

Сценографи в музыкальном театре

Р. Р. СУЛТАНОВА

*Институт языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова
Академии наук Республики Татарстан*

УДК 792(4/9)

ЭВОЛЮЦИЯ СЦЕНОГРАФИЧЕСКОГО РЕШЕНИЯ
МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМЫ К. ТИНЧУРИНА «ГОЛУБАЯ ШАЛЬ»

Татарской музыкальной драме «Голубая шаль», созданной в 1926 году Каримом Тинчуриным и Салихом Сайдашевым, было суждено иметь долгую сценическую жизнь. История постановок поучительна не только тем, как изменялись задачи художественного оформления в зависимости от требований эпохи, режиссёрского замысла, возможностей сцены и других условий, но и как формировалось многообразие и расширялись границы изобразительного искусства в татарском театре, как складывалась вся богатейшая палитра современной системы художественного оформления одного национального произведения.

В чём же секрет популярности наивной мелодрамы, рассказывающей о любви шахтёра Булата и сироты Майсары, против воли выданной замуж за старого ишана на четвёртой женой? Уже то, что некоторые исследователи называют свои статьи «Загадка “Голубой шали”»¹, даёт нам право рассматривать эту пьесу не просто как явление поэтико-художественного плана, но и с позиций истолкования глубинной символики и разнообразия смыслов. При относительной свободе интерпретации в ходе истории произведение приобретает целую серию конкретизаций.

Критики, отвечающие на вопрос о загадке «Голубой шали», склонны видеть успех спектакля в народном юморе, песнях С. Сайдашева, танцах, народных обычаях, праздниках². Именно в её фольклорной основе усматривают секрет популярности пьесы.

Своеобразие постановок «Голубой шали» можно понять только при предварительном уяснении особенностей эстетики Тинчурина. Театровед Р. Игламов, рассматривая музыкальные пьесы драматурга как целостную эстетическую систему, отмечает его поиски в направлении агитационного поэтического театра. Уже в первой постановке в самом исполнительском рисунке Тинчурина, как подчёркивает Игламов, была заложена особенность, родственная природе эстетики агитационно-поэтического театра 20-х годов: не переживание, а отношение к образам³.

Он находит в музыкальных драмах элементы «остранения» (В. Шкловский) на различных уровнях (наиболее интересным ему представляется принцип *временного остранения*). К элементам остранения можно отнести и расподобление фабулы музыкальными номерами. Музыка драмы делится на два пласта, один из которых основан главным образом на народных темах, другой — оригинальных мелодиях Сайдашева. Как отмечают исследователи, самым интересным и необычным в драме стало развитие образа, впервые показанное на татарской сцене средствами музыки⁴.

Музыкальная характеристика героя, основанная на новых для татарской музыки того времени интонациях и ритмах, идущих от революционных песен и маршей, резко динамизирует действие: «Своим появлением он буквально “взрывает” привычную звуковую среду сцен, основанных на традиционных элементах народной музыки. Казалось бы, такие интонации и ритмы не типичны для времени и места действия»⁵.

Однако идейно-художественное единство «Голубой шали» предполагает отнесение музыкальных фрагментов к коллективному герою. Арии обращены непосредственно в зрительный зал: «Иными словами, арии словно бы выведены за пределы фабульной мотивировки, — это не есть отклик на ближайшую сценическую ситуацию. И не прихотью режиссёра было выводить актёров на авансцену, как делал Тинчурина в первой постановке. Естественность подобного приёма достигается за счёт предварения актов музыкальными номерами, в которых как бы подводятся итог предыдущего акта и намечается тема нового. Музыкальные номера в начале актов — суть эмоциональные сгустки, призванные выполнять функцию метафоры»⁶. Таким образом, героический характер арий, а также наличие хоров — музыкальные откровения, суть выражения собирательного героя (деревенские парни и девушки, старики и старухи, изгнанники) предусматривают форму спектакля с драматически-конструктивными отношениями сцены и зрителей, предполагающей остранение — установление дистанции по отношению к репрезентируемой реальности, вследствие чего она открывается в ином качестве.

