ОТЗЫВ

официального оппонента на диссертацию Султановой Р.Р. на тему «Сценография татарского театра: основные этапы и закономерности развития (XX – нач. XXI в.», представленную к защите на соискание ученой степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.04 – изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура.

Художник театра, сценограф,- совершенно особое явление в наши дни. Он вместе с режиссером создает пространственно-временную интерпретацию спектакля, беря за основу драматургическое произведение. Синтез слова-изображения-игры актеров-музыки - света и есть образ спектакля. Искусство чрезвычайно многогранное и в этом его особенность. Зрелищность этого искусства обусловило то, что сценограф всегда чувствует дыхание зала, реакцию зрителей. Он всегда в русле не только художественных течений, но и общественных проблем, культурной политики государства, субъекта федерации, городских властей, наконец. Зачастую суждение сценографа об удаче или неудаче постановки точнее мнения критика-профессионала.

Сравнительно недавно устоявшаяся искусствоведческая терминология - что собственно представляет собой специальность сценографа, свидетельство сущностных изменений в сфере искусства театра в наши дни. Р.Р. Султанова в своем исследовании рассматривает развитие сценографии татарского театра за весь период его существования, с начала 20 века до современности. Это актуальнейшая для искусствознания тема, тем более, что у автора нет предшественников, а театральная жизнь Татарстана отличается разнообразием и насыщенностью. Культурные традиции татарского народа уходят вглубь веков, а Казань была и остается культурным центром Поволжья. Диссертант подчеркивает, что не только в Казани, но и в ряде городов Татарстана появились свои театры, свой зритель. Тема диссертации, безусловно, отвечает заявленной специальности.

Диссертация состоит из Введения, пяти глав, Заключения, Списка цитированной литературы из 402 наименований и трех томов Приложения, имеющих большую документальную и художественную ценность.

Структуру диссертации отличает логика, продуманность и своеобразие (с.25 дисс.). Р.Р.Султанова сочетает в своем исследовании культурно-исторический подход, обосновывая периодизацию и собственно-искусствоведческий - при анализе произведений художников театра. Теоретически значимы выводы диссертанта о семантике национального мировосприятия, воплотившегося в искусстве.

Отметим кропотливую и тщательную работу диссертанта по сбору и атрибутированию материалов исследования. Источниками явились материалы государственных и частных архивов, газетно-журнальные публикации, записи бесед с театральными деятелями. Исследуя сценографию, диссертант взяла на себя дополнительную функцию разыскания, а нередко спасения театральных костюмов. Она собрала и систематизировала уникальные по красоте и оригинальности шрифтовой графики афиши спектаклей.

Таким образом, комплексный подход, примененный в своем исследовании Р.Р.Султановой , очень значим для полноты восприятия смысла деятельности театральных художников, атмосферы театральной жизни, для понимания значения, которое имел театр в культуре татарского народа. Уже при своем становлении татарский театр был подлинно народным. Сами обстоятельства его появления очень живо воссозданы.

Публика не только всегда заполняла зал первой передвижной театральной труппы «Сайяр» (1906 – 1912гг.), зачастую необходимый реквизит и костюмы давали именно зрители (с.21 автореф.). Демократизм театра обусловил диалогическую связь со зрителем, ставшую отличительной

чертой татарского театра. У его истоков стоял выдающийся писатель-просветитель Г.Камал, чье имя театр носит ныне.

Стиль театрально-декорационного решения спектаклей этого периода диссертант характеризует как бытовой натурализм с чертами этнографизма. В таком театре преобладающее значение имела игра актеров. Именно с приходом в театр в условиях его стационарной работы художника С. Яхшибаева, приглашенного Г. Камалом, статичность «интерьерного « театра преодолевается. Декорации воссоздают теперь определенное место действия, эмоциональное настроение усиливает цвет и специальное освещение, дополнительно введенные художником (с.22 автореф.). В расширении художественных средств оформления диссертант видит определенное влияние русского театра.

