

Татарский традиционный костюм в балете Ф. Яруллина «Шурале»



Татарский традиционный костюм, как своеобразный комплекс компонентов, образующих целостный художественный ансамбль, сложился во второй половине XVIII — середине XIX вв. К сценическим интерпретациям его формы Татарский драматический театр начинает обращаться лишь в середине 1920-х гг. Интерес был не случаен и предопределялся рядом ключевых событий в театральной жизни Казани. Во-первых, государственный статус и стационарное положение театра позволили создать театральные цеха, иметь штатного художника, т. е. стало возможным не использовать « типовые декорации » и « го-

родские костюмы »*, а создавать образное сценографическое решение и драматургические костюмные образы сообразно жанру спектакля. Во-вторых, режиссером театра был назначен актер и драматург К. Тинчурин, пьесы которого составили основу репертуара. В спектакли, адресованные « новому » зрителю, обильно проникали музыка, народные танцы, растворенные в обычаях и обрядах¹. Проведенный в процессе исследования анализ визуальных источников и архивных мате-

* Актеры сами, без помощи художника, на собственные средства заказывали костюмы для пьес современного репертуара (см.: Кирсанова Р. М. Сценический костюм и театральная публика в России XIX в. — М., 2001. — С. 7).



риалов показывает, что наиболее целен традиционный костюм был востребован в историко-бытовых и зрелищных фольклорно-этнографических музыкальных спектаклях², занимавших большое место в каждом национальном искусстве, особенно в 1920-1930-е гг.

Музыкальный театр открылся в Казани лишь в 1939 г.* Предполагалось, что он станет центром национальной оперы, балета и музыкальной комедии, пропаганды лучших произведений русской и зарубежной классики. Как пишет Ю. А. Благов «это не было, по сути, созданием некоего нового театра, а скорее стало логическим завершением затянувшегося неофициального существования казанской оперы, воссозданием того оперного театра, который существовал в Казани к этому времени уже шестьдесят пять лет»³. Два театра делили одно здание, драматические и оперные спектакли ставились параллельно. Некоторое исключение составлял балет. Для первых балетов сценическое оформление создавалось с той же долей достоверности и театральной условности, что и сценическое оформление драматических спектаклей. Посредством объемно-живописных декораций, прочно утвердившихся на драматической сцене, решалась проблема создания иллюзии места действия с одним определяющим условием: ведущий компонент хореографического спектакля — танец.

Балет Ф. Яруллина «Шурале» по мотивам одноименной поэмы Г. Тукая стал первым татарским балетом, явившим собой замечательное начало в развитии национального балетного искусства. Балет планировался к показу на Декаде татарского искусства и литературы в Москве в 1941 г.⁴ В связи с этим в Казань были приглашены известные режиссеры В. М. Бебутов, Л. В. Баратов, балетмейстеры Л. В. Якобсон, П. А. Гу-

сев, А. В. Лопухов. Творческие и технические цеха также были доукомплектованы специалистами. Сююмбике танцевала Н. В. Балтачеева (Ленинград), ставшая первой создательницей образа Девушки-птицы. На роль Былыра приглашен А. Л. Кумысников (Ленинград). Художником-постановщиком был утвержден Б. И. Волков (Москва). Первая постановка была осуществлена при непосредственном участии Ф. З. Яруллина.