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

Музыка определяет не только характер пространственных отношений, цветопластического решения, но и костюмных образов. Как и в балете, в большей мере индивидуализированными являются костюмы главных героев. В массовых сценах чаще происходит унификация костюмов, которые подчёркивают эмоционально-символическое значение и соответствуют единству и обобщённости театрального действия.

История постановок драмы «Голубая шаль» на татарской сцене вызвала к жизни самые разнообразные сценографические решения, и не всегда они соответствовали принципам поэтического театра, заложенным в тексте драматурга. Уже в самом названии автор «закодировал» это поэтическое начало, предполагающее остранение как эстетический приём. Происходит обращение обыкновенного утилитарного предмета (шали) в художественную «вещь» — приём, плодотворно используемый в средневековом искусстве ислама⁷. Этот приём описан В. Шкловским следующим образом: «вещь» вырывается из привычных ассоциаций, в которых она находится, происходит эффект «семантического сдвига», что ведёт к расширению и углублению смысла «вещи»... «Появляется возможность многосмысленного толкования “вещи” и её же нового понимания»⁸.

Приём превращения заурядного предмета в художественную «вещь» не всегда имеет место в самом оформлении спектакля и не всегда является материалом художественным. В оформлении первой постановки «Голубой шали», осуществлённой самим автором в 1926 году, шаль как эстетическое явление совершенно отсутствует. Художник Пётр Беньков, следовавший традициям Московского художественного театра, был привязан к реальности, к «внешней правде», что и определило этнографический, в какой-то степени натуралистический характер зрительных образов. Поэтическая красота природы, архитектура старой татарской деревни были переданы на сцене средствами живописи, её формой, цветом, всем живописно-пластическим строем и встроенными элементами. Постановка П. Бенькова была воспринята критикой положительно и на последующих этапах стала основой дальнейших интерпретаций, поэтому восстановим картину спектакля подробнее.

«Когда открывался занавес, перед зрителем предстала, вся в зелени, старая татарская деревня»⁹. Для первого акта с этнографической точностью был создан двор Зиганши — дяди Майсары. Справа, за кулисы второго плана, просматривалось крыльцо недавно выстроенного дома. Слева на первом плане стоял журавль глубокого колодца. Напротив публики, возле высокого, сделанного из половых досок забора, окружающего всё хозяйство, лежали сброшенные в кучу брёвна. Они, как и забор, наполовину закрывали ход через глухие ворота¹⁰. Через сценографию подчёркивались внутренняя связь, родство мышления и образа жизни ишана и Зиганши: детали оформления — крыльцо дома, высокий забор, глухие ворота — отличаются лишь размерами¹¹.

Эта постановка осуществлялась, когда в татарском искусстве особое внимание обращалось на социальную содержательность творчества, и театрам предъявлялись самые серьёзные идеологические требования. В эти годы преобладали спектакли, где задачи решались в рамках бытового, мотивационного, иллюзорного театра. Прав критик, когда говорит, что в подобных постановках теряются преимущества музыкальных драм Тинчурина¹².

Обе последующие постановки в 1929 году «Голубой шали» режиссёром С. Валиевым-Сильвой в оформлении П. Сперанского были встречены бурно и неоднозначно.

В первой постановке (январь 1929), решённой в стиле лубка, взяли за основу стилизованную шаль. Как говорил сам режиссёр, «сделали эмблему из цветов»¹³. На первый план выдвинулась задача показа красоты деревенской природы и, на этом фоне, бесчинства ишана. Судьба девушки Майсары уподоблялась 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 уводят зрителя от действительности. Преувеличения, фантазии — безуспешный путь»¹⁴.

