

Султанова Рауза Рифкатовна

ЭЛЕМЕНТЫ ЦИРКА И КЛОУНАДЫ В ТАТАРСКОМ ТЕАТРЕ (ПРОБЛЕМЫ СЦЕНОГРАФИИ)

В статье впервые поднимаются проблемы трансформации и интерпретации циркового искусства в татарском театре на разных этапах его развития (на примере театра им. Г. Камала). Рассматриваются элементы цирковых представлений в массовых народных праздниках и играх. Особое внимание уделяется экспериментам в области циркизации в 1920-е годы, продолжению традиций балагана и клоунады в комедийных и сатирических спектаклях в 1970-90-е годы. Отмечается оригинальное использование приёмов цирка на современном этапе, приведших к качественным изменениям в сценографии и во внешнем облике персонажей.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2015/2-2/47.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2015. № 2 (52): в 2-х ч. Ч. II. С. 187-192. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2015/2-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

- Буржуазная этическая модель по целесмысловой ориентации не может коррелировать с небуржуазной ценностной системой, но в силу своей неустойчивости может легко трансформироваться в нее. Сегодня этого не происходит только потому, что светское пространство, производной которого является буржуазная ценностная система, сохраняет пока свое доминирующее положение в европейской культуре. Но, как только произойдет деформация светской ценностной системы, а это может произойти уже в неотдаленном будущем в связи с постмодернистским кризисом человеческого разума (сакральной основы светской культуры), капитализм может исчезнуть, во всяком случае, в своем западноевропейском классическом варианте.

Список литературы

1. **Лаваль К.** Человек экономический. Эссе о происхождении неолиберализма / пер. с фр. С. Рындина. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 432 с.
2. **Лихачева О. В.** Ценности и преобразовательная деятельность человека // Альманах современной науки и образования. Тамбов: Грамота, 2010. № 1 (32). Ч. II. С. 63-64.
3. **Разин А. С., Белов А. В.** Проблема дифференциации религиозно-нравственных принципов хозяйственного аскетизма в протестантизме // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2012. № 6 (20). Ч. II. С. 159-163.
4. **Смирнов Р. К.** Введение в этику экономических отношений: учеб. пособие. Казань: Казанский ун-т, 2012. 104 с.
5. **Фуко М.** Рождение биополитики [Электронный ресурс]. URL: http://royallib.com/book/fuko_mishel/rogdenie_biopolitiki.html (дата обращения: 28.09.2014).
6. **Харви Д.** Краткая история неолиберализма. Актуальное прочтение [Электронный ресурс]. URL: http://www.k2x2.info/politika/kratkaja_istorija_neoliberalizma/p1.php (дата обращения: 12.10.2014).

GENERAL PRINCIPLES OF RELATIONSHIP BETWEEN BOURGEOIS AND NON-BOURGEOIS ETHICS

Smirnov Roman Kamilevich, Ph. D. in Philosophy
Kazan (Volga Region) Federal University
roman-kazan2008@yandex.ru

The article analyzes the issue of relationship between bourgeois and non-bourgeois ethics. The author determines difference between these ethical models from each other. Principles that characterize the interaction of bourgeois and non-bourgeois ethics are identified and described. Among them there is not only the principle of mutual denial, most commonly found in literature, but also the principle of addition and sustainability. Basing on these principles conclusion is made about features inherent in bourgeois ethical system.

Key words and phrases: bourgeois ethics; non-bourgeois ethics; value system; holistic model of ethics.

УДК 7

Искусствоведение

В статье впервые поднимаются проблемы трансформации и интерпретации циркового искусства в татарском театре на разных этапах его развития (на примере театра им. Г. Камала). Рассматриваются элементы цирковых представлений в массовых народных праздниках и играх. Особое внимание уделяется экспонатам в области циркизации в 1920-е годы, продолжению традиций балагана и клоунады в комедийных и сатирических спектаклях в 1970-90-е годы. Отмечается оригинальное использование приёмов цирка на современном этапе, приведших к качественным изменениям в сценографии и во внешнем облике персонажей.

