

Роль художника П.П. Бенькова в становлении сценографии татарского театра (1910-1920-е годы)

Rauza Sultanova

Театральное творчество художника Павла Петровича Бенькова (1872–1949) представляет на учный интерес, как своей исторической значительностью, так и художественной ценностью. П. П. Беньков – живописец, педагог, заслуженный деятель искусств Узбекской ССР (1939).

Окончил Казанскую художественную школу (1901), Высшее художественное училище АХ (мастерская Д. Н. Кардовского) с правом на заграничную командировку (1906). Занимался в частной академии Жульена в Париже, работал в Испании, Италии (1906 – 1908). В 1909 году был удостоен звания художника. Преподавал в Казанской художественной школе (1909 – 1918, 1922 – 1929). Работал художником-декоратором в театрах Казани (1913 – 1-я пол. 1928 г.), а также Иркутска и Омска (1919 – 1921).

Обращение автора данной статьи к творчеству П. Бенькова в театре неслучайно. Назрела потребность проанализировать накопившийся большой, порой противоречивый, но очень интересный материал, с которым даже основная масса искусствоведов слабо знакома, а если знакома, то фрагментарно. Изучение творческого

наследия одного из первых профессиональных художников татарского театра дает возможность понять сегодняшние процессы в театре, который большое внимание уделяет классике, обращается к своему прошлому.

В результате углубления в поставленную проблему удалось значительно расширить и обогатить представление о татарском театре в начале XX века, ввести в оборот новые архивные документы, представить разные точки зрения дискуссионного характера. Это позволило сочетать собственно искусствоведческий анализ явлений и процессов в творчестве П. Бенькова с более широким и глубоким исследованием историко-культурного фона, обусловившего их возникновение. Помимо этих аспектов научной новизны, в статье рассмотрены полемические аспекты, связанные с драматургическим материалом и зрительским восприятием постановок, в которых принимал участие П. Беньков. Это исследование также способствует более глубокому представлению о сущности сложных театральных процессов в многомерном культурном пространстве Татарстана.

Театральная деятельность живописца П. Бенькова незаслуженно мало изучена, хотя занимает значительную



часть его творчества (около 15 лет). Имеющаяся литература в основном посвящена анализу его живописи. В энциклопедических изданиях, справочниках констатируются лишь общеизвестные факты из его биографии, связанные с театром. Эти сведения в основном касаются его деятельности в Казанском оперном театре. Вне поля зрения исследователей остается значительный пласт источников, связанных с татарским театром. Это мемуарная литература, архивные документы театров, частные архивы. Из визуальных источников ценным материалом служат фотографии спектаклей, а также костюмы и аксессуары, сохранившиеся в музеях. В восстановлении спектаклей, оформленных художником, нам помогли театральные афиши и каталоги выставок. Нам важно было отметить связь между живописью Бенькова и его театральной практикой, влияние живописных принципов на театр.

Режиссеры татарского театра на этапе становления стремились раскрывать в первую очередь литературно-драматическую и историческую сюжетную основу спектакля. Поэтому некоторые представления о том, как шел спектакль, дают авторские ремарки, в которых тщательным образом описываются место действия и костюмные образы. Наша задача – обобщить, систематизировать, проанализировать все разрозненные факты и сведения, реконструировать основные спектакли и на их основе выявить особенности творческого метода художника.

П.П. Беньков определил один из главных путей развития татарского

театра: реализм в театрально-декорационном искусстве. Как отмечает С.М. Червонная:

в театральное искусство Беньков принес свой колористический дар, свой вкус к «солнечной» живописи, свою любовь к пейзажу. В его станковой и театральной живописи было много общего, некоторые мотивы из картин и пейзажей переходили на сцену. [...] Беньков поднял в Казани авторитет художника театра. Из его биографии известно, что ему аплодировали, вызывали на сцену, когда в театре шли спектакли в его декорациях [...]. Первым в Казани перешел от создания дежурных декораций к творческой разработке эскизов, к созданию произведений театральной живописи, рассчитанных на определенный спектакль (Червонная 1987: 230).

В 1913 – 1917 годы в Казанском оперном театре он оформил спектакли *Аида* Дж. Верди, *Кармен* Ж. Бизе, *Руслан и Людмила* М. Глинки...» (Ivi: 230). Оперный театр сгорел в 1918 году. В пожаре погибли и декорации. Лишь в программе к опере *Аида*, шедшей 16 декабря 1916 года (Беньков 1981: 24), воспроизводится эскиз декорации к первому акту с изображением Сфинкса и пирамиды Хеопса. Нами обнаружено фото этого эскиза в архиве П. Бенькова в Музее изобразительных искусств Республики Татарстан (Архив П. Бенькова, д. 92, л. 7).