Особенно резкую критику вызвала вторая постановка (декабрь 1929). Она была решена в русле авангардистских течений того времени и носила экспериментальный характер. В основе поисков режиссёра «лежало стремление шире охватить современную жизнь, отобразить её новыми художественными средствами»¹⁵. Здесь режиссёр С. Валиев-Сильва и художник П. Сперанский поставили иную задачу: на основе национального праздника сабантуй сделать зрелище народных игр, обычаев и традиций и подчинить фактуру всего спектакля решению этой задачи¹⁶. За основу был взят гротеск. В «Записках артиста» Х. Салимжанов вспоминает: «Мы, вместо того чтобы создать реалистические образы, надели красные, синие, жёлтые, зелёные, фиолетовые, чёрные костюмы... Ишан с ног до головы должен был быть зелёным, даже усы и борода должны были быть зелёными... На лицах нарисовали комбайны. Интересно же. В стране идет коллективизация. Эпоха трактора...»¹⁷.

Р. Игламов такое решение спектакля считал «прямым вызовом натурализму»¹⁸. Некоторые современные критики в этой постановке видели «игнорирование характера драматургического материала», «введение в ткань реалистического произведения выдуманных вещей»¹⁹, нарушение стилистического единства; декорации называли формалистическими²⁰. Однако обвинение авторов в формализме представляется неуместным. В оформлении не нарушалось стилистическое единство спектакля²¹. Художественные средства, использованные художником, соответствовали общему стилю пьесы, построенной на подчёркнутом противопоставлении чистого и светлого мира влюблённых мрачному миру старых, закостенелых обычаев.

Фольклорная основа пьесы Тинчурина потребовала кардинально нового решения игрового пространства и оформления. Эти работы при разнице оформления объединяет обращение к истокам народного театра и возращение некоторых традиций и приёмов народного ярмарочного театра.

Постановщики подошли к материалу с долей иронии, она прочитывается и в костюмах, гриме и аксессуарах персонажей. Изображение на лицах тракторов и комбайнов как символов эпохи зрители воспринимали как своеобразный грим — это «цитирование» из фоль-

клора: участники календарного обряда Нардуган (масленичных масок) вымазывали свои лица сажей или краской до неузнаваемости²². Принцип остранения, условности на грани абсурда прослеживается в костюме ишана: он весь в зелёном (поверх белой длинной рубахи и белых штанов надет зелёный «жилан», из кармана камзула выглядывает длинная цепочка часов, на голове огромная зелёная чалма, в руках зелёный посох и крупные чёрные чётки)²³. Таким образом, художник использовал здесь балаганный приём сатирического осмеяния и шаржирования представителей ислама, стремясь придать костюму наивно-символическое значение.

Необходимо отметить, что в этом спектакле, на наш взгляд, наблюдаются сугубо театральные способы стилизации человека на сцене. Важным моментом в этой постановке, как отмечалось в рецензии И. Уразова (после гастролей в Москве), было возникновение масок. «Из него (быта) испарилась часть “фотографическая” и остались — маски»²⁴. Маски нового татарского театра — ишан, юноша, вернувшийся с «отхожих мест» — с шахт и т. д. (то есть маски эпохи). Идею маски художник воплощает, как уже было отмечено, с помощью костюма, и её визуальное воплощение, как у К. Коровина и у художников «Мира искусства»²⁵, ассоциировалось с цветовым пятном: ишан — зелёный, молодёжь — пёстрая, яркая, многоцветная. Свободно падающая одежда, скрывающая тело и напоминающая монашеские одеяния, множество украшений — такой костюм «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»²⁶.

Третий раз «Голубую шаль» поставил в 1956 году режиссёр Ш. Сарымсаков (оформление художников М. Сутюшева и А. Тумашева). По сути, они восстановили старую постановку, в которой на первый план выдвинута задача «правдивой передачи быта, нравов и обычаев татарского народа»²⁷. Сохранились несколько фотоснимков этой постановки. Видоизменился живописный задник и некоторые принципы пространственного решения. На сцене старая дореволюционная татарская деревня...

