

СЦЕНОГРАФИЧЕСКИЕ ПРАКТИКИ УЗБЕКСКОГО ТЕАТРА 1930-Х ГОДОВ: МЕЖДУ ИСКУССТВОМ И ИДЕОЛОГИЕЙ



Дилафруз Кадырова

доктор искусствоведения, профессор кафедры
«Теории и истории искусств»

Национального института художеств и дизайна имени
К.Бехзада

DOI: <https://doi.org/10.37547/ssa-V5-06-05>

Аннотация: В данной статье рассматривается развитие театрально-декорационного искусства Узбекистана 1930-х годов. Анализируются творческие подходы художников в условиях идеологического давления, а также способы создания иллюзии жизни на сцене через оформление, свет и сценическое пространство.

Ключевые слова: сценография, театр, 1930-е годы, иллюзия жизни, социалистический реализм, художественное оформление, узбекский театр, декорации.

Аннотация: Ушбу мақолада 1930-йиллар Ўзбекистон театр санъатида, айниқса, сахна тузилиши ва декорация йўналишида кечган ижодий жараёнлар таҳлил қилинади. Даврнинг идеологик босими шароитида сахнада ҳаёт иллюзиясини яратишга бўлган уринишлар, намунали спектакллар ва сахна безакларининг роли кўриб чиқилади.

Калит сўзлар: сценография, театр, 1930-йиллар, ҳаёт иллюзияси, социалистик реализм, сахна безаги, ўзбек театри, декорациялар.

Abstract: In this article, the development of theatrical scenography in 1930s Uzbekistan is examined. It focuses on how artists, working under ideological pressure, sought to create the illusion of life on stage through design, lighting, and spatial composition.

Keywords: scenography, theatre, 1930s, illusion of life, socialist realism, stage design, Uzbek theatre, decorations.

1930-е годы ознаменовались важными сдвигами в развитии театрального искусства Узбекистана, особенно в области сценографии, несмотря на политические и идеологические ограничения эпохи. Театр находился на пути профессионализации: совершенствовались постановки, рос уровень актёрского мастерства, активно развивались сценография и художественное оформление. Однако художественный прогресс происходил в условиях нарастающего политического давления. Театральная культура, как и вся сфера искусства, всё больше подчинялась идеологии. Государственная политика требовала от творческих деятелей строгого следования принципам социалистического реализма. Любые поиски, выходящие за пределы установленных рамок, расценивались как идеологическое отклонение и подвергались критике, а иногда — репрессиям. Это серьёзно ограничивало творческую свободу и сдерживало развитие сценического искусства.

Эти противоречия нашли отражение и в сценографии. Спектакль «История заговорила» по пьесе Зиё Саида и Назира Сафарова, поставленный 5 мая 1931 года режиссёром М. Уйгуром и художником Г. Лазовским, полностью соответствовал идеологическим требованиям того времени. Постановка стала знаковым событием и шла без перерыва в течение двадцати дней после премьеры. О сценическом пространстве спектакля театровед М. Рахманов писал: «Стены полутёмных комнат, где проводились тайные встречи, были покрыты чёрной тканью, и сильный луч прожектора освещал то чёрную маску заговорщиков, то человеческий череп или скрюченную руку. Во время событий бесшумно открывались люки, и непокорных сбрасывали в подземелье» (1, с. 100).

Решение сценографа затемнить сцену, создать атмосферу полумрака, органично вытекает из драматургической сути произведения. В спектакле использовалось множество визуальных образов, передающих тайное противостояние заговорщиков и сил, стоящих на стороне справедливости. Мастерство художника проявилось в точной организации сценического пространства и использовании передвижных боковых декораций, что усиливало драматическое напряжение и динамику действия.

В 1930-х годах театральное искусство в регионах Узбекистана активно развивалось благодаря притоку профессиональных кадров — актёров, режиссёров и квалифицированных художников, окончивших Первую и Вторую московские студии, студию при театре имени Хамзы, а также Московский институт театрального искусства (например, К. Хаджаев). Так, в Андижанском театре режиссёр М. Мухамедов, композитор Т. Джалилов, драматург К. Яшин, художники П. Коваль и Н. Охунов совместно с группой талантливых актёров накопили значительный опыт в использовании сценических декораций при постановке таких произведений, как музыкальные драмы «Лейли и Меджнун», «Халима», музыкальная комедия «Аршин мал алан», а также пьес общественно-политической направленности — «Товарищи», «Победа», «Разгром», «Внутри», «Сожжём», «История заговорила».

Если в ранних постановках ощущалось влияние сценографии столичных театров, то во второй половине 1930-х годов театр начал искать собственный путь. Это особенно заметно в спектаклях «Честь и любовь», «Ревизор», «Коварство и любовь», «Бай и батрак», «Проделки Майсары», «Холисахон», «Гульсара», где прослеживается стремление к самостоятельному художественному выражению.

