

**РЕКОНСТРУКЦИЯ ТАТАРСКОГО КОСТЮМА XV–XVI ВЕКОВ
В СПЕКТАКЛЕ «ИДЕГЕЙ» НА СЦЕНЕ КАЗАНСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
АКАДЕМИЧЕСКОГО ТЕАТРА ИМ. Г. КАМАЛА**

*Работа представлена отделом изобразительного декоративно-прикладного искусства
Института языка и литературы им. Г. Ибрагимова.*

В статье анализируются театральные эскизы к спектаклю «Идегей» художника П. Т. Сперанского. Сделан вывод, что при создании гипотетической реконструкции татарского костюма XV–XVI вв. художник использовал болгарские археологические источники дозолотоордынского и золотоордынского периодов, опирался на ранний иллюстративный материал путешественников и художников XVIII в., использовал опыт русских театральных художников.

Ключевые слова: эскиз театрального костюма, гипотетическая реконструкция, синкретизм болгарского искусства, устойчивость и преемственность типологических признаков народной культуры.

L. Donina

**RECONSTRUCTION OF THE TATAR COSTUME
OF THE 15–16TH CENTURIES IN THE “IDEGEY” PRODUCTION
AT THE KAMAL TATAR STATE ACADEMIC THEATRE**

The sketches for the “Idegey” stage production by artist P. T. Speransky are analysed in the article. The author of the article comes to the conclusion that, working on the hypothetical reconstruction of the Tatar costume of the 15–16th centuries, the artist used the Volga Bulgaria archaeological source materials of the pre-Golden Horde and Golden Horde periods. He based it on the early illustrative materials provided by the travellers and artists of the 18th century. He also adopted the methods and style of the Russian stage artists.

Key words: sketch of a stage costume, hypothetical reconstruction, syncretism of Volga Bulgaria art, steadiness and succession of typological features of folk culture.

Эпос «Идегей» сложился в XV–XVI вв. и повествует о трагических событиях конца XIV столетия. Созданный в ногайской среде он стал общим для ряда народов, входивших в XIII–XV вв. в состав Улуса Джучи (Золотой Орды). В события, происходившие преимущественно на Нижней Волге, вкрапливались реалии болгаро-татарской тематики. По этой причине эпос со-

хранился как составная часть исторической памяти казанских татар.

В 1941 г. был опубликован наиболее полный текст эпоса в обработке татарского писателя Н. Исанбета. Тогда же в Татарском государственном академическом театре им. Г. Камала был поставлен спектакль. В качестве художника был приглашен Петр Тихонович Сперанский (1890–1964) – осно-

воположник татарского театрално-декорационного искусства, заслуженный деятель искусств РСФСР, народный художник ТАССР. В частном архиве художника, который хранится у его вдовы Л. Л. Сперанской, нами было обнаружено и атрибутировано 78 эскизов костюмов и аксессуаров, выполненных для этого спектакля.

Тенденции романтизма, заложенные в основу произведения, определяют манеру игры и стилистику костюмов. То обстоятельство, что татарский костюм периода XV–XVI вв. не сохранился, дает нам право считать данные театральные эскизы первыми гипотетическими реконструкциями. Характер археолого-этнографических реконструкций, как известно, зависит от степени сохранности артефактов, количества и качества дополнительных источников (археологических, этнографических, письменных, изобразительных и т. д.). В настоящее время методика разработана известным археологом и культурологом З. В. Доде. Основываясь на характере и количестве источников, исследователь выделяет три возможных типа реконструкции костюма: аутентичная, соответствующая подлиннику, полностью основанная на артефактах; аподиктическая, достоверная, основанная на совокупном комплексе источников при отсутствии артефактов; гипотетическая, недостоверная: при отсутствии системообразующей основы одежды и абсолютно достоверных источников [5, с. 307]. Эта методика удачно апробирована рядом исследователей, которые подтверждают ее теоретическую значимость не только в археологических, но и в этнографических исследованиях. Этнографами отмечается серия гипотетических (видеоряд ханских облачений XIII–XIV вв.) реконструкций, выполненных М. В. Гореликом [14, с. 274–375, 295–297, 382, 383]. Первые реконструкции татарского средневекового костюма были осуществлены в 2003 г. этнографом С. В. Сусловой [12]. Однако если историк работает беспристрастно и объективно, то художник облачает свои идеи в одежды эмоциональные, многокрасочные. Для создания художественных образов П. Сперанский находит стиль, в значительной мере смешан-

ный и синкретический, но вместе с тем поддающийся анализу: это не механическая совокупность декоративных элементов определенного исторического периода, а стилистическое единство, проявляющееся не в конкретных деталях, особенностях орнамента, а в самых общих чертах отношения к художественной форме.

