



DOI: 10.22363/2618-897X-2024-21-3-558-569

EDN: LHBRKO

Научная статья / Research article

Поиски обновления театрального языка в современном татарском театре: сценографический аспект

Р.Р. Султанова

Институт языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова
Академии наук Республики Татарстан, г. Казань, Российская Федерация
✉ rauzasultan.art@mail.ru

Аннотация. Визуальный мир современного татарского театра — это сложная динамическая и саморазвивающаяся система, в которой, с одной стороны, отражаются элементы традиционной культуры, фольклора, обрядов, а с другой — различные стилистические особенности развития театра в целом. Происходят значительные трансформации, меняющие отдельные черты многолетней традиции. Режиссер и сценограф по-новому прочитывают классические и современные произведения, вступая в сложный диалог с их авторами. Происходит своего рода обновление театра за счет активного обращения к достижениям современной культуры и других искусств. Несмотря на сохранение устойчивых форм и элементов татарской культуры, традиций «интерьерного театра», в постановках преобладают обобщенно-метафорические мотивы, переносящие место действия в современность. Этот прием в театре используется для обострения и актуализации темы спектакля, усиления роли зрителя как интерпретатора увиденного. Современные художники используют эстетические принципы татарского декоративно-прикладного искусства и поэтики народных игр, киноискусства, эстрады и др. в русле постмодернистской игры с традициями. В статье анализируется сценография спектаклей, поставленных в начале нового столетия под руководством художественного руководителя Ф. Бикчантаева в тандеме с современными сценографами (С. Скоморохов, Б. Ибрагимов и др.).

Ключевые слова: татарский театр, драматургия, сценография, зрелищные искусства, театральный костюм, фольклор, сценическая интерпретация, постмодернизм

История статьи: поступила в редакцию 14.05.2024; принята к печати 19.06.2024.

Конфликт интересов: автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Султанова Р.Р. Поиски обновления театрального языка в современном татарском театре: сценографический аспект // Полилингвильность и транскультурные практики. 2024. Т. 21. № 3. С. 558–569. <https://doi.org/10.22363/2618-897X-2024-21-3-558-569>



Searching the Renewal of the Theatrical Language in the Modern Tatar Theatre: Scenographic Aspect

Rauza R. Sultanova

G. Ibragimov Institute of Language, Literature and Art,
Tatarstan Academy of Sciences, *Kazan, Russian Federation*

✉ rauzasultan.art@mail.ru

Abstract. The visual world of the modern Tatar theatre is a complex dynamic and self-developing system, which, on the one hand, reflects elements of traditional culture, folklore, rituals, and, on the other hand, various stylistic features of development of the theatre in general. Significant transformations are taking place that change certain features of the long-standing tradition. Stage managers and stage designers read classical and modern works in a new way, entering into a complex dialogue with the authors. Due to the active appeal to the achievements of modern culture and other arts, a kind of renewal of the theatre is taking place. Despite preservation of stable forms and elements of the Tatar culture, the traditions of the “interior theater”, generalized metaphorical motifs prevail in the productions that transfer the place of action to the present. This technique is used in the theater to sharpen and actualize the theme of the play, to strengthen the role of the viewer as an interpreter of what he saw. In search of ways of a new theatrical language modern artists use the aesthetic principles of the Tatar decorative and applied art and the poetics of folk games, cinematography, pop art, etc. in line with the postmodern game with traditions. The article analyzes the stage design of the performances of the beginning of the new century under the direction of the artistic director F. Bikchantayeva in tandem with modern stage designers (S. Skomorokhov, B. Ibragimov, etc.).

Keywords: Tatar theatre, drama, stage design, theatre costume, folklore, scenic interpretation, post-modernism

Article history: received 14.05.2024; accepted 19.06.2024.

Conflict of interests: the author declares that there is no conflict of interests.

