

Рауза Р. Султанова

Роль и значение конструктивно-экспериментальной мастерской современного театра (КЭМСТ) в театральном искусстве Казани

Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern Europe 2, 127-137

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

POLSKA – ROSJA: SZTUKA I HISTORIA
 Польша – Россия: Искусство и история
 Том II

Рауза Р. Султанова

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

Роль и значение конструктивно- экспериментальной мастерской современного театра (КЭМСТ) в театральном искусстве Казани

Театрально-декорационное искусство 1920-х годов – ярчайшая страница в истории татарской культуры XX века – сфокусировало и преломило усилия крупнейших мастеров всех художественных направлений того времени. Первые опыты П. Бенькова – мастера высокой живописной культуры, архитектора П. Сперанского, смелые сценические находки конструктивистов в лице художника Конструктивно-экспериментальной мастерской современного театра (КЭМСТ)¹ К. Чеботарева² получили объектив-

ную разностороннюю оценку лишь в последние годы.³ Вышедшая недавно в свет книга казанского историка театра Ю. Благова⁴ раскрывает еще одну из неизвестных страниц деятельности КЭМСТ, которая явилась экспериментальной площадкой для жаждущих перемен молодых художников и режиссеров. Основой их принципов, как показывает автор, стало освоение театральных принципов В. Э. Мейерхольда и С. М. Эйзенштейна.

Цель данной статьи – раскрыть место КЭМСТ в истории татарского театра 1920-х годов и проследить отдельные эпизоды в деятельности этой мастерской как художественные эксперименты в последующие десятилетия.

Если для первых этапов развития татарского театра и его режиссуры характерны черты бытового реализма с его стремлением к соблюдению всех житейских подробностей, то в последующие годы – поиск других направлений

¹ Конструктивно-экспериментальная мастерская современного театра (КЭМСТ) – творческое объединение художников, писателей, актеров. Возникла в Казани в 1923 г. как одно из направлений деятельности Левого фронта (ТатЛЕФ); художественный руководитель и режиссер – Б. Н. Симолин, художники – К. К. Чеботарев, М. В. Барашов, А. Г. Платунова. Наиболее значительные спектакли – *Степан Разин* В. А. Каменского, *10 дней, которые потрясли мир* Дж. Рида, *Мистерия-буфф* В. В. Маяковского. Работала до 1927 г. Татарский энциклопедический словарь (1998: 289).

² Константин Константинович Чеботарев (1892–1974) – живописец, график, театральный художник. Организатор союза молодых художников Подсолнечник (1918). Был председателем графического коллектива Всадник (1922–1924). Преподавал в Казанских государственных архитектурно-художественных мастерских (1921–1926), на режиссерском отделении Татарского театрального техникума. В театре КЭМСТ работал в 1923–1926 гг. С

1926 г. жил в поселке Новогиреево Московской области. Автор политических плакатов (1920-е гг.), альбома линогравюр *Революция* (1921), эскизов монументальных росписей – *Марсельеза*, *Солдат*, *Рабочий* (1923) и др.

³ Султанова (2003: 58–62), Султанова (2008: 47–53), Султанова (2005: 56–59).

⁴ Благов (2005).

и сценических форм, отвечавших духу времени. В новых социально-политических условиях просветительский по своей сути театр „становится трибуной агитационно-массовой пропаганды завоеваний Октября, своеобразным «политликебезом» для привлечения народных масс к актуальным социальным проблемам и одновременно служит средством приобщения к искусству театра как таковому».⁵

Исследователи, отмечая атмосферу свободы, вольности, искренней веры в великие идеалы, царившей в художественной среде 20-х годов, одновременно пишут о „мозаичности”, плюрализме художественных идей, что в известной мере созвучно ситуации, сложившейся в современном искусстве.⁶ Так, в 20-е годы в Казани сосуществовало несколько порой взаимоисключающих друг друга художественных групп: ТатАХРР, Татлеф, Сулф, Всадник, КЭМСТ. Левый фронт, возникший в 20-е годы, объединил усилия представителей различных искусств и творческих индивидуальностей, способствовал синтезу искусств, что в художественной жизни Казани отразилось довольно ярко⁷ и явилось характерной приметой того времени.⁸

Структура Казанской школы 1920-х годов – Архумас (Архитектурно-художественные мастерские, 1921–1926), объединяющие процессы обучения и производство, – должна была вести к реализации складывающегося в те годы идеала художника универсала. Поэтому революционный театр КЭМСТ, в котором аккумулировались идеи синтеза зодчества, конструктивизма, пластических и декоративных видов творчества, был в центре внимания молодежи. И по справедливому замечанию С. М. Червонной, „левое искусство, идеологами которого были в молодой Татарской республике члены груп-

пы Всадник Чеботарев и Платунова, отнюдь не было гонимым (...) Напротив, речь может идти о наступательном движении этого искусства, претендовавшего на доминирующие позиции в новой, «пролетарской» культуре».⁹

Основы КЭМСТ, на наш взгляд, были заложены после революции. В программу группы Подсолнечник (1918), возникшей, по словам его организатора К. К. Чеботарева, как синтез всего, что в предреволюционные годы бродило и кипело в художественной молодежной среде Казани,¹⁰ входило решение монументальных задач, а в качестве форм их воплощения на практике – конструктивизм и упрощенная живопись. Отсюда близость эстетики КЭМСТ к плакату и генетическая связь с графическим коллективом Всадник¹¹ – уникальным явлением, характерным именно для начала 20-х. Руководил этим движением К. К. Чеботарев – по утверждению П. Дульского, „личность самобытная, увлекающая и будирующая все, находящееся вокруг».¹²

„В те незабываемые дни, – пишет К. Чеботарев, – в Казани наблюдался большой подъем в жизни искусства. Почти непрерывно проходили диспуты, лекции по вопросам искусства, вечера поэзии, выставки, а на выставках и вечерах поэзии опять-таки доклады и дискуссии. И везде имя Маяковского звучало как знамя для молодых работников искусства».¹³ Столь же ясную политическую платформу имела театральная мастерская КЭМСТ, „общий характер которой – экспериментальность, отсюда категорическое отрицание всяких застывших канонов и традиций, постоянное движение вперед».¹⁴ Отрицая консерватизм старого театра, в КЭМСТ считали разрыв с реалистическими традициями школы переживания необходимым условием для создания новой эстетики (илл. 1).

