

УДК792(4/9)

РОЛЬ И ЗНАЧЕНИЕ П.Т.СПЕРАНСКОГО В РАЗВИТИИ СЦЕНОГРАФИИ ТАТАРСКОГО ТЕАТРА

Р.Р.Султанова, кандидат искусствоведения

Петр Тихонович Сперанский (1890–1964) вошел в историю отечественного искусства XX века как классик советской татарской сценографии и архитектор «сталинского классицизма».

Его вклад в развитие театрального искусства неocenim: более 300 спектаклей русской, татарской и западной классики, опер и балетов было оформлено за полвека творческой деятельности.

Личность ренессансной широты и артистизма, педагог (за 35 лет воспитал два поколения театральных художников Поволжья, в первую очередь для татарского театра – ведущие художники татарского театра М.Сутюшев, А.Нагаев учились у него), он первым собрал и издал альбом татарского народного орнамента, работал как станковист в живописи и акварели. Уникальна его коллекция русского искусства начала XX века – знаменитый «Автопортрет» Н.Фешина из его собрания ныне украшает фешинский зал Музея изобразительных искусств Республики Татарстан.

Он рано пришел в театр – еще будучи студентом художественного училища, посещал драматическую студию, дебютировал, оформив спектакль «Лес» А.Н.Островского (1913).

Первые работы начинающего декоратора были высоко оценены учителем П.Беньковым, и в 1915 году он пригласил его работать в городской театр П.Н.Пономарева. Вместе оформляли оперы «Руслан и Людмила», «Садко», «Аида». Повседневные встречи плодот-

ворно сказались на творчестве молодого художника. Расширился кругозор, появилась уверенность. Этому немало способствовало и близкое общение с Н.Фешиным. В архиве Сперанского сохранилось фото, запечатлевшее оформление студентами «Египетского бала» под руководством мастера.

Если П.Беньков как театральный художник в основном писал пейзажные картины, то П. Сперанский уже в первых работах в татарском театре утверждал новый тип жизнеподобной реалистической декорации – декорацию архитектурную.

В его эскизах привлекают великолепный акцент архитектуры, отличное знание архитектурных форм. Во время обсуждения его выставки в Москве было отмечено: «Как будто художник взял сам пилу, топор и выстроил все эти дворцы и палаты. Он умеет в поэтической форме дать архитектурный образ»¹. Об умении П.Сперанского использовать масштабы любой сцены писал и режиссер В.М.Бебутов: «Он в чрезвычайной степени способен расширять границы даже небольшой сцены, что создает впечатление монументальности»².

Глубинные признаки архитектурного творчества – восприятие пространства сверху вниз, четкие ритмические отношения характерны для сохранившихся эскизов и зарисовок мастера. Образ каждой из картин создавался прежде всего как архитектурно-пространственный. Так решались даже

пейзажные картины. Например, в спектакле «Галиябану» М.Файзи действие разворачивалось среди деревьев, дом выполнен макетно-объемным способом и лишь на самом дальнем плане переходит в живописный задник. (То же самое характерно и для спектаклей «Голубой ковер», «Ханбикэ»). При этом нужно отметить, что Сперанский относится к интерьеру как к пейзажу. Отсюда подсознательное желание оформить в «белую раму», которая усиливает взаимовлияние цветов, предмет теряет свою особенность (обособленность), вливаясь в общее колористическое пространство.

Декорации, призванные воссоздать интерьер, представляли собой механически перенесенные фрагменты реальной обстановки татарского жилища. При этом использовались натуральные материалы – солома на крышах, кусты с настоящими листьями, плетень из ивовых прутьев («Галиябану»). Воспроизведение на сцене разреза дома или иных элементов служило целям натуралистического («этнографического») театра и приравнивало сценическое пространство к пространству жизненному.

В архиве художника сохранилось несколько черно-белых фото эскизов подобных постановок. Роль «белой рамы» выполняет традиционная «кашага» – как падуга, а в качестве боковых кулис используются увеличенные белые вышитые полотенца. Она является декоративным мотивом, объединяющим оформление всего спектакля в единое целое, и в то время рама-портал, будучи изобразительной доминантой оформления, по своим функциям приближается к единой сценической установке. Так натуралистический разрез, включаясь в искусственно созданное пространство, приобретает театральную форму.