For citation: Sultanova, R.R. 2024. “Searching the Renewal of the Theatrical Language in the Modern Tatar Theatre (Scenographic Aspect).” *Polylinguality and Transcultural Practices*, 21 (3), 558–569. (In Russ.) <https://doi.org/10.22363/2618-897X-2024-21-3-558-569>

Введение

Нынешний этап в татарском театре связан, прежде всего, с режиссерскими исканиями художественного руководителя Татарского государственного театра имени Г. Камала Ф. Бикчантаева (с 2002 г.), который, прочно утверждая место театра в духовной культуре татарского народа, демонстрирует открытость к переменам. Сегодняшний театр характеризуется многообразием художественного и сценографического языка. В нем взаимодействуют разные стилистические приемы и принципы театрального мышления. В современном театре постоянно происходит поиск новых сценических форм и конструкций, которые дают новый ракурс взгляду зрителя, активно вовлекая в орбиту своего внимания, делая его участником театрального действия.

Этот новый качественный уровень театра обязан прежде всего изменениям привычных подходов к сценической интерпретации драматургии. Как утверждают современные исследователи, произошло «...некое равноправие или по крайней мере отсутствие иерархии между разными проявлениями пьесы и спектакля» [1. С. 38], что связано и с новыми подходами к визуальной образности спектакля.

Современный татарский театр, свободно оперируя разнообразными стилевыми течениями, сочетает реалистические и условные декорации, обращается к художественным достижениям мирового театра, что характеризует особенности художественного сознания постмодернистской эпохи.

Исследователи мирового театра отмечают все возрастающую социальную функцию сценографии, являющейся «общим пространством как для общения, так и для конфликта — это место объединения и место расхождения» [2. С. 6], где присутствие зрителей является важной частью постановки. В основном подобные сценические формы доминировали на престижном фестивале «Пражская квадриеннале», где около шестидесяти стран показывали свои последние достижения в области сценографии и театральной архитектуры¹.

Театр всё больше использует новейшие дизайнерские идеи, элементы и принципы других видов искусств (изобразительное искусство, видеоарт, фотоискусство, кино, цирк, эстрада, телевидение и др.). Как считает Б.П. Голдовский, «такой обмен энергиями между видами искусств является залогом их постоянного обновления... Это не приводит к стиранию видовых границ, так как у каждого из искусств сохраняется собственная пространственно-временная структура, свои художественный язык и выразительные средства» [3. С. 318].

В театре всё более ощутимо нарастание зрелищности. Всевозрастающая роль экранной культуры в повседневной жизни людей, представляющей потоки информации в постоянно меняющихся динамичных образах, порождает новые сценические формы визуальности, которые, сочетаясь со старыми, «демонстрируют большую гибкость, приспособляемость, подчас умеют возрождаться» [4; 5. С. 3].

Рассмотрим преломление этих тенденций на примере сценографических решений современных спектаклей Татарского государственного театра имени Г. Камала в начале нового столетия. Автор при анализе художественных особенностей постановок опирался на теоретические труды, посвященные зрелищным видам искусства (кукольный театр, кино, цирк и др.), рассматривающие процессы самоорганизации в искусстве в синергетическом аспекте. Были использованы рецензии в официальной периодике, труды по этнографии, фольклору, декоративно-прикладному искусству татар. Автор, активно наблюдавший за развитием татарского театра на протяжении многих лет, в основном опирался на собственные впечатления от просмотра спектаклей.

¹ Автор с 2003 года регулярно участвовал в «Пражской квадриеннале» в качестве зрителя.

Обсуждение

Для татарского театра в новом тысячелетии принципиально важным оказалось разрушение стереотипного восприятия классических произведений с обязательным воспроизведением авторского текста.

Последние годы наполнены интересными поисками, в которых режиссер и художники подвергали зрителей экспериментам по восприятию театральных структур, шедших вразрез со всеми нормами драматического действия, традициями татарского театра. Показателен эксперимент Ф. Бикчантаева (совместно с И. Зайниевым) со студентами Казанского института культуры и искусств по созданию собственного сценария по сюжетам произведений народного художника Ахсана Фатхутдинова (музыкально-пластическая композиция по мотивам знаменитой серии «Ияләр» — «Обереги» с использованием писем поэту Р. Файзуллину), в котором актер становится одним из выразительных средств наряду с музыкальным и световым оформлением. Здесь зритель погружается в пространство перформанса, где актерские тела становятся ведущим «изобразительным» элементом.