При создании художественных образов автор обращается к искусству Волжской Булгарии рубежа IX–X вв. В артефактах этого периода (бытовые изделия, различные бляхи, накладки, налобные привески, бронзовые зеркала, шейные гривны и другие изделия, в декоре которых использовался широкий круг раннебулгарских орнаментальных мотивов), широко представленных в Государственном музее РТ, Сперанский искал признаки той эпохи. Кроме того, художественные образы предопределил синкретизм булгарского искусства золотоордынского времени, соединяющий в себе традиции домонгольского искусства, с одной стороны, и традиции искусства средневековых восточных государств (территория Ирана, Средней Азии, Кавказа) – с другой.

Как известно, «характерной чертой искусства мусульманского мира XIII–XIV вв. был синтез архитектуры, <...> каллиграфии и орнамента [3, с. 53], фактически определивший круг поисков идей. Эскизы выполнены в технике акварели в пастельных тонах. В костюмах знати использована золотая краска. В цветах нижней одежды преобладает желтый цвет и его оттенки (желто-красный и желто-зеленый). Камзолы – зеленые, изумрудные, красные. Можно предположить, что цветовая палитра была предопределена сохранившимися образцами домонгольской булгарской керамики желто-красного и коричневого цветов. Рисунки плоскостные, тени не формообразующего характера. Локальный цвет ложится строго в границах, отведенных ему контуром, что, в свою очередь, перекликается и с техникой среднеазиатской керамики. Для ряда костюмов художником был использован белый и голубой цвет, характерный для архитектурного декора «Черной палаты» X в. в г. Булгар.

В эскизах прослеживается использование нескольких принципов орнаментации. Первый – когда поверхность костюма покрыта отдельными элементами геометрического орнамента, не способствующими выявлению пластической формы. Второй – когда костюмы орнаментированы по аналогии с принципами орнаментации керамики золотоордынского периода, где господствует разделение на четко отделенные друг на друга и вместе с тем уравновешенные орнаментальные зоны. Разделение декора на зоны усилено цветом.

Как мы видим, ограниченность, а в ряде случаев полное отсутствие археологических материалов (кожа, дерево, ткани и др.), художник компенсировал убеждением, что стиль проявляется, как правило, во всех сферах художественной деятельности. Как принцип орнаментации костюмов Сперанский использовал стилистику болгарского орнамента раннего периода, состоявшего из цветочно-растительных и геометрических узоров, простейших и единичных мотивов с преобладанием фона украшаемой поверхности. За основу также взяты традиционные приемы, выработанные в архитектуре в домонгольское время, где орнамент не принимает самостоятельного значения и не покрывает большие плоскости.

На первый взгляд эскизы отличаются крайним схематизмом, слабостью рисунка. Вместе с тем конкретные и убедительные линии контура говорят о художественной манере, обусловленной обращением к древнему искусству кочевников. Условный рисунок фигур напоминает стилистику распространенных изображений коня и всадника, а также изображений маленьких плоских, примитивных фигурок человечков, являющихся отголосками элементов монгольского язычества [3, с. 36].

Схематичное изображение было выбрано художником так же как эквивалент содержания болгарского искусства, которое «в значительной мере выражается в условной манере. <...> Стилистику болгарского искусства составляет в значительной мере принцип знакового отражения действительности»

[2, с. 67]. Скупой выразительный язык эскизов, отсутствие деталей, не несущих практического значения, является попыткой передать особенность кочевнического искусства, его прикладной характер.