Сперанский понимал, что новая драматургия с ее пафосом борьбы и новыми героями требовала другого театрального пространства, совершенно иных принципов оформления. Пришедший вместо художника инженер и конструктор

должен был создать образ будущего, образ наступающего «века машин», механизированного быта.

Так появились спектакли «Шлем» Г.Минского, «В вороньем гнезде» Ш.Камала на манер конструктивистов, в которых сказывалась установка на создание политического, плакатно-публицистического представления, напоминающего агитационные спектакли-митинги Мейерхольда.

Агитационные формы театра отвечали задачам времени и, конечно, были данью подражания поискам столичных театров. Однако это не было простым «копированием». Так, оформление спектакля «Разлом» Б.Лавренева лишь на поверхностный взгляд может показаться вариантом оформления Н.Акимова. На самом деле художник пошел дальше своих столичных коллег. Если у Акимова зритель происходящее на сцене наблюдал как событие в «картине», то у Сперанского в действие был включен сам зритель, т.е. было создано открытое пространство.

Оформление спектакля «Голубая шаль» в 1929 году, несущего до настоящего времени ярлык формализма, сегодня нужно расценивать как серьезное достижение театра. Если Беньков этот спектакль поставил с бытовой достоверностью и тщательностью историка, то П.Сперанский условностью решения приближается скорее к поискам «левых» театров.

Здесь все было ново: декоративно-лубочное оформление, ирония и гротеск в костюмах, в решении быта: ишан с ног до головы зеленый, даже усы и борода; молодежь яркая – многоцветная, на лицах нарисованы комбайны, вместо декорации – цветастые боковики, падуги и живописный задник воспринимаются как элементы шали.

Здесь весь комплекс поставленных режиссером и художником идей был необычен. Это было «балаганное» представление с его непосредственностью и

элементами сказочности. П.Сперанский пытался реконструировать сам дух первозданной театральности, игры, вовлечения зрителя в действие. Была поставлена задача: на основе национального праздника сабантуй создать зрелище народных игр. В основе оформления лежало фольклорное начало – стихия игры, дурачества, маскарада. Ирония, гротеск, принцип отстранения, условность на грани абсурда, которые в конкретно исторических условиях бытования татарского актера и зрителя не могли обеспечить спектаклю прочный успех.

Тем не менее, несмотря на идеологический прессинг, П.Сперанский не только сумел сохранить свои позиции (он еще стал главным художником оперного театра), но и создал значительные произведения, ставшие этапными не только в истории татарского театра, но и в отечественном театроведении.

К началу 1930-х годов художественный мир явно оскудел. Беньков уехал в Среднюю Азию, Чеботарев – в Москву. Наиболее талантливые представители татарской молодежи, пробовавшие свои силы в театре – Ф.Тагиров, Б.Урманче, вынуждены были оставить Казань. В начале 1930-х гг. в татарском театре продолжает работать один Сперанский.

Способность художника сохранить себя, на наш взгляд, объясняется объективными условиями, создавшимися в те годы. В период индустриализации искусство массовых празднеств, как самое мощное орудие политического воспитания масс, стало ведущим и требовало широкого привлечения профессиональных мастеров различных видов искусств.

П.Сперанский со своим сценическим мышлением «мирискусника» был востребован, и он безболезненно погрузился в эту культурную «зону». И благодаря своему природному таланту смог выразиться сполна. В 1930–1950-х годах оформление значимых меро-

приятий (декады, фестивали, спортивные праздники, концерты) поручалось именно П.Т.Сперанскому. В 1939 году за оформление павильона ТАССР на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке он был награжден орденом «Знак Почета»³.