⁵ Костина (2002: 51).

⁶ Бочкарев (1992: 52). Автор опирается на исследования А. Моля (1973: 43–46), который сравнивает мозаичную культуру с войлоком – неким волокнистым образованием, элементы которого связаны воедино не по принципу логических, причинно-следственных связей, а случайным отношением близости. В ней мало или вообще нет общих точек отсчета, общих показателей, зато много конкретных понятий – таких, как опорные идеи, ключевые слова и т.п.

⁷ Ключевская (1992: 110).

⁸ Достаточно вспомнить киевский Хлам – объединение художников, литераторов, актеров, музыкантов; московский Мастафор – Мастерскую Форрегера, где в качестве художников выступали С. Юткевич и С. Эйзенштейн; театр Поэзма в Саратове.

⁹ Червонная (2001: 293).

¹⁰ Ключевская (1992: 112).

¹¹ В Казанском графическом объединении Всадник сформировалась целая плеяда мастеров – И. Н. Плещинский, К. К. Чеботарев, Н. С. Шикалов, М. В. Барашов, А. Г. Платунова, Ф. Ш. Тагиров и др., – равно одаренных и как станковисты, и как оформители книг, иллюстраторы, успешно владеющие всем техническим арсеналом графического искусства.

¹² Дульский (1927: 5).

¹³ Организатором пропаганды был сам К. К. Чеботарев. Во всем этом имела место потребность в поисках нового содержания, рожденного революцией. ТМ КБДТ (1144).

¹⁴ Ингвар (1992: 166).

Мистерия-буфф В. Маяковского, поставленная КЭМСТ в 1923 году, сыграла существенную роль в развитии театрально-декорационного искусства Татарии. Сам подход к ее художественному оформлению и характер его взаимодействия с актерами таили в себе зерно иной концепции: использование принципов конструктивизма как нового метода организации сценического пространства. В своей деятельности КЭМСТ пытается добиться художественного эффекта не зарисованными полотнами, изображающими быт во всех возможных деталях (натурализм), а комбинациями вещей, выражающих типические черты окружающей среды и действующих лиц.

В оформлении Чеботарева постановка *Мистерии-буфф* стала одним из удачных спектаклей, созданных под влиянием идей сценографического конструктивизма. В связи с этим приведем слова самого автора концепции его решения: „По существу весь спектакль был сделан, в смысле силы воздействия, в плане монументального плаката. Лично для меня КЭМСТовская постановка *Мистерии-буфф* является непосредственным органическим продолжением и развитием того, что сделал я в своих работах *Красная Армия* (1917–18), в цикле линогравюр в альбоме *Революция* (1921), монументальной работе *Весь мир насилья мы разрушим* (1922)”.¹⁵ То есть театральные постановки и его живопись можно объединить одним качеством – плакатность.

Действительно, в те годы живопись К. Чеботарева больше походила на плакат. Работал он чистым цветом и краски клал не пятнами или мозаично, а организованными массами, что напоминало приемы кубизма. Но форму лепил крепко, хотя и очень обобщенно. Как говорил Б. Симолин, „оно и понятно, он, как лефовец, всегда хотел быть и агитатором, горланом...”.¹⁶ И в *Мистерии-буфф* для Чеботарева важно было выявить не пластическую объемную форму, а линию, силуэт, красочное пятно. Пространство художник рассматривал не как иллюзорное, а как кубистическое. Рай представлял собой голубой задник: четыре прямоугольника один над другим уменьшаются постепенно и увенчиваются треугольником с оком; на их ступенях – „святители”. Вся сцена решена, в основном, в голу-



Илл. 1. К. Чеботарев, А. Платунова, *Гамлет* У. Шекспира, эскизы костюмов, 1925

бом, желтом, белом тонах. А „нечистые” силы воспринимались как нечто очень весомое, тяжелое, вещественное, контрастируя с игрушечной невесомостью элементов, характеризующих рай (илл 2).

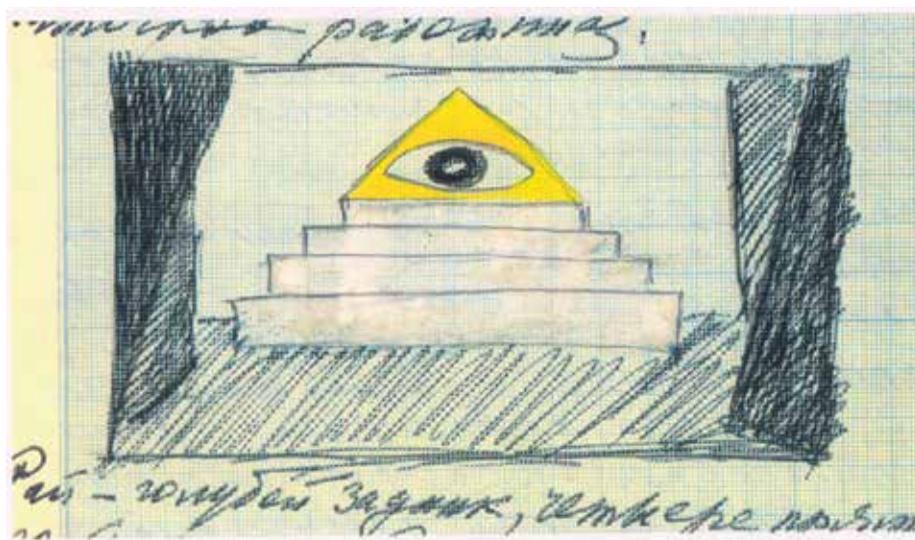
Смысловой доминантой в спектакле является „человек будущего”. Его костюм – темно-синяя прозодежда – напоминал нечто вроде комбинезона, на голове – кожаный шлем летчика,¹⁷ и никаких отвлекающих зрителей мелочей. При соответствующем освещении создавалась пластически выразительная фигура. Ковчег был представлен несколькими характерными для корабля деталями на первом плане. Действие, происходящее на его палубе, освещалось, а глубина сцены тонула в темноте. По ходу спектакля свет на первом плане сцены резко гас, и тут же на втором вспыхивал резкий луч на „заднике”, освещающая фигуру человека будущего, а ковчег и группа нечистых выглядели темными силуэтами.