Эстетические принципы современного пластического авангарда активно использовались в творчестве художников старшего (С. Скоморохов, Р. Газеев) и молодого поколений (Б. Ибрагимов, Г. Скоморохов). В структуру сценографии они оригинально включали фотографии, снятые во время репетиций («Бабайлар чуагы» — «Запоздалое лето», И. Зайниев, 2010) или кинокадры, записанные вне театра до премьеры: на природе, в деревне и т.д. («Ак калфак гым төшердем кулдан» — «Мой белый калфак», А. Юзеев, 2017).

В практике современного татарского театра можно обнаружить присутствие приемов живописи, скульптуры, цирка, элементов кинематографического мышления. Благодаря этому современный татарский театр становится менее сюжетным и статичным, однозначно иллюстративным и повествовательным. Всё популярнее становятся спектакли с выходом актеров в зрительный зал, мини-спектакли в фойе с использованием помещений самого театра (балкон, коридоры, оркестровая яма, подвал) в максимальной близости с публикой («Дәрсе гыйбрәттер театр...» — «Будить сердца людей», 2017). Удачно прошли эксперименты по созданию такого типа сценографии, как «окружающая среда» («энвайронмент»)², создаваемая не на сцене, а в реальной жизненной среде, как это было в ритуально-обрядовом предтеатре. Подобные спектакли демонстрировались во время творческой лаборатории молодой режиссуры в Доме актера им. М. Салимжанова (2014–2015), когда сценические действия воплощались на лестничной площадке, в подвальном помещении, библиотеке, в кабинетах сотрудников и т.д.

² Энвайронмент (англ. environment – «окружение», «среда»).

На нынешнем этапе усилия театра всё более направлены на выстраивание взаимоотношений сцены и зала, на вовлеченность зрителей. Активизируя зрительское восприятие, современные постановщики чаще ставят спектакли с акцентом на пластическую и звуковую режиссуру, когда пластика подчиняется музыкальному ритму. При этом в разных постановках доминирует то один, то другой компонент структуры действия: сценографический, музыкальный, пластический.

На пути переосмысления эстетики современного татарского театра в начале нового столетия рубежным стал спектакль «Ненаглядная моя» («Галиябану, сылуым-иркэм») Т. Миннуллина, поставленный накануне столетнего юбилея театра Ф. Бикчантаевым (2005). Постановщиков волновал очень актуальный на тот момент вопрос: как нужно играть сегодня национальную классику, как стать современным, оставаясь верным традициям своего театра?

В этом спектакле, в контексте музыкальной драмы М. Файзи «Галиябану», полемизируя с традициями, театр показывает один из путей отхода от устаревших форм, «высвобождаясь и как бы „вытряхивая“ их из арсенала сценической практики, нацеливаясь на поиск новых приемов» [6. С. 176]. Происходит своего рода рефлексия за счет активного обращения к достижениям современной культуры и других искусств, выстраивание по их образу сценического пространства и мизансценического рисунка.

Действие спектакля происходит на двух уровнях. Начинающие артисты, студенты института культуры и искусств, исполняющие роли из фрагментов легендарной пьесы «Галиябану» М. Файзи, находятся на авансцене. Налицо формат кукольного театра: справа, на зеленой поляне — родник с постоянно льющейся водой, на пригорке — игрушечный деревянный домик в цветущем саду. Слева — фрагменты интерьера традиционного татарского дома: миниатюрные нары («сәке»), покрытые лоскутным одеялом («көрпә»), сундук, маленькое окошко с узорными наличниками.

