрыть события драмы и усилить звучание спектакля[525]. По свидетельству очевидцев, художник в то же время старался учитывать особенности татарского народного быта, национального вкуса – за счет вышитой скатерти, колорита драпировок.

Наверное, стремлением художника уйти от привычных решений можно объяснить и необычное оформление спектакля «Без вины виноватые»

---

[521] Архив СТД. – Ф. 8. – П. 18. – С. 32.
[522] Там же.
[523] Архив СТД. – Ф. 8. – П. 18. – С. 38.
[524] Из беседы с народным артистом России и Татарстана Ш. Биктимеровым 25.01.2004.
[525] РГАЛИ. – Ф. 970. – Оп. 6. – Д. 339.

А. Островского (1948) (реж. Ш. Сарымсаков). Здесь художник сломал устоявшиеся традиции, наслоения, которые сложились на эту постановку: принципиально новыми были и отказ от натуралистической передачи деталей быта, от этнографии, от каких-то жанровых подробностей[526]. Была новизна и в решении костюмных образов: Кручинина была не в черном платье, как ее играли обычно в последнем акте, а в светлом. «Светящийся потолок легкого павильона льет потоки света на Кручинину, стоящую в светлом платье и раскрывшую материнские объятья, могущие вместить весь мир»[527]. Таким образом, был создан образ-символ. Платье Каринкиной, решенное художником в серо-синих тонах, в каких был выдержан павильон, было воспринято негативно. Хотя здесь все было логично: она – «царица провинциального болота», и ее платье сливается с декорациями.

Необычно было архитектурное решение пространства. В совершенно реальной комнате с дверями и окнами две кулисы были представлены в виде ажурной рамки, что вызвало недоумение критики: «Кручинина уходит в какую-то шкатулку». На самом деле эта ажурная рамка была своеобразной цитатой из биографии А. Островского. Художник во время обсуждения спектакля сообщил, что подобную раму сделал сам Островский[528]. Из содержания выступающих видно, что в то время от художника требовалось соответствие исторической эпохе, и малейшее отклонение воспринималось как уход от правды. Например, Р. Зиганшина (актриса) считала, что эта арка не характерна для Островского. Она приближает к настоящему времени»[529].

---

[526] Протокол обсуждения спектакля «Без вины виноватые» // Архив СТД. – Ф. 8. – П. 21. – С. 12.

[527] Ингвар И. К вопросу… – С. 52.

[528] Из выступления Р. Хибатуллина во время обсуждения спектакля (сохраняется стиль оригинала): «В оформлении Островского я не взял традиционное оформление. Я решил сделать по-своему. Кроме того, мне очень трудно было. Я в четвертом театре оформляю эту постановку… Архитектурная планировка тут разных ракурсов. Они интересно композиционно разрешены. Например, как световое пятно камин расположен, мебели немного. Я никогда не оформлял Островского ярко… Нашел сделанную рукой Островского ажурную рамку, которую он подарил Садовскому. Значит, Островский тоже любил художественную работу. Я эту раму посвятил 125-летию, хотел ее к юбилею показать… Орнамент взял русский. // Архив СТД. – Ф. 8. – П. 21.

[529] Там же.

Таким образом, оформление Р. Хибатуллиным этого спектакля можно расценивать как попытку уйти от стандартных, шаблонных интерьеров, указанных в ремарках драматурга.

Наоборот, в оформлении спектакля «Тормыш җыры» («Песня жизни») М. Амира (реж. К. Тумашева) заметно стремление к бытописанию, к документальной точности, подробности деталей.

Сила этой декорации в психологизме, в умении создать настроение, соответствующее состоянию действующих лиц, эмоциональному характеру пьесы. Этот спектакль жил долгие годы на сцене в этом глубоко поэтичном живописном оформлении. Сохранившиеся эскизы декораций трех актов дают нам представление о характере оформления. На одном изображен идиллический пейзаж – синтетический образ родного края. На переднем плане старый дуб раскинул свои могучие кроны, слева залитые солнцем просторы полей, справа – лес, переливающийся желтым, зеленым, красным; вдали озеро, ясное голубое небо. Вдалеке виднеется панорама утопающей в зелени деревни с минаретом и мельницей. В этом большом панно чувствуется ритм жизни после войны, ее размах и перспективы. На другом эскизе точно по ремаркам автора изображен полевой стан. Шалаш, сооруженный из соломы, на заднем плане – силуэт уборочной машины. Грабли. На поле (снопы). В отличие от первого эскиза, небо тревожно темно-голубое.

Видимо, это эскизы задников. Они по композиционному и цветовому решению близки к станковой картине, но монументальнее. Однако общая изобразительная трактовка декораций носит несколько муляжный характер, а живопись выступает как средство театрализации, то есть налицо признаки диорамности. Может, как раз это производило на рецензента неприятное впечатление: «оформление олеаграфично и пытается сочетать примитивную условность с натурализмом»[530].

[530] Крыжицкий Г. Новые советские спектакли в Татарии // Советское искусство. – 1947. – 6 июня.

Совсем в ином стиле оформлен интерьер комнаты в доме Фатыймы. Он ярок и красочен, с обилием ярких национальных деталей в обстановке. Комната создана как бы из розовой ткани. Кулисы, как занавески, с цветочным обрамлением, как на конце полотенец, тоже розовые. Отчетливо виден центр (окно, стол, вокруг стулья). Желто-голубые симметричные окна с мелкими вкраплениями (горшки на подоконниках) по цвету перекликаются с другими элементами интерьера, которые отличаются лишь по тональности (намазлык, перекинутый через жердь, сундук с подушками).

Все это позволяет сделать вывод, что сценическое пространство здесь построено по принципу орнаментальной вышивки, где относительно самодостаточный центр подчеркнут окружающими его различными «узорами». Происходит процесс «ощупывания», который рождает своеобразное мифотворчество. Это, по объяснению Е. В. Синцова, обусловлено желанием приукрасить слишком обыденную действительность, сделать ее сложнее, любопытнее, чем она есть на самом деле[531]. «Ощупывание орнаментом» смягчает исходный материал, завуалирует его природную грубость, поэтому вся обстановка выглядит как тонкая изящная вышивка на розовом фоне. Таким образом создается иллюзия второй действительности, окутывающей вещи[532].

В эскизе к «Галиябану» М. Файзи (реж. К. Тумашева, 1948) художник также оригинально решает проблему национального интерьера. Он здесь построен по принципу линейного орнамента.

В центре столб разделяет пространство на две равнозначные по «весу» части, каждая из которых имеет свою орнаментальную «линию». В левой части печка со своим окружением (скамейка, занавески, лампа), в правой – нары, покрытые полосатой накидкой, на ней сундук, гора подушек, на стене вышитые полотенца. Обе части объединяет кашага в виде падуги – по матице дома разворачивается широкая орнаментальная лента. Это своеобразная

[531] Синцов Е. В. Природа невыразимого… – С. 217.
[532] Там же.

кайма – линейноподобная окантовка дает впечатление низкого потолка, ощущение «придавленности».

Декорация к спектаклю «Пугачев в Казани» А. Файзи (1948, реж. Ш. Сарымсаков) наглядно демонстрирует создание средствами живописи театрального пейзажа. Панорама волжских просторов не просто формирует место действия одной из картин спектакля, а своей мощью, монументальной выразительностью, экспрессией зримо олицетворяет грозную силу народной стихии, поднявшейся на борьбу с властью. Это уже театральный образ, а не просто многократно увеличенное станковое полотно, как в спектакле «Заговор обреченных» Н. Вирты.

Судя по эскизам, Р. Хибатуллин здесь больше шел от общего образного мира своего творчества, нежели от содержания. Как и в спектакле «Песня жизни», он сочетал здесь строенную декорацию с писаным задником (в I акте). Второй эскиз – интерьерный. Раскрытию образа помогает цветовое решение. Сочетание чистых тонов созвучно суровой атмосфере места действия. Оба эскиза объединяют общие тревожные цвета: синий и красный – это красные шатры и темно-синие тучи, красное одеяние Пугачева.

Воинствующее начало, присущее лагерю повстанцев, подчеркнуто и в интерьере губернаторского дома. Дорожка, по расцветке напоминающая генеральские ленты, падуги – штандарты знамен. На стене портрет Екатерины II.

Пейзаж – писаный задник с изображением волжских просторов – отражает сущность событий. Берег воспринимается как крепость-убежище. На переднем плане возвышаются палатки, как неприступные скалы.

В спектакле «Слуга двух господ» К. Гольдони он создал панорамный пейзаж, передавая пространственную глубину за счет света[533]. Этот

[533] К сожалению, эскизы, написанные в театре Г. Камала, не сохранились. Но нам удалось обнаружить более ранние эскизы, датированные 1940 г., в отдельной папке с надписью на обложке «Театральные костюмы». Видимо, художник хотел издать их

спектакль запомнился актеру Ш. Биктимерову именно этим[534].

Необходимо отдельно сказать об эскизах костюмов Р. Хибатуллина. Это даже не эскизы, а жанровые сценки, законченные мизансцены, где художник помогает режиссеру и авторам найти ключ к пониманию образа. Это сценки-диалоги, где даны почти характеристики героям спектакля. Жест, мимика, цветовое решение помогают раскрыть идею спектакля. Ни одна мелочь не ускользает от придирчивого взгляда художника: надписи на эскизах свидетельствуют об этом. Он любил изображать человеческие фигуры: к эскизу он относился по-режиссерски, как к картине, в которой присутствие человека необходимо.

Ренат Хибатуллин никогда никому не подражал, но общие тенденции сказались, видимо, и на его творчестве, ибо они были продиктованы духом времени. Эти устремления состояли в утверждении на сцене исторической конкретности и достоверности, эмоциональности и психологизма, в повороте к живописи как главному выразительному средству. Он не избежал противоестественного соединения театральной условности и бутафорского натурализма, свойственного многим работам, созданным на рубеже 1950–1960-х гг. На наш взгляд, одна из причин этого явления кроется в литературных традициях. Буквальное воссоздание на сцене формальных примет национального колорита в определенной мере обусловлено характером татарской драматургии. Зачастую в ремарках авторы давали подробное описание декорации, которая представляет собой лишь сценическую реконструкцию татарского дома со всем набором бытовых подробностей, вплоть до занавесок на окнах и лежащего на полу ковра. Боязнь упустить главное (вернее то, что под ним ошибочно подразумевалось – сумму внешних признаков, поверхностно обозначающих национальную принадлежность спектакля), стремление к жизнеподобному воспроизведению мест действия в конечном итоге отвлекали от решения

отдельно. Декорация к спектаклю К. Гольдони в Казани наглядно демонстрирует создание средствами живописи театрального пейзажа.

[534] Из беседы с актером Ш. Биктимеровым 25.01.2004.

основной художественной задачи – создания зрительного образа.

Однако профессиональное мастерство Р. Хибатуллина, опыт, приобретенный в театрах Уфы и Магнитогорска, его активное желание способствовать росту декорационной культуры определили значение непродолжительной, но весьма успешной творческой деятельности в татарском театре.

3.5. М. Сутюшев и А. Тумашев – мастера татарской сценографии (сравнительно-сопоставительный анализ)

Макмун (Маэмун) Галиевич Сутюшев (1906–1989) и Анас Ибрагимович Тумашев (1924–2010) – ведущие театральные художники республики – в разные годы работали главными художниками академического театра им. Г. Камала[535]. Их вклад в развитие сценографии республики бесценен: ими оформлено около двухсот спектаклей по татарской, русской, зарубежной драматургии во всех театрах республики, в Казани и за ее пределами (Альметьевск, Мензелинск). Их эскизы декораций, костюмов приобретены Государственным музеем изобразительных искусств, Национальным музеем Республики Татарстан, Альметьевской картинной галереей, Центральным музеем театрального искусства им. А. А. Бахрушина (Москва).

Многие исследователи, рассматривая творчество ведущих художников, не всегда точно разграничивали их индивидуальный почерк. Например, Л. Елькович считал, что они «стилистически близки друг другу, оба они ищут образные решения, используя минимум изобразительных средств. Их декорациям присуща тонкая живописность. Это качество выступает особенно ярко в творчестве Тумашева, колориста, художника большой культуры»[536].

---

[535] М. Г. Сутюшев – главный художник Татарского академического театра имени Г. Камала в 1944–1976 гг., А. И. Тумашев – в 1976–1985 гг.

[536] Елькович Л. Художники Татарии // Художники РСФСР. – Л., 1965. – С. 17–18.

Действительно, оба – выпускники Казанского художественного училища – прошли хорошую живописную школу. М. Сутюшев учился у Б. Урманче, П. Сперанского (в 1926–1931 гг.), А. Тумашев – у Н. Валиуллина (в 1938–1942 гг.). В начале творческого пути Сутюшев, придя в театр без специального театрального образования, многие профессиональные навыки принял от художников русского театра В. Никитина, П. Курбатова. Большой школой для него стала совместная работа с мастерами по оформлению спектаклей «Сынау» («Испытание») С. Баттала и «Тукай» М. Файзи (1939).

А. Тумашев, обучавшись в мастерской известного театрального художника М. Бобышова в Ленинграде (в 1947–1953 гг.), с первых дней органично вписался в коллектив театра.

Оба художника, оставаясь верными традициям татарской культуры, в своем творчестве ярко выражали особенности татарского пластического мышления: стремление к детализации, украшательству[537], что столичными критиками часто воспринималось как стремление к «картинности», излишней красивости[538]. Такой подход художников объясняется тем, что «характерными особенностями восточной ментальности являются приверженность к декларации красоты и изначально позитивные ориентиры»[539]. Нужно согласиться с мнением Э. Гюль по этому поводу: «Призыв к красоте – скорее, голос генетической памяти, а не стремление приукрасить жизнь. Обычно стремление к «красивости» искусствоведы объясняют многовековым влиянием ислама, который действительно способствовал выработке позитивистской эстетики. Но дело не только в исламе, такой подход развивался из века в век, восточная ментальность

[537] Синцов Е. В. Природа невыразимого…

[538] НА РТ. – Ф. 4088. – Оп. 5. – Ед. хр. 23. – С. 12. [Стенограмма обсуждения спектаклей ТГАТ, показанных на декаде в Москве. Июнь, 1957 г.]

[539] Зайнуллина Г. И. Элементы соц-арта и постсоц-арта в татарском драматическом театре на рубеже XX–XXI веков: дис. … канд. искусствоведения. – М., 2010. – С. 90.

изначально базировалась на нем, вне зависимости от той или иной религии»[540].

На наш взгляд, М. Сутюшев и А. Тумашев взаимодополняли друг друга. Наверное, неслучайно многие спектакли они оформляли совместно, что в практике театра явление редкое («Голубая шаль» К. Тинчурина, 1956; «Минникамал», 1957; «Кол Гали» Н. Фаттаха, 1973 и др.). Но все же они – разные художники. Разнонаправленность творчества ярко проявляется в эскизах декораций, в трактовке и описании природы.

Уже в 1950-е гг. известный искусствовед М. Пожарская, наряду с большим живописным дарованием в эскизах Сутюшева, отмечала его любовь к деталям[541], тем самым подчеркивая, что пейзаж увлекает его меньше. Об этом говорит и С. М. Червонная: «Он мастер художественного воспроизведения декораций интерьера, в живописном решении которого он умеет найти богатство эмоциональных состояний. При всем разнообразии созданных театральных декораций, в творческом почерке этого художника чувствуется оптимистический настрой, любовь к мажорной красочной гамме, к театральной декорации, озвученной сильным и ярким цветом»[542]. Эти качества проявлялись уже в ранних работах художника («Смелые девушки» (1940), «Бишбуляк» Т. Гиззата (1949); «Хаджи эфенди женится» Ш. Камала (1944), «Гульшаян» М. Амира (1958)), в которых еще сильны традиции жизнеподобной декорации, иногда и подражательские тенденции.

Так, в сезон 1938/39 гг. в ТГАТ им. Г. Камала спектакль «Тукай» А. Файзи в постановке режиссера Ш. Сарымсакова был решен в историко-биографическом ключе (совместно с П. Курбатовым). Создавая декорации, он прежде всего стремился максимально приблизить оформление к тем

---

[540] Гюль Э. Клип и видеоарт Узбекистана в перспективе традиционных ценностей // Клип и видеоарт. Стратиграфия языка. Коллоквиум 2. Доклады и стенограмма семинара. – Ташкент: Изд-во Швейцарского Агентства по развитию и сотрудничеству, 2006. – С. 44.

[541] Архив СДТ. – Ф. 6. – П. 6. [Стенограмма конференции театральных художников ТАССР. Казань. – 1952. – С. 12.]

[542] Червонная С. М. Художники Татарии = Татарстан рәссамнары / С. М. Червонная. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1974. – С. 66.

историческим местам, где проходили подлинные события[543]. На основе изучения исторических материалов, по старым фотографиям была воспроизведена обстановка наборной комнаты типографии издателя Карима. Тукай был одет как на фотографии 1905 г., когда он работал наборщиком уральской типографии (темный длинный сюртук, на голове кепка).

Сценическое оформление спектакля в силу фронтально-плоскостного решения некоторых сцен мешало актерам, заставляя режиссера так организовывать мизансцены, что актеры выстраивались в ряд. «С точки зрения эстетического жизнеподобия это воспринималось как пресловутая условность, почти что формализм. Проблема тем не менее скрывалась в режиссерском решении в целом. Мышление режиссуры тридцатых годов и не предполагало вопроса: в чем эстетическая специфика решения образа Тукая»[544].

Второй вариант оформления в 1940 г. был более легким, хотя сохранялся тот же принцип жизненной достоверности. А постановка 1961 г. режиссером Г. Юсуповым с выпускниками Щепкинского училища отличалась своим аскетизмом, скромностью. Это был своеобразный «бедный театр»[545]. «Противопоставление Тукая и его единомышленников решалось, что важно, и в театрально-эстетическом плане»[546]. Сценография М. Сутюшева, состоящая из приподнятых от планшета сцены станков, компактных павильонов и силуэта башни Сююмбике, на фоне которой проходили события, во время обсуждения спектакля некоторым рецензентам показалась «абстрактной». Например, Курбатов высказал сомнение: может быть, декорации к спектаклям на исторические темы нужно оформлять более подробно. Г. Болгарская отметила, что поэт одет слишком бедно: «Я отлично

---

[543] Арсланов М. Г. Режиссер Ширияздан Сарымсаков. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2004. – С. 68.

[544] Игламов Р. Образ Габдуллы Тукая в сценическом искусстве Татарии // Игламов Р. Испытание временем. – С. 182.

[545] Арсланов М. Г. Татарское режиссерское искусство (1950–1990). – Казань: Фикер, 2002. – С. 145.

[546] Игламов Р. Указ. соч. – С. 183.

помню, он одевался хорошо»[547]. Если записи на пленке, использованные для придания постановке документальной достоверности, органически вплетались в драматургическую ткань спектакля, то сцены пролога и эпилога у памятника Тукая были слишком пафосно-публицистичны: они «иллюстративны, никакого впечатления не производят, это искусственное дополнение к пьесе звучит фальшиво и неуместно»[548]. По мнению Р. Игламова, нетворческие, чисто внешние приемы осовременивания пьесы (введение приема чтения стихов, возложение девушками в белых платьях цветов к подножию памятника Тукаю) «лишь усугубляли расхождение эстетики пьесы 1930-х гг. и эстетики нового времени»[549].

В Сутюшеве сценограф и живописец-станковист уживались рядом друг с другом. Творчески используя возможности и достижения театрально-декорационного искусства, он постепенно вырабатывал собственный стиль. Его эскизы декораций, костюмов свидетельствуют о профессиональном уровне художника, умении живописными и объемно-планировочными средствами скомпоновать сценическое пространство. В его спектаклях воплощалось национальное мироощущение, глубокое знание особенностей восточной культуры. Это наглядно видно на примере спектакля «Легенда о любви» Н. Хикмета (1952) в изображении восточной архитектуры (особенность оформления интерьера) и в решении костюмных образов (татарского и турецкого, а также других мусульманских народов). Но акцент сделан на татарском колорите. Особенно он заметен в костюме молочницы (Сөт анасы). У нее на голове калфак, накрытый платком, вышитый камзол. Созданы типажи, характерные для татарской культуры[550]. Но при этом критика отмечала, что у Ширин (Ибрагимовой) костюм походил на современный кавказский.

---

[547] НА РТ. – Ф. 4088. – Оп. 2. – Ед. хр. 156. [Протокол обсуждения спектакля «Тукай» А. Файзи. 23 апреля 1961 г.]

[548] Кумысников Х. Содружество молодежи и мастеров // Сов. Татария. – 1961. – 30 мая.

[549] Игламов Р. Указ. соч. – С. 183–184.

[550] Фото Д. Акчурина в газете «Совет Татарстаны» от 10.12.1955.

Аналогичные тенденции наблюдались и в колористическом решении костюмов: тяготение к оттенкам бордового, зеленого цветов – дань традициям восточно-мусульманской культуры в целом. Различные нюансы зеленого в костюме Фархада (от изумрудного жилета до травянисто-зеленого цвета шаровар) оживлены тонкими вкраплениями оттенков красного цвета (в отделке рубахи, кушака, туфель). Кстати, у каждого персонажа своя сближенная цветовая гамма. В костюме Ширин преобладает холодная пастельная палитра (белая, голубая), у Ашрафа, наоборот, костюм нюансирован в теплой цветовой гамме: от желтого цветового тона до насыщенного бордового (желтая рубашка, оранжево-рыжий жилет и манжеты, ярко-красные туфли и макушка чалмы, бордовые шаровары)[551]. Нужно отметить, что костюмы Ширин и Фархада являются точными копиями костюмов из спектакля «Легенда о любви», поставленного в театре им. В. Маяковского (1953)[552].

Сближение татарского колорита и восточной культуры наблюдалось также и в решении всего сценического пространства. Выдержанное в целом в духе татарского «интерьерного театра», оно вобрало в себя яркие черты пышной орнаментально-восточной культуры. Так, на эскизах Сутюшева представлен богато декорированный интерьер в восточном стиле: множество колонн, орнаментированные арки, ковры, драпировки, светильники. Здесь художник сочетает принцип живописного панно с перспективно-пространственным решением. Объемно-пространственное значение этих элементов подчеркивается тем, что актеры их обыгрывают. Они сидят за столом, лежат на ложе, ходят по балкону. Эскизы декораций очень живописны. В колористическом отношении большую роль здесь играют пышно орнаментированные кулисы, драпировки в теплых желто-коричневых

---

[551] Большой интерес для исследователя представляют обнаруженные нами цветовые пятна на оборотной стороне эскизов, отражающие характерную палитру художника: в ней преобладают теплые цвета.

[552] См.: Хикмет Н. Избранные произведения. – Казань: Таткнигоиздат, 1955. – С. 151, 153 (на татар. яз.). В тексте пьесы «Легенда о любви» помещены фото артистов Г. Абрикосова (Фархад) и Г. Анисимовой (Ширин) в костюмных образах.

оттенках. Вытянутые по вертикали светильники, находящиеся на переднем плане справа и на заднем плане в центре зала, играют важную роль в планировке и организации сценического пространства. Они создают причудливое сочетание холодных и теплых оттенков на сине-голубом, бирюзово-сиреневом фоне стен дворца. Во время обсуждения эскизов было отмечено, что в оформлении чувствуется погоня за восточной красочностью, и было предложено художнику пересмотреть декоративное оформление IV акта (убрать пышную зелень), поскольку это отвлекало от социального звучания пьесы[553]. Результатом подобной критики стало более сдержанное воплощение первоначальных замыслов. В психологическом плане были усилены бытовые, социальные мотивировки. Они придали романтической легенде оттенки бытового спектакля. Восточная пышность оформления сцены, решения костюмов, напротив, сообщили спектаклю условность, яркость, близкую к жанру восточной сказки. Этот жанровый оттенок был подчеркнут и в названии спектакля: «Сөю турында әкият» (дословно: «Сказка о любви»)[554]. Взаимодействие двух противоречивых жанров повлияло на сценографическое решение. В нем причудливо и не всегда гармонично переплелись две тенденции: интерьерно-бытовое выстраивание пространства и сохранение признаков яркой восточной пышности. Наверное, поэтому критик, просмотрев спектакль, не увидел ожидаемый им дворец Ширина ярким, красочным, соответствующим духу первоисточника. Он отметил неброскость, неяркость, некоторую сдержанность. В частности, он пишет, что орнамент дворца для Ширин тусклый, очень простой, ничем не бросается в глаза[555]. А в эскизах художника все по-другому: ясно

---

[553] Театровед Х. Кумысников считал, что в спектакле не звучит главная мысль автора – призыв народа к борьбе за красивую, счастливую жизнь. См.: Национальный архив РТ. – Ф. 4088. – Оп. 2. – Ед. хр. 128. [Протокол заседания художественного совета с участием представителей общественности по обсуждению спектакля «Легенда о любви» от 3.11.1955.] См. также: Кумысников Х. Мәхәббәт хикәясе // Совет Татарстаны. – 1955. – 10 декабрь.

[554] Назым Хикмет. Сөю турында әкият. 1954. (Машинописный текст) // Музей театра им. Г. Камала. – Ф. 280. – Оп. 3. – Ед. хр. 380 (инв. № 546).

[555] Кумысников Х. Мәхәббәт хикәясе...

прослеживается связь с орнаментальными традициями, приемами и идеями, восходящими к художественной культуре исламского мира. В эскизах орнамент сплошным узором окутывает стены интерьеров во всех актах (в соответствии с исламским принципом «заполнения пустоты»). Здесь мы наблюдаем также присущее исламскому искусству следование принципу симметрии и ритмичного повтора однородных элементов. Если одну из стен украшает панно из пластин в форме восьмиконечных звезд, широко распространенных в декоре архитектуры исламского мира, то в другой сцене стены декорированы фигурными медальонами в виде тюльпанов, что напоминает об узорах татарских ювелирных украшений.

Национальное своеобразие творчества М. Сутюшева выражалось как в любовном пересоздании традиционного быта и уклада, так и в изображении природы родного края. Пейзаж в виде живописного задника присутствует во многих его работах, служа аккомпанементом сценического действия. При таком оформлении принципом заполнения сценической коробки является так называемая «описательная декорация» как нечто неподвижное.

Декорационная среда играет при этом роль рамки для действия, роль статичного сопровождения, сохранившегося во время всего действия. В этом случае живописное панно выполняет роль украшающего панно. Таким образом происходит осознание локализации действия, узнавание знакомого. Есть и другие спектакли, где пейзажу отводится иная роль. По мнению М. Пожарской, настроению лирической темы любви юной Галиябану в декорациях Сутюшева созвучны лиризм цветущего весеннего сада, мягкая интимность в передаче интерьера комнаты девушки… («Галиябану» М. Файзи)[556]. В другом акте этого спектакля художник для создания ощущения широкого открытого пространства сравнительно низко опускает линию горизонта. Этим он как бы освобождает место для изображения неба с бегущими по небу клубами облаков и выдвинутого на первый план высокого дерева у окна Галиябану.

[556] Пожарская М. Живая правда и мертвая театральность // Театр. – 1952. – С. 69.

В декорации к спектаклю «Таинственная мелодия» М. Амира (1960) линия горизонта опущена еще ниже, а на фоне неба выделяются крупные зеленые массы деревьев, придающие пейзажу значительность и торжественную строгость. А в спектакле «Две мысли» Г. Кулахметова (1961) живописное решение на цветовых контрастах, на противопоставлении черного и красного оказалось созвучным аллегорической пьесе, в которой идет борьба между черной и светлой мыслью. В финальных картинах немалую роль для выявления смысла спектакля играли живописные задники, на которых изображались черные облака, темный мрачный день, а на другом – день светлый, радостный.

Хотя в декорациях Сутюшева пейзажу отводится активная роль, изображение природы у него является лишь придатком общей композиции. Природа служит лишь вспомогательным фоном, «аккомпанементом» сценического действия. «Пейзажное чувство» природы у Сутюшева выражается иными средствами. Он, как «фресочный живописец», оперирует плоскостной формой изобразительности, фронтальной композицией и локальным цветом. Природа не дышит, не волнуется, а стоит неподвижно, подобно пластическим изваяниям (дали, простирающиеся за домом Галиябану, – безвоздушное пространство, в котором ясны все очертания сарая, забора и др.). В его изображениях дальнего пространства можно с точностью различить самые отдаленные предметы на горизонте.

У Сутюшева изображение природы, хотя и приобретает пространственные и объектные формы, все же остается графичным, линейным, в какой-то мере «орнаментальным» (деревья в его «Галиябану» – это, скорее, мастерски выполненные декорации, чем «подлинная» природа), в то время как у Тумашева преобладает пластическое осмысление природы. Изображение природы у Сутюшева в какой-то степени натуралистически испещрено подробностями, т.е. обладает чертами интерьерного подхода, поэтому в спектакле «Бишбүләк» природа за черным забором воспринимается как интерьер без стен. И место для актера он указывает как в

интерьере, предопределяя камерность движения. Изображенные фигуры у него стаффажные. Мизансцены и стоящие на авансцене Галиябану и Халил представляют собой один из моментов (конкретных) сценического действия (это «позирующие актеры»), т.е. Сутюшев ставит постановщику определенное условие, как использовать сценографию (можно сказать, что он строит всем знакомый татарский интерьер), в то время как Тумашев диктует импровизацию. Таким образом, если мы в творчестве М. Сутюшева наблюдаем «интерьерный» подход к изображению природы, то, характеризуя творчество А. Тумашева, нужно говорить о живописных чертах пейзажного стиля, в котором воздушное пространство, свет приобретают первенствующее значение. (О «пейзажном» стиле, разумеется, можно говорить только условно, расширяя понятие живописности).

Уже в начале творческого пути критики отмечали именно живописные качества декораций Тумашева. В 1960 г. на выставке театральных художников национальных республик и областей Поволжья, на которой за эскизы к спектаклю «Беспокойные сердца» Ф. Бурнаша и «Без ветрил» К. Тинчурина он получил первую премию, говорили, что в его декорациях (как и в картинах) много воздуха, света, и именно цвет определяет эмоциональный строй его решений[557]. Весь секрет в том, что А. Тумашев всегда много работал с натуры и, создавая в спектакле пейзажные картины, всегда использовал натурные этюды и зачастую их просто переносил на сцену без каких-либо изменений.

В его эскизах пейзажному стилю подчинены и интерьерные виды. Яркий пример – «Маскарад» М. Лермонтова (неосуществленная постановка). Изумительны здесь эффекты света, отбрасываемые свечами, блики которых скользят по атласным платьям, создавая чарующую, чисто музыкальную игру светотени. Волнующе тревожна игра света, мерцающего сквозь тяжелую атмосферу зала. Тончайшая игра цвета, света и тени на тканях, лицах

[557] Архив СТД. – Ф. 6. – П. 6. [Стенограмма конференции театральных художников ТАССР. Казань, 1952. С. 12.]

составляет главную прелесть в эскизах к спектаклю «Судьба татарки» (инсценировка повести Г. Ибрагимова).

В отличие от Сутюшева, Тумашев передает природу в образах, полных движения, освещая резкими световыми эффектами. Глядя на его эскизы драмы «Миркай и Айсылу» М. Амира (1966), легко представить, как на небе сгущаются тучи, взвиваются вихри в кронах деревьев, колышется белье на ветру, скрипят ставни, выразительно раскрывая состояние невыносимой тоски и отчаяния[558]. Пейзаж выполняет роль психологического фактора развития сюжета и даже является иногда смысловым центром композиции за счет передачи состояния природы («Судьба татарки», 1960, «Чайки» Ш. Камала, 1971)[559].

Если Сутюшев – больше «украшатель», орнаменталист, то для Тумашева как импрессиониста цвет является средством, создающим пространственно-световой облик природы. Это цветовое пространство. Каждую деталь декорации он превращает в цветовое пятно, лепит форму цветом. В его палитре нет чисто белого цвета, имеется исключительное богатство цветов и тональных переходов. У Сутюшева зачастую в колористике эскизов большую роль играет белый цвет, который и в экстерьере, и в интерьере не меняет своего тона, не становится ни холоднее, ни теплее. А у Тумашева в зависимости от освещения наблюдается изменение локального цвета. Теплое небо, холодный забор, тени еще холоднее, а в интерьере все теплое («Судьба татарки»). Он, как и Сутюшев[560],

---

[558] Эти качества декораций А. Тумашева можно наблюдать и в более поздних работах («Под знаком Марса» Р. Хамида, 1989).

[559] Если действие спектакля «Судьба татарки» начинается в уютной комнате деревенского дома, с традиционными атрибутами (занавески, шамаили на стене), то финальное действие, монолог несчастной женщины, – глубокой ночью на берегу реки на фоне деревни. Свет луны освещает героиню в рваном платье, с распущенными волосами, бегущую к обрыву… Слышится игра на скрипке – татарская народная песня «Каляу Гайша» (реж. П. Исанбет). См.: Кумысников Х. Заметки о трех спектаклях // Советская Татария. – 1960. – 12 июля; Фардеева Д. Р. Инсценизация произведения «Судьба татарки» Г. Ибрагимова // Наследие Галимджана Ибрагимова в контексте многообразия культур. – Казань: ИЯЛИ, 2017. – С. 283–288.

[560] За любовь к деталям М. Сутюшева в театре называли Сантиметрщик. Из беседы с А. Тумашевым.

не упускает ни одной детали, но видит ее через целое. Таким образом, природа у Тумашева обладает всеми стилистическими приемами пейзажной формы, т.е. она у него как бы живая, подлинная, как живописная картина, тогда как у Сутюшева – это «искусственное» сценическое представление, воспринимаемое зрителями как раскрытое «окно».

Творчество Сутюшева и Тумашева в театре на данном этапе – важная эпоха на пути профессионального роста татарской сценографии. Несхожие по манере, стилистике, отношению к драматургическому материалу, они обогатили сценографию республики мироощущением своего современника, собственным талантом, вобравшим многообразный опыт разных театральных систем. Обладая уникальным дарованием, они быстро откликались на актуальные проблемы, стоящие перед театром и в дальнейшем. Их искусство не осталось лишь «музейным» достоянием прошедшего времени. Некоторые их работы продолжали долгую сценическую жизнь, они действенны и сегодня: именно в наследии этих мастеров новое поколение сценографов черпают вдохновение, постигая истинную сущность татарского театра.

3.6. Ощущение перемен. Организационные меры по улучшению постановочной культуры

Несмотря на то что вплоть до середины 1960-х гг. продолжали развиваться традиции, сложившиеся в 1930–1940-е гг., этот период в татарском театрально-декорационном искусстве, начавшийся с 1950-х гг., следует отметить как особый, во многом переломный, подготовивший новые тенденции последующего этапа. Именно в эти годы впервые театральные художники активизировали свою деятельность, обращая внимание общественности на свое творчество.

В 1951 г. в Союзе художников была организована секция театральных художников, насчитывающая 21 человека; прошла I республиканская выставка театральных художников, на которой было представлено более 200

работ (участвовали 5 театров, 7 художников). Была организована также выставка-лаборатория МХАТ, к которой был проявлен большой интерес[561]. Художники П. Сперанский, М. Сутюшев, В. Никитин участвовали в работе Всероссийской конференции театральных художников и в выставке в Москве. Творческие достижения художников были отмечены премиями и государственными наградами: в 1957 г. по итогам состоявшейся в Москве декады Э. Гельмс был награжден орденом «Знак Почета», в 1958 г. наряду с режиссером Ш. Сарымсаковым художник А. Тумашев за спектакль «Без ветрил» К. Тинчурина был удостоен Государственной премии Татарстана имени Габдуллы Тукая.

В этот период художники сцены в своей деятельности должны были руководствоваться Постановлением ЦК ВКП(б) «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению», принятом в августе 1946 г., ориентировавшим на современность, на реализм, на идейную направленность, призывавшим к борьбе с легковесной развлекательностью.

Все эти положения декларировались и на конференции театральных художников ТАССР в феврале 1952 г., впервые организованной в ВТО с участием ведущих московских искусствоведов (М. Пожарская) и художников (Наумова, Вайнер).

В докладе М. Пожарской прозвучали основные требования к работе театрального художника: все изобразительные средства должны быть подчинены одной цели – «правильно раскрыть и показать идею произведения»[562]. В ее выступлении также был очерчен круг вопросов, которые волнуют советского человека – можно сказать, репертуар этой эпохи: тема социалистического строительства в городе, в деревне; тема

[561] Доклад П. Т. Сперанского // Архив ВТО. – Ф. 6. – П. 6. – 11 фев. 1952 г. В своем докладе П. Т. Сперанский отметил, что выставку посещали ученые вузов, преподаватели, студенты, и в то же время подчеркнул «нехорошее отношение руководящего состава театров, что показывает к художникам безразличное отношение. Ни один директор театра не посмотрел выставку, очень мало было руководящих работников театров и на других мероприятиях» [с. 77].

[562] Стенограмма конференции театральных художников ТАССР. Казань, 1952. – С. 2 // Архив СТД. – Ф. 6. – С. 6.

преобразования природы, борьба за мир. А работу в 1952 г. она предложила строить под углом зрения стахановского движения. Главный критерий художественности – «правдиво показать жизнь», «художник должен изучать жизнь, видеть кусок жизни и находить преломление его на сценической площадке»[563]. В пример художникам ставится работа Ю. Пименова «Степь широкая». С этих позиций была дана оценка оформлению Н. Смирновым спектакля «Южнее 38-й параллели»: его упрекнули «в сознательном уходе от жизни». Ставится требование о том, что художник и режиссер должны работать вместе, не подменяя друг друга, декорации должны помогать актеру играть, помогать создавать образ, «каждый предмет на сцене должен иметь свою душу»; свет – могучее средство в руках художника. В выступлении звучало и требование иной художественности («идейность, помноженная на мастерство»): «Неяркие образы, рыхлая композиция, вычурный или бедный невыразительный язык пластического решения обесценивают произведение искусства художника, как бы важна и актуальна ни была его основная тема»[564].

П. Т. Сперанский в своем докладе «Состояние театрально-декорационного искусства в ТАССР» впервые поднимал проблемы художников; говорил о бесплановости, о коротких сроках на работу с эскизами, о состоянии критики. «…Художники не имеют времени выполнить эскиз как живописное решение образа спектакля, а дают лишь рецепт для цехов по осуществлению оформления. Часто, когда наступает период осуществления оформления, вынуждают художников к подбору костюмов, мебели, реквизитов из других спектаклей, которые зачастую идут совершенно вразрез с принятыми эскизами. … Очень плохо обстоит дело и с рецензиями, какой бы ни был разбор, работа художника не показывается»[565].

---

[563] Там же.

[564] Там же.

[565] Там же. С. 89–99. В лучшем случае рецензии ограничиваются двумя-тремя пренебрежительными словами в адрес художников, и то в большинстве случаев совершенно безграмотными. Часто дело доходит до того, что фамилия художника,

Из-за сокращения государственной дотации в театре остро стоял вопрос экономии постановочных расходов, который не раз обсуждался на партийных собраниях и докладывался перед вышестоящими органами. Так, в отчете секретаря партбюро Г. Шамукова от 1954 г. сообщается: «Дирекция стала использовать так называемые внутренние ресурсы, сокращая постановочные расходы новых спектаклей за счет старых. Но дошли до того, что некоторые важные спектакли остались совершенно без костюмов и декораций. Например, такой важный спектакль «Человек с ружьем», где показываются образы великих гениев человечества Ленина и Сталина, не идет, так как декорации и костюмы использованы для других спектаклей. Когда возобновляются старые спектакли, исполнители не находят своих костюмов – они израсходованы, и актеры об этом узнают только перед спектаклем и вынуждены одеть что попало. Например, я сам вынужден был выйти на сцену в роли музыканта Миллера в рубашке Труфальдино («Слуга двух господ»). Перед спектаклем мне заявляют, что по приказу директора рубашку перешили для спектакля «Златокудрые». Такая «экономия» ведет к снижению идейно-художественного качества наших спектаклей. (Даже в спектакле «Ходжа Насретдин» актеры надевают случайные костюмы)»[566]. Наверное, поэтому атрибуция многих фотоматериалов по спектаклю «Ходжа Насретдин» затруднена из-за схожести со спектаклем «Идегей» (особенно в костюмах).

Проблемы постановочных цехов поднимаются на высоком уровне и артистом Х. Абжалиловым, депутатом Верховного Совета ТАССР, еще до Декады татарского искусства в Москве[567]. Не раз в своих выступлениях он

оформившего спектакль, вообще не упоминается вне зависимости от удачи или неудачи художника.

[566] ЦГА ИПД РТ. – Ф. № 441. – Оп. 1. – Д. 51. [Отчет о работе партбюро за период с 25 мая по 8 октября 1954 г.]

[567] В своем выступлении на сессии Верховного Совета ТАССР от 31 марта 1955 г. Х. Абжалилов отмечает, что сценическая часть здания не отвечает современным требованиям, размеры сценической коробки очень малы, совершенно отсутствуют колосники, сцена не механизирована, отсутствуют нужных размеров карманы. Все это снижает качество вещественного оформления спектаклей, не дает возможность театру

поднимал и вопросы, касающиеся современного репертуара театра. Пьесы «На рассвете» Х. Шагалиева, «Кудрявая ива» А. Минского и др., которые привлекают зрителя своими названиями, он считал пустыми, развлекательными, бездумными и называл их «анютиными глазками»[568].

Несмотря на успешное выступление на декаде в Москве в 1957 г., на некоторые творческие достижения, именно в эти годы отмечается снижение зрительского интереса к татарскому театру. Во-первых, это объясняется тем, что «театр слишком много играет в привычном материале»[569], в сценическом методе господствует «бытовизм и натурализм в ущерб углубленному и философскому решению социальных тем, в ущерб ее образности и обобщения»[570]. Л. М. Фрейдкина указывает на отсутствие образного решения спектаклей: «У меня такое ощущение, что художники вашего театра главным образом озабочены тем, чтобы определить место и время действия, <…> не ищут вместе с режиссером какого-то нового, неожиданного пространственного решения»[571]. Прозвучали серьезные замечания по поводу колористического звучания спектаклей (художник А. П. Васильев: «не нацеливаете зрителя колористически»), костюмных образов (несоответствие характеристике героев), индивидуального решения (К. Я. Шахазизов: «нельзя оформлять только павильонами»)[572]. Главный режиссер театра Ш. Сарымсаков вынужден признать, что художники не всегда ищут образ

полнее развернуть свою производственно-творческую деятельность. В связи с этим он просит выделение средств на реконструкцию сцены // СТД. Архив Х. Абжалилова. – Ф. 7. – П. 114.

[568] «Это, может быть, милый цветок, но низкорослый – его легко не заметить и легко растоптать. Пустые, забавные и примитивные пьесы-однодневки не оставляют следа в истории театра, в истории творческого развития артиста, но уж, конечно, они не способны затронуть душу зрителя, формировать его вкус» См.: Абжалилов Х. Если не обманываться внешностью // Архив СТД. – Ф. 7. – П. 114.

[569] Из выступления Фрейдкиной Л.М., кандидата искусствоведения. См.: Стенограмма обсуждения спектаклей ТГАТ в ВТО, показанных на декаде в Москве. Июнь 1957 г. // НА РТ. – Ф. 4088. – Оп. 5. – Ед. хр. 23. – С. 4.

[570] Отчет Ш. Сарымсакова по итогам декады татарского искусства в Москве. 1957 г. // НА РТ. – Ф. 4088. – Оп. 2. – Ед. хр. 139. – С. 2.

[571] Стенограмма обсуждения спектаклей ТГАТ в ВТО, показанных на декаде в Москве. Июнь 1957 г. // НА РТ. – Ф. 4088. – Оп. 5. – Ед. хр. 23. – С. 4.

[572] Там же. – С. 33–37.

спектакля, и многие недостатки связывает с отсутствием специалистов (руководителей цехов: осветительного, парикмахерского, пошивочного и декоративного), слабой технической оснащенностью. Выступая с отчетом по итогам декады, он ставит перед коллективом задачу: расширить репертуар, уходить от бытовизма и смелее экспериментировать, искать новые оригинальные формы[573].

В какой-то степени приглашение разносторонне одаренных мастеров со стороны, не скованных традициями, должно было разнообразить стилистику спектаклей. Так, с татарским театром начинают сотрудничать художники из разных сфер творчества: Э. Гельмс – график-карикатурист, художник-постановщик Казанского Большого драматического театра им. В. Качалова; Л. Насыров – художник журнала «Чаян», У. Абдулов – художник-постановщик телевидения; А. Нагаев – художник-декоратор оперного театра, ученик П. Сперанского; В. Зайцева – театральный художник, керамист, живописец (Москва). Большим событием стало возвращение в Казань скульптора, живописца, графика Б. Урманче из Средней Азии.

3.7. Вклад приглашенных художников в развитие татарской сценографии

В эти годы шел активнейший процесс поисков разных способов создания на сцене конкретных мест действия, которые бы противостояли иллюзорному жизнеподобию. На этом пути для татарского театра плодотворным оказалось творчество ***Баки Идрисовича Урманче*** (1897–1990).

Личность Б. И. Урманче столь масштабна и многогранна, что не умещается лишь в рамках изобразительного искусства. Театр как синтетический вид искусства всегда привлекал разносторонне талантливого

[573] Отчет Ш. Сарымсакова по итогам декады татарского искусства в Москве. 1957 г. // НА РТ. – Ф. 4088. – Оп. 2. – Ед. хр. 139. – С. 2.

художника. На протяжении более 30 лет своей жизни он выполнял эскизы костюмов по заказу Татарской филармонии[574]. Велика заслуга Баки Идрисовича и в том, что Государственный ансамбль песни и танца Татарской АССР на Всесоюзном смотре в 1986 г. завоевал I место и звание лауреата[575].

Как театральный художник он оформлял немногие спектакли. Одна из причин – специфические «подводные течения», связанные с вмешательством театральных деятелей, которые были недовольны, что в театр приглашают художника со стороны[576].

Тем не менее опыты Урманче в роли художника всегда были сопряжены с поиском новых путей, обновлением художественного языка. Об этом свидетельствуют многочисленные эскизы декораций, костюмов, оформление суперзанавесей. С позиции нашего времени можно признать, что, безусловно, эксперимент с приглашением Б. Урманче в качестве театрального художника оправдал себя. Не только потому, что это был некий взгляд со стороны, а потому, что у дарования Урманче было одно качество – чрезвычайно развитое художническое чутье, которое позволяло ему интуитивно понять замысел спектакля, его жанр, в целом уловить театральную ситуацию, запросы времени. Понять, чем бедна пьеса и как ее можно обогатить за счет сценографического решения. Это его художническое чутье сродни актерскому артистизму, когда актер способен

---

[574] По заказу отдела искусств Министерства просвещения и Министерства культуры ТАССР им были выполнены эскизы национальных костюмов, предназначенных специально для коллектива Государственного ансамбля песни и танца Татарской АССР в период подготовки к Декаде татарской литературы и искусства в 1941 г. в Москве. См. более подробно: Валеева-Сулейманова Г. Ф. Татарский сценический костюм в графическом наследии Б. Урманче // Баки Урманче и национальная художественная культура: Материалы конференции. – Казань: Заман, 2008. – С. 16–25.

[575] Кустабаева Л. Сценическое решение национального костюма в творчестве Б. Урманче // Искусство, рожденное Октябрем. – Казань, 1989. – С. 107–108.

[576] Этот вопрос возникает сразу после постановки спектакля «Первые цветы» К. Тинчурина в Казани (1959). Л. М. Литвинов недоумевает: зачем приглашать художника, не связанного с театром, когда театр уже имеет таких художников, как Сутюшев и Тумашев: «Чем лучше приглашенный художник?» См.: Архив СТД. – Ф. 5. – Оп. 93. – С. 50. [Стенограмма конференции режиссеров Среднего Поволжья. 11 января 1960 г. г. Казань.]

жить в предлагаемых обстоятельствах, играть хорошо известное, много раз заученное, как в первый раз, имитируя спонтанность.

В этом смысле Б. Урманче обладал редким даром учитывать очень сложную систему отношений, которые могут повлиять на сценографическое решение того или иного спектакля. Такого рода влияния могли быть самого разного свойства.

Иногда влияла традиция, например, «интерьерная» линия развития сценографии татарского театра (в лучших традициях Московского Художественного театра). Это прослеживалось еще в первом опыте оформления драмы «Ил» К. Тинчурина в 1928 г.

Далее в 1940–1950-е гг. заметно преодоление этой этнографичности, но с опорой на нее. Он уже не стремится к воссозданию всех деталей, атрибутов национальной культуры, а ищет некую ключевую живописную доминанту. Например, это нашло отражение в сочетании ярких цветов тканей, начиная от задника, подбора мебели, включая костюмы актеров, в эскизах декораций к опере У. Гаджибекова «Аршин мал алан» (единственной его работе в Казахстане). Несмотря на то что эта опера не была поставлена, эскизы к ней в то время были очень популярны: на протяжении трех десятилетий были в центре внимания специалистов. Они экспонировались в 1944 г. в Музее восточных культур (ныне Музей народов Востока) наряду с работами известных театральных художников Казахстана (Ненашева, Назырова, Тансикбаева, Чарномского)[577], в 1959 г. выставлялись в Москве и во время Декады искусства и литературы Казахстана, в 1967 г. – на Всесоюзной выставке театральных художников[578]. Они репродуцированы в журнале «Творчество» (1959, № 2), в альбоме «Художник театра»[579].

Автор статьи Ф. Сыркина в журнале «Творчество» пишет: «Полные оптимизма, изысканные по цвету эскизы Урманче к пьесе У. Гаджибекова

---

[577] Бандуилова И. Г. Основные вопросы развития театрально-декорационного искусства Казахстана: дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1983. – С. 93.

[578] Гобәйдуллин Х. Бай гомер юлы // Казан утлары. – 1969. – № 7. – Б. 176.

[579] Художник театра. – М.: Советский художник, 1969. – С. 164.

«Аршин мал алан» поэтически воссоздают быт. Его декорации – несложная единая установка, легко трансформирующаяся, очень удобная для актеров»[580].

Как отмечает исследователь казахского театра И. Бандуилова, «выполненные в технике гуаши, сделанные чрезвычайно легко, весело, с озорством эскизы представляют несомненную ценность»[581].

В этих эскизах сказывается знание Б. Урманче казахской театральной культуры, у него явно к этому времени сформирован интерес к восточному искусству в целом, в частности, к иранской миниатюре. И все эти влияния сказались на попытках сделать спектакль более декоративным, более впечатляющим, отличающимся от привычной череды бытовых спектаклей. Очевидно, он улавливал те запросы, потребности, веяния, которые рождались в театральных кругах того времени. Для этого он использует декоративность, чтобы усилить поэтическую составляющую сценографии, перенести героев в небытовое, нереальное пространство, но в то же время сохраняя его реалистическую основу.

Вся декорация орнаментальна и воспринимается как ковер. Предметные формы тоже превращены в орнаментальную череду узоров. Светлый, радостный характер музыки диктовал художнику писать радостными светлыми красками. Крупные цветовые пятна он давал в возбуждающе-остром контрасте. Холодный изумрудный зеленый, яркий бирюзовый, солнечный желтый и пылающий, чувственный красный – главная колористическая гамма декорации.

Колористические темы декорации художник развивает и в костюмах. Выразительные группы актеров составляют причудливый цветистый узор, который не теряется в живописной насыщенности декорации.

В композиционном решении пространства Б. Урманче исходит из особенностей восточного орнамента, в частности казахского. Казахский

---

[580] Сыркина Ф. Театральные декорации // Творчество. – 1959. – № 2. – С. 20.
[581] Бандуилова И. Основные вопросы развития... – С. 83.

орнамент, как правило, крупный по формам, монументальный, редко – мелкомасштабный (не измельчен до вязи, как встречается в персидских узорах)[582]. Поэтому композицию из самых разнообразных мотивов геометрического и растительного орнаментов (зигзаги, меандры, «крылатые птицы», «турецкий огурец», листья, цветы, дерево и др.) отличает строгость, силуэтность, мерные ритмы, сопоставление больших декоративных плоскостей.

И. Бандуилова отмечает, что Б. Урманче был создан эскиз занавеса к этому спектаклю, где на голубом фоне изображен стилизованный цветущий куст с птицами, как бы поющими на его ветвях[583]. Птицы на цветущем дереве и кипарисы, изображенные художником, – излюбленный мотив иранских миниатюр. «Значение композиции с двумя сидящими на дереве птицами хорошо известно в искусстве древности и средневековья... Изображение кипарисов является распространенным в поэтической традиции и даже в быту связано с образом Древа жизни. Две птицы на вершине Древа жизни символизируют мотив порождения и идею брачных отношений»[584]. Образ цветущего сада, созданный художником, имеет подоснову в содержании произведения: Аскер во II действии свою любимую сравнивает с цветком, Гюльчахра в элегии из III действия сравнивает свое тоскливое настроение с садом, в котором нет цветов и который покинут соловьем. Герои пьесы умеют глубоко, преданно любить, бороться за свое счастье и побеждать: «...идеальная любовь достигается в пределах вышнего сада»[585]. Нет ничего удивительного и в изображении птиц в клетке в эскизе к другому акту – в центре внимания тема бесправия женщины.

«Аршин мал алан» – музыкальная комедия, и поэтому Б. Урманче в решении декораций опирается, прежде всего, на музыкальное содержание пьесы. Для оформления музыкального произведения очень подходит

---

[582] Искусство Казахстана. – М.: Искусство, 1970. – С. 26.
[583] Бандуилова И. Основные вопросы развития... – С. 83.
[584] Шукуров Ш. Искусство и тайна. – С. 177.
[585] Там же.

избранная им декоративно-орнаментальная концепция: изобразительные обобщения, большая картинность, монументальная декоративность. Эскизы к пьесе «Аршин мал алан», созданные в плоскостно-орнаментальных приемах стиля модерн, настолько композиционно продуманы, сценически выверены, что их перевод в масштабы сцены не вызывал бы никаких затруднений для исполнителей.

А в сценографических исканиях для спектакля «Первые цветы» К. Тинчурина (1959) художник исходил из театрального аспекта самой драмы. По мнению театроведа Р. Игламова, «”Первые цветы” не предусматривают, подобно музыкально-драматическим пьесам Тинчурина 20-х гг., форму с драматически конструктивными отношениями сцены и зрителей. Последовательное развитие действия «Первых цветов» близко к эстетике театра жизнеподобия, к так называемому принципу «четвертой стены», <…> культивировавшемуся в Московском Художественном театре. Принцип «четвертой стены», иными словами, полная иллюзия жизненной достоверности»[586]. Поэтому для этой работы художника характерны и черты иллюстративности и некоторой натуралистической приземленности. Но это не противоречит зрительской «достройке» авторского замысла. «<…> Атмосфера в пьесах Тинчурина поэтическая, она укрупняет ситуацию. Создается драматическая игра противоречий пространства и времени с умонастроением и чувств героев. Возникает лирический аккомпанемент, а где это нужно – пародийное снижение или ироническое преувеличение по отношению к притязаниям комедийных персонажей. Уже в «Первых цветах» мы можем проследить образное напоминание и места, времени действия»[587].

Сохранились два эскиза к этому спектаклю: один изображает медресе, другой – богатую гостиную. Оставаясь по своей структуре фрагментарной, первая композиция состоит из расположенных в разных местах сценической площадки функционально необходимых предметов обстановки медресе,

[586] Игламов Р. Выдающийся драматург. – С. 27.
[587] Там же. – С. 18–19.

элементов архитектуры («саке» – нары, балки, поддерживающие потолок, голые окна, лестница, лампа, книги, самовар, белье на веревках и др.).

Работая в тесном контакте с режиссером Г. Юсуповым, который диктовал свою концепцию, систему настроений, эмоций, он не просто следовал режиссерскому замыслу, но и своим сценографическим решением добавлял некие символические оттенки в спектакль. Например, общая драматическая ситуация обязывала художника решать пространство в сером колорите, что явно ассоциируется с бытом, скукой, унынием. А вкрапления другого цвета (более ярких оттенков) намекают на возможность преодоления скуки жизни. Таким образом, он обогатил пространство спектакля своим художественным решением. С одной стороны, он следовал традициям татарского театра, с другой – пытался его обновить.

Жизнь, изображенная Б. Урманче, будничная, но в ней угадываются и неясные мечты о будущем и ощущается грусть по бесплодно прожитым годам (шакирды 15 лет провели в медресе, и пока неясно, как сложится их дальнейшая судьба). Скрытый нерв этой, казалось бы, обыденной жизни, ее звенящие струны угадываются и в эскизе Урманче. Человек, тонко чувствующий зрительный образ, находит в декорации и грусть, и тоску.

Режиссерская партитура Тинчурина строилась на противоречии гнетущей монотонности быта, заглушающей жизнь молодых людей, и их неудержимого стремления к счастью. Чтобы разрядить атмосферу тоскливой, гнетущей обыденности, художник намеренно отходит в оформлении от ремарок драматурга[588], он, наоборот, усиливает поэтическую тональность пьесы. Вместо затхлого сырого подвала он создает чистую, опрятную комнату[589]. На полу разноцветный, полосатый домотканый палас, по стенам у

[588] В ремарках обстановку I акта К. Тинчурин описывает таким образом: «...Одна из комнат старой медресе. Грязно, осыпавшаяся штукатурка... В середине дверь, с двух сторон окна. Окна без занавесей... » // Тинчурин К. Әсәрләр: в 3 т. – 1 т. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1986. – Б. 215.

[589] Как говорит народная артистка Рашида Зиганшина, Коран должен быть в чистом месте. Из беседы 20.02.02.

окна аккуратно сложены постельные принадлежности, на полке из-за угла выглядывает огромная маска.

Как вспоминала Р. Зиганшина, игравшая роль Хадичи, в контрасте с обстановкой в медресе был решен зал (гостиная) Исхака-мирзы, который ослеплял, кружил голову десятками стосвечовых ламп[590]. Дом европеизированного Мирзы решен в восточном стиле. Много бархата, все задрапировано: мебель и дверные проемы. Торжественно строгая симметрия в расположении предметов убранства: посреди зала на полу пестрый ковер, палас, ведущий в другую комнату, по обе стороны дверей – граммофон и напольные часы, диван в красно-золотой обивке и покрытый скатертью той же расцветки стол. Обстановку дополняют банкетки и кресла.

