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

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени

доктора искусствоведения

Москва 2018

Работа выполнена в Обособленном подразделении государственного научного бюджетного учреждения «Академия наук Республики Татарстан» «Институт языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова АН РТ» (ОП ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ)

Научный консультант: **Синцов Евгений Васильевич,**
доктор философских наук, профессор кафедры «Иностранные языки» ФГБОУ ВПО «Казанский государственный энергетический институт»

Официальные оппоненты: **Упине Анастасия Михайловна,**
доктор искусствоведения,
профессор кафедры дизайна ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»

Розенберг Наталья Абрамовна,
доктор культурологии, профессор

Ковычева Елена Ивановна,
доктор искусствоведения, зав. кафедрой декоративно-прикладного искусства и народных промыслов Удмуртского государственного университета

Ведущая организация: ФГБУК «Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина»

Защита состоится … 2018 года в … часов на заседании Диссертационного совета Д 212.152.01 при Московской государственной художественно-промышленной академии им. С. Г. Строганова по адресу: 125080, г. Москва, Волоколамское шоссе, д. 9.
С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке МГХПА им. С. Г. Строганова. Просим принять участие в защите диссертации и направить отзыв в 2 экземплярах по указанному адресу.
Автореферат разослан « » 2018 года

Ученый секретарь диссертационного совета,
кандидат философских наук Н. Н. Ганцева

Общая характеристика работы

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. 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 «История советского драматического театра» (в 6 т. – Т. 3. – М., 1966–1971). Изучению истории национального театра посвящена книга «Татар совет театры» («Татарский советский театр», 1975). В книге И. И. Иляловой «Театр им. Камала» (1986), освещающей основные этапы развития татарского театра за 80 лет, имеются некоторые замечания об оформлении спектаклей.

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

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. 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 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» (1970). 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. 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, 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.

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.

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 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» (Казань, 1982), а также в диссертации Х. Губайдуллина «Татарский театр в дооктябрьский период» (1969) и некоторых его публикациях, посвященных дооктябрьскому театру, 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, Национального музея РТ, литературного музея им. М. Горького, музея им. С. Сайдашева, а также фондов картинных галерей гг. Альметьевск, 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 (русском, татарском и английском).

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

Объектом исследования 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 исследования 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 специфической природы этого вида театральной деятельности, которая не является вполне самостоятельным видом художественного творчества, а представляет собой один из компонентов синтетического искусства театра, где работа художника с одной стороны подчиняется сценическому действию, а с другой формирует пространственно-временные условия образных доминант спектакля.

В методологическом отношении большую ценность для автора представляли публикации Р. М. Игламова, 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, Ф. Я. Сыркиной, Р. И. Власовой, В. И. Березкина, Е. М. Костиной, А. А. Михайловой, М. В. Давыдовой, В. В. Ванслова, Е. И. Струтинской, Л. С. Овэс и др., а также труды, посвященные творчеству отечественных сценографов (Г. Ф. Коваленко), исследования сценографов (Э. С. Кочергин), современных авторов по зарубежным театрам, 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 и Е. В. Синцова.

При исследовании постановок на раннем этапе из-за отсутствия прямых источников (эскизов декораций, костюмов, фотоматериалов) применен метод театроведческой реконструкции, используемый в современных исследованиях А. В. Бартошевича, В. Ю. Силюнаса, Д. В. Трубочкина.

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

Основными источниками по театральному костюму стали труды Н. В. Гиляровской, К. В. Градовой, Р. В. Захаржевской, В. Ф. Рындина, А. Д. Черновой, С. П. Исенко, Ш. Джексон; исследования Н. М. Калашниковой по семиотике народного костюма, а также исследования по проектированию и дизайну костюма отечественных (Т. В. Козлова, Е. В. Ильичева, Ф. М. Пармон, О. Ю. Космина и др.) и зарубежных авторов.

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

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

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, 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.), по региональной художественной культуре (Н. А. Розенберг). Особое значение в раскрытии этнокультурных особенностей представляет исследование Л. А. Шаевой «Реконструкция и актуализация этнокультурной идентичности средствами национального театра (на примере молдавского театра)» (2010).

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 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 нашли отражение в двух монографиях (30 п. л.) и 67 научных статьях (17 из них – в журналах, рекомендованных ВАК) и материалах конференций (16 п. л.). Были сделаны доклады на 26 международных, 9 всероссийских, 8 региональных научных конференциях: «Международный конгресс востоковедов: IKANAS-37, Москва, 2004; «Феномен наивного искусства и творчества аутсайдеров в наши дни и его проблемы», Музей наивного искусства, Москва, 2004; «Николай Фешин. Художественная культура XX века», ГМИИ РТ, Казань, 2006; «Актуальные проблемы современной фольклористики», КФУ, Казань, 2009; «Первые казанские искусствоведческие чтения», ГМИИ РТ, Казань, 2009; «The Art of Islamic world and artistic relationships between Poland and Islamic countries» (Искусство исламского мира), г. Краков (Польша), 2009; «Произведение искусства – документ эпохи», НИИ ТИИ РАХ, Москва, 2011;

XIV конференция «Мода и дизайн: исторический опыт, новые технологии», Санкт-Петербург, 2011; Конференция польских и российских историков искусства («Polska-Rosja. Sztuka: historia»), г. Варшава (Польша), 2012; «Документирование театрального наследия», Российская государственная библиотека искусств, Москва, 2012; «Цирк в современном искусстве», Музей современного искусства, Москва, 2014 ; «Театр и время», Союз театральных деятелей, г. Бишкек (Киргизия), 2015; «Театр XXI века и вызовы нового времени», ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ, Казань, 2016; «Мировая культура как ресурс устойчивого развития», РАХ, Москва, 2017; «Бахрушинские чтения: к столетию революции», ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, Москва, 2017; «Театр, сценография, изобразительное искусство: синтез временных и пластических искусств», Казахский национальный университет искусств (г. Астана, Казахстан), 2018; 5 Всемирный конгресс Ближневосточных исследований (The Fifth World Congress for Middle Eastern Studies (WOCMES), Seville (г. Севилья, Испания), 2018.

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

Предлагаемая работа состоит из 3 томов. 1-й том: введение, пять глав, заключение (общий объем основного текста 391 стр.); список использованных источников и литературы (475 наименований, включая список публикаций соискателя); архивные документы (40 наименований); 2-й том – словарь художников, архивные документы, воспоминания (225 стр.); 3-й том – иллюстрации (эскизы декораций и костюмов, макеты, фото спектаклей, афиш, общий объем 250 илл.).

Содержание и основные результаты работы

Во **Введении** обоснована актуальность выбранной темы, сформулированы теоретические и методологические основы исследования, обозначены цели и задачи, степень научной новизны, практическое и теоретическое значение работы.

В **главе 1 «Становление сценографии профессионального татарского театра»** рассматриваются особенности возникновения татарского театра, возникшего как самодеятельный передвижной театр в начале XX в. в условиях исторически сложившейся социокультурной среды татарского общества, под непосредственным влиянием искусства оформления спектаклей русского театра, но с учетом вкусов и пристрастий татарского зрителя.

В параграфе **1.1. «Истоки сценографии татарского театра»** определяются предпосылки возникновения театрально-декорационного искусства. Несмотря на сложившиеся в историографии мнения о том, что в силу исторических причин татарский театр конца XIX в. «корнями своими почти не соприкасался ни с восточным площадным театром, ни с народно-обрядовыми театральными формами», автор, опираясь на труды историков-археологов, письменные источники («Записки» арабского путешественника X в. Ахмеда Ибн Фадлана), пытается нащупать истоки театра у предков татар еще с булгарских времен. Отмечена роль обрядов и народных песен, по своей природе являющихся составными элементами фольклорно-этнографических театрализованных игр, в формировании татарского сценического искусства (Науруз, Нардуган и др.). Описывается программа народного цирка – «Медвежья пляска» («Аю биетүчеләр»), насыщенная шутками, музыкой и другими элементами народного искусства.

Народный праздник Сабантуй показывается как настоящее ярмарочное увеселение, в котором присутствуют и элементы эквилибристики, акробатики, жонглирование. 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. 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 том числе циркового искусства, говорит также система терминов: «чичан» (народный сказитель, импровизатор), «телмарчи», бахши (учитель-режиссер), «шамакай» (клоун), «масхарабаз» (комедиант), «кәмитче» (артист цирка), «тамаша» (карнавал).

Анализируется влияние ислама на формирование и развитие традиций театрального искусства. Констатируется, что, несмотря на наличие серьезных противоречий между театральным искусством и канонами ислама, в Татарстане предпринимались попытки их синтезирования. На основе анализа многочисленных источников (периодики, афиш и программ) доказано, что до Октябрьской революции религиозные торжества татар-мусульман включали в себя театральные элементы: «праздник гаит» (последний день рамазана) отмечался театральными представлениями и концертами. Во время Маулид-байрама шакирды ставили спектакли. В репертуаре татарского театра начала XX в. встречаются спектакли с религиозной тематикой, с персонажами исламской мифологии. Мусульманское правоверие никогда не запрещало детские игры в куклы, «которые, по сути, всегда были домашними кукольными театрами». А «кукольные свадьбы», 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.

Во второй половине XIX в., т.е. непосредственно перед созданием профессионального татарского театра, широкое распространение получило театральное искусство шакирдов, которое активно использовало бытовавшие в народной среде приемы и способы игры шамакаев, чичанов (сказителей). Описывается одна из театрально-комедийных пародийных игр шакирдов о Саубане-мулле из деревни Биклян Мензелинского уезда. Сделан вывод, что эти игры представляют интерес как сценографически оформленные представления, в которых проявлялась творческая фантазия исполнителей.

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. Учитывая вкусы массового зрителя, первые татарские драматурги (Г. Исхаки, Г. Камал, М. Файзи) 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 условными сюжетов и жанров.

В связи с первыми любительскими спектаклями, которые ставились на русском языке в Казанской татарской учительской школе (с 1898 г.) можно говорить о зачатках декорационного искусства. Были свои декораторы и у «домашних» спектаклей, организуемых членами кружка учащейся молодежи «Шимбәчеләр», возникшего в 1903 г. по инициативе братьев Исмагила и Гарифа Габитовых. 22 декабря 1906 г. 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.