Актеры старшего поколения, «щепкинцы», находятся на арьерсцене на протяжении всего спектакля в полупрозрачном стеклянном павильоне, в котором присутствуют знаки спектаклей труппы «Сайяр» начала XX в.: белые напольные часы, в центре стол, накрытый скатертью, над дверью — небольшой шамаиль, в стиле модерн диван, кресла, стулья. Монохромные костюмы «стариков» — бледных тонов с налетом старины (оранжевого, сиреневого, бежевого, салатного цветов), с минимальной декоративной отделкой — переключаются с мебелью. Здесь присутствуют и признаки современной жизни: чайник Tefal, телевизор на тумбочке, в котором якобы показывают современный спектакль «Галиябану» в исполнении молодых артистов.

На этом бело-сером фоне контрастно выступают яркие полихромные костюмы молодежи, тяготеющие к фольклорному, одновременно условному решению: светло-малиновое платье Галиябану с оборкой на подоле и желтая

рубашка Халила, сшитые из современных синтетических тканей, но относящиеся по крою к сельскому костюму второй половины XIX в.

Для создания эффекта документальности художник С. Скоморохов использовал принцип стилизации, применявшийся П.Т. Сперанским в оформлении татарской классики в 1920–1950-е гг. [7. С. 152–169]. В театральные костюмы в виде цитат были включены подлинные этнографические артефакты — накосники (чулпы), войлочные чулки (тула оек), сюртук, кружевные накидки из костюмерной театра.

Одновременно и поочередно при помощи света «высвечиваются» в более ускоренном темпе, нарочито условно и примитивно в стилистике немого кино эпизоды спектакля «Галиябану» в исполнении молодых и показы-комментарии к ним аксакалов в традициях добротного психологического театра. Объединяющим началом, разрешающим спор поколений, послужили музыканты, которые сидели на высокой площадке почти у колосников как ди-джеи, исполняя при игре старших народную мелодию «Галиябану», а при игре молодых — джазовые композиции.

Через десять лет своеобразным ответом на эту постановку стал спектакль «Галиябану» М. Файзи ученика Ф. Бикчантаева И. Зайниева (сценограф Б. Ибрагимов), поставленный как суфийский театр: «не позитивистский вербально-психологический, а музыкально-символический, интуитивистский» [8. С. 4].

Действие начинается с пронзительно нежной мелодии. Зал постепенно заливается светом. На пригорке возникают очертания ночной деревни, которые медленно начинают подниматься, передвигаться в глубь сцены, создавая эффект «наезда камеры». Вертикально свисающие холщевые полотна принимают форму то крыш разновеликих домов, то покосившихся изгородей, то лесного массива. Сцена утопает в рябиновых кустах с крупными ягодами. Звуковая «декорация», которая постоянно присутствует в спектакле (пение птиц, скрип телеги, мычание коров, лай собак и т.д.), расширяет границы сценического пространства и создает живую атмосферу деревенской жизни.

Исходя из режиссерской концепции, сохраняется семантика элементов традиционного быта, которые становятся также основой для построения мизансцен и средством характеристики персонажей.

По центру сцены на невидимых тросах висит огромное окно с орнаментированным наличником (цитата из спектакля Ф. Бикчантаева), обозначая родительский дом Галиябану. Визуальными знаками, соединяющими девушку с внешним миром, кроме окна, являются нары, покрытые лоскутным одеялом, которые по традиции многофункциональны. Здесь имеются еще другие атрибуты татарского дома, олицетворяющие тепло домашнего очага: тканые полотенца, сундук с приданым девушки, медный самовар.

В костюмах героев сохраняются пропорции и силуэт, элементы традиционного татарского костюма (платье с оборками, вышитый фартук, камзол, тюбетейка, ичиги), решенного в цветовой гамме природных тонов.

Специфически используется свет, который выхватывает фигуры из темноты крупным планом, как в кинематографе. Так, из полумрака, походкой циркового медведя, появляется колоритная старуха (Ф. Акберова) — «архетип свахи», персонаж из обряда свадебного ритуала. Она одета в длинное, свободное, украшенное оборками и нагрудником («изу») ситцевое платье и бархатный камзол. На голове — кашемировый с кистями платок, поверх которого надета шапка («камчат бүрек») с плоским верхом, опушенная мехом. На ногах — узорные ичиги. Как знак свахи одна штанина выпущена из ичига.