Ключевые слова и фразы: татарский театр; сценография; народные зрелищные формы; клоунада; балаган; циркизация; театральная афиша.

Султанова Рауза Рифкатовна, к. искусствоведения

Институт языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан
rauzasultan.art@mail.ru

ЭЛЕМЕНТЫ ЦИРКА И КЛОУНАДЫ В ТАТАРСКОМ ТЕАТРЕ (ПРОБЛЕМЫ СЦЕНОГРАФИИ)[©]

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 слишком сложное для них драматическое искусство. Зато народу было понятно цирковое искусство, поэтому первые татарские драматурги многие образы и мотивы для своих пьес черпали из эстетики народных зрелищ. Цирк, ярмарка и жизнь улицы оказали непосредственно культурное влияние на сценическое искусство, воспроизводящее картины действительности и разыгрывающее ряд типичных, уже ставших к этому времени условных сюжетов и жанров. Искусство цирка, основанное на ловкости владения человеческим телом и мастерством управления природой, площадной балаган, срывающий всякого рода социальные маски и обнажающий скрывающееся за ними природное начало, близко театру. Источником вдохновения послужили и собственно народные зрелищные формы.

Фольклорные истоки

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

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

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

К типу массовых зрелищных игр и представлений относится и народный цирк – «Медвежья пляска» («Аю битүчеләр» – люди, заставляющие медведя плясать, т.е. дрессировка медведя), которая была популярна до XIX века. Программа таких «бродячих цирков» была насыщена шутками, шумной музыкой и другими элементами народного искусства. Исследователь татарского фольклора Н. Ханзафаров со слов современника Тукая журналиста Вафы Бахтиярова описывает это представление следующим образом: «Укротителей медведей сельские посредники, аксакалы, молодежь встречали на лошадях за несколько верст от населенного пункта. При входе в село укротители играли на барабанах, на домрах, пели частушки (“такмак”). Сельчане встречали их дружно, оживленно, одевались, как на праздник. Затем в центре села или на его окраине сооружался майдан. Сзывая людей на представление, бьют в барабаны, трубят. Когда собираются зрители, укротители показывают пляску медведей под аккомпанемент домры и частушек. Кураисты играют, исполнители песен подпевают, в адрес молодых женщин и девушек мастера такмаков исполняют шуточные куплеты. Группа медвежьего цирка состояла из 5-6 человек и включала в себя кураистов, домбристов, исполнителя песен, мастера такмака и юмористов. После представления один из них собирал плату – деньги, яйца, подарочные полотенца, платки» [22, с. 34].

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

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

Наиболее ярко и выпукло цирковые элементы и клоунады присутствуют в старинном народном празднике Сабантуй (*буквально – праздник плуга – прим. автора – Р. С.*), первое упоминание о котором относится к концу XIII века [19, с. 174].

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

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

Закономерно, что поэтика и эстетика многих татарских пьес первой четверти XX века были близки к этнографическим и фольклорным истокам («Авыл бэйрәме» – «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 в т.ч. циркового искусства с песенно-музыкальными традициями народного творчества говорят также система терминов: «чичан» (народный сказитель, импровизатор), «телмарчи», «бахши» (учитель-режиссер), «шамакай» (клоун), «масхарабаз» (комедиант), «кәмитче» (артист цирка), «тамаша» (карнавал).

Первые театральные афиши

Влияние цирка, ярмарки испытывали и театральные афиши¹. Еще в конце XIX века семейные спектакли проходили без официального объявления и продажи билетов. О них знал лишь узкий круг людей.

В период общего революционного подъема осенью 1905 года появляется и первая татарская театральная афиша. Как пишет Б. Гиззат, она была цветной и на русском языке [3]. Сообщалось, что первый раз в России труппой мусульманских артистов будет дан спектакль на русском и татарском языках. В программе: сцены

¹ Цирк в Казани ведет начало от цирка братьев Никитиных, для которого в 1890 году было построено специальное здание [20, с. 772].

из комедии А. Грибоедова «Горе от ума», комедии Н. В. Гоголя «Ревизор», а также комедия «Свет и тьма» Н. Островского (в вольном переводе пьеса «В чужом пиру похмелье»).

