

СЦЕНОГРАФИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Г.КАМАЛА: ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА

к 125-летию Галиаскара Камала

Исследователи татарского театра отмечают, что в первые годы его становления сценография основывалась на уподоблении сцены дому, комнате, что обусловило развитие такого типа театра, как «интерьерный». На наш взгляд, – это продолжение традиций самодеятельного домашнего театра, широко распространенного в сфере татар на рубеже XIX–XX веков. Сценография произведений Камала ярко отличается от такого традиционного «интерьерного» решения. Камал вторгается в это традиционное пространство, ломая привычные формы. Историческое отличие Камала от современников в том, что он создал новый тип театрального действия, основанного на карнавально-орнаментированном пространстве. Интерьерный театр (статичный, бытовой) не «взывал» к артистизму.

Эту особенность художественного творчества Г.Камала можно объяснить карнавальным мышлением драматурга, в основе которого лежит стремление разрушить закрепленные традицией привычные связи и создать новые, неожиданные, причудливые, несовместимые, алогичные, на основе которых должна раскрыться новая картина мира¹. «Карнавализация» (понятие М.Бахтина) – разрушение привычных связей вещей, явлений, идей и создание неожиданных – ярко проявляется в комедиях Г.Камала «Тайны нашего города», «Первое представление», «Банкрот». Об этом впервые писала Ю.Нигматуллина².

Попытаюсь найти «следы» карнавализации в тексте Камала и в его интерпретации в сценографии. В этом мне помогут эскизы спектаклей, фотографии, видеоза-

писи, сохранившиеся в фондах телевидения, публикации, а также беседы с актерами и художниками, естественно, и мои личные впечатления от просмотренных спектаклей.

Во-первых, карнавальное начало явно прослеживается в художественном пространстве произведений Камала.

Г.Камал – прирожденный мастер открытого пространства. Он как на широком экране в кинематографе выводит края сцены за пределы зрительного поля, создавая тем самым иллюзию вовлечения в сценическое пространство. Люди на сцене и в зале как будто из одной и той же жизни. Способствовало этому также выстраивание стандартных, шаблонных, узнаваемых интерьеров. В результате границы между зрителями и персонажами относительно стирались. Возникал эффект «включения толпы» в события пьесы. Это один из признаков карнавализации.

Но не только выстраивание пространства отражает карнавальные особенности мышления Камала. По тому же принципу организованы связи пространства и времени в его пьесах – это «рваное» причудливое чередование временных отрезков, что рождает, в свою очередь, и дискретное пространство. Таким образом, карнавальный хронотоп (время – пространство) отличается ярко выраженным хаосоподобием, где все мельтешит, клубится, искрится, перемешивается. Так, в пьесе «Тайны нашего города» драматург соединяет в единую композицию происходящее в благотворительном обществе, в ресторане, клубе, на Сенном базаре, литературном вечере, уподобляя избра-

жаемую им жизнь татарской буржуазии и мещанства азартной игре в домино, лото, грандиозному скандалу.

Но почти всегда художник ищет также способы преодоления хаоса. Нередко с этой целью используются традиционные приемы. В частности, в произведениях Камала можно усмотреть, на мой взгляд, четочную композицию, восходящую к традициям «Тысячи и одной ночи», когда краткие сюжетные истории («хикаят») нанизываются на одну повествовательную нить, как бусинки в четках. Такая композиция, как представляется, – одна из попыток внести в хаос карнавала относительную упорядоченность. На Камала влияет не только традиция, но и универсальный принцип восточного орнаментального мышления. И в этой области у него ярко проявляются собственно национальные черты.

Как отмечает в своем исследовании Синцов Е.В., для татарских орнаментов характерен не просто достаточно мелкий многоцветный рисунок. Как бы красочно и многоцветно не было выстроено орнаментальное полотно, оно всегда содержит отчетливый и скрытый центр, он-то и упорядочивает этот живой хаотический рисунок³: «Очень плотное окружение центра самыми различными элементами, которые нередко не симметричны по отношению к нему, как бы создают образ ошупывающих пространство пальцев». Создается ощущение, что у каждого предмета своя орнаментальная «линия», переплетающаяся с соседними, иногда в очень замысловатую «паутинку» узора⁴.