Пространство маленькой сценической коробки Чеботарев стремился расширить в первую очередь комбинацией различных плоскостей (неправильных прямоугольников): если одна сторона кулисы шла под прямым углом,

¹⁵ Здесь и далее приводятся отрывки из письма И. Г. Ингвару от 21 июня 1961 г. ТМ КБДГ (1144).

¹⁶ РГАЛИ (2968с).

¹⁷ Синий костюм стал в дальнейшем униформой для многочисленных групп Синей блузы.



Илл. 2.
К. Чеботарев, эскиз
декорации, *Мистерия-
буфф* В. Маяковского,
сцена *Рай*, 1961, бумага,
карандаш, чернила,
15 x 8 см, Театральный
музей Казанского Большого
драматического театра
им. В. Качалова, Казань

то другая срезалась под тем или иным острым, так что один конец кулисы казался шире. Когда их ставили по-разному, да еще не всегда вертикально по отношению к зеркалу сцены, статическая замкнутость пространства разрушалась, что вызывало у зрителя чувство тревоги. А при наличии – пусть и небогатых – возможностей по-разному освещать элементы оформления достигалось ощущение увеличения пространства.

Спектакль имел грандиозный успех.¹⁸ Режиссер Г. Девишев, склонный к экспериментам, не мог оставаться в стороне от творческих исканий нового театра, и потому оформление спектакля *Рабочая слободка* Г. Карпова он тоже поручил К. Чеботареву (1924). Вместо привычных живописных декораций художник предложил строгие трехмерные урбанистические конструкции и сложную машинерию. Критика отметила их как лучшее сценографическое решение на татарской сцене.¹⁹ „Пришедшие в конце первого акта в движение колеса, идущий откуда-то снизу гул машинного отделения, проходящее поверху чугунное ведро с кроваво-красным расплавленным металлом, рассыпавшиеся из вентилируемых печей искры рождали трудно описуемую симфонию завода. Эта постановка говорит о больших возможностях татарского театра в изображении жизненной обстановки шахт, домен, депо, полей сражения”, – писал после премьеры К. Наджми.²⁰

Но разработанные К. Чеботаревым принципы художественного оформления спектакля раскрывали и иные возможности сценографии. В руках режиссера она становилась действенной. Конструктивистские установки Чеботарева предоставляли неограниченные вариации в построении уникальных по изобретательности мизансцен. Так, в спектакле *Стенька Разин* В. Каменского на оголенной, без занавеса, пустой сцене он выстроил конструкцию, состоящую из сукна, трех станков, громадных цветных парусов да отдельных предметов. Конструкция оживала, когда актеры появлялись на сцене, и в итоге вызвала лирико-поэтическое настроение, ощущение необъятной шири Волги, босяцкой, бунтарской вольницы.²¹

Своеобразным продолжением поисков КЭМСТ стали спектакли, осуществленные учащимися Татарского театрального техникума, в котором преподавали члены КЭМСТ – Б. Симолин, К. Чеботарев, а позже – М. Барашов и И. Ингвар.²² В 1924 году вслед за КЭМСТ здесь при помощи новой техники поставили спектакль по пьесе С. Третьякова *Противогазы*, который намечал новые пути развития театрального жанра (танцы машин и физкультуртанцы).²³ Затем последовал Великий коммунар – открытый театральный агитплакат, оформленный К. Чеботаревым и А. Платуновой: „...как детский рисунок он непосредствен, бесхитро-

¹⁸ Февральский (1971), Ингвар (1973).

¹⁹ Усманов (1924).

²⁰ Арсланов (1992: 149).

²¹ Ингвар (1144: с. 31).

²² Татарский театральный техникум организован в 1922 г. Официальное открытие состоялось 1 января 1923 г.

²³ РГАЛИ (2968).

стен, до наивности примитивен и вместе с тем обобщен до символа, до аллегорий”.²⁴ В финале сцена изображала земной шар, на котором, держа в одной руке факел, а в другой – красное знамя, стоит Великий коммунары, окруженный народом. Двигаются толпы. Развеваются знамена. А над всем горит красная звезда. В процессе работы над спектаклем родилось смелое предложение заgrimировать исполнителя роли Великого коммунары, Х. Салимзянова, под вождя (над гримом работал М. Барашов).²⁵ Появление Салимжанова в гриме Ленина в луче прожектора было настолько неожиданным, что зрительный зал ахнул и замер.²⁶

В 1925 году студент техникума Риза Ишмуратов, ученик Б. Симолина, организовал агитколлектив Бомба. В его деятельности были очевидны следы подражания Синей блузе, но, как отмечала печать, все это ступшевывалось типичными татарскими элементами. „Эта бомба дала взрыв, лед был сломан. В стоячее болото влилась новая струя”.²⁷ Название театра Бомба, данное писателем А. Кутуем, точно характеризует и содержание, и форму представлений, и репертуар, который носил явно сатирический характер. Вот что пишет об этом Р. Ишмурат: „Название театру придумали в соответствии с нашими целями Бомба, дабы заинтересовать зрителя, устрашать нэпманов, спекулянтов, бюрократов. Для современного исполнения – парад-антре были написаны стихи в несколько куплетов. Их тоже написал Кутуй. Мы с Асгатовым, будучи режиссерами, добавили несколько слов. Первый куплет, помнится, звучал так:

Бомба! Бомба! Это бомба?
 Бомба! Бомба! Это бомба?
 Спекулянты, нэпманы,
 Разгильдяи, летуны,
 Бюрократы, носом к ветру –
 Всех, всех, всех собрать до бучи,
 И шарахнуть бомбой в кучу!
 Бомба, бомба, бомба это!
 Бах!