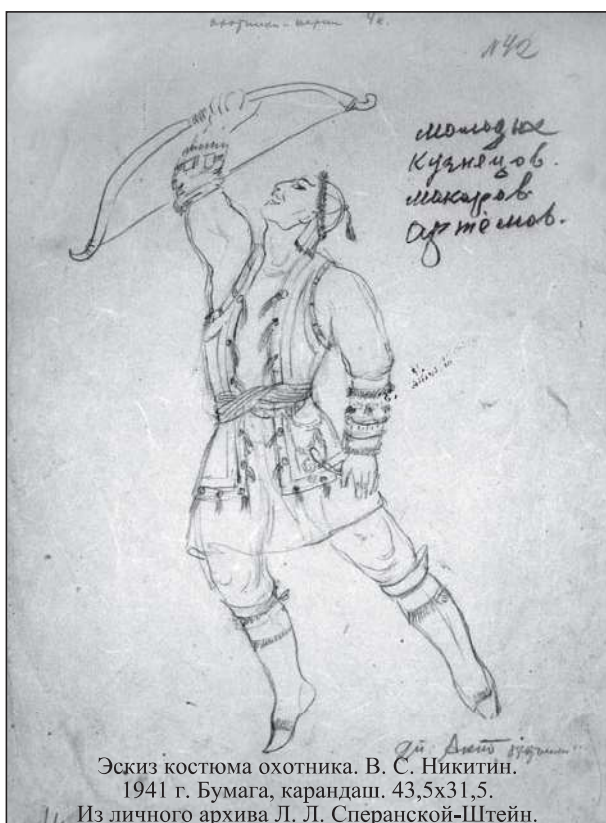
Архивные документы отражают характер процесса подготовки спектакля: были написаны задники и кулисы⁵, пошиты костюмы⁶, но оформление полностью закончено не было. Генеральная репетиция прошла с большим успехом, однако премьера не состоялась⁷: началась Великая Отечественная война. Подготовительные работы по балету возобновились лишь в конце 1943 г.,⁸ но состав артистов балета был малочислен⁸, костюмы пришли в негодность⁹. Фамилия П. Т. Сперанского в составе постановочной группы и сохранившиеся выполненные им эскизы декораций позволяют нам утверждать, что сценография переделывалась, либо корректировалась. Имя художника по костюму на премьерной афише не значится.

Эскизы костюмов к балету «Шурале» были обнаружены нами в музее Казанского большого драматического театра им. В. И. Качалова (5 листов) и Государственном музее изобразительного искусства РТ (4 листа, за авторством В. С. Никитина), в частном собрании Л. Л. Сперанской-Штейн (39 листов). Подписи художника ни на одном эскизе нет. Серия не имеет стилистического единства, что характерно для его творческой манеры. Тот факт, что на лицевой стороне двух эскизов имеются год (1941) и подпись балетмейстера Л. Якобсона, позволяет предположить, что они были выполнены к первой постановке. То, что серия сохранилась практически полностью, само по

* В начале 1930-х гг. правительством Татарской Автономной республики было принято решение открыть в Казани национальный оперный театр: при Московской консерватории начинает работать Татарская оперная студия (1934-1938); в 1939 г. состоялось открытие оперного театра; в 1941 г. он обрел статус Татарского государственного театра оперы и балета (в настоящее время — Татарский академический государственный театр оперы и балета им. М. Джалиля).

** Ф. З. Яруллин. «Шурале» («Шурале»). 1945. Балет в трех действиях. (1-я редакция). Либретто А. Файзи и Л. В. Якобсона по мотивам сказки Г. Тукая. Инструментовка Ф. Е. Витачека. Дирижер И. В. Аухадеев. Балетмейстеры Л. А. Жуков (1, 3 действие), Г. Х. Тагиров (2 действие). Художник П. Т. Сперанский. Художник по костюму В. С. Никитин.





себе явление крайне редкое, а в данном случае — уникальное, поскольку эти эскизы являются первой попыткой интерпретации татарского костюма для балета.

В Москве ТАССР одной из первых национальных автономных республик должна была достойно представить свое искусство. Это обстоятельство ставило перед художником определенную цель: подчеркнуть в сценических костюмах «национальное», «специфическое». Отсюда вполне объясним мотив обращения художника к архаичным формам традиционного татарского костюма. Однако такие его особенности, как многослойность, туникообразный крой, тяжеловесные съемные украшения, тяжелые ткани, оказались мало приемлемы для балета, поэтому при создании сценических образов художник использовал лишь элементы и принципы орнамента костюмного комплекса.