Очевидно, на мышление Камала повлияла и эта визуальная доминанта, которая, как обобщивает Синцов в своей монографии, влияет на все проявления национальной культуры. Дискретное пространство его пьес можно уподобить орнаментированному полотну, в создание которого он втягивает самые разные сферы культуры: многочисленные проявления быта, психологии, иных национальных культур.

Чтобы достичь этого, драматургу неизбежно приходилось выстраивать многомерное, сложное пространство и время, что давало яркий художественный эффект. Это неизбежно влияло на сценографию.

Так в спектаклях, созданных в театре Г.Камала в разное время у разных художников, одно и то же пространство используется в нескольких проявлениях, в раз-

ных гранях. В «Банкроте» 1962 г. у М.Сутюшева сценическое пространство – это и дом купца Сиразетдина, и бытовое помещение, и фойе цирка, и в то же время городской интерьер.

В спектакле 1979 года (у художника Р.Тумашева) порталы кулисы и падуго с рекламными объявлениями и афишами, напоминающими рисунки и афиши самого Камала, являясь художественной доминантой и вступительным аккордом зрительного образа спектакля, включают всех действующих лиц и зрителей в мир торговых дельцов. А когда многогранная конструкция в центре, состоящая из разных цветных полотнищ, начинает крутиться, зрелище на сцене превращается в веселое цирковое представление. Но вот карусель останавливается, и одна из ее граней с шамаилем на стене, столом и стульями, граммофоном, с цветами превращается в уютное добротное жилище Туктагаевых.

Таким образом, пространство сцены является не только многомерным, но и «нюансируется». А «нюансовость» татарского мышления, впервые подмеченную Ю.Г.Нигматуллиной, Синцов Е.В. генетически возводит к орнаментальности. Она очевидна и в расположении групп в интерьере, и в цветовом оформлении.

Разноуровневость (многогранность) предполагает разные пространства и разные события. Например, вертикально свисающие полотнища на карусели (художник Тумашев) – это «чаршау» на дверях в доме Туктагаева, откуда постоянно появляются персонажи, в то же время они создают ассоциацию сабантуя с множеством разноцветных тканей и полотенец.

Балкон с ажурной баллострадой ассоциируется с полами, когда служанки, как дети, усаживаются, свесив ноги через решетку, и с любопытством наблюдают за «сумасшествием» хозяина.

Но это как бы организованный карнавал – карнавал, перенесенный в театр, «окультуренный»: он выстроен автором, материалом, репертуаром, актерами, художником, то есть это некое сценарное, композиционно организованное пространство. У Камала он выстроен еще и по принципам центрированного орнамента.

Каждое сценическое пространство, будучи орнаментированным, имеет четко выраженный или завуалированный центр. Он оформляется либо столом, либо дверью, зеркалом, либо центр «растягивается» по вертикали (стол, чуть

выше на стене часы или картины), круглый палас, на нем кушетка и стул, на стене шпалеры («Несчастный юноша»), либо немного иррадирует по горизонтали: шамаль, повторенный справа и слева, симметричные окна и двери («Банкрот»).

В «Банкроте» у Сперанского центр – люстра, разделяющая пространство между этажами, а у Скоморохова – это граница двух миров: реального – полихромного («своего») и ирреального – монохромного («чужого»). У Тумашева центр вообще теряется в узорах, покрывающих его плотной вязью.