Это была настоящая рекламная афиша: больших размеров и оформленная с учетом вкуса, потребностей и особенностей публики. Желая привлечь побольше зрителей, организатор первой профессиональной труппы в Оренбурге И. Кудашев-Ашказарский использовал витиеватую форму афиш цирковых программ, любимых представлений татарской публики [10, с. 35]. 22 июня 1907 г. в Симбирске после спектаклей «Неучи и ученые» («Наданнар илә галимнәр») И. Кудашева-Ашказарского, «Хирургия» и «Злоумышленник» («Гыйлем тәшрих, касыйд») А. П. Чехова, поставленных наряду с танцами, стихами, играми и «музыкально-вокальным дивертисментом» в программу вечера был включен и фейерверк.

Вплоть до конца 1920-х годов в программе афиш наблюдаются элементы цирковых представлений. Например: программа афиши спектаклей «Ирем кайтты» («Муж вернулся») и «Имчеләр корбаны» («Жертва знахарей») Г. Монасыпова от 17 января 1918 года, оформленной в виде вышитого платочка с цветочным орнаментом, гласит: «На вечере дивертисмент, танцы, лотерея, американский аукцион, конфетти, серпантин и др.»¹.

Театральные эксперименты 1920-х годов

В 1920-е годы элементы цирка, клоунады укрепились и дали ростки в постановках Р. Ишмурата². Придя в Академический театр в 1926 году, он осуществляет постановку двух комедий: «Йоқы патшалыгында» («В царстве сна») и «Өтек философ» («Паленый философ»). Обе постановки, как писал И. Ингвар, свидетельствовали о стремлении режиссера к созданию занимательного театрального действия. Обилие разнообразных трюков, игра вещей, кинетическое оформление придавали спектаклям ярко выраженный буффонадный характер. «Это были озорные спектакли, но поставленные так увлекательно, что даже такие серьезные актеры, как Тарханов, Сакаев, с удовольствием принимали в них участие» [8, с. 35]. Ознакомившись с рецензиями того времени, убеждаешься, что это были не столько спектакли в чистом виде, сколько комплексные представления, состоящие из двух частей: собственно спектакля и концертной программы. При этом по стилистике они решались в духе народного, балаганного театра, но с учетом опыта современного театра, литературной пародии и карикатуры. С этими эстетическими установками был связан и облик персонажей в спектакле «В царстве сна». Русскому Эмигранту, проживающему в Париже, Главный большевик видится полудиким варваром, клоуном, одетым летом в меховую шубу, одна нога обмотана пестрой материей, другую прикрывает широкая штанина навывпуск. На шее у него вшита длинная красная лента, и он весь увешан разноцветными бомбами, огромным револьвером, винтовкой и саблей [15]. Принцип отстранения, условности на грани абсурда прослеживается и в решении пространства, и вещественных элементов спектакля: в представлении Эмигранта в России даже яблоко делится по принципу социализма, а простые тачки, телеги большевиками воспринимаются как автомобили. Перед каждым эпизодом на высоко вывешенном экране появлялись титры, указывающие на время и место действия, иногда объясняющие суть происходящего. В финале на всю ширину сцены высвечивался плакат с надписью «Да здравствует 9-я годовщина Октября», на фоне которого сам Р. Ишмурат читал стихи Х. Туфана, высмеивающие богачей, белых, эмигрировавших за рубеж, и собственные стихи, восхваляющие достижения Октябрьской революции. В спектакле «Өтек философ» («Паленый философ») (художник С. Яхшибаев) все вещественные элементы (шкаф, стулья) преобразовались на глазах у зрителя, выполняя разные функции. Когда менялись декорации, использовались шумовые и световые эффекты [9, б. 242, 246].

Поиски новых оригинальных форм привели режиссеров и художников к пересмотру своих позиций по отношению и к постановкам классики. Так, в спектакле «Ревизор» (режиссер Г. Девишев) появлялись интермедийные сцены чиновников и лошадиная голова в упряжке, выглядывающая из-за угла дома в сцене отъезда Хлестакова, а в спектакле «Башмагым» – спускающийся сверху на первом плане и висящий на протяжении всего спектакля огромный башмачок.