Он относился к плеяде театральных художников, сложившихся к началу XX столетия в России, которые сочетали в себе «талантливость, профессионализм и мастерство живописца, художественную образованность и интеллигентность» (Власова 1985: 13).

Исследователи творчества Бенькова отмечают, что он с детства любил театр.

Еще будучи учащимся Казанской художественной школы, выкраивал деньги из скудных средств на посещение новых спектаклей и мечтал о воплощении на сцене своего понимания художественного решения той или иной оперы или драмы (Беньков 1981: 24). Страсть к театру не прошла и в годы учебы в Академии художеств, которые совпали с периодом расцвета русской театральной живописи в начале XX-го столетия, когда господствующую роль играли художники «Мира искусства». Неслучайны в его творчестве элементы эстетизма, стремление к поиску чистых театральных форм, тяготение к музыкальному театру, в котором наиболее сильно выражено эмоциональное и образное начало. Думается, что творческая атмосфера художественной жизни, царившая в те годы в Петербурге, определенно повлияла на молодого художника. Тем не менее, будучи последовательным реалистом, он был привязан к «внешней правде», как и его учитель Д. Кардовский.

Первое упоминание о сотрудничестве Бенькова с татарским драматическим театром относится к 1916 году: Г. Кариев привлек его к работе над декорациями *Ревизора* Н. Гоголя в постановке А. Загорского (Усманова 1965: 73).

Для раннего творчества П. Бенькова характерно следование традициям Московского художественного театра, где работал художник В. Симов.

В 1917 году, когда труппа «Сайяр» была на гастролях в Москве, Беньков специально знакомился со сценической практикой столичных театров. В итоге декорации мхатовского спектакля *Вишневый сад* А. Чехова были

воспроизведены с абсолютной точностью (Анастасьев А. и др. (Eds.) 1966: 348). Прошел всего один спектакль. Рецензий в местной печати не было. Единственное сообщение – анонс дан в газете «Кояш» (Махмутов, Илялова, Гыйззат 1988: 354). Факт обращения к самой зрелой пьесе Чехова современный театровед Н. Игламов расценивает «как наивысшую ступень развития дореволюционного татарского театра» (Игламов 2009: 91). Художественное оформление живописцем Беньковым свидетельствует также об определенной творческой зрелости театра и о качественном прорыве в постановочной культуре. Цитирование столичного спектакля в контексте исторического времени выглядит не как банальное заимствование, а как творческое освоение эстетических принципов МХАТ-а.

Как профессионал Беньков осознавал необходимость большей самостоятельности художника в создании образа спектакля, что проявилось в его театральной деятельности в последующие годы. К тому же в 1922 году театр получил постоянное помещение, что расширило возможности театрального художника. В постановках спектакля *Адашкан кыз* (*Заблудшая девушка*) впервые на татарской сцене появляется поворотный круг (афиша от 13 ноября 1927 г. из НМ РТ), а в спектакле *Хусаин Мирза* (1927) были использованы прожекторы (афиша из музея им. С. Сайдашева).

Репертуар татарского театра того периода способствовал тому, что в едином реалистическом русле сосуществовали и спектакли с точной



разработкой психологии сценических образов, бытовой детализацией (*Галиябану, Угасшие звезды*), а также героико-романтического характера – с повышенной патетикой с использованием выразительных средств мелодрамы (*Тахир и Зухра, Хан кызы*) (Илялова 1985: 35).

Б. Урманче запомнилось «прекрасное оформление, выполненное для татарских спектаклей (*Тахир и Зухра, Галиябану*), некоторые декорации, написанные с большим проникновением в содержание пьесы. Как сейчас вижу декорации татарского дворика – дворика Галиябану – с типичными нашими тесовыми воротами, написанные очень мягко» (Беньков 1981: 172). Здесь речь идет о постановке Г. Кариева в 1918 году *Галиябану* М. Файзи, первой музыкальной драмы на татарской сцене с использованием народных танцев, посвященной бенефису артистки А. Синяевой. Неизвестный автор в краткой рецензии в журнале «Аң» сообщает, что здесь большое внимание было уделено обстановке татарского дома, костюму Галиябану, а также звуко-шумовому оформлению спектакля, расширяющему границы сценического пространства (крик петухов на утренней заре, мычание коров и бляние овец возвращающегося стада, скрип телеги) (Тинчурин 1923: 38). Постановщики не ограничились теми национальными костюмами и атрибутами быта, которые имелись в театре, а специально ездили в деревню Атна, чтобы привезти костюмы и предметы быта, вышитые в национальном стиле (Саттарова 1982: 109).