«Ощупывающий» принцип дает возможность минисценографическим элементам «взывать к артистизму» – способности к превращению в нечто Другое, пластической способности (личности) предстать в облики Другого⁵. Это могут быть обиходные вещи и предметы. Тогда в руках исполнителя они играют роль иного предмета, прикладываются ради смеха, комедийно, гротесково, то есть в «карнавальной обработке» (по выражению М.Бахтина). Такого рода игра с вещами часто встречается и в тексте Камала, и в современных постановках. Так, в «Банкроте» деньги превращаются в бумагу, граммофон становится телефоном, стол – конурой, где прячется пес – мнимый банкрот Сиразетдин. Исполнительница роли Бадигульжамал Ф.Ахтямова в спектакле «Каениш» («Родня») сцену с «любовным письмом» виртуозно уподобляет игре в «кошки-мышки». В таких случаях актер проявляет одно из важнейших качеств – пластичность, невероятную психологическую гибкость, способность почти мгновенно реагировать на стремительно меняющиеся условия⁶.

Таких примеров, когда сценография, сценографические элементы приглашают к артистизму, множество. В постановке «Несчастный юноша» (1985), несмотря на то, что художник А.Кноблос воссоздал эпоху давно минувших дней, Н.Ихсанова (Джамиля) мать несчастного юноши (Закира) – почувствовала себя героиней того времени. Старинный самовар, маленькие окна, низкорослые цветы на подоконниках – все настраивало на лирический лад. Она вспоминала свое детство, представляла прошлое татарского народа и, глядя на покрытое инеем окно, пела татарскую народную песню, когда-то выученную у Золяйхи Хисматуллиной «Ах, югалттым сөгәт чылбырын» («Потеряла, ах, цепоч-

ку от часов...»), созвучную внутреннему настрою героини.

Это один из примеров того, как художественное сценическое пространство вызывает проявления артистизма, когда исполнители импровизируют мизансцены. Это напоминает комедии масок, когда актеры импровизировали свои «отсебятины». Так и исполнители роли Сиражетдина Туктагаева в разных спектаклях проделывали различные трюки со сценографическими элементами: Халил Абжалилов, цепляясь за люстру, качался как обезьяна, а Равиль Шарафиев, надев поверх французского платка теплую шапку, прикидывался псом и проделывал неожиданные выходы. Эту стихию игрового преобразования, превращения, как и всякие странности, несоответствия нужно рассматривать как продолжение карнализации.

Роль своего рода сценографических знаков выполняют сословно-типажные костюмы. В «Банкроте» (1979) сценическая эволюция образа Нагимы (Н.Ихсанова) сценографически представлена как перемена ее костюмного, изобразительно-пластического облика, как последовательная цепь переодеваний от европейского костюма до подлинно татарской одежды.

Для персонажей Камала присущ сознательный анахронизм костюмного облика. Это заложено в самом тексте – в ремарках. Разнородные виды костюмов присутствуют сразу и вместе согласно принципу игрового эклектизма. Этот принцип перешел тоже из народной культуры: нелепое сочетание европейского костюма с неизменным атрибутом татарского: с калфаком, тюрбетейкой, множеством украшений.

Эклектичные, анахронические сочетания дошли до своего апогея в постановке «Банкрота» 1998 г. Здесь доминировали пестрые, разнофактурные, свободные от каких-либо ограничений костюмы, до предела полихромные. Они вторили оформлению нижнего этажа и контрастировали с монохромным решением второго яруса. Художественные «странности» создавались и за счет соединения несочетаемых вещей: шамалия и граммофона, кушетки и стола, накрытого вышитой скатертью, домотканых паласов и европейских шпалер на стене, или комнаты с витражами на окне.

Изображение на занавесе художником Н.Смирновым в 1951 году «не то лебедя,

не то гусака на фоне какого-то дворца у озера», вызвавшего у рецензента недоумение, было сознательным актом, разоблачавшим дурной вкус мещан того времени⁷ (спектакль «В старой Казани» по одноименной пьесе Г.Камала, реж. Литвинов, К.Тумашева).

В этом же ряду «странных» – отплясывание Нагимой и Закиром фокстрота в национальных костюмах, аргентинского танго «сумасшедшим» Сиразетдином, одетым как правоверный мусульманин.