По воспоминаниям художника А. Тумашева, особо была выделена сцена посиделок девушек (проходила в домике с небольшими окнами): на переднем плане на нарах девушки готовят Майсару к свадьбе²⁸. Сценография была решена в реалистическом ключе с элементами этнографизма. Через костюм и декорации были показаны социальные различия между богатыми и бедными.

Критика, приветствуя возобновление спектакля, не принимала повтора старой постановки, отмечала несоответствие спектакля художественным требованиям времени²⁹. Заслуживают внимания суждения московских искусствоведов по поводу светопластического решения спектакля³⁰. Своё недовольство высказывала и Г. Кайбицкая, вспоминая о намерении

К. Тинчурина и С. Сайдашева создать по «Голубой шали» либретто. По её словам, Тинчурин сам хотел внести некоторые изменения в сценографическое решение спектакля, тем самым усилив разоблачительный пафос спектакля: двор, в центре — колодец, на заднем плане — ещё один прозрачный дополнительный занавес. В глубине сцены видны покои Майсары. Майсара, покрытая голубой шалью, плачет. Во время сцены убийства Булатом дяди Майсары, ишан, довольный, сытый, разодетый, с чётками в руках, заходит в покои Майсары³¹.

Следующий вариант спектакля по этой пьесе появился в 1970 году в постановке М. Салимжанова (художник М. Сутюшев). Как считает И. Илялова, по сравнению с другими постановками национальной классики («Американ», «Миркай и Айсылу», «Угасшие звёзды»), она не стала особым открытием³². В художественном оформлении М. Сутюшева меняется декорация первого акта: на передний план выдвигается высокий огромный забор Зиганши. Переданы в контрасте его богатство и бедная одежда деревенских парней и девушек. Костюмы сохранены почти без изменений. На втором фото — сцена разговора ишана со своими жёнами. На заднем плане виднеется панорама деревни с заборами и мечетью. Шаль, свисающая сверху, используется как элемент оформления, присутствующий на протяжении всего действия. Как отмечает критика, «Салимжанов так и не покинул полностью плацдарм добротного реализма постановки 1956 года, давшей некую усреднённую модель музыкально-драматического спектакля»³³. Режиссёр признавался сам, что не во всём ему удалось оказать сопротивление бытующим в театре устаревшим традициям, не удалось найти и новый принцип пространственного решения³⁴.

Осмыслить всю содержательную глубину и многослойность произведения Тинчурина, как представляется, удалось спустя 15 лет — в 1985 году. Оформление режиссёр М. Салимжанов поручил тогда ещё молодому художнику Р. Газееву. Обладая природным даром, из множества мотивов пьесы художник выделил самое существенное: народный, фольклорный характер этой мелодрамы. Источником вдохновения для него послужил собственный опыт познания татарского народного творчества, прежде всего, шамаила, вышивки, деревенского зодчества.

Впервые в истории постановки этого спектакля художник использовал суперзанавес в виде огромной шали (по типу треугольника, спускающегося острым концом до пола), тем самым стремясь сконцентрированно выразить основную мысль пьесы Тинчурина и своего пластического решения. Для центра композиции он выбрал изображение парных белых голубей с веточкой, нередко встречающееся в искусстве татарских шамаилей и татарской вышивки (как правило, оно занимало верхнюю его часть³⁵).

Птицы, выражающие в тюркской поэтике душу человека, здесь являются символом любви. Изображение пейзажа также символично (пшеница, поле, деревья), передано в обратной перспективе. Художник использует приём народных мастеров, разномасштабность изображений, плоское письмо, идущее от вышивки и шамаила, иногда аппликации. Таким образом, занавес

оказался выполнен как лубочная картинка, как вышитое полотно. Особая завораживающая светозарность, лучезарность достигается благодаря многослойной технике, подобно тому, как в шамаилях фольга, подкладываемая под стекло, даёт особый эффект «свечения». Под воздействием света занавес переливается многочисленными серебристыми, золотистыми отблесками. Костюмы персонажей решены в такой же серебристо-золотой мерцающей гамме (художник С. Скоморохов).