В оформлении этого спектакля Б. Урманче исходил из того, что в декоративном решении в интерьере татарского дома большую роль играют ткани ярких расцветок. Не случайно во время обсуждения эскизов, несмотря на разногласия на худсовете театра, художник принципиально настаивал сохранить разноцветные падуги (зеленые, синие) в общем решении пространства. Сохранился протокол заседания худсовета, на котором обсуждались эскизы Б. Урманче. По поводу боковых занавесей в трех планах возникли бурные споры. Художники А. Тумашев и М. Сутюшев предлагали сделать их однотонными. По мнению А. Тумашева, обилие разноцветных падуг создает впечатление «театра в театре» («как будто будут какие-то интермедии»). Его поддержал артист Г. Шамуков: «Если бы они были однотонны, то декорация выпячивалась бы больше». Артист Х. Уразиков, наоборот, расценивал подобное решение как новшество («это совсем новый почерк»)[591].

Б. Урманче, отстаивая свое решение, несомненно, преследовал двойную цель. Во-первых, ритмизировать движение форм параллельными соответствиями, симметричными противопоставлениями, тем самым

[590] Игламов Р. Выдающийся драматург. – С. 19.

[591] Протокол обсуждения эскизов Б. Урманче к спектаклю «Первые цветы» К. Тинчурина // НА РТ. – Ф. 4088. – Оп. 5. – Ед. хр. 34. – С. 17–19.

добивался живости и театральности (той же цели служат домотканый полосатый коврик, цветные занавески «чаршау» и аппликативные цветы на падуге). Во-вторых, обрамляющими павильон драпировками несколько смягчить протокольную сухость этнографически натуралистической трактовки оформления.

Эскизы костюмов к этому спектаклю не сохранились, но по фотографиям можно судить о наряде некоторых персонажей. Здесь мы видим национальный вариант общеевропейской моды, характерный для начала века. Все женщины в калфаках, вышитых жемчугом. Художник сохранил традиционные для женщин старшего возраста белые, треугольной формы покрывала. У одной из актрис на голове поверх калфака накинута ажурная шелковая шаль. Длинные платья до пола, приталенные, с множеством рюшей, воланов, украшений. На каждой сережки, бусы, браслеты, кольца. У мужчин костюм, галстук, рубаха тоже общеевропейского образца, на головах – тюбетейка (каляпуш) с плоским верхом из черного бархата (вышитые и без узоров). Стремясь создать исторически достоверный образ татарской женщины (городской), актриса Р. Зиганшина для своей героини попросила сшить платье по сохранившемуся фото 1913 г. из семейного альбома[592].

Таким образом, в оформлении «Первых цветов» К. Тинчурина внимание художника направлено на воспроизведение национального мироощущения, которое передается через колорит, детали национального быта и одежды, воссозданием уклада жизни. В то же время для него основополагающее значение имело художественное осмысление действительности без фактографической скрупулезности, будничных интонаций, стремление к поэтизации.

Но, несмотря на усилия художника создать впечатление яркой символичности, заложенной в драматургии, «театр сделал из этой пьесы

[592] Из беседы с Р. Зиганшиной от 20.02.2002. Фото из семейного альбома Лукмана Арсланова с женой (1913) впервые опубликовано в статье: Султанова Р. Р. Бакый Урманче – сәхнә бизәүче остаз // Казан утлары. – 2003. – № 4. – Б. 147.

бытовую мелодраму, со всеми ее недостатками»: режиссером не акцентировались необходимые эпизоды, философская сторона совсем не затрагивалась, внимание актеров было обращено на внешнюю сторону раскрытия характеров: «Спектакль бьет на чувствительность, на нервы и не углубляет философские элементы пьесы, ее социальное зерно»[593].

Своеобразной оценкой опытов Б. Урманче можно считать слова режиссера Ш. Сарымсакова, пригласившего его в татарский театр: «Он – скульптор, он великолепно знает быт того времени, знает образы. Лучший художник по костюмам (у нас истории костюмов нет). Мне думалось, что молодые художники получат от него много интересного. <…> Он великолепно знает жизнь, может помочь и актерам, и художникам. Я не считаю просчетом его приглашение, это было сделано правильно»[594].

К сожалению, нашими театрами талант Урманче не был востребован сполна. Об этом еще в 1969 г. писал историк татарского театра Х. Губайдуллин: «Наши театры, можно сказать, совершенно не используют талант Б. Урманче как театрального художника. А надо бы...»[595]

И сегодня, оценивая эксперименты Урманче как театрального художника, можно сказать, что он обогатил сценографию татарского театра новыми возможностями. В частности, усилил декоративную составляющую в сторону орнаментальности, а также наметил преодоление этнографической натуралистической точности в сторону художественной образности, лишенной бытовой конкретной привязанности. Достичь таких результатов в сценографии татарского театра Урманче помог не только его художнический профессионализм, но и острое творческое чутье, позволившее ему почти сразу подняться до значительных высот в новой сфере деятельности.

* * *

[593] Архив СТД. – Ф. 5. – Оп. 93. – С. 42. [Стенограмма конференции режиссеров Среднего Поволжья. 11 января 1960 г. Казань.]

[594] Там же. – С. 60.

[595] Гобэйдуллин Х. Бай гомер юлы. – Б. 176. (Перевод наш. – *Р.С.*)

Художественное оформление спектакля «Умырзаялар» («Подснежники») Ю. Аминова в 1960 г., посвященного 40-летию Татарстана, стало одной из наиболее интересных и спорных декорационных работ сезона. ***Вера Михайловна Зайцева*** (1924–1983), художник-керамист, живописец, к тому времени имевшая опыт работы в разных театрах Москвы, выросшая в Казани и ощущавшая себя всегда, по личному признанию, «татаркой»[596], отсчет своего творческого пути вела с этого спектакля.

Молодая художница, не связанная с традициями оформления татарских спектаклей и предпочитавшая в творчестве «интерпретационное изображение, а не компоновку набора натуральных вещей и непредвзятое отношение к живописи и сценической архитектуре»[597], по-новому подошла к своей работе. В отличие от спектакля «Свобода» М. Амира (1960), традиционного по стилистике и использованию художественных средств (реж. Х. Уразиков, худ. М. Сутюшев), «Подснежники» были отмечены новаторским подходом к решению произведения на героическую тему (реж. Г. Юсупов, П. Исанбет)[598].

Эпическая драма «Подснежники» («Умырзаялар»), написанная на конкретном историческом материале, отражающем кровавые события, происходившие в годы Гражданской войны в деревне Салагыш Агрызского района Татарстана[599], «характеризуется остротой конфликта, масштабностью

---

[596] Во время обсуждения выставки театральных художников в Москве 13 мая 1977 г. В. Зайцева говорила: «Я, конечно, тоже чувствую себя татаркой, потому что капля татарской крови во мне тоже есть, а кроме того с Казани для меня начался театр. Я жила во дворе театра Камала. И меня в детстве 4-х летний мальчик затащил на оперу «Жидовка», где меня поразила сцена, когда ее тащили в костер. На всю жизнь осталось впечатление от этого спектакля. Затем спектакль «Подснежники», выпущенный в 1959–60-е гг... Я приезжала, ставила «Сирано де Бержерак» (в КБДТ им. В. Качалова). См.: Архив СТД РТ. – Ф. 6. – П. 20. [Стенограмма обсуждения выставки театральных художников].

[597] Сыркина Ф. Выставка В. Зайцевой // Советские художники театра и кино. – М., 1977. – С. 241.

[598] В справочниках театра ошибочно указана фамилия художника М. Сутюшева.

[599] Ю. Аминов в предисловии пишет, что свое произведение посвящает Сахабиеву Важи, Кукракову Хабибрахману и другим коммунистам, павшим от рук белогвардейцев 14 марта 1919 г. // Әминов Ю. Ш. Драмалар, комедияләр. – Казан, 1981. – Б. 384.

событий, многочисленностью героев, жизненной правдивостью действия»[600]. Эпическая, почти публицистическая направленность пьесы (лирический пролог, хор, образ Матери-Земли, поэтическая речь персонажей) побудила художника, с одной стороны, воскрешать приемы сценографии 1920–1930-х гг., с другой – использовать принципы брехтовского политического эпического театра.

«Спектакль начинался как репортаж с мест гибели героев Гражданской войны… Среди цветов и деревьев силуэты памятников героям. «За кадром» звучат фамилии погибших, зал слушает краткий, как боевое донесение, рассказ о делах, совершенных этими самоотверженными людьми»[601]. В. Зайцева удачно соединила конструктивистский принцип подачи формы с экспрессионистскими приемами решения пространства. Формируя изобразительную структуру спектакля, художница задавала особый способ зрительского восприятия. Получалось, будто зритель сидит на уровне оркестровой ямы и снизу следит за развитием действия. Низкий горизонт, огромное пространство неба, меняющего свою окраску с помощью света, создавали возвышенную эмоциональную атмосферу. Экспрессионистическую выразительность сценической картины усиливало локальное освещение: из полумрака высвечивались, подавались крупным планом отдельные фигуры персонажей, их лица, позы, жесты (эскизы сцен «В караулке», «У муллы»). С помощью прожектора переключалось внимание с одного плана на другой, втягивая зрителей в действие и заставляя острее переживать события. Большую роль в плане восприятия играло симметрично-фронтальное расположение жизненной среды – в этом видится стремление поднять значение разыгрываемого сюжета над уровнем его кажущейся бытовой повседневности.

Опиравшаяся с первых лет своей творческой деятельности на лучшие

---

[600] Шарипова А. С. Морально-этическая концепция в драматургии Юнуса Аминова: автореф. … канд. филол. наук. – Казань, 2007. – С. 14.

[601] Гиззат Б. Татарский театр // История советского драматического театра. 1953–1967. – М., 1971. – Т. 6. – С. 500.

традиции художников 1920–1930-х гг.[602], В. Зайцева оформила этот спектакль достаточно условно, но со знанием особенностей татарского быта и уклада жизни, что особенно ярко проявилось в использовании традиционных атрибутов татарского интерьера (сундук, кашага, шамаиль), а также в создании костюмных образов, в которых сохранялся один из главных принципов художественно-образной выразительности – живописность – «сочетание разных по фактуре и цвету, орнаментальному декору материалов и предметов»[603].

Найденный художницей прием использования фактур тканей, аппликированных на холст, оказался близок национальному стилю пьесы и был воспринят как отход от «шаблонов и монотонности»[604].

Она сумела воссоздать суровую, тревожную атмосферу, сконцентрировав действие на единой декорационной установке, стиснутой с боков вместо кулис косыми полотнищами, олицетворяющими красные знамена. Над приподнятым планшетом сцены стоял стол, накрытый красным сукном[605].

Для всех эпизодов Зайцева нашла выразительную фактуру: задник, пол, лестница приподнятой площадки, стенки интерьеров были обтянуты грубой мешковиной (символ нищеты). Ощущение беспокойства и неустойчивости усиливали контрасты цветотональных отношений, еще более повышающих напряженность атмосферы сценической среды. На фоне

---

[602] Этому немало способствовало то обстоятельство, что первым учителем Зайцевой была Р. Рабинович – сестра художника И. Рабиновича, а также и то, что сразу же по окончании института ей посчастливилось быть помощником И. Рабиновича (в постановке «Сицилийской вечерни» Д. Верди в Московском музыкальном театре им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко), затем несколько лет работать в Центральном театре Советской Армии, главным художником которого был в ту пору Н. Шифрин. Как отмечают исследователи, влияние Рабиновича и Шифрина сказалось на всем дальнейшем творчестве Зайцевой. См.: Вера Михайловна Зайцева. – Л., 1975. – С. 5 (вступ. ст. М. Чегодаевой).

[603] Татарская энциклопедия. – Т. 3. – Казань, 2006. – С. 421.

[604] Кашшаф Г. Драматург һәм режиссер // Социалистик Татарстан. – 1961. – 30 май. Одобряя условное решение, рецензент тем не менее высказывает и сомнение: а нужно ли так делать и успешно ли это?

[605] Эскизы В. Зайцевой к спектаклю («В караулке», «У муллы», «Бунт») находятся в ГЦТМ им. А. А. Бахрушина.

ахроматического серого холста красные пятна кажутся еще более интенсивными. Здесь большую роль играют тени, сложные по своему геометрическому рисунку. С помощью светотеневой насыщенности менялся эмоциональный настрой каждого эпизода: в сцене «В караулке» присутствует напряженное ожидание, в сцене «У муллы», где много света и доминирует ровный свет, наоборот, создается ощущение покоя. В сцене «Бунт» ритмический рисунок светотени очень активен из-за большого количества фигур, отбрасывающих различные формы теней. Общее ощущение тревоги усиливается за счет ярких контрастов светотени. Финальная сцена построена по пирамидальной композиции, на вершине которой стоит красноармеец, а у ее основания – толпа народа. В центре за красноармейцем на деревенских воротах изображена вытянутая фигура крестьянина, находящегося на пределе человеческого напряжения, как и изможденный старик из трагического плаката Д. Моора «Помоги!» (эскиз «Бунт»). Справа чуть выше толпы выделяется фигура муллы.

Еще одно важное обстоятельство: каждая деталь на сцене имеет символическое значение, отражая суть происходящих в жизни страны перемен: шамаиль (панно с изречениями Корана) в доме муллы в караульном помещении заменяется портретом Ленина; традиционная кашага, украшенная вышивкой и бахромой, развешанная под потолком вдоль стены, – красным революционным плакатом «Борьба за хлеб – борьба за социализм!». Во всех этих эпизодах читаются тревожные мысли художника о судьбе народа, эпохи.

Необычный по форме и стилистике спектакль «Подснежники», несмотря на всеобщее признание, деятелями татарской культуры был встречен неоднозначно. В их суждениях отразились идеология того времени и непонимание образно-пластического решения пространства. Например, писатели Ф. Хусни, Г. Иделле считали, что использование прожекторов-«пистолетов» напоминает цирковые номера; Р. Ишмурат высказал сомнения в целесообразности укутывания Матери-Земли в красное сукно («Не лучше

было бы, если она была одета попроще»); появление в финале одной из героинь (Фагимы) в белой шали, с точки зрения Х. Рахматуллина (представителя Министерства культуры), не соответствовало жизненной правде, а костюмы солдат были исторически неверными («Они похожи на казаков»). Драматургу М. Амиру казалось, что образ матери возвышался даже над Лениным, всем человечеством («Она же земная. Кажется, что она борется за правое дело»). Режиссер спектакля Г. Юсупов на обсуждении спектакля вынужден был высказывать азбучную истину, защищая концепцию художницы: «Оформление спектакля и костюмы выдержаны в единой стилистике с учетом жанрового своеобразия, особенностей структуры произведения»[606].

С трудом удалось тогда В. Зайцевой показать эскизы к этому спектаклю и на московских выставках. Разразился настоящий скандал, когда на выставке художников театра в Москве в 1961 г. и на ее персональной выставке в 1963 г. появились едва ли не первые после 1920-х гг. эскизы-аппликации. Тогда художница мужественно и убежденно отстаивала свой прием как наиболее точно передающий «фактуру» декораций. Экспозиция начиналась эскизом к «Подснежникам» Ю. Аминова[607].

Таким образом, в эти годы, когда шел активнейший процесс поисков разных способов решения сценического пространства, которые бы противостояли иллюзорному жизнеподобию, сотрудничество с Верой Зайцевой оказалось плодотворным для татарского театра. Сценография к этому спектаклю открыла перед татарским театром пути к освоению новаторских течений, новых перспектив: это была попытка возродить на татарской сцене экспрессионистические средства выразительности с использованием натуральных фактур коллажным способом. Сама героико-революционная тема подсказала гиперболизацию и символизацию образов, что повлияло на манеру актерской игры в необычном пространстве.

---

[606] Протокол обсуждения спектакля «Подснежники» 30 декабря 1960 г. // НА РТ. – Ф. 4088. – Оп. 2. – Ед. хр. 156 (на татар. яз.).

[607] Сыркина Ф. Выставка В. Зайцевой... – С. 241.

Новаторством стало привнесение художником, помимо текста пьесы, личного отношения к изображаемому событию: экспрессивного выражения душевной тревоги за судьбу народа, пережившего суровые испытания в годы Гражданской войны.

Этой постановке суждено было стать полем взаимодействия и конфронтации культурных, художественных, общественных и политических процессов, происходивших в то время в нашей стране. Нам было важно восстановление объективной и достоверной картины, возникшей в связи с этой постановкой, а также прояснение позиций представителей разных художественных институций.

ГЛАВА 4. СОХРАНЕНИЕ ЭТНОКУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ (1960–1990 гг.)

60-е гг. прошлого столетия стали переломными для театра, в обстановке идеологической «оттепели» произошло возвращение имен Мейерхольда, Вахтангова, Таирова в сценическую практику. В татарском театре эта эпоха связана с именем Марселя Хакимовича Салимжанова (1934–2002)[608], положившего начало новому этапу – режиссерскому театру. Он стал главным режиссером (1966) в сложный период потери зрителя, когда репертуар составляли в основном бытовые спектакли, «стилистику которых на основе «большого стиля» советской эпохи заложили режиссеры, воспитанные на принципах мхатовской школы»[609]. Молодой режиссер начал с обновления репертуара и сценографии. С его приходом произошло обогащение средств художественной выразительности, наметился общий рост постановочной культуры. Он коренным образом изменил прежние подходы к решению спектаклей, подчинив все компоненты (художник, драматург, актер) единому режиссерскому замыслу в трактовке произведения.

Как отмечают современные исследователи, «используя инструментарий условно-метафорического театра, Салимжанов заново и на новом историческом этапе моделировал динамический татарский сценический стиль… Соотнося национальную картину мира с общесоветской, обозначая моменты их совпадений и противоречий, он отказывался от местечковой замкнутости и утверждал самобытность творческого пути своего коллектива в широком театральном контексте»[610].

---

[608] Салимжанов Марсель Хакимович (1934–2002) – главный режиссер ТГАТ им. Г. Камала (1966–2002). Окончил ГИТИС в 1962 г. (учителя: А. М. Лобанов, А. А. Гончаров).

[609] Зайнуллина Г. И. Элементы соц-арта и постсоц-арта… – С. 44.

[610] Степанова А. А. Проблема поиска национального стиля // Театр XXI века и вызовы нового времени: Материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 110-летию татарского театра. – Казань: ИЯЛИ, 2016. – С. 52.

Его поиски «театра в театре» в ранних постановках постепенно перерастали в салимжановский стиль с ярко выраженным «игровым компонентом, визуальностью, зрелищностью и экспрессивностью»[611].

М. Салимжанов, учитывая особенности восприятия основного своего зрителя, сельского мигранта[612], режиссерские поиски начинает, обращаясь к драматургии К. Тинчурина (после долгого забвения), Н. Исанбета, «тяготеющей к прочтению через исполнительское искусство»[613]. В постановке «Американца» (1969), «Угасших звездах» (1971), «Капризном женихе» (1975), «Казанском полотенце» (1985), «Голубой шали» (1985) он проявил себя ярким и самобытным режиссером, «не боящимся кроить ткань пьесы и расставлять акценты согласно собственной концепции»[614]. На рубеже 1980–1990-х годов, ставших переломными в жизни страны, уже на современном материале, он попытался отойти от сложившихся стереотипов восприятия благодаря драматургии Т. Миннуллина, «генетически родственной поэтике Тинчурина»[615]. К числу этапных спектаклей относятся «Старик из деревни Альдермеш», «Колыбельная», «У совести вариантов нет», в которых автор сосредотачивает внимание на этических ценностях народа. Его постановка «Нашествия» Л. Леонова подготовила почву для обращения к героической драме «У совести вариантов нет» (1981) Т. Миннуллина и к трагедии «Три аршина земли» А. Гилязова (1987), что впоследствии способствовало успешной постановке исторической трагедии «Идегей» Ю. Сафиуллина (1994).

Творческие искания М. Салимжанова в эти годы, рассматриваемые нами в последующих главах, получили энергичное продолжение в творчестве

---

[611] Тазетдинова Р. Р. Поэтика театральности в творчестве М. Салимжанова // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. – 2010. – Вып. 3. – С. 14–15.

[612] В начале 1960-х гг. в связи с бурным ростом промышленности и строительства в Казань активно переселялись сельские жители.

[613] Игламов Р. М., Игламов Н. Р. Режиссерские искания М. Салимжанова и проблема эстетического воспитания зрителя (80-е годы XX века) // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. – 2004. – № 4. – С. 49.

[614] Там же. – С. 46.

[615] Там же.

режиссеров нового поколения – начала XXI в. Его главная заслуга в том, что, обращаясь к разнообразным традициям мирового театра, авангардным исканиям начала XX в., он прочно утвердил в татарском театре принципы игровой сценографии, которые воплощались как игра актера с костюмом, с вещественными аксессуарами, с разного рода приспособлениями, станками, оформлявшими сцену. И в то же время в практике театра эти элементы игровой сценографии в различных сочетаниях могли органично сосуществовать в спектаклях, которые оформлялись не игровыми, а декорационными приемами. М. Салимжанов от спектакля к спектаклю совместно с художником придумывал игру с вещами, предметами, каждый раз извлекая из них новые театральные свойства. В это время аналогичные задачи решали Д. Боровский, Э. Кочергин, М. Китаев, Д. Лидер, возвращая театру мир предметов и фактур. Их поиски – шаг к новому пониманию сценической реальности, в которой обязательной становится логика театральная: «Подчиняясь ей, предметы и вещи, попадая из окружающей среды на подмостки, театрализуются и начинают жить в иных измерениях»[616]. Особый интерес к вещи, натуральной фактуре станет еще более заметным в начале 1990-х гг. в спектаклях Салимжанова с элементами соц-арта. Эти тенденции наиболее ярко проявились в творчестве художников С. Скоморохова («Русалка – любовь моя», «Баскетболист» М. Гилязова), Т. Еникеева («Летающая тарелка», «Ясновидящий» З. Хакима) и др.

4.1. Сценография в режиссерской концепции М. Салимжанова

Именно ему, выросшему в актерско-режиссерской семье, органически впитавшему в себя культуру своих предшественников, суждено было обогатить татарский театр завоеваниями мирового театра, создать традицию, способную питать (объединить) художников разного склада и дарования, принадлежащих к разным поколениям. Так параллельно с ним

[616] Коваленко Г. Ф. Даниил Лидер. – С. 116.

эволюционировало творчество ведущих художников старшего поколения – М. Сутюшева, пришедшего в театр еще в довоенное время, и А. Тумашева, активно сотрудничавшего с другими режиссерами на протяжении всей творческой деятельности (в частности, с Р. Бикчантаевым, П. Исанбетом). Оба художника, творившие в один из сложных и бурных периодов в отечественной сценографии (1950–1980-е гг.), когда динамично развивались взаимоотношения театра со зрителем, смогли очистить театр от прикипевших к нему штампов и примитивной иллюстративности, выработали собственный узнаваемый стиль, сохранив генетическую связь с родной татарской культурой.

Кроме штатных художников М. Салимжанов к оформлению спектаклей часто привлекал художников (часто в тандеме с режиссером) со стороны (Б. Волков, А. Кноблок, И. Файзуллин, Э. Гэльмс, Т. Еникеев, М. Дмитриев и др.) и всегда поступал мудро: в решении декораций не чувствовалось навязывания своей воли художнику. Образный строй спектаклей с неизбежностью вытекал из понимания природы татарского театра, особой роли художника в подаче актера в пространственной среде.

Он беспрерывно искал новые приемы и технологии, требовал от художников поиска новых постановочных решений. Свободно ориентируясь в различных стилях и направлениях современного искусства, он черпал из них наиболее подходящие для татарской сцены выразительные средства – в этом не раз убеждались и молодые художники, пришедшие в театр после окончания столичных вузов в 1970–1980-е гг. (А. Закиров, Р. Газиев, С. Скоморохов и др.). Именно с его приходом в театр художники начали серьезно поднимать проблемы рекламирования спектаклей: была поставлена задача найти единый стиль оформления афиш и программ[617]. Под его

[617] М. Сутюшев, главный художник театра, в этом вопросе ставит в пример театр Вахтангова: «Программы этого театра выполнены строго и благородно. И нам нужно найти шапку для афиш и программ, где были бы лаконизм, строгость и культура» // Архив ИПД РТ. – Ф. 441. – Оп. 1. – Д. 69. Протокол заседания партбюро «О состоянии рекламы театра» от 11 февраля 1972 г.

непосредственным руководством и наблюдением с учетом новых сценических технологий было построено и новое здание театра им. Г. Камала, куда коллектив переехал в 1985 г.

М. Салимжанов заново возродил интерес татарского зрителя к творчеству А. Н. Островского. Его дипломный спектакль по окончании ГИТИСа «Бешеные деньги» (1962) был поставлен с хорошим знанием особенностей татарского театра. Театровед Р. Усманова писала: «В новой постановке были не только аналогии с татарской дореволюционной жизнью, с судьбой татарской женщины, в ней стало главным разоблачение враждебности торгашеского мира одухотворенным устремлениям человека»[618].

Став главным режиссером, в репертуар театра он включил постановку «Последней жертвы», пригласив режиссера Малого театра М. Новохижина (1968). И это неслучайно, так как «реализм камаловцев находил больше соответствия в искусстве Малого театра, <…> всегда предпочитавшего чистые краски полутонам, режиссерской образности – педагогическую режиссуру, когда выявление содержания спектакля происходит преимущественно через актеров, и пьесы зачастую подбирались на исполнителей. Режиссура Салимжанова опиралась именно на эти традиции, идейно-эстетическое решение спектакля шло, как правило, через исполнителей. Этому в немалой степени способствовал приход в труппу щепкинских студийцев»[619].

Оформил спектакль «Последняя жертва» Борис Иванович Волков – главный художник Малого театра, который уже был знаком с татарским театром в ходе подготовки спектакля «Ходжа Насретдин» Н. Исанбета для показа во время Декады татарского искусства в Москве в 1941 г. Режиссер-постановщик М. М. Новохижин в своем интервью в газете «Советская Татария» подчеркнул, что ставит спектакль в традиционном ключе: «ведь

---

[618] Усманова Р. А. Н. Островский на сцене татарского театра. – С. 32.

[619] Игламов Р. М., Игламов Н. Р. Режиссерские искания М. Салимжанова… – С. 48.

было бы кощунством отрывать Островского от его времени». В то же время для него драматург – современник: «так злободневна его обличительность власти денежного мешка, растлевающей человеческие души, это будет спектакль об обществе, где властвуют деньги. Все судьбы героев показаны через мир денег»[620]. В качестве главного достоинства спектакля была отмечена ансамблевость всех компонентов. И успеху постановки, отличавшейся яркой театральностью, безусловно, в значительной степени способствовали декорации Б. Волкова и костюмы, созданные по эскизам Ю. Волковой[621]. Художниками была проделана огромная работа по оформлению одной из интереснейших и сложнейших пьес классического репертуара. Судя по публикациям, подготовка декораций началась задолго до премьеры (уже в 1966 г.): готовилась мебель, шились костюмы, расписывались вручную огромные полотнища – ковры для гостиных Юлии Тучиной и Флора Прибыткова. Все было сделано по эскизам, точно отвечавшим замыслу комедии[622]. Надо полагать, что художник Б. Волков, оформлявший неоднократно эту пьесу в Москве[623], сохранял основные принципы художественного решения традиционных постановок столичных театров, отражающих особенности этнографии времен Островского, быта замоскворецкого купечества. В оформлении проявилась одна из особенностей творчества Волкова – точность и продуманность планировки: он всегда ставил себя на место актера, что приближало его к В. А. Симову, для которого планировка также являлась фундаментом всего декорационного оформления[624].

Здесь можно увидеть стремление к углублению психологического раскрытия образов, к созданию такой сценической картины, в которой изображение быта не заслоняло социального замысла, не мешало, а помогало

---

[620] Гудкова В. Содружество театров // Сов. Татария. – 1966. – 27 сент.
[621] Гудкова В. Главное достоинство // Сов. Татария. – 1968. – 14 нояб.
[622] Гудкова В. Содружество театров.
[623] В 1938 г. он оформлял эту пьесу в Театре им. Моссовета // Гремиславский И. Я., Сыркина Ф. Я. Борис Иванович Волков. – М.: Сов. художник, 1958. – С. 39.
[624] Нехорошев Ю. Борис Волков. – М.: Искусство, 1956. – С. 45.

делать широкие обобщения.

Перед зрителем в спектакле возникало три интерьера, очень разных, даже противоположных друг другу, и одновременно органически объединенных верностью одной эпохе и общим изобразительным приемом – сочетанием мягких драпировок со стенками-щитами. Художник точно и строго отобрал вещи, притом самые необходимые и характерные, удачно выбрал фактуру тканей. Нежные, прозрачные, кисейные с кружевом занавеси в светлой, в нежных тонах гостиной Тучиной (в I и IV актах), рассказывающей о простоте, скромных достатках женщины возвышенных чувств, тяжелые парчовые драпировки, красные кресла в доме купца Прибыткова, зелень сада, где развлекается московское купечество, блестящие и холодные атласные драпировки кабинета Дульчина в трактире, где, как в ремарках автора, нет «ни книг, ни бумаг, вообще никаких признаков умственной работы», – все соответствовало индивидуальностям главных героев пьесы и атмосфере действия каждой картины.

Спектакль «Последняя жертва» со своими живописными, верными духу эпохи декорациями, красочными, исторически достоверными костюмами воспринимался как традиционный в хорошем смысле этого слова, несущий в себе традиции как татарского театра, так и русского. По справедливому замечанию Р. Усмановой: «Традиции в сохранении положительного опыта татарского театра в постановках Островского, а новаторство – в отходе от узкого ассоциативного, лишь по аналогии с татарской жизнью, толкования материала драматурга, в глубоком, с современных позиций, обнажении корней антигуманистической природы буржуазного мира»[625].

Поиски, ведущие к новому прочтению классических произведений, были продолжены молодым режиссером уже в первых постановках на татарской сцене. Став лидером театра, взявшим на себя ответственность за художественный уровень спектаклей, М. Салимжанов по-своему развивал

[625] Усманова Р. А. Н. Островский на сцене татарского театра. – С. 33.

традиции национального искусства: стремление к бытовой достоверности обогащалось новой образностью, романтическими тенденциями, обретая высокую одухотворенность, поэтичность[626]. Его спектакли отличались четкостью театральной формы, яркой зрелищностью, многообразием средств, которое изгоняло из актерского арсенала штампы. Уже в первой постановке режиссера, драмы Н. Исанбета «Миркай и Айсылу, «был решительный отказ от натуралистичности, камерности»[627], чему в немалой степени способствовала сценография А. Тумашева.

М. Салимжанов не приступал к работе с актерами, пока не выяснял для себя визуальную форму спектакля. Как вспоминает С. Скоморохов, он обычно просил сделать черновой макет из пластилина. По ходу обсуждения вместе с художником он менял конфигурацию станка, пропорции. В течение короткого времени совместно буквально «лепили» спектакль руками. В момент совместной работы с художником приходили неожиданные решения. Как пишет И. Илялова, когда ставили народно-героическую драму А. Гилязова и А. Яхина «Шамиль Усманов», они с М. Сутюшевым оттолкнулись от знаменитой картины А. Дейнеки «Оборона Петрограда» (1967): «В ней, созданной в суровой, серой цветовой гамме, графически изображался суровый облик бойцов, защитников города, высоко на мосту подхваченных ветрами. От этой картины родился образ громадной, на всю сцену, лестницы, теплушек, виадуков. Они все создавали ощущение динамичного движения людских масс, сорванных с места революцией»[628].

Он стремился максимально использовать мастерство и талант художника. Так, если А. Тумашев проявил себя как яркий живописец, то Э. Гельмс переносил в театр мастерство художника-графика, хорошо владеющего законами линейной композиции. Для него ритмическая

---

[626] Илялова И. И. Марсель Салимжанов – эпоха в татарском театре // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. – 2004. – №4. – С. 19.

[627] Там же.

[628] Илялова И. И. Марсель Салимжанов – эпоха в татарском театре… – С. 35; Илялова И. Марсель Салимжанов. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1993. – С. 187.

взаимообусловленность линий имела важнейшее значение. Поэтому в его эскизах силуэты конструкций переднего плана хорошо читаются на фоне задников и контуры отдельных деталей органично вписываются в сценическое пространство. Он недостаточно разрабатывал свои декорации в цвете, исполняя их иногда почти монохромно. Но он решал их так же, как и свои графические листы, интересно и остроумно[629]. В коричневой и серой гамме – в излюбленных тонах художника – было решено оформление спектакля «Тополек мой в красной косынке» по роману Ч. Айтматова (режиссер Т. Ходжаев, 1966). Здесь живописный задник, изображающий дорогу, поднимающуюся в горы и на авансцене упирающуюся в мостик, и обозначал место действия, и являлся символическим образом, олицетворяющим поэтический мир героев – метафорический емкий плакатный образ, рассказывающий о сложных перипетиях человеческой судьбы[630].

А стилистика спектакля «Әнә килә автомобиль» («Автомобиль») по пьесе Ф. Яруллина (1974), близкая по своей природе к карнавальной форме массовых зрелищ («тамаша»), перекликалась с карикатурами художника на бытовые темы[631]. Каждая деталь здесь способствовала сатирическому осмеянию людей, всеми силами стремящихся приобрести автомобиль. Комический эффект достигался точной оценкой положения людей, ослепленных блеском автомобиля, посвятивших себя гипертрофированной идее – во что бы то ни стало «быть как они», «быть в числе важных, избранных». В неуклюжей маскировке, наивном важничании комедийных

---

[629] Черкасова Н. В. Изобразительное искусство советского Татарстана. – Казань: Таткнигоиздат, 1957. – С. 8.

[630] В 1967 г. создатели этого спектакля были удостоены Государственной премии ТАССР им. Г. Тукая.

[631] По определению театроведа И. Иляловой: «Эта пьеса, с одной стороны, смешная игра, как водевиль «Четыре жениха для Диляфруз» Т. Миннуллина, а с другой стороны – бытовая комедия. <…> В результате смешения этих жанров актеры то играют комедию, то забавную игру». См.: Ханзафаров Н. Г. Татарская комедия… – С. 208.

персонажей, недавних жителей села, в роли горожан Н. Ханзафаров видит родство с героями «Мещанина во дворянстве»[632].

Броские, пестрые аппликации декорации, фанерные «Жигули» и «Москвич», тряпочный бык, игрушечный автомобиль охранника, цирковые, почти клоунские костюмы, шаржированные персонажи представали как на карнавале. Контрастное сочетание клоунады и вполне жизненно-бытовой манеры игры, как считает Н. Ханзафаров, было удачно использовано театром для сатирического обострения[633].

В 1960–1970-е гг., в условиях жестких цензурных ограничений и идеологических предписаний, глубиной подтекста и остротой иронии отличались комедии, поставленные Салимжановым. В плане обновления жанровой палитры татарского театра весьма примечательной была сатирическая комедия «Парень из Кырлая» Н. Исанбета (1968), в которой драматург воссоздал «причудливо сказочный мир людей и мифологических существ, где человеческие пороки развенчиваются в острогротескной форме»[634].

Постановка эта в свое время официальной критикой была воспринята неоднозначно и быстро сошла со сцены. Главными героями спектакля оказались не власть имущие, а мифологический образ черта (Шурале) – представитель материально-телесного низа, возвышающийся над людьми, над всем миром. Это было подчеркнуто и на эскизе суперзанавеса художником М. Сутюшевым: Шурале, стоя на круглом подиуме с изображением леса, держит в руках огромное полотенце, на котором разноцветными буквами начертано название спектакля «Кырлай егете». И как главный персонаж, вместе с шуралятами он вел спектакль, открывая и закрывая занавес.

На общем партсобрании театра 4 марта 1969 г. о повышении ответственности за идейно-политический уровень репертуара заместитель

---

[632] Ханзафаров Н. Г. Указ. соч. – С. 208.
[633] Там же. – С. 209.
[634] Там же. – С. 194.

министра культуры ТАССР Аминов выступил с резкой критикой этого спектакля: «Хотя я уважаю ведущего драматурга Н. Исанбета, но эта вещь никуда не годится. Здесь двоякие иносказательные персонажи. Народ, публика понимают все тонкие нюансы»[635]. Он также негативно отозвался о постановке комедии «Ильхамия» Х. Вахита режиссером П. Исанбетом (художник А. Тумашев): «Наши председатели колхозов – ученые, передовые люди нашей действительности, а драматурги показывают их трусами, полудураками»[636]. М. Салимжанов как главный режиссер, встав на защиту театра, четко обозначил свою позицию: «Я за идейную сторону репертуара не беспокоюсь, а беспокоюсь за качество наших спектаклей!»[637]. А на реплику представителя вышестоящего органа о том, что «Американец» «в художественном отношении пьеса очень слабая и не будет украшать вашу афишу», достойно ответил: «Я свою эстетику никому не навязываю. И я – художник, вижу более глубоко, хочу вложить глубокие мысли»[638].

Спектакли «Американец», «Угасшие звезды», «Капризный жених» К. Тинчурина, поставленные М. Салимжановым, стали новым словом на татарской сцене в использовании изобразительных средств. «Он заставлял актеров забывать, как игрались эти пьесы раньше, и строил все здание сценического произведения заново… Уходили из спектакля неторопливость, быт с элементами натурализма»[639]. Так появились яркие зрелищные спектакли, типологически близкие к спектаклям Ю. Любимова, в которых проявлялись «озорство, раскованность освободившегося внутренне человека, театральность, существующая с бытовым реализмом, вплоть до натурализма». «Внутреннее сходство художественной формы двух

---

[635] Архив ИПД РТ. – Ф. 441. – Оп. 1. – Д. 66. Протокол общего партийного собрания о повышении ответственности за идейно-политический уровень репертуара от 4 марта 1969 г.

[636] Там же.

[637] М. Салимжанов: «Какой идеологии приносит вред «Ильхамия»? В спектакле «Инде китмә» («Больше не уходи») В. Тура (режиссер П. Исанбет, художник А. Тумашев) мы хотели сказать: молодые, будьте внимательны, не следуйте за дурным примером» // Там же.

[638] Там же.

[639] Илялова И. И. Марсель Салимжанов – эпоха в татарском театре… – С. 21–22.

режиссеров – русского и татарского – было четким веянием времени», – пишет театровед И. Илялова[640]. Если в 1925 г. сам К. Тинчурин пьесу «Американец» поставил как обычную бытовую комедию вокруг стола за чаепитием с перемячами, а актеры старались копировать современных им нэпманов, то М. Салимжанов с художником А. Тумашевым представили в острогротесковой форме комедию-фарс, требующую совершенно иного, сугубо игрового воплощения. Режиссер подошел к пьесе Тинчурина как к исходному материалу, который можно по-своему интерпретировать. Он здесь использовал прием, идущий от мейерхольдовского театра социальной маски. Герои спектакля в начале спектакля, «чихая и стряхивая с себя пыль десятилетий, вываливались из сундука, а в финале их опять туда же запихивали, показав их нелепое поведение, их смехотворные страсти, и отказались от них, как от фантасмагорической нечисти»[641].

Необычным был и спектакль «Угасшие звезды» К. Тинчурина (1971): никакого быта, все строго, лаконично. Исходя из авторской системы, тяготеющей к условному, поэтическому театру, режиссер придумал прологи к актам. «Благодаря вычленению из списка действующих лиц участников прологов (слепого путника и мальчика-поводыря – персонажей IV акта) стало возможным перевести приметы конкретного времени действия – Первая мировая война – в условное поэтическое время. Пастух и подпасок пьесы приняли на себя эпические функции сказителей. Много повидавший путник вспоминает историю, случившуюся некогда, а возможно, и придумывает легенду для уставшего с дороги мальчика»[642]. В пустом пространстве пять высоких трансформирующихся ширм (художник М. Сутюшев): две – у порталов, три – в глубине сцены. В прологе опускался медальон с изображением трех юных существ – двух юношей и девушки. В центре на маленьком участке сцены, одетой в темные сукна, фрагмент сельской улицы с покосившимся плетнем в одних эпизодах, прямоугольных сакэ – в других

[640] Илялова И. Указ. соч. – С. 21.
[641] Там же.
[642] Игламов Р. Выдающийся драматург. – С. 75.

вдруг обрывался, не имея завершения. «Рождается ощущение простора и тупика одновременно. Это образно характеризует влюбленных героев Исмагила и Сарвар, не знающих выхода из жизненных обстоятельств»[643].

Необходимо отметить, спектакли с неординарным художественным решением пробивали дорогу с трудом. Об этом свидетельствуют споры по поводу условного, модернизированного оформления спектакля «Намус хөкеме» («Суд совести») Д. Валеева художником М. Сутюшевым (1971). Если одни считали созданные им на сцене «пирамиды», «паутины» удачными, раскрывающими перипетии пьесы (М. Хазар), то другим «космическое, крайне абстрактное оформление» совершенно не понравилось: «<…> Можно нафантазировать, конечно, и решетку, и паутину, но я восторгов не разделяю. Музыка тоже далека от этого спектакля, особенно во втором акте. Нужны ли блюзовые ритмы?» – вопрошает известный театровед Б. Гиззат. Р. Мусину – представителю Министерства культуры – оформление с «лабиринтами», «решетками» тоже кажется неудачным[644].

Но постепенно М. Салимжанов, преодолевая сопротивление различного рода, прежде всего зрительское, на татарской сцене крепко утвердил свои позиции, ставя спектакли, отличающиеся сильной игровой составляющей, яркой театральностью. Спектакль «Моңлы бер җыр» («У совести вариантов нет») Т. Миннуллина стал знаковым событием начала восьмидесятых годов прошлого века (1981). Здесь динамичная условно метафорическая декорация, состоящая из трех пандусов, трансформируясь, создавала множество пластических вариантов. Художник А. Кноблок признавался, что он не ожидал, что режиссер так изобретательно будет использовать предложенную им конструкцию и придумает интересные мизансцены по ходу действия. Стремление к философскому обобщению «темы величия самопожертвования, совести, предательства, утверждения идеалов человеческого духа» предполагало отказ от бытовых деталей, «<…>

[643] Игламов Р. Указ. соч. – С. 75–76.

[644] НА РТ. – Ф. 4088. – Оп. 5. – Ед. хр. 141. [Протокол обсуждения генеральной репетиции спектакля «Намус хөкеме» («Суд совести») Д. Валеева от 13 октября 1971 г.]

перекличку прошлого и настоящего: диалог Джалиля и его десяти товарищей с Поэтом – современником зрителей. <…> Диалог свидетелей истории – матери Джалиля, его друзей и знакомых, предателя Каина, палача и других шаг за шагом раскрывают философию подвига главного героя… Игра в широком смысле не была связана с конструктивной установкой. Рабочее место Поэта и тюремная камера Мусы – отдельные точки в сценографии, совместившие симультанный принцип с динамичной декорацией. Ассоциативный фактор черной сцены с открытым пустым пространством, не затронутым приметами времени; фашистская свастика на флагах с колосников; протяжная песня «Осыпаются цветы» («Сибелә чәчәк». – *С. Р.*) <…> Поют души всех одиннадцати, уходящих на смерть. Чем меньше их остается, тем громче звучит мелодия. <…> Одиннадцать пар башмаков, оставшихся на сцене, символизируют вечность тех, чей след не сотрется, пока будет жив татарский народ»[645].

Свойственное М. Салимжанову стремление пропустить среду действия через актеров подвигало его на постоянные поиски живой подвижной среды действия, которая бы помогала актеру обрести на сцене естественное и правдивое самочувствие. Бывали случаи, когда предлагалось что-то новое, не совместимое с видением актера, режиссер отказывался от сотрудничества с художником. Так, в спектакле «Казанское полотенце» К. Тинчурина (1980) было отвергнуто необычное предложение художника Р. Сафиуллина «поиграть» с минаретом мечети как со сценической конструкцией, вызывающей недвусмысленные ассоциации. Сцена встречи влюбленных должна была происходить на вершине минарета. Актриса А. Гайнуллина, игравшая главную героиню, отказалась от идеи художника, посчитав ее слишком дерзкой[646]. На наш взгляд, не без влияния эскизов Сафиуллина спектакль в оформлении М. Сутюшева (1981) приобрел гротесковую форму

---

[645] Тазетдинова Р. Р. Поэтика театральности в творчестве М. Салимжанова… – С. 15–16.

[646] Эскиз декорации Р. Сафиуллина к спектаклю «Казанское полотенце» К. Тинчурина приобретен ГМИИ РТ.

веселого балагана, который разоблачал и весело смеялся над тупостью, невежеством, лицемерием, распутством духовенства и святош. «При этом красочность, откровенная театральность представления не снижают глубины мысли», – писала газета «Советская Татария»[647]. Кроме яркой игры масок важнейшей частью этого спектакля стала игра с вещами: бревна, мешок, шкура козла не только обыгрывались актерами по назначению, но и становились объектами игры в различных ситуациях, рождали неожиданные смыслы и ассоциации.

Интересны его попытки подключения занавеса к действию, сделать из него связующее звено, удачно реализованные в постановке музыкальных спектаклей в 1980–1990-е гг. («Голубая шаль», «Ходжа Насретдин», «Идегей»). Значительным достижением театра можно считать спектакль «Ходжа Насретдин» (1990) по пьесе Н. Исанбета, зародившейся на почве народной смеховой культуры, тесно связанной с культурой Востока, в которой ярко выражены закономерности эстетики карнавального мышления[648].

Здесь художнику А. Б. Кноблоку удалось соединить мирискуснические традиции с особенностями татарской художественной культуры. Учитывая опыт оформления в оперном театре балета Н. Жиганова «Золотой гребень» («Водяная»), он сделал суперзанавес, аппликированный орнаментом и украшенный бахромой, как пластическую форму, способную создавать различные объемы. Он состоял из трех частей, в центральной – на медальоне в виде арабской вязи серебряными и золотыми нитями было вышито название спектакля (получилось что-то вроде шамаиля). С помощью занавеса совершались пространственные превращения: единый задник, изображающий полувосточный архитектурный пейзаж с куполами и мечетью, расписной майоликой переносил зрителя то в Казань, то в Бухару и Самарканд. А в декоративной отделке сценических костюмов по мотивам

[647] Казанское полотенце // Сов. Татария. – 1982. – 23 мая.
[648] Ханзафаров Н. Г. Татарская комедия… – С. 105.

булгаро-татарского костюма он активно использует орнаментальную систему знаменитой татарской кожаной мозаики, сохранив средневековую монументальность и многослойность, свойственную тюрко-татарским этносам (ассистент А. А. Замилова)[649].

Для театра этапным произведением стал спектакль «Три аршина земли» по инсценировке одноименной повести Аяза Гилязова[650], повествующий о возвращении героев на родную землю после долгих скитаний в чужих краях. Он должен был состояться по замыслу режиссера еще в начале 1970-х. Пригласили художника Т. М. Швец[651] из Риги, начали репетировать, но спектакль запретили. Исполнители главных ролей, артисты Н. Гараева, Н. Дунаев, до сих пор вспоминают с сожалением о несостоявшемся спектакле. Автору этих строк удалось побеседовать с художником об этом эпизоде из ее жизни. По ее признанию, драматургический текст оказался для нее автобиографичным, она просто была очарована текстом. В архиве Т. Швец сохранились письма М. Салимжанова, адресованные режиссеру А. Кацу, от 6 марта 1972 г., в которых он сообщает о сроках начала репетиций (апрель) и выпуска спектакля (конец мая). 6 мая было составлено трудовое соглашение с художником-постановщиком Т. М. Швец, которая «берет на себя обязательство выполнить художественное оформление к спектаклю «Три аршина земли». Срок сдачи эскизов и макета 30 июля 1972 года». Через год Т. Швец М. Салимжанов пишет: «Втянули мы Вас в дело, которое, к великому сожалению, не пришлось по вкусу «большому начальству». Автор попал в немилость, и страшно переживает. Очень сожалеем, что не удалось

[649] См. подробно: Донина Л. Н. Татарский костюм в театре… – С. 175–177.

[650] А. Гилязов в 1964 г. за повесть «Три аршина земли» получил премию журнала «Дружба народов».

[651] Швец Татьяна Маркияновна (1937), окончила театрально-постановочный факультет Ленинградского театрального института им. Н. Островского в 1959 г. (курс Н. Акимова). Работала художником-постановщиком в Ижевском Русском театре, Калининградском областном драмтеатре (1966–1989), главным художником Театра у Никитских ворот (1989–1996). Заслуженный деятель искусств Латвийской ССР.

осуществить нашу совместную постановку. Макет цел»[652]. В архиве художника сохранились черно-белые фотографии макета декораций. В них заключено не только пространственное, но и световое, фактурное решение. Макет Т. Швец был эмоционально адекватен философскому произведению автора.

В центре маленький кусочек земли в три аршина, по углам вотканы четыре высоких шеста со скворечниками. От них идет кольцеобразное по форме, в виде спирали в засохших травах поле – утоптанная бесконечная дорога скитания героев по чужбине. Кулисы, задник выполнены в единой фактуре из плетеных веревок, сохранивших природный запах растений. На разных сегментах по кругу расположен необходимый реквизит: забор из дощатых досок в виде цилиндра, стог сена, лежанка-кровать, сундук, ящики. По ходу действия они покартинно изображают разные места действия. В начале спектакля на авансцене – арба. Герои, по ходу действия «двигаясь по спирали», к финалу приближаются к центру.

Остросоциальная, философская пьеса Гилязова была поставлена лишь в 1987 г., став визитной карточкой театра во время гастролей в Ленинграде (в марте 1989 г. был показан на Первом канале Центрального телевидения). Был создан крупномасштабный эпический спектакль по законам классической трагедии о времени, о судьбе народа с использованием хора, который призван был создать «иллюзии медленно и величаво движущейся реальности, занимающей четыре десятилетия в истории народа»[653]. Двухъярусное оформление (сценограф Р. Газиев) не только становилось местом действия, но и приобретало символическое звучание. «Нет человеку счастья вдали от отчего дома, от родных могил, от родных людей, от берез и речки, которых помнишь с детства. <…> Мысль эта вырастает в нем до

[652] «Я в первом письме подробно описал все перипетии с «Тремя аршинами», но оставалась призрачная надежда в борьбе с инстанциями. Теперь она, кажется, окончательно погасла. В «Лите» отказано окончательно: и в Казани, и в Москве. Не знаю, как поступить с Вами», – написал М. Салимжанов // Из письма М. Салимжанова Татьяне Швец от 25 июня 1973 г. ГЦТМ им. А. Бахрушина. Копия хранится у автора (С. Р).

[653] Игламов Р. М., Игламов Н. Р. Режиссерские искания М. Салимжанова… – С. 50.

масштабов непреложного жизненного закона, верного на все времена, обретает характер притчи»[654]. В полусфере задника – условный пейзаж родной земли. Уходящая вдаль дорога вырастала до уровня символа. Купол небес придавал философский размах происходящему, выводя действие на бытийный уровень… Выкатывающиеся на сцену фуры с различными декорациями легко переносили зрителя из пространства деревенского дома в городскую квартиру, из периода НЭПа – в пятидесятые годы. Образ родной земли тяготел к тюркскому образу «җир-су» («земли-воды»). Зритель должен почувствовать себя в цепи поколений, ответственных за «җир-су»[655].

Вполне справедливо мнение М. А. Усманова о том, что «М. Салимжанов мудро воспользовался возможностями сценического искусства в момент, когда в 1960–70-е, начале 80-х гг. татарская культура вступила в полосу кризиса. Целенаправленно сокращались татарские газеты, издание книг, закрывались национальные школы. Татарская диаспора была оторвана от татарской литературы»[656]. Именно в эти и последующие годы он в своих спектаклях поднимает насущные проблемы национальной истории, культуры, ставя спектакли и о других этнических группах татар (кряшен, мишарей), обладающих уникальными культурными традициями и менталитетом. Для него характерно глубокое переживание утраты ценностей традиционной культуры и в то же время понимание специфики традиций в контексте современной жизни. Эти вопросы особенно актуализировались в 1990-е гг.

---

[654] Миллер А. О чем не расскажет притча. Спектакль «Три аршина земли» // Вечерняя Казань. – 1987. – 4 сент.

[655] Игламов Р. Возвращение // Сов. Татария. – 1987. – 23 авг. Цит. по: Хабутдинова М. Сценическая история трагедии А. Гилязова «Три аршина земли» (на примере одноименных спектаклей реж. Ф. Ибрагимова, М. Салимжанова) // Филология и культура. – 2014. – №1 (35). – С. 218.

[656] Усманов М. А. Флагман татарской сценической культуры // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. – 2004. – №4. – С. 13.

4.2. Особенности татарского пластического мышления в сценографии татарского театра

Наши изыскания подвели к выводу о том, что в основе татарской сценографии лежат два универсальных принципа: «интерьерный» и «орнаментально-карнавальный».

Если первый предполагает заданность, статичность и не «взывает» к артистизму, то второй, наоборот, предполагает разрушение традиций привычных связей, создание новых неожиданных причудливых связей. Их существование является своеобразным источником обновления и развития татарского театра.

Попытка найти некие универсальные черты сходства между этими ветвями заставила нас обратиться к идеям Е. В. Синцова о том, что в основе татарского пластического мышления лежит антроподобная доминанта: центр, окруженный мелким орнаментом, является отражением специфической рукоподобноактивности (ладонь и пальцы)[657].

Ее присутствие удалось обнаружить в обоих принципах. В организации сценического выстраивания пространства «интерьерного театра», например, в центре стол, оформленный не только сервировкой, но и действием вокруг него (вспомним спектакли художника С. Яхшибаева на этапе становления татарского театра). Здесь проявляется одна из особенностей татарского пластического мышления – любовь к деталям, мелким событиям и т.д.

В «карнавальном» театре художник ищет выстраивающий принцип, который бы организовал этот хаос. Только в этом случае центр меняется. Он либо «растягивается» по вертикали (стол, чуть выше на стене часы или картина); круглый палас, на нем кушетка и стул, на стенах шпалеры («Несчастный юноша» Г. Камала, 1956), либо центр немного иррадирует по горизонтали: шамаиль, повторенный справа и слева, симметричные окна и

[657] Синцов Е. В. Природа невыразимого… – С. 215.

двери («Банкрот», 1979).

Процесс «ощупывания» способен порождать мифологизированное пространство, что обусловлено желанием приукрасить слишком обыденную действительность, сделать ее сложнее, любопытнее, чем она есть на самом деле («Голубая шаль», «Казанское полотенце» К. Тинчурина). «Ощупывающий» принцип дает возможность сценографии и мини-сценографическим элементам «взывать к артистизму» – способности к превращению в нечто Другое, пластической способности представить в обличии Другого.

Таких примеров, когда сценография, сценографические элементы приглашают к артистизму, множество: в прочтении и классической – произведений Г. Камала, К. Тинчурина, современных пьес Т. Миннуллина, М. Гилязова, и зарубежной драматургии (в творчестве художников С. Скоморохова, Т. Еникеева и др.).

Сознательный анахронизм костюмного облика персонажей, разнородные костюмы в одном спектакле по принципу игрового эклектизма: нелепое сочетание европейского костюма с неизменными атрибутами татарского: калфаком, тюбетейкой на голове, множеством украшений, содержание несочетаемых вещей в интерьере (архитектурный эклектизм) – яркие примеры из последних постановок: «Банкрот» Г. Камала (1998), «Казанское полотенце» К. Тинчурина в академическом театре им. Г. Камала (2003), «Гамлет» В. Шекспира (2003) в Туймазинском театре – это проявление мощи «пересоздающих возможностей» татарского пластического мышления (ТПМ)[658]. В таком изукрашенном, преображенном по образу и подобию природы, ощупанном «рукой» ТПМ, орнаментированном виде, с намеченным единым центром может быть освоена чужеродная культура, частично вобранная в сферу своей активности.

Особенности казанской художественной среды заключены в том, что здесь длительный путь тесного единого развития восточной и европейской

[658] Синцов Е. В. Указ. соч. – С. 222.

культур преобразовался в феноменальный целостный синтетический вид, который особенно естественно высвечивается в татарском театре. Поэтому для художника татарского театра важно найти связь между этими культурными слоями, т.е. проложить «мосточки», которые бы соединяли их. Это ярко проявляется в творчестве сценографа театра им. Г. Камала С. Скоморохова.

Однако принцип орнаментального пластического мышления («рукоподобный») обеспечивает единство двух противоположных ветвей татарской сценографии. Их существование создает своеобразный зазор – незаполненное пространство возможностей, которые как бы приглашают художников к разнообразным художественным исканиям, тем самым не позволяя татарскому театру в целом застывать в каких-то привычных, уже найденных формах.

Этот вывод позволяет осмыслить так называемую эклектику в татарском театре. Это на самом деле своеобразный художественный принцип, связанный с особенностями ТПМ: активно «ощупывая» различные «чужие» культуры, оно притягивает их элементы во многом по принципу случайности. Это не просто создает эффект «карнавальности», но и позволяет осваивать элементы иных культур, организуя их по-новому на основе того универсального принципа, который характерен для татарского пластического мышления.

4.2.1. Сценография произведений Г. Камала: особенности художественного пространства

Как было изложено в первой главе, на этапе становления татарского театра сценография основывалась на уподоблении сцены дому, комнате, что обусловило развитие такого типа театра, как «интерьерный». Данное положение мы объясняем продолжением традиций самодеятельного домашнего театра, широко распространенного в среде татар на рубеже XIX–

XX вв.[659] Ранее мы обратили внимание, что сценография произведений Галиасгара Камала ярко отличается от такого традиционного «интерьерного» (статичного, бытового) решения, которое не «взывает» к артистизму. Камал вторгается в это традиционное пространство, ломая привычные формы. Историческое отличие творчества Камала от творчества его современников в том, что он создал новый тип театрального действа, основанного на карнавально-орнаментированном пространстве.