В спектаклях «Упкын» («Омут»), «Боз астында дулкын» («Волны подо льдом») А. Рахманкулова, «Камали карт» («Старик Камали») Ф. Бурнаша артисты, разодетые в разноцветные цирковые костюмы, ходили по высоким лестницам, разъезжали на мотоциклах по зрительному залу. В эти годы К. Тинчурин ставит свою переделанную на татарский лад сказку К. Гоцци «Принцесса Турандот» («Хан кызы» – «Дочь хана») – спектакль утонченных линий, вычурных рисунков, восточных мотивов [8, с. 32]. В Национальном музее хранится фото сцены из этого спектакля. Костюмный облик персонажей, все пространство стилизовано под Восток, отличается яркостью, нарочитой пестротой, непосредственностью и сказочностью. Близок к этому и спектакль «Тахир и Зухра» Ф. Бурнаша.

Во всех этих постановках очевидны прямые влияния деклараций Форетгера о «мюзикхоллизации» и «циркизации» театра С. Эйзенштейна, что особенно близко было творческому методу режиссера С. Я. Валеева-Сульвы.

Особенно плодотворным было его сотрудничество с художником П. Т. Сперанским. В свете нашей проблемы представляет интерес оформленный им спектакль «Голубая шаль» К. Тинчурина.

Если П. Беньков этот спектакль в 1926 году поставил с бытовой достоверностью и тщательностью историка, то П. Сперанский условностью решения многих классических пьес приближается скорее к поискам «левых» театров. Если у Бенькова явна склонность к бытовому рисунку, то у Сперанского – гротеск, преувеличенность в решении быта.

Если рассмотреть в контексте времени, то постановка «Голубой шали» (режиссер С. Валеев-Сульва) в 1929 году обозначила движение к новым формам в оформлении и вполне отвечала задачам «политической

¹ Афиша находится в постоянной экспозиции музея театра им. Г. Камала.

² По мнению Я. П. Гамзы (Кадери Бичун) именно в лице выпускников Татарского театрального техникума (Ишмуратов, Касимов) театральное крыло Татлефа продолжило борьбу [7].

агитации»: по мнению режиссера в основе поисков «лежало стремление шире охватить современную жизнь, отобразить ее новыми художественными средствами» [4, с. 472].

В январской постановке за основу решения взяли стилизованную шаль «сделали эмблему из цветов» [12]. На первый план выдвинулась задача показа красоты деревенской природы и на этом фоне бесчинства ишана. Таким образом, судьба девушки Майсары уподобляется цветку, вырванному грубыми руками ишана. Выстроенные на сцене П. Сперанским яркие, цветастые боковики, падуги и живописный задник воспринимаются как элементы шали (сохранилось фото этого спектакля, на котором очень выразительно смотрятся диагонально свисающие фрагменты ткани с бахромой).

Хотя оформление и соответствовало всему стилю спектакля, некоторые критики признали постановку неудачной. Например, Муса Латыф: «Цветы, похожие на японские шалаша, декорация с бахромой уведят зрителя от действительности. Преувеличение, фантазия – безуспешный путь» [Там же]. В декабрьской постановке была поставлена иная задача: на основе национального праздника сабантуй создать зрелище народных игр, обычаев и традиций и подчинить «фактуру» всего спектакля решению этой задачи [2].

В «Записках артиста» Х. Салимжанов вспоминает: «Мы вместо того, чтобы создать реалистические образы, надели красные, синие, желтые, зеленые, фиолетовые, черные костюмы. Ишан с ног до головы должен был быть зеленым, даже усы и борода должны были быть зелеными... На лицах нарисовали комбайны. Интересно же. В стране идет коллективизация. Эпоха трактора...» [18, б. 148-149]. По справедливому замечанию Р. Игламова такое решение было прямым вызовом натурализму [7, с. 336]. Хотя нужно отметить, что современные критики до сих пор воспринимают эти постановки неоднозначно: одни усматривают в них игнорирование характера драматургического материала, введение в ткань реалистического произведения выдуманных вещей [4, с. 472], другие – нарушение стилистического единства из-за формалистических выдумок [1, с. 194], третьи называют декорации абстрактными и считают, что они мешали игре актеров [11].