Тщательный анализ эскизов и сопоставление фактов позволяют утверждать, что автором первых эскизов костюмов к балету «Шурале» следует считать В. С. Никитина. Художник опирался, в первую очередь, на музыкально-драматургический материал. Музыка первого акта, построенная в гротесково-классической форме, и темы главных персонажей передаются за счет рисунка фигур в движениях характерных танцев. Музыка второго, фольклорного акта, рисующая татарскую деревню, предопределила акцент на особенностях национальной пластики, на манере ношения костюмов. В финальной сцене «адажио Былтыра и Сююмбике» было поставлено в традиционной манере хореографии XIX в., без какого-либо акцен-



та в сторону национальной пластики»¹⁰, поэтому художник поставил фигуры на пальцы. Музыка и особенности танцевальных и хореографических форм, в свою очередь, потребовали дифференцированного подхода в интерпретации костюмов: многослойный полихромный костюм со съемными украшениями нашел отражение во втором акте. Критики отмечали: «Народные танцы», исполняемые в национальных костюмах, «жанровые и юмористические сцены... сверкали... и вызвали бурю оваций»¹¹. Для исполнения классического балета художник максимально освобождает фигуру, делая костюм полупрозрачным, белым и невесомым, что было принято неоднозначно.

Постановщик национальных танцев Г. Х. Тагиров дорабатывал либретто балета с тем, чтобы «максимально приблизить спектакль к тукаевскому произведению... Былтыр уже дровосек, а не охотник, как было ранее у Л. В. Якобсона; появляется также бревно, лежащее на сцене-поляне, в щель которого попадает лапа лешего». В рамках подготовки спектакля для сбора татарских танцев и костюмов Г. Х. Тагиров побывал в экспедиции по деревням Татарии. Традиционно в театр привозили костюмы из «Арского уезда, сплошь без талии, как мешок, это исторически правильно», но балетмейстер настоял на изменении их формы. Впечатление от костюмов он усилил рисунком и пластикой движений, характерных для татар. Также в хореографию были введены сюжеты и музыкальные номера, обыгрывающие элементы татарского костюма: «Сююмбике... проявляет интерес к украшениям на одежде свахи (2 акт, 2 картина)»¹², «Танец с катташами», «Танец с покрывалом».

Персонализированные образы были лишены национальных признаков в одежде, однако Л. В. Якобсон говорил, что лучшего Шурале он за всю жизнь не встречал ни в Ленинграде, ни в Москве: «Шурале — причудливый в своей пластике... самый “тукаевский”, национальный и сказочный». Художник и танцовщик, создавшие сценический

рисунок, буквально следовали строкам Г. Тукая.

В балете обилие жанровых картин и комичных игровых сцен, поэтому костюмные образы Главной свахи, Сва-та, Сплетницы, Гости художник выполнял в юмористическом ключе, обостряя пластику движений и портретные характеристики.

Авторы либретто обогатили содержание балета второй сюжетной линией — Девушки-птицы Сююмбике. Элементы сказочного мира, собранные в ее образе, художник посредством костюма противопоставил миру реалистическому в образе Былтыра. В эскизе Сююмбике объединены пластика человека и образ птицы. Антропологический принцип рисунка опирался на пантеистическое восприятие художника. Шопеновская пачка, по форме напоминающая полураспустившуюся лилию (основной элемент татарского орнамента), дополнен деталями-цитатами — перышками. Белый цвет костюма — символ света и солнца, контрастен фактуре и цвету леса.

Итак, спектакль нес в себе новое качество. Впервые по образцам одежды татар первой половины XIX в. была предпринята попытка ввести в балет татарский традиционный костюм. Художника, несомненно, интересовала исключительная этнографическая точность в воспроизведении костюмов, поскольку это было важным условием художественного оформления спектакля в целом. В основе рисунка костюмных образов к балету «Шурале» лежит выразительность движений человеческого тела, являющаяся основой хореографии, причем художник использует не конкретные бытовые движения, а лишь принцип их выразительности, лежащий в основе танца. В костюмах соединены реальный и фантастический мир, характерно-бытовые и условно-танцевальные движения. В эскизах использованы такие приемы изобразительного искусства, как символ, гротеск, ассоциации на основе подобия и сходства, преувеличение, заострение, деформация отдельных черт во имя характерности и достоверности



целого. Фантастические образы многочисленных шурале, драконов и ведьм, созданные воображением, опираются на реалистические образы. Лежащий в основе балета принцип жизненной достоверности, с одной стороны, и сказочно-фантастический жанр и символический характер произведения, с другой, предполагают стилизацию и исключают возможность прямого «списывания» костюмов и персонажей с натуры. В этом театральном опыте В. С. Никитин приблизил сказку к жизни и природе: эскизы костюмов, оставаясь театральными, не утратили в то же время связи со своими живыми образами — типичной татарской деревней, характерными крестьянскими лицами и одеждой.