Эту особенность художественного творчества Г. Камала можно объяснить карнавальным мышлением драматурга, в основе которого лежит стремление разрушить закрепленные традицией привычные связи и создать новые, неожиданные, причудливые, несовместимые, алогичные связи, на основе которых должна раскрыться новая картина мира[660]. «Карнавализация» (понятие М. Бахтина) – разрушение привычных связей вещей, явлений, идей и создание неожиданных – ярко проявляется в комедиях Г. Камала «Тайны нашего города», «Первое представление», «Банкрот». Об этом впервые писала Ю. Нигматуллина[661].

Попытаемся найти «следы» карнавализации в тексте Камала и в его интерпретации в сценографии.

Во-первых, карнавальное начало явно прослеживается в художественном пространстве произведений Камала.

Г. Камал – прирожденный мастер открытого пространства. Он, как на широком экране в кинематографе, выводит края сцены за пределы зрительного поля, создавая тем самым иллюзию вовлечения в сценическое пространство. Люди на сцене и в зале как будто из одной и той же жизни. Способствовало этому также выстраивание стандартных, шаблонных, узнаваемых интерьеров. В результате границы между зрителями и персонажами относительно стирались. Возникал эффект «включения толпы»

---

[659] См. об этом Кумысников Х. Истоки сценического реализма. – С. 27–30.

[660] Нигматуллина Ю. Г. Творческий метод Г. Камала // Г. Камал. – Казань, 1981. – С. 9.

[661] Там же.

в события пьесы. Это один из признаков карнавализации.

Но не только выстраивание пространства выражает карнавальные особенности мышления Камала. По тому же принципу организованы связи пространства и времени в его пьесах. Это «рваное» причудливое чередование временных отрезков, что рождает в свою очередь и дискретное пространство. Таким образом, карнавальный хронотоп (время – пространство) отличается ярко выраженным хаосоподобием, где все мельтешит, клубится, искрится, перемешивается. Так, в пьесе «Тайны нашего города» драматург соединяет в единую композицию происходящее в благотворительном обществе, в ресторане, в клубе, на Сенном базаре, на литературном вечере, уподобляя изображаемую им жизнь татарской буржуазии и мещанства азартной игре в домино, лото, грандиозному скандалу.

Но почти всегда художник ищет также способы преодоления хаоса. Нередко с этой целью используются традиционные приемы (например, как ранее писали, «хикаят»). В частности, в произведениях Камала можно усмотреть, на мой взгляд, четочную композицию, восходящую к традициям «Тысячи и одной ночи». В этом произведении краткие сюжетные истории («хикаят») нанизываются на одну повествовательную нить, как бусинки в четках. Такая композиция, как представляется, – одна из попыток внести в хаос карнавала относительную упорядоченность. Но на Камала влияет не только традиция, а также универсальный принцип восточного орнаментального мышления. И в этой области у Камала ярко проявляются собственно национальные черты.

Как отмечает в своем исследовании Е. В. Синцов, для татарских орнаментов характерен не просто достаточно мелкий многоцветный рисунок. Как бы красочно и многоцветно ни было выстроено орнаментальное полотно, оно всегда содержит отчетливый и скрытый центр, и он-то упорядочивает этот живой хаотический рисунок[662].

Как он далее пишет, «очень плотное окружение центра самыми

[662] Синцов Е. В. Природа невыразимого… – С. 215.

различными элементами, которые нередко не симметричны по отношению к нему, как бы создают образ ощупывающих пространство пальцев». Создается ощущение, что у каждого предмета своя орнаментальная «линия», переплетающаяся с соседними, иногда в очень замысловатую «паутинку» узора»[663]. Очевидно, на мышление Камала повлияла эта визуальная доминанта, которая, по Синцову, влияет на все проявления национальной культуры.

Дискретное пространство пьес Камала можно уподобить орнаментированному полотну, в создание которого он втягивает самые разные сферы культуры: многочисленные проявления быта, психологии, иных национальных культур.

Чтобы достичь этого, Камалу неизбежно приходилось выстраивать многомерное, сложное пространство и время, что давало яркий художественный эффект. Это неизбежно влияло на сценографию.

Так, в спектаклях, созданных в театре Г. Камала в разное время разными художниками, одно и то же пространство используется в нескольких проявлениях, предстает разными гранями. В «Банкроте» 1962 г. у М. Сутюшева сценическое пространство – это и дом купца Сиразетдина, и бытовое помещение, и фойе цирка, и в то же время городской интерьер.

В спектакле 1979 г. (художник А. Тумашев) портальные кулисы и падуги с рекламными объявлениями и афишами, напоминающими рисунки и афиши самого Камала, являясь художественной доминантой и вступительным аккордом зрительного образа спектакля, включают всех действующих лиц и зрителей в мир торговых дельцов. А когда многогранная конструкция в центре, состоящая из разных цветных полотнищ, начинает крутиться, зрелище на сцене превращается в веселое цирковое представление. Когда же карусель останавливается, одна из ее граней с шамаилем на стене, столом и стульями, граммофоном, с цветами превращается в уютное добротное жилище Туктагаевых.

---

[663] Там же.

Таким образом, пространство сцены становится не только многомерным, но и «нюансируется». А «нюансовость» татарского мышления, впервые подмеченная Ю. Г. Нигматуллиной, Е. В. Синцов генетически возводит к орнаментальности. Она очевидна и в расположении групп в интерьере, и в цветовом оформлении.

Разноуровневость (многогранность) предполагает разные пространства и разные события. Например, вертикально свисающие полотнища на карусели (художник Тумашев) – это «чаршау» на дверях в доме Туктагаева, откуда постоянно появляются персонажи, они в то же время ассоциируются с Сабантуем с множеством разноцветных тканей и полотенец.

Балкон с ажурной балюстрадой рождает ассоциацию с полатями, когда служанки, как дети, усаживаются, свесив ноги через решетку, и с любопытством наблюдают за «сумасшествием» хозяина.

Но это как бы организованный карнавал – карнавал, перенесенный в театр, «окультуренный»: он выстроен автором, материалом, репертуаром, актерами, художником, то есть это некое сценарное, композиционно организованное пространство. У Камала оно выстроено еще и по принципам центрированного орнамента.

Каждое сценическое пространство, будучи орнаментированным, имеет четко выраженный или завуалированный центр. Он оформляется столом, дверью или зеркалом. Либо центр «растягивается» по вертикали (стол, чуть выше на стене часы или картины): круглый палас, на нем кушетка и стул, на стене шпалеры («Несчастный юноша»), либо немного иррадирует по горизонтали: шамаиль, повторенный справа и слева, симметричные окна и двери («Банкрот»).

В «Банкроте» у Сперанского центр – люстра, разделяющая пространство между этажами, а у Скоморохова это граница двух миров – реального – полихромного («своего») и ирреального – монохромного («чужого»). У Тумашева центр вообще теряется в узорах, покрывающих его плотной вязью.

«Ощупывающий» принцип дает возможность мини-сценографическим элементам «взывать к артистизму» – способности к превращению в нечто Другое, пластической способности (личности) представить в обличии Другого[664]. Это могут быть обиходные вещи и предметы. Тогда в руках исполнителя они играют роль иного предмета, прикидываются ради смеха, комедийно, гротесково, то есть в «карнавальной обработке» (по выражению М. Бахтина). Такого рода игра с вещами часто встречается и в тексте Камала, и в современных постановках. Так, в «Банкроте» деньги превращаются в бумагу, граммофон становится телефоном, стол – конурой, где прячется пес – мнимый банкрот Сиразетдин. Исполнительница роли Бадигульжамал – Ф. Ахтямова в спектакле «Каениш» («Родня») сцену с «любовным письмом» виртуозно уподобляет игре в кошки-мышки. В таких случаях в актере проявляется одно из важнейших качеств – пластичность, невероятная психологическая гибкость, способность почти мгновенно реагировать на стремительно меняющиеся условия[665].

Таких примеров, когда сценография, сценографические элементы приглашают к артистизму, множество. В постановке «Несчастный юноша» (1985), несмотря на то что художник А. Кноблок воссоздал эпоху давно минувших дней, Н. Ихсанова (Джамиля), мать несчастного юноши (Закира), прочувствовала себя героиней того времени. Старинный самовар, маленькие окна, низкорослые цветы на подоконниках – все настраивало на лирический лад. Она вспоминала свое детство, представляла прошлое татарского народа и, глядя на покрытое инеем окно, пела татарскую народную песню, когда-то выученную Зуляйхой (Ю. Хисматуллина), «Ах, югалттым сәгать чылбырын» («Потеряла, ах, цепочку от часов…»), созвучную внутреннему настрою героини.

Это один из примеров того, как художественное сценическое пространство вызывает проявления артистизма, когда исполнители

---

[664] Бажанова Р. К. Феномен артистизма. – С. 83.
[665] Там же. – С. 134.

импровизируют мизансцены. Это напоминает комедии масок, когда актеры импровизировали свои «отсебятины». Так и исполнители роли Сиражетдина Туктагаева в разных спектаклях проделывали различные трюки со сценографическими элементами. Так, Халил Абжалилов, цепляясь за люстру, качался, как обезьяна, а Равиль Шарафиев, надев поверх французского платка теплую шапку, прикидывался псом и проделывал неожиданные выходки. Это стихия игрового преображения, превращения, так и всякие странности, несоответствия нужно рассматривать как продолжение карнавализации.

Роль своего рода сценографических знаков выполняют сословно-типажные костюмы. В «Банкроте» (1979) сценическая эволюция образа Нагимы (Н. Ихсанова) сценографически представлена как перемена ее костюмного, изобразительно-пластического облика, как последовательная цепь переодеваний от европейского костюма до подлинно татарской одежды.

Персонажам Камала присущ сознательный анахронизм костюмного облика. Это заложено в самом тексте – в ремарках. Разнородные виды костюмов присутствуют сразу и вместе согласно принципу игрового эклектизма. Этот принцип также перешел из народной культуры: нелепое сочетание европейского костюма с неизменным атрибутом татарского (с калфаком, тюбетейкой, множеством украшений).

Эклектичные, анахронические сочетания достигли своего апогея в постановке «Банкрота» 1998 г. Здесь доминировали пестрые, разнофактурные, свободные от каких-либо ограничений костюмы, до предела полихромные. Они вторили оформлению нижнего этажа и контрастировали с монохромным решением второго яруса. Художественные «странности» создавались и за счет соединения несочетаемых вещей: шамаиля и граммофона, кушетки и стола, накрытого вышитой скатертью, домотканых паласов и европейских шпалер на стене. Или комната с витражами на окне.

Изображение на занавесе художником Н. Смирновым в 1951 г. «не то

лебедя, не то гусака на фоне какого-то дворца у озера», вызвавшее у рецензента недоумение, было сознательным актом, разоблачавшим дурной вкус мещан того времени[666] (спектакль «В старой Казани» по одноименной пьесе Г. Камала, реж. Литвинов, К. Тумашева).

В этом же ряду «странностей» – отплясывание Нагимой и Закиром фокстрота в национальных костюмах, исполнение аргентинского танго «сумасшедшим» Сиразетдином, одетым как правоверный мусульманин.

Все особенности камаловского театра – карнавальность, орнаментальные способы ее упорядочения, многомерное художественное пространство, вызывающее к комическому, буффонадному артистизму, – и легли в основу специфической «памяти жанра», определившей во многом судьбу татарского театра. Можно найти немало «музейных» постановок, которые хранят память о выстраивании сценического пространства по принципу «много в одном». Это «проявление артистизма, умение соединиться с миром тысячами нерушимых, но явных нитей, тем самым подняться над обыденностью и явить присутствие Другого»[667].

Стремление к детализации, любовь к деталям – одна из особенностей татарского пластического мышления. Постановки камаловских пьес вплоть до 1950-х гг. отличаются тщательностью, с какой подбирались костюмы и реквизит[668]. Можно вспомнить постановку «Банкрота» в 1944 г. (художник П. Сперанский), где была воспроизведена обстановка жилища среднего сословия национальной элиты начала XX в., – подчеркивалась давность происходящих событий.

По этому принципу был создан спектакль «Каравыл, талыйлар!» («Банкрот») режиссером П. Исанбетом в 1998 г. Художником

---

[666] Гиззатуллин Ф. Б. Бесцеремонное обращение с классикой // Сов. Татария. – 1952. – 18 сент.

[667] Бажанова Р. К. Феномен артистизма. – С. 134.

[668] По поводу постановки «Банкрота» в 1944 г. Х. Уразиков сообщает интересный факт: подготовка спектакля задерживалась из-за отсутствия шали того времени для старухи Нагимы. См.: Арсланов М. Г. «Банкрот» в постановке Х. Уразикова // Г. Камал. – Казань, 1981. – С. 35.

С. Скомороховым были обыграны различные предметы татарского купечества – признаки благополучия и цивилизованности: высокие зеркала почти до потолка, птицы в клетках, огромные часы, бархатные шторы и занавески.

А режиссер Ф. Бикчантаев в спектакле по одноактным пьесам Камала «Каениш, көндәш һәм башкалар» («Свояченица, сестры и другие», 1996) вместе с художником создал пространство, представлявшее то ли фотосалон, то ли музейные фонды, где впервые появились копии живых людей – манекены; стерлась грань между скульптурой, фотографией и живыми актерами. Здесь происходила настоящая «игра в историю» – не с бутафорскими, а с подлинными вещами, характерными для городской культуры татар: напольные часы, жардиньерки всех видов, диванчики, кресла.

Заканчивая наше краткое исследование специфики сценического пространства Камала, можно сделать ряд выводов.

Театр Камала, очевидно, возникал как преодоление статичного «интерьерного театра». Но формирование новой ветви, нового течения татарской драматургии ни в коей мере не привело к полному отрицанию уже существующих традиций.

Очевидно, «интерьерный» и «орнаментально-карнавальный» театр Камала сформировали в татарском театре две противоположные ветви. Их существование создало своеобразный зазор – незаполненное пространство возможностей, которые как бы приглашали драматургов последующих поколений к разнообразным художественным исканиям. Тем самым Камал заложил в основание татарского театра мощный импульс к творческим исканиям. Таким образом, он стал своеобразным «детонатором обновлений», не позволяя татарской драматургии и театру в целом застывать в каких-то привычных, уже найденных формах.

4.2.2. Эволюция сценографии музыкальной драмы «Голубая шаль» К. Тинчурина

Татарской музыкальной драме «Голубая шаль», созданной в 1926 г. Каримом Тинчуриным и Салихом Сайдашевым, было суждено иметь долгую сценическую жизнь. История постановок поучительна не только тем, как изменялись задачи художественного оформления в зависимости от требований эпохи, режиссерского замысла, возможностей сцены и других условий, но и как формировалось многообразие и расширялись границы изобразительного искусства в татарском театре, как складывалась вся богатейшая палитра современной системы художественного оформления одного национального произведения.

Вызывает интерес секрет популярности наивной мелодрамы, рассказывающей о любви шахтера Булата и сироты Майсары, против воли выданной замуж за старого ишана четвертой женой. Уже то, что некоторые исследователи называют свои статьи «Загадка ”Голубой шали”»[669], дает нам право рассматривать эту пьесу не просто как явление поэтико-художественного плана, но и с позиций истолкования глубинной символики и разнообразия смыслов. При относительной свободе интерпретации в ходе истории произведение приобретает целую серию конкретизаций.

Критики, отвечающие на вопрос о загадке «Голубой шали», склонны видеть успех спектакля в народном юморе, песнях С. Сайдашева, танцах, народных обычаях, праздниках. Именно в ее фольклорной основе усматривают секрет популярности пьесы.

В 1956 г. режиссер Ш. Сарымсаков (оформление художников М. Сутюшева и А. Тумашева) после долгого забвения вернул на сцену легендарную пьесу К. Тинчурина. Он, по сути, восстановил старую постановку, в которой на первый план была выдвинута задача «правдивой

---

[669] Валеев Д. Загадка «Голубой шали» // Сов. Татария. – 1970. – 20 окт.; Игламов Р. Загадка «Голубой шали». – С. 30–36.

передачи быта, нравов и обычаев татарского народа»[670]. Сохранилось несколько фотографий: видоизменились живописный задник и некоторые принципы пространственного решения. На сцене была выстроена старая дореволюционная татарская деревня...

По воспоминаниям художника А. Тумашева, особо выделялась сцена посиделок девушек (проходила в домике с небольшими окнами): на переднем плане на нарах девушки готовят Майсару к свадьбе[671]. Сценография была решена в реалистическом ключе с элементами этнографизма. Через костюм и декорации были показаны социальные различия между богатыми и бедными.

Критика, приветствуя возобновление спектакля, не принимала повтора старой постановки, отмечая несоответствие спектакля художественным требованиям времени[672]. Заслуживают внимания суждения московских искусствоведов по поводу светопластического решения спектакля[673]. Свое недовольство высказывала и Г. Кайбицкая, вспоминая о намерении К. Тинчурина и С. Сайдашева создать по «Голубой шали» либретто. По ее словам, К. Тинчурин сам хотел внести некоторые изменения в сценографическое решение спектакля, тем самым усилив разоблачительный пафос спектакля: двор, в центре – колодец, на заднем плане – еще один прозрачный дополнительный занавес. В глубине сцены видны покои Майсары. Майсара, покрытая голубой шалью, плачет. Во время сцены убийства Булатом дяди Майсары ишан, довольный, сытый, разодетый, с четками в руках, заходит в ее покои[674].

---

[670] Илялова И. Академия театры сәхнәсендә – татар классикасы // Казан утлары. – 1974. – №8. – Б. 153.

[671] Из беседы с художником 12 января 2002 г.

[672] Еники А. «Голубая шаль» // Сов. Татария. – 1956. – 30 июня.

[673] Вот как об этом писала М. М. Гран: «По линии «Голубой шали» [есть] мелкие недостатки, но чрезвычайно обидные. Окно по центру сцены. Тюль рваный, кусты мятые, неподкрашенные. Плохая падуга. Есть фонарь, но тень падает на задник и проецируется на минарет. Это снимает хорошо организованный свет в картине, и целостность восприятия спектакля теряется» (Стенограмма собрания работников театров г. Казани о положении постановочной работы. – Казань, 1958 // Библиотека СТД. – Ф. 6. – Оп. 9. – С. 21 (40).

[674] Кайбицкая Г. Зәңгәр шәл // Совет Татарстаны. – 1956. – 11 сентябрь.

Следующий вариант спектакля по этой пьесе появился в 1970 г. в постановке М. Салимжанова (художник М. Сутюшев). Как считает И. Илялова, по сравнению с другими постановками национальной классики («Американ», «Миркай и Айсылу», «Угасшие звезды»), она не стала особым открытием[675]. В художественном оформлении М. Сутюшева меняется декорация первого акта: на передний план выдвигается высокий огромный забор Зиганши. Переданы в контрасте его богатство и бедная одежда деревенских парней и девушек. Костюмы сохранены почти без изменений. На втором фото – сцена разговора ишана со своими женами. На заднем плане виднеется панорама деревни с заборами и мечетью. Шаль, свисающая сверху, использована как элемент оформления, присутствующий на протяжении всего действия. Как отмечает критика, «Салимжанов так и не покинул полностью плацдарм добротного реализма постановки 1956 г., давшей некую усредненную модель музыкально-драматического спектакля»[676]. Режиссер признавался, что не во всем ему удалось оказать сопротивление бытующим в театре устаревшим традициям, не удалось найти и новый принцип пространственного решения[677].

Осмыслить всю содержательную глубину и многослойность произведения Тинчурина, как представляется, удалось спустя 15 лет – в 1985 г. Оформление режиссер М. Салимжанов поручил молодому художнику Р. Газееву. Обладая природным даром, из множества мотивов пьесы художник выделил самое существенное: народный, фольклорный характер этой мелодрамы. Источником вдохновения для него послужил собственный опыт познания татарского народного творчества, прежде всего шамаиля, вышивки, деревенского зодчества.

Впервые в истории постановки этого спектакля художник использовал суперзанавес в виде огромной шали (по типу треугольника, спускающегося

---

[675] Илялова И. Академия театры сәхнәсендә – татар классикасы… – Б. 153–154. [Сохранилось фото из буклета.]

[676] Игламов Р. Загадка «Голубой шали». – С. 334.

[677] Там же.

острым концом до пола), тем самым стремясь концентрированно выразить основную мысль пьесы Тинчурина и своего пластического решения. Для центра композиции он выбрал изображение парных белых голубей с веточкой, нередко встречающееся в искусстве татарских шамаилей и татарской вышивки (как правило, оно занимало верхнюю его часть)[678].

Птицы, выражающие в тюркской поэтике душу человека, здесь являются символом любви. Изображение пейзажа также символично (пшеница, поле, деревья), передано в обратной перспективе. Художник использует прием народных мастеров, разномасштабность изображений, плоское письмо, идущее от вышивки и шамаиля, иногда аппликации. Таким образом, занавес оказался выполнен как лубочная картинка, как вышитое полотно. Особая завораживающая светозарность, лучезарность достигаются благодаря многослойной технике, подобно тому, как в шамаилях фольга, подкладываемая под стекло, дает особый эффект «свечения». Под воздействием света занавес переливается многочисленными серебристыми, золотистыми отблесками. Костюмы персонажей решены в такой же серебристо-золотой мерцающей гамме (художник С. Скоморохов).

Голубой цвет шали здесь визуально выступает как этнопсихологический код, занимающий особое место в эстетическом мироощущении тюрков. Это цвет голубого неба Тенгри, которое почитали далекие предки тюркских народов, а также сакральный цвет восходящего солнца, Востока[679]. Из всех символических значений, выделяемых исследователями, голубой цвет у Газеева – цвет идеала, зовущий за собой других, символ, притягивающий к себе голубые высоты и дали, то есть выражение свободы духа[680].

Цветовая завязка спектакля, как выражение романтической линии, в

---

[678] Шамсутов Р. Искусство татарского шамаиля (сер. XIX – нач. XX в.). – Казань, 2001. – С. 65.

[679] Давлетшин Г. Очерки по истории духовной культуры предков татар (истоки, становление, развитие). – Казань: Таткнигоиздат, 2004. – С. 45.

[680] Бакиров М. Х. Генезис и древнейшие формы общетюркской поэзии: автореф. дисс. ... д-ра филол. наук. – Казань, 1999. – С. 84.

ходе действия приобретает различные оттенки и отражает общую эволюцию основных музыкальных образов: «...от жанровых в первой картине к лирическим, далее к лирико-эпическим и героическим в заключительных сценах»[681]. Радужный веселый цвет, царивший в предыдущих сценах, в сцене беглецов заменяется напряженным контрастом розового и фиолетового, а в финальной сцене это предощущение обретает более контрастную колористическую эмоциональность: здесь уже зеленый дом ишана пылает в красном огне и несет в себе ощущение предстоящей революции.

Все архитектурные мотивы, имеющие внешнее сходство с традиционной полихромной татарской архитектурой, тоже переданы плоскостно, в изобильной орнаментике, контурно, с акцентом ярких локальных цветов. Бесконечен из картины в картину переход из трехмерного пространства в двухмерное и опять – в трехмерное в других картинах. Но от того, что мотивы шамаиля и архитектурные мотивы прямо перенесены на сцену, театральные формы не кажутся скучными, неживыми. Художник смог дать им собственную интерпретацию.

Проникновенный лиризм «Голубой шали» с ее темой красоты природы, вся ее одухотворенность, поэтичность звучат в спектакле ярко и весело. Опора художника на достижения народного прикладного искусства дает возможность подняться над повседневностью. От начала до конца спектакля не покидает ощущение сказочности, приподнятой театральности. И дело не только в одаренности художника, но и в найденном живописном сценическом методе. На основе традиций народного искусства он творит новую театральную красоту.

В сложном процессе вызревания своеобразного живописного стиля театральной декорации были поиски и другого плана. Образное решение «Голубой шали» художником А. Закировым в Мензелинском драматическом театре (реж. Ф. Ибрагимов, 1985) значительно отличается от всех

[681] Салитова Ф. Ш. Творческое содружество драматурга Тинчурина… – С. 29–30.

предыдущих постановок. На сцене была сооружена единая установка метафорического характера. Она соответствовала содержанию романтической, легендарно-героической постановки, чуждой бытовизму, этнографизму и натуралистической достоверности. Здесь не было привычных деревенских домов, широких ворот и прочих элементов крестьянских или байских построек, подчеркивающих место действия. По словам Р. Батуллы, вместо них художник выстроил на сцене слева и справа подобие высоких стен, заостренными вершинами напоминающих темницу или ловушку. Ощущение безысходности усиливается расположенным в глубине сцены частоколом казачьих пик, словно отражающих устои царского строя. В центре сцены – небольшой помост, своими точно продуманными перемещениями вызывающий необходимое физическое состояние актеров и массу ассоциаций в зрительном зале. Этот мост на колесиках в одном эпизоде воспринимается как высокие ступеньки дома ишана, в другом – как мостик, соединяющий и разъединяющий двух влюбленных. А в сцене беглецов он служит и дозорным пунктом. В финале спектакля разрушение Булатом этой конструкции воспринимается как освобождение духа[682].

Итак, рассмотрев различные типы оформления «Голубой шали» К. Тинчурина, определяемые характером функционирования сценографии в музыкальном спектакле, приходим к выводу о выполнении ими трех основных функций: организация места действия, участие в игре-действии, создание образа персонального значения. Выход на передний план в разные периоды то одного, то другого типа сценографического творчества является отражением динамики смены тенденций и направлений развития театральных исканий. В постановках 1920-х гг. (художник Беньков), середины 1950-х гг. (художники Сутюшев, Тумашев), 1970-х (художник Сутюшев) ведущее положение занимает оформление конкретного места действия. При этом на протяжении полувека оно претерпевает различные

[682] Батулла Р. Зәңгәр шәл // Социалистик Татарстан. – 1985. – 7 ноябрь; Хабибуллин Р. Живая связь времен // Сов. Татария. – 1985. – 17 окт.

изменения: от преобладания жизнеподобной декорации с использованием натуральных фактур и подлинных вещей к расширению диапазона видов сценического изображения места действия (не только с помощью живописного задника, но и с помощью света и единых установок в виде архитектурно встроенных элементов). В то же время в творчестве Сперанского в форме стилизации под лубок происходит осмысление принципов создания обобщенного места действия. Решение костюмов, использование маски-грима, стилизация шали как элемента оформления – первая попытка использовать принципы игровой сценографии. Но она проявилась лишь в качестве единичного опыта сугубо индивидуального характера, то есть рожденного замыслом режиссера и личной склонностью художника.

Ситуация меняется в 1980-е гг. Оформление конкретного места действия отодвигается на второй план – происходит современное осмысление принципов создания обобщенного места действия. В одном случае – у Закирова (Мензелинский драматический театр) эта визуальная метафора (ловушка, темница), проявившаяся в конструировании «аппарата» для игры-действия, относится к игровой сценографии. В другом случае – у Р. Газеева (театр им. Г. Камала) – стилизация мотивов народной художественной культуры и создание образов в духе эстетики постмодернизма (осмысление всего пространства в виде вышитой шали – шамаиля) относятся более к персонажной сценографии.

Серьезные сдвиги происходят и в пространственном решении, оно становится плоскостным. Меняется отношение к категории времени. Как и в фольклоре, подчеркивается *вневременное, всевременное, универсальное.* Изменяется и отношение художника к изображаемым событиям: если в предыдущих постановках наблюдается ярко выраженная критическая направленность, то в последних заметно «растворение» уникального субъ-

ективного мира художника в культуре как множестве субъективных миров[683].

Музыкальная драма К. Тинчурина «Голубая шаль» представляет собой произведение поэтическое, многожанровое. Именно благодаря многослойной структуре она обладает способностью чутко отзываться на самые разнообразные требования времени. Новая версия С. Скоморохова с режиссером Ф. Бикчантаевым в новом тысячелетии – тому подтверждение.

4.2.3. Интерпретация фольклора на татарской сцене (сценография Т. Еникеева к спектаклю «Идегей» Ю. Сафиуллина)

Ранее мы писали об одной из наиболее удачных интерпретаций фольклора на татарской сцене художником П. Сперанским – о постановке пьесы «Идегей» Н. Исанбета в 1941 г. Однако нужно отметить, что это обращение не непосредственно к фольклору, а к литературе, к той ее ветви, которая возникла как бы на пересечении фольклора и профессионального литературного творчества: пьеса «Идегей» создана на основе средневекового общетюркского дастана, состоящего из стихотворного текста.

Если авторский взгляд П. Сперанского, неповторимые особенности его стиля вполне отчетливо просматриваются сквозь общетиповую фольклорную стилистику, в границах фольклорного мышления, то в сценографии Т. Еникеева в постановке «Идегея» по пьесе Ю. Сафиуллина (реж. М. Салимжанов, 1994) берет верх индивидуальное художественное мышление. Здесь привлекаемый фольклорно-этнографический материал полностью подчинен авторской задаче. И тут мы имеем дело уже с принципиально иным типом отношения к фольклору. Его суть и специфика заключаются в том, что в данном случае художник утверждает прежде всего свое неповторимо-индивидуальное авторское видение. Фольклорная стихия

---

[683] Данилова И. Л. Модерн – постмодерн? (О процессах развития драматургии 90-х годов). – Казань: Фэн, 1999. – С. 12.

здесь властно упрощается, играя значительную, но уже сугубо подчиненную роль в рамках общего авторского замысла.

Здесь фольклорный мотив (эпическое начало) усиливается за счет образа рассказчика в традиционном татарском костюме, который выдвигается в качестве стержневой оси всей образно-сюжетной конструкции спектакля.

В этой постановке сценограф Т. Еникеев усиливает разрыв между сценическим пространством, театральным костюмом и фольклорной традицией, продолжая тенденции, наметившиеся в творчестве П. Сперанского. Нужно отметить, что он продвинулся дальше в плане более полного и тонкого претворения эпоса средствами именно театральной образности.

Необходимо было выявить фольклорное начало не только на уровне сюжетного действия или особых характеристик действующих лиц, важно было подобрать высокому строю трагедии и соответствующий высокий стиль повествования. Особую приподнятость и красочность фольклорной повествовательной манеры должны были передать не только костюмные образы, но и пространство, его необычный ритм и пластика. С этой целью художник задумал смелый эксперимент с пространственным и цветопластическим решением спектакля, который проявляется и в эскизах – вначале белый задник, на котором видны полная луна и курган с зеленеющими дарами, сменяется на дворец золотоордынского хана с голубым фонтаном, из которого в финале течет красная вода. С помощью такого интенсивного, кричащего цветного решения художник добился большей экспрессии, более высокого эмоционального накала в кульминационных фазах повествования. В финале архитектурное пространство теряет реальные очертания, все превращается в могильные камни, задняя часть конструкции вообще висит на тросах. Суперзанавес, обрамленный золотом, в начале спектакля вытягивающийся из оркестровой ямы, в антракте своими уголками образует арочные проемы.

Как отмечает театровед Б. Поюровский, «спектакль выходит за рамки локального сюжета, образуя некое космическое пространство, вмещающее в себя многие цивилизации. Этому в немалой степени способствует и художник Т. Еникеев»[684].

Действие происходит в придуманном пространстве, напоминающем археологические раскопки, которые по ходу спектакля вызывают различные ассоциации: то ли это булгарские руины, то ли развалины древнего города, то ли Стоунхендж. Это и Голгофа, на которую восходит гордый Норадын; и скалистый берег, с которого хан Токтамыш пытается предостеречь Идегея от предательства; и коридоры-норы, где плетет свои интриги коварная Джанике, ханская жена. Орнамент на дверях тоже полисемантичен: то ли скифские знаки, то ли арабские письмена, то ли просто древние знаки. Такой принцип решения сценического пространства продолжен и в костюмах. Для пошива были использованы современные, не свойственные национальной культуре легкие ткани (трикотин, жаккардовая ткань, ацетатный шелк) локальных цветов (красный, черный), декорированные золотым растительным орнаментом. Украшения костюмов не сохраняют почти никакой связи с подлинными общетюркскими образцами. Минимум знаков, напоминающих связь с национальной культурой, отход от полихромии. В основу конструкций положен графический принцип. Но тем не менее сохранен ряд характерных для этноса черт (например, длинный рукав, длинная юбка, многослойность народного костюма, тюбетейка). Костюмы группы Идегея (Тазетдинов) решены в зеленом колорите. В финале его костюм становится еще светлее. За основу кроя взят жилян, использовано множество украшений, кожаные сапоги. Все это художник варьирует исходя из общетюркских мотивов, хотя можно обнаружить и черты общеевропейской моды. Например: воротник Янаки, зауженные рукава (XVI в.), но они длинные и собраны на европейский манер. В третьем акте актеры появляются в темной одежде (черной, коричневой), не свойственной татарам. Костюм Субры

[684] Поюровский Б. Бенефис бенефисов // Культура. – 1995. – 14 янв.

(Ахметзянов), белый в начале спектакля, в финале становится серым, имитирующим фактуру камня, с кровавым шлейфом (шлейф был и в меховом костюме Джанике (Гайнуллина)). «Это – чисто художественный ход: подобие шлейфа возникает у всадника, сидящего верхом на коне»[685]. В костюме Хана превалирует красно-золотой цвет. Спектакль был массовым. Сценограф Т. Еникеев отмечает: «…У каждого времени свои технические возможности. В 1930–1950-е гг. периферийные театры пытались приблизиться к столичному театру, где была целая культура по росписям тканей: красочные старинные узоры рисовались фунтиком, использовались натуральные меха, костюмы продувались красками. Несколько таких костюмов сохранилось в гардеробе театра. В современных театрах таких возможностей нет. В химчистках уже нет покраски. В XXI в. появилось много новых тканей… Когда готовился этот спектакль, были проблемы с тканями, поэтому мы перекраивали старые костюмы и использовали с доработками головные уборы из гардероба театра». Так, в этом спектакле были использованы артефакты – костюмы Идегея, Тимура и стражи, созданные П. Т. Сперанским в 1944 г., а также перешивались костюмы из других спектаклей. Например, для Джанике был использован костюм Реганы («Король Лир» , 1956), сшитый в свое время из старинных церковных тканей, в частности парчи песочного цвета с вышивкой пряденым золоченым серебром[686].

В таких костюмах особенно отчетливо проявляется карнавализация (следуя Бахтину) особого свойства, очень близкая к постмодернистской игре культурно-национального наследия: смешение признаков не только различных эпох, стилей, направлений, но и национальных культур (татарской, башкирской, монгольской, арабской, азербайджанской, чувашской). Помимо фольклорной традиции, можно обнаружить влияние и живописных образцов (особенно в решении сценического пространства).

---

[685] Из беседы с Т. Еникеевым в 2003 г. Запись хранится у автора.
[686] Донина Л. Н. Татарский костюм в театре… – С. 167.

Очень важным условием объединения культурных контекстов, создания их полифонического звучания является включение их в некое подобие общечеловеческого пространства, которое, в свою очередь, не соотнесено с каким-либо конкретным историческим временем.

В целом такие признаки татарского театра, как исторический контекст, психологизм, реализм, детализация, остались прежними, но благодаря художнику возник очень важный дополнительный смысловой акцент: все происходящее оказывается вписано в контекст общечеловеческой культуры, описываемое событие приобретает некое вечное, вневременное звучание.

Таким образом, можно сделать вывод о существовании своеобразной тенденции к постепенному преодолению связи театрального пространства, костюма с этническим прототипом. И этот процесс отхода продиктован не только и не столько стремлением к театральности, зрелищности, сколько, по-видимому, очень важной для татарского театра тенденцией к карнавализации. В современных условиях эта карнавализация трансформировалась в такое явление, которое принято называть постмодернистской игрой.

4.2.4. Особенности творчества С. Скоморохова

Изменения, произошедшие в сценографии татарского театра, мы неразрывно связываем с деятельностью Сергея Геннадьевича Скоморохова (1952 г.р), главного художника ТГАТ им. Г. Камала. Он «совершил бескровную революцию в татарской сценографии, коренным образом изменил эстетические доминанты современного спектакля, стал изобретателем сценического пространства»[687]. Он сумел преодолеть

[687] Игламов Н. Изобретатель пространства // Сергей Скоморохов. Сценография. Каталог выставки. – Казань, 2013. – С. 5.

установившуюся при сценической реализации национальной драматургии косность, исходившую из подробного этнографического описания места действия. С его приходом в татарский театр усилилась связь режиссуры и сценографии, расширилось действенное пространство, появились новые фактуры, новые технические и технологические возможности. Особое значение приобрело в его решениях цветопсихологическое пространство, усилилась стилевая цельность спектаклей.

Первым учителем Сергея Скоморохова был отец – Геннадий Николаевич Скоморохов, 25 лет проработавший в театрах Дальнего Востока[688]. В мастерской отца он познал все премудрости сценографа: делал бутафорию, лепил скульптуры, пробовал кроить костюмы, ставил свет. Но самым любимым занятием мальчика было рисование, поэтому после окончания школы, долго не раздумывая, Сергей поступает в Ростовское художественное училище им. М. Грекова. Педагог в училище – Герман Павлович Михайлов, ученик Грабаря, последователь Филонова, – научил его бережно относиться к фактуре, холсту. Возможно, поэтому для Скоморохова каждый квадратный сантиметр сценического пространства, как и на холсте, имеет самоценное значение. Даровитость, фантазия, огромная трудоспособность молодого художника обращают на него внимание педагогов, и они рекомендуют ему поступить в школу-студию при МХАТ. Еще в студенческие годы (1970-е) он осуществлял постановки в театрах Комсомольска-на-Амуре. В 23 года он стал главным художником, заменив отца в его театре.

Высоко оценивали педагоги его эскиз оформления пьесы А. Островского «Женитьба Бальзаминова». Этот и другие эскизы к сказкам А. С. Пушкина интересны тем, что это были первые попытки осмыслить национальное художественное наследие и выразить свое отношение к нему.

---

[688] Скоморохов Геннадий Николаевич (1925–1975). С 1953 г. художник-постановщик, главный художник театра драмы Комсомольска-на-Амуре. Осуществил более 150 постановок в театрах Дальнего Востока. Участник Великой Отечественной войны.

Осознание же сложных функциональных, конструктивных и эстетических связей и закономерностей народного творчества придет позже. А пока были свойственные юности некоторая наивность, простодушие. «Плоское письмо», идущее от народной живописи, а иногда от вышивки, аппликации, соседствует с пастозной, эмоциональной колористической живописью. В первых работах присутствует и некоторая иллюстративность, обытовление пространства. Тем не менее эти эскизы привлекают своей живописной непосредственностью.

«Главный художник Поволжья» – так однажды шутливо назвал Сергея Скоморохова Ефим Табачников, режиссер БДТ им. В. Качалова. И это верно, так как художник работал во всех крупных городах Поволжья (в Казани, Нижнем Новгороде, Йошкар-Оле, Чебоксарах, Твери).

Творческая индивидуальность этого художника такова, что, стремясь дойти до глубины выбранной темы, он охватывает широкий спектр разножанровых материалов, и поэтому неудивительно, что Скоморохов легко и непринужденно работает в различных театрах одновременно и находит общий язык с режиссерами разного толка и направлений.

Глубокое изучение своей профессии выработало в нем очень ценное для сценографа качество – умение найти гармонию во взглядах и вкусах с режиссером. Каждого из них, с кем ему приходилось общаться и работать вплотную, он вспоминает с благодарностью. Период работы с Е. Табачниковым в театре им. В. Качалова в Казани и Нижнем Новгороде (1990-е гг.) он считает переломным: именно он привлек молодого художника к режиссуре, дал почувствовать себя зрелым мастером.

Встреча с Дамиром Сиразеевым, талантливым татарским режиссером, стала вторым «творческим рождением» художника («Плаха» – «Ахырзаман» по повести Ч. Айтматова, 1987). Начало новейшей истории татарского театра исследователи связывают именно с этим спектаклем, «случившимся на сломе эпох и важного не только своими художественными открытиями, но и ставшим феноменом, взбудоражившим общество по обе стороны рампы…

Пространство спектакля было решено в непривычной манере: стальные, почти вертикальные плоскости, по которым карабкались волки, намеченные пунктиром ковров очертания юрты, костюмы персонажей, световая партитура, осознанный минимализм взывали к качественно новым способам взаимодействия исполнителей с пространством. Внешняя скудость выразительных средств выводила на первый план сценические метафоры – ими, аллюзиями, символами, элементами социального гротеска спектакль буквально врезался в память. Парадоксально, С. Скоморохов создал цельный художественный образ рушащейся социальной системы...»[689]

На посту главного художника Татарского академического театра (с 1995 г.) ему пришлось глубоко вникнуть в тонкости другой этнической культуры, в особенности ментальности. Это был неслучайный интерес к чему-то новому и иному, а осознанная необходимость.

В спектакле «Душечка» Т. Миннуллина для показа духовного родства с древним миром, когда человек и природа представляли единое целое, более подходила эстетика А. Руссо (реж. Ф. Бикчантаев, 1995). Его наивное творчество с его зачарованными лесами, существами с человеческим взором созвучно и поэзии Габдуллы Тукая, и татарским сказкам о Шурале. Лучи света, пробивающиеся сквозь живописное полотно, живая вода напоминают нам сказку и тепло родной природы, живыми нитями связывая легенду и реальных людей, которые, общаясь с лесными обитателями, начинают ощущать себя частью мифологического мира.

Шурале – заблудившиеся в лесу существа, носители ушедшей интеллектуальной культуры, в белых красивых перчатках, в шляпе, под которой спрятан рог (пучок волос). Оттенки благородного черного и белого в их костюмах подчеркивают их аристократичность.

В костюмах Шурале-женщин – за основу взят силуэт городского татарского костюма, его дополняют кружевные накидки – полуистлевшие, похожие на паутинки. У Красавицы Шарале – плетенный из пряжи,

[689] Игламов Н. Изобретатель пространства. – С. 5.

потерявший уже рисунок кардиган. В контрасте с Шурале даны образы современных городских и деревенских девушек и парней, одетых в разноцветные (разностильные) одежды с вещевого рынка.

А в оформлении спектакля «Суббота, воскресенье, понедельник» Эдуардо де Филиппо (реж. М. Салимжанов, 1999) яркость итальянского темперамента тактично соединяется со звучностью и полихромностью татарского народного искусства. Все сценическое пространство решено в виде двора-колодца, в котором плавает парусный корабль. Это дом Пеппино и Розы. Здесь удивительно тонко проявляются особенности восприятия города итальянцем и жителем Казани. У зрителя одновременно возникает ощущение, что он плывет по каналу, и в то же время он охватывает своим взором все сразу: это уже точка зрения человека, живущего на возвышенности, на холме.

Итальянские балкончики, черепичные крыши домов, купола, плоскости стен представляют собой лоскутное одеяло, сшитое из разноцветных занавесок, столь любимых в интерьере татарского дома. Так же как «чаршау» (занавес) разделял жилое помещение на две половины, так и у Скоморохова благодаря разноцветным полотнищам двор и квартира соединены в единое целое. А белье на веревке, натянутое между этажами (так хозяйки вешают белье между узкими улочками итальянских городков), читается также как «кашага» – столь традиционные в татарском доме занавеси-подзоры (обычно они протягиваются над окнами на всю ширину избы и вдоль матицы, идущей поперек). Цветовое решение всего пространства, как и в узорных тканях татар, преимущественно сине-бело-красное. Благодаря этому «узорочью» сценическое пространство соответственно духу комедии становится красочно-нарядным и веселым.

В спектакле «Ильгизар + Вера» Т. Миннуллина (реж. М. Салимжанов, 2000), повествующем о сложных взаимоотношениях между носителями различных национальных культур и связанных с ними многих нравственных проблемах, художник все сценическое пространство решает в форме круга –

символа вечности. Симметрично расположены друг против друга знаки разных культур со вполне узнаваемыми архитектурными деталями – крыльцо татарского дома и русской избы. В центре – тысячелетнее могучее древо. Грубая кора, напоминающая жилы, вены старца, по которым течет кровь, как соки из корней в крону. Это – центр Вселенной, населенный новыми жизнями, которые автор решает через образ скворечников. Цветные ленты читаются как нити судьбы разных людей, а колокольчики, свисающие из звездного поднебесья, звучат как напоминание, что все происходящее на Земле совершается не только по ее законам...

В «Учителе танцев» Лопе де Вега (реж. Ф. Бикчантаев, 1995) художник искал стилистическое единство между мавританской культурой, являющейся частью испанской, и восточными мотивами, близкими татарской культуре. В цвете, крое, архитектонике костюмов удивительным образом трансформированы особенности татарского народного искусства, его любовь к «цветочному» и «полихромному» стилям.

В декоративном обличье Фелисьяны и Флорелы слышны отголоски мусульманского искусства (в одном из аятов (стихов) Корана правоверные уподобляются крепкому побегу, стеблю). Фелисьяна ассоциируется с цветущим садом с зрелыми плодами, растениями, а рукава и шнип напоминают крылья бабочки. На голове – фантастический убор: испанский гребень с вуалью, он одновременно выглядит и как цветочный букет.

В узорах ее костюма легко просматривается природный прообраз – мотивы татарской вышивки, идущие с булгарских и добулгарских времен: трилистники, пальметты и крупные гроздья винограда. Многоцветные узоры на черном фоне выделяются четкостью и цветовой красочностью. В расцветке мотивов ощущается большая свобода, характерная для народного искусства: листья, их отдельные лепестки, нанизанные на одну веточку, «расшиваются» в разных тонах.

В то же время узоры наложены не плоско, а объемно-выпукло, что отдаленно напоминает орнаментирование татарских изделий в так

называемой ушковой технике аппликации и золотошвейной глади (особенно женского головного убора – калфака). Рельефность цветочных форм здесь достигается за счет прокладки под «узоры» кусочков ткани, бумаги или других материалов. В итоге костюм Фелисьяны выглядит как гипсовая лепнина, богато украшенная цветочно-растительным орнаментом. Но она не тяжеловесна. Легкость материала, драпировки на юбке из прозрачной ткани создают воздушность и мягкую игру светотени. У Флорелы костюм тоже «скульптурный», но более светлый и легкий, как будто соткан из тамбурных швов. Еле заметны переливы цвета аппликативно наложенных бабочек.

«Скульптурность», характерная для костюмов, не дает проникновения внутрь, а диктует пластику форм, связанную со спецификой закрытости татарского и испанского костюмов, идущей от мусульманской традиции скрывать части тела. Поэтому пластика тела и его форм лишь угадывается, и благодаря этому движение становится сдержанным в эмоциях (то же самое наблюдается в татарском народном танце – полуповорот, полуперегиб корпуса, полужест рукой...).

А испанский колет у Скоморохова созвучен татарскому жилету. Как и в татарской кожаной мозаике, он собран из кусочков кожи. Но в то же время художник умело сочетает любовь испанцев к различным камням и украшениям и особенности татарского ювелирного искусства: как в старинном хаситэ (женское украшение – перевязь, поверхность ее украшалась различного рода бляхами, подвесками, самоцветами, монетами), мужские костюмы в этом спектакле украшены «аппликациями» из прозрачных и полупрозрачных стекол и зеркал.

В решении татарской классической драматургии Сергей Скоморохов сумел преодолеть этнографизм, излишнюю подробность в детализации, бытовавшие долгое время на татарской сцене. (Театровед Б. Поюровский как-то сказал: он делает современную сценографию, не нарушив татарский театр.) В спектакле «Свояченица, сестры и другие» (реж. Ф. Бикчантаев), поставленном по мотивам нескольких пьес Г. Камала, пространство решено в

виде фотосалона, а все «картины» выглядят как старинные выцветшие фотографии. Персонажи появляются как из старинного альбома в исторических костюмах с налетом времени – в серовато-белесых тонах, в которых цвет едва теплится...

В спектакле «Жизнь и смерть Вахита Мансурова», поставленном по пьесе классика татарской драматургии К. Тинчурина «Соңгы сәлам», графически линейная, заведомо конфликтная среда предельно очищена от бытовых деталей (реж. Ф. Бикчантаев, 1996).

Пластически тема несостоявшейся любви, неустроенности судьбы главного героя, несоответствие его устремлений духовному потенциалу выражаются через недостроенное строение – то ли фабрика, то ли вокзал, то ли гостиница волжского городка. Фоном для него является огромное окно в никуда, за которым течет Волга, не имеющая предела. И на нем отражаются в бесконечном круговом движении огни уходящего парохода. И небо с бесконечно плывущими облаками... Вдали – бесконечность, а на первом плане поперек этого движения строго горизонтально проложены железные рельсы. Ощущение от происходящего – иллюзия, быстролетящий сон...

Пьесу «Казан сөлгесе» («Казанское полотенце») К. Тинчурина художник воспринял как очень романтическую лирическую сказку (реж. Ф. Бикчантаев, 2003). В стиле модерн он по-своему интерпретировал многоцветность и узорность татарского народного искусства. Причудливая пластика линий и декоративность цветовых пятен, изысканность общего рисунка сценического пространства, ажурные «сканые» узоры на небесах – все это настраивало на ассоциации с хаситэ – богато украшенное самоцветами, шумящими подвесками и монетами ювелирное украшение.

Но образ, созданный художником, значительно глубже: он не преследовал цели воссоздания народного искусства и конкретного места действия. Несколько отстраняясь, он как бы играет в этот стиль. В декоре мечети, в витражах окон и дверей видим переосмысление такого художественного явления, как полосатость (оно было характерно для

убранства интерьера, бытовых изделий, а также декора женских головных уборов – калфаков).

Полотенце – этнографическая вещь, древний атрибут свадебных и других обрядов, отрываясь от своей утилитарной основы, вырастая до гиперболических размеров, становится «художественной вещью» – сценографическим персонажем. В ходе сценического действия оно превращается в своеобразный «аппарат» для игры: в развернутом виде становится ширмой для девушек, закрывающей их от взора парней, в скрученном виде – веревкой, через которую прыгает молодежь во время вечерних игр, или платком, посредством которого объясняются в любви Муршида и Салих. Когда молодежь высоко приподнимает его и пропускает влюбленных через свои ряды, белое вышитое полотенце становится символом светлой дороги, по которой должна пройти счастливая пара. То же самое происходит и с другими вещами. Обыкновенное бревно, обернутое холстом, вызывающее у зрителя ассоциации с ткацким станком, превращается в инструмент для музицирования во время посиделок. Ритмические удары девушек колотушками отзываются задорной чечеткой отплясывающих парней.

А в последнем спектакле М. Салимжанова «Баскетболист» (2001) по пьесе М. Гилязова события также разыгрываются на фоне современного сценического дизайна. Абсурдность ситуации подчеркивается контрастным диссонансным решением: и в цвете, и в композиции, и в фактуре, и в костюмах.

Контраст темно-черного, серого и светлого блестящего, заброшенного сарая и космической конструкции – контрасты трагической неизбежности. Металлическая жесткость пространства и человеческая плоть в нем изначально несоизмеримы – это несоизмеримость человеческой мечты и общественных коллизий. Замкнутое пространство – квадратура, состоящая из кусочков рифленого цинкового металла, деревянных балок, – явно делится на несколько частей. Потолок подчеркнуто низкий, нижняя часть его

организована хаотично разбросанными предметами. Это символ нематериализованной мысли (герой, бывший деревенский учитель по имени Сократ, сколотил баскетбольную команду из алкашей, безработных, инвалидов и намерен выиграть все чемпионаты и прославиться на весь мир). Средняя часть, решенная упорядоченными квадратами разной фактуры, логически переходит в верхнюю. Последняя организована: все линии параллельно сходятся в одной незримой точке, которая в финале спектакля раскрывается для полета воздушного шара, унося героев из этой безысходности...

Здесь воссоздана не столько конкретная деревня Баткаклык, сколько площадка для игры актеров, что было типично для системы игровой сценографии. В этом проявляется один из признаков постмодернистского театра – использование «игры» как гротескного изображения жизни. Костюмный эклектизм – тоже игровой прием для создания комедийно-гротесковых персонажей. Он основан на условном соединении бытовой одежды и на откровенно неправдоподобном смешении всех стилей и форм: в костюмах Сократа, Диогена элементы античного костюма в нелепом сочетании с бытовой одеждой, кроссовки «негра» Талгата – высокие, размером с таз для стирки белья – напоминают котурны, поднимающие его фигуру еще выше.

Реальные вещи даются в «карнавальной» обработке: бездонное ведро служит баскетбольной корзиной, взрослые люди играют в баскетбол детским мячом; женщина средних лет с косичками с разноцветными ленточками, с детским зонтиком прыгает по лужайкам как инфантильная девочка. Обыкновенная шапка, надетая по-иному, и вывернутые сапоги Сократа вызывают комические ассоциации с человеком с «наполеоновскими планами».

Благодаря игровому приему в решении облика персонажей костюмы воспринимаются как маски. Художник в них воплотил обобщенные типологические черты того или иного образа: учитель – мечтатель, негр –

баскетболист, узбек – беженец, молодой – инвалид, женщина – увлекающаяся звездами, летчик – бывший ученик Сократа, воплотивший свои юношеские мечты. Финальный эпизод, когда инвалид Фаридун появляется в виде «болотного чучела», состоящего только из надутых брюк, воспринимается как чисто цирковой трюк.

Нужно отметить, что и «звездная женщина» в серебристом одеянии, в белом парике а-ля Барби, и «летчик» в комбинезоне, в каске мотоциклиста и огромных резиновых сапогах, как и «болотное существо», воспринимались как совершенно самостоятельные сценографические персонажи, воздействовавшие отдельно от актерского исполнения.

А в оформлении сказки «Кара чикмән» («Черная бурка», реж. Ф. Бикчантаев, 2002) осетинского автора Георгия Хугаева находит свое логическое продолжение стремление соотнести частные человеческие судьбы с судьбой мира, вселенной, свойственное спектаклю «Плаха» по повести Ч. Айтматова. Если в последнем пластической доминантой была вертикальная железная стена, то в огромном пространстве «Кара чикмән» это строго горизонтальная двухъярусная композиция – мостик на канатах, символизирующий незащищенность, зыбкость существования зверей.

А логово волков, наоборот, как амфитеатр, построено как замкнутое пространство, в которое входит огромный диск луны, символизируя, во-первых, «волчье начало», во-вторых, давая космическую масштабность и тем самым превращая фигуру актера в маленького зверя.

В этом пространстве, в котором существуют и звери, и люди, живут еще горы, которые в самые сложные драматические моменты жизни собаки Тугзара реагируют по-своему: то они приближаются к нему, то уходят, то становятся леденящим деревом, оберегающим его от ударов. Когда человек его убивает, они окрашиваются «кровью».

Интересная находка: белые бурки, являясь костюмным образом, становятся элементом декорации, создают ощущение наступления зимы.

В двухмерном пространстве театрального эскиза Скоморохов склонен к живописности. В зависимости от зрительного образа это могут быть сдержанные холодные тона («Царь Федор Иоаннович») или контраст черного и белого («Жизнь и смерть Мансурова»), контрасты теплого и холодного («Поминальная молитва»). А в эскизе к спектаклю «Слуга двух господ» цвет очень звучный, восходит к традициям народного искусства.

Писаных изобразительных задников и декорационных фрагментов мы не увидим в большинстве его произведений (исключение – живописное панно в спектакле «Җанкисәккәем»), но чувство цвета, живописности сценографической композиции присутствует почти в каждом из созданных им образов. Особенностью творческого метода Скоморохова является то, что цвет в его произведениях в своих тончайших тональных нюансах неотделим от фактуры. Цветовой строй сценографической среды для него – это цветофактурная живопись, где фактура и цвет не мыслятся друг без друга. Фактура в сценографической композиции Скоморохова многозначна и способна передать самые различные состояния душевного мира героев, может быть выражением эмоционального состояния сценического действия.

В «Царе Федоре Иоанновиче» (БДТ им. В. Качалова, реж. Е. Табачников) это металлическая сетка, при разном освещении может стать то жесткой, то прозрачной, то аморфной. В «Ахырзаман» (по повести Ч. Айтматова «Плаха») холодный металл, по которому карабкаются волки, символизирует непробиваемую стену власти, которая загоняет в тупик не только людей, но и животный мир. Теплое дерево и живая вода в «Җанкисәккәем» передают духовную близость человека и природы.

Фактура у Скоморохова может быть динамичной и функциональной, может вторгаться в действие, вовлекать актеров в игру. Например, как в спектакле «Лекарь поневоле» по пьесе Г. Жоженоглу (2000). Здесь осуществлена попытка ввести в развитие сценографии элемент импровизации. Когда актер на глазах у зрителей красит стены, он преображает интерьер, и в каждом спектакле это происходит по-новому.

Пластическое разнообразие создают многочисленные четырехстворчатые двери и в офисе, и в комнате врача. В них постоянно кто-то путается, «застревает». В них заложена программа действия «врачевателя поневоле»: он с женой крутится как белка в колесе в погоне за долларом.

Ориентация художника на естественные фактуры, извлечение из них глубокого смысла, эстетического содержания распространяются и на предметно-вещественный мир. Примером театрального перевоплощения самого обыденного предмета в образ сценографического персонажа может служить спектакль «Казан егетләре» («Казанские парни») М. Гилязова. Очень низко над рампой висят мягкие пушистые облака из синтепона, они в то же время играют роль суперзанавеса. То они перекрывают стог, то открывают вид на деревню. Так герои оказываются то в зоопарке, то в деревне, одновременно это и эстрадная площадка у озера. Ночью маленькие стога сена (бугорки) «оживают», они двигаются, мигают глазами, как ночные птицы.

Если обыкновенная лестница в результате манипуляций в руках городских парней превращается в решетку, тюремное окно, скамейку или просто используется в прямом назначении: чтобы подняться в беседку и опуститься на землю; то свое значение атрибута ангела проявляет лишь в мизансцене с девушками, когда те выстраиваются на лестнице в жесткую вертикаль спиной к ступеням. Таким образом небесная лестница становится символом духовного предназначения в руках хранителей священного национального истока – села.

Хотя эскиз не является для Скоморохова самодовлеющей ценностью, тем не менее в большом количестве эскизов и различных цветовых решений (он любит писать темперой еще с детства – в ней его привлекает созвучие театру, воздушность краски, яркость чистоты) – точное задание художника исполнителям, обязанным передавать нюансы света и цвета.

