Р.Р. СУЛТАНОВА

Доктор искусствоведения, зав. Центром искусствоведения Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан
e-mail: rauzasultan.art@mail.ru

R.R. SULTANOVA

Dr. habil. in Art History; Director of Art History Center, G. Ibragimov Institute of Language, Literature and Art, the Academy of Science of RT, Kazan, the Republic of Tatarstan, the Russian Federation
e-mail: rauzasultan.art@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_1_2_187_293

ОПЫТ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ ЭТНОГРАФИЧЕСКИХ ГРУПП ТАТАР (КРЯШЕН, МИШАРЕЙ, КАЗАНСКИХ ТАТАР) (1) В ТВОРЧЕСТВЕ СЦЕНОГРАФА ТАНА ЕНИКЕЕВА В ТАТАРСКОМ ТЕАТРЕ

THE EXPERIENCE OF REPRESENTATION OF THE TRADITIONAL CULTURE OF THE ETHNOGRAPHIC GROUPS OF THE TATARS (KRYASHENS AND MISHARS, KAZAN TATARS) IN THE CREATIVITY OF THE STAGE DESIGNER TAN ENIKEYEV IN THE TATAR THEATER

В статье анализируется творчество сценографа Т.Г. Еникеева в татарском театре, который, с учетом особенностей традиционной культуры разных этнографических групп (казанских татар, кряшен, мишарей) в пространственном решении спектаклей, костюмных образов, поднял на новый качественный уровень понятие театральности, введя элементы сценического дизайна, конструктивный подход. Здесь проявляется карнавализация особого свойства, близкая к постмодернистской игре культурно-национального наследия.

The article analyzes the work of the stage designer T.G. Enikeyev in the Tatar theater, which, taking into account the peculiarities of the

traditional culture of different ethnographic groups (Kazan Tatars, Kryashens, Mishars), in the spatial solution of performances, costume images, raised the concept of theatricality to a new qualitative level, introducing elements of stage design, a constructive approach. Here the carnivalization of a special property is manifested, close to the postmodern game of cultural and national heritage.

Ключевые слова: казанские татары, кряшены, татары-мишари, татарский театр, сценография, традиционная культура, фольклор, костюм, интерпретация.
Keywords: Kazan Tatars, Kryashens, Mishari Tatars, Tatar theatre, scenography, traditional culture, folklore, costume, interpretation.

Профессиональный татарский театр с самого зарождения играл огромную роль в сохранении языка и традиционной культуры татар. На разных этапах развития постановщики по-своему интерпретировали особенности бытового уклада, традиционного жилища, костюма: от копирования этнографического прототипа до современного сценического дизайна. Важное место в этом сложном процессе взаимодействия традиционной культуры и театрального искусства принадлежит художникам-сценографам.

Несмотря на сложный процесс эволюции татарской сценографии в XX в., следует отметить его инвариантную особенность: она всегда старалась 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. [6, с. 56].

Совершенно особую роль в развитии сценографии татарского театра сыграл художник из Башкортостана Т. Еникеев (2). Будучи главным художником ТГАТ им. М. Гафури, в течение двадцати лет он постоянно сотрудничал с татарским театром, с близкими по духу единомыш-

ленниками. С татарским театром, по признанию художника, его сблизила возможность экспериментировать. Его резкие идеи, начинания и здесь вызывали споры, но всегда поддерживались и находили продолжение в режиссерских решениях.

Самые яркие художественные достижения Тана Гумеровича связаны с Татарским государственным академическим театром им. Г. Камала в содружестве с режиссерами М. Салимжановым и Ф. Бикчантаевым. Учитывая своеобразие традиционной татарской сцены, художник последовательно обогащал ее образную систему, искал возможности для того, чтобы приблизить декорацию к действию, сделать сценическую пластику активнейшим компонентом спектакля. Его сценографические поиски позволяют говорить о новых и плодотворных тенденциях в татарском театре на рубеже веков. Современное по звучанию и экспериментальное по духу, творчество Т. Еникеева, который создает дизайн не только пространства, но и самого действия, всегда актуально для практиков театра.

В решении исторических и фольклорных произведений Т. Еникеев значительно опередил свое время. Он поднял на новый качественный уровень само понятие театральности в этих жанрах, ввел элементы сценического дизайна, конструктивный подход не ради формальных новшеств, а с целью более точного раскрытия особенностей культуры татарского народа.

Он выдумывает, изобретает, экспериментирует с символами, знаками, фактурами и техническими средствами. Художник серьезное внимание уделяет цветопластическому решению спектаклей, создает своеобразную «драматическую» фактуру. Эти качества проявляются в его творчестве и в прочтении национальной классики и современной драматургии.