В спектакле «Товарищи» по пьесе К. Яшина (1930 г.) режиссёр М. Мухамедов условно разделил персонажей на две противоположные группы, что выразилось в их внешности, костюмах, гриме и актёрской игре. Несмотря на реалистичную основу, в оформлении использовался приём гиперболизации: например, хлопковая коробочка была настолько велика, что в её тени могла уместиться группа людей, а яблоки и виноград были увеличены в пять–шесть раз. По замыслу режиссёра, такие выразительные элементы должны были усилить внимание зрителей и подчеркнуть художественную идею спектакля.

В постановке «Победа» (по произведению С. Хусейна, 1931 г.) режиссёрское решение М. Мухамедова вновь побудило художника использовать гиперболизированный стиль в оформлении сцены. М. Тожизода так описывает сценическое пространство спектакля: «В центре сцены — небольшая площадка. По обеим её сторонам поднимаются лестницы высотой 3–4 метра, ведущие к куполообразной круглой платформе. Между нижней и верхней площадками натянут холст с изображением горных вершин. Он прикрыт тонким занавесом, а вершина освещена луной. На этой сцене разворачиваются действия с участием Кундуз и других персонажей. В сцене казни Кундуз зрители слышали голоса актёров, но видели лишь их силуэты» (2, с. 71–72).

Театр имени Хамзы стал своеобразной творческой лабораторией для региональных театров, оказывая влияние на развитие драматургии, режиссуры, актёрского мастерства и сценографии. Декорации и костюмы театра имени Хамзы 1930–1940-х годов неразрывно связаны с именем художника Хамидуллы Икрамова (1909–1964). Получив образование в педагогическом техникуме и изобразительной студии при Ташкентском музее искусств, он впоследствии прошёл повышение квалификации в Ленинграде. С 1931 года Икрамов работал главным художником театра, сотрудничая с такими режиссёрами, как Маннон Уйгур, Ятим Бабаджанов и Александр Гинзбург. Он оформил десятки спектаклей, и по его эскизам создавались сценические костюмы.

В постановках 1930-х годов — «Рустам» (У. Исмаилов), «Маска сорвана» (З. Фатхуллин), «Любовь Яровая» (К. Тренев), «Бай и батрак» (Хамза) — Икрамов последовательно развивал реалистический подход к сценографии, стремясь через детализацию создать на сцене иллюзию подлинной жизни. Его творческий метод отличался

вниманием к точному воспроизведению бытовой среды, что усиливало выразительность спектакля и помогало актёрам глубже раскрывать характеры своих персонажей.

Первая самостоятельная работа Икрамова — оформление спектакля «Маска сорвана» по пьесе Зиё Саида (6 июня 1932 года) — получила высокую оценку. Правдоподобное и выразительное художественное оформление способствовало более точному и достоверному актёрскому исполнению.

В спектакле «Бай и батрак» (пьеса Хамзы в обработке К. Яшина, 13 мая 1939 года) декорации, костюмы и реквизит, созданные Х. Икрамовым, подчёркивали и усиливали социальный конфликт. «Достоверность среды, точность и узнаваемость бытовых элементов приближали героев к зрителям, поражая правдивым изображением недавнего прошлого» (3, с. 19). Художник использовал павильонную систему декораций с детальной передачей элементов быта. Когда поднимался занавес, зрителям открывался внутренний двор Солихбая. Справа располагались два, слева — один большой дом. Перед домами — айван (терраса), на заднем плане — ворота, ведущие наружу; слева — кухня и проход в сад. Внимание зрителей сразу привлекали резные и орнаментированные двери, дорогие предметы, расставленные на столбах и в нишах. Айваны были покрыты туркменскими коврами и бархатными курпачами, во дворе цвели розы. Эта реалистично воссозданная картина настоящего дома бая подчёркивала контраст между внешним богатством и нравственной пустотой его обитателей.

С особым вниманием были оформлены гостиная Солихбая (во втором акте), дом Джамили (в четвёртом акте) и двор Кадыркула мингбаши (в третьем акте). Режиссёр и художник придавали большое значение этнографической точности не только в «Бае и батраке», но и в других постановках. Тщательно воспроизводились детали национального быта: ритуалы подачи кальяна, сервировка дастархана, традиции приветствий и поклонов. Такой подход порой воспринимался как чрезмерное увлечение бытовой стороной, иногда его даже ошибочно приписывали натурализму. Однако в действительности режиссёр и художник стремились не просто передать народный колорит, но и достоверно воссоздать социально-историческую среду, раскрывая содержание пьесы (4, с. 9–10).