Лепка формы тоном присутствует лишь в решении лиц, содержащих условно-индивидуальные характеристики, без передачи внутреннего состояния. Художник в рисунке фигуры использовал радиальную композицию, подчеркивающую связанность периферийных участков с центром. В основу пластического образа положена лучеподобная симметрия, характерная для композиционного решения пространства в татарском декоративном искусстве. Петр Сперанский строит композицию эскиза сообразно этноспецифическому пластическому мышлению татар. В этом проявился большой опыт изучения орнамента и образцов народного искусства [9]. Теоретические исследования проблемы жестко-пластических оснований художественного мышления в визуальной орнаментике появились сравнительно недавно [8].

Мужские персонажи П. Сперанский изображает в характерных для средневековых тюрко-монгольских традиций туникообразных халатах длиной до колен, со свободным рукавом, с левосторонним (немонгольским) запяхом. Особый акцент сделан на использовании в мужском костюме разных поясов (обязательный атрибут традиционной одежды татарина, им подпоясывали исключительно верхнюю одежду) и их декоративных деталей (блях, накладок, подвесок, застежек), а также других атрибутов украшения одежды – например, пуговиц, игравших в костюме ранних болгар важную декоративную роль. В стилистике женских костюмов прочитывается приталенный силуэт, характерный для национального татарского костюма начала XX в.

Наиболее ярким элементом в эскизах является обувь. Художник рисует мужские полихромные сапоги, характерные для тюрков с весьма раннего времени [7, с. 10]; женские башмачки с остроконечным и слегка поднятым носом, связанные со средневековыми тюрко-монгольскими городскими тра-

дициями ханской знати (подобные женские башмачки изготавливались и из бархата, богато расшивались золотой или серебряной канителью, бисером, изредка и речным жемчугом) [12, с. 473]; сапоги, конструкции которых сходны с монгольскими вариациями кожаной обуви, но имеют аналоги и в тюркском кочевом мире (голенница закрывают всю голень, их ширина одинакова в верхней и нижней частях; подошва толстая, негнувшаяся, жесткий носок загнут вверх). Художник произвольно украсил сапоги крупными элементами растительного орнамента и имитировал расшивку бисером. Орнамент сапог выдержан им в духе тюрко-монгольских традиций.

В качестве головных уборов П. Сперанский использует войлочную шапку, кроенную из четырех клиньев, со слегка заостренной верхушкой, украшенной шишаком в виде «узла счастья» – одного из наиболее распространенных сюжетов в декоре татарского костюма золотоордынского времени [12, с. 470]. Такая форма головного убора художником используется как для женского, так и для мужского костюма. Внешний декор головных уборов в виде радиально сходящихся линий – условен. В ряде эскизов женских костюмов к головному убору со стороны висков прикреплено характерное для тюрко-монгольских этносов богатое сканое шейновисочное украшение в виде декоративно оформленной цепи, известное и у волгоуральских татар под названием *сырга* [11, с. 26], которое художник упрощает до театральной условности.

Украшения использованы художником скупно, что соответствует характеру костюма ранних булгар. В комплексе женского костюма они представлены в виде цветных бус, которые у кочевников встречались не так часто. Сложенные вместе в несколько цветных нитей, они украшают шею и грудь. Обязательную принадлежность костюма татарских женщин всех возрастов и всех социальных групп – браслеты, издревле бытовавшие у поволжских татар, художник не показывает. Однако рукава женских костюмов от запястья до локтя украшает орнаментом. Известно, что в комплексе костюма казанской

татарки использовались вышитые ярким тамбуром нарукавники [13, с. 114].

Ряд костюмов художник реконструировал, основываясь на относительной устойчивости и преемственности типологических признаков народной культуры. Он обращается к образцам донационального костюма XVIII – середины XIX в. В эскизах отчетливо проявляется присущая для средневекового татарского костюма монументальность. Линии рисунка выявляют особенности кроя: рубаха – туникообразная, ворот – стойка, рукав – широкий. Декоративно выделен низ рубахи: он расшит полосой золотного шитья в виде цветочно-растительного орнамента или украшен букетом, имитирующим золотную вышивку. Принципы орнаментации уживаются с элементами орнамента, используемого в различных видах татарского декоративно-прикладного искусства XIX в.