Создается эффект замедленной съемки, когда Галиябану (Г. Гульвердиева), сидя на авансцене, плавными движениями достает из сундука свои украшения и, любуясь ими, наряжается перед выходом на улицу к своим подругам.

Важная составляющая спектакля — музыкальные эпизоды с участием молодежи. Актеры сидят «на берегу», на авансцене, свесив ноги в оркестровую яму. От авансцены в глубь сцены протянута белая «лента» — речка, по обе стороны которой стоят парни и девушки, соревнуясь в острословии: так песенная перебранка «айтыш» («эйтеш») превращается в веселую интермедию.

Этнографизм, достоверность элементов костюмов, использование атрибутов старого «интерьерного театра» наблюдаются и в спектаклях «Яшь йөрәкләр» («Молодые сердца») Ф. Бурнаша (худ. С. Скоморохов), «Кью кызлар» («Смелые девушки») Т. Гиззата (худ. Б. Ибрагимов). Но несмотря на использование цитат из «интерьерного театра», в художественном оформлении современных спектаклей: «Банкрот» Г. Камала, «Гульжамал» Н. Исанбета (худ. С. Скоморохов), «Тимер борчак» («Железная горошина») Р. Бухараева, «Курчак туге» («Кукольная свадьба») Г. Исхаки (худ. Б. Ибрагимов) и др. — доминируют обобщенно-метафорические мотивы, переносящие место действия в современность. Этот прием все чаще и многообразнее используется в театре для остранения, обострения и актуализации темы спектакля, о чем свидетельствует и практика мирового театра [9. С. 46]. На Квадриеннале в Праге в 2015 г. в павильонах разных стран доминировал именно этот тип театра, активно обращающий особое внимание зрителя к процессу разрушения иллюзии и барьера между сценой и залом.

Современный татарский театр своими спектаклями доказал, что владеет кодом «высокой культуры» и активно ищет другие пути к сегодняшнему зрителю, прежде всего молодому, то играя спектакль как балаган («Банкрот»), эстрадное шоу («Диляфруз-Remake»), то встраивая героев в структуру радиошоу («Махаббат-FM»), все чаще прибегая к эстетике циркового искусства («Бармы ришвәттән дэва» — «Чудо-таблетка»). В подобных спектаклях зритель вводится в особый тип восприятия, часто становясь активным участником постановки. И самое главное, происходит обогащение театрального языка, передаваемого не словами, а движением, жестом, пластикой тела актера:

«Актер освобождается от плена подмостков и рампы, отчуждающих его от зрителя, и становится в условия совершенно другие в смысле внешних пластических задач и внутренних переживаний» [10. С. 151].

В спектакле «Диляфруз-Remake» Т. Миннуллина использование сценографом С. Скомороховым архитектурных особенностей самого театрального здания как «театра-арены» давало необычайное богатство планировочных мест, органически связывая зрительный зал и место действия в единое целое. Художник, «продолжая» на сцене стены существующего зрительного зала, создавал в сценическом пространстве атмосферу «райского сада», олицетворением которого стали свисающие с колосников огромные корзины с красными яблоками. По ходу действия актеры время от времени располагались на первом ряду и вместе со зрителями созерцали происходящее на сцене. Оригинально были использованы принципы игровой природы цирка, аттракциона (езда на велосипеде, мотоцикле), эстрады. Здесь все было психологически оправданно, диалоги естественно переходили в вокальные дуэты.

Аналогичные приемы были использованы М. Салимжановым в 1995 г. в спектакле «Зятя Григория» Т. Миннуллина (сценограф Т. Еникеев), в котором впервые на сцене были театрализованы обычаи и обряды татар-кряшен. В этом спектакле потенциальные зятя на импровизированных подмостках демонстрировали силу и ловкость в борьбе («көрәш»), в танцах и пении, разыгрывали пантомимы. Сценограф Т. Еникеев создал декорации с учетом основных особенностей структуры дома татар-кряшен, с соблюдением характерных черт декорировки [11. С. 46]. Спектакль до сих пор успешно идет в этом оформлении.