Несмотря на то, что костюмы нарисованы набросочно и схематично, основные элементы костюма, манера его ношения переданы виртуозно. Это — не празднично разряженные балетные персонажи, изображающие народ. Эскизы костюмов переросли свое назначение и стали не просто одеждой для исполнителей, а образами сельчан на свадьбе, обитателями сказочного леса. Большую роль в этом играют фактура, линия, цвет. Графические листы проникнуты музыкальностью: штрихи рисунков передают пространство, лепят формы предметов, создают переходы света и тени, лейтмотивов и противоречивость характеров персонажей. По цвету колорит костюмов выдержан в тусклых, пастельных тонах.

Большая роль в сценографии была отведена световой партитуре: лучи цветного света должны были освещать наиболее важные символические фигуры и предметы. Объемно-живописные декорации П. Т. Сперанского, воссоздающие иллюзию обобщенного образа татарской деревни и дремучего леса, соответствовали основным принципам балета-пьесы. Принцип иллюзорности не вступал в противоречие с условностью хореографических форм. Обобщенный образ природы конкретизировался и усиливался бутафорией и костюмами, вписывающимися в общую живописно-динамическую структуру

сценографии. Сперанский был огорчен, что «прекрасная декорация для балета недостатком света не выявлена, часть пропадает из-за темноты. Чтобы пробить тюль, необходим свет». Тем не менее, критики отмечали, что даже «при скупом материале и светооформлении ощущается балетный спектакль»¹³.

Первую серьезную оценку балет получил после просмотра национальных театров РСФСР 1945 г. В выступлении И. А. Крути прозвучало: «Нельзя подходить к первому спектаклю с какими-то особыми требованиями, поскольку балет — это труднейший вид искусства. Как театральное искусство он создавался веками, [здесь] все поставлено на народной основе»¹⁴.

После войны по просьбе Л. В. Якобсона композиторы В. А. Власов и В. Г. Фере создали новую партитуру балета для Ленинградского академического театра оперы и балета им. С. М. Кирова, где в 1950 г. состоялась премьера балета под названием «Али-Батыр»*. Основной акцент был перемещен на яркую сказочность и фантастичность. Успех балета в новой редакции был так велик, что его поставили во многих театрах страны. Партии Былтыра и Сююмбике танцевали лучшие солисты театров. Постановка Большого театра СССР с участием М. Плисецкой, М. Кондратьевой, В. Васильева, В. Левашова, Ю. Кондратова была показана в Париже¹⁵.

Следующая постановка на сцене Татарского театра была осуществлена в 1953 г.** балетмейстером-дипломантом Я. Е. Брунак, ученицей Л. М. Лавровского. Балет был принят неоднозначно: балетмейстер специально знакомилась с татарским фольклором***; «создала цельный и яркий спектакль... ввела классические элементы в национальную основу татарских танцев»¹⁶; «опираясь на музыкальную драматургию и

* «Али-Батыр». 1950. 2-я редакция. Инструментовка В. А. Власова и В. Г. Фере. Дирижер П. Э. Фельдт. Балетмейстер Л. В. Якобсон. Художники А. Л. Птушко, И. П. Иванов-Вано, Л. И. Мильчин.

** «Шүрәле». 1953. Дирижер Х. В. Фазлуллин. Балетмейстер Я. Е. Брунак. Художник П. Т. Сперанский. Художник по костюму Л. Л. Сперанская-Штейн.

*** Консультантом по фольклору выступал научный сотрудник ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова Ярмухамедов.





Сцена из спектакля «Шурале», 1945 г. Из личного архива Л. Л. Сперанской-Штейн.



Сцена из спектакля «Шурале», 1945 г. Из фондов музея ТАГТОиБ им. М. Джалиля.