В условиях, когда жизнеподобная декорация была единственной доступной формой самовыражения, в театрализованной стилизации художник видел живительный источник обновления сценической выразительности. Это явление, неотделимое от мирискуснического ретроспективизма, вообще было характерным для художественного мышления Сперанского. И в историю художественной культуры он вошел как тонкий «стилист», чему способствовали его богатый арсенал знаний культуры и искусства различных эпох и народов. П.Сперанский впервые в татарское декорационное искусство драматического театра привнес индивидуальное восприятие художественного собрания музеев, архивных материалов. Изучение наследия находилось в тесной связи с творчеством на всем его протяжении. Его личная библиотека, натурные зарисовки во время путешествий по родной земле, по стране были своего рода творческой лабораторией. Когда не было источников, архитектура, декоративно-прикладное искусство, исторический, бытовой костюмы принимали роль моделей бытования культурных знаков прошлого («Идегей», «Ходжа Насретдин»)⁴.

Он обладал безупречным чувством стиля разных эпох, что вместе с присутствующим ему эстетическим вкусом позволяло создавать, используя татарскую вышивку и орнамент, стилизации татарской избы и купеческого дома («Галиябану», «Наемщик», «Банкрот»), создавать по личным впечатлениям виды интерьера, патриархальный быт русского губернского городка («Гроза»), по историческим материалам воссоздавать архитектуру Булгар («Ходжа Насретдин»)

или картины-пейзажи средневековых мастеров, гравюры приобретают определяющее значение в работах над европейской классикой («Король Лир» и др.).

С применением традиций со стилизацией обычно связывается представление о создании произведений в том или ином художественном стиле прошлых эпох, предполагающее не подражание, а достижение некоего эстетического подобию на основе усвоения внешних (но наиболее ярких) стилевых признаков оригинала, причем, как правило, особенно заостренных, подчеркнутых⁵. Вследствие этого нередко весь образный строй нового произведения получает крайне экспрессивный и в то же время отчетливо рассудочный характер. Не случайно искусствовед Е.Луцкая отмечала, что, «глядя на его декорации, никогда не скажешь «художник сочиняет», скорей подумаешь «художник изучает»⁶. Эта сознательная, продуманная во всех деталях художественная стилизация, находившая свое выражение в эскизах декораций, костюмов и создании различной бутафории, сохраняет впечатление от прототипа и несет на себе отпечаток индивидуального почерка художника.

Пристрастие художника к детализации могло бы расцениваться как следствие натуралистического подхода, если бы это не сочеталось с ювелирной изощренностью в передаче всех элементов изображения, поэтизацией, с особой эстетизированной выразительностью. В итоге создается странный двойной мир: реальный и в то же время идеальный. Особенно выразительны эскизы художника по произведениям татарской классики.

Казалось бы, художник создает традиционное «интерьерное» оформление в рамках жизнеподобной декорации по модели МХАТ, т.е. как бы принимает правила «игры». Но это не совсем так. Они, во-первых, отличаются мощностью и монументальностью форм, страстностью и приподнятостью колористического цветового решения.

В своем творчестве П.Сперанский продолжал традиции «Мира искусства» (в частности, в его декорациях читаются традиции Головина и Бенуа). Его работы, как и у Головина, близки стилю модерн. Декорациям художника присущи графичность, орнаментальность, плоскостность цвета.

В эскизах к спектаклям татарской классики (Г.Камал, Т.Гиззат, Н.Исанбет) фактически он создал карнавально-праздничную среду, вбирающую в себя основные принципы традиционной татарской культуры. Во всех работах, как в убранстве интерьера и экстерьера, проявляется одна из особенностей колоризации – полихромность.

В художественном цветовом решении тканей, драпировок, ковров в спектаклях «Банкрот» Г.Камала, «Наемщик» Т.Гиззата просматривается связь с цветовым колоритом жилища. Это единство достигается за счет использования одних и тех же орнаментальных форм, мотивов, цветовых соотношений в традиционных сочетаниях (зеленый – голубой, белый – голубой), в характере распределения цветовых ритмов, приемов цветовой композиции (контрастное сопоставление «выступающих» и «холодных» отступающих тонов). Если в «Банкроте» и «Наемщике» художник сохраняет композиционно-планировочные особенности городской татарской усадьбы (изолированность друг от друга мужского и женского входов, следование классической анфиладной системе в парадной половине)⁷, то в спектакле «Миннекамал» М.Амира – традиционную структуру внутреннего убранства сельского татарского дома. Но во всех случаях художником создается многомерное пространство по «карнавальному» принципу. Так, в «Банкроте» художник в интерьер гостиной купца Туктаганова включает уличный фасад, в котором легко угадывается витражный карниз фасада Дома купеческого собрания (казалось