Своеобразно использование приемов цирка на современном этапе в спектаклях Ф. Бикчантаева, превращающего сцену в искрящуюся буффонаду. Своей яркостью, любовью к игре он напоминает зрителям о балагане, ярмарке и цирке. Он вдохнул в современный национальный театр энергию фарса, добиваясь этого введением элементов абсурда, фривольности, клоунады. Всевозможные трюки, передевания, раскрашивание лиц, использование кинохроники, эклектические костюмы и, наконец, детали сценографии, вызывающие к артистизму, усиливали игровую стихию в спектакле «Банкрот» Г. Камала (сценограф С. Скоморохов). Здесь игровое пространство, организованное по-брехтовски остраненно, обогащало игру актеров новым жестопластическим содержанием [7. С. 522].

Сценография спектакля «Игра с монстриком» («Кечтүкле уен») по пьесе И. Зайниева в постановке Р. Бариева стала важной вехой в диалоге театра с детской аудиторией. Сценограф Геннадий Скоморохов здесь не только проектирует и оформляет пространство, но и сочиняет визуальную концепцию спектакля — маски-шоу с элементами кукольного театра и цирка. В едином виртуальном пространстве встречаются современные студенты, герои компью-

терных игр и персонажи татарских сказок (Шурале, Су анасы — Русалка). На стене с черными силуэтами домов, исписанных граффити, большими буквами начертано слово «урман» (лес). Вместо окон — плазменные экраны, которые в разных картинах показывают горы, лесные чащобы, реки. Стена эта из мягкой ткани, поэтому вплотную стоящие за ней персонажи проявляются на ее поверхности рельефно, как маски-фантомы. Вся стена окутана светодиодами шнурами. Разыгрывается настоящий «цирк на воде»: улитки выводят русалок в лодках-ванночках, Шурале рассекают волны на джамперах. Герои выглядят как ростовые куклы и рукодельные мягкие игрушки различной конфигурации, например, Малявка — воздушный шар, а Король — разноцветный цветок. Когда эти причудливые, фантастические фигуры застывают неподвижно, мы воспринимаем их как сценографические персонажи (т.е. «тело-сценография»).

В сценографии молодежного мюзикла «Дитя» («Бэби») по пьесе И. Зайниева, воспринятого многими критиками как симбиоз притчи «Черная бурка» и осовремененной «Вестсайдской истории» (сценограф Р. Газиев, 2008) наблюдается проникновение эстетики рекламы и индустрии моды.

Действие начиналось с суперзанавеса — баннера-растяжки городской рекламы, которым закрывают разрушающиеся дома в целях безопасности. Вся сценографическая среда, состоявшая из фрагментов коммунального дома, создавала атмосферу обособленности, осколочности бытия. Пространство началось двумя разделенными между собой мирами, соединенными некоей диагональю, состоящей из арочных сводов заброшенного дома: верхнее горизонтальное пространство принадлежало кошкам, а нижний уровень — собакам. Эти два враждебных пространства «пронизывает» вертикаль — Попугай Алехандро, спускающийся с небес для примирения сторон.

В костюмах художник использовал элементы современной молодежной моды (куртки и плащи, топики, футболки, юбки, сетчатые колготки, лосины, гетры, обувь хай-тек) и аксессуары (ремни, перчатки, кулоны, цепочки). Длинный плащ Ялкына (Э. Талипов) определял его как лидера стаи, боевого и справедливого Дога. У его сподвижников по иерархии плащи различной длины и по-разному декорированы. Попугай Алехандро — путешествующий бомж в начале спектакля — в финале превращается в уважаемого денди из Южной Америки.