Голубой цвет шали здесь визуально выступает как этнопсихологический код, занимающий особое место в эстетическом мироощущении тюрков. Это — цвет голубого неба Тенгри, которое почитали далёкие предки тюркских народов, а также сакральный цвет восходящего солнца, Востока³⁶. Из всех символических значений, выделяемых исследователями, голубой цвет у Газеева — цвет идеала, зовущий за собой других, символ, притягивающий к себе голубые высоты и дали, — то есть выражение свободы духа³⁷.

Цветовая завязка спектакля, как выражение романтической линии, в ходе действия приобретает различные оттенки и отражает общую эволюцию основных музыкальных образов: «...от жанровых в первой картине к лирическим, далее к лирико-эпическим и героическим в заключительных сценах»³⁸. Радужный весёлый цвет, царивший в предыдущих сценах, в сцене беглецов заменяется напряжённым контрастом розового и фиолетового, а в финальной сцене это предощущение обретает более контрастную колористическую эмоциональность: здесь уже зелёный дом ишана пылает в красном огне и несёт в себе ощущение предстоящей революции.

Все архитектурные мотивы, имеющие внешнее сходство с традиционной полихромной татарской архитектурой, тоже переданы плоскостно, в изобильной орнаментике, контурно, с акцентом ярких локальных цветов. Бесконечно из картины в картину: переход из трёхмерного пространства в двухмерное и опять — в трёхмерное в других картинах. Но от того, что мотивы шамаиля и архитектурные мотивы прямо перенесены на сцену, театральные формы не кажутся скучными, неживыми. Художник смог дать им собственную интерпретацию.

Проникновенный лиризм «Голубой шали», с её темой красоты природы, вся её одухотворённость, поэтичность звучат в спектакле ярко и весело. Опора художника на достижения народного прикладного искусства даёт возможность подняться над повседневностью. С начала до конца спектакля не покидает ощущение сказочности, приподнятой театральности. И дело не только в одарённости художника, но и в найденном живописном сценическом методе. На основе традиций народного искусства он творит новую театральную красоту.

В сложном процессе вызревания своеобразного живописного стиля театральной декорации были поиски и другого плана. Образное решение «Голубой шали» художником А. Закировым в Мензелинском драматическом театре (режиссёр Ф. Ибрагимов, 1985) значительно отличается от всех предыдущих постановок. На сцене была сооружена единая установка метафориче-

ского характера. Она соответствовала содержанию романтической, легендарно-героической постановки, чуждой бытовизму, этнографизму и натуралистической достоверности. Здесь не было привычных деревенских домов, широких ворот и прочих элементов крестьянских или байских построек, подчёркивающих место действия. По словам Р. Батуллы, вместо них художник выстроил на сцене слева и справа подобие высоких стен, заострёнными вершинами напоминающих темницу или ловушку. Ощущение безысходности усиливается расположенным в глубине сцены частоколом казачьих пик, словно отражающих устои царского строя. В центре сцены — небольшой помост, своими точно продуманными перемещениями вызывающий необходимое физическое состояние актёров и массу ассоциаций в зрительном зале. Этот мост на колёсиках в одном эпизоде воспринимается как высокие ступеньки дома ишана, в другом — как мостик, соединяющий и разъединяющий двух влюблённых. А в сцене беглецов он служит и дозорным пунктом. В финале спектакля разрушение Булатом этой конструкции воспринимается как освобождение духа³⁹.

Итак, рассмотрев различные типы оформления «Голубой шали» К. Тинчурина, определяемые характером функционирования сценографии в музыкальном спектакле, приходим к выводу о выполнении трёх 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 явился отражением динамики смены тенденций и направлений развития театральных исканий. В постановках 20-х годов (художник Беньков), середины 50-х годов (художники Сутюшев, Тумашев), 70-х (художник 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 всевозрастающему расширению диапазона видов сценического изображения места действия (не только с помощью живописного задника, но и с помощью света и единых установок в виде архитектурно встроенных элементов). В то же время в творчестве Сперанского происходит осмысление принципов создания обобщённого места действия в основе стилизации под лубок. Решение костюмов, использование маски-грима, стилизация шали как элемента оформления — первая попытка решить принципы игровой сценографии. Но она проявилась лишь в качестве отдельного опыта сугубо индивидуального характера, то есть рождённого замыслом режиссёра и личной склонности художника.