Его знакомство с татарским зрителем состоялось еще в доперестроечную эпоху: в 1980 году для Татарского академического театра оперы и балета им. М. Джалиля он создал декорации для комедии «Башмачки». Его пригласили как художника, «в совершенстве владеющего техникой конструктивно-архитектонического решения сценического пространства» [1, с. 76]. Т. Еникеевым были разработаны «интересные, но технически сложные декорации», национальный колорит «восполнялся множеством деталей», «костюмы были выдержаны в стиле эпохи» [4]. В условности декораций, созданных художником, были органично вписаны костюмы, близкие к этнографическому прототипу.

В сценографии спектаклей «Гөргөри кияүләре» («Зятья Гэргэри», 1995) и «Йөрәк маем» («Душа моя», 1997) Т. Миннуллина, «полностью сти-

лизованных под народные представления» [5, с. 214], в центре внимания художника были характерные черты, обычаи и старинные обряды этнических групп татар: кряшен и сергачских мишарей (реж. М. Салимжанов). Первый из них до сих пор идет на сцене ТГАТ им. Г. Камала без изменений в оформлении Т. Еникеева. В этом спектакле музыка и танцы, сценические аттракционы, акробатика, дурачества соединяются в яркой остроумной манере. «Зятья» на импровизационных подмостках, имитируя повадки животных (быка, петуха), демонстрируют силу, ловкость и смелость в борьбе, в танцах и пении, разыгрывают пантомимы. В сценографии, костюмных образах явно проявляется ориентация на лубок, «ситцевый интерьер».

Действие происходит на площади перед фасадом дома-крепости, который «штурмуют» будущие зятья Григория. В финале ворота открываются, и молодые проходят в маленькую часовню.

Т. Еникеев создал декорации с учетом основных особенностей расположения домов татар-кряшен (окна, размещенные на длинной стороне дома, смотрят на улицу), с соблюдением характерных черт декорировки. Пристальное внимание обращено на украшение ворот (русские ворота с глухими створками, с калиткой — признак состоятельности) [3, с. 65] и наличников окон резьбой: крупные розетки цветочного характера, треугольники. Традиционный дом с двух сторон замыкают изгороди (плетень): в спектакле обшитый досками дом с обеих сторон фланкируют плетни, холщовые колышущиеся полотнища, с нарисованными орнаментальными узорами татарской вышивки, ассоциируются порой с занавесями (чаршау), полотенцами с красной каймой на концах, с изображениями парных птиц, одинокого петуха, деревенских девушек с коромыслами. На заборах изображены березовые веточки.

Костюмы сшиты в соответствии с этнографическим принципом. Художник стремился создать новые театральные формы одежды, основанные на традиционном крое туникообразной рубахи. При конструировании костюма широко использовались вышивка, тесьма в виде каймы, а также этнографические костюмы из гардероба театра, аутентичные украшения. Были реконструированы некоторые самобытные черты в крое костюмов, в способах ношения, в украшениях.

Здесь можно увидеть несколько разновидностей женской туникообразной рубахи, отражающих основные этапы ее развития: у старшего поколения рубаха — с цельным остовом, у молодых — с горизонтальным членением остова, с пришивными воланами на подоле. Костюмы созданы

с учетом того, что «кряшены часто верх или укороченный остов шили из домотканины (пестряди или крашенины), а широкий подол или только верхний волан — из фабричной материи» [2, с. 47], поэтому объединяющим все костюмы (рубашка, жилет, брюки) признаком является клетка, олицетворяющая домотканую пестрядь. Неотъемлемой деталью одежды женщин старшего и среднего поколений являются передники. Мужская рубаха отца героини (Григория) также близка к этнографическому прототипу: рубаха навыпуск, с боковыми клиньями, ластовицами. Концы рукавов, подол, подполок рубахи украшены вышивкой. Поверх рубахи затянут пояс. Как и полагалось замужним женщинам, жена Григория на голове носила головное покрывало «сүрәкә» (сорока), украшенное позументом, тесьмой и двумя рядами монет. Все женщины во втором акте надевали нагрудные украшения, состоящие из нескольких рядов монет, в том числе Урина — невеста в национальном костюме.

В спектакле «Душа моя» Т. Еникеев в эскизах костюмов также отразил основные территориальные особенности одежды сергачских мишарей, для которой характерен «лоскутный узор» (в частности, на полотенцеобразном покрывале тастар и на рубахе). Для оформления деталей костюмов также была использована домотканина (пестрядь в клетку). Поскольку действие происходит в наше время, молодое поколение играло в спектакле в современной одежде, без отличительных особенностей мишарского костюма.

В спектакле «Душа моя» замкнутое сценическое пространство, как и в восточном театре, ограниченное фиксированным задником, без каких-либо атрибутов дома, напоминало корейско-японские картины, на которых изображены водоем с цветущими деревьями на берегу, солнечный диск на небе. В макете на арьерсцене на возвышении расположен небольшой мостик на фоне белого экрана. В центре качается лодка на «воде». Берег обозначен станками-мостиками — актеры двигались по этой заданной художником траектории. Близость к зрительному залу, ограниченное пространство обязывали актеров детально разрабатывать свои движения и общий ритм спектакля, чтобы не разрушить целостность спектакля. Здесь нельзя было делать широкие планы, все герои действовали очень компактно. На такой тесной сцене большая роль отводилась свету, чтобы была видна мимика, эмоции героев. Мечты, грезы главного героя (Галяветдин) об отъезде в Японию реализовывались в танцах девушек в кимоно.