Театральное творчество Бенькова – во

многом порождение его времени. После Октябрьской революции руководство татарского театра ещё больше осознает необходимость профессионального оформления спектаклей. Об этом свидетельствует объявление о конкурсе на лучшую театральную декорацию. Здесь речь идет об оформлении трагедии *Альмансор* Гейне, включенной в конкурс вместо ранее объявленной трагедии *Гамлет* Шекспира.

Конкурс проводился 20 сентября 1921 года в помещении Государственных художественных мастерских (ныне Казанское художественное училище им. Н. Фешина), на котором были представлены эскизы художников: Семинкова, Щербакова, Белькова (Бенькова – С.Р.), Мехильсона, Никитина, Сверчкова и др. Газета «Известия ТатЦИКа» сообщала, что «ввиду задания ИНО разработать эскиз в особом восточном стиле, этот конкурс вызывает к себе большой интерес» («Известия» 15. 09. 1921). В нем пока участвовали лишь русские художники, в том числе и Беньков¹. Кроме того он делал ещё и макеты. В 1927 году на юбилейной выставке искусства народов СССР в Москве, а затем на выставке театрально-декорационного искусства 1917 – 1927 гг. в Ленинграде он участвовал со своими эскизами декораций, макетами к постановке *Тахир и Зухра, Галиябану, Голубая шаль* (два макета), *Инд кызы* (*Индианка*) (Никифоров 1987: 26). К сожалению, эти работы не сохранились.

Беньков обогатил татарское декорационное искусство подлинно профессиональными произведениями, внес в него высокую живописную культуру, позволяющую разворачивать на сцене широкие панорамные

пейзажи. В этой связи нужно отметить одну из интересных работ – декорации романтической трагедии *Тахир и Зухра* Ф. Бурнаша (1921). Сохранившиеся в архиве А. Айдарской фотографии этой постановки дают представление об особенностях художественного решения сценического пространства и облика персонажей (Fig. 1 e 2).



Fig. 1 Photo. Scènes du spectacle *Tahir et Zuxra*. F. Burnaş. Archives d'A. Ajdarskaja (Kazan).



Fig. 2 Photo. *Xan-Zajni Sultanov*. *Xanča-Gul'sum Bolgarskaja*. Centre de l'héritage culturel littéraire et musical G. Ibragimo.

В первом акте образ сказочного Востока художник создал средствами темпераментной, сверхинтенсивной живописи и мощными массивами театральной архитектуры. Масштабная, красочно-эмоциональная композиция хорошо подходила для осуществления замысла режиссера К. Тинчурин, стремившегося создавать на татарской сцене динамичные, яркие спектакли, где много музыки, пластики, танцев и различных трюков (Тинчурин 1923). Впечатление восточной узорчатости достигалось включением в общую ткань мавританской архитектуры орнаментальных надписей на арабском языке (в стиле «сульс») на фризе арки и настенных панно-медальонов в убранстве экстерьера. В орнаменте преобладали цветочно-растительные мотивы татарской народной вышивки (завитки, трилистники, тюльпаны), кое-где переходившие в стилизованный «звериный стиль». Судя по фото, все превращалось в сверкающий арабеск, возносящийся над сценой, где человеческие фигуры также образуют некую динамическую систему более крупных арабесков. При этом жесты рук «вторили» архитектурным деталям. Нужно отметить еще одну особенность: расположение актеров на сцене напоминало классический ритм фресок художников раннего Возрождения (Мазаччо, Джотто), где все элементы подчинены общему композиционному центру. И в то же время ритм архитектурных деталей (сводов, колонн) и «изолированность» смыслового центра, чтение сюжета справа налево дают повод говорить о том, что Беньков в композиционном построении отталкивался от традиций восточной миниатюры, что соответствует также



канонам восприятия арабописьменного текста в татарской книге.

В других сценах мы видим, как художник мастерски использует принцип панорамы – реальное пространство переднего плана с реальным объемным предметным миром органически переходит в пространство, изображенное на заднике. Кусты деревьев, цветы, глыбы камней у озера создают иллюзию живого пейзажа, а каменные стены на фоне силуэтов дворцов и башен в окружении гор – ощущение настоящей архитектуры.

Здесь привлекает возможность обыгрывания сценической площадки за счет использования лестницы, как компонента, позволяющего разворачивать пространство на разных уровнях, а не только на уровне планшета. «Лестничные мизансцены выразительны, в большей степени способны создавать напряжение и внимание публики» (Зингерман 2003: 59).