В 2002 г. в НКЦ «Казань», в 2012 г. в галерее «Хазинэ», в 2017 г. в галерее им. А. Мазитова прошли персональные выставки С. Скоморохова, на

которых экспонировались более ста эскизов и макетов, отражающих путь неутомимого искателя, поэта сценического пространства, экспериментатора. Поражаешься темпу работы художника: так, с 1975 г. он оформил более двухсот спектаклей, и почти к каждому спектаклю сохранились эскизы. На зональной выставке «Большая Волга» в Нижнем Новгороде он был единственным сценографом, представившим свои театральные эскизы.

Итак, на примере творчества С. Скоморохова мы видим, как искусство сценографии на рубеже веков обретало роль активного компонента сценического действия, не только равноправного искусству актеров, но и способного порой становиться определяющим, наиболее концентрированно выражающим суть основного события. Его активное обращение к традиции игровой сценографии знаменовало окончательное завершение периода доминирования декорационной системы (указания места действия) и в то же время было одним из проявлений начала движения к существенному расширению выразительных средств и возможностей сценографии.

ГЛАВА 5. МНОГООБРАЗИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯЗЫКА (СЦЕНОГРАФИЯ СЕР. 1990–2010 гг.)

5.1. Тенденции развития сценографии на рубеже веков

В начале 1990-х гг. произошли кардинальные и необратимые перемены в жизни страны, в отечественной художественной культуре в целом и в театре. Демократические перемены в обществе, как в зеркале, отразились и в деятельности мастеров татарской сцены. Для этого периода характерен возросший интерес к национальным проблемам, критический взгляд на окружающую действительность. Волна становления национального самосознания и самоопределения привела к поиску фольклорных истоков, к более углубленным формам фольклоризации, возвращению народной комедии, балагана, экспрессивность и эмоциональная выразительность, упрощенность образов которых находили повышенный отклик у зрителей.

В творчестве главного режиссера ТГАТ им. Г. Камала М. Салимжанова и нового поколения режиссеров (Д. Сиразиев, Ф. Бикчантаев, Р. Загидуллин, Р. Аюпов) стало более ощутимо использование новых, более зрелищных и современных художественных приемов.

Сценография татарского театра в эти годы обогатилась интересными поисками не только столичных, но и периферийных театров. Новые татарские театральные коллективы появились как в Казани (ТЮЗ), так и за ее пределами: в Набережных Челнах, Нижнекамске, Туймазах, Оренбурге. В Уфе возродился театр «Нур». Все они – детище постперестроечного времени. Позже статус государственного получили театры в Атне и Буинске. В какой-то степени сцены этих театров стали своеобразной площадкой для различных экспериментов. В них востребованными оказались и ведущие сценографы (С. Скоморохов, Р. Газиев, Т. Еникеев, Л. Гильмутдинов), и молодые (Б. Насихов, Б. Ибрагимов, Р. Хайруллина, Б. Гильванов), каждый из которых

внес свой вклад в динамичный процесс развития театрально-декорационного искусства, по-своему отразив требования, диктуемые театру временем.

Не задаваясь целью охватить все значительные явления театральной жизни, в этой главе будут рассмотрены разные по жанру, стилистике и принципам театрального мышления наиболее яркие работы сценографов, новизна которых в той или иной мере влияла на общий уровень и характер театрально-декорационного искусства. Обретя большую свободу выбора изобразительных средств, сценографы вели своеобразный диалог с разными традициями через призму опыта всей художественной культуры.

В центре нашего внимания оказались художники, которые выходят за рамки традиционного понимания задач искусства сценографии лишь как внешнего оформления спектакля и дают визуальную концепцию сочиняемого постановщиком сценического действия – проектируют его пространственное, световое, материально-вещественное обеспечение (как в целом, так и в эпизодах), а в итоге – раскрывают самые различные содержательные аспекты спектакля.

В зависимости от характера и стиля пьесы, от режиссерского замысла художники предлагают самые разнотипные решения. За последние годы мы видели выразительные примеры сценографического минимализма («Җирән чичән һәм Карачәч Сылу» у Т. Еникеева), конструктивистский дизайн («Соңгы сәлам» у С. Скоморохова, «Итиль-река течет» у А. Замиловой, «Ахырзаман» у Б. Насихова), архитектурные установки («Шәҗәрә» у Р. Газиева, «Биюче» у С. Скоморохова), конструктивистский дизайн и живописные композиции («Гаугалы гаилә» у С. Скоморохова), спектакли на природе («Кыйбла» Ж. Сулеймана у Т. Еникеева).

В панораме разнообразных решений сценического пространства свое место занимают сценографические решения, воссоздающие реальные жизнеподобные картины мест действия. «Реалистическая изобразительность» более характерна для периферийных театров (Альметьевск, Мензелинск). Она неизменно получает выражение и в столичных театрах, когда сам

характер пьесы требует воспроизведения сценической картины в духе соцреализма и она полностью воспринимается как адекватная духу пьесы.

Тяготение современной сценографии к стилистическому разнообразию, на наш взгляд, связано с теми процессами в театре, когда драматургия и актерское искусство перестали служить лишь материалом для режиссерских концептуальных построений. Сценография уже не сводится лишь к изобразительному повтору режиссерской мысли. Аналогичные процессы были характерны для развития театрально-художественного искусства всей страны. Следует лишь отметить, что обновление сценографического языка в театрах Татарстана происходило довольно медленно. В значительной степени это было обусловлено отсутствием притока новых сил. Особенно остро дефицит сценографов ощущают периферийные театры. (Сегодня лишь в Нижнекамском театре им. Т. Миннуллина в штате имеются художник-постановщик (Б. Насихов) и художник по костюмам (Ф. Мухамедшина). В остальных театрах работают приглашенные художники со стороны.)

Поиск новых форм и методов оформления спектаклей мы связываем с именами художников Р. Газеева, Н. Кумысниковой, А. Замиловой, пришедшими в татарскую сценографию в начале 1980-х гг.; С. Скоморохова, Т. Еникеева, Б. Ибрагимова – в 1990-е гг.

Наиля Кумысникова – выпускница художественного института им. Сурикова, подготовившая немало талантливых художников (С. Рябинин, А. Исмагилова, Е. Ермолина, Т. Граханцева, М. Покалев и др.), запомнившаяся постановками классических произведений («Без ветрил» К. Тинчурина в Альметьевске, «Женитьба» М. Гоголя в Мензелинске, «Последние» М. Горького в Бугульме, «Ил» («Родина») К. Тинчурина в Казани), к сожалению, редко востребована театрами. (В последнее время она возобновила сотрудничество с Тинчуринским театром)[690].

[690] В 2003 г. на республиканской выставке сценографии она представила эскизы оформления некоторых неосуществленных спектаклей. Исходя из образного решения художник в одном случае выбирает золотистый колорит старинной парчи, например, для оперы «Пиковая дама», а в другом – для «Женитьбы» – черно-белую графику.

Если Н. Кумысникова свои творческие замыслы смогла осуществить в основном в периферийных театрах, на экспериментальных подмостках, то Альфия Замилова в течение 20 лет работала в разных театрах Казани. В ее работах проявляется изобретательность, активное стремление к новизне: в одних архитектурная конструкция, очищенная от бытовых деталей, сочетается со строгой монументальностью – таковы декорации к спектаклям «Итиль-река течет» Н. Фаттаха (в Тинчуринском театре), «Җәһәннәм биюе» («Ночной гость») К. Хоинского, где зритель сталкивается с вечными философскими проблемами, с миром высоких страстей и крупных эпических характеров; в других – изящные, лиричные метафорические композиции приводят к неожиданным динамическим решениям («Алтынчәч», «Асылъяр» М. Файзи).

Сегодня особо актуальное значение приобретает современное по звучанию и экспериментальное по духу творчество Т. Еникеева. Его сценографические поиски позволяют говорить о новых и плодотворных тенденциях в татарском театре на рубеже веков. Для его театральных макетов, эскизов к декорациям характерна чистая конструктивность, острая графичность, стремление разрабатывать не только дизайн пространства, но и самого действия. В решении исторических и фольклорных произведений Т. Еникеев значительно опередил свое время. Он поднял на новый качественный уровень само понятие театральности в этих жанрах, ввел элементы сценического дизайна, конструктивный подход не ради формальных новшеств, а ради более точного раскрытия особенностей изобразительной культуры татарского народа.

Он выдумывает, изобретает, экспериментирует с символами, знаками, с приемами, с фактурами и техническими средствами. Однако его умное изобретательство не делает его искусство отвлеченно-рациональным. И в этом главная привлекательность его творчества. Он умудряется быть

Встречаются и интенсивные, насыщенные цветовые поверхности (синие, зеленые, красные, как в эскизах к спектаклю «Любовь к трем апельсинам»).

простодушным и по-детски непосредственным при всем своем «рационализме». Художник серьезное внимание уделяет цветопластическому решению спектаклей, создает своеобразную «драматическую» фактуру. Эти качества проявляются в его творчестве и в прочтении национальной классики и современной драматургии.

В спектакле «Ак калфак» М. Файзи[691] в Альметьевском драмтеатре (реж. Ф. Бикчантаев) художник главный конфликт спектакля – столкновение природного божественного чувства с миром социального неравенства – решал в контрастном противопоставлении живой натуры и искусственной фактуры, символики цветов (красного и белого), наделив их по-восточному поэтическим настроением. При этом художник, в лучших традициях музыкально-поэтического театра, удачно стилизовал татарский общенациональный костюм, используя современные ткани и аксессуары. Совсем дерзким можно считать решение костюмов главных героев. Поэт-пастух, воспевающий свою любовь в песнях, в природном окружении предстает как первобытный человек в безрукавке, сшитой из шкур, а во время встречи с возлюбленной – в джинсах и ковбойских сапогах с накладками. Отец героини в восточном халате, с феской на голове – совсем современный тип «нового татарина». Так художник смешивает разные эпохи в едином пространстве.

Необычным было оформление Т. Еникевым социально-сатирических комедий З. Хакима «Кишер басуы» («Летающая тарелка», «Морковное поле», 1993) и «Күрәзәче» («Ясновидящий», 1998). Здесь арсенал комедийных средств, обновленный режиссером М. Салимжановым, обогатился за счет использования элементов соц-арта. Как пишет Г. Зайнуллина, «...в отличие от художников концептулистов-соц-артистов, для которых наиболее емкой моделью советского образа жизни являлась коммунальная квартира, <…> сценография «Летающей тарелки» задавала

[691] Спектакль «Ак калфак» М. Файзи – участник Международного театрального фестиваля в Каире, в 1999 г. получил премию «За высокую постановочную культуру» на V Республиканском театральном фестивале им. К. Тинчурина в Казани.

происходящему на сцене космический масштаб. Художник смоделировал пространство действия под открытом небом: жалкие колхозные постройки в центре сцены на фоне всеобъемлющей бездны черного задника напоминали латиноамериканские фавелы-времянки, сооруженные из подручных средств: досок, сетки «рабицы», дешевого ситца. Это создавало ощущение зыбкости, хрупкой временности декораций, в которых существовали персонажи. Яркое освещение подчеркивало энтропийность, недовоплощенность реальности, а также создавало напряжение на границе между светом и мраком, дающее остроту контурного рисунка – эффект карикатурной графики. В костюмах наблюдалось тяготение к плакатной чистоте цвета: желтая косынка, оранжевые жилеты, розовое платье, зеленая рубашка, красная скатерть на столе»[692]. Сценография спектакля «Ясновидящий» также транслировала свойства «плохой вещи»: в центре сцены ограда недостроенной мечети, на авансцене на земле лежала куча кирпичей; здесь же скамейка, сколоченная из нестроганых досок, бревна, стог сена, ящики из-под бутылок, голые кусты. На сцене неизменно на протяжении спектакля висит указатель «Колхоз имени Карла Маркса». В отличие от первого спектакля, цветовая гамма тяготела к монохромности: женщины – в белых шалях, мужчины – в белых рубашках, на голове у агронома – белая кепка, парторг повязал белый шарф. Памятник Ленину, установленный рядом с мечетью, и звезда на скамейке тоже белого цвета. Забор запорошен белым снегом. Таким образом «всепоглощающая бездна черного задника контрастировала с готовой раствориться в ней маргинальной освещенной зоной»[693], создавая ощущение бесприютности и холода. Порой атмосфера тревожной неопределенности и напряженного ожидания, созданная на сцене, вызывала ассоциации с фильмами А. Хичкока.

Направление соц-арта, мощно заявившееся в этих спектаклях, после долгого перерыва вновь проявилось в творчестве режиссера Ф. Бикчантаева в

---

[692] Зайнуллина Г. И. Элементы соц-арта и постсоц-арта… – С. 57–58.
[693] Зайнуллина Г. И. Указ. соч. – С. 81.

спектакле «Дивана» («Одержимый») Т. Миннуллина (2007). Главный герой трагифарса, молодой человек по имени Виль (аббревиатура имени, отчества и фамилии Владимира Ильича Ленина), начитавшись трудов Ленина, возомнил себя вождем мирового пролетариата и хочет сделать все человечество счастливым. В саду стоит шалаш, как у Ленина в Разливе. Элемент мягкого шаржирования присутствует в облике Виля. Как и Ленин на хрестоматийных картинках, он носит драповое пальто (правда, жилет надет на голое тело), на голове кепка. Что касается костюмов других персонажей и пространственного решения спектакля, Г. Зайнуллина в своем исследовании метко провела параллели с прежними соц-артовскими постановками: «круглые очки Нургазиз бабая отсылают к интеллигенту Ханафи (исполнитель – тот же Р. Тазетдин), золотая цепь на шее бизнесмена Кима – к бандиту Равилю (исполнитель – тот же А. Арсланов) из грустной комедии «Ясновидящий». Картофельное поле – парафраз морковного поля из фантастико-сатирической комедии «Летающая тарелка». Первое появление Виля – реминисценции фронтального мизансценирования с использованием второго плана»[694].

В этом спектакле наблюдалось характерное для постсоц-арта «смещение акцентов, при котором советское перестает быть собственно советским и выступает в качестве знаков навсегда канувшего в небытие детства, мира беззаботности и света»[695]. Художник вначале с помощью яркого рассеянного света, благодаря стерильной чистоте вещественно-предметного мира, создает атмосферу воцарившегося на земле рая: вдоль авансцены рассыпаны клубни картофеля, покрытые прозрачным материалом, белый задник, плодоносящая яблоня в саду, зелень у забора. На заднем плане опора ЛЭП, газовая труба и тарелка спутниковой антенны на фоне голубого неба «вносят ноты соцреалистического оптимизма», создавая картину гармонии научно-технических достижений и природы. В эту идиллическую

[694] Там же. – С. 154.
[695] Там же. – С. 24.

картину нотку тревоги вносят: одна засохшая яблоня и знак смерти на опоре ЛЭП, вызывая ассоциации с картиной Э. Булатова «Опасно». Обреченность горячих порывов персонажей ко всеобщему счастью предрекает решение сценического пространства, лишенного глубины и перспективы движения: горизонтально выстроенная вдоль задника гряда сена и забор из рабицы связываются в восприятии зрителя «в единый лабиринт-ловушку»[696]. В финале постепенно яркое освещение переходит в осенне-сумеречное состояние, вместо птиц с райским пением на заднем плане появляются огромные коровы… Женщины, укутанные в шали, фуфайки, на фоне разобранного голого шалаша собирают разбросанную на авансцене картошку. На заднем плане одиноко висит тарелка спутниковой антенны…

В сценографии «полностью стилизованных под народные представления»[697] спектаклей «Гөргөри кияүләре» («Зятья Гэргэри», 1995) и «Йөрәк маем» («Душа моя», 1997) Т. Миннуллина в центре внимания художника – наиболее характерные черты, обычаи и старинные обряды этнических групп татар: кряшен и сергачских мишарей (реж. М. Салимжанов). Первый из них до сих пор идет на сцене ТГАТ им. Г. Камала без изменений в оформлении Т. Еникеева. В этом спектакле музыка и танцы, сценические аттракционы, акробатика, дурачества соединяются в яркой остроумной манере. «Зятья» на импровизационных подмостках, имитируя повадки животных (быка, петуха), демонстрируют силу, ловкость и смелость в борьбе, в танцах и пении, разыгрывают пантомимы. В сценографии, костюмных образах явно проявляется ориентация на лубок, «ситцевый интерьер».

Действие происходит на площади перед фасадом дома-крепости, который «штурмуют» будущие зятья Григория. В финале ворота открываются и молодые проходят в маленькую часовню.

---

[696] Зайнуллина Г. И. Элементы соц-арта и постсоц-арта… – С. 154.
[697] Салихова А. Р. Особенности формирования и развития… – С. 214.

Т. Еникеев создал декорации с учетом основных особенностей расположения домов татар-кряшен (окна, размещенные на длинной стороне дома, смотрят на улицу), с соблюдением характерных черт декорировки. Пристальное внимание обращено на украшение ворот (русские ворота с глухими створками, с калиткой – признак состоятельности)[698] и наличников окон резьбой: крупные розетки цветочного характера, треугольники. Традиционный дом с двух сторон замыкают изгороди (плетень): в спектакле обшитый досками дом с обеих сторон фланкируют плетни, холщовые колышущиеся полотнища с нарисованными орнаментальными узорами татарской вышивки ассоциируются порой с занавесями (чаршау), полотенцами с красной каймой на концах с изображениями парных птиц, одинокого петуха, деревенских девушек с коромыслами. На заборах березовые веточки.

Костюмы сшиты в соответствии с этнографическим принципом. Художник стремился создать новые театральные формы одежды, основанные на традиционном крое туникообразной рубахи. При конструировании костюма широко использовались вышивка, тесьма в виде каймы, а также этнографические костюмы из гардероба театра. Были реконструированы некоторые самобытные черты в крое костюмов, в способах ношения, в украшениях.

Здесь можно увидеть несколько разновидностей женской туникообразной рубахи, отражающих основные этапы ее развития: у старшего поколения рубаха с цельным остовом, у молодых – с горизонтальным членением остова, с пришивными воланами на подоле. Костюмы созданы с учетом того, что «кряшены часто верх или укороченный остов шили из домотканины (пестряди или крашенины), а широкий подол или только верхний волан – из фабричной материи»[699]. Поэтому объединяющим все костюмы (рубашка, жилет, брюки) признаком является

[698] Мухаметшин Ю. Г. Татары-кряшены (историко-этнографическое исследование материальной культуры). Сер. XIX – начала XX в. – М.: Наука, 1977. – С. 65.

[699] Мухамедова Р. Г. Татарская народная одежда... – С. 47.

клетка, олицетворяющая домотканую пестрядь. Неотъемлемой деталью одежды женщин старшего и среднего поколений являются передники. Мужская рубаха отца героини (Гэргэри) тоже близка к этнографическому прототипу: рубаха навыпуск, с боковыми клиньями, ластовицами. Конец рукавов, подол, подполок рубахи украшен вышивкой. Поверх рубахи затянут пояс. Как и полагалось замужним женщинам, жена Григория на голове носила головное покрывало «сүрәкә» (сорока), украшенное позументом, тесьмой и двумя рядами монет. Все женщины во втором акте надевали нагрудные украшения, состоящие из нескольких рядов монет, в том числе Урина – невеста в национальном костюме.

В спектакле «Душа моя» Т. Еникеев в эскизах костюмов также отразил основные территориальные особенности одежды сергачских мишарей, для которой характерен «лоскутной узор» (в частности, на полотенцеобразном покрывале тастар и на рубахе). Для оформления деталей костюмов также была использована домотканина (пестрядь в клетку)[700]. Поскольку действие происходит в наше время, молодое поколение играло в спектакле в современной одежде, без отличительных особенностей мишарского костюма.

В спектакле «Душа моя» замкнутое сценическое пространство, как и в восточном театре, ограниченное фиксированным задником, без каких-либо атрибутов дома, напоминало корейско-японские картины, на которых изображены водоем с цветущими деревьями на берегу, солнечный диск на небе. В макете на арьерсцене на возвышении расположен небольшой мостик на фоне белого экрана. В центре качается лодка на «воде». Берег обозначен станками-мостиками – актеры двигались по этой заданной художником траектории. Близость к зрительному залу, ограниченное пространство обязывали актеров детально разрабатывать свои движения и общий ритм спектакля, чтобы не разрушить его целостность. Здесь нельзя было делать широкие планы, все герои действовали очень компактно. На такой тесной

[700] В сер. XIX в. шили из белой самодельной ткани или из пестряди в клетку // Мухамедова Р. Г. Указ. соч. – С. 47, 67.

сцене большая роль отводилась свету, чтобы была видна мимика, эмоции героев. Мечты, грезы главного героя (Галяветдин) об отъезде в Японию реализовывались в танцах девушек в кимоно.

Среди заметных работ этого периода – сценический дизайн спектакля «Жирән чичән һәм Карачәч Сылу» («Рыжий насмешник и его черноволосая красавица», 1999) – первое обращение театра к знаменитой пьесе Н. Исанбета на современной сцене, написанной на основе татарского фольклора (реж. Ф. Бикчантаев). Он снова показал оригинальность своего театрального мышления, сочинив дизайнерски отстраненный мир по законам эстетики суфизма – мистико-аскетического течения в исламе (об этом более подробно в следующем разделе).

В этом же театре спектакль по пьесе Т. Миннуллина «Эзләдем, бәгърем, сине» («Искал тебя, любимая») в постановке Рифката Исрафилова решен Еникеевым в совершенно ином метафорически-психологическом ключе. В темно-сером пространстве сцены, симметрично разделенном на два мира, висят, как невидимые нити, соединяющие души одиноких героев, телефонные провода, микрофон, боксерские груши, одинокие куклы и гитара. Внутренние переживания героев, воспоминания отражаются крупным планом на видеоэкранах. Виды пустынной сцены, темные облака на небе в какие-то моменты не просто дополняют, направляют эмоциональный строй действия, а автоматически лишают спектакль бытового пафоса, переводят в метафорический план.

Сценограф Рашит Газеев с первых постановок показал себя как зрелый художник, обладающий яркой индивидуальностью. В спектакле «Алмазбулат» Ю. Сафиуллина (реж. Д. Сиразиев) он сумел не только погрузить зрителя в историческое время, но и, благодаря гармоническому сочетанию сценографии с пластическим, музыкальным оформлением, создать современную реальность. Был создан многозначный полифонический образ, способный привести в теснейший контакт ассоциации разной природы.

Среди его работ, неброских по своим внешним данным, но исключительно серьезных по разработке образных примет места и времени действия, можно назвать очень тонкий по настроению эскиз к пьесе «Әниләр һәм бәбиләр» («Колыбельная») Т. Миннуллина, интересные по остроумному «конфликту» мотивов реальности и сценографических фантазий эскизы к пьесам «Как звезды в небе» (по рассказам М. Горького), «Яшь йөрәкләр» («Молодые сердца») Ф. Бурнаша.

Его эскизам, макетам, а также оформлению спектакля присущи простота, скромность используемых средств. Отсутствие внешней эффектности, неброскость его работ очень привлекательны. Поиск художником точной визуальной формы, которая явилась бы воплощением сути произведения, его идейного содержания, приводит к самым различным пространственным решениям. Например, «угловатость», некоторая незаконченность, фрагментарность интерьера, плавно перетекающего в экстерьер, в спектакле «Урланган мәхәббәт» («Украденное счастье») И. Франко говорит о непрочности, ненадежности отношений и подчеркивает драматичность, изломанность судеб героев (реж. И. Хайруллин). В спектакле «Без китәбез, сез каласыз» («Мы уходим, вы остаетесь») о татарском поэте Г. Тукае по пьесе Т. Миннуллина, поставленном М. Салимжановым (1986), он на сцене выстроил архитектурную эклектику, соответствующую вкусам татарских баев в начале XX в. – гостиная фабриканта Акчурина с множеством колонн, камином, добротной мягкой мебелью; терраса, обставленная плетеной мебелью[701].

А в пластическом решении «Голубой шали» (реж. М. Салимжанов) Газеев впервые в историографии этого спектакля отталкивался от эстетики искусства татарского шамаиля: композиционное построение сцены без углубления в пространство по плоскостному принципу. Цветное, орнаментальное решение близко к татарскому декоративно-прикладному искусству.

[701] Эскиз спектакля – собственность семьи А. Исанбета.

Имя Ленара Гильмутдинова известно во всех театрах, «послужной список» поставленных спектаклей внушителен – 60 спектаклей. Бесспорно, заметным явлением в татарской сценографии стала постановка «Ромео и Джульетты» В. Шекспира в 1992 г. (реж. Ф. Бикчантаев) на сцене театра им. Г. Камала. Как писали рецензенты, «шокирована была не только публика, приученная прогнозировать и предощущать новые спектакли, шокированы были сами подмостки»[702]. Серая стена, по диагонали разделившая сцену, – вот вся сценография. Намек на эпоху: в прорубленных в этом сером чудовище окне и дверях изредка появляются то витражи, то возрожденческие решетки.

Костюмы не принадлежат ни к какой эпохе, не относятся ни к какому стилю, в них не найдешь примет времени или страны. Художник отталкивался от общего сценографического принципа, предложенного режиссером, в котором трудно усмотреть желание придать шекспировской трагедии конкретность в плане времени, эпохи и географии. И так же, как режиссер стремится в трагедии открыть истины изначальные, возвратить все к истокам, пройти сквозь время, чтобы рассказать совсем не о времени конкретном и не о событии уникальном, так и художник ищет в сценографии нечто такое, что говорит о всеобщем, о космосе.

Так же просто и лаконично оформление Гильмутдиновым спектакля «Сихерче» («Колдунья») Н. Гиматдиновой в театральном училище (реж. Р. Шариф, 1994): руины города Булгар, святой источник и сохранившийся от огня шамаиль – вот все знаки, определяющие сценическое пространство.

Сценография спектакля «Борын-борын заманда» Аманулы (А. Камалиев) в татарском ТЮЗе как нельзя более обращена к молодежной аудитории с ее эмоциональностью и воображением. Здесь все по-лубочному ярко: и сине-голубые, фиолетовые, зеленые деревья-цветы с огромными, свисающими над сценой фруктами. В контрасте с ними камни,

[702] Тоцкая Е. Две слезы – плата за право оставаться людьми // Казанские ведомости. – 1992. – 19 июня.

символизирующие древность, выражены через «древний цвет» – общая охристо-терракотовая, коричневато-бледная гамма в сочетании с белым.

Необходимо отметить общий процесс эволюции сценографии не только в Казани, но и в других театрах республики (в Альметьевске, Мензелинске, Набережных Челнах). Хотя сами по себе тенденции, которые можно увидеть в этих театрах, совсем новыми назвать трудно: в реальной сценической практике столичных театров они существуют уже достаточно давно. Новым является то, что они стали заметны. О «театре художника» как об особом виде сценического искусства пока говорить не приходится. В чистом виде его нет ни в одном театре (даже в столичном), хотя некоторые эстетические принципы наиболее полно раскрылись в творчестве С. Скоморохова, Т. Еникеева, Р. Газиева, Б. Ибрагимова. В их лице мы видим новое понимание сценографии как многосложной структуры спектакля. Разнообразие языка, стилей, отсутствие однообразных решений, штампов говорят о зрелости, о росте художника. За последние годы появились спектакли с интересным изобразительным решением.

В числе удачных можно отметить сценографическое решение спектаклей «Ревную, люблю» К. Олеши, «Угасшие звезды» К. Тинчурина молодым художником, живописцем и графиком Б. Гильвановым (Набережночелнинский театр). В первом создана театральная среда, в то же время среда и жизненная, потому что сценография этого спектакля основана на жизненных наблюдениях автора, который подметил сложные моменты взаимоотношений между Мужчиной и Женщиной. Художник создает романтическую, легкую воздушную среду. Все пространство решено в двух контрастных тонах: на черном фоне белые шифоновые занавески с оборочками, «рисунок» окна представляет собой расположенные в шахматном порядке черно-белые пятна, костюм героя тоже черно-белого цвета. Третий цвет – розовый, олицетворяя романтические взаимоотношения героев, присутствует и в костюме героини, и в интерьере. Все вещественные элементы решены в стиле модерн. В каждом из них присутствуют

рогообразные завитки. Их изобилие интригует зрителя, вводит в заблуждение, тем самым усиливается комический эффект происходящего.

В работе над спектаклем «Угасшие звезды» для художника самым сложным было сценографическое решение замысла режиссера (Р. Аюпов), который решил придать старой пьесе (1924 г.) «некое современное звучание благодаря раздвоению пары влюбленных (Сарвара и Исмагила) на классическую и модернизированную, имея в виду сегодняшнюю действительность с ее типическими приметами: мафиозная структура, бездельничающая «золотая молодежь», бары, современные танцевальные ритмы, современная пластика и костюмы героев»[703]. Действие спектакля протекало параллельно в прошлом и настоящем. В придуманной художником «скорлупе» вечности – гигантском камне, высвечивающемся лучами софитов из темноты звездного космоса, произошло объединение двух времен. Камень раскалывается на две части, образуя между собой черную трещину – символ непреодолимости преград, стоящих перед героями. В финале трещина закрывается, миры соединяются, камень собирается воедино и погружается во мрак вечности…

В периферийных театрах, при отсутствии элементарных условий существования (ни у одного театра нет своего приспособленного помещения, театр г. Набережные Челны находится в бывшем здании райкома партии, Альметьевский – в здании Дворца культуры), дефиците настоящих театральных специалистов (бутафоров, художников по росписи тканей, мастеров по изготовлению головных уборов и т.д.) жизнь зачастую толкает к «бедному театру», к минимализму. Для талантливого художника из театра «Мастеровые» Елены Сорочайкиной все это не является препятствием для осуществления художественных замыслов. Тиски обстоятельств порой выдавливают яркие и оригинальные решения творческих задач. Случается, что именно на остроумно сочиненных костюмах держится целый спектакль.

---

[703] Игламов Р. Испытание временем. – С. 89.

Одна из ярких сценографических работ Е. Сорочайкиной в татарском театре – «Галиябану» М. Файзи (Набережночелнинский драматический театр, реж. Р. Аюпов), вызвавшая бурные споры и среди профессионалов, и среди зрителей и не оставившая никого равнодушным. Здесь нет ни традиционного сельского жилища с устоявшимися элементами быта (они иногда появляются на сцене лишь как знаки культуры), нет и чисто этнографических костюмов. Свисающие на веревках три двускатные крыши – это три судьбы. По бокам и в центре три белых круга, как три пяльца, – на двух растут деревья, а третий, со свисающими сверху разноцветными нитками оконной рамой, является Домом Галиябану. Окно-Дом – это символ любви. Здесь встречаются влюбленные Халил и Галиябану, посвящают песни друг другу.

Удачно колористическое решение пространства в целом. Оно в начале спектакля почти монохромно: основано на сопоставлении контрастных тонов: черного и белого, темного и светлого. Общий темный фон, темно-голубое небо со сверкающими звездами, красно-багровое пятно высоко над окном создают эмоциональную сферу. Белый прозрачный занавес, свисающий в центре сцены, в единстве с другими элементами оформления (белые деревья, белые фигурки птиц, вырезанные из дерева) усиливает тревожную атмосферу. Цвет вносился в декорацию костюмами главных персонажей, в дальнейшем именно костюмы героев выстраивали цветовую партитуру трагедии. В ярко красном платье Галиябану, белом костюме Халила заложен исход трагедии любви.

Художника не интересовала историческая бытовая правда костюмов, она в прямом смысле слова сочинила костюмы. В них она соединила и идею режиссера, и авторскую поэтику, и сегодняшний поэтический взгляд на нее. Прежде всего остроумнейшим образом сочинен сам крой этих костюмов. Взяв за основу элементы булгаро-татарского костюма и модернизировав их в соответствии с языком музыки, она придумала своеобразную драматургию костюмов: серые, холщовые, близкие к этнографическому костюмы

родителей; более воздушные, легкие, с огромным богатством цветовых сочетаний современные костюмы молодежи. С ними резко контрастирует темный, тяжелый кожаный наряд Исмагила и его друзей. По мере приближения развязки цвет накапливался в среде. В финале на сцене была уже совершенно отличная от начала спектакля цветовая ситуация: в декорации «цветными пятнами» воспринимались уже сами актеры.

Обращение Набережночелнинского театра к древнему эпосу-поэме Кул Гали «Кыйсса-и Йусуф» в оформлении художника Рании Хайруллиной (реж. Р. Аюпов) доказало, что воплощение эпоса на сцене – проблема весьма сложная и многоаспектная. Редкость появления спектаклей, созданных на основе эпоса, показывает, что перевод эпической поэзии в форму театрального представления – дело гораздо более сложное и непривычное, чем создание инсценировок по повести или роману.

Своеобразие эпической структуры повествования требует от театра поисков особых форм сценической выразительности. Способ актерской игры – не перевоплощение, а лишь изображение актерами происходящего, так как «эпосу не свойственно глубокое проникновение в психологию действующих лиц, обобщение в нем всегда выше индивидуализации»[704], поэтому уместен здесь брехтовский «эффект отчуждения», отстранения. То же самое должно происходить и в сценографии: перестройки на сцене, условно-намекающий характер декораций.

Важным моментом в сценографическом решении этого спектакля являлся вопрос принадлежности этой поэмы к общетюркской культуре, исламскому искусству.

Спектакль «Мирас» – «Наследие» («Ахырзаман») Г. Каюмова (режиссер Г. Каюмов) в оформлении Булата Насихова в Альметьевском драмтеатре, решенный в экспрессионистическом ключе, был необычным для

[704] Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства. – М.: Искусство, 1967. – С. 54.

татарского театра. По режиссерскому замыслу действо на сцене характеризовалось как предапокалипсисное. Возникала историческая параллель со средневековьем. Сценограф за основу образного решения взял последний сюжет из знаменитого триптиха Иеронима Босха «Сад земных наслаждений» – «Ад». В центре сценического пространства засохшее дерево, произрастающее из дырявой лодки, и вертикально висящие рамы. Из пластики пустых рам, в которых могли бы быть семейные фотографии, художник извлекает особый смысл и создает многозначный образ, вырастающий до масштабов символического обобщения. Тему обнищания духовности, умирания национальных традиций, культуры, языка он решает путем материализации литературной метафоры («память», корни). Это дает возможность соединить «древо» и раму в единое ассоциативное поле. Хотя здесь чистая иллюстрация темы высыхания корней в виде дерева не сочетается с конструктивным решением темы памяти (рамы), по ходу действия смысл сценографического решения расширяется: озверевшие дети начинают разбирать раму на куски, делить наследство, и к концу спектакля разобранные части уже ассоциируются с гробами. В финале вся конструкция разваливается и герои остаются под обломками. Все это в сочетании с музыкой, с журчанием воды создает впечатление конца света, как бы внезапно открывшейся преисподней, содрогнувшейся от ужаса совершенных действий.

А вот в изобразительной структуре спектакля «Почему девчонки плачут» Ф. Булякова (режиссер и художник Б. Бадреев), поставленного в Мензелинском драмтеатре, большую роль играют световая партитура и «звуковая декорация». В этом спектакле раскрывается реальная жизненная тема – суровое, бескомпромиссное столкновение душевной чистоты, хрупкости, незащищенности (Диляра) с жизненными испытаниями, которые безжалостно вторгаются в мир иллюзий юных девушек.

Спектакль проходит в камерной комнате, где нет традиционной сценической площадки: актеры играют в непосредственной близости к

зрителям, сливаясь с ними в единое пространство. Здесь звуковые и световые паузы наполняются глубоким смыслом. Свет то падает на лицо, то затухает, то погружает в полную темноту весь зал. Тогда наступает очередь звука (камертон) или его отсутствие – полная тишина, затаенность, настороженность. Камертон живет своей жизнью, как самостоятельный персонаж, у которого своя внутренняя логика. Звуки камертона отмечают все узловые моменты действия и каждый раз звучат по-разному: то это тревожный сигнал, предупреждающий героинь об опасности, то возвещающий смятение, возбуждение в душе, то «настраивающий» на умиротворяющий лад.

Через весь спектакль проходит образ Души, воплощенный в образе матери в белом костюме, белого намазлыка, белоснежной скатерти.

Молодой художник Булат Ибрагимов, выпускник Санкт-Петербургской академии театрального искусства, еще в студенческие годы сотрудничал с Альметьевским, Набережночелнинским и Мензелинским театрами. В 2000–2002 гг. работал главным художником русского ТЮЗа. Диапазон его возможностей широк, ему доступна и мировая классика, и современная драматургия. Сегодня он востребован не только в театрах республики, но за ее пределами (Уфа, Оренбург, Туймазы).

Из ранних работ молодого сценографа можно отметить постановку спектакля «Гүргә керер сер иде» («Забытые тайны») Д. Кинжабаева (реж. К. Валиев) в Альметьевском драмтеатре.

В этом спектакле все лаконично разумно, но экспрессивно. В основе сценографического решения – дом, но необычный: это лишь конструкция дома с нарисованными на ней окнами, деревьями. Это и безмятежная жизнь героев до ухода матери в иной мир, это и судьба, которую каждый волен выбирать сам.

Белая ткань, обтягивающая каркас дома, не только ассоциируется с чистыми помыслами, но и несет в себе тему смерти (савана). В финале дом рушится, и перед зрителем открывается обстановка, облаченная в белое

(белый стол, на нем белая посуда). Этот свадебный стол, который не суждено увидеть герою, превращается в поминальный... С самого начала белый дом с красными ягодами, которые воспринимаются как капли крови, подготовил такой финал. Красный цвет платья Дильбар, виновницы трагедии, и красное дерево, проросшее сквозь свадебный стол, приобретают символически-мистическое значение. Судьба молодого героя давно предопределена, но не свыше, а близкими людьми, которые возомнили себя всемогущими. В этом трагедия происходящего.

Таким образом, краткий обзор показывает, что любая классическая и современная пьеса подвергается постановщиками авторской переработке, переосмыслению. Отстаивая свою творческую независимость, сценографы проявляют повышенный интерес к насыщенной эмоциями сценической среде, к живым фактурам, коллажной живописи, декоративным деталям, по ходу действия по-разному формируя драматургию образного пространства сцены. В результате утверждается новый тип декорационного решения – «действенная сценография» (термин введен в театроведческий обиход В. Березкиным), в которой концепция спектакля, его стилистика напрямую зависят от пространственной среды, определяющей взаимодействие между всеми компонентами театрального действа. Живая подвижная среда, созданная художником, всякий раз переносит персонажей в новое пространство и время, где условные формы могут сочетаться с натуральными, а события прошедших эпох интерпретироваться в свете проблем современной жизни. Несмотря на различные нападки и упреки со стороны «традиционалистов» и любителей старинного театра в адрес многих спектаклей, эпатирующих своей новизной, в первую очередь визуальным оформлением и обликом персонажей, современные постановщики исходят из непреложной истины: преображение сценического пространства всегда таит в себе смысловое напряжение и скрытый подтекст, придавая театральному действию новые аспекты зрения.

Главные удачи татарского театра со второй половины 1990-х гг. связаны с именем Ф. Бикчантаева, ученика и преемника М. Салимжанова, который «на новом витке исторического и художественного развития продолжил практические изыскания в области национального стиля <…>. Национальная рефлексия в его работах выступила стимулом творческого поиска. Бикчантаев, соотнося образ татарской картины мира уже не только с общероссийской, но и общецивилизованной, вывел свой театр на новый этап взаимодействия с глобальными смысловыми и художественными трендами. И это вовсе не уничтожило, никак не подорвало самобытности всей камаловской национальной художественной системы, но, напротив, с предельной ясностью обнаружило ее уникальность»[705].

Эпохальным событием для татарского театра стало обращение молодого режиссера к драматургии А. Чехова.

5.2. А. Чехов и новые тенденции развития в сценографии (эксперименты режиссера Ф. Бикчантаева)

За вековую историю в татарском театре многократно ставили спектакли по произведениям классиков мировой драматургии (В. Шекспира, Ф. Шиллера, Ж.-Б. Мольера, К. Гольдони, Лопе де Веги, К. Гоци, Эдуардо де Филиппо, П. Бомарше, Н. Гоголя, А. Островского, М. Горького и т.д.). Среди них имя А. П. Чехова в татарском театре звучало крайне редко[706].

О постановке «Вишневого сада» в оформлении П. Бенькова мы писали во второй главе, посвященной его творчеству в театре в 1920-е гг.

---

[705] Степанова А. А. Проблема поиска национального стиля… – С. 52.

[706] Первое обращение к творчеству русского классика датируется 3 апреля 1907 г. Среди первых спектаклей на татарском языке, поставленных в Оренбурге труппой под руководством И. Кудашева-Ашказарского, был водевиль А. Чехова «Предложение» («Кыз сорау»).

13 июля 1907 г. в Казани были поставлены спектакли по переводам рассказов Чехова «Шәригать һәм заман», «Гыйльми тәшрих» («Хирургия») // Татар совет театры. – Казан: Тат. кит. нәшр., 1975. – Б. 15, 47.

Следующая встреча татарского зрителя с Чеховым произошла лишь в 1946 г. В год его 85-летия были поставлены «Медведь» и «Предложение», в 1960 г. режиссером Р. Тумашевым – одноактные спектакли «Юбилей» и «На большой дороге». Художник А. Тумашев на конференции «Чехов и современность» говорил, что эти спектакли не были включены в репертуарный план и игрались всего три раза. Массовка вводилась с одной репетицией[707]. Как и многие спектакли, приуроченные к юбилеям, они быстро исчезли из репертуара, не оставив заметного следа в истории театра.

Серьезное сценическое прочтение Чехова произошло лишь с приходом в театр режиссера Ф. Бикчантаева в начале 1990-х гг., переломных в истории нашей страны. Сама эпоха требовала от театра иного понимания чеховской классики. Как пишет современный исследователь, если в советское время «в глубине чеховского подтекста отыскивали оптимистическое звучание, то драматические коллизии и перипетии в постсоветской общественной жизни обнажили совсем иное метафорическое содержание чеховских драм»[708].

Спектакль «Чайка», поставленный в 1995 г. со студентами Казанского государственного университета культуры и искусств, по мнению Н. Игламова, наметил весьма перспективные отношения театра с драматургией Чехова на рубеже веков. Постановка пьесы стала ярчайшим событием в современной театральной жизни и вышла за рамки сугубо национального художественного явления[709]. На фестивале «Подиум» в Москве он был признан одним из трех лучших спектаклей, а в 1996 г. принимал участие в Международном фестивале молодежных театров в Германии.

Постановщики смогли глубоко, по-настоящему постичь особенности поэтики чеховской пьесы. Как пишут исследователи, «он стремился к пьесе-

---

[707] ЦП и МН ИЯЛИ. – Ф. 185. – Оп. 3. – Д. 75. – С. 69–71.

[708] Игламов Н. «Чайка» А. Чехова // Татарский государственный академический театр имени Галиасгара Камала. Сто лет: в 2 т. Т. 1. – Казань: Заман – Татар. кн. изд-во, 2009. – С. 489.

[709] Там же.

мотиву, и поэтому ее разгадка не в характере (это тупиковый путь), а в ритмах, воздухе, настроении»[710]. Исследователи отмечают необычность выстраивания хронотопа чеховских пьес. Он строится на разомкнутости, неограниченности мира вместо замкнутости, а также структурности, психологической неоднородности[711]. В драмах Чехова пространство многослойно и многомерно: оно уходит в прошлое и устремляется в будущее, оно тяготеет к расширению зоны невидимого, пробуждая фантазию зрителя[712]. Словесные образы, создающие особую атмосферу, дыхание жизни большого мира, названного Б. Зингерманом «расширяющейся вселенной»[713], скрытая симультанная природа чеховских пьес вызывает потребность уйти от привычного декоративного или иллюстративно-бытового решения сценографического пространства. В этом стремлении сценограф Т. Еникеев уходит от предметного мира и обращается к приемам, адекватным лирико-поэтической звукописи и левитановской светотени, – к импрессионистическим нюансам. Такое желание привело к созданию «театра настроения».

Художник несколькими штрихами намекает на иллюзию обстановки (скамейка, стулья). Такая обстановка напоминает эпический театр Брехта, где один из приемов – «отстранение» вещей и усложнение формы, что увеличивает трудности и долготу восприятия[714]. В подобном театре «фона» и «читки» актер высвобождается из плена вещно-предметного мира. Актеры существуют отдельно от декораций, выключаясь из обстоятельств быта. Им не надо обживать комнаты и одушевлять мебель, реквизит.

Такой подход был совершенно новым для татарского национального театра. Традиционно в нем как раз подчеркивались бытовые контексты,

---

[710] Горфункель Е. Пьеса как режиссерский текст // Границы спектакля. – СПб.: ГАТИ, 1999. – С. 79–80.

[711] Сухих И. Н. Проблемы поэтики А. П. Чехова. – Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1987. – С. 136.

[712] Скорнякова М. Г. Сценическое пространство в театре постклассической эпохи // Театр XX в. Закономерности развития. – М.: Индрик, 2003. – С. 93.

[713] Зингерман Б. И. Театр Чехова и его мировое значение. – М.: Наука, 1988. – С. 93.

[714] Пави И. Словарь театра. – М.: ГИТИС, 2003. – С. 105.

устанавливались очень тесные связи между актерами и окружающими их деталями, вещами. Поэтому эксперимент шел вразрез с устоявшейся традицией. Но Ф. Бикчантаев не только отступил от принципов татарского национального театра, но и посягнул на самые устои постановок чеховской драматургии.

В нашем сознании пьесы Чехова неотделимы от системы Станиславского, что предполагает вживание персонажа в образ, погружение в психологию, в пространственно-бытовой мир. Ф. Бикчантаев попытался опереться в своем спектакле на принципы брехтовского театра. Он ставит для актеров задачу не перевоплощаться в персонаж, а показывать его, сохраняя некоторую дистанцию. Этому способствуют и перемена декораций, перестановки имеющейся мебели – все происходит на глазах у зрителей. И фабула как бы содержит две истории: одна – конкретная, другая – метафорическая.

Художник больше работает над светозвуковой партитурой спектакля, чем над зрелищной, обстановочной. Пространство, созданное в своих звучащих и подвижных формах, в многозначных пластических образах, становится еще и метафорическим.

Меняется освещение, корректируются некоторые детали, происходят незначительные сдвиги – и сценическая конструкция декораций «Чайки», состоящая из серебристых металлических рам шестиметровой высоты, принимает иной вид. Ажурная «стена», занимающая почти всю ширину сцены, в какой-то момент напоминает то веранду, то лес. Когда герои брызгаются водой, задняя стенка благодаря подсветке напоминает озеро. Сцена театра на озере была обозначена двумя белыми легкими драпировками, которые, скользя по проволоке на кольцах, создавали иллюзию крыльев птицы. Как вспоминает Т. Еникеев, было много неожиданных мизансцен, выстроенных справа налево, а также на передней

части сцены (у «стены»). Костюмы, подобранные самими актерами, были светлыми, в тон конструкции[715].

Все эти приемы, использованные режиссером и сценографом, придали чеховской «Чайке» оттенки символического театра. Чеховский подтекст нашел выражение в обобщенно-абстрактных образах, соотносимых с образами треплевской пьесы. Режиссуру спектакля отличает поиск новых форм в искусстве. Во многом этот эффект был достигнут благодаря сценографическому решению.

Бикчантаев не отказался от попыток перенести чеховскую драматургию на подмостки национального театра. В 2006 г. он ставит пьесу «Три сестры». С первых мгновений действия зритель попадает в магнетическое поле сценических метафор. В зависимости от движения сюжета и развития действия пространственный сценический образ приобретает разные смысловые оттенки, все время преображается, получая все новые и новые значения. Вновь союз режиссера Бикчантаева с художником Т. Еникеевым оказывается новаторским и плодотворным.

Пустая авансцена. По краям сценического пространства минимум предметов, соединяющих героя с Домом – центральным образом чеховских пьес (присутствуют стулья, кресла, столик). Стен нет, о них напоминают лишь несущие балки, движущиеся по часовой стрелке. На одной намечено окно, расколотое надвое. Оно иногда становится зеркалом. Как и в спектакле Ю. Любимова в Театре на Таганке, Андрей в минуты душевного просветления с тоской вопрошает, вглядываясь в «зеркало», куда делись его прошлое, его мечты, почему вокруг него торжествует пошлость. Мечущаяся душа Маши в предчувствии неизбежного краха с надеждой вглядывается в себя, в свое будущее.

Оригинально организовано пространство «второго плана». Оно создает иллюзию присутствия «второго плана» дома, его былую наполненность

[715] Детали декорации, мебель были взяты из спектакля А. Островского. Из беседы с художником 30.10.2007. Запись хранится у автора.

жизнью, музыкой, весельем. В воздухе висят пианино, старые фотографии, скрипка. Они существуют как бы сами по себе, это фантомы, призраки прошлой жизни.

С колосников спускается купол-колокол, под ним висит люстра. Много света. Так возникает еще один символический образ – заброшенный храм. А в сознании зрителя формируется многослойный образ пространства и времени, где совмещены дом и церковь, Россия рубежа веков и наше время.

Историческое время выражено в основном через подлинные вещи (в антикварном салоне были приобретены ломберный стол, лампы, подсвечники, сундук, стулья в стиле ретро), а также благодаря сохранению классического кроя гражданского, военного костюмов, которые шили по указанию Т. Еникеева, точно следуя описаниям материала, составленным художником-технологом А. П. Пименовой[716]. Правда, традиционное сине-зеленое сукно было заменено на «импрессионистическое» серое[717].

Художник смело использовал в декорации современные материалы (бетон, оргстекло), что связало прошлое с настоящим. В беседе с автором художник Т. Еникеев признался, что, когда работал над спектаклем, думал о судьбе интеллигенции в наше время, о тысячелетней Казани, где многое из прошлого уже утрачено, разрушено, но новое еще не создано.

В качестве ключевой геометрической фигуры всей постановки был выбран квадрат. Тем самым изначально была пресечена возможность активного динамического развертывания: движение неизбежно останавливается, застывает, замыкается, так как ни одно из направлений не получает перевеса. В то же время пространство постоянно напоминает о своей бесконечности. Причудливая игра света и тени, зеркальная, стеклянная поверхность создают иллюзию пространства, глубокого, изменчивого, как

---

[716] Форменная гражданская и военная одежда в пьесе А. П. Чехова «Три сестры» // Гражданский и военный костюм в спектаклях русского классического репертуара 19 – начала 20 веков. – М.: ГИТИС, 1975. – С. 81.

[717] Костюмы шили в ателье для военных. Они были решены в серо-коричневых тонах. Вначале костюмы представляются более изысканными (много кружев, рюшек), в финале становятся более простыми.

будто движущегося, безостановочно стремящегося куда-то. Таким образом, режиссер и художник играют на символике пространственной формы. Она символически выражает настроение, подчеркивая его нюансы и контрасты, тем самым обнажая внутренний нерв происходящего. Эта модель жизни героев, их миро- и самоощущения рождает у зрителя переживания непривычной пустоты, душевного дискомфорта, неприкаянности.

Постановщики сумели передать неуловимое чеховское настроение: по мере развертывания действия усиливается чувство щемящей тоски, пустоты окружающей жизни, полной разочарований. Но не только композиционные приемы и организация пространства стали важными выразительными средствами. Не менее важную роль сыграл принцип «вещеориентированности» чеховских произведений. Он реализуется на протяжении всего спектакля. Как отмечают исследователи, предметный мир пьесы Чехова очень конкретен, выражает самые основные категории сценической жизни: действия, события, состояния героев – при этом, как правило, контрапунктически соотносится с сюжетным развитием[718].

В начале спектакля люстра, обозначающая, как в мечети или храме, купол, а также символ очага, средоточия жизни, по ходу действия не только гаснет, но, опускаясь все ниже и ниже, вообще исчезает, превращается в веревку, становится символом беспросветности (удавка). Происходит метаморфоза предметного мира: за бытовой оболочкой просвечивает план символический.

Вся конкретика праздничного накрытого стола во время именин Ирины «тает» и сужается до знака-символа в виде бутылки шампанского. Простой сундук, утрачивая свое назначение атрибута дома, выдвигаясь в финале на передний план, приобретает иное значение, ассоциируясь с чемоданом, поклажей (мотив дороги).

---

[718] Кудряшов О. Л. Предметный мир пьесы и спектакля // Мастерство режиссера / Под общ. ред. Н. А. Зверевой. – М.: ГИТИС, 2002. – С. 425.

Четко выявлено и движение в сценическом пространстве предмета-лейтмотива, характеризующего поведение персонажей. Скрипка на втором этаже как символ безвозвратно ушедшей молодости, полной духовных поисков и устремлений Андрея, уступает место детской коляске – атрибуту обыденного, однообразного настоящего. Все это подчеркивает нарастающую изоляцию героя от дома, от сестер.

Самовар, который дарит Чебутыкин Ирине, – попытка вернуть традиции еще недавно существовавшего крепкого семейства. Однако позже разбитые им часы воспринимаются как осознание собственного бессилия.

Еще два емких пластических образа представлены в виде игрушек: воздушного шара и юлы. Они символизируют хрупкость духовного мира, нестабильность, непредсказуемость, быстротечность жизни. Мир грез интеллигентных мечтателей слишком хрупок, и гибель этого мира неотвратима. Листья в конце спектакля накрывают всю сцену, передавая мысль об умирании. Мир пошлости, наглости, хамства, бесстыдства оказывается слишком сильным. Его заполняет грязь, символом которой становится земля, рассыпанная на авансцене. Сестры, босые, ступают на землю и оказываются как бы «подвешенными» на спускающемся с купола-колокола канате. И лишь в финальном монологе сестер робко звучит надежда.

В настоящее время мы переживаем такой духовный кризис, который наиболее адекватно можно выразить именно драмами Чехова. Постановщики смогли осуществить одно из своих устремлений: высвободить Чехова из привычных сценических штампов и создать такое пространство, которое отвечает современной концепции, способной пробудить мысль современного зрителя. Как говорит московский критик А. А. Степанова, Ф. Бикчантаев поставил мудрый, яркий, воистину чеховский спектакль[719].

[719] Степанова А. А. Театральные игры тюрков // Страстной бульвар. – 2006. – №3. – С. 44.

И «Чайка», и «Три сестры», конечно, эксперименты с точки зрения традиционного репертуара. Но эксперименты, которые свидетельствуют об очень серьезных изменениях в театральном искусстве. Это не просто адаптация пьес русского драматурга к условиям татарской сцены, репертуара (что характерно для постановки пьес Островского), а попытка вступить в отношения подлинного сотворчества с мировой драматургией, с мировым театральным искусством. Эти эксперименты – очень яркое свидетельство зреющих тенденций, включения национальной театральной культуры в мировое театральное пространство. Таким образом открываются новые возможности для серьезных взаимодействий традиционного в своей основе национального театра с экспериментами в мировой драматургии, с новой системой выразительных средств, поиском новых принципов в области драматургии, сценографии. Именно Чехов оказался таким связующим звеном, которое позволило выстроить эти новые отношения. С одной стороны, быт, психологизм чеховских пьес оказались сродни традициям национального театра, с другой стороны, их символический подтекст, глубина, новаторский характер стали мостиком к самым современным тенденциям мирового театра.

5.3. Современный этап сценографии татарского театра: пути обновления театрального языка

Нынешний этап в татарском театре связан, прежде всего, с режиссерскими исканиями главного режиссера ТГАТ им. Камала Ф. Бикчантаева[720], который творит с ощущением и пониманием общественной значимости театра в сохранении национальной культурной идентичности. Главное достижение татарского театра сегодня – настойчивое утверждение своего места в духовной культуре, открытость к переменам.

[720] После смерти Марселя Салимжанова в 2002 г. Ф. Бикчантаев стал главным режиссером театра.

Произошли серьезные изменения в театре, связанные с ломкой привычных представлений о драматургии, когда «важна заявка на некое равноправие или по крайней мере на отсутствие иерархии между разными проявлениями «пьесы» и спектакля»[721], когда все чаще текст рождается и в самом театре при активном вмешательстве режиссера, порой с авторским включением актеров на разных этапах подготовки спектакля. В создании новой визуальной образности большое значение приобретает союз режиссера и художника, который осуществляется концептуально в атмосфере доверия и взаимопонимания. Такое тесное содружество главного режиссера Ф. Бикчантаева и главного художника С. Скоморохова вывело татарский театр на новый качественный уровень.

При этом театр постоянно приглашает других режиссеров и художников не только из России, но и из разных уголков мира: Китая, Колумбии, Германии. Такой взаимообмен не наносит вред культурной самобытности татарского театра, а наоборот, традиции других школ обогащают художественную палитру театра, способствуют более интенсивному освоению интеллектуальных идей современности, расширению горизонта. Режиссеры, воспитанные в самом театре Ф. Бикчантаевым (Р. Бариев, Л. Ахметова, И. Зайниев), активно привлекают сценографов нового поколения.

В этот период продолжали работать и опытные сценографы (Р. Газеев, Т. Еникеев, С. Скоморохов). Востребованным стал Булат Ибрагимов, выпускник ЛГИТМиК, который работает почти во всех театрах республики и за ее пределами. Успешно дебютировал на сцене, еще будучи студентом ГИТИСа, Скоморохов-младший (Геннадий Сергеевич).

В театре под руководством главного художника продолжают работать опытные мастера декорационного, пошивочного, постановочного цехов, в

[721] Якубова Н. О. Театр эпохи перемен в Польше, Венгрии и России, 1990-е – 2010-е годы. – М., 2014. – С. 8.

совершенстве владеющие современными технологиями, способные решать и живописные, и конструктивные задачи.

Вместе с обновлением репертуара появился новый логотип, новые афиши с учетом традиций театра (автор концепции дизайна – Наталья Агапова из Москвы), что положительно скажется в скором времени и на внешнем облике здания.

Реконструкция светового оборудования (2006–2010 гг.) позволила значительно улучшить качество спектаклей, внедрить в театральную практику эскизы и макеты в формате 3D.

Впервые в штате появился художник по свету – Николай Романов, имеющий большой опыт работы в театрах Прибалтики, Украины и в русских театрах, способный решать профессиональные задачи. Проекции, видеоряд, печать на ткани с использованием новых компьютерных программ – уже не новшество.

Сегодня отмечается большой интерес публики к татарскому театру, который явно не уступает популярности столичных театров. Современный театр, свободно оперируя разнообразными стилевыми течениями, сочетает реалистические и условные декорации, обращается к художественным достижениям мирового театра, что отражает особенности художественного сознания постмодернистской эпохи.