В разделе **1.1.1. «Традиционный татарский дом как компонент в становлении театрально-декорационного искусства»** акцентируется связь театрально-сценического пространства с миром традиционного татарского дома, с особенностями внутренней пространственной композиции. Говоря об интерьерной специфике татарского традиционного дома, а также в поисках ответов на вопросы: как в народном сознании осмысливается семантика дома, каковы связи с мифологическими, религиозными представлениями, что для татарского самосознания значит внутренний интерьер традиционного жилища, – приводятся данные татарской этнографии, фольклористики, традиционной культуры. Отмечается, что с самого начала возникновения публичных спектаклей в практике построения театрального пространства имеется непосредственная аналогия с особенностями планировки и оформления татарского дома. На конкретных примерах доказывается, как татарский профессиональный театр воспользовался свойствами татарского

национального домашнего интерьера, показано, какой художественный эффект дает такой подход.

Опираясь на теоретические разработки (эстетические, культурологические, театроведческие) и исследования самого различного характера (этнографов, архитекторов, искусствоведов, фольклористов), рассматривается проблема театральности в традиционном интерьере татарского дома. 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. Татарский дом изначально содержит в себе элементы театральности. Его пестрое убранство, полихромия экстерьера и интерьера, деление на зоны, необычные функции у предметов обихода – все это достаточно полно и без особых изменений переносится на сцену. В результате сложился так называемый «интерьерный театр», основой которого является почти достоверное воссоздание обстановки татарского дома. Автор полагает, что такому превращению бытового интерьера в театральный, способствовали некоторые особенности национального жилища, которые сложились в результате двух влияний. Первая – влияние восточной культуры с ее традициями ислама. Вторая особенность непосредственно связана с художественным мышлением татарского народа, в основе которого, как считает Е. В. Синцов, лежит «рукоподобная» орнаментальная доминанта.

В татарском доме зародилось также и некое подобие театрального костюма. Он был частью интерьера и подчинялся тем же законам орнаментальности и пластичности по отношению к исходному пространству.

В этом смысле татарский дом можно рассматривать как предтеатральную модель. 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. «Интерьерный театр» выступает как своеобразная культурная доминанта, диктующая формы поведения, хранящая некие стереотипы выстраивания пространства, эстетические каноны. Традиции, сфокусированные линией «интерьерного театра», восходящие к татарскому жилищу, оказались очень живучими. Почти натуралистическое копирование продолжалось вплоть до середины 1960-х гг. Сходные тенденции наблюдаются и в настоящее время. Даже в постмодернистских спектаклях постоянно возникает некое подобие «цитирования» данной традиции. «Интерьерный театр» стал специфическим и очень сильным источником сохранения национальной самоидентичности.

В параграфе **1.2. «Художественное решение первых спектаклей»** характеризуется эстетика татарского театра эпохи становления (1906–1912 гг.), обусловленная особенностями функционирования.

Репертуар всех дореволюционных татарских трупп: казанской «Сайяр»

(«Путешественник»), уфимской «Нур» («Луч»), оренбургской «Ширкат» («Товарищество»), астраханской «Товарищество татарских драматических актеров» был идентичен. Все они, с небольшой разницей, повторяли афишу «Сайяр». Поэтому зарождение и становление татарского театрально-декорационного искусства связывается в основном с деятельностью этой театральной труппы.

Передвижной по своему типу театральный коллектив 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 роли исполнялись мужчинами.

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. 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.

В разделе **1.2.1. «Оформление переводных спектаклей»** интерес татарского театра к иноязычной литературе автор связывает с бурными процессами, происходившими в татарском обществе в начале XX в. Именно в это время возникает устойчивый интерес к достижениям мировой культуры, появляются переводы пьес. Их основным принципом стало угадывание того, что близко зрителю татарского театра: выявление в пьесах тех мотивов, которые ассоциативно перекликались с жизнью татарского народа. Например, постановка артистом городского театра А. Загорским пьесы «Коварство и любовь» Ф. Шиллера в 1913 г. была первым обращением татарского театра к западноевропейской классике, которую играли в декорациях, изображающих татарское жилище. 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. Нужно отметить, что на первом этапе в оформлении еще сильны традиции мусульманской культуры.

В разделе **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*. За неимением художника первые любительские труппы сценическую среду понимали 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. Поскольку зачастую подбирали декорации из уже идущих спектаклей русского театра, для первых постановок был характерен *эклектизм*. Когда к оформлению привлекались русские художники, консультантами становились знатоки национальной культуры.

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 (комедии «Тайны нашего города», «Банкрот», «Первое представление» и др.).

Анализируя постановку первой национальной трагедии «Зулейха» Г. Исхаки, сделан 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 толкала постановщиков к поиску новых выразительных средств выражения, тем самым к усовершенствованию технической оснащенности сцены.

В разделе **1.2.3. «Первые театральные афиши»** рассматривается стилистика первых афиш спектаклей, поставленных труппами «мусульманских артистов» «Сайяр», «Нур» на русском и татарском языках (комедии А. Грибоедова «Горе от ума», Н. В. Гоголя «Ревизор», «Свет и тьма» Н. Островского (в вольном переводе пьеса «В чужом пиру похмелье» и др.). Они были оформлены с учетом вкуса, потребностей и особенностей публики. Желая привлечь побольше зрителей, организатор первой профессиональной труппы в Оренбурге И. Кудашев-Ашказарский использовал витиеватую форму афиш цирковых программ, любимых представлений татарской публики.

Становление татарской театральной афиши как самостоятельного жанра графического, плакатного искусства связано с именем драматурга Г. Камала. Анализируются узорно-каллиграфические афиши спектаклей «Уйнаш», «Кечкенә сугыш» («Маленькая война»), «Җилкуарлар» («Ветряные») в различных стилях арабского письма (рика, сульс, насх), хранящиеся в Национальном музее Республики Татарстан.

Отмечается, что театральные афиши первого десятилетия отличаются обилием информации: кроме названия спектакля, перечня лиц и исполнителей, указывалась программа музыкальных вечеров или других мероприятий. Наибольшей информативностью и разнообразием почерков отличаются афиши периода Первой мировой войны. 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.

В разделе **1.2.4. «Театральный костюм»** на основе мемуарных материалов раскрываются особенности театрального костюма, который почти полностью находился в ведении актеров. 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. В зависимости от своих материальных возможностей и понимания артисты самостоятельно готовили одежду персонажа, порой необходимую одежду и реквизит собирали у местных жителей. Драматург Г. Камал вместе с актерами в поисках одежды (камзолов, казакин, ичигов, чапанов, чалмы и др.) ездил по ярмаркам или же одалживал ее у местных купцов. Режиссер Г. Кариев старался вводить в спектакли достоверные детали костюма, реквизита и другие театральные атрибуты. Подробно описывается костюм персонажей в спектакле «Галиябану» М. Файзи. Показываются эклектические проявления в облике персонажей, связанные с постановкой переводных пьес, несоответствие костюма характеру, психологическим особенностям, возрасту, социальному положению героев в спектаклях по национальной драматургии.

Отмечено, что уже в те годы существовало понятие театрального грима: почти в каждой рецензии имеются замечания относительно качества грима: тщательности наложения, «правильности» и «правдоподобности», соответствия характеру того или иного персонажа или предлагаемым обстоятельствам.

Улучшению театрально-постановочного дела в татарском театре способствовал переход передвижной труппы «Сайяр» в стационарное положение: с декабря 1911 г. она была включена в штатное расписание Восточного клуба (Шәрык клубы), который со времени основания выполнял роль своего рода «института культуры» для мусульманской общественности Казани.

Параграф **1.3. «Наивный реализм С. Яхшибаева: рождение театрально-декорационного искусства»** посвящен анализу жизни и творческой деятельности татарского художника-самоучки Сабита Яхшибаева, упомянутого в официальной печати тех лет. Отмечается роль драматурга Г. Камала в приобщении молодого художника к театральному искусству. В 1912–1913 гг. он сотрудничал с сатирическим журналом «Ялт-йолт» («Сверкание»), руководимым Г. Тукаем и Г. Камалом. С приходом С. Яхшибаева в антрепризе Г. Кариева начинается переход от дежурных

декораций к индивидуальному оформлению каждого спектакля, отвечающему требованиям публики.

По опубликованной в печати фотографии графического эскиза описывается декорация сатирической комедии «Банкрот» Г. Камала в постановке труппы «Сайяр» в ноябре 1912 г., в которой представлена типичная эклектическая обстановка гостиной купеческого дома с элементами городского и деревенского интерьеров.

Для татарского театра постановка спектакля «Неравные» Ф. Амирхана (1915) в оформлении С. Яхшибаева являлась своеобразной школой в подготовке к сложной психологической драматургии Чехова. На основе фотографий и ремарок автора реконструируются сценическое пространство, а также костюмные образы, световое и цветовое оформление спектакля.

Творчество С. Яхшибаева 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. 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.

В конце главы сделаны общие выводы: основные направления исканий татарского декорационного искусства в дореволюционный период связаны с оформлением произведений Г. Камала, Ф. Амирхана, Г. Исхаки и др., в которых преобладала народность, шаржевость, однолинейность, что объясняется рамками просветительского характера театра. 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, который должен был импровизировать, апеллировать к зрительской фантазии. По мнению автора, именно в раннем татарском театре заложены причины того, что и сейчас можно любоваться тем умением носить национальный костюм, обращаться с вещами, которым обладают артисты старшего поколения.

Анализ показывает, что в целом на этом этапе оформление татарских

спектаклей носит эклектический характер, особенно в решении западноевропейской, русской классики, а также исторических пьес. Стремясь добавить разнообразия в спектакль, постановщики часто 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.

В дооктябрьский период в татарском театре были заложены основы профессионального театрального декорационного искусства и художественное оформление стало важным компонентом в создании образа изображаемого места действия. На примерах показано, что оформление спектаклей стало привычным явлением даже в самодеятельных труппах не только в городе, но и в глухих деревнях.

В **главе 2 «Театрально-декорационное искусство в 1920-е гг.»** характеризуется одна из ярких страниц в истории татарской культуры XX в., которая сфокусировала и преломила усилия крупнейших мастеров различных художественных направлений того времени.

В параграфе **2.1. «Оформление прифронтовых спектаклей»** отмечается, что 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, не обязательно находящееся в театральном здании, изначально вовсе не предназначенном для показа спектаклей.

По своей стилистике эти спектакли на природе (спектакли шли на передовых позициях) напоминают представления фольклорного типа. 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. Утверждается, что эти интересные опыты решения татарских спектаклей можно рассматривать как первые татарские «перформансы».

В параграфе **2.2. «П. П. Беньков – художник театра: своеобразие творческого метода. Первые опыты Б. И. Урманче в сценографии»** анализируется творчество Павла Петровича Бенькова (1872–1949), известного живописца, первого профессионального художника татарского театра. На основе архивных источников, сообщений в прессе впервые реконструируются оформленные им спектакли, уточняются стилистические трактовки по аналогии с живописью. Раскрывается творческий метод художника, в основе которого лежит живописная проработка объемных декораций, костюмов, активное использование живописного задника.