Впечатляет сцена казни Тахира с беспокойно тревожащим источником света (в ремарках: на высоких подсвечниках горят свечи; свет от горящего костра падает на персонажей). На авансцене тело, покрытое полотнищем. Зухра, с распущенными волосами, без головного убора, со страхом приближается к возлюбленному. Рядом с телом стоит палач, держа в одной руке отрубленную голову, в другой – сверкающую секиру. По-восточному ярки были наряды персонажей. Об этом свидетельствуют сохранившиеся сценические костюмы, находящиеся в различных фондах, фотографии. На одной из фотографий мы видим танцовщиц, одетых в легкие

туники, шаровары. Прозрачные воздушные ткани, концертные туфли носят балетный характер. Сказочные образы, позы и жесты эмоциональны и живы.

В костюмерной театра имени Г. Камала хранится костюм хана из черного бархата, богато украшенный аппликацией из белых розеток, расшитых золотными нитями с зелеными вкраплениями ручной работы в технике глади. По краю костюм декорирован золотой каймой с зигзагообразным узором. В те годы существовала практика применения для нужд театра изъятых церковного имущества, в том числе и роскошного облачения священнослужителей². Надо полагать, что при изготовлении костюма хана (Fig. 2) были использованы крупные узоры дорогой ткани из подобной коллекции. Он и сегодня имеет добротный вид, хотя не раз использовался в разных спектаклях восточного характера.

Костюм Зухры (А. Синяева) из собрания Национального музея РТ также подчеркнута театрален, богато украшен декоративными элементами. Яркая розовая накидка искусно декорирована. Бросается в глаза детальная проработка: безупречная вышивка, качественный шов, блестящая фактура аксессуаров гармонично сочетается с атласной тканью. Её сапоги из розового бархата украшены цветочным орнаментом золотными нитями в восточном стиле. Диадема из металла, имитирующего золото и серебро, напоминает распустившийся цветок, который инкрустирован розовым, сиреневым, синим стеклярусом и бирюзой. На металлической поверхности нанесены растительные узоры в технике чеканки.

Черно-белые фотографии не дают представления о колористическом строе спектакля. Но косвенные свидетельства – подробные описания внешности персонажей в ремарках создают более точный образ среды, позволяя нам представить зрелище во всем богатстве красок. Так, на фото Тахир (Г. Айдарский) выглядит очень нарядно, как описан в ремарках: пестрые сапоги на ногах с заправленными широкими шароварами, в вышитой атласной рубаше (красная), в длинном вышитом камзоле, на голове «такья», украшенная жемчугом и перьями, венчающая длинные кудрявые волосы, на поясе богато инкрустированная сабля.

Также ярко, красочно Беньков оформил музыкальную драму К. Тинчурина *Голубая шаль*. Здесь он мастерски сочетал объемные предметы с живописными задниками, достигая цельной выразительной среды, активно участвующей в раскрытии содержания спектакля, премьера которого состоялась в здании Большого театра им. А.В. Луначарского, где дирижировал сам С. Сайдашев.

Оформление Беньковым спектакля, где главную роль исполнил К. Тинчурин, несмотря на различные отзывы критики, было воспринято восторженно, и оно в будущем стало основой для дальнейших интерпретаций. Ф. Саллави в своей статье писал, что «декорации академика Бенькова интересны и выдержаны» (Саллави 1926: 28 декабря). История любви шахтера Булата и сироты Майсары, против воли выданной четвертой женой замуж за старого ишана, разыгрывалась на фоне деревенского пейзажа, воссозданного с

большой художественной достоверностью. «Когда открывался занавес, перед зрителем представала, вся в зелени, старая татарская деревня» (Гиззат 1967: 459).

Для первого акта с этнографической точностью был смонтирован двор Зиганши, дяди Майсары. Справа из-за кулис второго плана «проглядывало» крыльцо недавно выстроенного дома. Слева на первом плане стоял журавль глубокого колодца. На авансцене высокий забор, сделанный из досок, возле которого лежали сложенные бревна. Они наполовину закрывали вход через глухие ворота. Через сценографию подчеркивались внутренняя связь, родство мышления и образа жизни ишана и Зиганши: детали оформления – крыльцо дома, высокий забор, глухие ворота – отличаются лишь размерами.

Принцип жизненной достоверности, этнографической точности был соблюден и в решении костюмов: молодежь и крестьяне были в холщовых брюках и в лаптях, в традиционных национальных костюмах (Саллави 1926: 28 декабря). Но художник, учитывая музыкальную природу спектакля, тяготеющего к поэтическому, активно использовал в оформлении подлинных костюмов роспись тканей, что выражалось в стремлении уйти от натурализма в сторону театральной условности.