В образе главного персонажа пьесы Идегея Сперанский практически цитирует гравюру И. Г. Георги «Казанский татарин» [4, с. 13], что проявляется в схожести использования цвета костюма и постановки фигуры. Татарин изображен одетым в камзол длиной до колен, сшитый из полупелюшковой бухарской материи розового цвета, поверх камзола – бешмет. Камзол подпоясан широким поясом той же материи. Широкие штаны заправлены в кожаные чулки. На бритой голове шапка, опушенная мехом. Бешмет по краям рукавов, по подолу и бортам художник украшает полосой меха; пояс и низ камзола богато орнаментирует. Некоторые изменения внесены художником в грим. Согласно описанию И. Г. Георги, «все казанские, да и прочие вообще мугаметанские татары бреют голову и оставляют хохол да усы» [4, с. 12–28]. На эскизе вместо усов, подбритых по-суннитски, над верхней губой – черные усы длиной до подбородка.

Костюмы воинов Идегея являются вольными копиями с серии «Половцы» К. Коровина к опере «Князь Игорь» (1914 г.). Разница проявляется в том, что Сперанский вводит в костюмы и вооружение татарский орнамент. Эскизы костюмов воинов Идегея впервые были проанализированы в 2007 г. искусствоведом Р. Султановой [10].

Степная культура половцев слабо изучена [1, с. 133]. Немногочисленные памятники половцев почти аналогичны искусству других кочевых народов (печенеги, тюрки) [6, с. 172]. Интерпретация половецко-кипчакских каменных изваяний легла в основу эскиза Жанбай Усе Гэя, стоящего особняком из всей серии. Художнику была важна не столько семантика древних скульптур, сколько их художественные особенности. Цветовое решение в сложных градациях коричневого и серого ассоциируется с цветом древнего камня, на котором природа оставила свои следы.

Проанализировав всю серию эскизов костюмов П. Т. Сперанского для спектакля «Идегей», можно сделать вывод, что они являются первым опытом создания гипотетической реконструкции татарского средневекового костюма. Поскольку в распоряжении художника не было артефактов, характеризующих крой одежды, но имелись изображи-

тельные материалы в совокупности с археологическими источниками, письменными свидетельствами, этнографическими параллелями, характеризующими пространственную форму костюма, манеру ношения и характер используемых материалов, позволяющих достоверно выполнить реконструкцию, раздвигающую рамки театральности, художник разместил имеющиеся артефакты в соответствии с собственными представлениями. При создании эскизов автором использовались болгарские археологические источники дозолотоордынского и золотоордынского периодов татарской истории в соответствии с собственными представлениями; художник опирался на ранний иллюстративный материал путешественников и художников, а также на этнографические музейные коллекции; в значительной степени им был использован опыт русских театральных художников.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Валеев Ф. Х.* Древнее и средневековое искусство Среднего Поволжья. Йошкар-Ола: Марийское кн. изд-во, 1975. 216 с.
2. *Валеева Д. К.* Искусство волжских болгар (X – начало XIII в.). Казань: Тат. кн. изд-во, 1983. 132 с.
3. *Валеева Д. К.* Искусство волжских болгар периода Золотой Орды (XIII–XV вв.). Казань: Фикер, 2003. 240 с.
4. *Георги И. Г.* Описание всех обитающих в Российском государстве народов, их житейских обрядов, обыкновений, одежд, жилищ, упражнений, забав, вероисповеданий и других достопримечательностей: в 4 ч. со 100 гравированными изображениями народов и 8 виньетами. Ч. II: О народах татарского племени. СПб.: При Императорской Академии наук. 1779.
5. *Доде З. В.* Костюм как репрезентация историко-культурной реальности: к вопросу о методике исследования // Структурно-семиотические исследования в археологии. Донецк, 2005. Т. 2. С. 305–331.
6. *Плетнева С. А.* Печенеги, тюрки, половцы в южнорусских степях. МИА. М.-Л.: Наука, 1958. № 62. С. 150–226.
7. *Саттарова Л. И.* Казанская узорная кожа. Культура и традиции. М., 2004. 160 с.
8. *Синцов Е. В.* Природа невыразимого в искусстве и культуре. Казань: Изд-во «Фэн», 2003. 304 с.
9. *Сперанский П. Т.* Татарский народный орнамент. Казань: Таткнигоиздат, 1948. Вып. 1.; Казань: Таткнигоиздат, 1953. Вып. 2.
10. *Султанова Р. Р.* Интерпретация фольклора на татарской сцене (сценография эпоса «Идегей» П. Т. Сперанского) // Материалы научно-практической конференции «Наследие ислама в музеях России: пространственные границы и образы». Казань: Редакционно-издательский центр «Школа», 2009. С. 108–112.
11. *Суслова С. В.* Женские украшения казанских татар середины XIX – начала XX вв. Историко-этнографическое исследование. М.: Наука, 1980. 120 с.
12. *Суслова С. В.* Одежда и украшения // Тартарика. Этнография. Справочно-энциклопедическое издание. Дизайн. Информация. Картография. Казань – Москва, 2008. С. 470–578.
13. *Суслова С. В., Мухамедова Р. Г.* Народный костюм татар Поволжья и Урала (середина XIX – начала XX в.). Историко-этнографический атлас татарского народа. Казань: Фэн, 2000. 311 с.
14. Тартарика. Дизайн. Информация. Картография. Казань-М.-СПб., 2006.