В театр все больше проникают дизайнерские идеи, сценический минимализм, элементы и принципы других видов искусств (изобразительное искусство, кино, цирк, эстрада, телевидение и др.). Открытость массовой культуре объясняется желанием найти общий язык с публикой и в то же время органично сохранить связь с татарской театральной традицией.

Эклектичность как художественный принцип – одна из особенностей современного театра – нужна для того, чтобы показать встречу разных, не приводимых к единому знаменателю миров. Поэтому более точно определить специфику переломного момента, наступившего в начале нового тысячелетия, мы сможем, анализируя спектакли не просто в русле

преемственности (а это главное в творческом почерке современного театра), а в контексте всего театрального процесса.

Нужно отметить, что сегодня все более возрастает социальная функция сценографии, являющейся «общим пространством как для общения, так и для конфликта – это место объединения и место расхождения»[722]. Об этом свидетельствуют: организация выставок в самом театре, музеях и галереях, проведение семинаров и мастер-классов ведущими сценографами (С. Скомороховым, А. Нестеровым) у нас в республике и за рубежом (в Казахстане, Колумбии и др.)[723], признание их заслуг: за спектакль «Немая кукушка» З. Хакима С. Скоморохов удостоен Государственной премии РТ им. Г. Тукая (2009), за лучшую сценографию и костюмы в спектакле «Угасшие звезды» в Турции получил главную премию (2011).

Успехи татарского театра непосредственно связаны с той ролью, которую он играет в условиях мультикультурного мира в сохранении и трансляции наиболее значимых этнокультурных компонентов самобытности татарского народа (языка, культуры, образа жизни и т.д.), в образном воссоздании сценическими средствами менталитета, особенностей этнонационального мышления.

Сегодня татарский театр – полисемантичное и динамичное пространство, в котором отражаются сущностные моменты национального мироощущения, ритуально-обрядовые стороны, фольклорные основы жизнедеятельности, традиции уважения к знаковым фигурам истории («Үлеп яратты» – «Любовь бессмертная» Р. Зайдуллы, «Гульжамал» Н. Исанбета, «Derdmend» И. Зайниева и др.). Когда все эти явления пересматриваются с точки зрения театра, происходит новое прочтение классики, которая на сцене живет уже в иных жанровых параметрах: комедия «Ходжа Насретдин» Н. Исанбета начинает восприниматься как философско-поэтическое

[722] Prague Quadrennial of Performance Design and Space. – 2015. – P. 6.

[723] Скоморохов С. Г. проводил мастер-классы во время XII Иберо-американского театрального фестиваля в Боготе, на I Международном театрально-образовательном форуме «Науруз».

пространство, как философская притча, а «Дон Жуан» Ж.-Б. Мольера, лишенный бытовых подробностей, – как спектакль-размышление о глобальных нравственных проблемах человечества. Поэтическое, философское осмысление мира, судьбы нации, огромных социальных перемен, происходивших в нашей жизни, убедительно ярко реализуется на сцене. Например, мотив самосознания нации, ощущение гордости за свою культуру, важнейшие этапы истории нашего народа тесно переплелись в спектакле «Үлеп яратты» («Любовь бессмертная»). Точно и мощно отображает сегодняшний мир спектакль «Мулла» Т. Миннуллина, талантливо раскрывая тему духовного обнищания нации.

Произошло небуквальное, новаторское постижение духа классики, где большую роль играют собственные дополнения, вводимые порой в виде отдельных сцен в форме инсталляций, перформансов («Банкрот», «Ходжа Насретдин», «Мулла»).

Глубоко вчитываясь в текст, вопреки многолетней традиции интерпретации этих образов, театр вступает в сложный диалог с авторами пьесы. Для постановщиков, таким образом, становится важным не воплощение произведения, а вступление с ними в полемический спор.

Главным достижением театра является вновь обретенная политическая ангажированность. Театр по-своему реагирует на сегодняшние реалии мира, порождая прямые аллюзии на сегодняшний день в спектаклях «Ричард III» и «Дон Жуан»: их можно воспринимать как синтез всех попыток выстроить такой мир, в котором появились бы новые мотивы, взгляды современного человека. Эти спектакли пробудили необычайно живую реакцию у зрителей и театрального сообщества и были восприняты как самостоятельное личностное художественное и интеллектуальное высказывание постановщиков, достойное уважения. Здесь принципиально важным оказалось разрушение стереотипного восприятия классических произведений с обязательным воспроизведением авторского текста.

Эти годы наполнены интересными поисками на малой сцене, в которых режиссер и художники подвергали зрителей экспериментам по восприятию театральных структур, шедших вразрез со всеми нормами драматического действия, традициями татарского театра. Таковыми являются «Однажды летним днем» Й. Фоссе, «В ожидании Годо» С. Беккета. Нельзя пройти мимо такого явления, как эксперимент Ф. Бикчантаева совместно с И. Зайниевым со студентами института культуры и искусств по созданию собственного сценария, основанного на «вживании» артистов в ситуацию изобразительного искусства, когда актеру дается возможность импровизировать «с нуля» (музыкально-пластическая композиция по мотивам знаменитой серии «Ияләр» («Обереги») художника Ахсана Фатхутдинова на основе его писем поэту Р. Файзуллину). Здесь зритель погружается в пространство перформанса, где актерские тела являются изобразительным элементом, а ассоциации становятся ведущим началом.

В данный период на сценографию татарского театра сильнейшее влияние оказали направления современного пластического авангарда (сюрреализм, хеппенинг, концептуализм, перформанс, инсталляция и т.д.), открытия и средства выразительности которого проявляются в творчестве художников старшего (Т. Еникеев, С. Скоморохов, Р. Газеев, Б. Насихов) и молодого поколения (Б. Ибрагимов, Г. Скоморохов). В своих сценографических решениях они оригинально переосмысливают феномен вездесущей медиальности, используя в спектаклях аутентичные фотографии с репетиций («Бабайлар чуагы» – «Запоздалое лето») или кинокадры, записанные вне театра: на природе, на улице и т.д. («Шашкан бабай» В. Мрожека в Тинчуринском театре).

Каждый художник к каждой отдельной постановке подходит индивидуально, со своим пониманием задач оформления сценического действия и возможностей функционирования этого искусства в структуре спектакля.

Отличительной чертой нынешнего этапа является то, что сценограф, сочиняя сценическое действие как действие визуальное, изобразительно-пластическое, наряду с режиссером стал полноправным автором спектакля.

Поскольку режиссер Ф. Бикчантаев, активно взаимодействуя с новой культурной средой, понимает, что сложившиеся приемы сценического воплощения не отвечают изменившимся требованиям современной публики, в своих поисках нового театрального языка обращается к смежным видам искусств.

Его творчество подтверждает предположения С. Синцовой, что «обновление традиционных искусств, их частичная «деконструкция» происходит как внесение в уже устоявшиеся жанры и формы элементов «технэ» (приемов и принципов) других искусств»[724].

Действительно, в практике современного татарского театра можно обнаружить присутствие приемов живописи, скульптуры, цирка, элементов кинематографического мышления. И как у предшественников (вспомним эксперименты С. Эйзенштейна, В. Мейерхольда), эти художественные поиски вызваны в первую очередь эстетическими потребностями самого театра, пытавшегося избавиться от устоявшихся форм, театральных штампов, стереотипного мышления.

Современный татарский театр становится менее сюжетным, менее статичным и однозначно иллюстративным, повествовательным, где присутствие зрителей является важной частью постановки. Поэтому все популярнее становятся спектакли с выходом актеров в зрительный зал (или, наоборот, из зрительного зала, или среди зрителей), спектакли в фойе с использованием разных помещений театра (балкон, коридоры, оркестровая яма, подвал) в максимальной близости с публикой («Дәрсе гыйбрәттер театр...» – «Будить сердца людей», 2017). Проводятся эксперименты по созданию такого типа сценографии, как «окружающая среда»

[724] Синцова С. В. Художественное предвидение новых искусств. – М., 2013. – С. 153.

(«энвайронмент»)[725], окружающая не только актеров, но и зрителей, создаваемая не на сцене, а в едином общем пространстве, в реальной жизненной среде (как это было в ритуально-обрядовом предтеатре), которая не имеет какого-либо специального художественного оформления. Подобные спектакли состоялись в рамках творческой лаборатории молодой режиссуры в Доме актера им. М. Салимжанова (2014–2015), когда их действия происходили на лестничной площадке, в подвальном помещении, библиотеке, в кабинетах сотрудников и т.д., то в окружении зрителей, то среди них.

Одновременно с развитием и обновлением жизнеподобной декорации и реальной среды сценического действия в данный период шел активнейший процесс поисков разных способов создания пространства, которые расширили палитру сценографического творчества.

5.3.1. Национальная драматургия

На нынешнем этапе усилия театра направлены на выстраивание взаимоотношений сцены и зала, вовлеченности зрителей. Эта принципиальная установка режиссера ТГАТ им. Г. Камала Ф. Бикчантаева[726] поддерживается и режиссерами других театров (Р. Загидуллин, Р. Аюпов, Р. Галиев, Р. Фазлыев).

Особенностью его художественного почерка является то, что режиссура спектаклей строится как пластическая и звуковая, когда пластика подчиняется музыкальному ритму, а не сложившимся представлениям.

---

[725] Энвайронмент (англ. environment – «окружение», «среда») представляет собой аранжировку окружающего пространства (природного географического комплекса, города или закрытого помещения) с помощью алогичного сочетания созданных художником (или публикой) объектов с готовыми элементами окружающей среды.

[726] В одном из интервью после премьеры спектакля «Кукольная свадьба» Ф. Бикчантаев говорит: «Все это началось с 1989 г., с первого моего дипломного спектакля «Бичура», где я настойчиво пытался настроить взаимоотношения сцены и зала немножко по-другому. Оно должно было быть построено не на любви, а на уважении к зрителю». См.: Ахметов Р. Главный режиссер: беседа с Ф. Бикчантаевым // Звезда Поволжья. – 2009. – 24–30 дек.

В разных постановках доминирует то один, то другой компонент структуры действия: сценографический, музыкальный, пластический, которые могут представать в различных взаимосочетаниях, в самых различных стилистических проявлениях, создавая некий художественный симбиоз. Сценография может воплощаться любыми средствами выразительности: от живописно-графической, декоративной и пр. изобразительности до вещественно-предметной, фактурной и т.д. Но активно используя эффектные постановочные решения, театр старается сохранить главное – актерское искусство, «традиционно составляющее основу национального театра – актерское перевоплощение»[727].

Прежде всего следует отметить спектакль «Ненаглядная моя» («Галиябану, сылуым-иркәм») Т. Миннуллина, поставленный накануне столетнего юбилея театра (2005), который оказался рубежным на пути переосмысления авторами эстетики современного театра, попыткой ответить на волнующий вопрос: как нужно играть национальную классику (в контексте музыкальной драмы М. Файзи «Галиябану).

Здесь, полемизируя с традициями, путем самоиронии театр избавляется от устаревших форм, «высвобождаясь и как бы «вытряхивая» их из арсенала сценической практики, нацеливая на поиск новых приемов»[728].

Происходит своего рода «отстранение» технэ, его рефлексия за счет активного обращения к достижениям современной культуры и других искусств, выстраивание по их образу сценического пространства и мизансценического рисунка.

Действие спектакля происходит на нескольких уровнях постмодернистски сконструированного пространства. Для начинающих

---

[727] Игламов Н. Р. Фестиваль татарских театров // Театральная жизнь. – 2007. – №3. – С. 56.

В своей статье современный исследователь поднимает проблемы постановочной культуры в современном татарском театре, отмечая некоторые недостатки в периферийных театрах: «повторяемость раз рожденных приемов, ограничение в рамках единой стилистики, зависимость режиссерского решения от сценографического, музыкального, пластического решений.

[728] Синцова С. В. Художественное предвидение... – С. 1.

артистов, студентов университета культуры и искусств, которые играют на авансцене легендарную «Галиябану» М. Файзи, задан код кукольного театра: справа, на просцениуме на зеленой поляне – родник с постоянно льющейся водой, на пригорке – игрушечный деревянный домик в цветущем саду. Слева – фрагменты интерьера традиционного татарского дома: миниатюрные нары (сэке), покрытые лоскутным одеялом, сундук, маленькое окошко.

Для существования актеров старшего поколения, «щепкинцев», которые не раз играли эту мелодраму, задан живописный код старой фрески. На приподнятой сцене выстроен белый полупрозрачный стеклянный павильон: белые напольные часы, белая скатерть, на двери – шамаиль, в стиле модерн диван, кресла, стулья – знаки спектаклей труппы «Сайяр» начала XX в.

Монохромные костюмы «стариков» – бледных тонов с налетом старины (оранжевого, сиреневого, бежевого, салатного цветов), с лаконичными четкими формами, с минимальной отделкой – перекликаются с мебелью. Здесь есть и признаки современной жизни: чайник Tefal, телевизор на тумбочке, в котором якобы показывают современный спектакль «Галиябану».

На бело-сером живописном экране павильона контрастно выступают яркие полихромные костюмы молодых артистов, тяготеющие к фольклорному, одновременно условному решению: светло-малиновое с одной оборкой платье Галиябану и желтая рубашка Халила, по крою относящиеся к сельскому костюму второй половины XIX в.

Существенную роль в усилении декоративного начала здесь играют использование современных синтетических тканей (шелк, парча) и отделка белых фартуков машинной вышивкой с цветочным орнаментом; выполненные в технике кожаной мозаики яркие орнаментированные ичиги; павловопосадская шаль на плечах у Галиябану с характерной яркой расцветкой. Когда персонажи выходят в центр сцены со своими сокровенными мыслями, контрастность двух планов усиливается

применением локального света, вносящего в пространство ощущение благородной и элегантной строгости и торжественности.

Для создания эффекта документальности художник С. Скоморохов использовал принцип стилизации, применявшийся П. Т. Сперанским в оформлении татарской классики в 1920–1950-е гг. в театральные костюмы в виде цитат были включены подлинные этнографические артефакты – накосники (чулпы) из антикварного магазина, войлочные чулки (тула оек), сюртук, ручной работы кружевные накидки из запасников театра, что соответствует прототипам на фотографиях дореволюционного театра.

Как говорила актриса Ф. Ахтямова, для правдивого самоощущения накидки из натуральных тканей из гардероба театра почти не видоизменялись, а некоторые украшения были семейными реликвиями: она надела браслет своей матери[729].

Одновременно и поочередно при помощи света «высвечиваются» в стилистике немого кино, в более ускоренном темпе, нарочито условно и примитивно эпизоды спектакля «Галиябану» в исполнении молодых и показы-комментарии к ним аксакалов сцены в традициях академизма в психологическом ключе, как нужно или нельзя играть классику.

В игровой стихии «щепкинцев» большое значение имела игра с вещами: обыкновенная салфетка превращалась в платок Галиябану (Н. Ихсанова), а подушка в руках драматурга (Р. Тазетдинов) – в гармошку, бутылка коньяка у Р. Шарафиева – в микрофон, два стульчика преобразовались в комнату Галиябану. Так возникала картина в картине, сцена на сцене.

Объединяющим началом, разрешающим спор поколений, послужили музыканты, которые сидели на высокой площадке почти у колосников как ди-джеи, исполняя при игре старших народную мелодию «Галиябану», а при игре молодых – джазовые импровизации. Кроме этого красный цвет рубашки одного из музыкантов гармонизировал с оранжевым огоньком на окнах

[729] Из беседы с Ф. Ахтямовой 10.11.2005.

Галиябану на авансцене, с красным шарфом драматурга, читающего свою пьесу в павильоне второго плана.

Также с глубоким проникновением в народную музыку создан молодым режиссером И. Зайниевым (сценограф Б. Ибрагимов) и спектакль «Галиябану». Это уже иной театр. Некоторые его называют суфийским театром: «не позитивистский вербально-психологический, а музыкально-символический, интуитивистский»[730].

Действие начинается с пронзительно нежной мелодии. Зал постепенно заливается светом. На пригорке возникают очертания ночной деревни, которые медленно начинают подниматься, передвигаться в глубь сцены (эффект «наезда камеры»). Линии передвижных вертикально свисающих суконных полотен принимают форму то крыш разновеликих домов, то покосившихся изгородей, то лесного массива. Задник из мешковины окрашен в теплые осенние тона. Освещенная сверху листва иногда производит впечатление гор, на которых играет солнце. Сцена утопает в рябиновых кустах с крупными ягодами. Звуковая «декорация» деревенской жизни, которая сопровождает весь спектакль (скрип телеги, пение птиц, лай собак и т.д.), расширяет сценическое пространство и оживляет действие.

По центру сцены на невидимых тросах висит окно с орнаментированным наличником, обозначая родительский дом Галиябану.

Исходя из режиссерской концепции сохраняется семантика элементов традиционного быта, которые становятся также основой для построения мизансцен и средством характеристики персонажей, углубляющим авторскую оценку событий и героев.

Знаковыми элементами, кроме окна, соединяющего Галиябану с внешним миром, являются нары (сэке), покрытые лоскутным одеялом, которые по традиции многофункциональны. Тканые полотенца, сундук с приданым девушки, медный самовар – непременные атрибуты домашнего очага.

---

[730] Ахметов Р. Галиябану // Звезда Поволжья. – 2015. – 8–14 окт.

Плетни очерчивают границы дома. Аккуратно сложенные возле них дрова становятся символическим знаком хозяйственности, трудолюбия.

Поэтизацией домашнего уклада проникнуты эпизоды, когда Галиябану идет за водой, вышивает, мать сидит за прялкой, отец идет на базар – так подчеркивается патриархальность уклада, четкое распределение обязанностей между членами семьи.

Максимум внимания отдается костюмам: сохраняются пропорции и силуэт традиционного костюма, место декора. Цветовая гамма костюмов подобрана с особой тщательностью, группы актеров взаимодополняют друг друга за счет гармонично подобранных красочных тонов. Основной колорит – природные цвета земли: у парней – бордовые брюки, зеленые, бежевые жилеты; а у девушек – ситцевые платья с мелкими цветочками горчично-оливкового цвета; у матери Галиябану темно-синее платье с розовыми цветочками; у отца выделяется камзол темного цвета; у Галиябану платье с тремя оборками сначала коричневого (горчичного) цвета, потом бирюзового; белый платок повязан по-татарски, бордовый фартук украшен вышивкой – орнаментом растительного происхождения.

Специфически используется свет, который выхватывает фигуры из темноты крупным планом, как в кинематографе. Так из полумрака, походкой циркового медведя, появляется монументально колоритная сваха (Ф. Акберова), воспринимаемая как «архетип свахи», активно присутствующий в татарском фольклоре, в обряде свадебного ритуала. Она одета в длинное, свободное, украшенное оборками и нагрудником (изю) ситцевое платье и бархатный камзол. На голове – кашемировый с кистями платок, поверх которого надета шапка (камчат бурек) с плоским верхом, опушенная мехом. На ногах – узорные ичиги. Одна штанина выпущена из ичига – знак свахи.

Эффект замедленной съемки достигается, когда Галиябану (Г. Гульвердиева), сидя на авансцене, достает из сундука свои украшения и

демонстративно медленно, плавными движениями надевает бусы, серьги, браслеты, вязаный камзол (серьги, накосники (чулпы) актриса сделала сама).

Как вышитый платок – подарок жениху – является знаком верности, так и белая шаль Галиябану становится значимой деталью в выражении отношения к ней. Халил бережно, с любовью подбирает упавшую с ее плеча шаль, а богач Исмагил после получения отказа, движимый чувством ненависти, с яростью и злобой выкручивает ее как веревку и бросает на землю.

Важная составляющая спектакля – музыкальные кадры с участием молодежи. Актеры сидят «на берегу», на авансцене, свесив ноги в оркестровую яму. От авансцены в глубь сцены протянута белая «лента» – речка, по обе стороны которой стоят парни и девушки, соревнуясь в сообразительности и острословии, так песенная перебранка «айтыш» («әйтеш»[731]) превращается в веселую интермедию с переодеванием (парни, используя шаль девушек, выступают в роли матери и обращаются к девушкам с вопросами-расспросами).

Подчеркнутый этнографизм, достоверность элементов костюмов, использование атрибутов «интерьерного театра» наблюдаются и в спектаклях «Яшь йөрәкләр» («Молодые сердца») Ф. Бурнаша (худ. С. Скоморохов), «Кыю кызлар» («Смелые девушки») Т. Гиззата (худ. Б. Ибрагимов).

Несмотря на сохранение устойчивых форм (калфак, тюбетейка, платье с оборками, ичиги и др.) и использование цитат из «интерьерного театра», в художественном оформлении современных спектаклей: «Банкрот» Г. Камала, «Гульжамал» Н. Исанбета (худ. С. Скоморохов), «Тимер борчак» («Железная горошина») Р. Бухараева, «Курчак туе» («Кукольная свадьба») Г. Исхаки (худ. Б. Ибрагимов) и др. – доминируют обобщенно-метафорические мотивы,

[731] Айтыс (на тат. «айтыш») – получил свое развитие как жанр непосредственной оценки настоящего события. В дальнейшем он принял форму оценки прямых высказываний соперника. В последней своей стадии – в стадии соревнования акынов – татарский айтыш имел функцию испытания сообразительности и мастерства признанных акынов. См.: Яхин А. Г. Система татарского фольклора. – Казань, 1984. – С. 182.

переносящие место действия из времени, обозначенного сюжетом, в современность – прием, все чаще и все многообразнее используемый в театре для остранения, обострения и актуализации темы спектакля, о чем свидетельствует и практика мирового театра[732].

В спектакле «Йөзек кашы» («Перстень») по повести Ф. Хусни сценограф Б. Ибрагимов создал визуальный образ, раскрывающий сущность драматического конфликта: хрупкую временность бытия в виде ниспадающих панелей, с чередой шатких мостов и хлипких частоколов «немного по литовской сдержанной театральной манере»[733]. А для спектакля «Женщины 41-го» З. Зайнуллина о нелегкой судьбе женщин в годы войны С. Скоморохов придумал наиболее экспрессивную композицию в виде конструкции в пустом пространстве, напоминающей раскрытую книгу. Женщины встают ближе к краю этой «книги», небо срастается с землей, и нагруженная телега несется то вверх, то вниз. Драматизм происходящего достигается разнообразием композиционных ракурсов, графической резкостью силуэтов фигур, напряженностью цвета. Сгущаются тучи, сверкают молнии. В этой общей среде одно за другим возникают декорационные изображения конкретных мест – эпизоды из довоенной жизни каждой из женщин с мужем.

Во многих спектаклях С. Скоморохова фактура в пластической среде несет символическую функцию. Так, в спектакле «Мулла» Т. Миннуллина вся конструкция, похожая на весовую станцию («метафора мерила любой души»[734]), слепленную из фрагментов старых пропиленных досок и ржавых частей сельхозтехники, с постоянно льющейся над нею водой, «символизирует состояние общего дома спивающейся деревни, возведенного на обломках рухнувшего мира»[735]. «Перформанс» с катаниями огромного

---

[732] Березкин В. И. Прага 2003 // Сцена. – 2003. – №24. – С. 45–47.

[733] Ахметов Р. Перстень // Звезда Поволжья. – 2011. – 28 апр. – 4 мая.

[734] Игламов Н. Сергей Скоморохов. Каталог выставки. – Казань, 2013. – С. 7.

[735] Мирханова А. Панорама премьер на сцене Камаловского // Казань. – 2012. – №1/2. – С. 46.

валика сена в промежутках между основными эпизодами – не что иное, как аллюзия на тяжелый груз, который взвалили на себя обитатели села. А исполнение Бадретдином, стоя на этом же валике, душераздирающей народной песни за чекушку водки наводит на глубокие размышления о человеческой природе, способной как вознестись высоко, так и низко пасть под тяжестью обстоятельств.

Структура сценографии спектакля «Кукольная свадьба» (инсценировка М. Гилязова, Р. Хамида по произведениям Г. Исхаки) внутренне организована по тому же принципу, как и «Мещане» М. Горького[736]: не как иллюстрирующая место действия, а как насыщенная пластическая среда, воздействующая на зрителя глубочайшим драматизмом (сценограф Б. Ибрагимов). Здесь большая сцена осваивается по горизонтали, максимально используется вытянутость зеркала сцены. Мы наблюдаем два образных слоя, между которыми художник размещает героев. Простыми, лаконичными средствами создается «нервное» пространство, в котором проживают персонажи: разновеликие витрины-шкафы по ходу действия незаметно для зрителя образуют то дом купца, то комнату молодой девушки, то дом терпимости, то лазарет, то улицы провинциального города и т.д. Эта система «интерьеров» без стенок открывает новые возможности для показа событий во вневременном масштабе. В то же время камерные сцены помогают укрупнить план, сконцентрировать внимание на главном. При этом зеркальные поверхности при определенном освещении дают ощущение полифонии действия. На протяжении всего спектакля значение сценографической метафоры создают облака (синтепоновые), прикрепленные к штанкетам, местами оголенные, раскрывая свое значение в постоянно меняющихся ритмах. Облака – это беспредельное небо, состояние

[736] Героев спектакля «Мещане» М. Горького художник С. Скоморохов помещал в огромный шкаф-дом из красного дерева, в котором, несмотря на уют (часы, камин, цветы), трудно дышать. Здесь добротная монолитная мебель своей незыблемостью и устойчивостью лишь усиливает ощущение тревоги перед будущим. Этому способствовал и общий тягостный коричневый колорит всего пространства с насыщенными красными пятнами элементов костюмов и интерьера (режиссер Р. Загидуллин).

которого служит своего рода отражением внутреннего мира героев. (Когда сквозь них пробиваются лучи солнца, это небосвод надежд. Когда сине-розовые блики затухают, серо-свинцовые массы застывают в напряженном ракурсе, теряя свою легкость, зыбкость, пугая своей неподвижностью.) В финале они опускаются на землю, обрушиваясь всей тяжестью на героев, и превращаются в пенистые волны реки, пересекающие все пространство сцены. Финал открытый, в котором нет завершения, нет покоя. Уплывают волны-облака, медленно раскачиваясь, поднимаются вверх. В пустом большом пространстве из дымовой завесы появляется маленькая фигурка девушки-куклы в бирюзовом платье, а на авансцене ее созерцает бывший приказчик Салим-бая – Вафа, который сам сейчас устраивает «кукольные свадьбы».

С того момента, когда в начале спектакля Вафа (Р. Бариев) открывает ящик с куклами в человеческий рост, изготовленными Камар, все персонажи спектакля также попадают в поле образной энергии «кукольной среды». Артисты в масках (Р. Вазиев, Л. Файзуллина), похожие на куклы из папье-маше, двигающиеся с изломанной пластикой, загримированы под Вафу и Камар и выглядят как их двойники. На девушке-кукле длинное бирюзовое платье до пола, с оборками, на голове калфак, вышитый белым жемчугом, покрытый белой накидкой, на шее длинные белые бусы. Жених в белой рубашке со стоячим воротником, в свадебном жиляне золотистого цвета, на голове черная тюбетейка. Обе «куклы» в белых перчатках. Все остальные персонажи тоже выглядят как музейные экспонаты: художник сознательно одел персонажей в национальные костюмы, относящиеся к концу XIX – началу XX в., сшитые по образцам музейных фондов. На манекенах – костюмы из гардероба театра, тоже относящиеся к этому периоду. Крой костюмов для Салим-бая (А. Шакиров) и Каримы (Р. Мотыгуллина) художником дан по семейной фотографии Ш. Рамиева (с женой и дочерью) 1904 г., а для остальных персонажей – по образцу костюмов из

Национального музея РТ[737]. Образцом для костюмов соблазнительных девушек из борделя и его хозяйки послужили популярные в те годы журналы мод.

Костюм Салим-бая состоит из камзола, сшитого из темной ткани, казакина, приближенного к городскому сюртуку. С кармана жилета свисает цепочка от часов. Галстук украшен брошью. В комплект одежды молодого приказчика Вафы входят: рубашка голубого цвета, коричневый пиджак с отложным воротником, жилет, брюки, заправленные в ичиги. На национальное своеобразие указывают стоячий воротник и тюбетейка. Женские платья также сшиты по общегородской моде: камзолы укороченного варианта. У женщин постарше (Карима) в костюмах много бахромы, сохранена монументальность. На ногах узорчатая кожаная обувь на каблуках. Женщины помоложе (Зухра) и молодые девушки одеты по моде своего времени. Хадича (Л. Файзуллина) в одной из сцен предстает в длинном платье на кокетке с оборкой на подоле, лиф с кружевной вставкой, рукава тоже украшены кружевами, поверх калфака накинута шелковая шаль с бахромой.

По ходу действия, с изменением социального положения, происходит эволюция и костюмных образов. Так, Салим-бай в финале одет в лохмотья, как нищий. А Вафа, бывший «марионеткой» в его доме, в дорогом казакине, в каракулевой шапке, с тростью в руках сам стал «кукловодом». Такие же метаморфозы претерпевают костюмы Камар и хозяйки публичного дома – Наташи. В начале спектакля добродетельная Камар, как молодые девушки в начале прошлого столетия, одета в стиле модерн: подол розового платья с набивными цветами расширен книзу, широкие в верхней части рукава от локтя сильно заужены. Бархатный калфак бордового цвета, вышитый жемчугом, в виде декоративной наколки. Во время пошива тюбетеек и кукол

[737] Крой костюмов для Каримы (Р. Мотыгуллина) в первой сцене, Хадичи (Л. Файзуллина), Камар (Н. Хайруллина) во второй сцене заимствован из книги: Завьялова М. Татарский костюм. Из собрания Государственного музея Республики Татарстан. – Казань, 1996. – С. 180, 184, 195.

она в блузке и юбке бежевого цвета, на голове платок, собранный сзади. В публичном доме она красавица – с открытой головой, распущенными волосами, в красном платье с декольте, плечи оголены, на шее дорогое ожерелье. А во время болезни не осталось и следа от былой красоты: коротко стриженные волосы, широкий больничный халат, стоптанные тапочки на босу ногу. В финале она, беременная, сидит перед отплытием в теплые страны на берегу реки: укутанная в черную шаль, в поношенном старом пальто, в шерстяных носках, изношенных башмаках. Прошли метания, утихли страсти, угасли порывы... Она остановилась у той черты, где человеческая жизнь соприкасается с вечностью.

Знаковым для театра событием стала постановка «Гульжамал» Н. Исанбета, посвященная первым татарским артистам. Здесь сценографом С. Скомороховым найдена форма «театра в театре», некоей волшебной шкатулки. На фоне голого пространства в центре планшета сцены возвышается небольшая площадка кубической формы, которая при движении по кругу становится то сценой-кибиткой, то хибаркой для скитальцев-артистов, то будуаром шансоньетки... Здесь же, на фоне занавесей с изображением городского интерьера с драпировками, обыгрывается сценка из старого театра – реконструкция первых спектаклей, когда женские роли исполняли мужчины. Основные события происходят вокруг этого сооружения, выводя действие спектакля за пределы Казани, на улицы и площади. Неизменный атрибут всех представлений – круглая театральная тумба со старыми и новыми афишами.

Обращаясь к первым шагам татарского театрального искусства, сегодняшние актеры как бы примеряют на себя действия и поступки своих великих предшественников. Созданию ощущения параллельного сосуществования прошлого и настоящего способствуют и светящиеся окна наверху, на которых изображены виды современной Казани.

В финале артисты в костюмах, воспринимающихся как аутентичные реконструкции[738], восходят на подмостки посреди сцены и замирают при ярком свете, как артисты труппы «Сайяр» на знаменитой фотографии начала прошлого века.

В последней редакции «Голубой шали» К. Тинчурина (2011) сценограф С. Скоморохов, опираясь на опыт оформления «Казанского полотенца», использовал особенности эстетических принципов татарского декоративно-прикладного искусства, его поэтики и экспрессивно-зрелищных черт народных игр. В первой и второй картинах в пространство сцены включены «говорящие» характерные выразительные элементы (этнические стереотипы): расписанные театральным способом и рукотворно вышитые полотенца, а также разноцветные ткани на шестах – атрибуты Сабантуя. Если первая картина решена в теплом колорите (желтый, коричневый, охристо-зеленый, красный), то сцена в лесу – в холодном (синий, голубой, сиреневый), поэтому в итоге пространство воспринимается через образ голубой шали, ассоциирующейся с небесами.

В художественном оформлении С. Скоморохов здесь опирается на своеобразие знаменитой татарской кожаной мозаики, в частности, он использует основной принцип ичижного промысла, в котором элементы орнамента при переносе на плоскость не теряют присущей им законченности формы и могут быть использованы в изначальном виде[739].

На кожаном заднике с прорезями, через которые проникают лучи солнца (современный стробоскоп, используемый на концертах и дискотеках, позволил воспроизводить яркие световые импульсы, как горящие звезды на небе), прочитываются характерные мотивы: ветвистые пальметты с раздвоенным основанием, напоминающие птиц с распростертыми крыльями,

---

[738] Одно платье Гульжамал сшито по старинным образцам из гардероба театра с имитацией золотошвейной вышивки на груди, рукавах, а другое – из гипюра по образцу костюма, в котором в свое время играла А. Галиева. Украшенные золотошвейной вышивкой калфаки тоже напоминают артефакты.

[739] Саттарова Л. Казанская узорная кожа. – Казань, 2004. – С. 78.

трилистники. Разбросанные на плоскости древние, типичные для кочевников роговидные узоры, применяемые в декоре цветных войлочных ковров («бараний рог», «перевернутый рог», «раздвоенный рог»), принимают причудливые цветочные и облаковидные формы.

Гармония многоцветной композиции строится на умелом распределении в пространстве цветовых акцентов. Здесь отразились характерные черты искусства ичигов – «многочисленность орнаментальных мотивов, образованных путем обрамления одного другим»[740]. Крупные узоры (мотивы сердечка, трилистники, пальметты) состоят из трех-пяти цветов: яркие, сочные оттенки красного, бирюзового, темно-синего, малинового, рыже-коричневого и т.д.

Кожаную фактуру сценического пространства гармонично дополняют деревянные конструкции. Максимально оголяя пространство для массовых сцен, художник с большим юмором выстроил в центре колодец с огромным колесом, на которое задорно взбираются парни. Дом Ишана обозначен двумя площадками: слева на некотором возвышении – крыльцо, справа в саду – гамак; по ходу действия появляется карусель с лебедями – веселое развлечение для его многочисленных жен, во втором акте на лесной поляне – сторожевая башня и телеги, кибитка с граммофоном.

Художник очень остроумно ввел в сценическое оформление фактурные аппликации: в сцене подготовки к Сабантую плетни на околице обернуты ситцевой тканью в мелкий цветочек, перекликающейся с костюмами молодежи.

С. Скоморохов всегда внимателен к подбору деталей, фактур и цвета костюмов персонажей, старается не нарушать исторической точности кроя и фасонов, делая акценты на некоторые элементы. Дорогие блестящие атласные, парчовые платья жен Ишана, богато разукрашенные бахромой, лентами, золотоцветной вышивкой, оттеняла простенькая ситцевая одежда деревенских девушек и парней, подчеркивая различие социального

[740] Саттарова Л. Указ. соч. – С. 86.

положения. В основе стилизации костюмов лежит декоративная сторона этнографического материала, в итоге сценический костюм получает утрированную полихромную форму, тяготеющую к эстрадным, не всегда соответствующим артефактам: однотонные платья насыщенных тонов (розовые, бирюзовые, желтые, голубые, зеленые), сшитые по фигуре белые фартуки. Утраченное национальное своеобразие «компенсируется» за счет широкого использования настоящей вышивки на костюмах (фартуках, калфаках), реквизитах (полотенцах)[741].

Поскольку глубинный архетипический смысл орнаментальных узоров уже утрачен, усиливается роль зрителя как интерпретатора увиденного, что вполне вживается в русло постмодернистской игры с традициями. Подобная современная интерпретация этнонациональных мотивов приводит к изменению жанра первоисточника. Постановщики «Голубой шали» сознательно поменяли регистр с мелодрамы на комедию.

Благодаря усилению игрового начала сценография приобретает общечеловеческое звучание, выходя за узконациональные рамки.

Не традиционной и не канонической получилась постановка комедии «Ходжа Насретдин» Н. Исанбета, прослоенная текстом из пьесы сирийского драматурга Саадуллы Ваннуса «Слон, Ваше величество», вызвавшая самые разные отклики и у зрителей, и у критиков[742].

Жизнь спектакля началась еще задолго до премьеры: Ходжу (Ф. Зиганшин) с осликом вывели на улицы Казани, отсняв видеоролик с новостным репортажем о его завершающем турне по мировым столицам. Игровой флешмоб шутливо оформили логотипом Би-би-си. Так публика была заинтригована возвращением Ходжи на родину. Непосредственное

[741] Всю вышивку выполнила молодая актриса Л. Файзуллина.

[742] Сразу после премьеры резко отозвалась о спектакле театровед И. Илялова: «Серые стены напоминают развалины. Этим, видимо, хотели подчеркнуть неустойчивость нашей жизни. Образ Слона пробуждает ненависть. А толпа народа напоминает стадо баранов… Это спектакль не о Ходже Насретдине, а политический спектакль. В наше смутное время нельзя ставить подобный спектакль…» (перевод автора). См.: Хәсәнова А. «Хуҗа» бөтенләе белән Хуҗа турында түгел // Ватаным Татарстан. – 2015. – 11 февр.

появление Ходжи и его ослика в зрительном зале – это лишь начало серьезного разговора театра со своим зрителем.

Тот, кто жаждал услышать шутки-мэзэки Ходжи Насретдина и увидеть спектакль в привычном «татарском» формате – восточную сказку с обилием орнамента, вышивки, – явно пребывал в культурном шоке: постановщикам удалось (реж. Ф. Бикчантаев и худ. С. Скоморохов) разрушить стереотипы, сложившиеся в зрительском восприятии, создав емкий, сложно синтезированный образ, дающий точную характеристику сегодняшнему дню, пребывающему в глубокой депрессии.

При таком подходе для авторов оказалась предпочтительнее крупная монументальная форма, окрашенная драматизмом. Новые интонации, переживания современной ситуации в мире, пронизанные сатирой, самоиронией, параллельно с отстраненностью порождают своеобразный минимализм средств, позволяющих укрупнить масштаб картин, сделав акцент на монументальные аллегорические сцены.

Здесь каждая деталь символична и способна вызывать множество ассоциаций, как, например, яблоко, подаренное Ходжой Насретдином, становится символом счастья, выражающим силу любви и жажду жизни.

Многозначный смысл приобретала и башня – жилище странника (дервиша, учителя), некий мост между небом и землей – инсталляция треугольной формы из металлических прутьев, имитирующих деревянные, внутри которой помещен игрушечный макет одного из символов древнего Булгара – Соборной мечети. По ходу действия это и минарет, откуда Ахун произносит молитву, и трибуна вожака-литератора для манифестации о чистоте литературной речи, которая особенно важна в Год литературы. И, наконец, сидя на ее вершине, Ходжа, обращаясь к толпе и зрителям одновременно, вопрошает: «Знаете, что я вам скажу?» – она трансформируется вдруг в нашем сознании в символ объединения людей, а простонародный юмор открывается философским иносказанием,

фантастическая ирреальность перевернутого наизнанку мира обретает реальные черты современности.

Надувной слон[743] со стальным покрытием, из спины которого устрашающе торчат «съеденные» им когда-то купола дворцов и минареты мечетей, в финале уверенно надвигается на человеческий род, уже не параллельно рампе, а прямо лицом к зрителям – призрак большой беды. Прозрачные пузыри – колонны во дворце Джигангира (прообразом которых послужили для художника стеклянные булгарские бусы) – звучат как метафора неустойчивости, зыбкости и хрупкости мира власть имущих. А движущаяся монолитная толпа народа, воспринимающаяся вначале спектакля как центр Вселенной, главная сила общества, демиург истории, жаждущий истины, в финале выглядит бессильной и безвольной, аморфной массой, не могущей жить без слона и ждущей очередного поводыря.

Художник воссоздает не сказку, а философскую картину вселенского масштаба. Апокалиптическое настроение создают не только опасно накренившиеся стены домов, подпираемые лишь изнутри, но и общий свето-колористический строй и музыкальное оформление спектакля. (Движения толпы народа, выходящей из глубины сцены плавно и медленно раскачиваясь, под музыку «Haomanna» норвежского джазового пианиста и композитора Джона Болка (Jon Balke), выполнены с той мерой углубленной сосредоточенности и музыкальности, что становятся похожи на ритуальные.) Это живое пульсирующее пространство, а не просто красочные пятна или световые линии. Здесь нужно говорить об особой плоти серого цвета, живущего в пространстве сцены. Серый (беззвучный цвет, означающий безнадежную неподвижность) при смешении с красным и зеленым создает ощущение скрытой надежды. При этом цвета декорации и костюмов не

[743] Надувной слон сделан по эскизам С. Скоморохова на производственной фирме «Гринсбон» в Казани (существует с 2008 г.) из ПВХ-пленки (0,2 мкм). Роспись, приклеивание щетины, элементов бутафории осуществлены в цехах театра. Размеры слона: высота – 4,5 м, ширина – 3 м, длина с хоботом и хвостом – 5,5 м, общий вес – 23 кг. Перед каждым спектаклем надувают гелем. Для заправки уходит 5 баллонов (по 4,5 кубов газа).

распадаются на отдельные независимые формы, напротив, они нуждаются друг в друге, они сосуществуют, взаимодействуют, поддерживают друг друга. Эмоциональность, доходящая почти до чувственности, проявляется не только в цвете подвижных конструкций, костюмов, но и в фактуре.

Красочный слой задника, вертикально вздыбившегося свода большой глиняной Вселенной со следами останков древней архитектуры Булгар перекликается с костюмами Ходжи Насретдина и народа, сшитыми из натуральных тканей (ватина, ситца, войлока). Они простеганы, подчеркнуто аппликированы заплатами, декорированы шнурами. Костюм Ходжи – татарский (рубашка туникообразного покроя почти до колен с нагрудным разрезом, воротником-стойкой, штаны в полоску, на голове вязаная тюбетейка полусферической формы с торчащими перьями, на ногах современные из мягкой кожи башмаки), сшит швами наружу (очень современный крой!). Если ремесленники (народ) и Ходжа решены в едином теплом, мягком мерцающем живописном колорите, то хан (Ильдар Хайруллин) и его окружение сознательно выделены локальным декоративным пятном: Джигангир в стилизованном историческом костюме ультрамаринового цвета с украшениями из камней, визирь (Искандер Хайруллин) в военизированном костюме цвета мундира, а многочисленная свита окрашена в бордовый цвет. В облике многих персонажей есть место и гротеску, и эксцентрике. Цирюльник с малиновой шевелюрой (Ф. Мухаметзянов) – как современный модный стилист с разноцветными пятнами краски на волосах. Жена Ходжи – Гульбану (М. Шайхутдинова) в дворцовом платье с длинным шлейфом, в большой шапке выглядит тряпичной куколкой-апельсинкой, способной подпрыгивать. Огромный тюрбан на голове худого Ахуна «висит» как некое гнездо на деревянном колу. А «матрешки-девушки» в национальном костюме, во дворце поющие хором «Туган ил» («Родной край»), – пародия на формальные массовки, переделка на татарский лад сцены из комедии «Иван Васильевич меняет профессию». Едкой сатирой на чиновничий мир выглядят картины, когда

визири с пластиковыми папками-конвертами в руках семенящей походкой выходят на совещание к хану и выстраиваются в одну шеренгу, пряча от него свои взоры.

Сценограф Скоморохов, по меткому выражению рецензента, «соединил низовой народный театр с каким-то условно-символистским наивом, в то же время соединил рукодельное и рисованное с почти что трэшевым»[744].

Нужно отметить, что художник при создании костюмных образов использует художественные приемы, найденные П. Сперанским при постановке фольклорных произведений («Идегей», «Ходжа Насретдин») в 1940-е гг. В основе его метода лежит стилизация, которая состоит в подчеркивании особенно характерных черт (деталей) эпохи, в некотором упрощении и свободном варьировании. Так, С. Скоморохов обращается к искусству Волжской Булгарии и костюмам золотоордынского периода, Казанского ханства (XVI в.), традиционному костюму XVIII – середины XIX в., а также к общенациональному костюму рубежа XX в., тщательно изучает опыт прежних постановок в татарском театре. Костюмы знати (хана, его окружения), жителей Кузнечной слободы он моделирует на основе средневекового булгаро-татарского костюма, изобретательно используя современные технологии, крой, сохраняя монументальность и многослойность, тяготение к полихромии[745]. Платья по мусульманской традиции туникообразного покроя, с широкими рукавами, ворот – стойка. Кафтан хана – монгольского типа, до колен, с короткими рукавами. Исходя из особенностей тюрко-монгольских форм рубахи богато отделан низ рукавов. До локтя – манжета вроде обшлага-браслета, известная и в

---

[744] Черемных Е. Фарид Бикчантаев поселил Ходжу Насретдина в глиняную Вселенную [Электронный ресурс] // Бизнес-Online. – URL: htth://www.business-gazeta.ru/article/125319/ (дата обращения: 12.10.2016).

[745] «В целом булгаро-татарский костюм раннего периода, оставаясь близким по покрою к одежде других народов Среднего Поволжья, отличался общим силуэтом и цветовой насыщенностью под влиянием ярких восточных тканей и эстетических идеалов мусульманского мира. Полихромия в одежде нарастала постепенно, утверждаясь в городах в среде феодально-торговой прослойки населения». См.: Завьялова М. К. Указ. соч. – С. 47.

средневековом костюме казанских татар[746]. Высокий статус подчеркивает широкий пояс, сшитый из нарядной парчи, с застежкой, украшенной разноцветными камнями (стеклярусом).

В женских костюмах (у невольниц, также у Гульбану в первой картине) сохранены основные элементы татарского костюма (штаны, рубаха, камзол, традиционные украшения: бусы, браслет). По пропорциям и крою они тяготеют к костюмам рубежа XX в. (платья со стоячим воротником, с широкими рукавами, подол украшен рядами воланов).

Шапка Салихи с оторочкой из меха, со стороны висков прикреплены характерные для тюрко-монгольских этносов шейно-височные украшения (сырга), упрощенные до театральной условности. На ней приталенный камзол с полочками встык, с поясной застежкой (каптырма). Если странник в начале спектакля в длинном, до пола бедуинском халате трапециевидной формы с капюшоном, то во второй картине – в черном строгом казакине городского фасона начала XX в., в узких брюках, на голове плоская тюбетейка.

У дочери Насретдина костюм выглядит очень современно: на короткое платье с воротником-стойкой, с широкими воланами на подоле надета свободная прямоспинная стеганая туника с широкой круглой проймой, поэтому одно плечо кокетливо оголено. На ногах кожаные орнаментированные полусапожки на каблуках, шаровары заправлены в сапоги. Зато на голове маленький калфак, надетый свисающей лопастью набок, как в начале XX в. Из украшений – висячие серьги, браслеты.

По иерархии персонажей обувь разных типов: у простолюдина – однотонная (из войлока), у хана и его окружения – полихромная из кожаной мозаики,[747] согласно тюрко-монгольским традициям, со слегка поднятым носком.

---

[746] Суслова С., Мухамедова Р. Народный костюм татар Поволжья и Урала (сер. XIX – нач. XX вв.). – Казань, 2000. – С. 114.

[747] Обувь в технике кожаной мозаики изготовили в мастерской «Сахтиан» в Казани (существует с 2010 г.) по эскизам Альфии Артемьевой.

Таким образом, многослойность комедии Н. Исанбета об одном из широко распространенных уже с XIII в. героев устного творчества народов Востока, начиненной текстом арабского драматурга Саадуллы Ваннуса, вдохновленного идеей «театра политизации», привела к эклектичному смешиванию разнофактурных материалов, костюмов различных эпох, соединению разнородных стилей в одном пространстве.

Серьезные сдвиги произошли на этом этапе в сценографии и молодых театров. Особенно наглядно это можно демонстрировать на примере Театра юного зрителя им. Г. Кариева по сценическому решению спектакля о великом татарском поэте Г. Тукае «Сенной базар» («Печән базары»), поставленного режиссером Р. Аюповым в более широком художественном контексте (2006).

Ранее спектакли о Г. Тукае ставились с учетом литературоведческих традиций и идеологических норм советской эпохи, когда герой должен был быть представлен через связи с обществом, с биографией, т.е. преобладал *историко-бытовой* хронотоп, что в итоге приводило к фактографии, а элементы творчества оставались за пределами художественного исследования[748]. «Потребовалось время, чтобы стало ясно, что фактографизм, описательность, биографический подход <…> в принципе противопоказаны теме Тукая в театральном искусстве»[749].

В спектакле «Сенной базар» на материале творчества Г. Тукая и биографии поэта было создано многомерное художественное пространство (сценограф Б. Насихов, художник по костюмам Ф. Мухамедшина). Тукай впервые в этом спектакле из исторического персонажа превращается в художественный образ. Как и любой художественный образ, его пытаются показать разносторонне: постановщиков интересует загадка творческого

[748] К образу великого татарского поэта Г. Тукая в советское время на сцене драматического театра обращались трижды (1938, 1961, 1986 гг.). См. Султанова Р. Р. Возвышение образа: сценография спектаклей о Тукае в татарском театре // Казань. – 2006. – №7. – С. 112–114.

[749] Игламов Р. Испытание временем. – С. 182.

мышления и генезис его творчества. Соответственно весь замысел спектакля состоит в новом моделировании спонтанного творческого процесса: некое подобие сна, калейдоскоп впечатлений, идущих изнутри. Здесь наблюдается элемент хаоса, который образуется за счет смешения разных хронотопических пластов: *исторического, психологического, общечеловеческого*.

Он (хаос) формируется на мифологической основе: устанавливается связь с народным творчеством, фольклором, нашедшим претворение в творчестве (Су анасы, Кисекбаш…). Стихийное начало творчества ассоциируется также с карнавалом, который, по сути, выступает организующим принципом. Это позволяет разным хронотопам чередоваться по принципу случайности, что придает оттенок праздничности, ярмарочности, особого события. Воплощением этой ярмарочности стал костюм – интересная находка художников. Убрав внешние приметы ярмарки, элементы всех товаров они поместили в пространство костюма. Это превратило костюмы в элемент декорации, а статичную декорацию сделало движущей, динамичной. Это одно из проявлений духа карнавальности, которым пронизан данный спектакль.

Ярмарка позволяет не только смешать все хронотопы. Ее главная задача – создать ощущение многомерности, сложности духовного мира Тукая. Эта душа вмещает все: и реальные впечатления, фантастические образы, природные образы, переживания образа города-призрака, в котором он живет. Так, его уход в иной мир приобретает очень важный смысл: все, чем напитался Тукай в земной жизни, он переносит в мир иной.

Сценограф Б. Насихов при создании художественного пространства использует мотив арки, широко распространенный в культуре ислама. Арка – символ небесного свода – здесь многослойна. Человек, входящий через арочную дверь, будет защищен символическими силами духовной (высшей)

сферы[750]. Наряду с этим в спектакле «Сенной базар» арка создает образ города, которому придан эффект ирреальности, и в то же время земного убожества. Из него вырастают образы природы, мерцающих звезд, элементы быта (кибитка, некий намек на образ матери, возлюбленной и мифологические образы (например, змея-лебедя). Таким образом, внешняя арка становится олицетворением дороги в небеса. И в это космическое пространство переходит и земная жизнь, полная суеты, движения, обыденности.

Используя все эти приемы, постановщики не только создают сложный, многомерный художественный образ Тукая, но и пытаются понять творческие принципы, проникнуть в основу художественного мышления поэта. Это делается с помощью метафор, сравнения или уподобления (например, творчество, похожее на карнавал или творчество, сродни сну, включающему в творческий процесс элементы подсознательного (ангелы, шайтан, видения матери – архетипы Юнга). Или источником творчества является болезненное состояние. Таким образом, рожденное игрой воображения, оно, в свою очередь, порождено одиночеством, отчуждением или неким страхом перед смертью из-за болезни. А также творчество сродни игре, куда вовлекается все.

Игра усиливает ощущение карнавальности, ярмарочности. Во многом благодаря ей размыкается сценическое пространство. И в этом радикальное отличие этого спектакля от предыдущих постановок, где четко была выдержана историческая дистанция: сцена была пространством, которое оживляло события жизни Тукая, а зрительный зал становился наблюдателем из отдаленного будущего. Принцип игры, карнавальности в «Сенном базаре» сделал возможным смешение зрительного зала и сцены, превратив партер в часть гостиницы «Булгар». В псевдоисторическое правдоподобие костюмов и деталей оказались вплетены элементы нашего времени. Карахмет – мусульманский батыр – одет как современный борец на ринге, на голове

[750] Полная энциклопедия символов. – М.; СПб.: Сова, 2003. – С. 111.

кожаная бандана. У старьевщицы малахайка на голове, как у дервишей, сшита из кусочков ткани, у торговцев всевозможные шляпы вперемешку с калфаком и тюбетейкой. Есть и вечерний туалет в черных, красно-бордовых тонах. Если Тукай в расцвете творческих сил одет исторически, по моде начала века – черный казакин, черные брюки, на голове тюбетейка, то прикованный к постели – он весь в белом: холщовые брюки без складок, на рубахе вшито вязаное кружево. У многих персонажей в костюмах сохранен силуэт национального костюма, у некоторых одежда напоминает лоскутное одеяло, сшитое из пестрых, разноцветных квадратиков и ромбиков. Наряду с бязью, холщовым материалом, сатином в костюмах использованы современные ткани: органза, кристолон, шифон, капрон, шелк. Современные туфли, сапожки со шнурками вполне уживаются с яркими традиционными ичигами. То есть специфические черты постмодернизма: эклектизм, «всеядность» современной моды, параллельное сосуществование различных субкультур и эстетических идеалов – в концепции спектакля вполне органичны. Это не только приближает Тукая к нашему времени, но создает ощущение его причастности к нашей жизни.

5.3.2. Исламская эстетика и татарский театр

Неприятие всякой объективации божественного в мусульманском мире долго препятствовало визуальной интерпретации персонажей из мусульманской мифологии и не могло не повлиять на характер художественных изображений. Не случайно в этой связи не раз возникали споры о том, допустимо ли изображать на сцене ангелов, души, места их обитания. (Вспомним историю постановки драмы «Зулейха» Г. Исхаки труппой «Сайяр» в 1917 г.)

Появление одного из четырех главных ангелов мусульманской мифологии Газраила (ангела, отбирающего душу) и Ажала (смерть) в

спектакле «Альмандар из деревни Альдермыш»[751] Т. Миннуллина на сцене Татарского академического театра (1976) С. М. Червонная считает «крайне смелым творческим жестом, в котором содержался определенный вызов не только в адрес поздней советской идеологии (какие там ангелы на советской сцене!), но и по отношению к исламской традиции, которая обретала таким образом новые возможности и формы визуальной интерпретации»[752]. Ажал, которого посылают на землю за душой старика Альмандара, изображается художником-сценографом А. Закировым в образе некоего преуспевающего дельца, светского франта в черном фраке, цилиндре, в белой манишке и ослепительной белизны лайковых перчатках. Использован «кукольный грим»: на смертельно белом лице черными провалами обозначены рот, нос, глаза. А Газраил одет в серую хламиду, похожую на чапан, на голове у него корона. Он сидит в рабочем кабинете за письменным столом, уставленным телефонами, просматривая папки с бумагами.

Начиная с конца 1980-х гг. две мощно укорененные в сознании татарского народа традиции – театральная и религиозная – начали плодотворное взаимодействие, в ходе которого не удалось избежать противоречий. В 1987 г. режиссер М. Салимжанов осуществил новые постановки спектаклей «Казанское полотенце» и «Голубая шаль», после их просмотра известный писатель Нурихан Фаттах на страницах республиканской газеты «Социалистик Татарстан» (от 17 апреля) выступил с резкой критикой искаженного изображения исторических событий, показа священнослужителей в неприглядном свете. Позже группа мусульман направила Президенту РТ письмо с требованием убрать со сцены академического театра спектакль «Голубая шаль», по их мнению оскорбляющий чувства верующих.

---

[751] Спектакль «Альмандар из деревни Альдермыш» Т. Миннуллина шел в театре с 1976 по 2012 год. Был снят с репертуара после ухода из жизни исполнителя главной роли – народного артиста РФ и РТ Шауката Биктимерова.

[752] Червонная С.М. Искусство и религия... – С. 388.

В 1992 г. в театре им. Г. Камала режиссер Празат Исанбет после долгого забвения поставил драму Г. Исхаки «Зулейха» (просуществовала на сцене четыре года), которую наставники шакирдов рекомендовали им для просмотра как благопристойный спектакль[753]. Спектакль был решен в бытовом реалистическом ключе, сцена с ангелами вообще отсутствовала. Пьеса подверглась значительному сокращению (вместо пяти ограничились двумя действиями), особого успеха спектакль не имел.

В последние десятилетия ислам значительно повлиял на национальную драматургию и репертуар театров. Эти взаимоотношения театрального искусства и исламской традиции принимают различные формы. Например, режиссер Р. Аюпов в ходе подготовки к постановке в Набережночелнинском театре древнего эпоса – поэмы Кул Гали «Кыйсса-и-Йусуф» – в качестве консультанта привлек председателя Совета муфтиев России Равиля Гайнутдина (2000 г.). Очень важным моментом в сценографическом решении данного спектакля стал вопрос принадлежности поэмы к общетюркской культуре, исламскому искусству: «Йусуф» – отшлифованный в течение тысячелетий и освященный Кораном сюжетный материал[754].

Воплощая поэму «Кыйсса-и Йусуф на сцене, постановщики решали проблему пространственно-временного построения спектакля (сценограф Р. Хайруллина). Как пишет Т. Буркхардт, «мусульманское осознание Божественного Присутствия основано на чувстве Беспредельности»[755]. Поэтому в спектакле понятие времени определяется последовательностью событий, обеспечивающих его непрерывность. Пространство решается симметрично, благодаря чему создается впечатление вневременности и масштабности происходящего. Здесь нет ни верха, ни низа, нет никакого контраста между небом и землей. Объединяющим их символом становится

---

[753] Зайнуллина Г. Ислам и татарский театр // Идель. – 2003. – №10. – С. 60.