Художник Х. Икрамов, следуя режиссёрскому замыслу, акцентировал внимание на деталях быта. Точная их передача способствовала раскрытию основной темы спектакля и обеспечивала гармонию между художественным оформлением и режиссёрским решением. Постановка «Бай и батрак» стала ярким примером возросшего внимания к бытовой детализации в декорационном искусстве конца 1930-х годов.

К 1930-м годам в музыкальном театре — музыкальной драме, опере и балете — сформировалась группа профессиональных художников-декораторов. В Государственном музыкально-драматическом театре (1929–1939), возглавляемом Мухиддином Кари Якубовым, а затем в Большом академическом театре оперы и балета имени Алишера Навои (1939–1945) работали Ш. Шорахимов, Е. Барановский, М. Гвоздиков, В. Афанасьев, А. Дулевский. Эти художники стремились к тому, чтобы оформление спектаклей и костюмы соответствовали сценическому действию и художественным образам на профессиональном уровне.

Первая узбекская опера — «Буран» (музыка М. Ашрафи и С. Василенко, либретто К. Яшина, 1939) — была оформлена по эскизам М. Гвоздикова. Однако основная часть национальных постановок в музыкальных драмах, операх и балетах принадлежит Ш. Шорахимову. Это подтверждают такие спектакли, как «Фархад и Ширин» (1933), «Пуртана» (1934), «Гульсара» (1936), «Лейли и Меджнун» (1933).

Особенно тщательно были выполнены декорации к «Фархаду и Ширин». Сцены с изображением сокровищницы, горных пейзажей и шатра Хосрова (третья картина) отличались гармонией цветовой палитры и поэтичностью пространственного решения. Хотя не все задумки Шорахимова, представленные в эскизах и макетах, были полностью реализованы, его творческие поиски оказали значительное влияние на художников региональных театров. Так, например, И. Маргунов, находясь под влиянием Ш.

Шорахимова, оформил постановку «Фархад и Ширин» в Кашкадарьинском областном театре, создав пышные декорации с акцентом на зрелищность и внешние эффекты (5, с. 109). В своих работах он придерживался визуального стиля, характерного для музыкального театра.

В оформлении спектакля «Гульсара» Ш. Шорахимов стремился выразить трагическую судьбу восточной женщины. В финале, как символ одобрения победы Гульсары и её освобождения, женщины бросают свои паранджи в пламя. Эта выразительная сцена была сохранена и в редакции спектакля 1937 года.

Во второй половине 1930-х годов и в годы войны значительный вклад в развитие декорационного искусства внесли такие художники, как Ш. Шорахимов, Х. Икрамов, С. Миленин, И. Вальденберг и Д. Ушаков. В Театре имени Хамзы костюмер Т. П. Сулейманова создавала костюмы по эскизам художников, обеспечивая их соответствие не только внешнему облику актёров, но и их сценическим образам. Особое внимание в театре уделялось гриму, в котором отличился Б. П. Лучихин.

В этот период в театральной практике усилился интерес к натурализму. В сценическом оформлении начали воспроизводить реальные городские и сельские пространства. Явно прослеживались элементы театрализованной этнографии и бытовых сцен. По словам заслуженного артиста Узбекистана Д. Рахимова: «На сцену выводили настоящих лошадей... В спектакле “Аршин мал алан” конь, выведенный в сцене похищения девушки, чуть не убил актрису Шаходат Рахимову, игравшую Гюльчехру» (6, с. 89).

В 1930-х годах театральные художники использовали различные виды декораций: объёмные, павильонные, повествовательные, изобразительные, конструктивистские, световые, игровые-импровизационные, симультанные и условные. Однако это был также период борьбы с формализмом, натурализмом и конструктивизмом. В условиях идеологического давления поощрялось исключительно реалистическое отражение жизни, соответствующее принципам социалистического реализма. На сценах преобладали декорации, точно воспроизводящие реальную среду, исторически достоверные костюмы, этнографически точный реквизит. Главным критерием оценки художественной работы становилась реалистичность и историческая точность. Основной задачей художников было создание на сцене убедительной иллюзии подлинного места и времени действия.

Список использованной литературы:

1. Рахмонов М. Хамза (История Узбекского государственного академического драматического театра) Книга первая (1914-1960 годы). - Т.: Издательство литературы и искусства им. Г. Гуляма, 2001.
2. Материалы истории узбекского театра // Фонд СИТИ. - Том 4. - Т(М). - № 218.
3. Сосновская А.Г. Пути развития театрально-декорационного искусства Узбекистана. - Т.: Фан, 1989.
4. Қодиров М.Х. Бебаҳо хазина неъматлари. - Т.: Ўзбекистон, 1981.
5. Қодиров М.Х. Сехр ва меҳр. - Т.: Ғ.Ғулом номидаги Адабиёт ва санъат нашриёти, 1980.
6. Материалы истории узбекского театра // Фонд СИТИ. - Том 1. - Т(М). - № 218.