Сначала все это декламируется под музыку и кружение на сцене, а после слов Бах! разбегается в разные стороны. Движения наши не

простые, а механистические (это было влияние Фореггера). Затем [шел] спектакль, состоящий из маленьких пьес, совместные декламации, чтение стихов, песни и танцы”.²⁸ По воспоминаниям Р. Ишмурата, то были небольшие пьесы, разоблачающие бюрократов, жуликов, воров и т.д., – *Хупжамал и Габдерахим* Р. Ишмурата и А. Мазитова, *Бажайлар (Свойки)* Тулумбая, *Американский Муса* Р. Ишмурата и интермедии А. Кутуя.²⁹

Спектакли Бомбы имели успех: зрители и критики приняли их с большим интересом. М. Парсин связывал новации в татарском театре именно с этим коллективом.³⁰ Как и Синяя блуза (в Казани – Красная блуза), Бомба явилась порождением революции, развивая жанр агит-театра с использованием революционной символики. Спектакли ставились в летнем саду Эрмитаж, раз в неделю. Афиши оформлял Ф. Тагиров – член графического коллектива Всадник, один из организаторов Сулфа. Афиша от 7 августа 1925 года, напечатанная типографским способом, сохранилась: она извещала о том, что коллектив Бомба проводит в саду Эрмитаж вечер-гуляние.³¹

В театральных афишах и костюмах Ф. Тагиров, как и в плакатах, использует конструктивистский принцип их решения, стилистику агитационно-массового искусства. Таковы и его эскизы эмблемы и значка театра Бомба (Государственный Музей Изобразительных Искусств Республики Татарстан, ГМИИ РТ), выполненные сугубо линейно, с преобладанием геометрических форм: черный шар (бомба) с языком пламени и взорвавшаяся бомба-шар, расколота надвое. Языки пламени образуют слова бомба, написанные в стиле куфи. Древний арабский шрифт обрел здесь, присущий революционному времени, характер, выражаемый красным цветом, строгой чеканностью форм, температурным ритмом (илл. 3).

Костюм участников коллектива был сконструирован также с учетом основного девиза Бомбы (Создадим свой сатирический театр, который будет держать под артиллерийским прицелом все отсталое).³² Он состоял из модных

²⁴ Ингвар (1980: 177).

²⁵ Ингвар (1980: 177).

²⁶ Салимжанов (1966: 48–49).

²⁷ Б. С. (1926: 79).

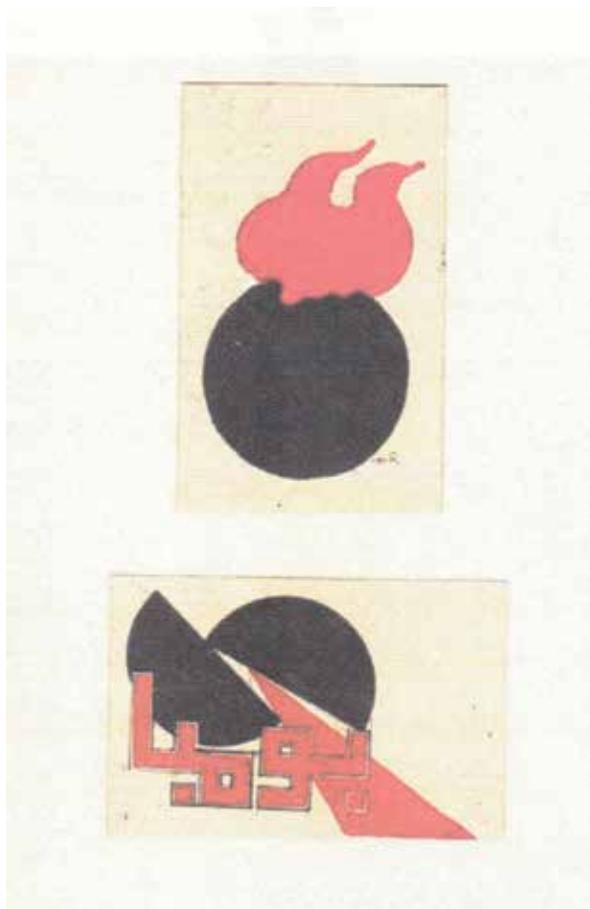
²⁸ Ишмурат (2005: 55).

²⁹ Ишмурат (2004: 70).

³⁰ Парсин (1924: 42–44).

³¹ НМ РТ (19750: л. 11).

³² Ишмурат (2005: 54).



Илл. 3. Ф. Тагиров, эскиз значка театрального коллектива Бомба, бумага, тушь, 1) 10 x 6,2 см, 2) 6,2 x 9,8 см, Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан, Г-1916, Г-1917

в то время брюк в клетку, бейсболки и тенниски, красные манжеты которой напоминают повязку дружинника. На груди – эмблема театра; красный треугольник языка пламени напоминал галстук.

К сожалению, других архивных материалов, касающихся деятельности Бомбы, обнаружить не удалось. Зато в музее Казанского Большого драматического театра им. В. И. Качалова сохранились эскизы дипломной работы Р. Ишмурата – агитпьеса *Гимн труду* В. Андреевского, оформленная К. Чеботаревым в стиле плакатного искусства. В спектакле все было пронизано протестом против старых театральных форм – от скандированной подачи текста, прямолинейных мизансцен до условно-конструктивного оформления (илл. 4).³³

Театральные эскизы К. Чеботарева с подробными аннотациями, фотографиями участников

спектаклей стали учебным пособием для студентов.³⁴ В них ярко выражен силуэт, минимально использован цвет. Пространство решено за счет кулис. Основу оформления составляют задники, написанные в кубистической манере: лестницы, подиумы, кубы, кольца. Художник соединил сразу несколько декорационных приемов: и единую установку, и сменяющиеся декорации, по-разному komponуя живописные плоскости, графические геометрические формы и рекламные афиши.