Бенькову как театральному художнику помогал весь предшествующий опыт живописца. Он глубоко и внимательно изучал типажи из жизни татар. Широко известны его портреты (*Писатель Г. Ибрагимов, Татарин-рабочий, Татарин-старьевщик, Молодая пряжа, Обрученная невеста*), о которых

П. Дульский писал: «Во всех этих работах везде сквозит тщательное изучение природы, вдумчивая штудировка этнографической стороны и увлечение художника краеведческой темой» (Дульский 1929: 6). Надо полагать, что Беньков, как в живописи, так и в театрально-декорационном искусстве использовал так называемый «фольклорный цвет», т.е. цвет любимых в народе тканей, вышивок, предметов быта, не нарушая при этом цельности и гармоничности колористического решения сценического пространства, что не оставляло впечатления пестроты. В музее театра им. Г. Камала сохранились две фотографии 1928 года, запечатлевшие декорацию и участников спектакля *За стенами старой Казани* М. Зайтова (Fig. 3), выпускной постановки Татарского театрального техникума под руководством артиста МХАТ Н.А. Шульги.



Fig. 3 Photo N. Zasyrkin. Participants du spectacle *Derrière les murs du vieux Kazan*. M. Zaitov. Décors de P. Benkov. 3 mai 1928. Théâtre Galiagar Kamala (Kazan)

Наши предположения о том, что эти декорации выполнены Беньковым, подтвердились архивными документами историка театра И. Ингвара. В его альбоме (1924 – 1928 гг.) имеется афиша этого спектакля и

фотографии декорации 3 акта: живописный задник с изображением реалистического пейзажа с березовой рощей и простирающимся вдаль озером, который является фоном для действия. Здесь деревья с кроной и растительность образуют подобие кулис. Листья деревьев, заполняющие верхнюю часть композиции, напоминают поднятый занавес.

В 4 акте видны ханские покои, большую часть которых занимает ковер с изображением огромного стилизованного тюльпана в центре (Татарский театральный техникум: Ед. хр. 14701). С большой художественной достоверностью переданы стены Кремля, башня, более ярким цветом выделен купол мечети вдалеке.

Нужно отметить особенность пространственного решения художником: во всех сценах действие разворачивается не в глубину, а вдоль авансцены, которая приближает сценическое действие к зрителям, придавая ему особую выразительность. Строгая логика композиционного построения с четким разделением на планы, та же живописная манера, уверенные динамичные мазки на главном нарисованном заднике, характерные для его картин казанского периода. По утверждению критики, постановка известной легенды о последней царице Казанского ханства – Сююмбике лишена той псевдовосточной романтики, которой обычно начинались исторические пьесы репертуара татарского театра («Красная Татария» 1928: 6 мая).

Как вспоминала дочь художника, он с увлечением читал литературу историческую, географическую, поэзию Востока. Большую роль в приближении

Бенькова к Востоку сыграли семьи татарской интеллигенции: профессора И. Терегулова, активного организатора первых любительских театров и Восточного клуба в начале XX века, и драматурга Г. Камала. Прототипом известного портрета татарки (*Обрученная невеста*, Fig. 4) Бенькова послужила младшая дочь И. Терегулова Халима (Булатова), впоследствии известный музыковед (Камалетдинова 2015: 46).



Fig. 4 P. Benkov. *La Fiancée*. 1924 – 1928. Peinture huile sur toile. 120.5x100. Musée d'État d'Ouzbékistan (Tachkent).

В 1926-1927 годы в татарском театре учеником-помощником Бенькова работал сын Галиастара Камала Анас Камал³, который в 1927 – 1929 гг. учился в Казанском объединенном художественно-театральном техникуме у Б.И. Урманче и А.Н. Кашаева. Как пишет А. Камал, «фактически Бенькову не с кем было работать. Был один горепомощник, пьянчуга... Беньков умел поднимать дух молодым, подмечал

даже маленькие успехи» (Беньков 1981: 100). Особенно доверял молодому художнику, когда нужно было оформлять спектакли в восточно-татарском стиле. Так, А. Камалу пришлось писать декорации ханских дворцов, украшенных восточным орнаментом. На стенах дворцовых помещений он писал золотом или серебром изречения из Корана.