Так ярко и зрелищно сквозь призму сознания животных ставятся серьезные проблемы, волнующие общество: что есть добро и зло, в чем смысл жизни, существует ли ответственность перед слабыми и природой. Своей экспрессивностью, эмоциональностью, предельной выразительностью образов этот спектакль стал событием не только для детской аудитории, но и для взрослых. Актеры драматического театра существовали в жанре мюзикла естественно и органично.

Однако следует отметить, что взаимодействие зрелищных (драматических) и визуальных форм не всегда восторженно воспринимается зрителем, особенно представителями старшего поколения. Задается вопросом и искушенный зритель из театральной среды: не происходит ли увлечение внешней формой, спецэффектами в ущерб содержанию, не теряется ли глубина авторского текста? Известный драматург, общественный деятель, выпускник Щепкинского училища Туфан Миннуллин (1935–2012), считавший Ф. Бикчантаева талантливым, прекрасным режиссером, в 2010 г. в прессе подвергает серьезной критике методы его работы. Он заявляет, что сегодняшний татарский театр, подражая европейскому, увлекается новомодными приемами и теряет свое самобытное национальное лицо. Он ратует за драматический театр, где главным является слово. Считает, что сегодня театр развивается не в том направлении: «...мы идем, может, не назад, но неправильным путем» [12. С. 2]. Это замечание одного из ярких представителей татарской культуры является принципиально важным для понимания того, какой татарский театр начали создавать в новом тысячелетии и как сегодняшний театр соотносится с тем, который существовал ранее.

Заключение

Сегодня татарский театр, отвечая на изменившиеся требования новой культурной среды, активно ищет новые пути обновления и обогащения театрального языка. Как видно из вышеприведенных примеров из практики, театр черпает новые силы, обращаясь к разным сферам жизнедеятельности общества, используя художественный язык и выразительные средства других видов искусств (изобразительного искусства, кино, телевидения, театра кукол, цирка и др.). Благодаря этому возникает дополнительный смысловой пласт: все происходящие на сцене события приобретают общечеловеческое, вневременное звучание. Таким образом, театр преодолевает узкие рамки традиций и тем самым доказывает, что постоянно находится в развитии. Анализ сценографии позволяет утверждать эффективность синергетического подхода в татарском театре, который приводит к качественному преобразованию и формированию принципиально новой художественной системы. Раскрытие механизмов взаимодействия игрового драматического действия и зрелищности и на этой основе создание целостной картины современного театрального процесса и определение в целом специфических особенностей, характеризующих пути развития татарского театра, — тема будущих исследований.

Список литературы

1. Якубова Н.О. Театр эпохи перемен в Польше, Венгрии и России, 1990-е — 2010-е годы. М.: Новое литературное обозрение, 2014.

2. *Sodja Lotker*. Shared Spase. Music. Weather. Politics // Prague Quadrennial of Performance Design and Space. Praha. Arts und Theatre Institute. 2015. P. 010–011.
3. *Голдовский Б.П.* Режиссерское искусство театра кукол России XX века: очерки истории. М.: ВАЙН ГРАФ, 2013. 320 с.
4. Экранная культура: теоретические проблемы / авт.-сост. В.О. Чистякова, Я.Б. Иоскевич; отв. ред. К.Э. Разлогов. СПб.: Дмитрий Буланин, 2012. 752 с.
5. *Рыжакова С.И.* Все зеркала мира // Зрелищные искусства: контакты и контексты: сборник статей и эссе / отв. ред. С.И. Рыжакова; сост. и ред. С.И. Рыжаковой и Р.Р. Султановой; Институт этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая РАН, Институт языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан. Казань: ИЯЛИ, 2020. С. 3–14.
6. *Синцова С. В.* Художественное предвидение новых искусств. М.: Издательство Нобель Пресс, 2013. 200 с.
7. *Султанова Р.Р.* Сценография татарского театра: основные этапы и закономерности развития (XX — нач. XXI вв.). Казань: ИД «Казанская недвижимость», 2019. 592 с.
8. *Ахметов Р.Р.* Галиябану // Звезда Поволжья. 2015. 8–14 окт. С. 4.
9. *Березкин В.И.* Прага 2003 // Сцена. 2003. № 24. С. 45–47.
10. *Дехтерева А.В.* Цирк как особая форма театрального пространства (примеры российского опыта первой трети XX века) // Пути и перепутья: материалы и исследования по отечественному искусству XX века. М.: Редакционно-издательский отдел НИИ Российской академии художеств, 2001. С. 147–165.
11. *Султанова Р.Р.* Тан Еникеев в пространстве татарского театра // Тан Еникеев. Эскизы / авт.-сост. Р.Р. Султанова, коллектив авторов. Оренбург, 2018. С. 68–79.
12. *Ахметов Р.Р.* Слово писателя // Звезда Поволжья. 2010. 1–7 апреля. С. 1–2.