[754] Хисамов Н. Ш. Поэма «Кысса-и Йусуф» (анализ источников сюжета и авторского творчества) Кул Али. – М.: Наука, 1979. – С. 120.

[755] Буркхардт Т. Сакральное искусство Востока и Запада. Принципы и методы. – М.: Алетайа, 1999. – С. 130.

колодец. Это дно, мир страстей и низшего плотного мира, куда сброшен Йусуф. Разверзнувшийся над сценой колодец и светящиеся в нем звезды сливаются в единое однородное пространство. (Т. Буркхардт отмечает: «Кульминационная точка исламской молитвы – момент, когда лоб распростертого на ковре верующего касается пола – той зеркалоподобной поверхности, которая упраздняет контраст высоты и глубины и делает пространство однородным единством, без какого-либо частного направления»[756]).

Но если пространство однородно, беспредельно в своем направлении, то герой поэмы Йусуф, его отец Якуб, Джабраил, девушки-ангелы, с одной стороны, с другой – братья Йусуфа относятся к разным мирам. Во внешнем облике Йусуфа и отца выражается духовный стиль ислама. Признаки духовности – тюрбан, белый цвет одежды. В духовных целях обобщены и стилизованы некоторые детали одежды ангелов. Нужно отметить удачный прием сценографической метафоры: в финале вся сцена покрывается белым полотном и, освещенная светом, превращается в небесное пространство[757].

В татарском Театре юного зрителя сценограф Б. Гильванов тоже создал образ-колодец «как символ пути, который проходит герой, водоворот событий, движение вверх к освобождению и совершенству. Свет наверху в проеме колодца – символ надежды и путеводная звезда в ночи»[758] (спектакль «Йусуф и Зулейха», режиссер Р. Аюпов, 2007). Была создана конструкция, разворачивавшаяся как книга и сворачивавшаяся в цилиндр, который имел верхний и нижний уровни и тоннель внутри. Этот сценографический объект, перемещаемый по сцене, был призван создавать каждый раз новые

---

[756] Буркхардт Т. Основы исламского искусства // Сакральное искусство Востока и Запада. Принципы и методы. – М.: Алетайа, 1999. – С. 133.

[757] В этом спектакле из-за слабого финансирования остались невоплощенными многие изобразительные мотивы поэмы: роскошный дворец Зулейхи, изобилующий растительными, зооморфными мотивами, вмешательство небесных сил в судьбу героев – все это таило в себе неограниченные возможности для спецэффектов. Кандалы и цепи, как символ тяжести испытаний, выпавших на долю Йусуфа, не были показаны визуально крупно (не металл, а как будто бумажные цепочки, скрепленные липучкой), а тем более не подчеркнуты звуковыми средствами.

[758] Экспликация к спектаклю сценографа Б. Гильванова хранится у автора.

пространства, наполняя действие спектакля метафорическим значением. «Книга» превращается то в колодец, то в дом Якуба, то в дворец фараона, подземелье, дворец Зулейхи и т.д. Персонажи двигаются по нижней и верхней галереям, а также вверх и вниз. Над «колодцем» возвышается прикрепленный на штанкете огромный белый круг (луна), нижняя точка которого совпадает с верхним уровнем колодца. Таким образом происходит соприкосновение земного и небесного, мирского и духовного. В контрасте с весьма абстрактной сценографией костюмы решены вполне реалистично. В облике Якуба, отца Йусуфа, угадывается образ автора – Кул Гали. По замыслу художника, это сделано для того, чтобы возникла связь коранического сюжета с нашими реалиями, булгарской историей и судьбой народа.

Другая не менее важная проблема – использование ритуальных действ на сцене (чтение Корана, намаз), которые нередко разрушают условность театрального пространства и времени[759]. Многочисленные примеры из практики современного татарского театра свидетельствуют о том, что отношения между мусульманской культурой и театральными традициями противоречивы. «Лицедейство (притворство) и религия (искренняя вера) малосовместны. Театр – прежде всего художественно осмысленное игровое изображение жизни, посредством которого человек обращается к человеку. Прямое обращение к Богу здесь неуместно»[760].

Но это отталкивание существует пока на самых высоких уровнях художественной системы: на уровне эстетических, религиозных принципов.

Значительно интереснее и плодотворнее влияние мусульманской эстетики на глубинные уровни художественно-театральной системы. Например, на символизацию вещей. Так, в сценографии спектакля

---

[759] Спектакль «Саташу» по пьесе Т. Миннуллина в Тинчуринском театре (режиссер Р. Загидуллин), спектакль «Почему девчонки плачут» по пьесе Ф. Булякова (режиссер Б. Бадриев), инсценировка рассказа Г. Исхаки «Суннатче бабай» в Мензелинском театре (режиссер Р. Аюпов).

[760] Решетникова И. Икона в театральном пространстве: pro и contra // Страстной бульвар. – 2008. – №8–10. – С. 124.

«Альмандар из деревни Альдермыш» по пьесе Т. Миннуллина (обновленные декорации художника С. Скоморохова) вышитые на полотенцах узоры, имитирующие кроны яблонь и плоды, воплощают религиозную идею пренебрежения временной жизнью и необходимости устремления к вечной жизни (часть полотенец как бы свисает с небес)[761]. Эти значения образа прекрасного райского сада с плодами усилены появлением прекрасной девушки с ангельским голосом в нарядном одеянии, набирающей воду у водоема. Все это соответствует представлениям об идеальном мире.

Любопытно, что эти образы-мифологемы, восходящие к исламской культуре, сильно завуалированы, скрыты присутствием образов национальной культуры (яблони из полотенец с татарскими узорами, девушка в национальном костюме, фрагмент дома с крылечком украшен орнаментальной резьбой, характерной для татарской архитектуры).

Другой источник воздействия мусульманской культуры – символическое значение цвета и света. Голубой – цвет неба, Тенгри, которого почитали еще в Центральной Азии и на Алтае далекие предки тюркских народов, а также сакральный цвет восходящего солнца, Востока («Голубая шаль» К. Тинчурина). И как пишет М. Бакиров, «только в свете этого можно понять, почему основоположники Восточного тюркского каганата называли себя «голубыми тюрками» («kuk turk») и почему по случаю торжеств верхнюю часть своих юрт, уподобляя куполу неба, покрывали голубым шелком… Зеленый – цвет живой природы, символ жизни и молодого цветения… Белый – самый активный»[762]. Частота его употребления в театральной культуре связана с тем, что «в древних верованиях тюрков он рассматривался как знак святости и чудесного»[763].

В организации сценического пространства тоже можно проследить это скрытое подспудное влияние мусульманской культуры. Например,

---

[761] Обновленные декорации художника С. Скоморохова.
[762] Бакиров М. Х. Генезис и древнейшие формы… – С. 84–85.
[763] Там же. – С. 85.

разделение актеров на сцене по принципу женской и мужской половин татарского дома (в спектаклях «Банкрот», «Наемщик»).

Есть и более глубокие оригинальные способы выстраивания сценического пространства, навеянные как национальной, так и исламской культурой. Например, за основу сценографического решения новой версии спектакля «Голубая шаль» К. Тинчурина художником Р. Газеевым была взята эстетика шамаиля, в котором, как и в книжной культуре исламского мира, важное место занимает категория света. Свет в философии суфизма «символизирует средоточие божественной энергии и служит признаком последней стадии достижения царства абсолютного единства»[764]. Доминирование в этой постановке плоскостного решения пространства в изобильной орнаментике, контурно, с акцентом ярких локальных цветов, бесконечный переход от картины к картине из трехмерного пространства в двухмерное соответствует пространственному мышлению в исламском мире[765].

В спектакле «Рыжий насмешник и его черноволосая красавица» Н. Исанбета впервые сценическое пространство построено художником Т. Еникеевым в соответствии с законами эстетики суфизма. Дизайнерски отстраненный мир, спокойная, словно циркулем проведенная дуга, центр радиуса которой находится где-то в зрительном зале, определяют эпическое звучание сценографического пространства – художник создал на сцене не замкнутое, а открытое космосу, связанное с мотивом вращения пространство, призванное выразить духовную близость сказителя-чичана с высшими силами. Так художник осмыслил тему творчества как священнодействия. Поэтому именно среду, а не место действия создает художник, и составляющие элементы этой среды – разновеликие вещи и предметы,

---

[764] Шамсутов Р. И. Слово и образ в татарском шамаиле от прошлого до настоящего. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2003. – С. 30.

[765] Стародуб Т. Х. Концепция пространства в средневековом исламском искусстве: опыты исследования художественных памятников // Эпохи. Стили. Направления / Отв. ред. Е. Д. Федотова. – М.: Памятники исторической мысли, 2007. – С. 509–521.

скомпонованные художником по законам не бытовой, а художественной логики: колесо и круг, огонь и подвешенный котел, две вертикальные жерди, вызывающие множество ассоциативных связей у зрителей.

Костюмы этого спектакля необыкновенно современны, они созвучны поискам модельеров-новаторов. Здесь особое внимание художник уделял взаимосвязи костюма с тканью и ее декоративным оформлением, неожиданно соединяя ткани различной фактуры (кожа, мех, шерсть и др.), контрастно сопоставляя цвета; а также орнаментированным плоскостям, ритму их рисунка, распределению цветовых пятен, их связи с общей конструкцией. Костюмы Хана и его свиты были решены преимущественно в пурпурно-красной гамме, иностранцев – в еще более напыщенной тональности, народа – в коричневато-серых, зеленых тонах. Черный плащ, конусообразная шапка-колпак Чичана-сказителя были собраны из кусочков кожи швами наружу исходя из лоскутного кроя, характерного для одеяния странствующих дервишей. (Этот принцип шитья из лоскутов присутствует и в костюмах слуг Хана). Как и юбка клеш платья Карачач (черное и белое), нижняя часть халата Чичана сшита в форме широкой юбки из нескольких клиньев, как у вращающихся дервишей. Во втором акте он снимает верхнюю одежду, оставаясь в темной легкой юбке и в короткой куртке рыжеватого оттенка. На голове – шапка вроде современной банданы.

Преодолеть запрет на изображение иномирных пространств и сущностей художникам помогает обращение к восточной миниатюре, ее пространственно-композиционным приемам, трактовкам образов, сюжетам. Эта традиция в татарском театре существует давно. Напомним постановку спектакля «Тахир – Зухра» Ф. Бурнаша в 1959 г. (режиссер Ш. Сарымсаков). Килевидная арка, объединяющая все сцены (дворцовые покои, сады, городские площади, мрачные застенки средне вв. ой тюрьмы-колодца), придавала декорациям А. Тумашева стилевое сходство с восточной миниатюрой с ее «портальным» обрамлением композиции. Не меньшее, чем мотив сада, значение, по мнению С. М. Червонной, обретал в этой декорации

«образ восточного дворца-сарая, в архитектурном великолепии которого отражается исламская символика – представления об идеальном мироздании» (картины летнего тронного зала с его мраморной белизной колонн, сквозь которые сверкает бирюза небосвода; зимнего тронного зала, освещенного золотым светом факелов)[766].

По-видимому, восходит к мусульманской традиции и другой важный принцип – заполнения пустого пространства. Если сценограф выбирает такой способ, то, как и в мусульманской культуре, он либо стремится заполнить его орнаментом или его подобием (как гирихи в архитектуре), либо вводит в это пространство множество персонажей, как правило в ярких костюмах. (Вспомним пространственные решения спектаклей «Ходжа Насретдин», «Идегей» Н. Исанбета, оформленные в изобильной орнаментике в 1940–1950-е гг. П. Сперанским). Орнаментация, сплошным ковром окутывающая все пространство сцены, декорировка костюмного облика персонажей соответствовали кораническому описанию рая в спектакле «Тахир – Зухра» Ф. Бурнаша в оформлении художника А. Замиловой (режиссер П. Исанбет, 1987)[767]. Здесь в яркой традиции персидской миниатюры, где главенствует динамичный романтический пейзаж, дается детальная картина природы – сверху представлены дальние горы, спускающиеся книзу холмы и скалы горизонтально прорезает мирно текущая река, на переднем плане цветущие деревья, кустарники. Изгибающимися стволами деревьев окружены арочные своды дворца, покрытые ажурным геометрическим и растительным узором с элементами татарского орнамента (вышивки и кожаной мозаики). В костюмных образах, тоже богато орнаментированных, активно звучат пластически округлые, создающие определенную динамику линии. Многокрасочный колорит – разные оттенки голубого, зеленого, красновато-

[766] Червонная С. М. Искусство и религия… – С. 439.

[767] «…Ритмичные айаты создают очень простой и осязаемый образ – каналы с прохладной водой, тенистые деревья, пение птиц, блеск драгоценных одежд, прекрасные слуги и подруги…». См.: Пиотровский М. Б. Исторические предания Корана. Слово и образ. – СПб., 2005. – С. 140.

коричневого, серого, бирюзового цветов – усиливает сказочность и одновременно общую напряженность.

Сегодня основные атрибуты религиозного обряда: Коран, четки, намазлык – часто становятся театральным реквизитом, деталью оформления сценического пространства (спектакль «Мулла» Т. Миннуллина, режиссер Ф. Бикчантаев, художник С. Скоморохов, 2012; спектакль «Без ветрил» («Воспоминания о будущем») К. Тинчурина, режиссер Г. Цхвирава, художник Б. Ибрагимов, 2016). В постановках татарской классики в художественном решении костюмных образов устойчиво сохраняются основные мусульманские традиции ношения костюма (свободная и длинная одежда, скрывающая фигуру, головные уборы: мужская тюбетейка, женский калфак, повязывание платка «по-татарски»), манеры поведения (женщины в присутствии мужчин прикрывают лицо кончиком платка и т.д.).

Сегодня опыт театров показывает, что иллюстрация обрядов в чистом виде (как и фольклора) многим не интересна: они используются в стилизованном виде или существуют как вкрапление картины в картине. Переосмысляется пластика. Идет поиск новых этнонациональных мотивов, что меняет подход к постановочной работе, требует нового сценического костюма, нового содержания, выходящего за рамки фольклорно-обрядового, даже социально-бытового. Подобную современную интерпретацию удачно продемонстрировал Мензелинский театр в 2004 г. Постановка Р. Аюповым спектакля «Мусульманин» по инсценировке рассказа Г. Исхаки «Суннатче бабай» (в мусульманском мире так называют человека, совершающего обряд «суннат» – обрезание) оказалась более доступной для восприятия именно благодаря творческой переработке традиционных этнонациональных элементов.

Сценографическое пространство организовано художником Р. Хайруллиной свисающими с колосников рябиновыми кустами. Рябина присутствует и в украшениях Жены, в цвете костюмов. Именно она определяет колористическое, фактурное единство среды, ее тональность,

игру разнонаправленного ритма, образованного движением красно-оранжевого куста, ассоциирующегося с льющейся кровью. Сочные, крупные ягоды вместе со всем предметно-вещественным наполнением (рукотворные вышитые изделия – платки, полотенца, скатерти, подушки) создают среду жизни персонажей. Это еще и знаковая среда, через которую художник пытается выразить определенное состояние души и передать национальные особенности этнопсихологического мышления, идеал красоты (любовь к деталям, украшательству и т.п.), особенности мусульманской эстетики. В то же время богатая фактурная пластика этой среды живет на сцене по законам драматического действия.

Таким образом, попытка перенести принципы мусульманской эстетики напрямую, непосредственно в театральное пространство, как правило, приводит к их сильному взаимоотталкиванию. Соответственно, разрушается художественная целостность, художественное впечатление.

Более плодотворная традиция связана с глубоким влиянием принципов мусульманского мировидения на художественное сознание татарского народа. Тогда эти принципы осознаются не столько как религиозные, сколько как художественно-эстетические.

По-видимому, в художественном сознании татарского народа принципы мусульманской культуры потеряли непосредственную связь с религиозным сознанием. Активизировалась их собственно эстетическая функция, которая свободно взаимодействует с художественными принципами татарского искусства, быта, выстраивания пространства. Только в этом случае мусульманская традиция оплодотворяет художественные искания театрального искусства, образуя некий органический сплав с ним, в котором трудно вычленить собственно мусульманское, поскольку оно всегда завуалировано ярким национальным колоритом и не менее яркой театральностью.

Итак, мусульманские традиции оказались плодотворны для национальной театральной культуры. Они потеряли яркую связь

(маркированность) с религиозным сознанием, обнажили свои конструктивно-художественные возможности и благодаря этому вступили в активное взаимодействие с художественными принципами театральной культуры.

5.3.3. Интерпретация зарубежной драматургии

Татарский театр с начала своего существования ориентировался на восточные традиции, поскольку татарская культура неразрывно связана с арабо-мусульманской цивилизацией. Постановщики часто обращались к литературе родственных народов: башкирского, турецкого, азербайджанского, казахского, киргизского, крымско-татарского («Кызганыч бала» Н. Кемала, «Надир шах» Н. Нариманова, С. Ганизаде, «Айдын» Дж. Джабарлы, «Ночь лунного затмения» М. Карима, «Арзы кыз» М. Тарухана и др.). Даже знакомство с западноевропейской культурой в начале XX в. происходило благодаря посредничеству турецкой литературы[768].

Успех постановок восточных авторов в татарском театре позволяет констатировать, что обращение к литературам тюркских народов – плодотворная тенденция. Но татарский театр не только черпает из этого источника. Благодаря следованию восточным традициям он также оттеняет и свою национальную специфику, демонстрирует свою инакость («другость»).

Один из ярких примеров тому – разнообразные сценические и режиссерские решения пьесы турецкого драматурга Назыма Хикмета «Легенда о любви».

5.3.3.1. Жанровый полифонизм «Легенды о любви» Н. Хикмета (на материале сценографических решений в театрах Татарстана)

Появлению этой легенды на сценах театров Татарстана предшествовал

[768] Так произошло с пьесой Мольера «Скупой», которую в 1912 г. Г. Камал переводит как турецкую пьесу под названием «Пенти Хамит».

ряд постановок «Легенды о любви» в различных театрах России[769]. И, без сомнения, эта традиция не могла не повлиять на художественное решение спектакля в татарском театре.

В Татарстане «Легенду о любви» Н. Хикмета ставили трижды: в 1955 г. – в театре им. Г. Камала (реж. Р. Тумашев, худ. М. Сутюшев), в 2005 г. – в Тинчуринском театре (реж. Р. Загидуллин, сценограф Р. Моров, худ. по костюмам Н. Кумысникова), в 2002 г. – в Бугульминском театре (реж. А. Молостов, сценограф М. Виданова (г. Рязань). Так сложилась своя история постановок «Легенды о любви» в Татарстане. Различные интерпретации, варианты этой пьесы оживляют и поддерживают в современном культурно-художественном пространстве важную жанровую традицию: создание спектаклей по принципу назира[770]. Этот старинный (средневековый) жанр представляет собой творческое состязание с поэтом-предшественником и пишется на сюжет его произведения. По мнению А. Б. Куделина, жанр «назира» имеет двойственную природу. С одной стороны, он предполагает ориентированность на образец, отчасти на его повторение и воспроизведение. С другой стороны, назира позволяет видоизменять, варьировать исходные мотивы, художественные принципы. Так происходит постоянное обновление «образцов», созданных предшественниками[771].

Как пишет Ю. Г. Нигматуллина, этот жанр очень органичен для художественного мышления татар, главный признак которого –

---

[769] В 1961 г. Ю. Григорович поставил балет «Легенда о любви» Арифа Мелихова на сцене Мариинского театра, в 1962 г. балет ставился в Баку, в 1965 г. – в Большом театре. Легенду-балет сотни раз ставили и в самых престижных театрах Европы и США.

[770] См. подробнее об этом жанре и его существовании в разных исторических и национальных контекстах: Миннегулов Х. Татарская литература и восточная классика (вопросы взаимосвязей и поэтики). – Казань: Изд-во КГУ, 1993. – С. 148–151; Ганиева Р. К. Сатирическое творчество Г. Тукая. – Казань, 1964. – С. 42–43; Куделин А. Б. К проблеме соотношения традиционного и оригинального в средневековой поэтике (о «подражании» в классических литературах Ближнего и Среднего Востока) // Куделин А. Б. Арабская литература. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – С. 231–239.

[771] См. подробнее: Куделин А. Б. Указ. соч. – С. 239.

«нюансовость» и ассоциативность[772]. «Нюансовость», по ее представлению, может осуществляться в двух вариантах: 1) либо как нанизывание близких по сходству ассоциаций, 2) либо как сближение совершенно разных, казалось бы, несоединимых представлений, на основе лишь какого-нибудь несущественного признака[773].

Оба типа назиры представлены в двух постановках театров Татарстана. Один из таких спектаклей, основанный на принципе, напоминающем литературный жанр «назира», – «Легенда о любви» Н. Хикмета в театре им. Г. Камала, поставленная еще в советскую эпоху в оформлении художника М. Сутюшева (1955). В его основе преобладает развитие ассоциаций по сходству (благодаря восточной архитектуре и восточному костюму[774]; об этом подробно написано в главе 3).

Такого рода ориентация во многом была осознана постановщиками и дала в ту эпоху весьма плодотворные результаты.

Признаки другого типа назиры можно найти в постановке «Легенды о любви» в Бугульминском русском драматическом театре. Авторы спектакля сознательно не ориентируются на жанр «назира». Кроме того, русскому сознанию этот тип мышления несвойственен. На поверхности лежит иная задача: сделать спектакль остро современным, решая его в постмодернистском ключе. Но именно принцип постмодернистских сближений деталей, контекстов позволяет угадывать в нем прием назиры, при этом проявиться в новом современном обличии. Как и в прежних постановках, где основой было пространственное ядро (восточный дворец, романтический пейзаж и др.), вокруг которого выстраивалось действие, здесь визуальным центром стал дастархан, который бесконечно варьируется, попадая в те или иные контексты сценического действия. В спектакле стол-

---

[772] Нигматуллина Ю. Г. Типы культур и цивилизаций… – С. 66–67.

[773] Там же. – С. 62.

[774] См. подробно: Султанова Р. Р. Жанровый полифонизм «Легенды о любви» Н. Хикмета (на материале сценографических решений в театрах Татарстана) // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2009. – №4. – С. 221–230.

дастархан, символизирующий восточное гостеприимство, становится то театральным помостом, то уличной площадью, то плахой и, наконец, озером. В этом случае сценограф Т. Виданова сознательно придерживалась принципа постановки «театра в театре»: «Эта форма дает возможность в большей степени раскрываться актерам»[775].

Если в эскизах М. Сутюшева мы увидели использование сочных насыщенных цветов, то у Видановой общая колористическая гамма спектакля в сдержанных пастельных тонах. В целом цветовое пространство выглядит бледно-зеленым, серо-синим, нежно-розовым, охристо-желтым. В этой цветовой гамме выдержаны и декорации, и костюмные образы. Все это объединяет различные варианты красного в виде вкраплений в отделке аксессуаров, деталях костюма персонажей. Два нейтральных цвета – белый и черный – несут композиционно-конструктивную функцию, выявляя какую-нибудь деталь сценического пространства (росток, водопад, скалы). В финале горы выполняют роль живописной декорации, создающей иллюзию пространства. В целом вся декорация построена на контрастах. Фигуры людей больше, чем декорации: «кукольные мечети», минареты, восточные дома. Кувшин и минарет одного размера.

Автором нарочито не использован орнамент, столь излюбленный Востоком. «Легенда о любви» для Т. Видановой – в первую очередь поэтический спектакль, поэтому она использует различные световые эффекты, а также разномасштабность. В костюмах прослеживается нарочитая эклектика, принцип соединения различных национальных традиций (Персии, Турции и других азиатских стран). Мы видим попытки видоизменить некий усредненный образ общетюркского костюма. Основу головных уборов составляет чалма, которую художница интерпретирует свободно, закручивая ее в виде тюрбана, шляпы или берета. В костюме глашатая сочетаются элементы одеяния китайского придворного и русского

[775] Из беседы с художником Т. Видановой в 2003 г. Запись хранится у автора.

кафтана, в образе бедняка заметны влияния русского и византийского костюмов. Но всем этим разнообразным смешениям придана «турецкость»: цветные свободные шаровары из кисеи, шелка, длинный халат, охваченный вокруг талии поясом, но он спущенный, более карикатурно подчеркивает фигуру, нижний халат с длинным и узким рукавом, у всех персонажей расшитые башмачки с загнутыми кверху заостренными носками, покрывала у женщин (напоминают накидки Средней Азии), обилие кисточек. Общий колорит костюмов пастельных тонов подсказывал выбор фактуры ткани: прозрачность и легкость шелка. Таким образом, костюм становится полем для взаимодействия различных культур (восточной и западноевропейской).

Такого рода взаимодействие происходит также на основе маски. Маска символизирует социальный статус: при дворе они обозначают двуличие, а у рабынь они использованы вместо чадры. У маски есть и иные задачи, например, психологические: маска двуличия (то, что скрывается за маской).

Таким образом, костюм и декорация приобретают условность, нереальность, иллюзорность, усиливается оттенок игры. Все ассоциируется с «кукольностью», ярко представленной в «детском духе» сценографии. В итоге образ кукольного театра становится почти символическим воплощением полижанровости этой пьесы. В ней мы находим не только признаки театра масок, дель арте, но и площадного театра, сказки, поэтической легенды.

Как промежуточный вариант между двумя крайними, описанными выше, можно рассматривать спектакль театра им. К. Тинчурина (режиссер Р. Загидуллин). Художник по костюмам Н. Кумысникова при создании костюмных образов ориентировалась на турецкие миниатюры и на татарский народный костюм. Если у Видановой в эскизах заложен «кукольный» подход, то у Кумысниковой наблюдается следование стилистике миниатюры (турецкий вариант) в сочетании с традицией татарского народного орнамента. Она сознательно брала форму костюма из турецкой миниатюры, но орнаментировала «чужие» формы татарскими народными орнаментами.

Изображая Мехмене Бану, Кумысникова исходила из авторского текста. Он (Н. Хикмет) сравнивает кисти ее рук с птенцами белого голубя. Так, художник в эскизах изображает ее в образе голубя со сложенными крыльями. Ассоциирующиеся с татарской кожаной мозаикой рунические письмена на ее лице, рукавах, на подоле платья, обуви обозначают тему рока. А на платке, выполненном в технике батика, цветочный орнамент, характерный для татарской вышивки. Те же мотивы цветочно-растительного орнамента присутствуют и на калфаке молочницы, и на платье, накидке Ширин. На боковых кулисах, ширмах нанесены те же национальные орнаменты, но только увеличенные. Чисто турецкие элементы присутствуют в костюме звездочета, кормилицы, служанок – они заимствованы из турецких миниатюр. Но перекодировка произошла за счет использования современных материалов, деталей.

Именно орнамент разного характера ассоциативно связан с психологической характеристикой персонажей. Так, жесткие ломаные рунические письмена в костюме Мехмене Бану в начале спектакля выступают как знаки предначертания ее судьбы. Костюм Ширин, сначала ассоциирующийся с цветочной поляной, по ходу действия приобретает более замкнутые формы и трагический колорит. Эволюция героев раскрывается через драматургию цвета. Так, если в костюме юной Ширин вначале преобладает красный как цвет жизненной силы, молодости, то у повзрослевшей доминирует цвет уже высохших цветов. Таким образом, все сценическое пространство «нарисовано», изображено через призму поэтического восприятия Фархада, которому весь мир мыслится в красках и линиях.

Обильное украшение национальным орнаментом, с одной стороны, имеет целью придать спектаклю национальный колорит. С другой стороны, тот же орнамент становится важным формообразующим элементом пространства. Он настолько обилен, многогранен, что начинает приобретать самодовлеющее значение в сценографии. Даже не орнаментированные

костюмы некоторых персонажей с ярко выраженной турецкой окраской за счет плоского пятна сами становятся «движущимся орнаментом» и выглядят как элемент декорации. Орнамент неожиданно сближает драматический театр с оперным, с его пышностью, условностью, возвышенным строем.

Признаки оперности (усиление музыкальности) тоже можно рассматривать как вариант «орнаментирования», требующего особой манеры поведения (статуарность). Это качество усиливается и за счет задника и суперзанавеса с изображением лунного пейзажа, выполненных в технике «расслойки», а также орнаментированных ширм, составляющих центральную часть оформления, а при определенных ситуациях играющих роль театра теней. Это соответствует духу восточной легенды, напоминая о народных площадных театрах Востока.

В результате орнамент становится главным связующим звеном, который фокусирует признаки полижанровости данной пьесы. Благодаря ему соединяются традиционная восточная пьеса, жанровые признаки оперного, музыкального спектакля (отчасти с элементами концертной стилистики), отчасти «оперность» перерастает в подобие грандиозного эстрадного шоу.

Подводя итоги анализа постановок «Легенды о любви» в театрах Татарстана, можно утверждать, что существование и обновление этой пьесы происходит на основе традиции, напоминающей средневековый жанр «назира». Он, превращаясь в общий ориентир мышления, диктует настоящую опору на традиции. В постановку художники пытаются «вместить» все ранее найденные способы выстраивания пространства, решения костюмов, декорирования, использования материалов и т.п. (вплоть до подражания или даже цитирования). Но, стремясь видоизменить исходный материал пьесы, самовыразиться, авторы новых спектаклей ищут свои решения, интерпретации. На этом пути они также следуют двум принципам жанра «назира», то сцепляя ассоциации по сходству, то объединяя контрастные контексты на основе несущественных признаков.

Таким образом, жанровые структуры назиры, влияя на уровне

подсознания (как скрытая культурная детерминанта), сообщают постановкам «Легенды о любви» постоянную двойственную ориентированность: неразрывную связь с традицией и обращенность в будущее. Именно такая двунаправленная ориентированность и влияет на жанровый строй постановок. Сохраняя неизменным некое ядро «поэтической легенды», пьеса неизменно варьируется в своих дополнительных жанровых признаках. У нее появляются оттенки то бытовой драмы, то кукольного спектакля, то народной сказки, то оперно-эстрадного шоу и даже постмодернистской эклектики.

5.3.3.2. Б. Брехт на татарской сцене и проблемы сценографии

Эстетические идеи Б. Брехта – художника, писателя, драматурга, теоретика – оказали мощное влияние на развитие мировой сцены. Он и сегодня сохраняет свою актуальность, художественное значение и в России. Но освоение наследия Б. Брехта происходило не сразу, особенно в провинциальных театрах[776].

Казанские театры заинтересовались наследием Б. Брехта лишь в начале 1970-х гг. Первая попытка постановки его драмы была осуществлена режиссером Юрием Благовым в 1973 г. на студенческой сцене – в институте культуры (это была пьеса «Винтовки Тересы Каррар»). В 1974 г. Владимир Петров в Большом драматическом театре имени Качалова поставил пьесу «Господин Пунтила и его слуга Матти».

Затем к наследию немецкого драматурга в 1980 г. обратился татарский режиссер Дамир Сиразиев. В театральном училище им была поставлена

[776] Если триумфальное шествие произведений Б. Брехта по сценам всего мира началось еще в 50-е годы XX в., то в России к его творчеству обратились в 60-е годы. В 1960 г. это впервые сделал Московский театр им. Маяковского (была поставлена «Мамаша Кураж и ее дети»). Настоящая же слава к Б. Брехту в России пришла после спектакля Юрия Любимова «Добрый человек из Сычуани», поставленного в театральном училище им. Щукина, а затем перенесенного в Театр на Таганке.

пьеса «Добрый человек из Сычуани». В 1992 г. постановка этой пьесы была осуществлена в Театре юного зрителя режиссером Борисом Цейтлиным[777].

В 2000 г. одновременно два драматических театра Казани: русский (имени Качалова) и татарский (имени Тинчурина) – обратились к двум самым известным пьесам Б. Брехта. Александр Славутский вынашивал замысел сценического воплощения «Трехгрошовой оперы» пять лет, Рашид Загидуллин мечтал о татарской версии «Мамаши Кураж» четыре года.

Но тем не менее татарский театр к наследию Брехта обращается крайне редко. Думается, что дело здесь не только в брехтовских пьесах (к ним надо было привыкнуть, освоить новые творческие принципы). Дело скорее в том, что художественные особенности его театра разительно отличаются от того, что привлекает актеров и зрителей в драматургии татарских, да и русских классиков. Считалось, что рационалистический стиль Брехта не совпадает с традициями татарского театра. Марсель Салимжанов как-то в частной беседе говорил, что «отстранение» не в духе татарской драматургии и не присуще мироощущению татар.

Без сомнения, постановка произведений Брехта требует от любого театрального коллектива высокого мастерства и определенной смелости. И самое важное: для воплощения высокохудожественного произведения нужно опираться на особую эстетику Брехта, краеугольным камнем которой является «эффект отчуждения», имеющий своей целью разрушение всяческих иллюзий. В том числе разрушение иллюзорности декорационного изображения места действия.

Рассмотрим вопрос, возможно ли сегодня создать настоящую «брехтовскую модель» в условиях другого (не немецкого) национального театра. Нынешний татарский театр вырос из русского и прошел потом все этапы советского театра (конечно, есть и нечто именно татарское, традиционное, что надо сохранять и развивать, но это пока еще только

[777] См. об этом и др. постановках: Султанова Р. Р. Брехт на казанской сцене (проблемы сценографии) // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2009. – №6 (ч. 2). – С. 182–187.

начинает изучаться). Насколько приемлема для татарского театра психологическая интерпретация Брехта, основанная на методе Станиславского.

Ее пробовали многие. В том числе выдающийся итальянский режиссер Джорджо Стрелер, который считал, что «при всей сложности это все-таки очень хороший метод», но при этом «исчезнет эпическая интерпретация»[778]. При такой постановке брехтовской драматургии меняются и приемы работы художника-сценографа.

Режиссер Д. Сиразиев для постановки «Добрый человек из Сычуани» привлек в качестве художника по костюмам профессионального сценографа Альфию Замилову. Судя по отзывам, решение Сиразиева и его коллег оказалось весьма интересным. Стремясь представить конфликт добра и зла как вечную общечеловеческую проблему, они создали на сцене внегеографическую и внеисторическую среду.

Все сценическое пространство строилось за счет перемещения актерами простой лесенки, по которой в начале спектакля из «небесного окошечка» спускаются боги. На сцене ничего лишнего. Костюмы, как и пространство, тоже вне времени и без указания на национальную принадлежность. Одежда персонажей представляла собой униформу, состоящую из комбинезонов разных фасонов и черных свитеров[779].

Если «Трехгрошовая опера» в Качаловском театре стала в результате пьесой, поставленной в основном по канонам эпического театра, то в театре имени Тинчурина «Мамашу Кураж и ее детей» поставили как бы вопреки Брехту, хотя сценографическое решение художника Романа Морова не лишено черт эпического театра.

---

[778] Д. Стрелер вспоминает, что Брехт сам говорил: «Мамашу Кураж» можно играть как историческую драму, а «Галилея» – как психологическую, реалистическую». Правда, он добавлял: «При этом они кое-что потеряют». См.: Стрелер Джорджо. Театр для людей. – М.: Радуга, 1984. – С. 95.

[779] Из беседы с художником А. Замиловой 20.08.2001.

Психологизм, переживание, полное перевоплощение, эмоциональность, вовлечение зрителя в действие – вот те принципы, которыми руководствовались и режиссер, и актеры. Театр своим спектаклем доказывает, что брехтовскую драматургию можно воплощать средствами «психологического» искусства. А художник Моров сценографическое решение «Мамаши Кураж» дополняет элементами эпического и драматического театров.

Непрерывность действия пьесы заставила художника обозначить место действия посредством вращающегося станка. Это дает возможность обыгрывать его то как военный лагерь, то как солдатскую кухню, то как крышу крестьянского дома. Состояние этих конкретных мест и графических изображений (проекций) в спектакле имеет самоценное значение. Помещенные на экране хроникальные кинокадры Первой мировой войны (марширующие войска, сопровождаемые военной музыкой, барабанной дробью и звуками маршевого шага) раздвигают границы конкретного места действия и времени, актуализируют их, придавая им злободневность и широкий смысл. Этому способствует одежда персонажей: камуфляжная форма 1990-х гг., в которую одеты военные, их снаряжение, одеяние самой Мамаши Кураж, как будто пришедшей с вещевого рынка. Продолжает разрушение театральной иллюзии использование контрастных кадров, сопровождающих действие. Веселые кадры (колонны солдат, генералы, увешанные орденами, дети, играющие в войну) сменяются ужасающей картиной последствий войны: горящие самолеты, разрушенные города, груда трупов. Спускающиеся с колосников в момент включения кинопроекторов рваные полотна ткани обрамляют экран и, окрашенные в кроваво-красный цвет, кажутся реками крови, вызывая почти физическое ощущение ужаса. «Бравурная музыка, поначалу живущая в унисон с визуальной картиной, по мере развития действия начинает отстраняться от нее. Автоматные очереди, разрывы снарядов, раздающиеся где-то поблизости, заставляют зрителей услышать музыку войны. Натурализм средств вызывает непосредственную

реакцию зрителей: отторжение войны»[780]. Таким образом, художник и режиссер исходили из теории эпического театра: «Искусство не должно добиваться определенной имитации всеми средствами, материалы должны воздействовать на зрителя сами по себе»[781].

Очень важен в анализируемой постановке предметно-вещественный мир. Например, фургон, образ которого сам Брехт определил как что-то среднее между военной повозкой и бакалейной лавкой[782].

В «Мамаше Кураж» у тинчуринцев специально выделен еще один сценографический элемент – барабан Катрин, который она раздобыла, когда ее изуродовали. В финале, когда она исступленно бьет в барабан, чтобы спасти детей города Галле, он приобретает обобщенно-метафорический смысл: воспринимается как биение сердца, переходящее в набат, и предстает как антипод фургона, войны, обретает яркую трагедийность.

Нужно отметить, что эффект отчуждения в этом спектакле создает также придуманный режиссером Загидуллиным символико-аллегорический образ Смерти. Фигура в черном с белой маской на лице, видимая зрителями и не видимая героиней, открывает спектакль, дирижируя парадом событий. «Она сдает меченые крестом карты в котелок Мамаши Кураж, поведет в танце Катрин, будет смотреть на Эйлифа и поощрять «геройства» Швейцаркаса, а в финале уведет одинокую Кураж в последний путь»[783].

Нововведением художника Морова в сценографическое решение «Мамаши Кураж» является многослойный, разрисованный занавес в виде подвесок, который придает событиям некую романтичность. Художник использовал возможности серебристого цвета, который при освещении создает эффект многоцветья. «Подвески» являют собой зримые цветовые

---

[780] Валиуллина А. Театр Рашида Загидуллина // Петербургский театральный журнал. – 2003. – №33. – С. 53.

[781] Брехт Б. Теория эпического театра. Художник и композитор в эпическом театре // Б. Брехт. Театр: в 5 т. Т. 2. – М.: Искусство, 1965. – С. 155.

[782] Брехт Б. Комментарии // Б. Брехт. Театр: в 5 т. Т. 2. – М.: Искусство, 1965. – С. 271.

[783] Валиуллина А. Указ. соч.

«аккорды», созвучные эмоциональному содержанию того или иного эпизода. Обладая способностью к разнообразной трансформации, к изменениям не только своей формы и пластики, но и цвета (от сиреневого, фиолетового до темно-красного, багрового), они проживали в черном пространстве войны целую гамму эмоциональных состояний.

В финальной сцене созданный ими живописный образ задает чрезвычайно высокий уровень обобщенности главной темы спектакля: создается образ разрушенного Храма, осквернённой святыни и открывается более глубокий смысл сценографической метафоры: души героев спектакля были чем-то подобны этому сожженному костелу. Они были так же опалены войной, в них нарушалась гармония. Война калечит не только тела, но и души. И едва ли не самое главное – сохранить душу среди огня и смерти. Примерно так можно сформулировать основную мысль сценографического решения пьесы «Мамаша Кураж и ее дети» в театре им. К. Тинчурина.

В эстетическом плане влияние Брехта на развитие казанских театров несомненно, и большинство приемов, используемых в «эпическом театре», стали характерными для целого направления. Среди таких приемов – пристрастие к звуковым акцентам повышенной громкости, снятие с театра покрова тайны: отсутствие занавеса, перестановки на глазах у зрителя, открытая работа сценической техники (иными словами, демонстрация театральной кухни); отказ от рисованных задников и использование природных материалов – дерева, холста, металла и пр.; ориентация в художественном оформлении на условный знак-символ, когда часть характеризует целое. Все эти приемы имеют место в практике современных татарских театров.

Подводя итоги, можно констатировать, что освоение брехтовского наследия русскими и татарскими театрами в Казани происходит по-разному: в постановках русского театра театральная эстетика немецкого драматурга ассоциируется с системным обновлением принципов театрального искусства. Это прорыв в будущее, отказ от ставших привычными традиций

психологического театра. В этом плане путь русского театра совпадает с общемировой тенденцией. А в татарском театре Брехт воспринимается как часть культурного пространства, элементы которого могут быть введены в спектакль, в целом ориентированный на уже существующую традицию. Эти новые элементы брехтовской системы призваны лишь дополнить, обогатить, несколько видоизменить то, что уже накоплено и закреплено в театральном сознании. В этом случае новации Брехта атрибутируются через хорошо узнаваемое – через эпический дух, который всегда был присущ татарской культуре, татарскому словесному творчеству, особенно в его древних формах (сказаниях, легендах, баитах и др.). Эпос всегда был частью театральной культуры татар, поэтому брехтовское наследие в этом контексте предстает не как «чужое» и радикально новое. Оно согласуется с древней традицией, выглядит как ее продолжение. Наверное, поэтому постановки брехтовских пьес на татарской сцене не предполагают отказа от традиций психологической драматургии, рождая очень любопытный и не предполагаемый самим Брехтом сплав двух противоположных линий мировой драматургии.

5.3.3.3. Современное прочтение зарубежной классики в ТГАТ им. Г. Камала

Интересны искания С. Скоморохова в постановках зарубежной классики, связанные с авангардным воплощением того или иного стиля как образа обобщенного места действия спектакля. Он не столько интерпретирует те или иные конкретные архитектурные, изобразительно-пластические мотивы культурных эпох, сколько сочиняет мир, не имевший аналогов в действительности. Сценографическое решение поэтической философской драмы «Жизнь есть сон» («Тәкъдир) П. Кальдерона (2008) – современная версия барочной пьесы – является одним из важных моментов обновления татарского театра в решении проблемы раскрытия классики современными выразительными средствами (режиссер из Колумбии

Алехандро Гонсалес Пуче)[784]. Это один из первых в данный период сценографических опытов обращения к архетипичному образу – чаше, которая «символизирует духовное просветление или знание, искупление грехов и бессмертие»[785], что в христианском искусстве используется как символ веры. Кто-то в этом образе увидел «лотос-ловушку», кто-то – «тюльпан с раздвигающимися лепестками»[786] – наиболее популярные мотивы в орнаментальной системе тюркского мира. Не будучи отнесенной к какой-либо конкретной эпохе, эта единая установка воспринималась как вселенская, доисторическая по своему происхождению и современная по новейшим средствам технического исполнения. С. Скоморохов в своих исканиях прежде всего исходил из указаний сценографических элементов в речах персонажей, которые дают зрителям возможность самим дофантазировать. Во-вторых, он пытался постичь характер испанского театра, не допускающего замедленного темпа и стилизованных пауз, медленных движений и застывания. Так, сегменты замкнутой сферической конструкции (чаши), которые то выдвигались, то закрывались, создавали ощущение особой подвижности пространства, обозначая то дворец короля, то башню-тюрьму, то поле битвы. В то же время это связано с образным строем искусства барокко, «с идеей движения как постоянного изменения мира, бесконечного перехода из одного состояния в другое, бесчисленных метаморфоз…»[787]. В пластическом решении пространства художник воплотил еще один из важнейших характерных признаков барочного театра – построение композиции по вертикали[788]: всю конструкцию перпендикуляром пересекает стальная цепь с прикованным Сехисмундо (в финале спектакля на

---

[784] Спектакль стал участником XII Иберо-американского театрального фестиваля в Боготе (Колумбия) в марте 2015 г.

[785] Полная энциклопедия символов. – С. 156.

[786] Зайнуллина Г. Судьба, рок, предназначение – мейнстрим // Идель. – 2008. – №2. – С. 73; Саввин С. Весенние перевертыши // Правопорядок. – 2008. – 4 апр.

[787] Грибанов А. Б. Драма Кальдерона «Жизнь есть сон» и испанская сценическая традиция // Испанский театр. – М., 1969. – С. 100.

[788] «Жизнь есть сон» не просто пьеса в стихах, но произведение мифопоэтической традиции, в рамках которой вертикаль наделена глубоким символическим значением». См.: Грибанов А. Б. Указ. соч. – С. 235.

эту цепь сажают солдата). Самые решающие эпизоды разыгрываются возле башни-тюрьмы, т.е. в нижнем полюсе вертикали. (Дворец – символ государственной власти – высший полюс той же вертикали.) Образ мира, созданный художником, противостоит героям. В отдельные моменты пространство воспринимается как глубокий колодец, подземелье, откуда никогда не выбраться Сехисмундо: нет выхода, можно только биться о стены или карабкаться. Тем интереснее эпизоды, когда из «ячеек», как сквозь стены, появляются другие персонажи. Фактура сценографии – алюминиевые композитные материалы – своей скользящей поверхностью, холодным серебряным блеском дает ощущение тревоги, зыбкости. (В какие-то моменты возникают ассоциации с зимней Россией.) Очень крутые стены, по которым герои взбираются вверх и скатываются вниз, в итоге символизируют сдавливающую жесткую устойчивую среду обитания. Визуальным смыслом наделен и художественный свет, который проникает сверху, снизу или сквозь открывшиеся сегменты (художник по свету – Н. Романов). Все время присутствует контровый свет. Встроенный в колодец светящийся жидкий неон дает фантастический ирреальный свет, и в то же время возникает ослепительный яркий – при дворцовых сценах. Костюмные образы не относятся ни к одной конкретной эпохе, стране. Но во всех костюмных образах лейтмотивом проходит тема смутного времени в России. Они, не являясь историческими, своей фактурой, сдержанным колоритом и кроем напоминают стиль современных осенних и зимних курток, плащей, униформ. Например, Астольфо (Р. Бариев) в европейском военном мундире с элементами меховой отделки, которая присутствует во многих костюмах. У женщин (Эстрелья, Росаура) современные куртки с меховыми воротниками трансформируются в платья. В основе их кроя лежит куртка-аляска, перерастающая в платье или мужской костюм. В костюме Басилио (Р. Шарафиев) присутствуют восточные мотивы: он одет как лидер современных мусульманских стран (в длинном чапане, на голове феска). В сдержанном колорите костюмов наблюдается связь с испанской живописью.

Стражники похожи на современных омоновцев и восточных ниндзя. За плечами воинов находятся древки флагов, которые напоминают знамена самураев. Такие же знамена из перьев у польской шляхты. Революционно настроенный солдат (М. Габдуллин) – в форме матроса новых смутных времен России. Таким образом, постановка спектакля «Жизнь есть сон» свидетельствует о стремлении художника раскрыть идейно-философскую концепцию, сложный символический язык драмы П. Кальдерона средствами современного театра.

В принципе, функциональное использование пространства, нарочито «промышленный» облик с применением металла и стекла, искусственных материалов, сдержанный колорит (без полутонов), простая и четкая геометрия форм, присутствующие в этой постановке, – все это характерные черты стиля хай-тек, обнаруживаемые и в спектакле «Ричард III» (2014), сценический дизайн которого отличается сочетанием, с одной стороны, минимализма, с другой – метафорической образности (режиссер И. Зайниев, сценограф С. Скоморохов). Здесь жесткая неприкрашенность архитектурной коробки малой сцены совпала с эстетическими задачами постановщиков, которые удачно включают ее в пластическую структуру спектакля. Зрителям дается возможность тонко ощутить свойство материала, фактуры пространства. Зловеще выступающие по бокам вместо кулис обрывки кривобоких конструкций, покрытые зеленой травой (как в английских парках), перекликаются с накладным бутафорским горбом Ричарда. Некоторые конструкции доходят до колосников – некий парафраз лестницы, ведущей в никуда. Планшет сцены выстлан металлической решеткой на зеркальной поверхности, а сверху заставлен стальными арками: то ли это затопленное метро, то ли подводная лодка, то ли «тоннель времени», т.е. создано пространство какого-то будущего апокалиптического мира. После каждого эпизода убийства, сопровождаемого фиксацией современным фотоаппаратом, расстояние между арками уменьшается самими персонажами, что ведет к эффекту их приближения и выделения.

Пространство спектакля имеет свою вертикальную ось – подвешенные на железных тросах качели, передвигающиеся вверх и вниз, как маятник. В финале они поднимают тело короля-убийцы, и белый саван – атрибут его многочисленных злодеяний – накрывает снизу доверху всех сидящих в зале. Так убедительно и осязаемо публике дают почувствовать всю трагичность мира, где господствует вседозволенность, где более нет морали, нет запретов...

Костюмы – условно-исторические. На всех холодный элегантный блеск, в основе кроя лежит комбинезон летчика, выдерживающий высокие нагрузки: зашнурованы рукава, манжеты, на пройме у всех круглый жесткий каркас, на который крепится шлем. Цвета костюмов без полутонов: белый, черный, серый. Черное и белое скомбинированы лишь в облачении самого Глостера. Белые одежды, белые саваны – на обреченных, а серо-черные оттенки – либо пока на здравствующих из окружения короля, либо на его откровенных ненавистницах. В финале все убиенные персонажи, держа перед собой прозрачные витрины, в исторических одеяниях, предстают как восковые фигуры.

Оригинально пространство спектакля «Дон Жуан» в постановке Ф. Бикчантаева: некоторая «пустынность» непривычна для сценографических решений классики на татарской сцене (сценограф С. Скоморохов, художник по свету Е. Ганзбург). Тем не менее это многослойный спектакль, насыщенный множеством смыслов и ассоциаций. Впервые на татарской сцене пустое сценическое пространство большого зала пластически осваивается и вширь, и вглубь, и ввысь (даже сценический трюм), порождая различные временно-пространственные смыслы. Постановщики предлагают свою авторскую трактовку главного персонажа и сюжета пьесы. Как отмечает театровед А. Вислов, ««Дон Жуан» Бикчантаева является высказыванием и повествованием о художнике, о творце, а в каком-то смысле о режиссере, о создателе сценической реальности, пребывающей в

сложных, нелинейных отношениях с реальностью обыденной жизни»[789]. Он, отстраняясь от эпохи Мольера, вместе с художником С. Скомороховым современными аудиовизуальными средствами «создает время не осознавания, а чистого восприятия»[790], не вызывая готовые эмоции, а пробуждая ассоциативные связи, сделав зрителя соавтором.

Персонажи постоянно находятся в двух временных измерениях: в эпохе Мольера и в наши дни. Здесь подчеркнуто театральны все ситуации. На авансцене – воображаемое море. Огромное пустое пространство, обрамленное со всех сторон серой стеной, на которой проецируются то тихое, то бушующее море, то лесной массив, то голубое, серое облачное небо, то богатые интерьеры, как на старинных гравюрах. Время от времени за полупрозрачной стеной возникают ступающие на фоне античных руин беженцы, нагруженные вещами. Эклектика во всем: на переднем плане по бокам антикварные кресла и стулья разных эпох и стилей. Сам Дон Жуан (Р. Бариев) появляется на сцене ссутуленный, уставший, в мятом твидовом пальто современного кроя с ворохом театральных костюмов на плече – в том числе и нарядами многочисленных любовниц. Хотя он иногда и носит парик, его яркий гардероб и аксессуары мольеровской эпохи демонстрируются лишь в начале спектакля: в театральном кофре. Сганарель (И. Хайруллин) в чуть мешковатом простом пальто, иногда на шею элегантно накидывает шарф. Эльвира (Л. Хамитова) сначала с короткой стрижкой и в обтягивающих кожаных брюках, потом превращается в комическую фигуру с игрушечным нимбом над головой и съемными ангельскими крылышками. Деревенские женщины (Шарлотта и Матюрина) в темной рабочей одежде в несколько слоев, у обеих одинаково рыжие волосы. Дон Луис (И. Мухаматгалиев) – олицетворение ханжеской морали – вначале небрежно одетый алкоголик, позже респектабельный пожилой джентльмен в деловом костюме. Командор в монументальном сером плаще, носящий античный панцирь под ним,

[789] Вислов А. «Дон Жуан» Бикчантаева // Сәхнә. – 2016. – №3. – С. 16.
[790] Джурова Т. «Дон Жуан» Бикчантаева // Сәхнә. – 2016. – №3. – С. 16.

вкушающий трапезу с прекрасным аппетитом, – «никак не посланник неба, а его веселая компания призраков, разодетых в духе мексиканского Дня мертвых, так и вовсе вышла из преисподней»[791]. Гробница Командора оборудована камерами видеонаблюдения. Почти сюрреалистические кадры возникают, когда лица Дон Жуана и Сганареля крупным планом проецируются на экране. После встречи с Командором Дон Жуан сидит в глубоком раздумье на фоне бегущих строк Мольера «Есть что-то для меня непостижимое...». Все эти детали и видео вносили элемент иронии, воспринимавшейся в этой театральной эклектике убедительно, органично.

Одновременно с оформлением сценического пространства в духе сценического дизайна, чаще всего остраненного, художники создавали и декорации, выполнявшие традиционную задачу воссоздания на сцене реальной жизненной среды. Такого типа декорация в спектакле «Однажды летним днем»[792] («Җәйнең бер көнендә») по пьесе норвежского драматурга И. Фоссе, где сценограф Б. Ибрагимов хотел показать пусть даже и условную, откровенно придуманную, но картину якобы реальной действительности. Исследование «экзистенциального характера одиночества чело в. в мире»[793] происходит в стерильно белой, гармоничной по своей форме среде, которая придает всему происходящему необъяснимое чувство тревоги. Женщина, когда-то потерявшая мужа при неизвестных обстоятельствах, все время возвращается к тому дню, когда он ушел из дома. Прошлое и настоящее смыкаются в одном пространстве. Дощатый пол на невысоком станке, две боковые стены, обшитые вагонкой, выкрашены в белый цвет. Справа и слева двустворчатые стеклянные двери, которые плотно закрываются героями, отгораживают их от внешнего мира. В интерьере минимальный набор мебели: чугунная печь, рядом дрова, комод,

[791] Хитров А. Плохие гены Дон Жуана [Электронный ресурс] // Бизнес-online. – 2016. – 9 февр. – URL: http://www.business-gazeta.ru/article/301522 (дата обращения: 12.10.2016).

[792] Спектакль «Однажды летним днем» в 2014 г. номинировался на премию «Золотая маска».

[793] Шевченко Е. Там, внутри // Казань. – 2013. – №3. – С. 55.

на котором аккуратно поставлены посуда, подсвечники. На стенах фотографии в маленьких рамках. Героиня по ходу действия мелкие вещи убирает в корзину. В центре огромное окно-зеркало на подвижном постаменте, которое она разворачивает, то приближая к зрителям, то уводя вглубь комнаты, и пристально наблюдает за своим двойником – Женщиной в молодости, проживая тот страшный день, когда ее жизнь остановилась. Сценограф с помощью художника по свету (Е. Ганзбург) создал эмоционально изменчивую, тончайше нюансированную цветосветовую среду, созвучную душевным переживаниям героини. С помощью видео возникает образ ее существования в окружении водной глади, обступившей со всех сторон. В минуты экспрессивного драматизма свинцовые волны «врывались» в комнату героини, иногда капли дождя, как выплаканные слезы, тихо стекали по оконному стеклу.

Если в спектакле «Однажды летним днем» зритель жил в какой-то магической атмосфере глубокого погружения в единую среду, то в спектакле «Здравствуй, мама, это я» по пьесе таджикского режиссера и писателя Б. Абдуразакова сценография Б. Ибрагимова распадается на две контрастные части, имеющие различные типы воздействия на зрителя (2015). На переднем плане комната Матери (Н. Гараева), обставленная приметами постсоветского быта 1990-х гг.: кресло, маленький стол, на нем будильник, зеркало, швейная машинка, на тумбочке переносной телефон и радиола «Ригонда». Вышитые салфетки, плед в клетку на кресле, ковер на полу придают уют и тепло интерьеру. Реквизит – ваза с цветами и шамаиль в маленькой раме – принадлежит лично актрисе, напоминание сыну-режиссеру о Доме (спектакль поставлен в честь юбилея актрисы). Ее комната настолько приближена к зрителям первых рядов, что действие происходит на расстоянии вытянутой руки, и зритель как бы пребывает в той же среде, что и персонаж. На втором плане офис сына в неоновых треугольниках серого цвета со стандартной обстановкой: паркетный пол, черный стол, белые кресла. Секретарша в черно-белом костюме. Время от времени на фоне

холодного экрана, окрашиваемого в монотонные красный, синий, зеленый цвета, слышатся гул машин, пение птиц и т.д. Действие стремительно перебрасывается с одной площадки на другую скачкообразно, монтажно-кинематографически, благодаря чему и рождался образ театрального урбанизма как воплощение современной жизни с его лихорадочным ритмом, где человек лишь заменимый винтик искусственно созданного механизма.

Таким образом, тема современного урбанизма в разных вариациях входит в сценическую практику татарского театра. Если в советские годы. она решалась чаще всего на уровне конкретного места действия, то сегодня наблюдается попытка дать некий собирательный (обобщенный) образ технократической эпохи. Так, в спектакле «Бабайлар чуагы» («Запоздалое лето») И. Зайниева единая установка, состоящая из лестничной площадки с огромным окном и «зала ожидания» (квартиры), своей графической формой, ритмом воплощала архитектурно-конструктивный образ современного города с многоквартирными домами и вокзалом. Игровые площадки, высвечиваемые локально направленным светом, становились тем или иным конкретным местом (сценограф Б. Ибрагимов).