Доказывается, что в татарском театре Беньков воплотил традиции русской декорационной культуры с ее проникновением в стили различных эпох и культур.

В результате углубления в поставленную проблему значительно расширяется представление о татарском театре в начале XX в., когда режиссеры стремились раскрывать в первую очередь литературно-драматическую и историческую сюжетную основу спектакля. Собственно искусствоведческий анализ явлений и процессов в творчестве П. Бенькова сочетается с более широким и глубоким исследованием историко-культурного фона, обусловившего их возникновение. Исследование его творчества способствует более глубокому представлениюю о сложных театральных процессах в середине 1920-х гг. в республике, когда шла борьба различных направлений в искусстве.

П. П. Беньков пришел в декорационное искусство в тот период, когда татарский театр, пройдя этап «наивного реализма», природной условности, был вынужден ориентироваться на образцы русского театра. Поэтому для раннего творчества П. Бенькова характерно следование традициям Московского художественного театра, где работал художник В. Симов. Цитирование столичного спектакля «Вишневый сад» А. Чехова (1917) в контексте исторического времени оценивается не как банальное заимствование, а как творческое освоение эстетических принципов МХАТа.

Беньков обогатил татарское декорационное искусство подлинно профессиональными произведениями, внес в него высокую живописную культуру, позволяющую разворачивать на сцене широкие панорамные пейзажи. 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.

Анализируется одна из интересных работ – декорации романтической трагедии «Тахир и Зухра» Ф. Бурнаша (1921), особенности художественного решения сценического пространства и облика персонажей. По аналогии с живописью (портреты «Татарин-рабочий», «Татарин-старьевщик», «Молодая пряха», «Обрученная невеста» и др.), опираясь на ремарки автора, отмечаются основные качества декораций: композиционная упорядоченность, свой цветовой ритм, «движение» красок, стремление выделить с их помощью основное и главное, строгая внутренняя логика цветового настроения. Впервые атрибутируется и описывается оформление спектакля «За стенами старой Казани» М. Заитова, постановка Татарского театрального техникума под руководством артиста МХАТ Н. А. Шульги.

Отмечается плодотворное сотрудничество с режиссером Г. Девишевом, учеником Е. Б. Вахтангова, владевшего высокой изобразительной культурой.

Сделан вывод, что П. П. Беньков как первый профессиональный художник татарского театра утвердил в театрально-декорационном искусстве живописное направление, во многом определив основные тенденции его 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.

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

На позициях реализма стоял и молодой Баки Урманче, выпускник ВХУТЕИНа, работавший в то время преподавателем и завучем Казанского объединенного художественно-театрального техникума. Анализируются эскизы декораций и костюмов из Национального музея РТ к драме «Ил» («Родина») К. Тинчурина (1928), выполненные в технике акварели, представлявшие собой «татарский вариант» интерьерных декораций Н. Фешина. Отмечается в творчестве Урманче тяготение к иллюстрациям портретного характера, тщательному выявлению социальной и национальной характеристики персонажей, этнографическому отображению действительности, что ярко прослеживается и в его журнальной графике 1930-х гг. (иллюстрации к пьесам «Сыйнфый көрәш барганда» – «Когда загоралась классовая борьба»).

В параграфе **2.3. «КЭМСТ и ее значение для татарского декорационного искусства. Константин Чеботарев в татарском театре»** исследуется поиск различных сценических форм, отвечавших духу послереволюционного времени. Отмечается атмосфера свободы, плюрализма художественных идей. Анализируется деятельность Конструктивно-экспериментальной мастерской современного театра (КЭМСТ), творческого объединения художников, писателей, актеров, возникшего 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). Отмечается идентичность творческих устремлений Архумаса (Архитектурно-художественных мастерских (1921–1926), объединяющего процессы обучения и производства, и театра КЭМСТ, в котором аккумулировались идеи синтеза зодчества, конструктивизма, пластических и декоративных видов творчества.

Указывается близость эстетики КЭМСТ к плакату и его генетическая

связь с графическим коллективом «Всадник», руководимым художником К. К. Чеботаревым. «Мистерия-буфф» В. Маяковского, поставленная КЭМСТом в 1923 г. в русском театре в оформлении Чеботарева, стала одним из удачных спектаклей, созданных под влиянием идей сценографического конструктивизма являвшихся непосредственным органическим продолжением его цикла линогравюр.

Эксперименты татарского режиссера Г. Девишева, принципы художественного оформления спектаклей («Рабочая слободка» Г. Карпова, «Стенька Разин» В. Каменского), разработанные К. Чеботаревым, предоставляли неограниченные вариации в построении уникальных по изобретательности мизансцен.

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. 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). «Великий коммунар» – откровенный театральный агитплакат, оформленный К. Чеботаревым и А. Платуновой.

Анализируется деятельность агитколлектива «Бомба», организованного в 1925 г. студентом техникума Ризой Ишмуратовым, учеником Б. Симолина.

В театральных афишах и костюмах Ф. Тагирова, как и в плакатах, используются конструктивистский принцип, стилистика агитационно-массового искусства. Отмечено, что сочетание каллиграфии и образного языка агитационного плаката в эскизах эмблемы и значка театра «Бомба» было органично и понятно татарскому зрителю, воспитанному на традициях оформления рукописных книг.

Подробно дается анализ эскизов декораций и костюмов дипломной работы Р. Ишмурата – агитпьесы «Гимн труду» В. Андреенко, оформленной К. Чеботаревым в духе плакатного искусства (музей Казанского Большого драматического театра им. В. И. Качалова), которые в свое время с подробными аннотациями, фотографиями участников спектаклей стали учебным пособием для студентов.

Но к середине 1920-х гг. социалистический реализм не оставляет места для дальнейшей реализации принципов КЭМСТ. В диссертационном исследовании характеризуется атмосфера того времени, отношение к КЭМСТ официальных властей.

Сотрудничество художника К. Чеботарева и студента-режиссера Р. Ишмурата было непродолжительным, однако имело огромное значение для татарского театра: «лефовские» традиции укрепились и дали ростки в дальнейшем, когда он стал работать в театре (комедии «Йокы патшалыгында» («В царстве сна») и «Өтек философ» («Паленый философ»).

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 1920-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.

Печать стилистики конструктивизма и агитационно-массового искусства лежит и на афишах, плакатах того времени (коллекция афиш КФУ).

В параграфе **2.4. «Поиск новых форм в области сценографии. Петр Сперанский (Сенников) – «архитектор» татарского театра»** раскрывается эволюция творчества П. Т. Сперанского (1890–1964), вошедшего в историю отечественного искусства XX в. как классик советской татарской сценографии и архитектор «сталинского классицизма». 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).

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). 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.

Став главным художником Татарского академического театра в 1924 г., за три десятилетия интенсивной работы оформил 62 спектакля.

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, умение использовать масштаб любой сцены. 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. Воспроизведение на сцене разреза дома или иных элементов в некоторых работах служило целям натуралистического («этнографического») театра и приравнивало сценическое пространство к пространству жизненному («Галиябану» М. Файзи).

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. 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 художник помещает вышитое татарское полотенце (эскизы неизвестных работ) или на заднем плане – фрагмент огромного полотенца («Ханбикэ», 1928). Здесь он активно пользуется аппликациями, украшением мишурой.

Сперанский понимал, что новая драматургия с ее пафосом борьбы и новыми героями требовала динамичного театрального пространства, совершенно иных принципов оформления спектакля. Расширение игрового 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. Своей политической заостренностью, публицистичностью отличались спектакли режиссера С. Валеева-Сульвы. Так, спектакль «Борьба за Казань» Н. Галимова был поставлен в ритме походного марша. Впервые постановщики в этом спектакле преодолели расстояние между сценой и зрительным залом. «Шлем» Г. Минского был поставлен на манер конструктивистов. В этих и других спектаклях («В вороньем гнезде» Ш. Камала) сказывалась установка на создание политического, плакатно-публицистического представления, напоминающего агитационные спектакли-митинги В. Мейерхольда.

Агитационные формы театра отвечали задачам времени и зачастую были данью подражания поискам столичных театров: «Утлы божра» («Огненное кольцо») Г. Уральского по своему содержанию и фабуле мало отличалось от таких русских произведений, как «Мятеж», «Великий коммунар». Отмечается собственно оригинальный подход Сперанского в оформлении спектакля «Разлом» Б. Лавренева (1927), где принципиально новым явлением стало включение зрительного зала в сценическое действие. Дается сравнительно-сопоставительный анализ постановок «Голубой шали» К. Тинчурина в оформлении П. Бенькова и П. Сперанского. Подчеркивается, что П. Сперанский условностью решения многих классических пьес приближается скорее к поискам «левых» театров.

Его смелые эксперименты в постановке «Голубой шали» (режиссер С. Валеев-Сульва) в 1929 г., отвечающие задачам «политической агитации» рассматриваются в контексте времени, как результат влияния идей футуризма. Не исключается и роль В. Маяковского, с которым тесно общался

художник. 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». Автор замечает, что подобное решение было прямым вызовом натурализму. Здесь важным моментом является 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, что было характерно для праздника Сабантуй и для других татарских фольклорно-развлекательных игр. Постановка «Голубой шали» в 1929 г. расценивается как серьезное достижение театра.

Вторая половина 1920-х гг. – самый интересный период в 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.

Глава 3 «Татарское театрально-декорационное искусство в 1930–1950-е гг.» посвящена раскрытию художественных процессов, протекавших в национальном театре в самые суровые годы, когда происходила насильственная смена режиссерских поколений. Характеризуются особенности творчества художников театра с точки зрения идеологических установок своего времени.

В параграфе **3.1. «Официальная идеология и проблемы повышения постановочной культуры в театре»** отмечается роль русских режиссеров (Г. Хавис, Ю. Фрид, Н. Великанов, Б. Фердинандов, Е. Амантов, В. Бебутов) в развитии татарского театра, которые, несмотря на то что основной акцент делался на игре актера, заботились о целостности спектакля, обращая пристальное внимание на работу театрального художника.

Комментируется ситуация в театре, связанная с критикой после Всесоюзной олимпиады в Москве (1930), раскрывающей недостатки в вещественном и декорационном оформлении спектаклей. Отмечаются меры, предпринятые по улучшению технической и материальной оснащенности театра (в сезон 1935–1936 гг. был проведен ремонт зрительного зала, фойе, кулис). Сделан акцент на проявлении «классового подхода» при критическом анализе постановок, когда на первый план выходили не творческие, а идеологические вопросы, а порой производственные задачи. На конкретных примерах доказывается, что именно с этих позиций были поставлены многие произведения классики («Разбойники» Ф. Шиллера, В. Чиркин, 1934 г.; «Гроза» А. Островского, 1936 г.).