В одном из них, на фоне серых скошенных стен высотных домов с зияющими в них черными прямоугольными окнами висит огромный желтый диск с изображением цифры 1 и ажурным словом доллар, написанным арабскими буквами в стиле куфи. Ее тревожный композиционный ритм подчеркнут резкостью графического изображения террасы с лестничной площадкой, движущейся ширмой вдоль сцены (напоминающей эстрадную) и черной дорожкой, доходящей до авансены. Ощущение тревоги усиливает крест, водруженный слева за кулисами.

Еще более неустойчивой по сравнению с описанным урбанистическим пейзажем представляется вторая картина, где хаотическая динамика тех же скошенных, громоздящихся плоскостей стен, облепленных кривью и вкось афишами, суета рекламных щитов убеждает в их временности. Трагически выглядит одинокий черный куб на красном диске в центре сцены.

В следующем действии и доллар, и красный диск оказываются окруженными с двух сторон серой каменной стеной, причем в центре на красном диске высаятся черные ворота с тяжелой железной дверью.

В финальной картине в центре установлен черный подиум, а снизу слева в сценическое пространство вклинивается, как красный стяг, красный луч прожектора.

Очень выразительны эскизы костюмов. В их решении художник свободно сочетает кубистические и супрематические приемы. Плоскости и объемы, локально окрашенные в разные тона, создавали монументальные, плакатные по ритму образы. При этом тяготевший к экспрессионизму Чеботарев исходил из реальных форм бытовой одежды, которые обобщал, гиперболизировал, гротескно заострял. Например, жи-

³³ Ингвар (7: с. 34).

³⁴ Казакова (1992: 182).

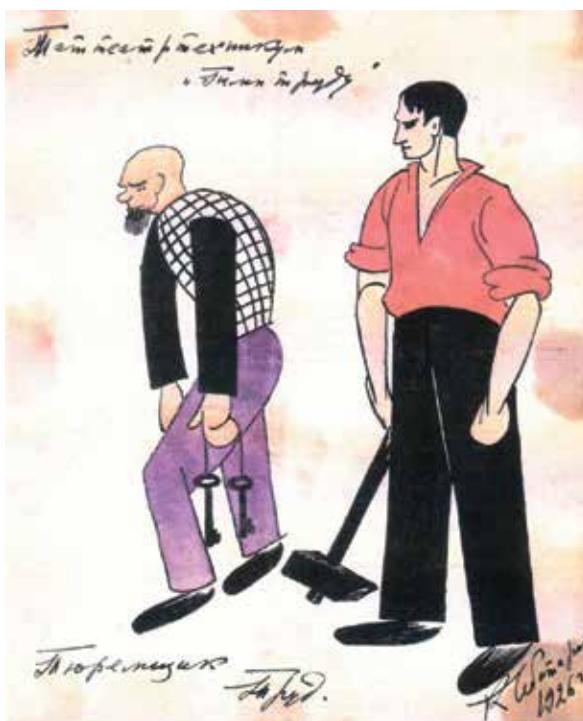
лет Тюремщика – решетчатый, в руках у него – связка огромных ключей. Рабочий представлен в красной рубаше с огромным молотом (илл. 5). Капитал одет в парчовый с золотыми переливами костюм. Облачение Ига составляют цепи и свастика в виде шахматной доски, а в руках – кнут. На черной фигуре Коменданта вырезана белая свастика на груди, а на поясе угрожающе висит кобура коричневого цвета. Костюм Религии включает черную рясу с крестом, зеленый чапан с полумесяцем и звездой и изображения Музы (искусства) на белом плакате на спине: в ироническо-гротесковой форме он выражает заданную драматургом идею – сущность религии.

Почти во всех эскизах костюмов персонажи даны в движении. Тем самым художник подсказывал исполнителям характер действующих лиц, их пластику, мимику. Тюремщик представлен в сгорбленной позе, мускулистая Фаворитка изображена как метательница диска перед прыжком, а Иго, широко расставив ноги, как бы готово пустить вход свой кнут. Капитал (Камал I) не ходил по сцене, а как бы шествовал и говорил только басом.³⁵ Обозначая детали реальной одежды, Чеботарев создавал обобщенные образы социальных типов эпохи. Костюмы акцентировали их главные свойства: у Защитника – марионеточность; у Коменданта – деспотизм; у Инженера – устремленность в будущее; у Поэта – революционность; у Труда – гордость и достоинство; у Капитала – самодовольство; у Религии – фанатизм и т.д. Иными словами, костюмы, созданные мастером, воспринимаются не только в своей функциональности, а претендуют на роль самоценного сценографического образа.

Гимн труду в постановке режиссера Ризы Ишмурата и оформлении К. Чеботарева стал первым шагом в освоении новой художественной стилистики на татарской сцене. Но к середине 20-х годов социалистический реализм не оставляет места для дальнейшей реализации ее принципов. Атмосферу того времени и отношение к КЭМСТ официальных властей ярко характеризует постановление Главполитпросвета ТАССР от 25–27 июня 1923 года: 1) Платформу КЭМСТ для Главполитпросвета считать неприемлемой и в субсидии отказать;



Илл. 4. К. Чеботарев, эскиз декорации, *Гимн труду* В. Андреевко, 1926, бумага, тушь, акварель, карандаш, 20 x 15,5 см



Илл. 5. К. Чеботарев, эскизы костюмов: *Тюремщик*, *Труд*, *Гимн труду* В. Андреевко, 1926, бумага, тушь, акварель, карандаш, 17,5 x 22 см

2) Предупредить организацию КЭМСТ, что разрешения на зрелищные постановки в клубах Главполитпросвет будет давать под строгим контролем и в тех случаях, если постановки не будут иметь футуристического наклона.³⁶ Левых стали выживать и из Кахутемаса (Казанские художественные технические мастерские). В этой связи любопытно выступление П. Радимова, председателя АХРР, во время диспута в декабре 1923

³⁵ Кумысников (1984: 57).