5.3.4. Поиски зрелищности: влияние зрелищных видов искусства и массовой культуры на сценографию

Современный татарский театр своими спектаклями доказал, что владеет кодом «высокой культуры» и активно ищет другие пути к сегодняшнему зрителю, прежде всего молодому, то играя спектакль как балаган («Банкрот»), эстрадное шоу («Диляфруз-Remake»), то встраивая героев в структуру радио-шоу («Махаббат-FM»), все чаще прибегая к эстетике циркового искусства («Бармы ришвәттән дәва» – «Чудо-таблетка»). Как и все народные зрелища, цирковые представления создают разнообразные возможности для решения декоративных и постановочных задач. Во-первых, зритель вводится в иную психологию восприятия, часто

становясь участником постановки. Во-вторых, происходит обогащение театрального языка, передаваемого не словами, а движением, жестом, пластикой тела актера. «Актер освобождается от плена подмостков и рампы, отчуждающих его от зрителя, и становится в условия совершенно другие в смысле внешних пластических задач и внутренних переживаний»[794]. Использование сценографом архитектурных особенностей самого театрального здания как «театра-арены» дает необычайное богатство планировочных мест, органически связывая зрительный зал и место действия в единое целое. Например, в спектакле «Диляфруз-Remake» Т. Миннуллина С. Скоморохов на сцене «продолжает» стены настоящего зрительного зала, создавая в реальном пространстве атмосферу «райского сада» с огромными корзинами, наполненными красными яблоками. По ходу действия актеры время от времени располагаются на стульях как зрители первого ряда и тоже созерцают происходящее на сцене.

Оригинально здесь применение принципов игровой природы цирка, перекличка с элементами эстрады, сценическим аттракционом (езда на велосипеде, мотоцикле). Смешны акробатические номера, исполняемые актером (И. Габдрахманов): чтобы понравиться Диляфруз, он делает полусальто, с разбега прыгает на стену, чтобы выразить свою радость после ее похвалы.

В спектакле «Зятья Григория» Т. Миннуллина музыка и танцы, сценические аттракционы, акробатика, дурачества соединяются в яркой остроумной манере. «Зятья» на импровизационных подмостках, имитируя повадки животных (быка, петуха), демонстрируют силу, ловкость и смелость в борьбе, танцах и пении, разыгрывают пантомимы. В сценографии, костюмных образах явны ориентации на лубок, «ситцевый интерьер» (сценограф Т. Еникеев).

---

[794] Цит. по: Дехтерева А. Цирк как особая форма театрального пространства (примеры российского опыта первой трети XX века) // Пути и перепутья: материалы и исследования по отечественному искусству XX века. – М., 2001. – С. 151.

Своеобразно использование приемов цирка на современном этапе режиссером Ф. Бикчантаевым, превращающим сцену в искрящуюся буффонаду. Своей яркостью, любовью к игре его постановки придают театру живость, вновь напомнив зрителям о балагане, ярмарке и цирке. Он вдохнул в современный национальный театр энергию фарса, добиваясь этого введением элементов абсурда, фривольности, клоунады. Всевозможные трюки, полеты, переодевания, раскрашивание лиц, использование кинохроники, эклектические костюмы и, наконец, детали сценографии, взывающие к артистизму, усиливают игровую стихию в спектакле «Банкрот» Г. Камала (сценограф С. Скоморохов).

Действие разворачивается в двух пространствах: на сцене и в откровенном общении с залом. Таким образом персонажи, существуя в разных эпохах (в начале XX столетия и сегодня), из героев превращаются в актеров и развивают идеи Г. Камала, импровизируя, добавляя свои слова о современной жизни. Сиразетдин (Р. Бариев), сидя у рампы, просит зрителя прочитать газету или спускается в зрительный зал, садится среди зрителей, вырывает телефон у одного из зрителей и фотографирует себя как актера (своего рода селфи). Две кумушки – Гарифа (Ф. Акберова) и Малика (Р. Юкачева), проходя между рядами, сплетничают об отдыхе современных богачей в санаториях «Крутушка», «Бакирово». В эти моменты разрушается бытовая цикличность времени, складывавшаяся в постановках «Банкрота» из равномерного чередования одной сцены за другой. Обращаясь с авансцены к залу, Сиразетдин и другие персонажи уходили из атмосферы дома, как бы перемещаясь из одного пространства в другое. В эти моменты действие на сцене замирало, потом возобновлялось. Так и время, которое в каждом пространстве отсчитывалось по-своему. Физическое время в доме то и дело останавливалось. Создавалось ощущение, что Сиразетдин, находясь среди героев спектакля, не жил вместе с ними: как будто он показывает свою историю, случившуюся с мнимым банкротством, универсальную для всех времен. Таким образом действие, происходящее в разных плоскостях –

между партнерами, параллельно зрителю и параллельно актеру, – сделало Сиразетдина Туктагаева героем особого типа. Не реалистичный, не бытовой, он встал над окружающим его миром зримо и убедительно конкретно, потому что он принадлежит не только эпохе Камала: он отстранен от нее прежде всего временем. Разновеликие колеса на арьерсцене, крутящиеся как часовой механизм, параллельно с массовым движением на сцене, имели символическое значение. Кроме этого, движение трамвая белого цвета (хронотоп пути), ставшего экраном для показа кинохроники 1920-х гг. о появлении первого трамвая, развитии типографского дела в Казани, имело не только иллюзорное сходство с обыкновенными географическими перемещениями (из Казани в Москву, на ярмарку и т.д.), предлагаемыми сюжетом, а просто воспринималось как путешествие по времени. Когда брат Сиразетдина переводит курс денег 1913 г. на деньги 2013 г. (52 млн), история с банкротством обретает характер современности. Настоящим вагоном на рельсах, звуками «за кадром» (куранты, стук колес, аплодисменты на стадионе и т.д.) театр достигает того, что доступно только кинематографу.

Здесь игровая площадка организована по-брехтовски остраненно функционально, способна обогащать игру актеров новым жесто-пластическим содержанием. Персонажи спектакля со всем скарбом (реквизитом) приезжают на трамвае и на глазах у зрителей начинают обустраивать дом Сиразетдина: подвешивают, как на лонжах, атрибуты типичного для начала прошлого столетия городского татарского дома: часы, люстры, даже кошку в клетке, которые по ходу действия то опускают, то поднимают пантомимой. Слуги вносят жардиньерки с зеленью, граммофон – неизменные элементы сценографии спектаклей Г. Камала. Рельсы двигаются по кругу, и вся сцена превращается в цирковую арену. Выкатывается огромный стол (ламберный) – гипертрофированный барабан, который становится то обеденным столом для банкета, то столом для переговоров. Сидя на нем, «сумасшедший Сиразетдин», изображая обезьяну, развлекает публику: жует бумагу, из бумажных клочков делает «маску», пьет жидкость

из чернильницы. Как зверь, прыгает на грудь своего строптивого слуги и кусает его за ухо, садится на спину доктора и пытается кататься как наездник. Банкетный стол при приеме гостей Гульжихан – площадка для представления клоунады. Когда «сумасшедший Сиразетдин» становится неуправляемым, его сажают в клетку, как птицу, накрывая платком. А в финале, перестав прикидываться сумасшедшим, он достает из кармана пропеллер, превращает клетку в дирижабль и взлетает высоко над сценой. Слышится, как его встречает аплодисментами восторженная толпа. Таким образом, дирижабль становится символом включения Сиразетдина в другое (космическое) измерение.

Необычайно остроумно отражают характер персонажей костюмы. Сиразетдин, в начале истории одетый в типичный костюм татарского купца начала прошлого века, после «сумасшествия» появляется в современной приталенной безрукавке с большими карманами и множеством пуговиц. Из прежней одежды – белая рубаха, светлые нижние штаны в полоску (с широким шагом). Французская тема присутствует не только в лексиконе, но и вторгается в костюмный облик персонажей. Смешные туалеты, татарский вперемешку с европейским (парики, боа, шляпы с перьями и др.), определившие дурной вкус богатых модниц, переданы с большой точностью и наблюдательностью.

Сценография спектакля «Игра с монстриком» («Кечтүкле уен») И. Зайниева в постановке Р. Бариева стала важной вехой в диалоге театра с детской аудиторией. С. Скоморохов здесь не только проектирует и оформляет пространство, но и сочиняет визуальную концепцию спектакля, разрабатывает каждый его момент как пластическую акцию. Это своего рода маски-шоу с элементами кукольного театра и цирка. В едином виртуальном пространстве встречаются современные студенты, герои компьютерных игр и традиционные персонажи татарских сказок (Шурале, Су анасы – Русалка). Сама среда – черные силуэты домов, исписанных граффити, на которых большими буквами начертано слово «урман» (лес). Вместо окон –

плазменные экраны, которые в разных картинах показывают горы, лесные чащобы, реки. Стена эта из мягкой ткани, поэтому вплотную стоящие за ней персонажи проявляются на ее поверхности рельефно, как маски-фантомы. Кроме этого, вся стена окутана светодиодными шнурами. Разыгрывается настоящий «цирк на воде»: улитки выводят русалок в лодках-ванночках, Шурале рассекает волны на джамперах. Герои выглядят как ростовые куклы и рукодельные мягкие игрушки различной конфигурации, например, Малявка – как воздушный шар, а Король весь аппликирован цветочками. Когда эти причудливые, фантастического облика персонажи застывают неподвижно, мы воспринимаем их как часть пространства (т.е. «тело-сценография»).

Очевидно проникновение эстетики рекламы и индустрии моды в сценографию молодежного мюзикла «Дитя» («Бәби») по пьесе И. Зайниева, воспринятого многими критиками как симбиоз притчи «Черная бурка» и осовремененной «Вестсайдской истории» (сценограф Р. Газиев, 2008). Спектакль сквозь призму сознания животных рассказывает историю, связанную с серьезными проблемами: что есть добро и зло, в чем смысл жизни, есть ли ответственность перед слабыми и природой. Действие начиналось с суперзанавеса – баннера-растяжки городской рекламы, которым в наши дни закрывают проблемные и разрушающиеся дома. Вся сценографическая среда состоит из фрагментов-осколков коммунального дома, размежеванного на территории и комнаты. Выделенный цветом и графикой, он выдает атмосферу обособленности, осколочности бытия. Пространство намечалось двумя разделенными между собой уровнями, соединенными некоей диагональю: верхнее горизонтальное пространство принадлежало миру кошек, а нижний уровень – миру собак. Диагональю между ними стала обрушенная стена арочных сводов старинного брошенного дома, через которую кошки проникают в мир собак. Эти два враждебных пространства «пронизывает» вертикаль – Попугай Алехандро, спускающийся

с небес для примирения сторон, символом которого является брошенный грудной ребенок, размещенный в белой корзине и в белых пеленках.

Во всех костюмных образах была продолжена тема осколочности в виде аппликации из геометрических кусков меха (кошки), кожи (собаки) и прочих материалов, выдававших прежние признаки сословия. В костюмах художник использовал элементы современной молодежной моды (куртки и плащи, топики, футболки, юбки, сетчатые колготки, лосины, гетры, обувь хай-тек) и аксессуары (ремни, перчатки, кулоны, цепочки). Длинный плащ Ялкына (Э. Талипов) определял его статус лидера стаи, боевого и справедливого Дога. У его сподвижников по иерархии плащи различной длины и по-разному декорированы. У Щенка короткий плащ, но, когда он возвращает младенца в человеческую семью, его плащ становится длинным, при этом сохраняет цвет и фактуру. Единственный, кто радикально поменял свой имидж, – это Попугай Алехандро, который из путешествующего бомжа превратился в респектабельного денди из Южной Америки.

Таким образом, современный татарский театр в поисках путей обновления и обогащения театрального языка, обращаясь к разным сферам жизнедеятельности общества, используя художественный язык и выразительные средства других видов искусств (изобразительного искусства, кино, телевидения, театра кукол, цирка и др.), пытается найти новые пути к зрителю, новые точки соприкосновения и выстраивания театрального пространства[795]. Как новую тенденцию нужно отметить обращение к фольклорным истокам народного театра, балагана (тамаша). Они своей экспрессивностью, эмоциональностью, предельной выразительностью образов находят повышенный отклик у зрителей. Зрелищность становится

[795] Как считает Б. П. Голдовский, «такой «обмен энергиями» между видами искусств является залогом их постоянного обновления… Это не приводит к стиранию видовых границ, так как у каждого из искусств сохраняется собственная пространственно-временная структура, свои художественный язык и выразительные средства». См.: Голдовский Б. П. Режиссерское искусство театра кукол России XX века. Очерки истории. – М., 2013. – С. 318.

центральной движущей силой, которая делает современный татарский театр более понятным и близким к восприятию.

По справедливому замечанию С. В. Синцовой, «театр, как губка, впитывает в себя любую вещь или явление, составляющие культурный контекст, оказавшиеся в поле притяжения культуры своего времени»[796]. Театр преодолевает узкие рамки традиций, превращается в огромное поле экспериментов и взаимодействует со всем культурным контекстом современной эпохи.

[796] Синцова С. В. Художественное предвидение... – С. 157.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Татарское театрально-декорационное искусство, зародившееся в недрах домашних театров в начале XX в., в силу отсутствия профессиональных художников прошло специфический путь развития. Ориентирами для него стали «изобразительные элементы», которые украшали внутреннее убранство традиционного татарского дома: ярко орнаментированные вышитые полотенца, чаршау (занавески), кашага (подзор), намазлык (молитвенный коврик) и др. На их основе сформировался так называемый «интерьерный театр» (творчество художника-самоучки Сабита Яхшибаева). Такой тип театрального оформления постепенно обогащался и дополнялся рядом новых элементов. Так, уже Яхшибаев на этапе становления в одном пространстве попытался соединить особенности оформления татарского интерьера с традициями русского театра, ориентированного на живописную декорацию.

Первый профессиональный художник татарского театра П. Беньков дополнил эти находки формообразующими и колористическими возможностями театральной живописи.

В середине 1920-х гг. на эстетику татарского театра огромное влияние оказали эстетические установки деятелей «Левого фронта», пропагандировавших конструктивистское решение спектаклей (КЭМСТ, 1923–1926), использование плакатного искусства, а также стиля спектакля-агитки (студенческого театра «Бомба» Р. Ишмурата).

В 1930–1940-е гг. в Татарском академическом театре в основном развивается живописно-объемная декорация. Она связана с такими мастерами, как П. Сперанский, М. Сутюшев, М. Абдуллин, Р. Хибатуллин, каждый из которых внес в театральное искусство новые черты, сообразно своим творческим устремлениям и способностям.

П. Сперанский развивал лучшие традиции русской реалистической школы, в частности К. Коровина, А. Головина. Глубокое знание

особенностей татарского зодчества, орнамента позволяло ему свободно обращаться к народной культуре, органично вплетая ее мотивы в структуру сценографического образа. П. Сперанский в татарском театре утверждал новый тип декорации – архитектурную. В условиях, когда жизнеподобная декорация объявлялась единственной доступной формой самовыражения, в театрализованной стилизации художник видел живительный источник обновления сценической выразительности («Идегей», «Ходжа Насретдин» Н. Исанбета, «Король Лир» В. Шекспира и др.).

В то же время в оформлении спектаклей татарскими художниками заметно стремление сохранить традицию интерьерного театра, что приводило к подробному воспроизведению быта, к документальной точности в деталях (Р. Хибатуллин). В данном случае декорация становилась средством имитации жизненной обстановки, ее элементы обретали муляжный характер. Здесь налицо признаки диарамности, далеко не адекватные задачам театрально-декорационного искусства. Эклектичное соединение театральной условности и бутафорского натурализма свойственно многим работам, созданным на рубеже 1950–1960-х гг.

В сценографии М. Сутюшева, ученика Б. Урманче, начавшего свой творческий путь в конце 1930-х гг., явно стремление изжить натуралистические тенденции, излишнюю детализацию, бытовавшие в татарском театре. Его спектакли пронизаны национальным мироощущением, органично соответствуют особенностям эстетического мироощущения, вкуса, этнопсихологического характера татарского народа. Это сказывается и в его любовном воссоздании традиционного деревенского быта и уклада на театральной сцене, и в изображении природы родного края.

Значительный качественный сдвиг в искусстве театральной декорации обозначился с приходом в театр имени Г. Камала художника А. Тумашева (ученика М. П. Бобышева) в начале 1960-х гг. В его живописных декорациях к спектаклям, созданным главным образом по произведениям татарской классики и современной драматургии («Потоки» Т. Гиззата, «Искра»

Ш. Камала, «Миркай и Айсылу» Н. Исанбета, «Кул Гали» Н. Фаттаха), активную роль во многом играют пейзаж, интерпретация мотивов народного искусства, особенно в показе красочных интерьеров татарского дома, традиционного татарского деревенского уклада и быта.

Вплоть до конца 1960-х гг. в татарском театре ведущее положение занимала живописно-иллюзорная, порою выполнявшая чисто иллюстративные функции декорация. Стремление к достоверности, точности в передаче всех деталей, к воссозданию на сцене бытовых подробностей определяло главное направление национального театрально-декорационного искусства, обусловленное стремлением передать «подлинность» эпохи. Чаще при этом исторический пейзаж (образ города, села, интерьер дома или дворца-сарая, многообразный исторический антураж) оставался лишь статичным фоном, нейтральным по отношению к динамике сценического действия. Складывался определенный стереотип декорационного оформления, сводивший его функции к указанию места и времени действия, к определенной планировке сцены, где на первом плане отводилось место для актеров, а на заднике изображался пейзаж.

Попытки внести изменения в эстетику татарского театра в конце 1950-х – начале 1960-х гг. связаны с творчеством приглашенных со стороны художников (Э. Гельмс, Б. Урманче, В. Зайцева и др.).

Э. Гельмс, мастер сатирической графики, перенес в театр мастерство художника-графика. В его спектаклях пространство в подвижных формах становилось пространством метафорическим (спектакль «Тополек мой в красной косынке» по повести Ч. Айтматова).

1980-е годы характеризуются поиском новых форм и методов оформления художниками молодого поколения – А. Кноблока, А. Закирова, Р. Газеева, А. Замиловой, 1990-е гг. – С. Скоморохова, Т. Еникеева (ТГАТ им. Г. Камала), Р. Морова, Н. Кумысниковой (театр драмы и комедии им. К. Тинчурина), Б. Насихова (Нижнекамский театр), Б. Ибрагимова, Р. Хайруллиной (Набережночелнинский театр), Д. Хильченко

(Альметьевский театр).

Сегодня художники выходят за рамки традиционного понимания задач искусства сценографии лишь как внешнего оформления спектакля и дают визуальную концепцию сочиняемого постановщиком сценического действия – создают проект его пространственного, светового, материально-вещественного обеспечения (как в целом, так и в эпизодах), а в итоге раскрывают самые различные содержательные мотивы спектакля («действенная сценография»).

В зависимости от характера и стиля пьесы, от режиссерского замысла художники предлагают самые различные решения: сценографический минимализм (Т. Еникеев), конструктивистский дизайн, архитектурные композиции (Р. Газеев, С. Скоморохов), сочетание конструктивистского дизайна и живописных композиций (Б. Ибрагимов) и экспериментальные спектакли («энвайронмент»).

Т. Еникеев поднял на новый качественный уровень оформление спектаклей по исторической и фольклорной тематике: его конструктивный подход оказался средством более точного и глубокого раскрытия особенностей эпического характера произведений, философии суфизма («Идегей» Ю. Сафиуллина, 1994; «Рыжий насмешник и его черноволосая красавица» Н. Исанбета, 1999).

С. Скоморохов, обладающий яркой индивидуальностью, в содружестве с режиссерами Татарского академического театра М. Салимжановым и Ф. Бикчантаевым усилил связь режиссуры и сценографии, в которой возросло значение новых технических приемов и технологических возможностей. Особое внимание он уделяет «психологии цвета», «цветомузыке», стремясь к колористической и звуковой цельности в оформлении спектаклей.

Несмотря на сложный процесс эволюции татарской сценографии в XX в., следует отметить его инвариантную особенность: он всегда старался сохранить национальную идентичность, обусловленную спецификой

пластического мышления татар (орнаментальность, нюансовость, интерес к детализации и др.). Все эти особенности сохранились, несмотря на постоянное взаимодействие с иными культурными контекстами, особенно с русским театральным драматическим искусством. Более того, татарский национальный театр, несмотря на постоянное вовлечение в свою орбиту иных культурных влияний, особенно остро стремился подчеркнуть и усилить свою национальную специфику, и эти две тенденции – к обособлению и взаимодействию – сопровождали развитие театра и его сценографии на всем протяжении XX – начала XXI в.

Существование этих разнонаправленных тенденций объясняется особенностями национально-пластического мышления, в котором доминирует образ относительно неподвижного центра (аналог ладони), окруженного детализированным пространством (аналог ощупывающих пальцев). Это и приводит к сохранению исходных признаков татарского театра, обновление которого происходит за счет вовлечения в периферию его интересов элементов иных культур (одно из проявлений карнавализации).

Список использованных источников и литературы

1. Аитов Р. Р. Формирование цветовой среды современных сельских населенных мест (на примере Татарской АССР): дис. … канд. архитектуры / Р. Р. Аитов. – М., 1986.

2. Айдаров С. С. Архитектура и изобразительное искусство [ТАССР] / С. С. Айдаров, Д. К. Валеева // Большая советская энциклопедия. – М., 1976. – Т. 25. – С. 293–294.

3. Айдарский Г. Татарский театр / Г. Айдарский // Искусство трудящихся. – 1925. – № 33. – С. 7–8.

4. Айзенштат О. Выставка театральных художников в Казани / О. Айзенштат // Театральная жизнь. – 1964. – № 18. – С. 29.

5. Айзенштат О. Декоратор, график, карикатурист [о Э. Б. Гельмсе] / О. Айзенштат // Театральная жизнь. – 1959. – № 9. – С. 26.

6. Алмазова А. А. Художественная культура Татарстана в контексте социальных процессов и духовных традиций: очерки / А. А. Алмазова. – Казань: Казан. ун-т, 2013. – 248 с.

7. Амиров Х. Первый художник / Х. Амиров // Совет Башкортостаны. – 1980. – 13 апр. – (На башк. яз.).

8. Анас Тумашев: [буклет] / сост. Р. Шагеева. – Казань: Музей изобр. искусств ТАССР, 1974. – 1 сл. лист.

9. Арпукина М. С. Главное – быть молодым… / М. С. Арпукина // Комсомолец Татарии. – 1972. – 13 февр.

10. Арсланов М. Г. Режиссер Ширьяздан Сарымсаков / М. Г. Арсланов. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2004. – 222 с.

11. Арсланов М. Г. Татарское режиссерское искусство (1906–1941) / М. Г. Арсланов. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1992. – 336 с.

12. Арсланов М. Г. Татарское режиссерское искусство (1941–1956) / М. Г. Арсланов. – Казань: Фикер, 1996. – 224 с.

13. Арсланов М. Г. Татарское режиссерское искусство (1957–1990) /

Г. М. Арсланов. – Казань: Фикер, 2002. – 272 с.

14. Арсланов М. Г. Хусаин Уразиков: очерк жизни и творчества / М. Г. Арсланов. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1986. – 166 с.

15. Ахмадуллин А. Г. Татарская драматургия: истоки и формирование социалистического реализма / А. Г. Ахмадуллин. – М.: Наука, 1983. – 265 с.

16. Ахмадуллин А. Г. Татарская драматургия: история и проблемы / А. Г. Ахмадуллин. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2012. – 511 с.

17. Базанов В. В. Технология сцены / В. В. Базанов. – М.: Импульс света, 2005. – 392 с.

18. Базурин Р. Актер-декоратор: [о выставке П. Т. Сперанского в ВТО] / Р. Базурин, Л. Головня // Театральная жизнь. – 1960. – № 23. – С. 28–29.

19. Бакеркина О. А. Мода и театр: грани взаимодействия / О. А. Бакеркина. – Екатеринбург: РГППУ, 2012. – 133 с.

20. Барбой Ю. К теории театра / Ю. Барбой. – СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2008. – 240 с.

21. Барбой Ю. М. Структура действия и современный спектакль / Ю. М. Барбой. – Л.: ЛГИТМИК, 1988. – 201 с.

22. Бартошевич А. Театральные хроники. Начало двадцать первого века / А. Бартошевич. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2013. – 504 с.

23. Башкирский государственный академический театр драмы. – Уфа: Башкир. кн. изд-во, 1969. – 152 с.

24. Бебинг Н. Сценография Татарии (о выставке работ театральных художников) / Н. Бебинг//Художник. – 1977. – № 10. – С. 12–14.

25. Беньков П. П. Воспоминания, переписка / П. П. Беньков; авт.-сост. М. А. Соколова. – Казань: Изд-во лит. и иск-ва им. Г. Гуляма, 1981. – 179 с.

26. Березкин В. И. Дмитрий Крымов. Театр художника: книга о лаборатории / В. И. Березкин. – М.: Моск. культ. центр АРТ МИФ, 2012. –

728 с.

27. Березкин В. И. Искусство оформления спектакля / В. И. Березкин // История советского театроведения (1917–1941 гг.): очерки. – М., 1981. – С. 331–354.

28. Березкин В. И. Искусство сценографии (от истоков до начала XX века): дис. … д-ра искусствоведения / В. И. Березкин. – М., 1987.

29. Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра. Т. 1. От истоков до середины XX века / В. И. Березкин. – М.: Эриторал УРСС, 1997. – 545 с.

30. Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра. Т. 2. Вторая половина XX века: в зеркале Пражских Квадриеннале 1967–1999 годов / В. И. Березкин. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 807 с.

31. Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра. Т. 4. Театр художника. Истоки и начала / В. И. Березкин. – М.: КомКнига, 2006. – 229 с.

32. Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра. Т. 6. Сценографы России. Давид Боровский. Даниил Лидер / В. И. Березкин. – М.: ЛКИ, 2008. – 717 с.

33. Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра. Т. 7. Сценографы России: Александр Васильев. Март Китаев. Энар Стенберг / В. И. Березкин. – М.: ЛКИ, 2010. – 350 с.

34. Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра. Т. 9. Сценографы России: Сергей Бархин / В. И. Березкин. – М.: Красанд, 2012. – 934 с.

35. Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра. Т. 11. Сценографы России: Станислав Бенедиктов. Александр Орлов. Александр Боровский / В. И. Березкин. – М.: Красанд, 2015. – 658 с.

36. Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра. Т. 12. Сценографы России в контексте истории и современной практики мирового театра / В. И. Березкин. – М.: Красанд, 2011. – 654 с.

37. Березкин В. И. Театрально-декорационное искусство Киргизии: (историко-библиографический очерк) / В. И. Березкин. – Фрунзе: Кыргызстан, 1972. – 156 с., ил.

38. Березкин В. И. Типология декорационного искусства / В. И. Березкин // Советские художники театра и кино: сб. статей. – М., 1983. – Вып. 5. – С. 319–330.

39. Биктимиров Ш. Б. Урманче и театр / Ш. Биктимиров // Искусство, рожденное Октябрем: сб. – Казань, 1989. – С. 107–108.

40. Благов Ю. А. Казанский сын саратовского цехового: народный художник ТАССР В. С. Никитин (очерк творчества) / Ю. А. Благов. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2000. – 95 с.

41. Благов Ю. А. КЭМСТ и театральная жизнь Казани 1920-х годов / Ю. А. Благов. – Казань: Татполиграф, 2005. – 236 с.

42. Бобылева А. Л. Западноевропейский и русский театр XIX–XX веков: сб. статей / А. Л. Бобылева. – М.: ГИТИС, 2011. – 368 с.

43. Брун В. История костюма от древности до Нового времени / В. Брун, М. Тильке; пер. с нем. Г. А. Светличной. – М.: Эксмо-пресс, 2001. – 462 с.

44. Бурнаш Ф. Государственный Татарский академический театр / Ф. Бурнаш // Безнең юл. – 1927. – № 4/5.

45. Бусыгин Е. П. Декоративное оформление сельского жилища в Казанском Поволжье / Е. П. Бусыгин, Н. В. Зорин, Л. С. Монсубаева. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1986. – 127 с.

46. Бухараев В. Взгляд со сцены (об Эрнсте Гельмсе) / В. Бухараев // Казань. – 2006. – № 5. – С. 7, 103.

47. Валеев Ф. Х. Архитектурно-декоративное искусство казанских татар. Сельское жилище / Ф. Х. Валеев. – Йошкар-Ола: Марийское кн. изд-во, 1975. – 94 с.

48. Валеев Ф. Х. Древнее и средневековое искусство Среднего Поволжья / Ф. Х. Валеев. – Йошкар-Ола: Марийское кн. изд-во, 1975. –

216 с.

49. Валеев Ф. Х. Древнее искусство Татарии / Ф. Х. Валеев, Г. Ф. Валеева-Сулейманова. – Казань: Таткнигоиздат, 1987. – 166 с.

50. Валеев Ф. Х. Древнее искусство Татарстана (с древнейших времен до середины XVI в.) / Ф. Х. Валеев, Г. Ф. Валеева-Сулейманова. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2002. – 104 с.

51. Валеев Ф. Х. Народное декоративное искусство Татарстана / Ф. Х. Валеев. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1984. – 171 с.

52. Валеев Ф. Х. Орнамент казанских татар / Ф. Х. Валеев. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1969. – 204 с.

53. Валеев Ф. Х. Татарский народный орнамент / Ф. Х. Валеев. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2002. – 296 с.

54. Валеева Д. К. Искусство волжских булгар периода Золотой Орды (XIII–XV вв.) / Д. К. Валеева. – Казань: Фикер, 2003. – 240 с.

55. Валеева Д. К. Искусство волжских булгар: X – начало XIII в. / Д. К. Валеева. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1983. – 132 с.

56. Валеева-Сулейманова Г. Ф. Декоративно-прикладное искусство казанских татар / Г. Ф. Валеева-Сулейманова, Р. Г. Шагеева. – М.: Сов. художник, 1990. – 214 с.

57. Валеева-Сулейманова Г. Ф. Декоративное искусство Татарстана (1920-е – начало 1990-х гг.) / Г. Ф. Валеева-Сулейманова. – Казань: Фән, 1995. – 191 с.

58. Валеева-Сулейманова Г. Ф. Монументально-декоративное искусство Советской Татарии / Г. Ф. Валеева-Сулейманова. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1984. – 120 с.

59. Валеева-Сулейманова Г. Ф. Мусульманское искусство в Волго-Уральском регионе: учеб. пособие / Г. Ф. Валеева-Сулейманова. – Казань: Мәгариф, 2008. – 223 с.

60. Валеева-Сулейманова Г. Ф. Типология взаимодействия художественной культуры татар в системе «Восток – Запад» /

Г. Ф. Валеева-Сулейманова // Tatarica. – 1997/1998. – № 1. – С. 108–128.

61. Ванслов В. В. Изобразительное искусство и музыкальный театр / В. В. Ванслов. – М.: Сов. художник, 1963. – 162 с.

62. Ванслов В. В. Об артистизме в музыкально-исполнительском искусстве / В. В. Ванслов // Феномен артистизма в современном искусстве / отв. ред. О. А. Кривцун. – М., 2008. – С. 381–398.

63. Вербина О. Г. Живописное путешествие по старой Казани / О. Г. Вербина. – Казань: Заман, 2006. – 144 с.

64. Видонова Е. Ткани и шитье XIV в. из раскопок в Великих Болгарах / Е. Видонова // Краткие сообщения Института истории материальной культуры им. Н. Я. Марра. – М., 1947. – Вып. 21. – С. 112–117.

65. Власова Р. И. Русское театрально-декорационное искусство начала XX века: из наследия петербургских мастеров / Р. И. Власова. – Л.: Художник РСФСР, 1984. – 196 с.

66. Воробьев Н. И. Казанские татары: этнографическое исследование материальной культуры дооктябрьского периода / Н. И. Воробьев. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1953. – 383 с.

67. Воробьев Н. И. Казанские татары / Н. И. Воробьев. – Казань: Татгосиздат, 1953. – 381 с.

68. Воробьев Н. И. Материальная культура казанских татар: опыт этнографического исследования / Н. И. Воробьев. – Казань: Изд-во Дома татар. культуры и академ. центра ТНКП, 1930. – 464 с.

69. Воробьев Н. И. Национальные традиции в прикладном искусстве народов Среднего Поволжья / Н. И. Воробьев // Художественная самодеятельность. – 1960. – № 36. – С. 27–35.

70. Воробьев Н. И. Некоторые данные о технике орнаментации тканей у казанских татар / Н. И. Воробьев. – Казань: Татполиграф, 1930. – 32 с. – (Материалы Центрального музея ТАССР; № 2).

71. Воронцов В. А. О театре волжских булгар и природе

театрального искусства / В. А. Воронцов. – Казань: Центр инновационных технологий, 2017. – 287 с.

72. Воробьев Н. И. Народное прикладное искусство татар Поволжья / Н. И. Воробьев, Ф. Х. Валеев. – М.: Наука, 1964. – 9 с.

73. Выставка Э. Б. Гельмса // Театр. – 1958. – № 10. – С. 150.

74. Гаген-Торн Н. И. Женская одежда народов Поволжья / Н. И. Гаген-Торн. – Чебоксары: Чувашиздат, 1960. – 228 с.

75. Гайнутдинов И. Г. Национальные черты жилища казанских татар / И. Г. Гайнутдинов // Архитектурное наследство: сб. ст. – М., 1975. – Вып. 23. – С. 144–158.

76. Галиаскар Камал: 125 лет со дня рождения и 125 лет в новейшей истории культуры и искусства тюрко-мусульманских народов России: сб. материалов Всерос. науч. конф. / М-во культуры Татарстана; Рос. акад. художеств, НИИ теории и истории изобраз. искусств РАХ. – М.: [Б. и.], 2005. – 250 с.

77. Галиуллин П. Еще раз о дастане «Идегей» / П. Галиуллин // Мирас. – 1999. – № 1. – С. 93–96.

78. Георги И. Г. Описание всех обитающих в Российском государстве народов, их житейских обрядов, обыкновений, одежд, жилищ, упражнений, забав, вероисповеданий и других достопримечательностей / И. Г. Георги. – СПб., 1799. – Ч. 2: О народах татарского племени. – 178 с.

79. Гизатов К. Национальное и интернациональное в советском искусстве / К. Гизатов. – Казань: Таткнигоиздат, 1982. – 271 с.

80. Гиззат Б. Г. Татарский театр // История советского драматического театра. – М., 1966. – Т. 1: 1917–1920 гг. – С. 336–354; Т. 2: 1921–1925 гг. – С. 347–355; 1967. – Т. 3: 1926–1932 гг. – С. 455–473; 1968. – Т. 4: 1933–1941 гг. – С. 488–505; 1969. – Т. 5: 1941–1953 гг. – С. 513–537; 1971. – Т. 6: 1953–1967 гг. – С. 490–509.

81. Гиляровская Н. Русский исторический костюм для сцены: Киевская и Московская Русь / Н. Гиляровская. – М.; Л.: Искусство, 1945. – 140 с.

82. Гимранова Д. А. Современное прочтение классики / Д. А. Гимранова // Сцена и время: сб. ст. – Казань, 1982. – С. 76–91.

83. Глеб Фильштинский. Свет для театра: диалоги, монологи, заметки, анкеты, фотографии / сост. В.Г. Хаунин. – СПб.: Балтийские сезоны, 2015. – 376 с.

84. Голдовский Б. П. Режиссерское искусство театра кукол России XX века: очерки истории / Б. П. Голдовский. – М.: ВАЙН ГРАФ, 2013. – 320 с.

85. Горелик М. В. Армии монголо-татар X–XIV вв.: воинское искусство, снаряжение, оружие / М. В. Горелик. – М.: Восточный горизонт, 2002. – 84 с.

86. Горелик М. В. Среднеазиатский мужской костюм в миниатюрах XV–XIX вв. / М. В. Горелик // Костюм народов средней Азии. – М., 1979. – С. 63–67.

87. Горшков В. Н. Татарские танцы / В. Н. Горшков, В. М. Скляр. – Казань: Мәгариф, 2002. – 143 с.

88. Готтенрот Ф. История внешней культуры: одежда, домашняя утварь, полевые и военные орудия народов древних и новых времен / Ф. Готтенрот; пер. с нем. С. Клячко. – СПб., 1902–1911 (Тип. поставщиков ЕИВ Т-ва Вольф). – Т. 1–2, 20 вып.

89. Градова К. Театральный костюм. Кн. 1. Женский костюм / К. Градова, Е. Гутина. – М.: Всерос. театр. о-во, 1976. – 310 с.

90. Губайдуллин Х. Х. Первое девятилетие татарского профессионального театра: докл. на «Краеведческих чтениях» / Х. Х. Губайдуллин; Гос. музей ТАССР. – Казань: [Б. и.], 1957. – 25 с.

91. Губайдуллин Х. Х. Татарский театр в период Октября и в годы гражданской войны / Х. Х. Губайдуллин // Развитие и филологических и

исторических наук в Татарии. – Казань, 1969. – С. 80–90.

92. Губайдуллин Х. Х. Татарский театр дооктябрьского периода истории (1987–1917): дис. … канд. искусствоведения / Х. Х. Губайдуллин. – Казань, 1964. – 340 л. – (Прил.: Альбом фотографий, писем, программ и афиш, не опубликованных в печати; 63 л.).

93. Гулова Ф. Ф. Национальные традиции в развитии современной татарской вышивки / Ф. Ф. Гулова // Современные этно-социальные процессы на селе. – М., 1986. – С. 196–199.

94. Гулова Ф. Ф. Татарская народная вышивка / Ф. Ф. Гулова; под ред. Р. Г. Мухамедовой. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1980. – 78 с.

95. Гулова Ф. Ф. Татарская национальная обувь: искусство кожаной мозаики / Ф. Ф. Гулова. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1983. – 72 с.

96. Давыдова М. В. Очерки истории русского театрально-декорационного искусства XVIII – начала XX века / М. В. Давыдова. – М.: Наука, 1974. – 188 с.

97. Давыдова М. В. Художник в театре начала XX века / М. В. Давыдова. – М.: Наука, 1999. – 150 с.

98. Давыдова М. В. Театрально-декорационное искусство / М. В. Давыдова // Русская художественная культура конца XIX – начала XX в.– Кн. 4: Изобразительное искусство. Архитектура. Декоративно-прикладное искусство (1908–1917). – М., 1980. – С. 172–218.

99. Данилова О. Очищение правдой / О. Данилова // Театральная жизнь. – 1989. – 4 февр.

100. Джексон Ш. Костюм для сцены: пособие по изготовлению театр. костюма / Ш. Джексон. – М.: Искусство, 1984. – 143 с.

101. Доде З. В. Костюм как репрезентация историко-культурной реальности: к вопросу о методике исследования / З. В. Доде // Структурно-семиотические исследования в археологии. – Донецк, 2005. – Т. 2. – С. 305–331.

102. Донина Л. Н. Варианты применения этнических стереотипов в

театральном костюме (на примере татарского театра) / Л. Н. Донина // Этнос, общество, цивилизация: II Кузеевские чтения: материалы Междунар. науч.-практ. конф. – Уфа, 2009. – С. 136–138.

103. Донина Л. Н. Варианты татарского сценического костюма: интерпретация археолого-этнографической реконструкции / Л. Н. Донина, С. В. Суслова // Этнос, общество, цивилизация: II Кузеевские чтения: материалы Междунар. науч.-практ. конф. – Уфа, 2009. – С. 401–404.

104. Донина Л. Н. Своеобразие костюмных образов спектакля К. Тинчурина «Без ветрил» (на примере казанских театров) / Л. Н. Донина // Карим Тинчурин и татарское искусство: материалы Всерос. науч.-практ. конф. – Казань, 2007. – С. 62–67.

105. Донина Л. Н. Татарский костюм в театре: проблемы интерпретации и реконструкции: дис. … канд. искусствоведения / Л. Н. Донина. – М., 2010. – 220 л.

106. Донина Л. Н. Словник названий элементов татарского костюма: учеб. пособие / Л. Н. Донина, Д. Б. Рамазанова. – Казань: ИЯЛИ АН РТ им. Г. Ибрагимова, 2007. – 120 с.

107. Дубин А. Художник телеэкрана / А. Дубин // Советская Татария. – 1973. – 22 марта.

108. Дульский П. М. Искусство в Татреспублике за годы революции / П. М. Дульский. – Казань, 1929 (Татполиграф). – 16 с.

109. Дульский П. М. Искусство казанских татар / П. М. Дульский. – М.: Центр. изд-во народов СССР, 1925. – 19 с.

110. Дульский П. М Народное искусство Татреспублики / П. М. Дульский // Художественная культура Советского Востока. – М.; Л., 1931. – С. 75–88.

111. Думма Г. Поэма, рожденная жизнью / Г. Думма // Театральная жизнь. – 1982. – № 23. – С. 10–11.

112. Елькович Л. Художник, который шутит / Л. Елькович //

Советская Татария. – 1958. – 7 мая.

113. Елькович Л. Художники Татарии / Л. Елькович. – Л.: Художник, 1965. – 65 с.

114. Елькович Л. Э. Б. Гельмс / Л. Елькович. – Л.: Художник РСФСР, 1962. – [5 с.]. – (Художники Российской Федерации).

115. Завьялова М. К. Татарский костюм: из собрания Государственного музея Республики Татарстан / М. К. Завьялова. – Казань: Заман, 1996. – 256 с.

116. Загидуллина Д. Ф. Модернизм в татарской литературе первой трети XX века / Д. Ф. Загидуллина. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2013. – 207 с.

117. Загидуллина З. Р. «Свои люди – сочтемся» А. Н. Островского и «Банкрот» Г. Камала (к вопросу о сценичности русской и татарской драмы) / З. Р. Загидуллина // Эстетические и лингвистические аспекты анализа текста и речи: сб. ст. Всерос. науч. конф. – Соликамск, 2002. – Т. 1. – С. 149–156.

118. Зайнуллина Г. И. Элементы соц-арта и постсоц-арта в татарском драматическом театре на рубеже XX–XXI веков: дис. … канд. искусствоведения / Г. И. Зайнуллина. – М., 2010. – 185 л.

119. Закирзянов А. М. О трансформации литературных жанров (на примере трагедии) // Основные направления развития современного татарского литературоведения (конец XX – XXI в.) / А. М. Закирзянов. – Казань, 2011. – С. 98–110.

120. Захаржевская Р. В. Костюм для сцены / Р. В. Захаржевская. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Сов. Россия, 1973. – Ч. 1. – 111 с.; 1974. – Ч. 2. – 176 с.

121. Захаров А. В. Традиционная культура в современном обществе / А. В. Захаров // Социологические исследования. – 2004. – № 7. – С. 105–115.

122. Игламов Н. Р. Из опыта IV Международного театрального фестиваля «Туганлык» (проблемный аспект) / Н. Р. Игламов // Классика на национальной сцене: сб. материалов Всерос. науч. конф. – Горно-Алтайск, 2007. – С. 73–82.

123. Игламов Н. Р. Искусство быть семьей коллег / Н. Р. Игламов // Казань. – 2017. – № 5. – С. 38–55.

124. Игламов Н. Р. Трудности перевода / Н. Р. Игламов // Сәхнә. – 2014. – № 11. – Б. 19–21.

125. Игламов Н. Р. Фестиваль татарских театров / Н. Р. Игламов // Театральная жизнь. – 2007. – № 3. – С. 5.

126. Игламов Р. Г. Загадка «Голубой шали» / Р. Г. Игламов // Многоязыкий театр России. – М., 1980. – С. 321–322.

127. Игламов Р. М. Выдающийся драматург / Р. М. Игламов. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1987. – 112 с.

128. Игламов Р. М. Драматургия Карима Тинчурина в становлении татарского советского театра: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Р. М. Игламов. – Л., 1981. – 24 с.

129. Игламов Р. М. Искусство играющих кукол = Курчаклы уйнау – җитди эш / Р. М. Игламов. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2004. – 232 с. – (На рус. и татар. яз.).

130. Игламов Р. М. Испытание временем: доклады, статьи, рецензии о татарском театре и драматургии / Р. М. Игламов. – Казань: Отечество, 2007. – 260 с.

131. Игламов Р. М. Типы театральности в раннем татарском театре / Р. М. Игламов // Социально-культурный потенциал системы образования: материалы межвузовской науч.-практ. конф. – Казань, 2000. – С. 252–255.

132. Измайлов И. Л. Защитники «Стены Искандера» / И. Л. Измайлов. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2008. – 206 с.

133. Изобразительное искусство Советского Татарстана / под ред. С. Ишмуратовой; вступ. ст. Н. В. Черкасовой. – Казань: Таткнигоиздат,

1957. – 48 с.

134. Ильина М. Художник театра кукол Николай Целиков (к 100-летию со дня рождения) / М. Ильина // Театр чудес. – 2011. – № 3/4. – С. 39–41.

135. Илялова И. И. Актерское искусство современного татарского театра / И. И. Илялова. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1978. – 143 с.

136. Илялова И. И. Артисты театра им. Г. Камала = Г. Камал театры артистлары: биогр. справочник / И. И. Илялова. – 2-е изд., доп. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2005. – 334 с.

137. Илялова И. И. Дар «держать зеркало перед природой»: театр в меняющемся мире / И. И. Илялова // Казань. – 1998. – № 11/12. – С. 30–36.

138. Илялова И. И. Драматический театр [ТАССР] / И. И. Илялова // Большая советская энциклопедия. – М., 1976. – Т. 25. – С. 294–295.

139. Илялова И. И. Народные артисты: очерки / И. И. Илялова, Г. М. Кантор. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1980. – 592 с.

140. Илялова И. И. Роль русского театра в развитии татарской сцены / И. И. Илялова // Сцена и время: сб. ст. – Казань, 1982. – С. 92–107.

141. Илялова И. И. Сквозь кристалл времени / И. И. Илялова // Театральная жизнь. – 1967. – № 12. – С. 4–6.

142. Илялова И. И. Татарский государственный академический театр имени Г. Камала / И. И. Илялова. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1996. – 192 с.

143. Илялова И. И. Театр имени Камала: очерк истории [Татар. гос. акад. театра] / И. И. Илялова. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1986. – 328 с.

144. Илялова И. И. Театр имени Тинчурина / И. И. Илялова. – Казань: Идель-Пресс, 2002. – 280 с.

145. Ингвар И. Сотая премьера / И. Ингвар // Театральная жизнь. – 1967. – № 18. – С. 31.

146. Исанбет Ю. Н. Словарь музыкально-сценических произведений

татарских композиторов, поставленных на Казанской сцене / Ю. Н. Исанбет. – Казань: Мәгариф, 2003. – 159 с.

147. Исенко С. П. Этнокостюмология в контексте современной культуры: автореф. дис. … д-ра культурологии / С. П. Исенко. – М., 1999. – 45 с.

148. Исламское искусство в Волго-Уральском регионе: материалы Всерос. конф. / АН РТ; Ин-т истории им. Ш. Марджани; науч. ред. Г. Ф. Валеева-Сулейманова. – Казань: Фән, 2002. – 188 с.

149. История дизайна интерьеров: 1000 лет истории. Архитектура и дизайн / пер. с англ. О. Н. Сергеевой. – М.: Астрель, 2012. – 464 с.

150. История костюма в России с древнейших времен до наших дней: библиогр. указ. книг и статей на русском языке (1710–2007) / сост. А. Э. Жабрева. – СПб.: БАН, 2008. – 478 с.

151. История Татарской АССР (с древнейших времен до наших дней) / АН СССР, Ин-т яз., лит. и истории им. Г. Ибрагимова; редкол.: З. И. Гильманов [и др.]. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1968. – 719 с.

152. Исхаков Д. М. Проблемы становления и трансформации татарской нации / Д. М. Исхаков. – Казань: Мастер Лайн, 1997. – 248 с.

153. Исхаков Д. М. Татары: популярная этнография (этническая история татарского народа) / Д. М. Исхаков. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2005. – 159 с.

154. Ишмурат Р. Татарский театр / Р. Ишмурат // Жизнь искусств. – 1928. – № 18. – С. 14.

155. Кадырова Ф. С. Романтизм в татарском театре: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Ф. С. Ишмурат. – М., 1978. – 18 с.

156. Калашников Ю. В трех городах («Тукай») / Ю. Калашников // Театр. – 1940. – № 12. – С. 50–59.

157. Калашникова Н. М. Народный костюм (семиотические функции) / Н. М. Калашникова. – М.: Сварог и К, 2002. – 374 с.

158. Калашникова Н. М. Одежда народов СССР: фотоальбом /

Н. М. Калашникова, Г. А. Плужникова. – М.: Планета, 1990. – 223 с.

159. Калинин Н. Ф. Булгарское искусство в металле: к вопросу о происхождении татарского народного искусства / Н. Ф. Калинин. – Казань: Государственный музей Татарской АССР, 1945. – 12 с.

160. Кантор Г. М. Музыкальный театр в Казани XIX – начала XXвека / Г. М. Кантор. – Казань: Карпол, 1997. – 187 с.

161. Кантор Г. М. Оперный театр в Казани дооктябрьского периода: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Г. М. Кантор. – Л., 1972. – 18 с.

162. Каримуллин А. Г. Татарская сцена: указатель литературы (1917–1967) / А. Г. Каримуллин. – Казань: АН СССР, 1979. – 331 с.

163. Катанов Н. Ф. О предметах украшений татарских женщин / Н. Ф. Катанов // Известия Общества археологии, истории и этнографии при Казан. ун-те. – 1908. – Т. 23, вып. 5. – С. 385–387.

164. Коваленко Г. Ф. Художник театра Даниил Лидер / Г. Ф. Коваленко. – М.: Искусство, 1980. – 199 с.

165. Ковшова М. Л. Семантика головного убора в культуре и языке. Костюмный код культуры / М. Л. Ковшова. – М.: Гнозис, 2014. – 310 с.

166. Костина Е. М. Художники сцены русского театра XX века: очерки / Е. М. Костина. – М.: Рус. слово, 2002. – 415 с.

167. Костюм в русском стиле. Городской вышитый костюм конца XIX – начала XX вв.: [книга-альбом] / [сост. Л. Скляр]. – М.: Бослен, 2014. – 238 с.

168. Крафт: технология создания сценического костюма: альбом / Шк.-студия (ин-т) им. В. И. Немировича-Данченко при МХАТ им. А. П. Чехова, текст И. А. Дроновой. – М.: [Б. и.], 2013. – 64 с.

169. Крюкова Т. А. Коллекция П. С. Палласа по народам Поволжья / Т. А. Крюкова // Сборник Музея антропологии и этнографии имени Петра Великого. – 1949. – Т. 12. – С. 139–159.

170. Культура XX века и татарский театр = XX гасыр мәдәнияте һәм татар театры: материалы Междунар. науч.-практ. конф., [посвящ. 100-

летию татарского театра] / сост. М. Г. Арсланов]. – Казань: [ИЯЛИ АН РТ], 2007. – 248 с.

171. Культура и искусство татарского народа: истоки, традиции, взаимосвязи: материалы Междунар. конф., посвящ. 70-летию Ф. Х. Валеева / отв. ред. Г. Ф. Валеева-Сулейманова. – Казань: ИЯЛИ, 1993. – 138 с.

172. Кумысников Х. Л. Драматургия народов Востока на татарской сцене / Х. Л. Кумысников // Языки, духовная культура и история тюрков: традиции и современность: материалы Междунар. конф. – М., 1997. – Т. 2. – С. 75–78.

173. Кумысников Х. Л. Истоки сценического реализма: очерки истории дооктябрьского татарского театра / Х. Л. Кумысников. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1982. – 136 с.

174. Кумысников Х. Л. Современный татарский драматический театр (1941–1962): автореф. дис. … канд. искусствоведения / Х. Л. Кумысников. – Казань, 1963. – 35 с.

175. Кумысников Х. Л. Фотоальбом, посвященной 50-летию ордена Ленина ТГАТ им. Г. Камала / Х. Л. Кумысников. – Казань: Таткнигоиздат, 1957. – 148 с.

176. Кумысников Х. Л. Хидаят Султанов / Х. Л. Кумысников. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1995. – 127 с.

177. Кустабаева Л. Сценическое решение национального костюма в творчестве Б. И. Урманче / Л. Кустабаева // Искусство, рожденное Октябрем: сб. – Казань, 1989. – С. 32–36.

178. Кутуй А. Татарский театр / А. Кутуй // Искусство народов СССР. – М.; Л., 1930. – С. 116–121.

179. Лапина К. В. Театр начинается с афиши: история театральной афиши в России от истоков до 1917 года / К. В. Лапина; ред. Д. Родионов [и др.]. – М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2017. – 224 с.

180. Липская В. М. Метафизика костюма: между бытом и бытием / В. М. Липская. – СПб.: Лема, 2013. – 264 с.

181. Лихачев А. Ф. Бытовые памятники Великой Булгарии / А. Ф. Лихачев // Труды II археологического съезда. – М., 1876. – Вып. 1. – С. 1–50.

182. Мазанов А. А. Одежда татар XVI–XVIII вв. (по старинным рисункам и гравюрам) / А. А. Мазанов // Новое в археологии и этнографии Татарии / АН СССР Казан. фил. – Казань, 1982. – С. 62–73.

183. Максимов В. И. Модернистские концепции театра от символизма до футуризма: трагические формы в театре XX века: учеб. пособие / В. И. Максимов. – СПб.: ГАТИ, 2014. – 304 с.

184. Мамаева Т. Я пришла к барону в гости: (О Гельмсе) / Т. Мамаева // Известия Татарстана. – 1992. – 19 сент.

185. Маркус С. Возвращение Петра Сперанского / С. Маркус // Сцена. – 2005. – № 1. – С. 24–25.

186. Михайлова А. Выставка в Казани / А. Михайлова // Творчество. – 1961. – № 5. – С. 13–14.

187. Михайлова А. А. Сценография: теория и опыт: очерки / А. А. Михайлова. – М.: Сов. художник, 1990. – 334 с.

188. Михайлова А. А. Художник и режиссер: (о некоторых проблемах современной сценографии) / А. А. Михайлова. – М.: Знание, 1986. – 48 с.

189. Монтау Л. Л. Сценическая техника и технология в образном решении спектакля / Л. Л. Монтау. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2013. – 272 с.

190. Московский художественный театр: сто лет.: в 2 т. / вступ. ст. А. А. Михайловой. – М.: Моск. худож. театр, 1998. – Т. 1/2. – 376 с.

191. Мухамедова Р. Г. Народный костюм татар-кряшен / Р. Г. Мухамедова. – Казань: Слово, 2005. – 159 с.

192. Мухамедова Р. Г. Татарская народная одежда / Р. Г. Мухамедова. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1997. – 207 с.

193. Насыри К. Избранные произведения / К. Насыри. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1977. – 255 с.

194. Нафигов Р. И. Формирование и развитие передовой татарской общественно-политической мысли: (очерк истории 1895–1917 гг.) / Р. И. Нафигов. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 1964. – 446 с.

195. Нафиков Канафи; Канәфи Нәфыйков; Kanafi Nafikov: альбом / автор текста и вступ. ст. Г. Тулузакова. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2005. – 159 с.

196. Национальный театр в контексте многонациональной культуры: архивы, библиотеки, информация: VII Междунар. Михоэлсов. чтения / Рос. гос. б-ка искусств; сост. А. А. Колганова. – М.: Три квадрата, 2012. – 344 с.

197. Нигматуллина Ю. Г. «Запоздалый модернизм» в татарской литературе и изобразительном искусстве / Ю. Г. Нигматуллина. – Казань: Фән, 2002. – 175 с.

198. Нигматуллина Ю. Г. Типы культур и цивилизаций в историческом развитии татарской и русской литератур / Ю. Г. Нигматуллина. – Казань: Фэн, 1997. – 189 с.

199. Николаева Г. В. Эволюция принципов сценографии драматического спектакля: автореф. дис. … канд. искусствоведения / Г. В. Николаева. – М., 1987. – 22 с.

200. Новицкий А. Б. Урманче / А. Новицкий. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1994. – 86 с.

201. Новицкий П. Национальная форма на театре (о Тинчурине) / П. Новицкий // Театр и драматургия. – 1933. – № 2/3. – С. 18–23.

202. Нугманова Г. Г. К вопросу о происхождении особенностей в архитектуре татарского городского жилища / Г. Г. Нугманова // Казанское востоковедение: традиции, современность, перспективы: Междунар. конф. – Казань, 1997. – С. 142–145.

203. Нугманова Г. Г. Татарская городская усадьба Казани середины

XIX – начала XX века: автореф. дис. … канд. искусствоведения / Г. Г. Нугманова. – М., 2000. – 24 с.

204. Нугманова Г. Г. Татарский дом в Казани в середине XIX в. / Г. Г. Нугманова // География искусства. – М., 2004. – Вып. 4. – С. 83–106.

205. Павлова А. Н. Костюмы народов мира: краткий курс лекций / А. Н. Павлова. – Йошкар-Ола: Марийский гос. ун-т, 2013. – 80 с.

206. Пайл Д. История дизайна интерьеров: 6000 лет истории. Архитектура и дизайн / Д. Пайл.; пер. с англ. О. И. Сергеевой. – М.: Астрель, 2012. – 464 с.

207. Плаксина Э. Б. История костюма: стили и направления: учеб. пособие / Э. Б. Плаксина. – М.: Академия, 2013. – 242 с.

208. Пожарская М. Н. Живая правда и мертвая театральность: заметки о декорационном искусстве / М. Н. Пожарская // Театр. – 1952. – № 5. – С. 58–69.

209. Пожарская М. Н. Русское театрально-декорационное искусство конца XIX – начала XX века / М. Н. Пожарская. – М.: Искусство, 1970. – 411 с.

210. Понсов А. Д. Конструкция и технология изготовления театральных декораций / А. Д. Понсов; предисл. А. Смелянского. – М.: Самовар, 2001. – 287 с.

211. Портнова Т. В. Взаимодействие балета и пластических искусств в системе русской художественной культуры конца XIX – начала XX вв. / Т. В. Портнова. – М.: Спутник, 2007. – 412 с.

212. Портнова Т. В. Пространственные проблемы сценографии рубежа XIX–XX вв. в искусствоведческом поле изучения / Т. В. Портнова // International journal of applied and fundamental research. – 2015. – № 1.

213. Портнова Т. В. Сценический дизайн (свето-цветовое состояние балетного спектакля) / Т. В. Портнова // Актуальные проблемы социокультурного и художественного проектирования: теоретико-методологические проблемы культурологии и искусствознания: сб. науч.