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, посвященные теме урбанизма, успешно проходившие во второй половине 1920-х гг., в которых художники так или иначе на сцене создавали конкретное место действия, относящееся к индустриальной производственной деятельности людей. В 1930-е гг. география индустриальных площадок еще более расширяется: на сцене «сооружаются» заводские цеха, лаборатории, строительные площадки и т.д. (спектакли «Таулар» («Горы») Ш. Камала, «Тургай» («Жаворонок») Р. Ишмуратова и К. Тинчурина).

Всем этим требованиям отвечали устремления молодого режиссера Гумара Исмагилова, вернувшегося в 1935 г. в Казань после окончания ГИТИСа «ярым пропагандистом системы Станиславского».

В параграфе **3.2. «Творческая деятельность Муртазы Абдуллина»** анализируются спектакли молодого художника, ученика Б. Урманче, выпускника Казанского художественного техникума, театральной мастерской М. П. Бобышева как образцы искусства своего времени.

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, обычно уводя 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.

Муртаза Абдуллин хорошо чувствовал динамизм сценического пространства, ритмические зависимости горизонталей и вертикалей, дополняя сценические фантазии режиссера своим необычным видением («Каменный гость»).

Тяготение художника к трехмерным и объемным декорационным построениям (в расчете на движение в них актеров), подтверждаемое воспоминаниями современников, диссертант объясняет неприятием живописно-иллюзорных декораций. В русле жанрово-бытового направления декорационного искусства оформлены спектакли по национальной драматургии: «Томан артында» («За туманом») Ш. Камала (1934), «Беренче чәчәкләр» («Первые цветы») К. Тинчурина (1935), «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 (так называемый «археологический подход»: художник с актерами специально ездил по деревням, фотографировал, изучал татарские народные мелодии, фольклорные материалы, ремесла (валяние сукна и др.).

Подводя итог творческой деятельности первого татарского сценографа,

автор отмечает, что слишком короткий жизненный и творческий путь Абдуллина (1910–1946) был уникален, но вместе с тем типичен для своего времени. Он проработал в ТГАТ главным художником всего шесть лет, с 1933 по 1939 г. За это время оформил двадцать спектаклей. На основе анализа архивных документов автор комментирует причины ухода художника из театра (непонимание руководством специфики работы театрального художника, неумение планировать постановочную деятельность, иногда просто грубое вмешательство в творческий процесс, необоснованные, в том числе публичные, осуждения и т. д.).

Параграф **3.3. «П. Сперанский в эпоху соцреализма»** посвящен творчеству одного из ведущих театральных художников республики, который не только сумел утвердить свои позиции, став также главным художником драматического и оперного театров (1939), но и создал значительные произведения, ставшие этапными в истории татарского театра.

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, было характерно для художественного мышления Сперанского. В историю художественной культуры он вошел как тонкий «стилист», чему способствовали его обширные знания культуры и искусства различных эпох и народов. П. Сперанский впервые привнес в татарское декорационное искусство драматического театра индивидуальное восприятие художественного наследия, коллекций музеев, архивных материалов.

Эта 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. 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.

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), 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. 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 которые привносит орнаментальные мотивы татарской вышивки и др.

Карнавальность, орнаментальные способы ее упорядочения, многомерное художественное пространство, стимулирующее комическую импровизацию и буффонаду, – все эти особенности Камаловского театра легли в основу декорационного решения комедии Н. Исанбета «Ходжа Насретдин» (реж. Е. Амантов). Сохранившиеся эскизы к этому спектаклю показывают Сперанского как крупного живописца и рисовальщика.

В работе анализируется декадный вариант этого спектакля (1956 г.), осуществленного под руководством П. Сперанского с приглашенными художниками из Москвы: Б. Волковым (декорации) и С. Бессарабовой (костюмы). Спектакль был решен в стиле «большой оперы» (в форме героической музыкальной комедии), с привлечением артистов театра оперы и балета, были сшиты великолепные костюмы монгольского средневековья на фоне огромных бирюзовых минаретов. При создании костюмных образов художник знакомился с доступным ему историческим материалом (труды Готтенрота, рисунки С. Герберштейна, альбом «Народы России»).

Анализируется постановка пьесы «Идегей» Н. Исанбета (1941), созданная на основе общетюркского дастана, запрещенного постановлением ЦК КПСС от 1944 г. как «ханско-феодальный эпос» (реж. Е. Г. Амантов).

Эскизы к «Идегею» – принципиально новаторские в области татарского декорационного искусства. Отсутствие подлинного визуального материала подталкивало художника к использованию других источников, характеризующих эпоху Золотой Орды, или заимствование сюжетов у родственных народов (и не всегда соответствующих этой эпохе). Автор впервые при создании костюмов глубоко изучал археологические материалы (об этом свидетельствуют обнаруженные в архиве художника многочисленные фотографии музейных экспонатов – образцы керамики, бронзовых зеркал), материальную культуру средневекового Востока. Здесь можно констатировать принципиально новый метод работы художника. Он не ограничивался лишь изучением литературы, археологических источников, но использовал и свое личное понимание исторического материала. «Идегей», по сути, воплощенная мечта художника о Востоке. Он модифицирует архаику (в широком диапазоне), преломляя ее сквозь призму эстетических запросов своего времени и собственного мироощущения.

Однако художник П. Сперанский, опираясь 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. Подчеркивается, что в его вольных импровизациях авторская фантазия в основном стремится следовать за фольклорным материалом, не противостоит координатам народной культуры, так или иначе стремится согласоваться с ней.

В разделе **3.3.1. «Содружество с режиссером В. М. Бебутовым»** раскрывается роль русского режиссера В. Бебутова, эвакуированного в годы Великой Отечественной войны в Казань. В. Бебутов и П. Сперанский в своем творчестве пытались отойти от бытового натуралистического театра, активно используя опыт монументального искусства 1920-х гг., приемов кинематографа («Орджоникидзе» В. Брагина, 1943; «Юность отцов» Б. Горбатова, 1944).

Анализируется трагедия «Король Лир» В. Шекспира (художник по костюмам – А. Волкова), поставленная в 1944 г. (возобновлена в 1956 г.), – «наиболее содержательный шекспировский спектакль, созданный в дни войны» (В. Морозов). Сравнивается с другими постановками этого времени, в частности, со спектаклем Ленинградского Большого драматического театра имени М. Горького (реж. Н. И. Альтман, 1941).

Отмечается глубокая связь татарского спектакля с народной легендой, своеобразно преломившейся в роли Лира в исполнении актера Х. Абжалилова, искавшего параллели в фольклоре татарского народа. Художник при оформлении спектакля не мог не учитывать вкусы татарского зрителя, ориентированного на восприятие своей «вековой легенды о победе народных героев, защищающих благородные идеи». Это дало возможность постановщикам романтизировать шекспировские образы, и в этом смысле татарский театр смог полемизировать со многими московскими спектаклями, где упорно хотели видеть Шекспира-реалиста (И. Крути).

Явно ориентальный характер имел весь образный ряд спектакля: все в эскизах художника изображено с точки зрения восточного человека. Сделан вывод, что постановщики успешно решали новую художественную задачу – разрушить преграду между зрительным залом и сценой.

В параграфе **3.4. «Своеобразие творчества Рената Хибатуллина»** дается характеристика творчества Рената (Хасан) Мамедовича Хибатуллина (1907–1950), художника-постановщика ТГАТ им. Г. Камала, преподавателя Казанского театрального училища (1945–1950-е гг.). По архивным документам восстановлена его биография, установлен список оформленных им спектаклей, монументальных работ. Охарактеризован этап работы в Башкирском государственном академическом театре драмы в 1920–1930-е гг. Автором атрибутированы и введены в научный оборот эскизы декораций к спектаклям, поставленным в татарском театре: «Пугачев в Казани» А. Файзи, «Песня жизни» М. Амира, «Заговор обреченных» Н. Вирты, эскизы костюмов к спектаклю «Слуга двух господ» К. Гольдони.

Отмечено, что оформление Р. Хибатуллина было непривычным для

татарского театра. Оно отличалось необычностью пространственных построений, особой выразительностью фактуры («За тех, кто в море» Б. Лавренева, 1946). Стремлением художника уйти от привычных решений объясняется необычное оформление спектакля «Без вины виноватые» А. Островского (реж. Ш. Сарымсаков, 1948). Здесь художник сломал устоявшиеся традиции, наслоения, характерные для этой постановки: принципиально новыми были отказ от натуралистической передачи деталей быта, от этнографии, жанровых подробностей.

Однако в художественном оформлении татарской классики заметно стремление к бытописанию, документальной точности, подробности в деталях («Тормыш җыры» – «Песня жизни» М. Амира, «Галиябану» М. Файзи, реж. К. Тумашева).

Сделан вывод, что Р. Хибатуллин никогда никому не подражал, но общие тенденции сказались 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.

В параграфе **3.5. «М. Сутюшев и А. Тумашев – мастера татарской сценографии (сравнительно-сопоставительный анализ)»** рассматривается творчество ведущих театральных художников республики – Макмуна (Маэмун) Галиевича Сутюшева (1906–1989) и Анаса Ибрагимовича Тумашева (1924–2010), в разные годы работавших главными художниками театра им. Г. Камала. Оба художника, оставаясь верными традициям татарской культуры, в своем творчестве ярко выражали особенности татарского пластического мышления: стремление к детализации, украшательству, что столичными критиками часто воспринималось как стремление к «картинности», излишней красивости. Такой подход художников диссертант объясняет характерными особенностями восточной ментальности (приверженность к декларации красоты и ориентированность на позитивное начало). Несмотря на общность взглядов, отмечается разнонаправленность их творчества, что ярко проявляется в эскизах декораций, в трактовке и описании природы.

Сутюшев – мастер художественного воспроизведения декораций интерьера, в живописном решении которого сумел найти богатство эмоциональных состояний. В ранних работах еще сильны традиции жизнеподобной декорации, иногда и подражательские тенденции («Смелые девушки» (1940), «Бишбуляк» Т. Гиззата (1949), «Хаджи эфенди женится» Ш. Камала (1944), «Гульшаян» М. Амира (1958)). Спектакль «Тукай»

А. Файзи в постановке режиссера Ш. Сарымсакова был решен в историко-биографическом ключе (совместно с П. Курбатовым).

В Сутюшеве сценограф и живописец-станковист органически дополняли друг друга. В его спектаклях воплощалось глубокое знание особенностей восточной культуры. Это наглядно демонстрируется 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). 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.