³⁶ Чеботарев (2437).

года: „Современное изобразительное искусство и литература должны быть строго реалистическими. Художник кисти, художник слова в равной мере должны изображать быт таким, какой он есть; уклоны в сторону футуризма, супрематизма и прочих левых течений, есть ничто иное, как своего рода халтура”.³⁷

КЭМСТ, как и любому авангардистскому течению, было трудно работать в такой ситуации. Впоследствии К. Чеботарев вспоминал: „...с одной стороны, непонимание, доходящее до безразличия, «понимание», доходящее до организованной травли и пресечения, с другой стороны, свои внутренние ошибки, заскоки, нехватание пороку на почве систематического недоедания (материального и морального)”.³⁸

В итоге, как и многие другие независимые в своем творчестве художники, Чеботарев вынужден был покинуть Казань и в 1926 году переехал в подмосковный поселок Новогиреево, где и провел почти полвека. Однако „клеймо” на нем уже было поставлено. На четыре десятилетия за художником закрепляется ярлык левака, формалиста, противника реализма и т.п. И только в середине 60-х его имя реабилитируется, освобождаясь от конъюнктурно-идеологических наслоений.³⁹ Мнение П. Дульского, еще при жизни художника сказавшего о том, что след его пребывания в Казани, безусловно, еще долго будет чувствоваться как в среде поклонников К. Чеботарева, так и среди тех, кто считал его не своим, оказалось пророческим. Казанский период в творчестве Константина Константиновича оставил заметный след. Несмотря на короткий срок, для него это было время большой кон-

центрации духовных сил, высокой творческой активности, ярких художественных достижений и борьбы за утверждение новых эстетических представлений и форм в искусстве, рожденных XX веком.

Эстетика театра КЭМСТ повлияла не только на „декоративное” решение спектаклей татарского театра, сделав сцену подлинно трехмерной, но и на драматический текст, музыкальное оформление постановок и на самих актеров. Театр КЭМСТ и его детище Бомба дали толчок новым тенденциям в искусстве. Лишь сейчас их можно оценить в исторической перспективе. По словам историка театра Ю. Благова, КЭМСТ для Казани того времени был тем же, чем Театр на Таганке для Москвы в 1960–1970 годы.⁴⁰

КЭМСТ и Бомба, как и все акции авангарда, по объективным причинам были лишены возможности с достаточной полнотой защищать свои интересы. Да, организаторы нового театра испытывали влияние классовой регламентации и в своих выступлениях вынуждены были порой отрешиваться от пройденного пути. Даже Р. Ишмурат называл свои поиски „своеобразным нигилизмом”,⁴¹ но вместе в тем восхищался искусством того времени: „Разве можно забыть те горячие дни – когда мы 20 человек студентов коллективно декларировали *Левый марш* Маяковского, стихи нашего друга Г. Кутуя и других поэтов. Выступали в Комклубе; да и во всех институтах и техникума города, гремели по всей Казани”.⁴² А впоследствии режиссер писал, что нельзя недооценивать деятельность коллектива Бомбы и неверно считать, что он не получил общественного признания.⁴³

Сотрудничество К. Чеботарева и студента-режиссера Р. Ишмурата оказалось непродолжительным, однако имело огромное значение для татарского театра. Об этом свидетельствует переписка между ними. К. Чеботарев, всегда живший интересами искусства, всеми способами пытался восстановить его подлинную историю периода 20-х.⁴⁴ Что касается Р. Ишмурата,

³⁷ Февральский (2437).

³⁸ РГАЛИ (2968а).

³⁹ Первым шагом в этом направлении стала выставка произведений К. К. Чеботарева и А. Г. Платуновой в Казани и Йошкар-Оле (1964). Через три года последовала выставка агитационно-массовых форм искусства в Москве, которая затем экспонировалась в ряде европейских стран. Некоторое время спустя лучшие произведения выставки, в том числе и работы Чеботарева 20-х гг., были приобретены Третьяковской галереей, а сам Чеботарев принят в Союз художников. С этого времени в исследованиях по искусству Татарстана появляется более объективная оценка левых течений 20-х гг., а выставка *Сулф. Леф. ТамАХРР. Искусство Татарии 1920–30-х годов* (1990) в Музее изобразительных искусств Республики Татарстан и прошедшая на ее базе научная конференция окончательно закрепили непредвзятый объективный взгляд на искусство художников татарского Лефа и их лидера – К. К. Чеботарева.

⁴⁰ Благов, Ключевская (2002: 96).

⁴¹ Ишмурат (14805).

⁴² Ишмурат (14805). Здесь имя писателя, публициста и общественного деятеля Аделя Кутуя (Гадельша Нурмухамметович Кутуев [1903–1945]) дано автором в татарской транскрипции.

⁴³ Ишмурат (2004: 71).

⁴⁴ РГАЛИ (2968б).

то лефовские традиции укрепились и дали ростки в его последующих работах.⁴⁵ В 1926 году, придя в Академический театр, он осуществляет постановку двух комедий: *Йокы патшалыгында* (*В царстве сна*) и *Отек философ* (*Паленый философ*). Обе, как писал И. Ингвар, свидетельствовали о стремлении режиссера к созданию занимательного театрального действия: обилие разнообразных трюков, игра вещей, кинетическое оформление придавали ему ярко выраженный буффонный характер. „Это были озорные спектакли, но поставленные так увлекательно, что даже такие серьезные актеры, как Тарханов, Сакаев, с удовольствием принимали в них участие”⁴⁶

Ознакомившись с рецензиями того времени, убеждаешься, что это были не столько спектакли в чистом виде, сколько комплексное представление, состоящее из двух частей: собственно спектакля и концертной программы. Причем по стилистике они решались в духе народного балагана, но с учетом опыта современного театра, литературной пародии и карикатуры. С их эстетическими установками был связан и облик персонажей.