Нам представляется, что весь комплекс поставленных режиссером и художником идей был необычен. Они понимали, что в театре формальный поиск необходим, ибо «постановка всегда дает новое освещение текста и что его смысл при этом не устанавливается заранее и окончательно» [14, с. 413]. Фольклорная основа пьесы Тинчурина потребовала кардинально нового решения игрового пространства. Рассматриваемые работы при разнице оформления объединяет обращение к истокам народного театра и возрождение некоторых традиций и приемов народного ярмарочного театра: это было «балаганное» представление с его непосредственностью и элементами сказочности. П. Сперанский пытался реконструировать сам дух первоначальной театральности, игры, вовлечения зрителя. В основе оформления лежало изучение народного искусства, но это было проведено через стихию игры, дурачества, маскарада. С этими эстетическими установками было связано все художественное решение спектакля.

Постановщики подошли к материалу с долей иронии, она прочитывается в костюмах, гримах и аксессуарах персонажей. Изображение на лицах тракторов и комбайнов, как символов эпохи, зрители воспринимали как своеобразный грим – это «цитирование» из фольклора: участники календарного обряда Нардуган (масленичных масок) вымазывали свои лица сажей или краской до неузнаваемости [27, б. 150]. Принцип отстранения, условности на грани абсурда прослеживается в costume ишана: он весь в зеленом (поверх белой длинной рубахи и белых штанов надет зеленый «жилан», из кармана камзола выглядывает длинная цепочка часов, на голове огромная зеленая чалма, в руках зеленый посох и крупные черные четки) [13, с. 55]. Как видим, в costume ишана этнографический костюм сочетается с сочиненными деталями. Это было неслучайным: достигался комический эффект. Таким образом, художник здесь использовал балаганский прием сатирического осмеяния и шаржирования представителей ислама, это его попытка придать costume наивно-символическое значение.

Необходимо отметить, что в этом спектакле, на наш взгляд, наблюдаются сугубо театральные способы опрошения, огрубления образа на сцене. Важным моментом, как было указано в рецензии И. Уразова (после гастролей в Москве), в этой постановке было возникновение масок. «Из него (быта) испарилась часть “фотографическая” и остались – маски» [21]. Маски нового татарского театра – ишан, юноша, вернувшийся с «отхожих мест» – с шахт и т.д. (т.е. маски эпохи). Идею маски художник воплощает с помощью costume, и ее визуальное воплощение как у К. Коровина, так и у художников «Мира искусства» [23, с. 170], ассоциировалось с цветковым пятном: ишан – зеленый, молодежь – пестрая, яркая, многоцветная. Свободно падающая одежда, скрывающая тело и напоминающая монашеские одеяния, множество украшений – такой costume дематериализовывал артиста, являясь средством абстрагирования от реальности. Иронично-гипертрофированная одежда, парики, грим оттесняли лицо на второй план. Оно становилось лишь частью пластической композиции, поглощаясь цветом и орнаментальным ритмом. В подобном случае «не лицо, а острый, подчас гротескный силуэт этой композиции становится стилизованной маской ушедшей эпохи» [Там же, с. 172].

Наблюдается связь costume с декорацией: крупные яркие цветы в оформлении переключаются с нарочитой пестротой, крупными узорами и монументальными формами одежды. В costume очень много сложной вышивки, придающей национальный колорит облику персонажей (женские платья, тубетейка, калфак, платки, накидки с тамбурной вышивкой).

Постановку «Голубой шали» в 1929 году сегодня уже расценивают как серьезное достижение театра. Но как говорит театровед Н. Игламов, ирония и гротеск в конкретно исторических условиях бытования татарского актера и зрителя не могли обеспечить спектаклю прочный успех [6, с. 165].