бы, какая нелепость), или, нарушая пропорции, в центре строит подковообразную арку, опирающуюся на спиралеобразные колонны (II вариант «Банкрота» – собственность Музея изобразительных искусств РТ), или в интерьере на глухой стене использует витражные «розетки», которые обычно фигурируют на фасадах. Такая «странная» подмена наблюдается и в убранстве интерьера: несколько сундуков с горой подушек возле стены заменяют всю мебель. В спектакле «Миннекамал» в результате творческой трансформации известной лубочности, театральности татарского интерьера дом колхозницы Магинур предстает как кукольный дом («курчак ее»). Этому принципу были подчинены и костюмные образы в «Наемщике» – красочно орнаментированные костюмы, «кукольный грим» – все способствовало созданию общего пестрого «карнавального» зрелища. Следует добавить, что сценическое пространство, создаваемое художником, выстроено еще и по принципу восточного орнаментального мышления, следуя которому художник добивается не только декоративной красочности, но и использует пышные причудливые занавеси, драпри, подушки, изобилующие узорами, но при этом неизменно сохраняет традиционные татар-

ские атрибуты (шамаиль на видном месте, кашага (подзор) по периметру дома, полотенца, сундуки, кожаные изделия), богато используя в них орнаментальные мотивы татарской вышивки и др.

Карнавальность, орнаментальные способы ее упорядочения, многомерное художественное пространство, стимулирующее комическую импровизацию и буффонаду, – все эти особенности Татарского академического театра им. Г.Камала легли в основу декорационного решения комедии Н.Исанбет «Ходжа Насретдин» (реж. Е.Амантов). Надо полагать, что спектакль «Рыжий чичан и Красавица Карачач» («Жирән чичән белән Карачәч сылу», 1944) Н.Исанбета, судя по кратким отзывам, нашедший острую форму и яркочасочное декоративное и костюмное решение, тоже был поставлен в этом ключе. (К сожалению, не удалось обнаружить никаких изобразительных материалов).

Таким образом, искусство П.Т.Сперанского представляет собой некий феномен, вобравший в себя лучшее из исканий национального татарского театра 1920-1950-х годов. Оно формировалось на почве культуры историзма, и именно это в практике мастера предопределило уникальность его творчества и породило интересные находки.

Примечания

¹ Стенограмма обсуждения работ Сперанского, представленных в ВТО 11 октября 1960 г. – С.8. Хранится в архиве Л.Сперанской.

² *Бebutov B.* Мои театральные встречи с П.Т.Сперанским: Каталог выставки.

³ В архиве художника сохранился альбом фотографий стендов павильона, сделанных в артели «Конфексион». На одном запечатлен П.Сперанский: под его руководством мастера этой артели вышивают портрет Сталина в окружении знатных колхозников Татарии.

⁴ Круг памятников искусства, к которому обращался художник, выявлен нами на анализе эскизов, изучения имеющихся в архиве художника литературных источников, а также выступлений самого художника в печати, из переписки художника.

⁵ *Неклюдова М.Г.* Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – нач. XX в. – М.: Искусство, 1991. – С.103.

⁶ *Луцкая Е.* Каталог выставки П.Сперанского. – М., 1960. – С.7.

⁷ *Нугманова Г.Г.* Татарская городская усадьба Казани середины XIX – начала XX века: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2000. – С.13.

Summary

The article by R.R. Sultanova deals with the role of P.T.Speransky in the process of formation and development of the Tatar Theatre. The author reveals the main feature of the artist's talent, that is architectural character of his solutions. There also reviewed the traditions of the artists from «The world art». Artistic style construction is believed to be a source of renewing the scene.