Н. М. Дудинская в роли Сююмбике, А. А. Макаров в роли Али-Батыра, И. Д. Бельский в роли Шурале. «Али-Батыр», 1950 г. Из фондов музея ТАГТОиБ им. М. Джалиля.

лексику классического танца, использовала ряд движений, свойственных татарским народным играм и танцам»¹⁷. «Спектакль не стал большим достижением театра»¹⁸, «балетмейстер забывает автора либретто Д. Файзи... в спектакле нет ни стиля, ни быта, ни народного фольклора», звучали пожелания сохранить в режиссерском решении дух татарской сказки и быт татарского народа. Основные требования сводились к тому, что «необходимо пересмотреть постановку в свете максимального приближения к первоисточнику... ликви-

дировать втиснутые в него разностильность: смешение сказочного, бытового и условно-романтического», надежды возлагались на декорации и костюмы¹⁹.

Балет в хореографической редакции Я. Е. Брунак был поставлен для танцующих артистов, для танца и в честь танца. Большое влияние на пересмотр хореографии оказала ленинградская постановка и приезд на гастроли в Казань Г. С. Улановой*. Стремление балетмейстера к «открытой танцевально-

* В Казани Г. С. Уланова танцевала партию Марии в «Бахчисарайском фонтане» (1950).





Н. Д. Юлтыева в роли Сююмбике, Б. Ш. Ахтямов в роли Шурале. «Шурале», 1953 г.
Из фондов музея ТАГТОиБ им. М. Джалиля.

сти»²⁰ диктовало принципиально новые подходы в решении костюмов, которые должны были подчеркивать и выявлять пластику тела танцовщиков; она настаивала на том, что «национальные пляски в балете не должны быть этнографическими, а решены хореографическим языком»²¹.

Установки балетмейстера совпали с творческой манерой Л. Л. Сперанской-Штейн, которая при создании театральных костюмов отталкивалась от движения²². Однако мотив природного пространства, обобщенный образ татарской деревни, использованный в сценографии, все же делал необходи-





Эскиз костюма Сююмбике. Л. Л. Сперанская-Штейн. 1953 г. Бумага, карандаш. 44x29,5. Из личного архива Л. Л. Сперанской-Штейн.



А. Ф. Гацулина в роли Сююмбике. «Шурале», 1957 г. Из личного архива А. Ф. Гацулиной.

мым сохранение в костюме этнографических элементов. Глубокое знание художницей татарского костюма позволило продолжить поиски вариантов его интерпретации для балета, начатые В. С. Никитиным*.

Эскизы были одобрены к отшивке, но «скроены неправильно, отчего хореографическое решение спектакля потеряло выразительность»²⁴. Смета расходов отражает принципы оформления спектаклей этого периода в истории театра: для изготовления балетных костюмов использовались дорогие натуральные ткани (крепдешин, шелк, креп-жоржет), костюмы отделывались пухом, расширялись галуном и нитками бус²⁴.

В 1957 г. «Шурале»** вновь включи-

ли в программу Декады татарского искусства и литературы в Москве²⁵. На Декаде театр должен был показать, «как надо танцевать “Шурале”»²⁶, «передать особенности татарского национального искусства»²⁷. Балет был в это время в репертуаре московского и ленинградского театров. Хореографический язык спектакля в татарском театре во многом отличался: в танце значительно заметнее проявлялись национальные, характерные, народно-бытовые элементы. В новой редакции была установка: «спектакль “Шурале” приблизить к Тукаю и музыкальной редакции Ф. Яруллина»²⁸, «обратить внимание на татар как национальные образы»²⁹.

Балет, осуществленный Л. А. Бордзиловской и Ш. Б. Байдавлетовым, привлекал прежде всего своей зрелищностью и хорошо поставленными массовыми сценами. Второе действие спектакля авторы попытались максимально приблизить к фольклору, но не прямым цитированием, а стилизацией. Напри-

* В частном собрании Л. Л. Сперанской-Штейн сохранились эскизы костюмов к «Шурале» 1953 г.