References

1. Yakubova, N.O. 2014. Theatre of the era of changes in Poland, Hungary and Russia, 1990s – 2010s. Moscow: Novoye Literaturnoye Obozreniye publ. Print. (In Russ.)
2. Sodja, L. 2015. “Shared Spase. Music. Weather. Politics.” Prague Quadrennial of Performance Design and Space. Praha. Arts und Theatre Institute, pp. 010–011. Print.
3. Goldovsky, B.P. 2013. The directorial art of the puppet theater of Russia of the 20th century. Essays on history. Moscow: Publishing house “VINE GRAF”. Print. (In Russ.)
4. Screen culture: theoretical problems. 2012. Composed by V.O. Chistyakova, Ya.B. Ioskevich; Editor-in-chief K.E. Razlogov. St. Petersburg: Dmitry Bulanin publ. Print. (In Russ.)
5. Ryzhakova, S.I. 2020. “All the mirrors of the world.” Spectacular arts: contacts and contexts: A collection of articles and essays. Composed and edited by S.I. Ryzhakova and R.R. Sultanova. Kazan: IYALI publ. Print. (In Russ.)
6. Sintsova, S.V. 2013. Artistic foresight of new arts. Moscow: Nobel Press Publishing House. Print (In Russ.)
7. Sultanova, R.R. 2019. The scenography of the Tatar theaters: the main stages and patterns of development (XX — the beginning of the XXI century). Kazan: Publishing house “Kazan real estate”. Print. (In Russ.)
8. Akhmetov, R.A. 2015. “Galiyabanu.” Zvezda Povolzhya. October 8–14. Print. (In Russ.)
9. Berezkin, V.I. 2003. “Prague 2003.” The stage, vol. 24, pp. 45–47. Print. (In Russ.)
10. Dekhtereva, A.V. 2001. “Circus as a special form of theatrical space (examples of the Russian experience of the first third of the XXth century).” In Paths and crossroads: materials and research on the Russian art of the XXth century. Moscow: Publishers Editorial and Publishing Department of the Russian Academy of Arts Research Institute, pp. 147–165. Print. (In Russ.)

11. Sultanova, R.R. 2018. “Tan Yenikeev in the world of the Tatar theater.” In Tan Yenikeev. Sketches. Composed by R.R. Sultanova, pp. 68–78. Orenburg. Print. (In Russ.)
12. Akhmetov, R.A. 2015. “The writers word.” Zvezda Povolzhya. April 1–7. Print (In Russ.).

Сведения об авторе:

Султанова Рауза Рифкатовна — доктор искусствоведения, заведующая Центром искусствоведения, Институт языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан. Российская Федерация, 420111, Казань, ул. Карла Маркса, д. 12/4. eLibrary SPIN-код: 3032-1985. E-mail: rauzasultan.art@mail.ru

Bio note:

Rauza R. Sultanova is a Dr. Habil. in Art History; Director of Art History Center, G. Ibragimov Institute of Language, Literature and Art of the Republic of Tatarstan Academy of Sciences, 12/4 Karl Marx St, Kazan, 420111, Russian Federation. eLibrary SPIN-code: 3032-1985. E-mail: rauzasultan.art@mail.ru