Так, в спектакле *В царстве сна* русскому Эмигранту, проживающему в Париже, Главный большевик видится полудиким варваром, клоуном, одетым летом в меховую шубу, у которого одна нога обмотана пестрой материей, а другую прикрывает широкая штанина навывпуск. На шее у него – длинная красная лента, а весь он увешан разноцветными бомбами, огромным револьвером, винтовкой и саблей.⁴⁷ Принцип остранения, условности на грани абсурда прослеживается и в решении пространства, и вещественных элементов спектакля. В представлении Эмигранта в России даже яблоко делится по социалистическому принципу, а простые тачки, телеги воспринимаются большевиками как автомобили. Перед каждым эпизодом на высоко вывешенном экране появлялись титры, указывающие на время и место действия, иногда объясняющие суть происходящего. В финале во всю ширину сцены высвечивался плакат с над-

писью „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 постановке *Отек философ* (*Паленый философ*) (художник С. Яхшибаев) весь вещественный антураж (шкаф, стулья) преобразался на глазах у зрителя, выполняя разные функции. Когда менялись декорации, использовались шумовые и световые эффекты.⁴⁸

Спектакли, осуществленные Р. Ишмуратом в 1930 годы (*Славное время* Р. Ишмората, 1930; *Хлеб* В. Киршона, 1932; *Тургай* [*Жаворонок*] Р. Ишмората и К. Тинчурина, 1932), по своему образному строю еще тесно связаны с характером искусства середины 20-х. Им свойствен экспрессивный патетический язык политического плаката, журнальной графики и других жанров агитмассового искусства. В сценическом оформлении использовались новые принципы постановок: отказ от традиционных павильонов, рампы, отделяющей зрителя от сцены. Изменился подход к сценическому костюму, ибо социальные преобразования не могли не отразиться на облике персонажей: их гардероб составляют кожаные мужские и женские куртки комиссаров, солдатские гимнастерки с широкими ремнями, френчи, сатиновые косоворотки с городскими пиджаками; своеобразие женского типажа отражали платья из солдатского сукна или холста, прямые юбки, ситцевые блузки, красные косынки (Сцена из революционного спектакля).⁴⁹ Печать стилистики конструктивизма и агитационно-массового искусства лежит и на театральных афишах и плакатах того времени.⁵⁰

Поиски новых оригинальных форм привели режиссеров и художников и к пересмотру своих позиций по отношению к постановкам классики. Так, в спектакле *Ревизор* (режиссер Г. Девишев) появлялись интермедийные сцены чиновников и лошадиной головы в упряжке, выглядывающейся из-за угла дома в сцене отъезда Хлестакова, а в спектакле *Башимагым* – спу-

⁴⁵ По мнению Я. П. Гамзы (Кадери Бичун) именно в лице выпускников Татарского театрального техникума (Ишмуратов, Касимов) театральное крыло Татлефа продолжило борьбу. См.: РГАЛИ (2968).

⁴⁶ Ингвар (7: с. 35).

⁴⁷ Парсин (1926).

⁴⁸ Ишмурат (1987: 242, 246).

⁴⁹ НМ РТ (49760–132).

⁵⁰ В Национальном музее РТ и в Музее театра им. Г. Камала хранится много подобных афиш. В них доминируют красный, черный, белый цвета – колористический знак искусства первых лет революции.

скающийся сверху и висящий на протяжении всего действия огромный башмачок на первом плане. В постановках *Уйкын (Омут)*, *Боз астында дулкын (Волны подо льдом)* А. Рахманкулова, *Камали карт* Ф. Бурнаша действующие лица, разодетые в разноцветные цирковые костюмы, ходили по высоким лестницам, разъезжали на мотоциклах по зрительному залу. В те же годы К. Тинчурин ставит переделанную на татарский лад сказку К. Гоцци *Принцесса Турандот (Хан кызы/Дочь хана)*, в оформлении которой преобладают утонченные линии и вычурный рисунок с восточными мотивами.⁵¹ В Национальном музее хранится фото сцены из этого спектакля: облик персонажей и все декорации стилизованы в восточной манере, отличаются яркостью, нарочитой пестротой, непосредственностью и сказочностью. Близко к их сценографическому решению и оформление спектакля *Тахир и Зухра* Ф. Бурнаша.

Таким образом, КЭМСТ, возникшей на волне левого искусства, принадлежит заслуга коренных революционных преобразований в театральном искусстве Казани. Как утверждает Юрий Благов, ее кратковременная, но насыщенная и проникнутая наступательным духом деятельность способствовала, с одной стороны, формированию новых эстетических представлений в самой театральной среде, а с другой – побуждала труппы, работавшие под патронажем государства, в частности Казанский Большой драматический и татарский театры, более активно искать пути к новому зрителю, осваивать новый театральный язык и сценические формы, отвечавшие духу эпохи.⁵²

Архивные источники

- РГАЛИ 2968 = Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ), Москва, ф. 2968, оп. 1. „Гамза Я. П. (Кадери Бичун). Левый фронт в Казани”.
- РГАЛИ 2968а = РГАЛИ, Москва, ф. 2968, оп. 1, д. 15.
- РГАЛИ 2968б = РГАЛИ, Москва, ф. 2968, оп. 1, д. 88. „Письмо К. Чеботарева Р. Ишмурату”.
- РГАЛИ 2968с = РГАЛИ, Москва, ф. 2968, оп. 1, д. 377. „Письма Б. Симолина”.

Ингвар 7 = Ингвар, И[горь]: „К вопросу об истории режиссуры татарского театра (1906–1956)”, Архив Союза театральных деятелей Республики Татарстан, Казань, ф. 7, п. 83, сс. 32, 34–35.

Ингвар 1144 = Ингвар, И[горь]: „К вопросу об истории режиссуры татарского театра (1906–1956)”, Театральный Музей Казанского Большого Драматического Театра им. В. И. Качалова (ТМ КБДТ), Казань, Архив Чеботарева, ВФ 1144, с. 31.

Ишмурат 14805 = Ишмурат, Р[иза]: „Выступление на юбилейном вечере, посвященном 50-летию татарского театра”, ТМ КБДТ, Казань, выступление по. 14805.