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. Художник, как «фресочный живописец», оперирует плоскостной формой изобразительности, фронтальной композицией и локальным цветом («Галиябану» М. Файзи, 1952; «Таинственная мелодия» М. Амира, 1960).

У Сутюшева изображение природы, хотя и приобретает пространственные и объектные формы, все же остается графичным, линейным, в какой-то мере «орнаментальным». Оно в какой-то степени натуралистически испещрено подробностями, т.е. обладает чертами интерьерного подхода («Бишбуляк» Т. Гиззата). Можно сказать, что Сутюшев строит всем знакомый татарский интерьер.

Характеризуя творчество А. Тумашева, диссертант отмечает живописные черты пейзажного стиля, в котором воздушное пространство, свет приобретают первенствующее значение («Беспокойные сердца» Ф. Бурнаша, «Без ветрил» К. Тинчурина). Это объясняется особенностями художественного метода художника, который, 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 («Судьба татарки», инсценировка повести Г. Ибрагимова, 1960; «Миркай и Айсылу» М. Амира, 1966; «Чайки» Ш. Камала, 1971). Исходя из этого утверждается: если Сутюшев – больше «украшатель», орнаменталист, то для Тумашева как импрессиониста цвет является средством, создающим пространственно-световой облик природы.

Сделан вывод, что творческая деятельность М. Сутюшева и А. 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. Их искусство не осталось лишь «музейным» достоянием прошлого. Некоторые их работы продолжали долгую сценическую жизнь, они действенны и сегодня: именно в наследии этих мастеров новое поколение сценографов черпает вдохновение, постигая истинную сущность татарского театра.

В параграфе **3.6. «Ощущение перемен. Организационные меры по улучшению постановочной культуры»** характеризуется период, начавшийся с 1950-х гг. как особый, во многом переломный, подготовивший новые тенденции последующего этапа. Именно в эти годы театральные художники впервые активизировали свою деятельность, обращая внимание общественности на свое творчество: в 1951 г. в Союзе художников была организована секция театральных художников, насчитывавшая 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. Художники удостоились государственных наград (Э. Гельмс был награжден орденом «Знак Почета», художник А. Тумашев за спектакль «Без ветрил» К. Тинчурина был удостоен Государственной премии Татарстана имени Г. Тукая).

В работе комментируются основные положения, которые декларировались на конференции театральных художников ТАССР в феврале 1952 г., впервые организованной в ВТО с участием ведущих московских искусствоведов (М. Пожарская) и художников: ориентация на реализм, идейную направленность, призывы к борьбе с легковесной развлекательностью.

Поднимаются проблемы постановочной культуры, озвученные в докладе П. Т. Сперанского «Состояние театрально-декорационного искусства в ТАССР» (о бесплановости, о сжатых сроках, отводившихся на работу с эскизами, о сокращении государственной дотации, о вопросах экономии постановочных расходов, о нехватке специалистов, о состоянии критики и др.), которые вели к снижению идейно-художественного качества спектаклей.

Несмотря на успешное выступление на декаде в Москве в 1957 г., некоторые творческие достижения, именно в эти годы отмечается снижение зрительского интереса к татарскому театру. Во-первых, это объясняется тем, что в театре слишком много ставится привычных постановок, в сценическом методе господствуют бытовизм и натурализм в ущерб углубленному и философскому решению социальных тем, в ущерб образности и обобщению. В какой-то степени приглашение разносторонне одаренных мастеров со стороны, не скованных традициями, должно было разнообразить стилистику спектаклей (Э. Гельмс, Л. Насыров, У. Абдулов, А. Нагаев, В. Зайцева, Б. Урманче).

В параграфе **3.7. «Вклад приглашенных художников в развитие татарской сценографии»** творчество Баки Урманче (1897–1990) и Веры Зайцевой (1924–1983) связывается с поисками разных способов создания на сцене конкретных мест действия, которые бы противостояли иллюзорному жизнеподобию. Анализируются эскизы декораций Урманче, сопряженные с обновлением художественного языка. Он не стремится к воссозданию всех деталей, атрибутов национальной культуры, а ищет некую ключевую живописную доминанту («Аршин мал алан» У. Гаджибекова – сценический опыт казахского периода).

Работая в тесном контакте с режиссером Г. Юсуповым, он не просто следовал его замыслу, но и своим сценографическим решением добавлял некие символические оттенки в спектакль («Первые цветы К. Тинчурина, 1959). 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.

Оценивая эксперименты Урманче как театрального художника, утверждается, 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.

Анализируется художественное оформление спектакля «Умырзаялар» («Подснежники») Ю. Аминова в историко-культурном контексте, выявляются проблемы зрительского восприятия в 1960-е гг.

Эпическая, почти публицистическая направленность пьесы (лирический пролог, хор, образ Матери-Земли, поэтическая речь персонажей) побудила художника (В. Зайцева. г. Москва), с одной стороны, воскрешать приемы сценографии 1920–1930-х гг., с другой – использовать принципы брехтовского политического 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.

В **главе 4 «Сохранение этнокультурной идентичности (1960–1990 гг.)»** раскрывается новая веха в истории татарского театра, связанная с именем главного режиссера Марселя Хакимовича Салимжанова (1934–2002), положившего начало новому этапу – режиссерскому театру.

Став главным режиссером (1966), он начал с обновления репертуара и сценографии. С его приходом произошло обновление средств

художественной выразительности, наметился общий рост постановочной культуры. Его поиски «театра в театре» в ранних постановках постепенно перерастали в салимжановский стиль с ярко выраженным игровым компонентом, визуальностью, зрелищностью и экспрессивностью.

Творческие искания М. Салимжанова в эти годы получили энергичное продолжение в творчестве 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. Особый интерес к вещи, натуральной фактуре станет еще более заметным в начале 1990-х гг. в спектаклях Салимжанова с элементами соц-арта.

В параграфе **4.1. «Сценография в режиссерской концепции М. Салимжанова»** анализируются спектакли, поставленные в театре под его руководством с художниками разного склада и дарования, принадлежавшими к разным поколениям. Раскрываются особенности художественного метода. Отмечается, что кроме штатных художников (М. Сутюшев, А. Тумашев) М. Салимжанов часто привлекал к оформлению спектаклей художников (часто в тандеме с режиссером) со стороны (Б. Волков, А. Кноблок, И. Файзуллин, Э. Гэльмс, Т. Еникеев, М. Дмитриев и др.).

М. Салимжанов по-своему развивал традиции национального искусства: стремление к бытовой достоверности обогащалось новой образностью, романтическими тенденциями, обретая высокую одухотворенность, поэтичность. Его спектакли отличались четкостью театральной формы, яркой зрелищностью, многообразием средств, которое изгоняло из актерского арсенала штампы. 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.

В 1960–1970-е гг., в условиях жестких цензурных ограничений и идеологических предписаний, глубиной подтекста и остротой иронии отличались комедии, поставленные Салимжановым. На основе архивных документов, источников мемуарного характера раскрывается неоднозначность восприятия официальной критикой некоторых его постановок («Парень из Кырлая» Н. Исанбета, 1968; «Американец» К. Тинчурина, 1969; «Намус хөкеме» («Суд совести») Д. Валеева, 1971).

Спектакли «Американец», «Угасшие звезды», «Капризный жених», «Угасшие звезды» К. Тинчурина стали новым словом на татарской сцене в плане использования изобразительных средств.

Спектакль «Моңлы бер җыр» («У совести вариантов нет»)

Т. Миннуллина стал знаковым событием начала восьмидесятых годов прошлого века (художник А. Кноблок, 1981). Этапным произведением для театра стал также спектакль «Три аршина земли» по инсценировке одноименной повести А. Гилязова (1987). Раскрываются перипетии, связанные с запретом этого спектакля в 1970-е гг., история переписки с художником Т. М. Швец (Рига). Анализируется концепция оформления неосуществленной постановки.

М. Салимжанов 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.

В параграфе **4.2. «Особенность татарского пластического мышления в сценографии татарского театра»** сделан вывод 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 представлений, создание новых неожиданных причудливых связей. Их существование является своеобразным источником обновления и развития татарского театра.

Предпринята попытка объяснить сосуществование этих двух тенденций с позиций эстетических исследований национального пластического мышления. За основу взята идея Е. В. Синцова о структурировании пространств в художественной культуре татар на основе образа руки: статичный центр, окруженный мелким и обильным орнаментом, является подобием неподвижной ладони и ощупывающих пальцев (Синцов Е. В. Природа невыразимого в культуре и искусстве. Казань, 2003).

Такой подход позволил объяснить сосуществование обеих устойчивых тенденций в татарском театре.

«Интерьерный» тип выстраивания пространства, ориентированный в прошлое, к истокам театра, получил возможность обновления благодаря «узорящей активности», связанной с архетипическим образом ощупывающих пальцев. Этот принцип позволяет создавать эффект постоянного обновления уже найденного сценографического решения, придавать ему оттенок новизны, сохраняя исходную узнаваемость и повторяемость неизменного «центра» (ладонь). Доказывается данное положение на материале классических произведений Г. Камала, К. Тинчурина, современных пьес Т. Миннуллина, М. Гилязова и зарубежной драматургии (в творчестве художников С. Скоморохова, Т. Еникеева и др.).

С орнаментированием пространства на основе «рукоподобного принципа» связана и тенденция к карнавализации, проявляющаяся, в

частности, в заметной эклектичности татарского театра и его сценографии. Предпринята попытка объяснить это явление все той же активностью ощупывания близлежащих пространств: татарское пластическое мышление настроено на «захват» элементов иных национальных культур, освоение и присвоение их. При этом всегда сохраняется ощущение их связанности с исконным этнонациональным «центром», что формирует тенденцию трансформации таких «заимствованных» элементов, придания им некоего «татарского» колорита.

Так, на взгляд диссертанта, «рукоподобный» принцип орнаментального пластического мышления 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.

В разделе **4.2.1. «Сценография произведений Г. Камала: особенности художественного пространства»** отмечается, что историческое отличие творчества Камала от творчества его современников в том, что он создал новый тип театрального действа, основанного на карнавально-орнаментированном пространстве. Камал вторгается в традиционное пространство, ломая привычные формы. Сценография его произведений ярко отличается от традиционного «интерьерного» (статичного, бытового) решения, которое не «взывает» к артистизму.

Эту особенность художественного творчества драматурга можно объяснить его карнавальным мышлением, 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 (Ю. Г. Нигматуллина). «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».