REFERENCES

1. *Valeyev F. Kh.* Drevneye i srednevekovoye iskusstvo Srednego Povolzh'ya. Yoshkar-Ola: Mariyskoye kn. izd-vo, 1975. 216 s.
2. *Valeyeva D. K.* Iskusstvo volzhskikh bulgar (X – nachalo XIII v.). Kazan': Tat. kn. izd-vo, 1983. 132 s.
3. *Valeyeva D. K.* Iskusstvo volzhskikh bulgar perioda Zolotoy Ordy (XIII–XV vv.). Kazan': Fiker, 2003. 240 s.
4. *Georgi I. G.* Opisaniye vsekh obitayushchikh v Rossiyskom gosudarstve narodov, ikh zhiteyskikh obryadov, obyknoveniy, odezhd, zhilishch, uprazhneniy, zabav, veroispovedaniy i drugikh dostoprimechatel'nostey: v 4 ch. so 100 gravirovannymi izobrazheniyami narodov i 8 vin'yetami. Ch. II: O narodakh tatarskogo plemeni. SPb.: Pri Imperatorskoy Akademii nauk. 1779.
5. *Dode Z. V.* Kostyum kak reprezentatsiya istoriko-kul'turnoy real'nosti: k voprosu o metodike issledovaniya // Strukturno-semioticheskiye issledovaniya v arkheologii. Donetsk, 2005. T. 2. S. 305–331.
6. *Pletneva S. A.* Pechenegi, tyurki, polovtsy v yuzhnorusskikh stepyakh. MIA. M.-L.: Nauka, 1958. N 62. S. 150–226.
7. *Sattarova L. I.* Kazanskaya uzornaya kozha. Kul'tura i traditsii. M., 2004. 160 s.
8. *Sintsov E. V.* Priroda nevyrazimogo v iskusstve i kul'ture. Kazan': Izd-vo «Fen», 2003. 304 s.
9. *Speransky P. T.* Tatarskiy narodny ornament. Kazan': Tatknigoizdat, 1948. Vyp. 1.; Kazan': Tatknigoizdat, 1953. Vyp. 2.
10. *Sultanova R. R.* Interpretatsiya fol'klora na tatarskoy stsene (stsenografiya eposa «Idegey» P. T. Speranskogo) // Materialy nauchno-prakticheskoy konferentsii «Naslediye islama v muzeyakh Rossii: prostranstvennyye granitsy i obrazy». Kazan': Redaktsionno-izdatel'skiy tsentr «Shkola», 2009. S. 108–112.
11. *Suslova S. V.* Zhenskiye ukrasheniya kazanskikh tatar serediny XIX – nachala XX vv. Istoriko-etnograficheskoye issledovaniye. M.: Nauka, 1980. 120 s.
12. *Suslova S. V.* Odezhd i ukrasheniya // Tartarika. Etnografiya. Spravochno-entsiklopedicheskoye izdaniye. Dizayn. Informatsiya. Kartografiya. Kazan' – Moskva, 2008. S. 470–578.
13. *Suslova S. V., Mukhamedova R. G.* Narodny kostyum tatar Povolzh'ya i Urala (seredina XIX – nachala XX v.). Istoriko-etnograficheskiy atlas tatarskogo naroda. Kazan': Fen, 2000. 311 s.
14. Tartarika. Dizayn. Informatsiya. Kartografiya. Kazan'-M.-SPb., 2006.