Ситуация меняется в 80-е годы. Оформление конкретного места действия отодвигается на периферийное положение — происходит современное осмысление принципов создания обобщённого места действия. В одном случае — у Закирова (Мензелинский драматический театр) эта визуальная метафора (ловушка, темница), проявившаяся в конструировании «аппарата» для игры-действия, относится к игровой сценографии. В другом случае — у Р. Газеева (театр им. Г. Камала)

стилизация мотивов народной художественной культуры и создание образов в духе эстетики постмодернизма (осмысление всего пространства в виде вышитой шали — шамаила) — относится более к персонажной сценографии.

Серьёзные сдвиги происходят и в пространственном решении, оно становится плоскостным! Меняется отношение к категории времени. Как и в фольклоре, подчёркивается *вневременное, всевременное, универсальное*. Изменяется и отношение художника к изображаемым

событиям: если в предыдущих постановках наблюдается ярко выраженная критическая направленность, то в последней заметно «растворение» уникального субъективного мира художника в культуре как множестве субъективных миров⁴⁰.

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.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Валеев Д. Загадка «Голубой шали» // Советская Татария. — 1970. — 20 окт.; Игламов Р. Загадка «Голубой шали» // Многоязыкий театр России. — М.: ВТО, 1980. — С. 30–336.

² Илялова И. Академия театры сәхнәсендә — татар классикасы // Казан утлары. — 1974. — № 8. — 153 б.

³ Игламов Р. Выдающийся драматург. — Казань: Тат. кн. изд-во, 1987. — С. 66.

⁴ Оптимистичная песня-ария Булата из первого действия, экспонирующая образ, выражает настроение человека, возвратившегося на Родину полным радостных надежд. Вторая ария — «Кара урман» («Тёмный лес») представляет главный смысловой акцент центральной сцены драмы. Она поётся в лесу, где вынужден скрываться герой среди таких же, как он, беглецов. Здесь его переживания проявляются в индивидуализированной форме. В то же время они созвучны настроению окружающих людей. Эта ария — раздумье человека, перенесшего невзгоды, выраженное в традиционном для национального поэтического фольклора обращении к лесу как другу изгнанников. Кульминацией драмы становится третья песня Булата «Нам дворцы не нужны», передающая многообразные мысли и чувства. В ней слышится боевой клич, зовущий к объединению разрозненной до сих пор массы беглецов. См.: Салитова Ф. Ш. Творческое содружество драматурга Тинчурина и композитора Сайдашева // Традиции и новаторство в творчестве Карима Тинчурина. — Казань, 1990. — С. 28.

⁵ Салитова Ф. Ш. Указ. соч., с. 29.

⁶ Игламов Р. Выдающийся драматург..., с. 60.

⁷ Ш. Шукуров приводит примеры, когда ремесленники с целью придания дополнительного эффекта используют этот приём, выводящий предмет за пределы его утилитарных функций (Шукуров Ш. Искусство и тайна. — М.: Алетейя, 1999. — С. 206).

⁸ Цит. по: Шукуров Ш. Указ. соч., с. 206–207.

⁹ Гиззат Б. Татарский театр // История советского драматического театра. Т. 3. — М., 1967. — С. 459.

¹⁰ Арсланов М. Г. Татарское режиссёрское искусство (1906–1941). — Казань: Тат. кн. изд-во, 1992. — С. 164.

¹¹ Там же, с. 166.

¹² Игламов Р. Выдающийся драматург..., с. 74.

¹³ Вәлиев-Сулъва С. «Зәңгәр шәл» не янача кую турында // Кызыл Татарстан. — 1929. — 19 дек.