В эпоху соцреализма

1930-50-е годы истории татарского театра не оставили ярких сценических страниц по интересующей нас проблематике. Свою жизнеспособность доказали лишь произведения, созданные по фольклорным мотивам. Самым значительным достижением этого периода исследователи отмечают спектакль «Ходжа Насретдин»

по пьесе Н. Исанбета (1939), зародившейся на почве народной смеховой культуры, тесно связанной с культурой Востока, в которой прослеживаются закономерности эстетики карнавального мышления [22, с. 104-109].

И в 1960-70-е годы, в условиях жестких цензурных ограничений и идеологических предписаний, глубокой подтекста и остротой иронии отличались спектакли-сказки, спектакли-притчи («Парень из Кырлая» Н. Исанбета, 1968; «Альмандар из деревни Альдермыш» Т. Миннуллина, 1976). В плане обновления жанровой палитры татарского театра весьма примечательной была сатирическая комедия «Парень из Кырлая», в которой «драматург воссоздает тот причудливо сказочный мир людей и мифологических существ, где человеческие пороки развенчиваются в острогротескной форме» [Там же, с. 194].

Поэтому она была неоднозначно воспринята в свое время официальной критикой и быстро сошла со сцены. Главными героями спектакля оказались не властимущие, а мифологический образ черта (Шурале) – представителя материально-телесного низа, возвышающегося над людьми, над всем миром. Это подчеркнуто и на эскизе суперзанавеса художником М. Сутюшевым. Шурале, стоя на круглом подиуме с изображением леса держит в руках огромное полотенце, на котором разноцветными буквами начертано название спектакля «Кырлай егете». И он вместе с шуралейтими «ведет» спектакль, демонстративно открывая и закрывая занавес.

Показательна в свете нашей темы постановка спектакля «Автомобиль, автомобиль» Ф. Яруллина в 1974 году режиссером М. Салимжановым, близкая по своей природе к карнавальной форме массовых зрелищ («тамаша»).

По определению театроведа И. Иляевой: «эта пьеса, с одной стороны, смешная игра, как водевиль “Четыре жениха для Диляфруз” Т. Миннуллина, а с другой стороны – бытовая комедия. <...> В результате смешения этих жанров актеры то играют комедию, то забавную игру» [Там же, с. 208].

Комический эффект достигался точной оценкой положения людей, ослепленных блеском автомобиля, посвятивших себя гипертрофированной идее – во что бы то ни стало «быть как они», «быть в числе важных, избранных».

В неуклюжей маскировке, наивном важничании комедийных персонажей, недавних жителей села, в роли горожан Н. Ханзафаров видит родство с героями «Мещанина во дворянстве» [Там же].

Открывается занавес. Зрители видят броские, пестрые аппликации декорации, фанерные «Жигули» и «Москвич». Тряпочный бык, игрушечный автомобиль охранника, цирковые костюмы почти клоунские, шаржированные персонажи и другие предстают как на карнавале.

Контрастное сочетание клоунады и вполне жизненно-бытовой манеры игры, как считает Н. Ханзафаров, удачно использовано театром для сатирического обострения [Там же, с. 209].

Нету тайны у занавеса...

Современный этап развития театра позволяет сделать вывод о том, что цирковые представления, как и все народные зрелища, для игры актеров и решения декоративных и постановочных задач создают разнообразные возможности. Во-первых, зритель вводится в иную психологию восприятия, часто становясь участником постановки. Во-вторых, происходит обогащение театрального языка, передаваемого не словами, а движением, жестом, пластикой тела актера. «Актер освобождается от плена подмостков и рамп, отчуждающих его от зрителя, и становится в условия совершенно другие в смысле внешних пластических задач и внутренних переживаний» [5, с. 151].

Использование сценографом архитектурных особенностей самого театрального здания как «театра-арены» дает необычайное богатство планировочных мест, органически связывая зрительный зал и место действия в единое целое. Например, в спектакле «Четыре жениха для Диляфруз» Т. Миннуллина художник С. Скоморохов на сцене «продолжает» стены настоящего зрительного зала, создавая в реальном пространстве атмосферу «райского сада» с огромными корзинами, наполненными красными яблоками. По ходу действия актеры время от времени располагаются на стульях как зрители первого ряда и тоже созерцают происходящее на сцене.