Диссертант попытался найти «следы» карнавализации в тексте Камала и в его интерпретации в сценографии. Во-первых, карнавальное начало явно прослеживается в художественном пространстве произведений Камала. Он таким образом организовывал отношения сцены и зала, что почти стирал границы между ними. Так возникал эффект «включения толпы» в события пьесы. По такому же принципу карнавализации организованы связи пространства и времени в его пьесах. Это «рваное» причудливое чередование временных отрезков, что рождает в свою очередь и дискретное пространство, которое можно уподобить орнаментированному полотну, в создание которого он втягивает самые разные сферы культуры: многочисленные проявления быта, психологии иных национальных культур. Чтобы достичь этого, Камалу приходилось выстраивать многомерное, сложное пространство

и время, что давало яркий художественный эффект. Это неизбежно влияло на сценографию («Банкрот» в 1962 г., худ. М. Сутюшев; в 1979 г. худ. А. Тумашев).

Приводятся примеры, как карнавализованное сценическое пространство вызывает проявления артистизма. Это напоминает комедии масок, когда исполнители импровизируют мизансцены. Тот же принцип «игрового эклектизма» прослеживается и в выборе костюмов персонажей («Банкрот» в 1998 г.).

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 («Каравыл, талыйлар!» («Банкрот») в 1988 г., реж. П. Исанбет, «Каениш, көндәш һәм башкалар» – «Свояченица, сестры и другие» в 1996 г., худ. С. Скоморохов). Можно найти немало «музейных» постановок, которые хранят память о выстраивании сценического пространства по принципу «много в одном».

Стремление к детализации, любовь к деталям – одна из особенностей татарского пластического мышления. Постановки камаловских пьес вплоть до 1950-х гг. отличаются тщательностью подбора костюмов и реквизита.

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. «Интерьерный» и «орнаментально-карнавальный» театр Камала сформировали в татарском театре две противоположные ветви. 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.

В разделе **4.2.2. «Эволюция сценографии музыкальной драмы «Голубая шаль» К. Тинчурина»** в диахронном плане раскрывается история постановок самой популярной пьесы в татарском театре, написанной в 1926 г. Она демонстрирует не только то, как изменялись задачи художественного оформления в зависимости от требований эпохи, режиссерского замысла, возможностей сцены и других условий, но и как складывалась вся богатейшая палитра современной системы художественного оформления одного национального произведения.

Рассмотрев различные типы оформления «Голубой шали» К. Тинчурина, определяемые характером функционирования сценографии в музыкальном спектакле, автором сделан вывод 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. (худ. П. Беньков), середины 1950-х гг. (худ. М. Сутюшев, А. Тумашев), 1970-х гг. (худ. М. Сутюшев) ведущее положение занимает оформление конкретного места действия. При этом на протяжении полувека оно претерпевает различные 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 П. 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.

В 1980-е гг. оформление конкретного места действия отодвигается на второй план – происходит современное осмысление принципов создания обобщенного места действия. В одном случае – у А. Закирова (Мензелинский драматический театр) – эта визуальная метафора, 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) относится 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 субъективного мира художника в культуре как множестве субъективных миров.

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.

В разделе **4.2.3. «Интерпретация фольклора на татарской сцене (сценография Т. Еникеева к спектаклю «Идегей» Ю. Сафиуллина)»** анализируется одна из наиболее удачных работ на фольклорную тему, написанная на основе общетюркского дастана. Сравнивается современная постановка с прежним опытом театра.

Если авторский взгляд П. Сперанского в спектакле «Идегей» по пьесе Н. Исанбета (1941) отчетливо просматривается 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 здесь властно упрощается, играя значительную, но уже сугубо подчиненную роль в рамках общего авторского замысла.

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.

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, сделан вывод о существовании своеобразной тенденции к постепенному преодолению связи театрального пространства, костюма с этническим прототипом. Диссертант предполагает, что 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 явление, которое принято называть постмодернистской игрой.

В разделе **4.2.4. «Особенности творчества С. Скоморохова»** раскрывается эволюция творческого метода главного художника ТГАТ им. Г. Камала в русле развития татарского театра.

Изменения, произошедшие в сценографии татарского театра (начиная с конца 1980-х гг.), автор неразрывно связывает с деятельностью С. Скоморохова. Он попытался привнести новые тенденции в татарское театральное искусство. С его приходом 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.

С. Скоморохов активно ищет новые связи между восточными и европейскими культурами. В спектакле «Душечка» Т. Миннуллина (реж. Ф. Бикчантаев, 1995) эстетика картин А. Руссо с его зачарованными лесами, существами с человеческим взором созвучна поэзии Г. Тукая и татарским сказкам о Шурале. 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. 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 трансформированы особенности татарского народного искусства, его любовь к «цветочному» и «полихромному» стилям.

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.

В решении татарской классической драматургии Сергей Скоморохов сумел преодолеть этнографизм, излишнюю подробность в детализации, долгое время бытовавшие на татарской сцене («Свояченица, сестры и другие», реж. Ф. Бикчантаев, 1995). Пьесу «Казан сөлгесе» («Казанское полотенце») К. Тинчурина художник воспринял как очень романтичную лирическую сказку (реж. Ф. Бикчантаев, 2003). В стиле модерн он по-своему интерпретировал многоцветность и узорность татарского народного искусства. А в последнем спектакле М. Салимжанова «Баскетболист» (2001) по пьесе М. Гилязова события разыгрываются на фоне современного сценического дизайна. Абсурдность ситуации подчеркивается контрастным диссонансным решением: и в цвете, и в композиции, и в фактуре, и в костюмах.

А в оформлении сказки «Кара чикмән» («Черная бурка») Г. Хугаева (реж. Ф. Бикчантаев, 2002) находит свое логическое продолжение стремление соотнести частные человеческие судьбы с судьбой мира, вселенной, свойственное спектаклю «Плаха» по повести Ч. Айтматова.

Отмечается ориентация художника на естественные фактуры, извлечение из них глубокого смысла. Сделан вывод, что творчество С. Скоморохова наглядно демонстрирует, 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.

В **главе 5 «Многообразие художественного языка (сценография сер. 1990–2010 гг.)»** дается характеристика сценографии в социокультурном аспекте. 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. В творчестве главного режиссера ТГАТ им. Г. Камала М. Салимжанова и нового поколения режиссеров (Д. Сиразиев, Ф. Бикчантаев, Р. Загидуллин, Р. Аюпов, Р. Галиев, Р. Фазлыев) стало более ощутимо использование новых, более зрелищных и современных художественных приемов.

В параграфе **5.1. «Тенденции развития сценографии на рубеже веков»** в центре внимания – творчество художников, 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. Раскрываются разные по 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 (Р. Газиев, С. Скоморохов, Т. Еникеев, Л. Гильмутдинов). Обретя большую свободу выбора изобразительных средств, сценографы вели своеобразный диалог с разными традициями через призму опыта всей художественной культуры.

Сценография татарского театра в эти годы обогатилась интересными поисками не только столичных, но и периферийных театров (Альметьевск, Набережные Челны, Мензелинск), сцены которых стали своеобразной площадкой для различных экспериментов (Б. Насихов, Б. Ибрагимов, Р. Хайруллина, Б. Гильванов).

Ретроспективный анализ показал, 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.

В параграфе **5.2. «А. Чехов и новые тенденции развития в сценографии (эксперименты режиссера Ф. Бикчантаева)»** рассматриваются поиски новых форм в искусстве. Анализируется спектакль «Чайка», поставленный в 1995 г. Ф. Бикчантаевым. Отмечено, что принципы брехтовского театра, использованные режиссером и сценографом (Т. Еникеев), придали спектаклю оттенки символического театра. Постановка пьесы «Три сестры» в 2006 г. оценивается диссертантом как новаторская.

Сделан вывод, что «Чайка», и «Три сестры» с точки зрения традиционного репертуара являются экспериментами, 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 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.

В параграфе **5.3. «Современный этап сценографии татарского театра: пути обновления театрального языка»** рассматривается все более возрастающая социальная функция сценографии. Успехи татарского театра непосредственно связываются 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.

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 ТГАТ им. Г. Камала Ф. Бикчантаева и главного художника С. Скоморохова вывело татарский театр на новый качественный уровень. Современный татарский театр становится менее сюжетным, менее статичным и однозначно иллюстративным, повествовательным, где присутствие зрителей является важной частью постановки. 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 («Однажды летним днем» Й. Фоссе, «В ожидании Годо» С. Беккета, музыкально-пластическая композиция по мотивам знаменитой серии «Ияләр» («Обереги») художника А. Фатхутдинова). Проводятся эксперименты по созданию такого типа сценографии, как «окружающая среда», 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).

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.

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). Отличительной чертой нынешнего этапа является то, что сценограф, сочиняя сценическое действие как действие визуальное, изобразительно-пластическое, наряду с режиссером стал полноправным автором спектакля.

В разделе **5.3.1. «Национальная драматургия»** анализируются спектакли режиссера Ф. Бикчантаева в русле преемственности (а это главное в творческом почерке современного театра), в контексте всего театрального процесса, исходя из особенностей выстраивания взаимоотношений сцены и зала, вовлеченности зрителей. Особенностью его художественного почерка является то, что режиссура спектаклей строится как пластическая и звуковая, когда пластика подчиняется музыкальному ритму, а не сложившимся представлениям.

Его спектакль «Ненаглядная моя» («Галиябану, сылуым-иркәм», 2006), на взгляд диссертанта, оказался рубежным на пути переосмысления эстетики современного театра. 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 (кожаной мозаики), его поэтики и экспрессивно-зрелищных черт народных игр. Не традиционной и не канонической получилась постановка комедии «Ходжа Насретдин» Н. Исанбета, где художник при создании костюмных образов использовал художественные приемы, найденные П. Сперанским в 1940-е гг. при постановке фольклорных произведений («Идегей», «Ходжа Насретдин»). Структура сценографии спектаклей, оформленных молодым сценографом

Б. Ибрагимовым, «Кукольная свадьба» (инсценировка М. Гилязова, Р. Хамида по произведениям Г. Исхаки), «Йөзек кашы» («Перстень») по повести Ф. Хусни внутренне организована не как иллюстрация места действия, а как насыщенная пластическая среда, воздействующая на зрителя глубочайшим драматизмом.

Серьезные сдвиги, произошедшие в молодых театрах, наглядно демонстрируются на примере Театра юного зрителя им. Г. Кариева, в частности, анализируется сценическое решение спектакля о великом татарском поэте Г. Тукае «Сенной базар» («Печән базары»), поставленного режиссером Р. Аюповым в более широком художественном контексте (сценограф Б. Насихов, 2006).

Сделан вывод: в постановках по национальной драматургии благодаря усилению игрового начала сценография выходит за узконациональные рамки и приобретает общечеловеческое звучание.