** «Шурале». Дирижер Х. Ф. Фазлуллин. Балетмейстер Л. А. Бордзиловская, Ш. Б. Байдавлетов. Художник П. Т. Сперанский. Художник по костюму Л. Л. Сперанская-Штейн. 1957. (Спектакли ТГТОиБ на Декаде татарского искусства и литературы в Москве в помещении Музыкального театра им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко).



мер, массовый женский свадебный танец исполнялся на пуантах, но в «пальцевую» классику вплетались элементы национальной хореографии³⁰.

Постановка также была принята неоднозначно: «где-то усилили пафос, где-то добавили пантомиму»³¹; «нельзя не заметить, что атмосфера сказочности явственно уступает здесь чисто бытовому колориту, и это нарушает стилевое единство спектакля»³², «ведь это все... просто фальшиво!»³³; «получилось интересно и профессионально... это несравненно выше, чем в Большом театре»³⁴.

Возможностей самостоятельно «поднять» художественную сторону спектакля у театра на тот период не было. Главный художник театра П. Т. Сперанский отмечал: «Балет “Шурале” нужен в репертуаре, но мы его не осилим»³⁵. В связи с переходом театра в новое здание шло «переоборудование всех производственных цехов», поэтому оформление спектакля частично осуществлялось в Ленинграде, в производственных мастерских Государственного театра оперы и балета им. С. М. Кирова³⁶. Там же отшивали и костюмы³⁷, была проблема и с назначением художника³⁸.

Костюмы отличались некоторой тяжеловесностью, не подчиненной пластике тела. К. Г. Янбулатова, танцевавшая партию Сююмбике, вспоминает, что «костюмы были чрезвычайно громоздки, многослойны, но зрелищны»³⁹. Обращалось внимание и на символику цвета. Впервые костюм Сююмбике был решен не белым, а синим⁴⁰ (Сююмбике — синяя птица, в народных легендах — символ счастья).

В собрании Национального музея РТ находятся костюмы Былтыра и Сююмбике⁴¹, представляющие собой уникальный образец балетного костюма, вобравший в себя лучшие театральные технологии и прекрасную стилизацию татарского костюма.

В 1970 г.* при содействии Н. Д. Юлтыевой на казанскую сцену была перенесена редакция Л. В. Якобсона. Это

* «Шүрәле». 1970. Дирижер Х. Ф. Фазлуллин. Балетмейстер-постановщик Л. В. Якобсон. Ассистенты балетмейстера Ю. А. Дружинин, Н. Д. Юлтыева. Художники Л. И. Мильчин, А. Х. Нагаев.

был возврат к довоенной редакции «Шурале»⁴². Несмотря на то, что Л. Якобсон, не цитируя дословно фольклорный материал, смог передать национальную сущность и психологическую многомерность характеров, в его адрес был выдвинут ряд настоятельных требований и нареканий: «вернуться к Тукаю», «постановщик не знает культуры, обычаев народа»⁴³. Художественная сторона спектакля подверглась серьезной критике со стороны известного балетмейстера П. А. Гусева: «Декорации разностильны... это пример неуважения к оформлению балетного спектакля, по видимому утвердившемуся в театре»⁴⁴. Серьезные замечания были высказаны и по поводу костюмов, ставших не национальными по ощущению**.

Спектакль был оформлен по остаточному принципу⁴⁵. Л. В. Якобсон был крайне возмущен работой цехов, финансированием и общей организацией процесса: «нет париков... много мелочей недоделано в костюмах... декорации не освещены... актеры пропадают в темноте... хореографический рисунок не сделан»⁴⁶.

Эскизов костюмов и самих костюмов, к сожалению, не сохранилось.

В 1986 г. «Шурале»*** был тщательно восстановлен ленинградским хореографом К. А. Рассадиным, считавшим, что «надо вести спектакль не в сторону этнографии, а сценичности национальных элементов. Дух национальный должен присутствовать, но вести его в сторону ансамбля песни и пляски нельзя»⁴⁷.