Новый театральный сезон 1927 года открывается постановкой трагедии турецкого поэта и драматурга Абдулхака Хамида *Һинд кызы* (*Индианка*). Пресса отметила «чрезвычайно удачное художественное оформление спектакля. Художник Беньков еще раз показал, что он мастерски справляется с восточными декорациями» («Красная Татария» 1927: 30 октября). Были созданы яркие декорации в сочных, насыщенных тонах. Богатая красочная природа призвана была оттенить тяжелую жизнь эксплуатируемого народа.

В этой и других постановках режиссера Г. Девишева художник добивался использования национальных мотивов в декорационном оформлении (*Заблудшая девушка*, *Хусаин Мирза* Ф. Бурнаша). Г. Девишева, ученика Е.Б. Вахтангова, определяли как режиссера, владевшего высокой изобразительной культурой: «Он, как никто другой, обладал тонким чутьем краски и света» (Саллави 1926: 23 ноября). Девишев сам не раз оформлял спектакли. Его макеты экспонировались на IV выставке татарской Ассоциации художников России в 1925 году в Казани и на юбилейной выставке «Искусство народов СССР» в Москве (Арсланов 1996: 28). Он ценил красоту линий и композиционную стройность, в его



спектаклях осязимо стремление к созданию колористичных живописных пятен. Это, безусловно, соединялось с изобразительными принципами Бенькова: режиссер и художник по-своему дополняли друг друга. Композиционная упорядоченность, свой цветовой ритм, «движение» красок, стремление выделить с их помощью основное и главное, строгая внутренняя логика цветового настроения неизменно присутствуют и в живописи Бенькова⁴.

Но вскоре татарский театр уже не удовлетворяют лишь живописно-объемные декорации. На страницах татарской печати все чаще появляются публикации, пропагандирующие реалистически-конструктивистское решение спектаклей (Мөхсинов 1930). В казанском художественном мире все больше звучит голос деятелей «левого фронта», начинают преобладать идеи футуризма и кубизма. На фоне грандиозного успеха стремительной, яркой, экспрессивной постановки *Мистерии-буфф* В. Маяковского в оформлении К. Чеботарева (реж. Б. Симолин) художественное решение этого же спектакля П. Беньковым (реж. З. Славянова) в Большом драматическом театре (сезон 1923 – 1924) воспринималось как «что-то очень благообразное, но скучное, бесцветное» (Ингвар 1992: 168). Крайне негативно высказывался об этом спектакле К. Чеботарев:

Большая сцена, режет глаз своей пустой достоверностью плоскость пола. Так называемый воздух – голубая материя, гладко натянутая в глубине сцены и образующая крупные, случайные складки по бокам. На пустой сцене, ближе к правой стороне присутствует

натуральный глобус, огромный (не объемный, а плоскостной, скопированный из географического атласа, голубые океаны на нем обозначены и рыжие в крапинку материи), персонажи ходят мимо этого “опознавательного” знака, появляясь то из-за глобуса, то в разных местах из складок “воздуха” (Архив им. В.И. Качалова: Фонд КЭМСТ. Ед.хр. 14589, 3).

С иронией он описывает облик райских ангелов, напоминающих изображения на рождественских и пасхальных открытках: «[...] Их приторная миловидность засахарилась до пределов... надо думать, что немалое число зрителей увидев это “достижение” Академтеатра под сурдинку умилялось» (Ivi: 3-4). Позже К. Чеботарев писал: «для Славяновой, Бенькова и всего Казанского большого театра *Мистерия-буфф* была непонятным, принудительным, вынужденным ассортиментом, и вполне понятен провал этой постановки» (Архив им. В.И. Качалова: Фонд КЭМСТ, Ед. хр. 14357, 3). Причины неудач спектакля объясняет сама режиссер-постановщик З.М. Славянова.

Пьесу ставили режиссер (Славянова) и актеры, никогда не видевшие театра Мейерхольтда, находившиеся во власти приемов Художественного театра и Малого. И все-таки *Мистерию-буфф* выбрали сами, [...] увлекались больше патетикой, чем сатирой [...]. Но помню, ангелы были жутко гротесковы, черти имели грим политических врагов современности [...].

Прием первого спектакля у публики был хороший, но письма рабочих Алафузовского завода (было шпук пять) жутко противоречивы...Зрителя для такой пьесы и спектакля в Казани того времени не нашлось в большом

количестве. [...] Издали мне кажется, что мы ставили ее в плане социалистического реализма, не владея еще тогда этим термином, но, во всяком случае, ставили с увлечением (Архив им. В. И. Качалова; Ед. хр. 14599, 3).

Ради объективности нужно отметить, что в условиях того времени вполне объяснимы недоработки этого спектакля: в месяц ставились по 3-4 спектакля, на оформление отпускалось мало средств.