Вполне объективно выделение Р.Р.Султановой послереволюционного пятнадцатилетия в особую главу. Казань в эти годы – крупнейший центр творческого эксперимента, выставочно-музейной деятельности, художественного образования во всей России. До недавнего времени актуальны были споры о значении творческого наследия казанского ЛЕФа и его татарской секции СУЛФ. В театрально-декорационном искусстве рассматриваемого периода, как показала Р.Р.Султанова, воплощены все художественные направления тех лет – от реализма до ЛЕФа. Отметим, что диссертант последовательно доказывает, насколько востребованы оказались достижения «левых» художников на протяжении всего 20-го столетия. Ценно, что Р.Р.Султанова прослеживает преемственную связь между графическим коллективом «Всадник», АРХУМАСом и Конструктивно-экспериментальной мастерской современного театра (КЭМСТ). Формы агитационно-массового искусства в сценическом решении спектаклей этого театра имели конструктивистскую очерченность. Пространство сцены могло преобразиться в разноуровневые площадки, костюмы и пластика актеров приобрели заостренно-графические формы. Удачным примером

постановки КМЭСТ стала «Мистерия-буфф» В.Маяковского, творчество которого вдохновляло многих лефовцев. Диссертант вводит в научный оборот и рассматривает ряд спектаклей КМЭСТ, особенности их сценографии. Так успешным было сотрудничество художника К.Чеботарева и молодого режиссера Р.Ишмуратова.

Заметный вклад в театрально-декорационное искусство внес живописец старшего поколения П.П.Беньков (1872-1949гг.) Он был первым профессиональным художником татарского театра. В его творчестве, как считает диссертант, соединились традиции МХАТа с тяготением к живописности декораций и национальное начало - декоративность, праздничность и яркость цвета, стремление к зрелищности спектакля. И это в полной мере проявилось в постановках национальной драматургии – романтической трагедии Ф.Бурнаша «Тахир и Зухра» (1921г.), « За стенами старой Казани» М.Заитова и «Заблудшая девушка» (1927г.), «Хусаин Мирза», 1927г.)

Классик татарского искусства Б.Урманче (1897 -1990) тоже отдал должное работе в театре на заре своей деятельности. Наиболее сложными для татарского театра стали 1930-50 годы, когда главным критерием искусства становится его партийность, а значит социалистическое содержание. Национальная форма при этом воспринималась как нечто второстепенное. Не будем забывать, что одной из главных задач культурной революции была борьба с религиозными воззрениями и традициями - будь то ислам, христианство или язычество. Искоренению подвергались народные традиции и обряды, сложившиеся веками и составлявшие основу повседневной и праздничной жизни. А значит, содержание фольклорных и литературных произведений подвергалось беспощадной редукции. В сложившейся иерархии жанров ведущее место занимали революционный жанр и жанр героики преобразования повседневной жизни.

Судьба произведений и их авторов, как это показала диссертант на примере художника Татарского академического театра М.Абдуллина, часто находилась в руках малообразованных чиновников из числа администрации и партийного руководства (с.162 дисс.). Наиболее неблагоприятным периодом были 1936 – 1945- е годы, в которые репрессиям подверглись видные деятели национальной культуры, а цензура была наиболее жесткой. Был репрессирован и расстрелян один из основоположников татарского театра К. Тинчурин, на долгие десятилетия сослан Б.Урманче. Даже после его возвращения в Казань в 1958г., власти продолжали очень настороженно относиться к его работе в театре, и в результате он сделал гораздо меньше, чем хотелось бы. В добровольно-принудительном порядке покинул Казань Беньков, продолжавший работать в Узбекистане, в Средней Азии с 1941 по 1958 годы жил Б.Урманче.

Чудеса творческой выдумки и изобретательности проявил в эти годы П.Т.Сперанский (1891 – 1969), принадлежавший к Старой Казанской школе. В 1924 – 1969 годы он был главным художником Казанского большого Драматического театра, впоследствии Татарского академического театра, почти четверть века прослужил Главным художником Татарского театра оперы и балета им. Мусы Джалиля. Диссертант подчеркивает, что при всей неудержимой фантазии и стремлении сделать спектакль зрелищным, Сперанский с тщательностью ученого изучал татарское народное искусство и в музейных собраниях, и в экспедициях. Поэтому в постановках произведений национальной классики Г.Камала, Т.Гиззата, Н.Исанбета он был документально-точен, создавая костюмы персонажей, прекрасно знал интерьер татарского дома (с.164 – 167 дисс.). Его сценографию в спектаклях по мотивам общетюркского эпоса «Идегей» и пьесе «Ходжа Насретдин» отличает - как пишет Р.Р.Султанова, индивидуальное восприятие художественного наследия. За время своей деятельности П.Сперанский создал сценографию 63 спектаклей, оставаясь тонким стилистом, знатоком