Такая же свободная импровизационная игра с формами и стилями характерна для спектакля «Ак калфак» М. Файзи (участник Международного театрального фестиваля в Каире, в 1999 году получил премию «За высокую постановочную культуру» на V Республиканском театральном фестивале им. К. Тинчурина) в Альметьевском драмтеатре (реж. Ф. Бикчантаев). Художник главный конфликт спектакля — столкновение природного божественного чувства с миром социального неравенства — решал в контрастном противопоставлении — живой натуры и искусственной фактуры, символики цветов (красного и белого), наделив их по-восточному поэтическим настроением. При этом художник в лучших традициях музыкально-поэтического театра удачно стилизовал татарский общенациональный костюм, используя современные ткани и аксессуары. Совсем дерзким можно считать решение костюмов главных героев. Поэт-пастух, воспевающий свою любовь в песнях, в природном окружении предстает как первобытный человек в безрукавке, сшитой из шкур, а во время встречи с возлюбленной — в джинсах и ковбойских сапогах с накладками. Отец героини — в восточном халате, с феской на голове — совсем современный тип «нового татарина». Так художник смешивает разные эпохи в едином пространстве.

Таким образом, в творчестве Тана Еникеева особенно отчетливо проявляется карнавализация (следуя Бахтину) особого свойства, очень близкая к постмодернистской игре культурно-национального наследия: смешение признаков не только различных эпох, стилей, направлений, но и национальных культур. Помимо фольклорной традиции, можно обнаружить влияние и живописных образцов (особенно в решении сценического пространства).

Очень важным условием объединения культурных контекстов, создания их полифонического звучания является включение их в общечеловеческое пространство, которое, в свою очередь, не соотнесено с каким-либо конкретным историческим временем.

В целом такие признаки татарского театра, как исторический контекст, психологизм, реализм, детализация, остались прежними, но, благодаря художнику, возник очень важный дополнительный смысловой акцент: все происходящее оказывается вписано в контекст общечеловеческой культуры, описываемое событие приобретает некое вечное, вневременное звучание.

Примечания:

1. Казанские татары – одна из основных этнических групп, составляющих татарский народ. Этническую основу казанских татар составили тюркские (булгары, кыпчаки, хазары , ногаи и др.), также отчасти местные финно-угорские народы и представители именьковской культуры.

Кря́шены (тат. керәшеннәр от рус. крещён; крещёные татары, тат. керәшен татарлары) — этноконфессиональная группа в составе татар волжского и уральского регионов, исповедуют православие. Компактно проживают, в основном, в Татарстане, в небольшом количестве в Башкортостане, Удмуртии, Челябинской области, а также Самарской и Кировской областях.

Мишари́ или татары-мишари́ (устар. мещеряки; тат. мишәрләр, мишәр татарлары, татарлар) — субэтнос татар Поволжья и Приуралья. Разговаривают на мишарском диалекте татарского языка.

2. Еникеев Тан Гумерович (1.10.1948). Родился в Уфе. Художник театра, дизайнер, живописец, график. Заслуженный деятель искусств РФ (1994), заслуженный деятель искусств БАССР (1980), лауреат Государственной премии РФ (1996), лауреат премии Комсомола Башкирии им. Г. Саляма (1982), член СХ СССР (РФ) с 1977 г. Окончил театрально-декорационное отделение факультета живописи МГХИ им. В.И. Сурикова (1969–1975, мастерские профессора, академика В. Рындина, профессора, академика М. Курилко-Рюмина и профессора М. Пожарской). С 1973 по 1980 год — художник-постановщик БГАТД им. М. Гафури, с 1980 по 2000 год — главный художник театра. В настоящее время — главный художник Оренбургского государственного драматического театра им. М. Горького.

Список литературы:

1. *Донина Л.Н.* Татарский костюм в театре: проблемы интерпретации и реконструкции: диссертация кандидата искусствоведения. — Москва, 2010. — 220 с.

2. *Мухамедова Р.Г.* Татарская народная одежда. — Казань: Татарское книжное издательство, 1997. — 223 с.

3. *Мухаметшин Ю.Г.* Татары-кряшены (историко-этнографическое исследование материальной культуры), середина XIX — начало XX в. — Москва: Наука, 1977. — 183 с.

4. Национальный архив Республики Татарстан. Ф.Р-6663. Оп. 7. Ед. хр. 273. Л. 36.

5. *Салихова А.Р.* Особенности формирования и развития татарского сценического искусства. — Казань: ИЯЛИ, 2016. — 360 с.

6. *Султанова Р.Р.* Сценография татарского театра: основные этапы и закономерности развития (XX — нач. XXI в.). Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения. — Москва, 2018. — 61 с.