Тем не менее в театральной жизни Казани постановки *Мистерии-буфф*, по мнению А. Февральского, сыграли большую революционирующую роль (Февральский 1970: 256).

Однако потрясения, вызванные нападениями со стороны «левых» молодых художников побудили П. Бенькова уйти из театра. Авангардные течения ему были чужды, и споры вокруг них оттолкнули его от театра, заставили в дальнейшем закрепить себя за станковой живописью. Об этом свидетельствует и дочь художника: «[...] реалистическое искусство отца не вызывало одобрения, и у него были частые столкновения с яркими представителями “нового направления” (Беньков 1981: 83). Беньков, критично относившийся к проявлениям левого искусства, не захотел (или не мог) включиться в условную современную трактовку постановки, а иной, кроме реалистической, она, по его мнению, быть не могла (*ibidem*). И неслучайно в 1922 году он стал членом только что созданной Ассоциации художников революционной России (ТатАХРР)⁵, «возглавлявшей борьбу за реалистическое искусство, понятное широким массам трудящихся и отражающее величие революционной

эпохи, созидательный труд и новый быт советских людей» (Чепелевская 1950: 11).

Вскоре Беньков уехал в Узбекистан (1929) и никогда больше не занимался оформлением театральных постановок. Возможно, если бы он продолжал работать в театре, то вписался бы в когорту живописцев-декораторов советской эпохи, так как вскоре прозвучал призыв о возврате к живописным традициям русского декорационного искусства.

П.П. Беньков вошел в историю татарского театра как первый профессиональный художник, утвердивший в театрально-декорационном искусстве живописное направление, во многом предопределив основные его тенденции развития в будущем (особенно в творчестве А. Тумашева). В этот период в афишах впервые стали указывать имя художника.

Повышенное чувство театральности, тяготение к декоративному началу, к «праздничности», яркому и насыщенному красками театру, объединяют Бенькова с художниками его поколения.

Перед нами театральный художник русской школы, воплотивший многие традиции декорационной культуры с её проникновением в стили различных эпох и культур. Условность его декораций заключается в стилизации «экзотики», любовании стилизованной эпохой.

Объемные решения спектаклей в основе своей шли от перспективной живописи старых мастеров, которая обогащена площадками планшета и многоплановостью сцены.

Какие бы спектакли он не оформлял



(бытовые этнографические, лирико-романтические, историко-героического характера), сценографические решения достигались им живописными принципами.

В татарском театре с его приходом утвердились чисто театральные технологии в пошиве костюмов (роспись, аппликация), активно начали использоваться театральные фактуры (бархат, золото), искусственные материалы в изготовлении аксессуаров. Происходит театрализация облика персонажей за счет использования характерного грима различными способами.

Bibliographie

Documents d'archives :

Архив П. Бенькова в Государственном музее изобразительных искусств Республики Татарстан. Ф.4. Оп.2.

Из письма К. Чеботарева Ингвару И. от 20 сентября 1968 г. // Архив Музея театра им. В.И. Качалова. Фонд КЭМСТ. Ед. хр. 14357. 8 с.

«Мистерия-буфф» в постановке Славяновой в Казанском Большом Академическом театре // Архив Музея театра им. В.И. Качалова. Фонд КЭМСТ. Ед. хр. 14589. 8 с.

Национальный архив Республики Татарстан. Ф. 3682.

Оп. 1. Ед. хр. 710. л. 117.

Письмо Славяновой З.М. Февральскому А.В. (о постановке «Мистерии-буфф» В. Маяковского) // Архив музея театра им. В.И. Качалова. Ед. хр. 14599. 4 с.

Анастасьев, Аркадий др. (Eds.), *История советского драматического театра: в 6-и т.*, Наука, Москва 1966.

Арсланов, Мехаметгали, *Татарское режиссерское искусство (1941 – 1956)*, Фикер, Казань 1996.

Беньков, Павел, *Переписка. Воспоминания /автор, составитель Марина Соколова*. Изд-во литературы и искусства им. Г. Гуляма, Ташкент 1981.

Беньков, Павел Петрович. 1879 – 1949: [альбом] // Государственный музей Востока / автор-составитель М.Ю. Лещинская. М. 2009.

Власова, Раиса, *Русское театрально-декорационное искусство начала XX века. Наследие петербургских мастеров и проблема синтеза искусств: автореф. дисс...д.* Искусствоведения, Ленинград 1985.

Гиззат, Б., *Татарский театр // История советского драматического театра в 6-и т.* Т. 3, Наука, Москва 1967.