¹⁴ Латыйф М. «Зәңгәр шәл» // Эшче. — 1930. — 2 июнь. — Пер. автора статьи.

¹⁵ Гиззат Б. Указ. соч., с. 472.

¹⁶ Вәлиев-Сулъва С. Указ. соч.

¹⁷ Сәлимжанов Х. Артист язмалары. — Казан: Тат. китап нәшрияты, 1966. — 148–149 б.

¹⁸ Игламов Ф. Загадка «Голубой шали»..., с. 336.

¹⁹ Гиззат Б. Указ. соч., с. 472.

²⁰ Арсланов М. Г. Указ. соч., с. 194. Х. Кумысников считает, что постановка «Голубой шали» была решена в формалистически-

абстрактном плане (Кумысников Х. Путь роста // Советская Татария. — 1958. — 24 янв.).

²¹ Есть и другое мнение. М. Г. Арсланов считает, что стилистическое единство постановки было нарушено формалистическими выдумками (Арсланов М. Г. Там же).

²² Ягьфаров Р. Татар халкының уен фольклоры. — Казан, 2002. — 150 б.

²³ Мөсәгыйть Ф. Х. Уразиков. — Казань: Таткнигоиздат, 1957. — С. 55.

²⁴ Уразов И. Гастроли татарского государственного театра // В. он. — 1927. — 5 сент.

²⁵ Хмельва Н. П. Маска-лицо в театре символизма // Маска и маскарад в русской культуре XVIII–XX веков. — М., 2000. — С. 170.

²⁶ Хмельва Н. П. Указ. соч., с. 172.

²⁷ Кумысников Х. Зритель и критика // Сов. Татария. — 1957. — 31 июля.

²⁸ Из беседы с художником 12 января 2002 г.

²⁹ Еники А. «Голубая шаль» // Сов. Татария. — 1956. — 30 июня.

³⁰ Вот как об этом писала М. М. Гран: «По линии “Голубой шали” [есть] мелкие недостатки, но чрезвычайно обидные. Окно по центру сцены. Тюль рваный, кусты мятые, неподкрашенные. Плохая падуга. Есть фонарь, но тень падает на задник и проецируется на минарет. Это снимает хорошо организованный свет в картине, и целостность восприятия спектакля теряется» (Стенограмма собрания работников театров г. Казани о положении постановочной работы. — Казань, 1958 // Библиотека СТД. — Ф. 6, оп. 9, с. 21 (40)).

³¹ Кайбицкая Г. Зәңгәр шәл // Совет Татарстаны. — 1956. — 11 сент.

³² Илялова И. Академия театры сәхнәсендә — татар классикасы // Казан утлары. — 1974. — № 8. — 153–154 б. [Сохранилось фото из буклета.]

³³ Игламов Р. Загадка «Голубой шали»..., с. 334.

³⁴ Там же.

³⁵ Шамсутов Р. Искусство татарского шамаила (сер. XIX — нач. XX в.). — Казань, 2001. — С. 65.

³⁶ Давлетшин Г. Очерки по истории духовной культуры предков татар (исток, становление, развитие). — Казань: Таткнигоиздат, 2004. — С. 45.

³⁷ Бакиров М. Х. Генезис и древнейшие формы общетюркской поэзии: автореф. дис. ... д-ра фил. наук. — Казань, 1999. — С. 84.

³⁸ Салитова Ф. Ш. Указ. соч., с. 29–30.

³⁹ Батулла Р. Зәңгәр шәл // Социалистик Татарстан. — 1985. — 7 ноябрь; Хабибуллин Р. Живая связь времен // Советская Татария. — 1985. — 17 октября.

⁴⁰ Данилова И. Л. Модерн — постмодерн? (О процессах развития драматургии 90-х годов). — Казань: Фэн, 1999. — С. 12.

Султанова Рауза Рифкатовна

кандидат искусствоведения,

зав. отделом изобразительного и декоративно-прикладного искусства

Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова

Академии наук Республики Татарстан