ст. / РГГУ. – М., 2013. – Вып. 9. – С. 141–149.

214. Поюровский Б. М. Остров в океане: будни и праздники камаловской сцены: сб. статей и рецензий / Б. М. Поюровский. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2008. – 120 с.

215. Поюровский Б. М. Радость соучастия: [о С. Скоморохове] / Б. М. Поюровский // Сцена. – 2009. – № 5. – С. 24–25.

216. Рамазанова Д. Б. Названия одежды и украшений в татарском языке в ареальном аспекте / Д. Б. Рамазанова. – Казань: Мастер Лайн, 2002. – 352 с.

217. Родионов Д. В. Национальный музей театра / Д. В. Родионов // Россия и современный мир. – 2014. – № 2. – С. 259–266.

218. Розенберг Н. А. Закономерности развития художественной культуры финно-угорских и тюркоязычных народов Поволжья и Приуралья: Удмуртия и Татарстан: дис. … д-ра культурологии / Н. А. Розенберг. – СПб., 2000. – 330 л.

219. Розенберг Н. А. Особенности развития современной художественной культуры народов Поволжья / Н. А. Розенберг // Культура Поволжья. – СПб., 2014. – С. 236–246. – (Поликультурное пространство Российской Федерации).

220. Розенберг Н. А. Прорубить окно в Азию: учеб. пособие / Н. А. Розенберг. – Ижевск: Удмурт. ун-т; СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2001. – 193 с.

221. Русский исторический костюм для сцены: Киевская и Московская Русь / сост. Н. В. Гиляровская. – М.: В. Шевчук, 2014. – 160 с.

222. Салимжанов М. Корни Мхатовской школы – наши корни / М. Салимжанов // Театральная жизнь. – 1999. – № 11/12. – С. 1–3.

223. Салимжанов М. Театральное пространство неделимо / М. Салимжанов // Казань. – 1998. – № 7/8. – С. 87–88.

224. Салимзянов М. Рожденный революцией / М. Салимзянов //

Цвети, мой Татарстан. – Казань, 1980. – С. 300–308.

225. Салихова А. Р. Особенности формирования и развития татарского сценического искусства / А. Р. Салихова. – Казань: ИЯЛИ, 2016. – 360 с.

226. Саллави Ф. Татарский театр / Ф. Саллави // Советский театр. – 1930. – № 9/10. – С. 18–20.

227. Саттарова Л. И. Казанская узорная кожа / Л. И. Саттарова. – М.: Культура и традиции, 2004. – 160 с.

228. Саттарова Н. З. Сценография Татарии / Н. З. Саттарова //Театр. – 1977. – № 10. – С.112–113.

229. Саттарова Н. Театральные художники Татарии / Н. Саттарова // Советские художники театра и кино '1977/1978. – М., 1980. – С. 296–300.

230. Саттарова Н. З. Сценография татарского театра / Н. З. Саттарова // Сцена и время / АН СССР. Казан. фил. – Казань, 1982. – С. 108–120.

231. Сафина Ф. Ш. Ткачество татар Поволжья и Урала (Конец XIX – начало XX вв.): историко-этнографический атлас татарского народа / Ф. Ш. Сафина. – Казань: Фән, 1996. – 208 с.

232. Сибгатуллин И. Художник театра / И. Сибгатуллин // Вечерняя Казань. – 1981. – 10 дек.

233. Силюнас В. Ю. Театр золотого века / В. Ю. Силюнас. – М.: РГГУ, 2012. – 289 с.

234. Синцов Е. В. К истокам татарского орнаментально-пластического мышления / Е. В. Синцов // Научный Татарстан. – 2000. – № 3. – С. 55–63.

235. Синцов Е. В. Природа невыразимого в искусстве и литературе / Е. В. Синцов. – Казань: Фән, 2003. – 304 с.

236. Синцова С. В. Художественное предвидение новых искусств / С. В. Синцова. – М.: Lennex Corp.: Нобель Пресс, 2013. – 200 с.

237. Смирнова Т. М. Татарский театр в Петрограде-Ленинграде (1920–1930-е годы) // Национальный театр в контексте многонациональной

культуры: архивы, библиотеки, информация: VII Междунар. Михоэлсов. чтения. – М., 2012. – С. 270–284.

238. Солдаткина Я. Два аккорда любовной песни: «Белый калфак» М. Файзи / Я. Солдаткина // Театральная жизнь. – 1999. – № 11/12. – С. 38.

239. Сорокина Т. А. Грим как визуальный и мистериальный аспект сценографии / Т. А. Сорокина. – М.: Экон-информ, 2012. – 144 с.

240. Сорокина Т. А. Антропологический и эстетический аспекты красоты отечественной культуры в сценическом гриме, макияже / Т. А. Сорокина. – М.: Экон-информ, 2012. – 240 с.

241. Сперанская Л. Л. Костюм казанских татар / Л. Л. Сперанская; предисл. Р. Г. Мухамедовой. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1972. – 95 с.

242. Сперанский П. Т. Татарский народный орнамент = Татар халык орнаменты: [альбом] / П. Т. Сперанский. – Казань: Татгосиздат, 1948. – [Вып. 1]. – 32 с.; Казань: Таткнигоиздат, 1953. – Вып. 2. – 33 с.

243. Сперанский П. Т., Сперанская-Штейн Л. Л. От эскиза к спектаклю / авт.-сост. Л. Н. Донина. – Казань: Татар. кн. изд-во. 2010. – 464 с.

244. Стародуб Т. Х. Исламский мир: художественная культура VII–XVII вв.: архитектура, орнамент, каллиграфия / Т. Х. Стародуб; Рос. академия художеств. НИИ теории и истории изобразительных искусств. – М.: Вост. лит., 2010. – 255 с.

245. Старчиков Б. Разносторонний художник / Б. Старчиков // Советская Татария. – 1959. – 11 июня.

246. Старчиков Б. Театральные художники Казани / Б. Старчиков // Художник. – 1959. – № 12. – С. 12–15.

247. Стрельникова О. Марсель Салимжанов: линия судьбы / О. Стрельникова. – Казань: Идел-Пресс, 2004. – 231 с.

248. Струтинская Е. И. Художники Малого театра. XX век: коллекционный альбом / Е. И. Струтинская. – М.: [Малый театр], 2014. –

376 с.

249. Суслова С. В. Вопросы формирования традиционных костюмных комплексов волго-уральских татар (Заказанская зона Центрального этнокультурного ареала) / С. В. Суслова // Татарская археология: Казань и Казанское ханство. – Казань, 2005. – С. 11–126.

250. Суслова С. В. Женские украшения казанских татар середины XIX – начала XX в.: историко-этнографическое исследование / С. В. Суслова. – М.: Наука, 1980. – 120 с.

251. Суслова С. В. История костюма тюркских народов (этнографическое исследование татарской народной одежды) / С. В. Суслова. – Астана: Сарыарка, 2011. – 286 с.

252. Суслова С. В. Костюм золотоордынского ремесленника XIV века (опыт археолого-этнографической реконструкции) / С. В. Суслова // Мужчина в традиционной культуре народов Поволжья: материалы Междунар. науч.-практ. конф. – Астрахань, 2003. – С. 107–109.

253. Суслова С. В. Материалы к реконструкции средневековой одежды знатной татарки XV–XVI вв. / С. В. Суслова // Интеграция археологических и этнографических исследований. – Алматы; Омск, 2004. – С. 256–257.

254. Суслова С. В. Накосные украшения волго-уральских татарок (этнографо-археологический аспект) / С. В. Суслова // Интеграция археологических и этнографических исследований. – Красноярск; Омск, 2006. – С. 217–220.

255. Суслова С. В. Народная одежда / С. В. Суслова // Этнография татарского народа. – Казань, 2004. – С. 88–103.

256. Суслова С. В. Одежда и украшения / С. В. Суслова // Тартарика. Этнография: справ.-энцикл. издание. – Казань; М., 2008. – С. 470–578.

257. Суслова С. В. Опыт научной визуально-художественной реконструкции этнолокальных комплексов татарского костюма / С. В. Суслова // Музей, традиции, этничность, XX–XXI вв.: материалы

Междунар. науч. конф., посвящ. 100-летию Рос. этногр. музея. – СПб.; Кишинев, 2002. – С. 235–237.

258. Суслова С. В. Средневековый татарский костюм: вариант археолого-этнографической реконструкции / С. В. Суслова // Интеграция археологических и этнографических исследований: сб. науч. трудов. – Омск, 2003. – С. 249–251.

259. Суслова С. В. Татарские ювелирные украшения / С. В. Суслова. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1980. – 55 с.

260. Суслова С. В. Народный костюм Поволжья и Урала (середина XIX – начало XX в.): историко-этнографический атлас татарского народа / С. В. Суслова, Р. Г. Мухамедова. – Казань: Фән, 2000. – 311 с.

261. Сыркина Ф. Я. Выставка В. Зайцевой / Ф. Я. Сыркина // Советские художники театра и кино '75. – М., 1977. – С. 239–243. – (Эскиз декорации к пьесе Ю. Аминова «Подснежники», 1961. ТГАТ им. Г. Камала).

262. Сыркина Ф. Я. Русское театрально-декорационное искусство / Ф. Я. Сыркина, Е. М. Костина. – М.: Искусство, 1978. – 246 с.

263. Тазетдинова Р. Р. Сценография: к проблеме исследования феномена / Р. Р. Тазетдинова // Актуальные вопросы развития искусствоведения в России и странах СНГ: материалы Междунар. науч. конф., посвящ. 135-летию со дня рождения П. М. Дульского. – Казань, 2014. – С. 401–406.

264. Тазетдинова Р. Р. Театральность как способ бытия игрового мира и артистизма / Р. Р. Тазетдинова. – Казань: Изд-во Казан. ун-та культуры и искусств, 2013. – 226 с.

265. Талыбзаде А. Театр и театральность в культуре Ислама: поэтика форм проявления театра в средневековых странах Ближнего и Среднего Востока (X–XVI) / А. Талыбзаде. – Баку: Сабах, 2006. – 312 с.

266. Тартарика. Этнография: атлас: справ.-энцикл. издание. – М.: Дизайн. Информация. Картография, 2008. – 888 с.

267. Татарский государственный академический театр им. Г. Камала. – М.: Изд-во М-ва культ. ТАССР, 1957. – 80 с.

268. Татарский государственный академический театр им. Г. Камала: альбом / сост. Х. Кумысников. – Казань: Татполиграф, 1967. – 258 с.

269. Татарский государственный академический театр им. Г. Камала: альбом / сост. И. Илялова. – Казань: [Б. и.], 1996. – 192 с.

270. Татарский государственный академический театр имени Галиасгара Камала = Галиәсгар Камал исемендәге Татар дәүләт академия театры. Сто лет: в 2 т. – Казань: Заман: Татар. кн. изд-во, 2009. – Т. 1: Спектакли. – 658 с.; Т. 2. – 368 с. – (На рус. и татар. яз.).

271. Татарский театр (новаторские искания татарского советского театра). – Казань: КГУ, 1981. – 127 с.

272. Театр во времени и пространстве: сб. науч. трудов. – М.: ГИТИС, 2002. – 342 с.

273. Театр XX века: закономерности развития: [сб. ст.] / отв. ред. А. В. Бартошевич. – М.: Индрик, 2003. – 623 с.

274. Театр и зрелищные формы Востока: сб. ст. / сост. Д. А. Гусейнова, Е. Б. Морозова. – М.: ГИТИС, 2012. – Вып. 1: От ритуала к спектаклю. – 264 с.; 2014. – Вып. 2: Феномен игровой культуры: музыка, маски, костюм, пространство. – 287 с.

275. Театрально-декорационное искусство: живопись, графика / авт. ст. М. Чегодаева. – М.: Художник РСФСР, 1975.

276. Театральный костюм на рубеже веков, 1990–2015 = Costumeat the turnof the century / авт. текста Д. Родионов, И. Русанофф. – М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2015. – 380 с.; 2-е изд., испр. и доп. – М., 2016. – 415 с.

277. Театральный художник Татарии [о Э. Б. Гельмсе] // Дружба народов. – 1958. – № 9. – С. 288.

278. Техника сцены и сценография: учеб. пособие / Департамент культуры Кировской обл., Вят. колледж культуры. – Киров: Аверс, 2013. – 116 с.

279. Уразманова Р. К. Обряды и праздники татар Поволжья и Урала (годовой цикл XIX – нач. XX в.): историко-этнографический атлас татарского народа / Р. К. Уразманова. – Казань: Дом печати, 2001. –196 с.

280. Уразов И. Татарский театр. (к гастролям в Москве) / И. Уразов // Современный театр. – 1927. – № 2. – С. 21.

281. Урманче Б. Татарские художники и казанская школа искусств / Б. Урманче // Татарстан. – 1996. – № 4. – С. 64–73.

282. Урманче Б. Татарские художники и казанская школа искусств / Б. Урманче // Татарстан. – 1996. – № 5. – С. 77–84.

283. Урманче Ф. И. Традиции и судьбы фольклора / Ф. И. Урманче // Научный Татарстан. – 1997. – № 3/4. – С. 61–66.

284. Урманче Ф. И. Татарское народное творчество: хрестоматия / Ф. И. Урманче. – Казань: Мәгариф, 2005. – 480 с.

285. Усманова Р. Ф. Из истории татарского драматического театра в первые годы советской власти: [докл. на «Краевед. чтениях», 1957 г.] / Р. Ф. Усманова; Гос. музей Татар. АССР. – Казань: [Б. и.], 1958. – 30 с.

286. Ушаков А. Л. Оформление спектакля на малой сцене / А. Л. Ушаков. – М.: Люди в черном, 2010. – 215 с.

287. Файнберг А. Изобразительное искусство [Советской Татарии] / А. Файнберг // Искусство стран и народов мира: краткая худож. энцикл. – М., 1971. – Т. 3. – С. 503–504.

288. Файнберг А. Б. Искусство Татарии 1941–1969 гг. / А. Б. Файнберг // Музей изобразительных искусств ТАССР: путеводитель. – Казань, 1970. – С. 77–95.

289. Файнберг А. Портрет Мусы Джалиля / А. Файнберг // Искусство. – 1966. – № 3. – С. 55.

290. Фардиева Д. Р. Национальная проза на сцене государственного академического театра им. Г. Камала / Д. Р. Фардиева. – Казань: ИЯЛИ, 2014. – 188 с.

291. Фахрутдинов Р. Г. Очерки по истории Волжской Булгарии /

Р. Г. Фахрутдинов. – М.: Наука, 1984. – 216 с.

292. Федоров-Давыдов Г. А. Искусство кочевников и Золотой Орды / Г. А. Федоров-Давыдов. – М.: Искусство, 1976. – 223 с.

293. Фильштинский Г. Свет для театра / Г. Фильштинский; сост. ист. запись В. Хаунин; вступ. ст. Р. Шапиро. – СПб.: Балтийские сезоны, 2013. – 200 с.

294. Фогг М. Современная мода в деталях. Почему носить нечего: пер. с англ. / М. Фогг. – М.: Магма, 2015. – 224 с.

295. Фогг М. Энциклопедия модных брендов. Самые влиятельные дизайнеры и марки от A до Z / М. Фогг. – М.: Эксмо, 2012. – 352 с.

296. Фольклор и этнография: проблемы реконструкции фактов традиционной культуры: сб. науч. тр. / АН СССР, Ин-т этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая; [отв. ред. Б. Н. Путилов]. – Л.: Наука, 1990. – 231 с.

297. Френкель М. Р. Современная сценография: (некоторые вопросы теории и практики) / М. Р. Френкель. – Киев: Мистерцство, 1980. – 132 с.

298. Фукс К. Ф. Казанские татары в статистическом и этнографическом отношениях / К. Ф. Фукс. – Казань, 1844 (Унив. тип.). – 130 с.

299. Хайруллин Б. Выставка театральных художников / Б. Хайруллин // Театральная жизнь. – 1962. – № 18. – С. 32.

300. Халиков А. Х. Монголы, татары, Золотая Орда и Булгария / А. Х. Халиков; АН РТ. – Казань: Фән, 1994. – 164 с.

301. Халитова Н. Н. Татарский архитектурный орнамент: альбом-монография / Н. Н. Халитова. – Казань: Kazan, 2014. – 192 с.

302. Ханзафаров Н. Г. Татарская комедия: истоки и развитие / Н. Г. Ханзафаров. – Казань: Фэн, 1996. – 268 с.

303. Художники театра / текст/авт.-сост. Е. Костина, А. Шифрина. – М.: Сов. художник, 1968. – 272 с.

304. Цекиновский Б. Чем дышит трагедия / Б. Цекиновский //

Театральная жизнь. – 1988. – № 21. – С. 2–3.

305. Червонная С. М. Искусство и религия: современное исламское искусство народов России / С. М. Червонная. – М.: Прогресс-Традиция, 2008. – 552 с.

306. Червонная С. М. Искусство Советской Татарии: живопись, скульптура, графика / С. М. Червонная. – М.: Изобр. искусство, 1978. – 295 с.

307. Червонная С. М. Искусство Татарии: [история изобразительного искусства и архитектуры с древнейших времен до 1917 г.] / С. М. Червонная. – М.: Искусство, 1987. – 352 с.

308. Червонная С. М. [Искусство Татарской АССР] / С. М. Червонная // История искусства народов СССР. – М., 1982. – Т. 9. – С. 179–183.

309. Червонная С. М. Художники советской Татарии: мастера изобразительного искусства Союза художников ТАССР: справочник / С. М. Червонная. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1984. – 462 с.

310. Червонная С. М. Художники Татарии: [альбом] / С. М. Червонная. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1974. – 75 с. – (На рус. и татар. яз.).

311. Черкасова Н. [Искусство Татарской АССР] / Н. Черкасова // История искусства народов СССР. – М., 1977. – Т. 8. – С. 142–145.

312. Шагеева Р. Мастер двух муз [О Тумашеве] / Р. Шагеева // Советская Татария. – 1974. – 24 февр.

313. Шаева Л. Р. Национальный театр и этнокультурная идентичность (молдавский театр 1930–1970 гг.) / Л. Р. Шаева. – М.: [Б. и.], 2012. – Ч. 1. – 110 с.

314. Шамович Е. В атмосфере праздника: (заметки о спектаклях татарской декады) / Е. Шамович // Театр. – 1957. – № 9. – С. 118–129.

315. Щербина Г. Многонациональный театр и его проблемы («Голубая шаль») / Г. Щербина // Театр. – 1971. – № 10. – С. 17.

316. Эрнст Брунович Гельмс: буклет / авт. текста Н. Саттарова. – Казань, 1979. – (Народные художники).

317. Этнография татарского народа / науч. ред. Д. М. Исхаков. – Казань: Мәгариф, 2004. – 287 с.

318. Якубова Н. О. Театр эпохи перемен в Польше, Венгрии и России, 1990-е – 2010-е годы / Н. О. Якубова. – М.: Новое литературное обозрение, 2014. – 376 с.

319. Якупов Х. Возвысим труд человека / Х. Якупов // Здравствуй, земля родная! – Казань, 1970. – С. 167–179.

320. Янгиров Р. Незабвенное имя / Р. Янгиров // Советская Башкирия. – 1966. – 4 июня.

321. Яхшыбаев С. Татарский и башкирский театральный художник / С. Яхшыбаев // Театральная энциклопедия. – М., 1967. – Т. 5. – Стб. 1124.

322. Bablet D. Die Maler und das Theater in 20 Jahrhundert / D. Bablet, E. Billeter. – Frankfurt: Schirn Kunsthalle Frankurt, 1986. – 578 s.

323. BanuBulduk. The graphic design and application problems on the theatre publicity stands: a three-dimensional (3D) advertiser graphic design for a play / BanuBulduk // Procedia – Social and Behavioral Sciences. – Amsterdam, 2011. – Vol. 15. – P. 658–661.

324. Fletcher A. Rediscovering Mordecai Gorelik: Scene Design and the American Theatre / A. Fletcher. – [USA]: Southern Illinois University Press, 2014. – 300 p.

325. Gaulme J. Architekture, scenographieet décors de théâtre / J. Gaulme. – Magnard; Paris: Magnard, 1985. – 142 p.

326. Hayati Asilyazici. Tatar yazardan sufi yorum / Hayati Asilyazici // Cumhuriyet. 23 mayis 2003. – 14 s. – (на турец. яз.)

327. Kurban R. Sönmüş yıldızlaryenidenparlarmı? [Electronic resource] / R. Kurban // TÜRK DÜNYASI 14 Nisan 2012. – URL: http://www.oncevatan.com.tr/sonmus-yildizlar-yeniden-parlar-mi-makale,28020.html (date of the application: 3.10.2017).

328. Moussinac L. La Dekorationtheatrale / L. Moussinac. – Paris: F/Riederet C-ie, 1992. – 124 p.

329. New Approaches to Theatre Studies and Performance Analysis: Papers Presented at the Colston Symposium, Bristol, 21–23 March 1997. – Tubingen: De Gruyter, 2001. – Vol. 33. – 280 p.

330. Nurieva L. B. Brecht on the Stage of Tatar Theatre / L. Nurieva, M. Khabutdinova, A. Zakirzyanov // International Journal Of Humanities And Cultural Studies. – 2016. – Special Issue March. – P.1896–1902.

331. Prague Quadrennial of Performance Design and Space. – Praha, 2015. – 392 p.

332. Ptáčková V. Česká scénografie XX Století / V. Ptáčková. – Praha: Odeon, 1982. – 364 s.

333. Rodionov D.The Light of the Moscow Kamerny Theatre/ D. Rodionov // Red cavalry: creation and power in Soviet Russia between 1917 and 1945: [exhibition], 07.10.2011 – 15.01.2012 / [ed. by R. Ferré; texts A. Anemone et al.]. – Madrid, 2011. – P. 320–337.

334. Rodionov D.Light, Triumphant: The Russian Avant-Garde on Stage / D. Rodionov // Russian Avant-Garde Theatre: War, Revolution & Design /ed. by J. E. Bowlt. – London, 2014. – P. 3–8.

335. Viefhaus-Mildenberger M. Film und Projektion auf der Bühne / M. Viefhaus-Mildenberger. – Emsdetten: Lechte, 1961. – 315 s.

336. Schobert T. Das Theater der Maler: studien zur Theater modern eanhand dramatischer Werke von Kokoschka, Kandinsky, Barlach, Beckmann, Schwitters und Schlemmer. – Stutgart: M & P, 1994. – 395 p.

337. Simhandl P. Bilderthater Bildende Künstler des 20 Jahrhundertsals Theaterreformer / P. Simhandl. – Berlin: Gadegast, 1993. – 160 s.

338. Slaton S. History of Theatrical Sound // Mixing a Musical / S. Slaton. – Amsterdam, 2011. – P. 13–19.

339. Sönmüş Yıldızlar. Müzikli Tragedya. Ankara Devlet Tiyatrosu, 2010–2011. – 55 s.

340. Theatre and Performance Design: A Reader in Scenography / ed. by J. Collins, A. Nisbet. – New York; London: Routledge, 2010. – 400 p.

341. Zakirzyanov A. M. Problems of transformation of the genre of tragedy / A. M. Zakirzyanov // Life Science Journal. – 2014. – Vol. 11, № 7. – P. 346–351.

342. Zakirzyanov A. M. TufanMinullin drama: the synthes is of eastern and western traditions / A. M. Zakirzyanov, T. Sh. Ghilazov // Man in india. – 2016. – Vol. 96, № 7. – P. 2357–2365.

343. Zinnatullina Z. The Specifics of the Interpretation: William Shakespeare?s Hamlet on the Stage of Tatar / Z. Zinnatullina, M. Khabutdinova, G. Gaynullina // International Journal Of Humanities Andcultural Studies. – 2016. – July. – B. 253–257.

Список литературы на татарском языке

344. Aidarski Y. Tiatr sangate / Y. Aidarski. – Kazan: Tatizdat, 1931. – 686 s.

345. Абдуллин М. Сынлы сәнгать фронтында / М. Абдуллин // Совет әдәбияты. – 1934. – № 8. – Б. 85–87. – (Латин графикасында).

346. Вәлиева Д. Әнәс Тумашев / Д. Вәлиева // Казан утлары. – 1983. – № 12. – [Тит. лист].

347. Вәли Ә. Театрның беренче башкорт художнигы / Ә. Вәли // Коммуна. – 1934. – 26 декабрь (№ 208). – (На башк. яз.).

348. Вәлиев Ф. Х. Казан татарларының чәмчәле читекләре / Ф. Х. Вәлиев // Совет әдәбияты. – 1964. – № 7. – Б. 149–154.

349. Вәлиев Ф. Х. Казан татарларының ювелир сәнгате / Ф. Х. Вәлиев // Казан утлары. – 1966. – № 8. – Б. 129–133.

350. Вәлиев Ф. Х. Милли бизәкләр һәм бүгенге мода / Ф. Х. Вәлиев // Азат хатын. – 1968. – № 1. – Б. 24–25.

351. Воробьев Н. И. Татар бизәү сәнгатенең милли үзенчәлекләре / Н. И. Воробьев, Ф. Х. Вәлиев // Совет әдәбияты. – 1961. – № 1. – Б. 131–

142.

352. Галиәсгар Камал исемендәге татар дәүләт академия театры: ике йөз ел: 2 томда. Беренче том. Спектакльләр. – Казан: Заман; Татар. кит. нәшр., 2009. – 568 б.

353. Гомәр А. «Башмагым» / А. Гомәр // Совет әдәбияты. – 1942. – № 4. – Б. 87–89.

354. Гобәйдуллин Х. Художник-декоратор / Х. Гобәйдуллин // Кызыл таң. – 1980. – 3 апрель.

355. Гобәйдуллин Х. Сабит Яхшибаев / Х. Гобәйдуллин // Казан утлары. – 1966. – № 3. – Б. 110–111.

356. Гобәйдуллин Х. Беренче рәссам / Х. Гобәйдуллин // Кызыл Татарстан. – 1970. – 7 октябрь.

357. Гыймранова Д. Ә. Сабир Өметбаев исемендәге Минзәлә татар дәүләт драма театры / Д. Ә. Гыймранова. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2007. – 279 б.

358. Гыйззәт Б. Татар дәүләт Академия театрының быелгы сезонының кайбер йомгаклары / Б. Гыйззәт // Совет әдәбияты. – 1949. – № 7. – Б. 97–101.

359. Дәүләтшин Г. Төрки-татар рухи мәдәнияте тарихы / Г. Дәүләтшин. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1999. – 512 б.

360. Декорация, костюмнары матур // Татарстан. – 1924. – 10 февр.

361. Дульский П. Татар рәссамнары тирәсендә / П. Дульский // Безнең юл. – 1926. – № 4. – Б. 39–43.

362. Илялова И. Академия театры сәхнәсендә – татар классикасы / И. Илялова // Казан утлары. – 1974. – № 8. – Б. 151–157.

363. Имаметдинов Сезонда? // Совет әдәбияты. – 1938. – № 7. – Б. 106–111.

364. Ишморат Р. Татар дәүләт академия театры / Р. Ишморат // Яңалиф. – 1932. – № 9/10. – Б. 95–101. – (Латин графикасында).

365. Казан театр художниклары эшләре // Казан утлары. – 1967. – № 5.

– Б. 158–159.

366. Камал Ә. Король Лир / Ә. Камал // Совет әдәбияты. – 1945. – № 2. – Б. 79–83.

367. Камал II Габдрахман. Г. Камал: [иҗаты һәм әсәрләренең куелуы турында альбом] / Камал II Габдрахман. – Казань: Татгосиздат, 1941. – 112 б.

368. Кумысников Х. Татарстанның халык художнигы / Х. Кумысников // Совет әдәбияты. – 1957. – № 3. – Б. 88–91.

369. Кутуй Г. Татар дәүләт театры. «Гамлет» / Г. Кутуй // Кызыл Татарстан. – 1926. – 14 март.

370. Кәрим Тинчурин һәм татар сәнгате = Карим Тинчурин и татарское искусство: бөтенроссия фәнни-гамәли конференциясе материаллары / Татарстан Республикасы мәдәният министрлыгы, Татарстан Республикасы фәннәр академиясе, Г. Ибраһимов исемендәге тел, әдәбият һәм сәнгать институты; [төз. һәм фәнни мөхәррире Р. Ф. Исламов]. – Казань: [Б. и.], 2007. – 336 б.

371. Миңнуллина Ф. Ю. Сафиуллин драматургиясе (заман һәм герой) / Ф. Миңнуллина. – Казан: ИЯЛИ АН РТ, 2007. – 168 б.

372. Мортазин В. Татар театры тарихыннан / В. Мортазин, Т. Ченәкәй. – М.: СССР халыкларының узәк нәшр., 1926. – 106 б.

373. Мөхәммәтшин Р. «Дин вә мәгыйшәт» (1906–1918) журналы сәхифәләрендә театр мәсьәләсе / Р. Мөхәммәтшин // Фәнни Татарстан. – 2003. – № 3/4. – Б. 97–98.

374. Мәхмүтов Һ. Октябрьгә кадәр татар театры / Һ. К. Мәхмүтов, И. И. Илялова, Б. Г. Гыйззәт; СССР Фәннәр Академиясенең Казан филиалы. Г. Ибраһимов исемендәге тел, әдәбият һәм тарих институты. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1988. – 399 б.

375. Мәһдиев М. Башкорт театрының иҗат юлы. Художник эше [о Р. Хибатуллине и об оформлении в башкирском театре] / М. Мәһдиев // Башкортстан. – 1934. – 26 декабрь (№ 296). – (На башк. яз.).

376. Мөхсинов З. Безнең хәзерге театрда халык (фольклор) тамашачының элементлары // Татар дәүләт академия театры / З. Мөхсинов. – Казан, 1930. – Б. 22–29.

377. Мөхсинов З. Декорация-сәхнә оформлениеләре // Татар дәүләт академия театры / З. Мөхсинов. – Казан, 1930. – Б. 49–55.

378. Мөхсинов З. Татар дәүләт академия театры / В. Мөхсинов. – Казан: Яңалиф, 1930. – 64 б.

379. Нигмати Г. Татар совет театры һәм драматургиясе үсеше / Г. Нигмати // Совет әдәбияты. – 1935. – № 6. – Б. 68–74.

380. Рик Г. Шәмсикамәр / Г. Рик // Совет әдәбияты. – 1938. – № 3. – Б. 71–79. – (Латин графикасында).

381. Татар совет театры (очерклар) / СССР Фәннәр Академиясенең Казан филиалы Г. Ибраһимов исемендәге тел, әдәбият һәм тарих институты. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1975. – 493 б.

382. Татар театры: (1906–1926) / төз. М. Парсин, М. Мутин, З. Баязитский. – Казан, 1926. – 257 б.; тулыландырылган 2нче басма. – Казан: Мәгариф, 2003. – 308 б.

383. Файзуллин С. «Галиябану» / С. Файзуллин // Тамашачы. – 1929. – № 4. – Б. 4–7.

384. Файнберг А. Б. Чишмәләр ерактан башлана / А. Б. Файнберг // Казан утлары. – 1968. – № 6. – Б. 102-105.

385. Харисов М. Театр художнигы (Ә. Тумашев турында) / М. Харисов // Ялкын. – 1964. – № 3. – Б. 16–17.

386. Харисов М. Театр художнигы [о Тумашеве] / М. Харисов // Ялкын. – 1965. – № 9. – Б. 23–24.

387. Хәйретдинова Р. К. Гомер сәхнәсе: истәлекләр, хатирәләр / Р. К. Хәйретдинова. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2006. – 87 б.

388. Чаллы татар дәүләт драма театры: 25 еллык иҗат эшчәнлегенә багышланган җыентык. – Воронеж: МС, 2015. – 376 б.

389. Червонная С. М. Сәнгатьчә нәфислек өчен [о выставке

театральных художников] / С. М. Червонная // Казан утлары. – 1970. – № 12. – Б. 163–168.

390. Червонная С. М. Туганнарча дуслык шартларында / С. М. Червонная // Казан утлары. – 1979. – № 2. – Б. 147.

391. Ягъфаров Р. Татар халкының уен фольклоры / Р. Ягъфаров. – Казан, 2002. – 277 б.

392. Әлмәт татар дәүләт драма театры: Дания Гыймранова, Әнисә Таһирова, Фәридә Исмәгыйлева, Розалия Мөхәммәтҗанова. – Казан: Фолиант, 2014. – 304 б.

393. Әмин А. Башкорт туе / А. Әмин // Башкортстан. – 1935. – 1 январь (№ 1).

394. Әхмәтҗанов М. Табылдык, яки ике рәсем тарихы / М. Әхмәтҗанов // Сөембикә. – 2011. – № 5. – Б. 40–41.

Статьи Р. Р. Султановой по теме

395. Султанова Р. Р. Вечная «Голубая шаль» // Казань. – 2002. – № 3/4. – С. 106–111.

396. Султанова Р. Р. С. Скоморохов: каталог выставки. – Казань, 2002. – 22 с.

397. Султанова Р. Р. Современная сценография Татарстана: каталог выставки. – Казань, 2002. – 48 с.

398. Султанова Р. Р. Бакый Урманче – сәхнә бизәүче остаз // Казан утлары. – 2003. – № 4. – Б. 143–147. – (На татар. яз.).

399. Султанова Р. Р. Константин Чеботарев и татарский театр // Сцена. – 2003. – № 24. – С. 39–41.

400. Султанова Р. Р. Русский художник татарского театра // Казань. – 2003. – № 9. – С. 58–62.

401. Султанова Р. Р. Тенденции развития мировой сценографии (на примере «Квадриеннале – 2003») // Перспективы развития современного

общества: искусство и эстетика: материалы Всерос. науч. конф. – Казань, 2003. – С. 161–165.

402. Султанова Р. Р. Бесценный опыт первых профессионалов (Г. Камал и первый художник татарского театра С. Яхшибаев) // Казань. – 2004. – № 1. – С. 81–85.

403. Султанова Р. Р. Дом, где рождается театр (о подготовке бутафоров в Театральном училище) // Сцена. – 2004. – № 6 (32). – С. 12–13.

404. Султанова Р. Р. Живое наследие новатора / Р. Р. Султанова // Казань. – № 2. – 2004. – С. 33–38.

405. Султанова Р. Р. Кәрим Тинчурин әсәрләренең сәхнә бизәлеше // Фәнни Татарстан. – 2004. – № 1/2. – Б. 35–141. – (На татар. яз.).

406. Султанова Р. Р. Проявление наива в сценографии татарского театра // Феномен наивного искусства и творчества аутсайдеров в наши дни и его проблемы: материалы науч. конф. – М., 2004. – С. 120–129.

407. Султанова Р. Р. Сценографическое воплощение мифологических образов на татарской сцене // Образ Казани в мировой литературе: сб. ст. – Казань, 2004. – С. 69–74.

408. Султанова Р. Р. Сценография произведений Бертольта Брехта на казанской сцене // Феномен этнического и глобализация культуры народов Поволжья и Приуралья. – Ижевск, 2004. – С. 122–132.

409. Султанова Р. Р. Сценография произведений Г. Камала: особенности художественного пространства // Научный Татарстан. – 2004. – № 3. – С. 149–152.

410. Султанова Р. Р. Творческая деятельность Муртазы Абдуллина // Гуманитарные науки: поиски и достижения. – Казан: Фикер, 2004. – С. 68–77.

411. Султанова Р. Р. Творческое счастье «главного художника Поволжья» (о С. Скоморохове) // Казань. – 2004. – № 1. – С. 53–56.

412. Султанова Р. Р. Яркий взлет Рената Хибатуллина // Казань. –

2004. – № 3. – С. 116–122.

413. Султанова Р. Р. Мастера театральной декорации Татарского академического театра им. Г. Камала: известные, забытые и новые имена // Г. Камал: 125 лет со дня рождения и 125 лет в новейшей истории культуры и искусства тюрко-мусульманских народов России: материалы Всерос. конф. – М., 2005. – С. 163–180.

414. Султанова Р. Р. Сценография произведений Г. Камала: особенности художественного пространства // Галиәсгар Камал: әдип һәм заман = Г. Камал: писатель и время. – Казань, 2005. – С. 70–77.

415. Султанова Р. Р. Сценография произведений Г. Камала: особенности художественного пространства // Г. Камал: 125 лет со дня рождения и 125 лет в новейшей истории культуры и искусства тюрко-мусульманских народов России: материалы Всерос. конф. – М., 2005. – С. 180–189.

416. Султанова Р. Р. Возвышение образа: сценография спектаклей о Тукае в татарском театре // Казань. – 2006. – № 7. – С. 112–114.

417. Султанова Р. Р. «Науруз» – праздник тюркских театров // Сцена. – 2006. – № 4. – С. 34–36.

418. Султанова Р. Р. Режиссер-художник Празат Исанбет // Сцена. – 2006. – № 3. – С. 21–23.

419. Султанова Р. Р. Татар театрының беренче рәссамы // Казан утлары. – 2006. – № 9. – Б. 159–163. – (На татар. яз.).

420. Султанова Р. Р. Режиссер-художник Празат Исанбет // Празат Исанбет. Грани призвания = Празат Исәнбәт. Сәнгатькә багышланган гомер. – Казань, 2007. – С. 23–41. – (На рус. и татар. яз).

421. Султанова Р. Р. Баки Урманче в татарском театре // Баки Урманче и национальная художественная культура: сб. материалов науч.-практ. конф. – Казань, 2008. – С. 6–15.

422. Султанова Р. Р. Особенности татарского пластического мышления в сценографии татарского театра // Истоки и эволюция

художественной культуры тюркских народов. – Казань, 2008. – С. 40–45.

423. Султанова Р. Р. Брехт на казанской сцене (проблемы сценографии) // Вестник Нижегородского университета. – 2009. – № 6, ч. 2. – С. 182–187.

424. Султанова Р. Р. Жанровый полифонизм «Легенды о любви» Н. Хикметова (на материале сценографических решений в театрах Татарстана» // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2009. – № 4. – С. 221–230.

425. Султанова Р. Р. П. Т. Сперанский – «архитектор татарского театра» // Истоки и эволюция художественной культуры тюркских народов. – Казань, 2009. – С. 352–358. – (Искусство тюркского мира; вып. 1).

426. Султанова Р. Р. Особенности татарского пластического мышления в сценографии татарского театра // Истоки и эволюция художественной культуры тюркских народов. – Казань, 2009. – С. 109–114. – (Искусство тюркского мира; вып. 1).

427. Султанова Р. Р. Сценография // Сәхнә бизәлеше. Татарский государственный академический театр имени Галиасгара Камала. 100 лет. – Казань, 2009. – Т. 2. – С. 248–293.

428. Султанова Р. Р. Традиционный интерьер татарского дома как один из истоков сценографии национального театра // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2009. – № 3. – С. 24–35.

429. Султанова Р. Р. Фольклор на татарской сцене (проблема сценографической интерпретации) // Актуальные проблемы современной фольклористики: материалы Междунар. науч.-практ. конф. – Казань, 2009. – С. 184–186.

430. Султанова Р. Р. Чехов и новые тенденции в татарском театре // Вестник Нижегородского университета. – 2009. – № 1. – С. 268–271.

431. Султанова Р. Р. Эволюция сценографического решения музыкальной драмы К. Тинчурина «Голубая шаль» // Проблемы музыкальной науки. – 2009. – № 2 (5). – С. 62–67.

432. Sultanova R. Islamic aesthetics and scenography of the tatar theatre // The Art of the Islamic World and Artistic relationships between Islamic Countries and Europe: Abstracts. – Krakow, 2009. – P. 35.

433. Sultanova R. The peculiarities of Tatar Plastic Mentality in the Scenograpie of the Tatar Theatre // Истоки и эволюция художественной культуры тюркских народов. – Казань, 2009. – С. 115–117. – (Искусство тюркского мира; вып. 1).

434. Султанова Р. Р. Жанровый полифонизм «Легенды о любви» Н. Хикмета (на материале сценографических решений в театрах Татарстана) // Татарская культура в контексте европейской цивилизации: материалы Междунар. науч. конф. – Казань, 2010. – С. 350–353.

435. Султанова Р. Р. Исламская эстетика и татарский театр: проблемы сценографии // Наследие ислама в музеях России: изучение, атрибуция, интерпретация: материалы науч.-практ. конф. – Казань, 2010. – С. 185–192.

436. Султанова Р. Р. КЭМСТ и татарский театр // Искусствознание. – 2010. – № 1/2. – С. 549–560.

437. Султанова Р. Р. Маэмун Сутюшев и Анас Тумашев – мастера сценографии татарского театра // Культура XX века и татарский театр: материалы Междунар. науч.-практ. конф. – Казань, 2010. – С. 194–197.

438. Султанова Р. Р. Об истории театрально-декорационного отделения КХУ им. Н. И. Фешина // 115-летие Казанской художественной школы: материалы Межрегион. конф. – Казань, 2010. – С. 61–70.

439. Султанова Р. Р. Театрально-декорационное искусство / Р. Р. Султанова, Ю. А. Благов // Татарская энциклопедия: в 6 т. – Казань, 2010. – Т. 5. – С. 603–605.

440. Султанова Р. Р. Неизвестные страницы татарской сценографии (из истории авангарда 1920–30-х годов) // Первые казанские искусствоведческие чтения: материалы Междунар. науч. конф. – Казань, 2011. – С. 196–204.

441. Султанова Р. Р. Скоморохов С. Г. // Татарская энциклопедия: в 6 т. Казань, 2011. – Т. 5. – С. 339.

442. Султанова Р. Р. Сценографическая интерпретация традиционного интерьера татарского дома // Мода и дизайн: исторический опыт, новые технологии: материалы Междунар. науч. конф. – СПб., 2011. – С. 450–459.

443. Султанова Р. Р. Сценография М. Абдуллина с точки зрения идеологии 1930-х годов // Вестник Нижегородского университиета. – 2011. – 2011. – № 6, ч. 2. – С. 384–390.

444. Султанова Р. Р. Школа мастеров или об истории театрально-декорационного отделения КХУ им. Н. И. Фешина // Сцена. – 2011. – № 6. – С. 39–42.

445. Sultanova R. Islamic aesthetics and scenography of the Tatar theatre // The Art of the Islamic World and the Artistic relationships between Poland and Islamic Countries. – Krakow, 2011. – P. 459–466.

446. Султанова Р. Р. Исламская эстетика и сценография татарского театра // Ислам в мультикультурном мире – 2012: сб. материалов и тезисов 2-го Казанского Междунар. науч. форума. – Казань, 2012. – С. 91–92.

447. Султанова Р. Р. Сценографические опыты Б. Урманче // Творчество Б. Урманче и актерские проблемы национального искусства. Искусство тюркского мира. – Казань, 2012. – Вып. 2. – С. 101–109.

448. Sultanova R. Researches of art history of Tatarstan at the present stage // History of Art History in Central, Eastern and South-Eastern Europe. – Torun (Polin), 2012. – Vol. 1. – P. 295–299.

449. Султанова Р. Р. На путях обновления: Б. Урманче в театральном

пространстве // Дом бурганова. Пространство культуры. – 2014. – № 4. – С. 262–276.

450. Султанова Р. Р. Татарский театр в эпоху сталинизма: сценография Муртазы Абдуллина // Произведение искусства как документ эпохи. Время, язык, образ. – 2014. – М., Изд-во Буксмар. – С.175-187.

451. Султанова Р. Р. Роль и значение конструктивно-экспериментальной мастерской современного театра (КЭМСТ) в театральном искусстве Казани = The role and significance of constructive and experimental workshop of modern theatre in Kazan // Польское искусство, российское искусство и польско-российские художественные контакты XX–XXI веков = Sztuka polska, sztuka rosyjska i polsko-rosyjskie kontakty artystyczne XX-XXI wieku. – Варшава, 2014. – Т. 2: Искусство Восточной Европы. Польша – Россия: Искусство и история. – С. 127–137.

452. Султанова Р. Р. Элементы цирка и клоунады в татарском театре (проблемы сценографии) // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение: вопросы теории и практики. – 2015. – № 2, ч. 2. – С. 187–192.

453. Султанова Р. Р. «Науруз». Слово казахским художникам // Сцена. – 2015. – № 4. – С. 40–43.

454. Султанова Р. Р. Плакат в татарском театре (1906–1930-е гг.) // Четвертые Казанские искусствоведческие чтения. Искусство печатной графики: история и современность: материалы Всерос. науч.-практ. конф. с Междунар. участием. – Казань, 2015. – С. 44–47.

455. Султанова Р. Р. Размышления вслух или уроки Ходжи Насретдина // Сәхнә. – 2015. – № 3. – С. 32.

456. Султанова Р. Р. П. П. Беньков – художник театра (своеобразие творческого метода) // Исторические, философские, политические, юридические науки, культурология и искусствоведение: вопросы теории и практики. – 2016. – № 2. – С. 179–185.

457. Султанова Р. Р. Сәхнә бизәлеше (Тукай образы драматик һәм музыкаль спектакльләрдә) // Габдулла Тукай. Энциклопедия. – Казань: Институт языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова, 2016. – Б. 571–576. – (На татар. яз.).

458. Султанова Р. Р. Афиша татарского театра на этапе становления (1906–1930-е гг.) // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПУ / Моск. гос. худож. пром. ун-т им. С. Г. Строганова. – 2017. – № 4. Часть 2. – С. 228–241.

459. Султанова Р. Р. История татарского театра в плакатном искусстве: [книга-альбом]: (на рус., татар., англ. языках) / авт. проекта Р. Р. Султанова. – Казань, 2017. – 352 с.

Каталоги

460. Анас Ибрагимович Тумашев: каталог выставки. – Казань, 2004.

461. Выставка произведений заслуженного деятеля искусств Татарской АССР Эрнста Бруновича Гельмса: каталог / Союз художников СССР, Всерос. театр. о-во, Оргкомитет Союза художников РСФСР; [авт. текста М. Пожарская]. – М.: Сов. художник, 1958. – 26, [23] с. ил.

462. Выставка произведений народного художника ТАССР, заслуженного деятеля искусств РСФСР и ТАССР Петра Тихоновича Сперанского: 70 лет со дня рождения, 50 лет творческой деятельности каталог выставки / сост., вступ. ст. Е. Луцкая. – М.: Сов. художник, 1960. – 19 с., [5] л. ил. портр.

463. Выставка работ театральных художников Казани: каталог / М-во культуры ТАССР, Татарское отд-ние ВТО, Татарское отд-ние ССХ СССР. – Казань: [Б. и.], 1964. – 12 с., [11] л. ил.

464. Каталог работ отчетно-творческой выставки художника Э. Б. Гельмса. – Казань: [Б. и.], 1948. – 8 с., 16 с. ил.

465. Сергей Скоморохов. Сценография: каталог выставки в галерее «Хазинэ» / авт. вступ. ст. Н. Игламов. – Казань, 2013. – 55 с.

466. Скоморохов С. Сценография: каталог выставки. – Казань, 2003. – 55 с.

467. Современная сценография Татарстана: ст., ил., каталог / Ин-т яз., лит. и искусства им. Г. Ибрагимова; сост., авт. статьи Р. Р. Султанова. – Казань, 2002. – 48 с.

468. Сценограф Сергей Скоморохов: Каталог. Эскизы. Макеты. Костюмы. Афиши / Татар. гос. Акад. театр им. Г. Камала; Ин-т яз., лит. и искусства им. Г. Ибрагимова; сост., вступ. ст. Р. Р. Султанова. – Казань: [Б. и.], 2002. – 25 с.

469. Театр. Скоморохов: каталог выставки в галерее А. Мазитова. – Казань, 2017. – 23 с.

470. Театр Эрнеста Гельмса: каталог выставки, посвящ. 100-летию со дня рождения Э. Б. Гельмса. – Казань: Заман, 2013. – 64 с.

471. Театрально-декорационная живопись: Гельмс, Куликов, Никитин, Сперанский, Сутюшев // Осенняя выставка произведений художников Татарской АССР: каталог / сост. Л. Я. Елькович. – Казань, 1958. – С. 20–22.

472. Театрально-декорационное искусство: [Абдулов, Гельмс, Никитин, Нагаев, Сперанский, Сутюшев, Тумашев, Тузов, Чудаков, Сперанская-Штейн] // Выставка произведений художников Татарской АССР: каталог / вступ. ст. Н. Черкасовой. – М., 1957.

473. Театрально-декорационное искусство: [Гельмс, Сперанский, Сперанская-Штейн, Тумашев, Урманче] // Выставка произведений художников Татарской АССР: каталог. – Казань, 1959. – С. 17–18.

474. Каталог выставки работ театральных художников: [Азимов, Баландин, Гельмс, Куликов, Нагаев, Никитин, Сперанский, Сутюшев, Тумашев, Усманов, Чудаков, Штейн] / сост. А. Новицкий. – Казань, 1961.

475. Макмун Галеевич Сутюшев: [буклет в подборке «Искусство Советской Татарии. Народные художники» / сост. В. Аршинов, Ю. Петров; авт. Г. Ветлугин]. – Казань, 1980.

Фонды

Национальный архив Республики Татарстан

1. Ф-4088. Ед. хр. 714.
2. Ф. 4088. Оп. 2. Ед. хр. 156.
3. Ф. 4088. Оп. 5. Ед. хр. 304 (19792), 307, 328, 330, 347 (проток. засед. худ. совета.), 349
4. Ф. 7064. Оп. 1. Ед. хр. 59.

Центральный государственной архив историко-политической документации Республики Татарстан (ЦГА ИПД РТ)

1. Ф. 441. Оп. 1. Д. 51.
2. Ф. 2075. Оп. 7. Ед. хр. 367. Л. 57.
3. Ф. 2437. Оп. 3. Ед. хр. 932. Б. Симолин о КЭМСТе
4. Ф. 2968. Оп. 1. Ед. хр. 377. Письма Чеботарева
5. Ф. 2968. Оп. 1. Ед. хр. 24. Письмо Чеботарева
   Ед. хр. 25.
6. Ф. 2437. Оп. 3. Ед. хр. 983.
7. Ф. 2968. Оп. 1. Ед. хр. 507. Письмо Тагирова Новицкому
8. Ф. 2968. Оп. 1. Ед. хр. 508. Письмо Тагирова Сидорову
9. Ф. 2968. Оп. 1. Ед. хр. 509. Письмо Тагирова Фаворскому
10. Ф. 2968. Оп. 1. Ед. хр. 65. Письма Тагирова Чеботареву
11. Ф. 2437. Оп. 3. Ед. хр. 951. Маяковский и казанцы
12. Ф. 2437. Оп. 3. Ед. хр. 731.
13. Ф. 2491. Оп. 1. Ед. хр. 186. Л. 54.
    Ед. хр. 193. Л. 6.
14. Ф. 2465. Оп. 2. Ед. хр. 387. Л. 5. Беньков, биогр. справка
15. Ф. 2943. Оп. 1. Ед. хр. 235. Л. 400. Абдуллин Муртаза Мустафович
16. Ф. 2688. Л. 2, 3.

Центральный государственный исторический архив Республики Башкортостан

1. Р. 798. Оп. 1. Ед. хр. 1757.
2. Р. 798. Оп. 1. Ед. хр. 1871.
3. Р. 798. Оп. 1. Ед. хр. 2238.
4. Р. 798. Оп. 1. Ед. хр. 2403.
5. Р. 107. Оп. 2. Ед. хр. 13.
6. Р. 107. Оп. 2. Ед. хр. 169.
7. Р. 108. Оп. 2. Ед. хр. 120.
8. Р. 1107. Оп. 1. Ед. хр. 10.
9. Р. 801. Оп. 1. Ед. хр. 600.

Архив СТД РТ

1. Ф. 970. Оп. 14. № 292, 293. Л. 115.

Стенограмма межреспубликанского совещания национальных театров Поволжья и Приуралья по обсуждению доклада А. П. Назарова «Состояние и перспективы развития татарского театра и драматургии 17–18 февраля 1943 г.

2. Ф. 970. Оп. 14. № 302. Л. 221.

Стенограмма заседания секции по обсуждению оформления спектаклей в театрах РСФСР. 20–21 июля 1950 г.

3. Ф. 970. Оп. 14. № 434. Л. 84.

Материалы по оформлению и проведению выставки Э. Гельмса (каталоги, акты) 1958 г.

4. Ф. 970. Оп. 14. № 459, 460. Л. 63.

Материалы конференции по театрально-декорационному искусству в г. Казани (протоколы, стенограммы, отчеты). 21–23 ноября 1960 г.

5. Ф. 970. Оп. 14. № 468. Л. 53.

Материалы по организации выставки П. Т. Сперанского (каталоги, стенограмма, переписка). 1960 г.

6. Ф. 970. Оп. 14. № 292. Л. 115.
7. Ф. 970. Оп. 21. № 2744. Л. 35.

Стенограмма заседания секции по обсуждению работ П. Сперанского 11 окт. 1960 г.

8. Ф. 970. Оп. 21. № 2771.

Постановление коллегии Министерства культуры РСФСР «О состоянии и мерах улучшения художественного оформления сцены». 29 мая 1964 г.

9. Ф. 970. Оп. 21. № 2854.

Стенограмма объединенного заседания творческих лабораторий театральных художников периферийных театров под рук. Б. Я. Кноблока и В. Ф. Рындина. Лекция М. Пожарской «О природе сценической условности».

Российский государственный архив литературы и искусства (Москва)

1. Ф. 650. Оп. 2. Д. 1614.
2. Ф. 650. Оп. 2. Д. 1614. Л. 13.
3. Ф. 650. Оп. 1. Д. 24. Л. 6.
4. Ф. 650. Оп. 2. Д. 1371. Л. 18–19.
5. Ф. 650. Оп. 2. Д. 1371. Л. 61.
6. Ф. 650. Оп. 2. Д. 1614.
7. Ф. 970. Оп. 6. Ед. хр. 307. Л. 9.
8. Ф. 970. Оп. 6. Ед. хр. 381. Л. 18.
9. Ф. 970. Оп. 6. Ед. хр. 373. Л. 15.
10. Ф. 970. Оп. 6. Ед. хр. 373. Л. 18
11. Ф. 970. Оп. 6. Ед. хр. 373. Л. 20.
12. Ф. 970. Оп. 6. Ед. хр. 373. Л. 17.
13. Ф. 970. Оп. 6. Ед. хр. 381. Л. 8.
14. Ф. 970. Оп. 6. Ед. хр. 373. Л. 25.
15. Ф. 970. Оп. 6. Ед. хр. 400. Л. 5–6.
16. Ф. 970. Оп. 6. Ед. хр. 373.
17. Ф. 970. Оп. 6. Ед. хр. 400. Л. 3.
18. Ф. 650. Оп. 2. Д. 1615. Л. 13.
19. Ф. 970. Оп. 6. Ед. хр. 314.
    Ф. 970. Оп. 6. Ед. хр. 373.

Стенограмма заседания по обсуждению спектакля «Ташкыннар» («Потоки»).

20. Ф. 970. Оп. 6. Ед. хр. 313.

Стенограмма заседания художественного совета по обсуждению спектакля «Таймасовы».

21. Ф. 970. Оп. 6. Ед. хр. 380.

Рецензии на пьесы татарских драматургов.

22. Ф. 2968. Оп. 1. Д. 377. Письма Б. Симолина

23. Ф. 2968. Оп. 1. Я. П. Гамза (К. А. Кадери Бичун). Левый фронт в Казани.

24. Ф. 2437. Оп. 3. Д. 951. Чеботарев К. Воспоминания «Маяковский о Казани», 1959.

25. Ф. 2437. Оп. 3. Д. 986. Февральский Ф. В. Пресса о КЭМСТе.

26. Ф. 2968. Оп. 1. Ед. хр. 15.

27. Ф. 2968. Оп. 1. Ед. хр. 88. Письма К. Чеботарева Р. Ишмурату.

28. Ф. 2968. Оп. 1. Левый фронт в Казани.

29. Ф. 670. Оп. 2. Ед. хр. 1371. Д.292. Л. 31.

30. Ф. 970. Оп. 14. Л.110.

31. Ф. 2075. Оп. 7. Ед. хр. 367. Д. 292. Л. 31.

32. Ф. 970. Оп. 6. Д. 339.

Центр письменного и музыкального наследия ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ (ЦПиМН)

33. Ф. 4. Оп. 1. Ед. хр. 11. Воспоминания В. Бахтиярова.

34. Ф. 185. Оп. 1. Ед. хр. 72. Х. Губайдуллин. Восточный клуб (Шәрык клубы).

35. Ф. 185. Оп. 3. Ед. хр. 81. Воспоминания Р. Терегуловой о первых спектаклях.

36. Ф. 185. Оп. 3. Ед. хр. 196. В. Муртазин-Иманский.

37. Ф. 185. Оп. 1. Ед. хр. 58.

38. Ф. 185. Оп. 1. Ед. хр. 58.

39. Ф. 185. Оп. 1. Ед. хр. 29. Первые постановки пьесы М. Файзи «Галиябану».

40. Ф. 185. Оп. 1. Ед. хр. 48. Х. Губайдуллин. Татар халык уеннары.

Условные обозначения:

ВТО – Всероссийское театральное общество

ГМИИ РТ – Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан

ГЦТМ им. А. А. Бахрушина – Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина

ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ – Институт языка, литературы и искусства им. Галимджана Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан

КБДТ – Казанский академический русский Большой драматический театр им. В. И. Качалова

КГУКИ – Казанский государственный университет культуры и искусств

КХУ – Казанское художественное училище им. Н. Фешина

НА РТ – Национальный архив Республики Татарстан

НМ РТ – Национальный музей Республики Татарстан

НКЦ – Национальный культурный центр «Казань»

РГАЛИ – Российский государственный архив литературы и искусства

СТД – Союз театральных деятелей

СХ – Союз художников

ТАГТОБ (ТГТОиБ) – Татарский академический государственный театр оперы и балета им. М. Джалиля

ТатАХРР – Татарская Ассоциация художников революционной России

ТГАТ им. Г. Камала – Татарский государственный академический театр им. Галиасгара Камала

ТЮЗ – Театр юного зрителя

ЦГА ИПД РТ – Центральный государственной архив историко-политической документации Республики Татарстан