Дариус, Елена, *Деятельность одного из первых профессиональных художников Алтая А.Н. Борисова в области театрально-декорационного искусства // Исторические, философские, политические, юридические науки, культурология и искусствоведение. «Вопросы теории и практики», 2014. №3. ч. 2. С. 63-66.*

Дульский, П., *Искусство в Тат. республике за годы революции*, Казань, 1929.

За стенами старой Казани // «Красная Татария». – 1928. – 6 мая.

Зингерман, Борис, *Человек в меняющемся мире // Театр XX века: закономерности развития / отв. ред. Алексей Бартошевич, Индрик*, Москва 2003.

Игламов, Нияз, *Вишневый сад // 100 лет. Татарский государственный академический театр имени Галиасгара Камала: в 2-х т.*, Тат. кн. изд-во, Казань 2009.

- «Известия» ТатЦИКа 15.09.1921 / Архив музея театра им. Г. Камала. Ф. 4. № 196/497.
- Илялова, Ильтани, *Международные связи татарского театра*, Тат. кн. изд-во, Казань 1985.
- Ингвар И.Г., *Театральная мастерская КЭМСТ // Советское искусство 20-30-х годов*, Изд-во Казан. ун-та, Казань 1992.
- Камалетдинова, Роза, «Калши» яки бер расем тарихы. // «Сөембикә», 2015, № 5. Б. 46-48.
- Махмутов, Хануз - Илялова, Ильтани - Гыйззат, Байян, *Дооктябрьский татарский театр*, Тат. кн. изд-во, Казань 1988. (in Tatar language).
- Мөхсинов, З., *Татар дәүләт академия театры // Dekoratsiä – sähniä oformliniäläre*, Казан, 1930.
- М.П., *Һинд кызы*, «Кызыл Татарстан» 1927, 1 ноября.
- Никифоров, Борис, *Павел Петрович Беньков*, Сов. художник, Москва 1967.
- Открытие сезона в татарском академическом театре*, «Красная Татария», 1927, 30 октября.
- Саллави, Ф., *Балдызкай*, «Красная Татария», 1926, 23 ноября.
- Саллави, Ф., *Голубая шаль*, «Красная Татария», 1926, 28 декабря.
- Сагтарова, Н., *Сценография татарского театра // Сцена и время: сборник статей*, Казань, 1982.
- Славянова, З., *Рабоче-крестьянский театр*, Казань, 1921.
- Татарский театральный техникум*, Музей театра им. В. Н. Качалова, Ед. хр.14701.
- Театр вә музыка. Бенефислар*, «Аң», 1918, № 2, С. 38 - 40.
- Тинчурин, К., *Хәзерге театрның рәвешен-формасын үзгәртәргә кирәк*, «Кызыл Татарстан», 1923, 11 ноябрь.

Усманова, Р., *Первые постановки произведений русской драматургии на сцене татарского театра // Казань в истории русской литературы*, Казань, 1965.

Февральский, Александр, *Мистерия-буфф // В.В. Маяковский (материалы исследования)*, Гослитиздат, Москва 1970.

Чепелевская, Гертруда, *Павел Петрович Беньков*, Искусство, Москва 1950.

Червонная, Светлана, *Искусство Татарии*, Искусство, Москва 1987.

Notes

¹ Татарские художники (Ф. Тагиров, Б. Урманче, Г. Мусин) включаются в художественный процесс лишь в конце 1920-х годов.

² В одном из документов Музейной комиссии при Академическом центре Татнаркомпроса сообщается, что в октябре 1923 года гр. Воронцовой выданы «пригодные для нужд театра облачения из церковного имущества, хранящиеся в часовне памятника убиенных воинов» (Никифоров 1967:1).

³ Анас Галиаскарович Камалетдинов (1908 – 1978) – писатель, журналист, переводчик, режиссер, актер, художник театра, график.

⁴ Излюбленным художником приемом в ранних работах казанского периода было сопоставление цветового пятна с более или менее нейтральным в цветовом отношении фоном. Этот прием усиливает возможность выразительного использования цвета в картине, повышается его звонкость («Красная Татария» 1927, 30 октября: 38).

⁵ ТатАХРР (1923 – 1931). Татарское отделение «Ассоциации художников революционной России» создана по инициативе художников П.А. Радимова, В.В. Григорьева, участвующих в создании и российской ассоциации в 1922 г. Председателями ТатАХРР избирались Н.П. Христенко (1923), А.К. Лукоянов (1924), В.К. Тимофеев (1924 – 1925), И.А. Никитин (1926 – 1931). Во второй половине 1920-х гг. количество членов объединения доходило до 60 человек, было организовано 10 выставок.