Раздел **5.3.2. «Исламская эстетика и татарский театр»** посвящен раскрытию сложных взаимоотношений театра и религии, главных композиционных принципов пространственного и свето- и цвето-пластического решения спектакля, обусловленных особенностями мусульманской эстетики.

Автором сделан вывод о том, что в театре раскрытие образа мусульманского Востока реализуется в двух параллельно развивающихся направлениях. С одной стороны, при тщательном этнографически достоверном изображении на сцене татарского быта, интерьера, костюма глубокой философией пронизаны цветовая символика, орнамент, знаковые атрибуты – мечеть, шамаиль, молитвенный коврик (намазлык) и др. (художники Яхшибаев, Сутюшев, Тумашев). В этом контексте орнамент выступает как специфичная форма художественного мышления в соответствии с исламским принципом «заполнения пустоты» (спектакли «Ходжа Насретдин», «Идегей», оформленные П. Сперанским). По исламскому принципу бесконечности и беспредельности построено сценическое пространство в спектакле «Кыйсса-и Юсуф» по поэме Кул Гали (художники Р. Хайруллина, Б. Гильванов). С другой стороны, все более широкое распространение получает второе направление, ориентированное на ассоциативное восприятие происходящего и на создание таких символических образов, как цветущий сад («Альмандар из деревни Альдермыш»), восточный дворец-сарай («Тахир и Зухра»). Использование цветовой символики – сакрализация белого, голубого, зеленого, красного, черного – наблюдается в сценической интерпретации обрядовых ситуаций (спектакли «Соннэтче бабай», «Остазбикэ» – инсценировка произведений Г. Исхаки, сценограф Р. Хайруллина).

Раскрываются новые возможности и формы визуальной интерпретации исламской эстетики суфизма («Рыжий насмешник и его черноволосая красавица», худ. Т. Еникеев) и эстетики татарского шамаиля («Голубая шаль», худ. Р. Газеев).

Попытка перенести принцип мусульманской эстетики 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 мироведения на художественное сознание татарского народа. Тогда эти принципы осознаются не столько как религиозное, сколько как художественно-эстетическое.

Диссертант полагает, что в художественном сознании татарского народа принципы мусульманской культуры потеряли непосредственную связь с религиозным сознанием. Активировалась их собственно эстетическая функция, которая свободно взаимодействует с художественными принципами татарского народа, быта, выстраивания пространства. Только в этом случае мусульманская традиция оплодотворяет художественные искания театрального искусства, образуя некий органический сплав с ней, где трудно отделить собственно мусульманское, поскольку оно всегда «покрыто» ярким национальным колоритом и не менее яркой театральностью.

Сделано заключение, что мусульманские традиции оказались плодотворны для национальной театральной культуры. Они потеряли яркую связь (маркированность) с религиозным сознанием, обнажили их конструктивно-художественные возможности и благодаря этому вступили в активное взаимодействие с художественными принципами театральной культуры.

В разделе **5.3.3. «Интерпретация зарубежной драматургии»** отмечается, что татарский театр с начала своего существования ориентировался на восточные традиции, поскольку татарская культура неразрывно связана с арабо-мусульманской цивилизацией.

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»).

В подразделе **5.3.3.1. «Жанровый полифонизм «Легенды о любви» Н. Хикмета (на материале сценографических решений в театрах Татарстана)»** рассматриваются разнообразные сценические и режиссерские решения пьесы турецкого драматурга. Различные интерпретации, варианты этой пьесы (постановки в ТГАТ им. Г. Камала, театре им. К. Тинчурина и Бугульминском русском драматическом театре) оживляют и поддерживают в современном культурно-художественном пространстве важную жанровую традицию: создание спектаклей по принципу «назира», органичного для художественного мышления татар, главный признак которого – «нюансовость» и ассоциативность (Ю. Г. Нигматуллина).

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.

В подразделе **5.3.3.2. «Б. Брехт на татарской сцене и проблемы сценографии»** раскрывается плодотворное влияние приемов эпического театра на эстетику современных русских («Трехгрошовая опера» в театре им. В. Качалова) и татарских («Мамаша Кураж и ее дети» в театре им. К. Тинчурина) театров.

Сделан вывод, что освоение брехтовского наследия русскими и татарскими театрами в Казани происходило 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.

В подразделе **5.3.3.3. «Современное прочтение зарубежной классики в ТГАТ им. Г. Камала»** анализируются постановки, связанные с авангардным воплощением того или иного стиля как образа обобщенного места действия спектакля. Сценографическое решение поэтической философской драмы «Жизнь есть сон» («Тәкъдир) П. Кальдерона (2008) – современная версия барочной пьесы с характерными чертами стиля хай-тек – является одним из ярких примеров обновления татарского театра в раскрытии классики современными выразительными средствами (режиссер из Колумбии Алехандро Гонсалес Пуче).

Сценический дизайн спектакля «Ричард III» (2014) отличается сочетанием, с одной стороны, минимализма, с другой – метафорической образности (режиссер И. Зайниев, сценограф С. Скоморохов). 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.

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 («Однажды летним днем» – «Җәйнең бер көнендә» И. Фоссе, где сценограф – Б. Ибрагимов).

В разделе **5.3.4. «Поиски зрелищности: влияние зрелищных видов искусства и массовой культуры на сценографию»** раскрываются пути обогащения сценографического языка.

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 («Чудо-таблетка»). Своеобразно использование приемов цирка на современном этапе режиссером Ф. Бикчантаевым, превращающим сцену в искрящуюся буффонаду. 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).

Сценография спектакля «Игра с монстриком» («Кечтүкле уен») И. Зайниева в постановке Р. Бариева стала важной вехой в диалоге театра с детской аудиторией. Это своего рода маски-шоу с элементами кукольного

театра и цирка. Очевидно проникновение эстетики рекламы и индустрии моды в сценографию молодежного мюзикла «Дитя» («Бәби») по пьесе И. Зайниева (сценограф Р. Газиев, 2008).

Сделан вывод, что современный татарский театр в поисках путей обновления и обогащения театрального языка, обращаясь к разным сферам жизни общества, используя художественный язык и выразительные средства других видов искусств (изобразительного искусства, кино, телевидения, театра кукол, эстрады, цирка и др.), пытается найти новые пути к зрителю, новые точки соприкосновения и выстраивания театрального пространства. Как новую тенденцию нужно отметить обращение к фольклорным истокам народного театра, балагана (тамаша). Зрелищность становится центральной движущей силой, которая делает современный татарский театр более понятным и близким к восприятию.

Таким образом, театр преодолевает узкие рамки традиций, превращается в огромное поле экспериментов и взаимодействует со всем культурным контекстом современной эпохи.

В **Заключении** обобщены основные итоги диссертационного исследования.

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).

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях автора:

Монографии:

1. *Султанова Р. Р.* Современная сценография Татарстана: Каталог выставки / Р. Р. Султанова. – Казань, 2002. – 48 с. – 2 а. л.
2. *Султанова Р. Р.* Празат Исанбет. Грани призвания. Сәнгатькә багышланган гомер / Р. Р. Султанова. – Казань, 2007. – 150 с. – 3 а. л. + илл.
3. *Султанова Р. Р.* История татарского театра в плакатном искусстве / Р. Р. Султанова. – Казань, 2017. – 352 с. (на рус., тат., англ. языках). – 10 а. л. + илл.
4. *Султанова Р. Р.* Сценография татарского театра: основные этапы и закономерности развития (XX-нач. XXI в.) / Р. Р. Султанова. – Казань, 2017. – 450 с. – 20 а. л. + илл. *(в печати)*.
5. *Султанова Р. Р.* Тан Еникеев (сценография, живопись, дизайн) / Р. Р. Султанова, А. С. Сагитова, Л. С. Медведева и др. – Казань, 2018. – 148 с. – 1 а.л. + илл. (автор-составитель).

Главы в коллективных научных трудах:

6. *Султанова Р. Р.* Сценография – Сәхнә бизәлеше / Р. Р. Султанова // Татарский государственный академический театр имени Галиасгара Камала. 100 лет: В 2 т. Т. 2. – Казань: Заман – Татар. кн. изд-во, 2009. – С. 248–293. – 1,2 п. л. + 1,6 п.л. илл. (на рус. и тат. языках).
7. *Султанова Р. Р.* Сәхнә бизәлеше (Тукай образы драматик һәм музыкаль

спектакльләрдә) / Р. Р. Султанова // Габдулла Тукай. Энциклопедия. – Казань: Институт языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова, 2016. – Б. 571–576.

8. *Султанова Р. Р.* Сценография татарского театра в начале XXI века – XXI гасыр башында татар театры сценографиясе / Р. Р. Султанова // Татарский государственный академический театр имени Галиасгара Камала. 110 лет. Т. 3. – Казань: Заман – Татар. кн. изд-во, 2018. – С. 210–285. – 4 п. л. + 2 п.л., илл. (на рус. и тат. языках).

Статьи, опубликованные в ведущих научных журналах, рекомендованных ВАК РФ:

9. *Султанова Р. Р.* Константин Чеботарев и татарский театр / Р. Р. Султанова // Сцена. – 2003. – № 24. – С. 39–41. – 0,5 п. л.

10. *Султанова Р. Р.* Дом, где рождается театр (о подготовке бутафоров в Театральном училище) / Р. Р. Султанова // Сцена. – 2004. – № 6 (32). – С. 12–13. – 0,3 п. л.

11. *Султанова Р. Р.* «Науруз» – праздник тюркских театров / Р. Р. Султанова // Сцена. – 2006. – № 4. – С. 34–36. – 0,5 п. л.

12. *Султанова Р. Р.* Режиссер-художник Празат Исанбет / Р. Р. Султанова // Сцена. – 2006. – № 3. – С. 21–23. – 0,4 п. л.

13. *Султанова Р. Р.* Брехт на казанской сцене (проблемы сценографии) / Р. Р. Султанова // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2009. – № 6 (ч. 2). – С. 182–187. – 0,5 п. л.

14. *Султанова Р. Р.* Жанровый полифонизм «Легенды о любви» Н. Хикмета (на материале сценографических решений в театрах Татарстана) / Р. Р. Султанова // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2009. – № 4. – С. 221–230. – 0,4 п. л.

15. *Султанова Р. Р.* Традиционный интерьер татарского дома как один из истоков сценографии национального театра / Р. Р. Султанова // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2009. – № 3. – С. 24–35. – 0,6 п. л.

16. *Султанова Р. Р.* Чехов и новые тенденции в татарском театре / Р. Р. Султанова // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2009. – № 1. – С. 268–271. – 0,5 п. л.