Все особенности камаловского театра – карнавальность, орнаментальные способности ее упорядочения, многомерное художественное пространство, вызывающее к комическому, буффонадному артистизму – и легли в основу специфической «памяти жанра», определившей во многом судьбу татарского театра. Можно найти немало «музейных» постановок, которые хранят память о выстраивании сценического пространства по принципу «много в одном». Это – «проявление артистизма, умение соединиться с миром тысячами нерушимых, но явных нитей, тем самым подняться над обыденностью и явить присутствие Другого»⁸.

Стремление к детализации, любовь к деталям – одна из особенностей татарского пластического мышления. Постановки камаловских пьес вплоть до 1950-х годов отличаются тщательностью, с какой подбиралась костюмы и реквизит⁹.

В постановке «Банкрота» в 1944 году (художник П.Сперанский) была воспроизведена обстановка жилища среднего сословия татар начала XX века, тем самым подчеркивалась давность происходящих событий.

По этому же принципу был создан спектакль «Каравыл, талыйлар!» («Банкрот») режиссером П.Исанбетом в 1998 году. Художником С.Скомороховым были обыграны различные предметы татарского купечества – признаки благополучия и цивилизованности – высокие зеркала почти до потолка, птицы в клетках, огромные часы, бархатные шторы и занавески.

А режиссер Ф.Бикчентаев в спектакле по одноактным пьесам Камала «Каениш, көндәш һәм башкалар» («Свояченица, сестры и другие») (1996) вместе с художником создал пространство, представлявшее то ли фотосалон, то ли музейные фонды, где впервые появились копии живых людей – манекены; стерлась грань между скульптурой, фотографией и жи-

выми актерами. Здесь происходила настоящая «игра в историю» – не с бутафорскими, а с подлинными вещами, характерными для городской культуры татар, – напольные часы, жардиньерки всех видов, диванчики, кресла.

Заканчивая наше краткое исследование специфики сценического пространства Камала, можно сделать ряд выводов.

Театр Камала возник как преодоление статичного «интерьерного» театра. Но формирование новой ветви, нового течения татарской драматургии ни в коей мере не привело к полному отрицанию уже существующих традиций.

«Интерьерный» и «орнаментально-карнавальный» театр Камала сформировали в татарском театре две противоположные ветви. Их существование создало своеобразный зазор – незаполненное пространство возможностей, которые как бы приглашали драматургов последующих поколений к разнообразным художественным исканиям. Тем самым Камал заложил в основание татарского театра мощный импульс к творческим исканиям. Таким образом, он стал своеобразным «детонатором обновлений», не позволяя татарской драматургии и театру в целом застыть в каких-то привычных, уже найденных формах.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Нигматуллина Ю.Г. Творческий метод Г.Камала// Г.Камал. – Казань, 1981. – С.9.

² Нигматуллина Ю.Г. Указ. соч.

³ Синцов Е.В. Природа невыразимого в искусстве и культуре. – Казань: Изд-во «Фэн», 2003. – С.215.

⁴ Там же.

⁵ Бажанова Р.К. Феномен артистизма: Дис. ... канд. филос. наук. – Казань, 2003. – С.83.

⁶ Бажанова Р.К. Указ. соч. – С.134.

⁷ Гиззатуллин Ф.Б. Беспременное обращение с классикой// Советская Татария. – 1952, 18 сентября.

⁸ Бажанова Р.К. Указ. соч. – С.134.

⁹ По поводу постановки «Банкрота» в 1944 году Х.Уразикова сообщает интересный факт: подготовка спектакля задерживалась из-за отсутствия шали того времени для старухи Нагимы. Арсланов М.Г. «Банкрот» в постановке Х.Уразикова// Г.Камал. – Казань, 1981. – С.35.

Рауза Султанова,
кандидат искусствоведения,
ст. научный сотрудник ИЯЛИ
им. Г.Ибрагимова АН РТ