культуры и искусства разных эпох и народов (с.165 дисс.). Следует отметить, что он заимствовал многое из разных источников. Так колорит его пейзажных задников напоминал мирискусническую живопись, произведения Головина и Бенуа. Спектакли по революционной тематике решались с учетом опыта КЭМСТа. Отметим, что кроме объективной оценки мастерства Сперанского, подтвержденного отзывами современников, можно было бы указать на пример подлинного диалога русской и татарской культур в творчестве художника.

Сперанский проявил себя и как выдающийся театральный деятель. В 1952г. на Конференции театральных художников ТАССР он назвал причины кризиса театрального искусства в республике. Это как отметил художник, проблемы планово-хозяйственного характера и состояние критики, которые вели к снижению идейно-художественного качества спектаклей (с.215 дисс.).

Существенно, что изменить качество спектаклей было решено с помощью приглашенных режиссеров. Диссертант дает высокую оценку результатам сотрудничества режиссера В.Бебутова и П.Сперанского над постановками русской и европейской классики. Успешно был показан в Москве «Король Лир», интерпретированный не столько как произведение реалистическое, сколько как произведение, соединившее черты модерна и средневековой эстетики (с .187 дисс.). Неожиданное прочтение знаменитой трагедии вызвало оживленную полемику в прессе.

Новаторские решения далеко не сразу пробили дорогу в татарском театре. Пресловутый социальный заказ на десятилетия тормозил творческие поиски. Диссертант стремится поэтому показать становление собственно сценографии, как результата взаимодействия режиссера и художника. О новой функции художника как соавтора спектакля стало можно говорить в 1960 – 1970-е годы. И, как следует из логики диссертанта, наиболее

последовательно двигался в этом направлении П.Сперанский. Обновителем татарского театра, создавшим условно-метафорический, игровой театр назван в диссертации М.Салимжанов (1936 – 2002гг.), главный режиссер ТГАТ им. Г.Камала. Предметно-пространственная среда приобретает в постановках режиссера символический смысл. Поиски Салимжанова происходят в русле обновления российского театра в Москве и Ленинграде/Петербурге. Речь идет о творческих поисках Д.Боровского и Э.Кочергина (с.235 дисс.). Актеры в ТГАТ к тому времени в основном - выпускники столичных вузов. Салимжанову не раз приходилось отстаивать свое видение драматургического материала перед театральной администрацией и критикой. Режиссер не боялся обращаться к остросоциальной проблематике.

Впечатляюще развернут в диссертации эпизод с подготовкой спектакля «Три аршина земли» по повести А.Гилязова. Запрет показа готового спектакля в 1974г. был тяжелым испытанием для театра. Но его смогли возродить в 1987 году. Диссертант отмечает, что эта пьеса стала визитной карточкой театра на гастролях в 1989г. в Ленинграде (с.249 дисс.). Следует, очевидно, сопоставить поиски, происходившие в татарском театре с процессами, происходившими в национальном искусстве в целом. А именно – преобладающее значение в репертуаре, как и в творчестве писателей и художников начинают занимать произведения о современности, революционный жанр уступает место историческому. Происходят глубинные сдвиги в самом национальном сознании, которые говорят о стремлении народа к этнокультурной самоидентификации, к обретению своих корней. Отчетливо проявляется тяготение к героико-эпическим жанрам фольклора. Специалисты все чаще оглядываются на достижения татарского искусства 20-х годов, явно стремление протянуть связь между эпохами 20-х и 70-х годов. Отметим, что изучая этнокультурные процессы, происходившие в самосознании народов России в конце 70-х годов,

известный этнограф нашей страны К.Чистов делает вывод о « перемещении этнического из области материальной культуры, обрядовой жизни и даже в какой –то мере языка в сферы национальной профессиональной культуры, этнопсихологии и в известной степени фольклора». Реконструкция аксиологических аспектов сознания происходила с разной степенью интенсивности в различных сферах творчества. Театр с его активной позицией и непосредственной связью со зрителем, стал ярким выразителем изменившихся ценностей.