17. *Султанова Р. Р.* Эволюция сценографического решения музыкальной драмы К. Тинчурина «Голубая шаль» / Р. Р. Султанова // Проблемы музыкальной науки. Российский специализированный журнал = Music scholarship. Russian Journal of Academic Studies. – 2009. – № 2 (5). – С. 62–67. – 0,6 п. л.

18. *Султанова Р. Р.* КЭМСТ и татарский театр / Р. Р. Султанова // Искусствознание. – 2010. – № 1–2 (10). – С. 549–560. – 0,8 п. л.

19. *Султанова Р. Р.* Сценография М. Абдуллина с точки зрения идеологии 1930-х годов / Р. Р. Султанова // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2011. – № 6 (ч. 2). – С. 384–390. – 0,6 п. л.

20. *Султанова Р. Р.* Школа мастеров, или об истории театрально-

декорационного отделения КХУ им. Н. И. Фешина / Р. Р. Султанова // Сцена. – 2011. – № 6 (68). – С. 39–42. – 0,3 п. л.

21. *Султанова Р. Р.* На путях обновления: Б. Урманче в театральном пространстве / Р. Р. Султанова // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2014. – № 4. – С. 262–276. – 0,6 п. л.

22. *Султанова Р. Р.* «Науруз». Слово казахским художникам / Р. Р. Султанова // Сцена. – 2015. – № 4 (96). – С. 40–43. – 0,3 п. л.

23. *Султанова Р. Р.* Элементы цирка и клоунады в татарском театре (проблемы сценографии) / Р. Р. Султанова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2015. – № 2 (52), ч. 2. – С. 187–192. – 0,6 п. л.

24. *Султанова Р. Р.* П. П. Беньков – художник театра (своеобразие творческого метода) / Р. Р. Султанова // Исторические, философские, политические, юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2016. – № 2. – С.179–185. – 0,8 п. л.

25. *Султанова Р. Р.* Афиша татарского театра на этапе становления / Р. Р. Султанова // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПУ / Мос. гос. худож. пром. ун-т им. С. Г. Строганова. – 2017. – № 4. – С. 228–241. – 0,7 п. л.

26. *Султанова Р. Р.* «Банкрот» Галиасгара Камала: комедия-фарс в духе времени / Р. Р. Султанова // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2017. – № 1. – С. 183–188. – 0,3 п. л.

Статьи, опубликованные в научных сборниках, научно-популярных изданиях:

27. *Султанова Р. Р.* Русский художник татарского театра / Р. Р. Султанова // Казань. – 2003. – № 9. – С. 58–62. – 0,3 п. л.

28. *Султанова Р. Р.* Тенденции развития мировой сценографии (на примере «Квадриеннале-2003») / Р. Р. Султанова // Перспективы развития современного общества: искусство и эстетика: Материалы Всерос. науч. конф. (Казань, 10–11 дек. 2003 г.). – Казань, 2003. – С. 161–165. – 0,3 п. л.

29. *Султанова Р. Р.* Бесценный опыт первых профессионалов (Г. Камал и первый художник татарского театра С. Яхшибаев) / Р. Р. Султанова // Казань. – 2004. – № 1. – С. 81–85. – 0,2 п. л.

30. *Султанова Р. Р.* Проявление наива в сценографии татарского театра / Р. Р. Султанова // Феномен наивного искусства и творчества аутсайдеров в наши дни и его проблемы: Материалы науч. конф. – М., 2004. – С. 120–129. – 0,4 п. л.

31. *Султанова Р. Р.* Сценографическое воплощение мифологических образов на татарской сцене / Р. Р. Султанова // Образ Казани в мировой литературе: Сб. статей. – Казань, 2004. – С. 69–74. – 0,2 п. л.

32. *Султанова Р. Р.* Сценография произведений Бертольта Брехта на казанской сцене / Р. Р. Султанова // Феномен этнического и глобализация культуры народов Поволжья и Приуралья. – Ижевск, 2004. – С. 122–132. –

0,5 п. л.

33. *Султанова Р. Р.* Сценография произведений Г. Камала: особенности художественного пространства / Р. Р. Султанова // Научный Татарстан. – 2004. – № 3. – С. 149–152. – 0,3 п. л.

34. *Султанова Р. Р.* Кәрим Тинчурин әсәрләренең сәхнә бизәлеше / Р. Р. Султанова // Фәнни Татарстан. – 2004. – № 1–2. – Б. 135–141. – 0,3 п. л.

35. *Султанова Р. Р.* Мастера театральной декорации Татарского академического театра им. Г. Камала: известные, забытые и новые имена / Р. Р. Султанова // 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. – 0,7 п. л.

36. *Султанова Р. Р.* Сценография произведений Г. Камала: особенности художественного пространства / Р. Р. Султанова // 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. – 0,4 п. л.

37. *Султанова Р. Р.* Творческая деятельность Муртазы Абдуллина / Р. Р. Султанова // Гуманитарные науки: поиски и достижения. – Казань: Фикер, 2005. – С. 68–77. – 0,4 п. л.

38. *Султанова Р. Р.* Особенности татарского пластического мышления в сценографии татарского театра / Р. Р. Султанова // Истоки и эволюция художественной культуры тюркских народов. Серия «Искусство тюркского мира», вып. I. – Казань: Заман, 2009. – С. 109–114. – 0,3 п. л.

39. *Султанова Р. Р.* Фольклор на татарской сцене (проблема сценографической интерпретации) / Р. Р. Султанова // Актуальные проблемы современной фольклористики: Материалы междунар. науч.-практ. конф. (Казань, 29 июня 2009 г.). – Казань, 2009. – С. 184–186. – 0,1 п. л.

40. *Sultanova R.* The peculiarities of Tatar Plastic Mentality in the Scenograpie of the Tatar Theatre / R. Sultanova // Истоки и эволюция художественной культуры тюркских народов. Серия «Искусство тюркского мира», вып. I. – Казань: Заман, 2009. – С. 115–117. – 0,1 п. л.

41. *Sultanova R.* Islamica esthetics and scenography of the tatar theatre / R. Sultanova // The Art of the Islamic World and Artistic relationships between Islamic Countries and Europe. Abstracts. – Krakow, 2009. – P. 35. – 0,1 п. л.

42. *Султанова Р. Р.* Жанровый полифонизм «Легенды о любви» Н. Хикмета (на материале сценографических решений в театрах Татарстана) / Р. Р. Султанова // Татарская культура в контексте европейской цивилизации: Материалы междунар. науч. конф. – Казань, 2010. – С. 350–353. – 0,25 п. л.

43. *Султанова Р. Р.* Исламская эстетика и татарский театр: проблемы сценографии / Р. Р. Султанова // Наследие ислама в музеях России: изучение, атрибуция, интерпретация: Материалы науч.-практ. конф. / Министерство культуры РТ, Национальный музей РТ (Казань, 3–4 декабря 2009 г.). – Казань, 2010. – С. 185–192. – 0,3 п. л.

44. *Султанова Р. Р.* Неизвестные страницы татарской сценографии (из

истории авангарда 1920–30-х годов) / Р. Р. Султанова // Первые казанские искусствоведческие чтения: Материалы междунар. науч. конф. (Казань, 10–12 сентября 2009 г.). – Казань, 2011. – С. 196–204. – 0,5 п. л.

45. *Султанова Р. Р.* Сценографическая интерпретация традиционного интерьера татарского дома / Р. Р. Султанова // Мода и дизайн: исторический опыт, новые технологии: Материалы междунар. науч. конф. (СПб., 29 июня 2011 г.). – СПб., 2011. – С. 450–459. – 0,4 п. л.

46. *Sultanova R.* Islamic aesthetics and scenography of the Tatar theatre / R. Sultanova // The Art of the Islamic World and the Artistic relationships between Poland and Islamic Countries. – Krakow, 2011. – P. 459–466. – 0,5 п. л.

47. *Султанова Р. Р.* Исламская эстетика и сценография татарского театра / Р. Р. Султанова // Ислам в мультикультурном мире – 2012: Сб. материалов и тезисов 2-го Казанского междунар. науч. форума (29–31 октября 2012 г.). – Казань: Арт-Лоджик, 2012. – С. 91–92. – 0,1 п. л.

48. *Султанова Р. Р.* Сценографические опыты Б. Урманче / Р. Р. Султанова // Творчество Б. Урманче и актерские проблемы национального искусства. Искусство тюркского мира. – 2012. – Вып. 2. – С. 101–109. – 0,6 п. л.

49. *Султанова Р. Р.* Роль и значение конструктивно-экспериментальной мастерской современного театра (КЭМСТ) в театральном искусстве Казани / Sztuka Europy Wschodniej / Искусство Восточной Европы: Polska – Rosja. Sztukai Historia / Польша – Россия. Искусство и История (ежегодник), т. 2: Sztukapolska, sztuka rosyjskai polsko-rosyjskie kontakty artysty czne XX–XXI wieku / Польское искусство, российское искусство и польско-российские художественные контакты XX–XXI веков. – Варшава, 2014. – С. 145–155. – 0,5 п. л.

50. *Султанова Р. Р.* Татарский театр в эпоху сталинизма: сценография Муртазы Абдуллина / Р. Р. Султанова // Произведение искусства как документ эпохи. Время, язык, образ. – М.: Буксмар, 2014. – С. 175–187. – 0,5 п. л.

51. *Султанова Р. Р.* Плакат в татарском театре (1906–1930-е гг.) / Р. Р. Султанова // Четвертые Казанские искусствоведческие чтения. Искусство печатной графики: история и современность: Материалы Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием (Казань 19–20 ноября 2015 г.). – Казань, 2015. – С. 44–47. – 0,2 п. л.

51. *Султанова Р. Р.* «Ходжа Насретдин»: новая версия татарского театра / Р. Р. Султанова // Сцена. – 2017. – № 1 (105). – С. 20–22. – 0,2 п. л.

52. *Султанова Р. Р.* Элементы цирка и клоунады в современном татарском театре (на примере ТГАТ им. Г. Камала) / Р. Р. Султанова // Современная российская и европейская драма и театр: коллективная монография по итогам международной научной конференции (25–27 октября 2016 г.) / Под ред. Т. Г. Прохоровой и Е. Н. Шевченко. – Казань: РИЦ «Школа», 2017. – С. 156–164. – 0,4 п. л.

53. *Солтанова Р. Р.* Плакат сәнгатендә татар театры тарихы (1906–2016) / Р. Р. Султанова // Tatarica. – 2017. – №2 (9). – С.130–139. – 0,4 п. л.

54. Sultanova R. The history of the Tatar theatre in poster art (1906–2016) / R. Sultanova // Tatarica. – 2017. – №2 (9). – С.123–130. – 0,3 п. л.

Общий объем опубликованных работ 34,5 п.л.