Оригинально здесь применение принципов игровой природы цирка, переключки с элементами эстрады, сценическим аттракционом (езда на велосипеде, мотоцикле), акробатических номеров, исполняемых актером И. Габдрахмановым: чтобы понравиться Диляфруз, он делает полусальто, с разбега прыгает на стену, чтобы выразить свою радость после ее похвалы.

В спектакле «Зятья Григория» Т. Миннуллина музыка и танцы, сценические аттракционы, акробатика, дурачества соединяются в яркой остроумной манере. «Зятья» на импровизационных подмостках, имитируя повадки животных (бык, петух), демонстрируют силу, ловкость и смелость в борьбе, в танцах и пении разыгрывают пантомимы. В сценографии, костюмных образах явны ориентации на лубок, «ситцевый интерьер» (сценограф Т. Еникеев).

Своеобразно использование приемов цирка на современном этапе режиссером Ф. Бикчентаевым, превращающим сцену в искрящуюся буффонаду. Своей яркостью, любовью к игре его постановки придают театру живость, вновь напоминая зрителям о балагане, ярмарке и цирке. Он вдохнул современной сцене энергию фарса, добываясь этого введением элементов абсурда, фривольности, клоунады. Всевозможные трюки, полеты, переодевания, раскрашивание лиц, использование кинохроники 1920-х годов, эклектически странные костюмы (татарские вперемежку с французскими) и, наконец, такие элементы сценографии, как колеса, ламберный стол, превращающийся в «карусель», настоящий белый трамвай начала века, двигающийся в различных направлениях по кругу, дают ощущение игры, движения, дополнительную динамику действию в спектакле «Банкрот» Г. Камала. Разно-великие клетки, спускающиеся с колосников, трансформирующиеся по ходу действия то в клетку для обезьяны, то в сейф, то в дирижабль в финальной сцене, способствовали театрализации сценического пространства. «Сумасшедший Сиразетдин», сидя на обеденном столе и изображая обезьяну, шокирует и развлекает публику.

Таким образом, современный татарский театр в поисках путей обновления и обогащения театрального языка, обращаясь к традициям цирка, клоунады, пытается найти новые пути к зрителю, новые точки соприкосновения и выстраивания театрального пространства. Театр преодолевает узкие рамки традиций, превращается в огромное поле экспериментов и взаимодействует со всем культурным контекстом современной эпохи. По справедливому замечанию С. В. Синцовой, «театр как губка впитывает в себя любую вещь или явление, составляющее культурный контекст, оказавшиеся в поле притяжения культуры своего времени» [17, с. 157].

Приведенный краткий анализ показывает, что на протяжении всей истории татарского театра наблюдается активное внедрение в структуру спектакля цирковых приемов и клоунады. Если на первом этапе становления, в начале XX века, в основном, делалась ставка на «наивный реализм», на развитие наглядности образа, узнаваемого и понятного в народной среде, когда фольклорные элементы включались без особых изменений, то 1920-30-е годы (экспериментальный этап), характеризующиеся сатирическим и пародийным началом, отличаются более разнообразным решением сценического пространства и костюмных образов.

Некая «интеллектуальная усталость» в татарском театре в 1960-70-е годы привела к возвращению фольклорных истоков, народной комедии. В конце 1980-х – начале 1990-х гг. волна становления национального самосознания и самоопределения привела к более углубленным формам циркизации, к возврату к первоначальным истокам народного театра, балагана, которые своей экспрессивностью и эмоциональной предельной выразительностью, упрощенностью образов находят повышенный отклик у зрителей. Таким образом, зрелищность становится центральной движущей силой, которая делает современный театр более понятным и воспринятым.