Диссертант избегает в своем исследовании обширного историко-культурного ввода в эту проблему. Для нее – исследователя сценографии национального театра симптоматично, что в русле культурной политики 1980-х годов в ТАССР запретам и гонениям подверглись издания на татарском языке, сократилось количество изданий и татарских школ. И как следствие могла возникнуть проблема потери зрителя. Она обращается непосредственно к репертуару ТГАТа им. Камала и, анализируя этот материал, пишет о сохранении этнокультурной идентичности в 1960 – 1990-е годы. И если излюбленная зрителем музыкальная мелодрама К. Тинчурина «Голубая шаль» с ее замечательными женскими характерами и неповторимыми сценами национального быта входит в обновленный репертуар как классика татарского театра, то «Идегей» (режиссер М.Салимжанов, сценограф Т.Еникеев) дают героическому дастану новое толкование. Его события осмыслены как некий катаклизм, значение которого выходит далеко за рамки феодальной распри. Декорации воссоздают именно такое беспредельное пространство развернувшейся некогда трагедии. Этот спектакль стал одним из свидетельств понимания значимости татарского культурного достояния как составляющего евразийской культуры.

Характерным примером творчества сценографа, работавшего в национальном театре, не будучи татарином, не связанного с собственно

казанской традицией , – деятельность С.Скоморохова. Этот сценограф, тем не менее, сумел применить опыт, наработанный в других театрах поволжских городов, чтобы связь между режиссером, сценографом и актерами стала ближе. Диссертант отмечает, что Скоморохов свободно чувствовал себя и как сценограф пьес европейских авторов, и работая над татарской театральной классикой. Понимание особенностей стилистики татарского театра, помогло Скоморохову, как считает диссертант, создать спектакли, обладавшие стилевой цельностью. Вместе с режиссером сценограф был готов идти на самый смелый эксперимент даже в отношении национальной классики. Так были переставлены смысловые акценты в знаменитом «Шурале» Г.Тукая. Лесная нечисть преобразилась в бродящих по чаще интеллектуалов дореволюционного времени, одетых в изысканные белые костюмы. Вполне определенно татарский театр развивался в русле постмодернистских исканий.

Завершающая, 5 глава диссертации – «Многообразие художественного языка - сценография 1990 – 2010 годов». Диссертант пишет, что в этот период возникает новая, действенная сценография, когда « …пространственная среда определяет взаимодействие между всеми компонентами театрального действа.» (с.47 автореф.). Это действо может обескуражить соц-артовским постмодернистским подходом к реалиям современности, как это произошло, например, со спектаклем «Дивана» («Одержимый» Т.Миннуллина, режиссер Ф. Бикчантаев, сценограф Т.Еникеев). На грани абсурда поведение главного персонажа пьесы Виля, во всем подражающего вождю мировой революции, и это в современной действительности. Пародируя не вполне адекватное поведение главного героя, сценограф повторяет в реалиях его жизни приметы жизни Ленина. Так его жилищем становится шалаш, он одет и причесан как его кумир. Таким образом, деконструкции подвергается советский миф о великом вожде, а вслед за ним и миф о светлом пути, как это произошло в спектакле «Баскетболист» (2001г.) Сценограф гротескно решает пространство

спортивной площадки, гротескны костюмы и пластика самих персонажей, уверовавших в то, что достигнув невиданных успехов в спорте, они изменят окружающую жизнь в целом.

Смешение жанров и стремление к яркой зрелищности и развлекательности спектаклей проявились в заимствовании театром средств массовой культуры, чье влияние в современных условиях, как считает диссертант, неизбежно. Добавим, что здесь сказывается заинтересованность театра в молодежной аудиторий. В этом контексте значимы и очень важны выводы Р.Р.Султановой о сохранении и преобразовании традиций ориентализма в современном татарском театре (с. 345 – 356 дисс.). Уже при своем появлении он тяготел к яркости и декоративности, проявлявшейся в костюмах персонажей, особенностях утвари, к использованию декоративных драпировок в решении пространственных зон сцены. Вполне актуальной оказалась тенденция к карнавализации, преображениям, переряживанию персонажей, свойственная драматургии Г.Камала, одного из основоположников татарского театра. Р.Р.Султанова делает вывод о том, что в разные периоды развития татарского театра мог преобладать либо интерьерный, либо карнавально-игровой тип сценографии. Очевидно архетипически свойственное национальному пластическому освоению мира его проникновение вовне, ощупывание подобно пальцам руки, направленным вовне из ладони, как из некоего центра, проявлено в каждом виде сценографии. Только центрируется пространство несколько иначе. Оно предметно очерчено в интерьерном типе и вариабельно при карнавально-игровом типе. Здесь диссертант разделяет мысли философа Е.В.Синцова о природе неизобразительного в искусстве ислама (с.251 -253 дисс.). Образно-смысловая традиция искусства ислама наследуется в сценографии ТГАТа в символике голубого, зеленого, белого цветов, как доминирующих в кульминационных сценах. Эти цвета могут преобладать в одежде актеров, в драпировках и в оформлении кулис. Так белый господствует в сценах ритуальных действий. В сценографии спектаклей национальной классики