НМ РТ 49760–132 = Национальный музей Республики Татарстан (НМ РТ), Казань, Архив А. Кутуя, по. 49760–132. „Музей театра им. Г. Камала. Из архива Г. Исмагилова. «Күк күгәрчен» («Сизый голубь») А. Кутуя” (на тат. яз.).

НМ РТ 119750 = НМ РТ, Казань, по. 119750, л. 11. ТМ КБДТ 1144 = ТМ КБДТ, Казань, Архив К. Чеботарева, ВФ 1144. „Письмо И. Ингвару от 21 июня 1961 г.”.

Февральский 2437 = Февральский, А. В.: „Пресса о КЭМСТе”, РГАЛИ, Москва, ф. 2437, оп. 3, д. 986.

Чеботарев 2437 = Чеботарев, К[онстантин] К.: „Маяковский в Казани. Воспоминания”, 1959, РГАЛИ, Москва, ф. 2437, оп. 3, д. 951.

Библиография

- Арсланов 1992 = Арсланов, М[ухамметгали]: *Татарское режиссерское искусство (1906–1944)*, Тат. кн. Изд-во, Казань 1992.
- Б. С. 1926 = Б. С.: „Театральные работы татарских масс”, *Советское искусство*, 7 (1926): 79.
- Благов 2005 = Благов, Ю[рий]: *КЭМСТ и театральная жизнь Казани 1920-х гг. Опыт исследования*, ООО Татполиграф, Казань 2005.
- Благов, Ключевская 2002 = Благов, Ю[рий], Ключевская, Е[катерина]: „Казанская афиша”, *Казань*, 3–4 (2002): 89–99.
- Бочкарев 1992 = Бочкарев, А. Е.: „Диалог в системе культуры” [в:] *Советское искусство 20–30-х годов*, Издательство Казанского университета, Казань 1992: 42–55.
- Дульский 1927 = Дульский, П[етр]: *К. Чеботарев*, Казань 1927.
- Ингвар 1973 = Ингвар, И[горь] Г.: „Три «Мистери» в один день”, *Театральная жизнь*, 13 (1973).
- Ингвар 1980 = Ингвар, И[горь]: „Первое воплощение образа вождя”, *Волга*, 7 (1980): 177.
- Ингвар 1992 = Ингвар, И[горь] Г.: „Театральная мастерская КЭМСТ” [в:] *Советское искусство*

⁵¹ Ингвар (7: с. 32).

⁵² Благов (2005: 221).

- 20–30-х годов, Издательство Казанского университета, Казань 1992: 166–178.
- Ишмурат 1987 = Ишмурат, Р[иза]: *Гомер сужмаклады*, Казань 1987 (на тат. яз.).
- Ишмурат 2004 = Ишмурат, Р[иза]: *Воспоминания*, Тат. кн. изд-во, Казань 2004 (на тат. яз.).
- Ишмурат 2005 = Ишмурат, Р[иза]: *Режиссер, драматург, военкор. Воспоминания*, Казань 2005.
- Казакова 1992 = Казакова, О[льга] С.: „КЭМСТ – театр левого фронта” [в:] *Советское искусство 20–30-х годов*, Издательство Казанского университета, Казань 1992: 178–190.
- Ключевская 1992 = Ключевская, Е[катерина]: „Из истории Казанского Лефа” [в:] *Советское искусство 20–30-х годов*, Издательство Казанского университета, Казань 1992: 110–122.
- Костина 2002 = Костина, Е[лена] М.: *Художники сцены русского театра XX века*, Русское слово, Москва 2002.
- Кумысников 1984 = Кумысников, Х[алит]: *Халил Абжалилов*, Таткнигоиздат, Казань 1984.
- Моль 1973 = Моль, А[браам]: *Социодинамика культуры*, Издательство Прогресс, Москва 1973.
- Парсин 1924 = Парсин, М[ухаммат]: „Молодые силы на татарской сцене”, *Безнең юл*, 9 (1924): 42–44 (на тат. яз.).
- Парсин 1926 = Парсин, М[ухаммат]: „Йокы патшалыгында”, *Кызыл Татарстан*, 9 ноября (1926) [на тат. яз.].
- Салимжанов 1966 = Салимжанов, Х[аким]: *Артист язмалары*, Казан 1966 (на тат. яз.).
- Султанова 2003 = Султанова, Р[ауза] Р.: „Русский художник татарского театра”, *Казань*, 9 (2003): 58–62.
- Султанова 2005 = Султанова, Р[ауза] Р.: „Первый спектакль Ризы Ишмурата” [в:] *Ишмурат Риза: Режиссер, драматург, военкор. Воспоминания*, Р. Ишмуратов (сост.), Казань 2005: 56–59.
- Султанова 2008 = Султанова, Р[ауза] Р.: „Роль и значение П. Т. Сперанского в развитии сценографии татарского театра”, *Научный Татарстан*, 1 (2008): 47–53.
- Татарский энциклопедический словарь 1998 = *Татарский энциклопедический словарь*, Ин-т тат. энциклопедии АН РТ, Казань 1998.
- Усманов 1924 = Усманов, Ш[амиль]: „О татарском государственном театре”, *Красная Татария*, 19 ноября (1924).
- Февральский 1971 = Февральский, А[лександр]: *Первая советская пьеса „Мистерия-буфф” В. Маяковского*, Москва 1971.
- Червонная 2001 = Червонная, С[ветлана] М.: „Александра Платунова: Казанский авангард” [в:] *Амазонки авангарда*, Г. Ф. Коваленко (ред.), Наука, Москва 2001: 281–299.

Rauza R. Sultanova

The role and significance of constructive and experimental workshop of modern theatre (КЭМСТ)

In this article the author reveals the influence of aesthetic principles of the constructive and experimental workshop of modern theatre (КЭМСТ in Russian) on the scenography of the Tatar theatre; role and significance of work of the artist K. K. Chebotarev in formation of a new theatre language and a stage form.