Список литературы

1. Арсланов М. Театральное режиссерское искусство (1906-1941). Казань: Татар. кн. изд-во, 1992. 336 с.
2. Вэлнев-Сулъва С. «Зэнгэр шэл» не янача кую турында // Кызыл Татарстан. 1929. 19 декабря.
3. Гиззат Б. Первая театральная афиша // Советская Татария. 1956. 30 декабря.
4. Гиззат Б. Татарский театр // История советского драматического театра: в 6-ти т. М.: Наука, 1967. Т. 3. 613 с.
5. Дехтерева А. Цирк как особая форма театрального пространства (примеры российского опыта первой трети XX века) // Пути и перепутья: материалы и исследования по отечественному искусству XX века / сост. и ред. А. В. Дехтерева и Н. С. Степанян. М.: Редакционно-издательский отдел НИИ Российской академии художеств, 2001. С. 147-165.
6. Игламов Н. «Голубая шаль» К. Тинчурина // Татарский государственный академический театр имени Галиасгара Камала. Сто лет: в 2-х т. Казань: Заман; Татар. кн. изд-во, 2009. Т. 1. Спектакли. С. 165-171.
7. Игламов Р. Загадка «Голубой шали» // Многоязыкий театр России (театры автономных республик РСФСР сегодня). М.: Всероссийское театральное общество, 1980. С. 335-337.
8. Ингвар И. К вопросу об истории режиссуры татарского театра (1906-1956) // Архив Союза театральных деятелей РФ. Ф. 7. Оп. 83.
9. Ишморат Р. Гомер сукмаклары. Казань: Татар. кит. нәшр., 1987. 408 б.
10. Кумысников Х. Истоки сценического реализма. Казань: Татар. кн. изд-во, 1982. 136 с.
11. Кумысников Х. Путь роста // Советская Татария. 1958. 24 января.
12. Латыйф М. Зэнгэр шэл // Эшче. 1930. 2 июнь.
13. Мөсәгыйть Ф. Х. Уразиков. Казань: Таткнигоиздат, 1957. 67 с.
14. Пави П. Словарь театра / пер. с фр. М.: Прогресс, 1991. 480 с.
15. Парсин М. Йокы патшалыгында // Кызыл Татарстан. 1926. 9 ноября.
16. Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 2968. Оп. 1.
17. Синцова С. В. Художественное предвидение новых искусств. М.: Нобель Пресс, 2013. 200 с.
18. Сәлимижанов Х. Артист язмалары. Казань: Татар. кит. нәшр., 1966. 178 б.
19. Татарская энциклопедия: в 6-ти т. Казань: Институт Татарской энциклопедии АН РТ, 2010. Т. 5. Р-С-Т. 736 с.
20. Татарстан: иллюстрированная энциклопедия / гл. ред. А. М. Мазгаров; отв. ред. Г. С. Сабирзянов. Казань: Институт Татарской энциклопедии АН РТ, 2013. 816 с.
21. Уразов И. Гастроли татарского государственного театра // Красная Татария. 1927. 5 сентября.
22. Ханзафаров Н. Г. Татарская комедия. Казань: Фэн, 1996. 266 с.
23. Хмелева Н. П. Маска-лицо в театре символизма // Маска и маскарад в русской культуре XVIII-XX веков. М., 2000. С. 168-179.
24. Ширай А. Н. Цирк на сцене. М.: Искусство, 1974. 191 с.
25. Щербакова Р. М. Перед третьим звонком. Казань, 1986. 198 с.
26. Юрьев Ю. Записки: в 2-х т. Л. – М., 1948. Т. 1. 659 с.
27. Ягъфәров Р. Татар халкының уен фольклоры. Казань, 2002. 198 б.

ELEMENTS OF CIRCUS AND CLOWNERY IN THE TATAR THEATER (ISSUES OF SCENOGRAPHY)

Sultanova Rauza Rifkatovna, Ph. D. in Art Criticism

Institute of Language, Literature and Art named after G. Ibragimov of Academy of Sciences of the Republic of Tatarstan
 rauzasultan.art@mail.ru

In the article the issues of the transformation and interpretation of circus art in the Tatar theater at different stages of its development (by the example of the theater named after G. Kamal) are raised. The elements of circus performances in mass folk festivals and games are considered. Special attention is given to experiments in the field of circulation in the 1920s, to the continuation of the traditions of show-booth and clownery in comedy and satirical performances in the 1970-90s. The original use of circus techniques at the present stage, which has led to qualitative changes in scenography and in characters' appearance, is noted.

Key words and phrases: the Tatar theater; scenography; folk forms of entertainment; clownery; show-booth; circulation; playbill.