можно проследить влияние персидской миниатюры с ее праздничностью и цветовой изысканностью, с мотивом райского сада, многоцветием одежд и двухмерностью пространства. Успешным был спектакль по пьесе Назыма Хикмета «Легенда о любви». Инсценировки которого прошли во многих странах мира . Очевидно, что в наши дни проблема влияния ислама как веры, мироощущения продолжает оставаться значимой для искусства Татарстана и еще ждет своей всесторонней проработки.

Обращаясь к теме зарубежной драматургии в татарском театре, Р.Р.Султанова довольно подробно характеризует специфику восприятия пьес Б.Брехта.

Театр, следуя традициям психологизма, во многом ушел от эпичности Брехта, это прежде всего относится к постановке «Мамаши Кураж». И, вместе с тем, спектакль пользовался успехом. В репертуаре ТГАТа на рубеже 20- 21 столетий были пьесы Кальдерона, Мольера, Шекспира. Успех этих спектаклей во многом результат нового качества совместной работы режиссера, актеров и сценографа, выросшего уровня зрительской аудитории. В Выводах приводятся краткие результаты исследования. Библиография отличается практически исчерпывающей полнотой по истории и теоретическим аспектам заявленной в плане диссертации проблематики. В публикациях диссертанта рассмотрены основные проблемы представленного исследования.

Практическое применение результатов исследования и материалов Приложений может быть очень многообразным – и при изучении истории искусств, и для теории и практики театроведения и в музейном деле, для создания Музея театра в Республике Татарстан. Экспозиции такого музея представили бы серьезный интерес для разных категорий посетителей.

Диссертация Р.Р.Султановой является законченным самостоятельным исследованием и ее автор достойна присуждения степени

доктора искусствоведения. Отдельные замечания, высказанные в отзыве, не имеют принципиального характера и могут обсуждаться в ходе дискуссии.

Считаю, что диссертация Р.Р. Султановой на тему «Татарская сценография: основные этапы и закономерности развития (XX – нач. XIX в.» отвечает требованиям ВАК РФ, установленным положением, утвержденным постановлением Правительства РФ от 24 сентября 2013 г. № 842 «О порядке присуждения ученых степеней», предъявляемым к докторским диссертациям. Диссертация соответствует критериям, предъявляемым к диссертациям на соискание ученой степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.04 – изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура, а ее автор Султанова Рауза Рифкатовна заслуживает присуждения искомой степени доктора искусствоведения.

Кандидат искусствоведения, доктор культурологии, профессор
Розенберг Наталия Абрамовна

25 октября 2018 г.

Данные оппонента:
Адрес личный: 188800 г. Выборг, Московский проспект, д. 7, кв. 8.
Тел. сот. 8-9602667806.
E-mail: nat-rozenberg@yandex.ru

В настоящем документе
12 (двенадцать) листов
Нотариус

Российская Федерация

Город Выборг Ленинградской области

Тридцатого октября две тысячи восемнадцатого года

Я, Балаева Татьяна Юрьевна, нотариус Выборгского нотариального округа Ленинградской области, свидетельствую подлинность подписи Розенберг Наталии Абрамовны.

Подпись сделана в моем присутствии.

Личность подписавшего документ установлена.

Зарегистрировано в реестре: № **47/7-н/47-2018-5-660**.

Взыскано государственной пошлины (по тарифу): 100 руб. 00 коп.

Уплачено за оказание услуг правового и технического характера: 900 руб. 00 коп.

Т.Ю. Балаева

Компьютерная система "Экспресс"