Спектакль все более приближался к сказочно-обобщенной, символической форме и к буффонаде, поэтому выход художника на предельно яркие

** Хайруллина: «Костюмы не соответствуют татарским... Нам надо поговорить о бедственном положении оперного театра»; Мустакимова: «В этом спектакле чувствуется, что постановщик не знает культуры, обычаев народа. Отсюда — нет костюмов»; Гиззат: «По костюмам не видел я татар. По бороде и усам — это тоже не татары. Это кинофильм “Садко”»; Маннур: «Былтыр — это царевич из русской народной сказки. Во втором акте Былтыр может так одеваться, но в начале это не Былтыр... Много очень длинноволосых товарищей в спектакле» (см.: НА РТ, ф. Р-6663, оп. 7, д. 38 а, л. 37-40).

*** «Шүрәле». 1986. Дирижер Т. Г. Ахметов. Хореография Л. В. Якобсона. Балетмейстер К. А. Рассадин. Художник А. Б. Кноблок. Художники по росписи костюмов Л. А. Волкова, Т. Золина.





Сцена из спектакля «Шурале», 1986 г. Из фондов музея ТАГТОиБ им. М. Джалиля.

локальные цвета был стилистически оправдан. В новой постановке исчезли пестрота и разностильность. Благодаря декорации обобщенно-символического характера художник придает действию всеобщность. Костюмы отвечают пластическому стилю балета. Жанровость подчинена строгим художественным законам сцены, а национальный танец — законом классической хореографии. В спектакле найдено новое прочтение образов, построенных по законам стилизации, доходящих до символа. Это достигается большей частью за счет пластики актеров и, отчасти, костюма, где А. Б. Кнобкок стремится уйти от бытовой конкретности. Иллюзорно-правдоподобные декорации и символично-иносказательная образность костюмов не противоречат друг другу, а стилистически едины и подчинены общей концепции художественного решения. Большое значение в сценографии отведено световой партитуре: лучи цветного света освещают наиболее важные символические фигуры и предметы.

Как отметил Н. К. Даутов, спектакль — большая удача художника А. Б. Кноблока⁴⁸. «Главная удача ху-

дожника — решение им суперзанавеса в форме рушников с элементами национального орнамента. Такой суперзанавес — своеобразный пролог, он вводит зрителя в атмосферу легенды, сказки»⁴⁹. В музейных фондах ТАГТОиБ им. М. Джалиля находятся несколько эскизов костюмов и два костюма, снятых с постановки, которые расписывались при участии самого художника.

У балета «Шурале» богатая сценическая биография*. Однако, в настоящее время он нигде, кроме Петербурга** и Казани***, не идет.

* Постановки в других городах: 1950 — Ленинград, 1952 — Одесса, Рига, Саранск, Саратов, 1953 — Львов, 1954 — Тарту, 1955 — Москва, Киев, Улан-Уде, Ульяновск, 1956 — Алма-Ата, Ташкент, 1957 — Горький (Нижний Новгород), 1959 — Челябинск, Магнитогорск, 1960 — Москва (возобновление), 1961 — Вильнюс, 1963 — Душанбе, 1968 — Новосибирск, 1969 — Уфа, 1973 — Львов, 2009 — Санкт-Петербург (возобновление). Постановки за рубежом: 1956 — София (Болгария), 1958 — Улан-Батор (Монголия), 1960 — Бытом (Польша), 1961 — Оломоуц (Чехия), 1968 — Росток (Германия), 2002 — Пуэбла (Мексика) и др.

** «Шурале». 2009. Балет в 3-х действиях, 4-х картинах. Капитальное возобновление 2-й редакции балета. Хореография Л. В. Якобсона. Художники А. Л. Птушко, Л. И. Мильчин, И. П. Иванов-Вано. Дирижер А. Репников. Мариинский театр.

*** «Шурале». 2000. Возобновление постановки 1986 г. Музыкальный руководитель В. М. Васильев. Хореография Л. В. Якобсона. Балетмейстер В. А. Яковлев. Художник А. Б. Кнобкок. Декорации восстановлены художником В. Л. Самохиным.



ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Игламов Р. М. Выдающийся драматург. – Казань, 1997. – С. 38.
2. Дони́на Л. Н. Театральная интерпретация татарского костюма в драматическом театре (на примере ретроспективы мелодрамы К. Тинчурина «Голубая шаль» // Этнологические исследования в Татарстане. – Казань, 2010. – Вып. IV. – С. 132-144.
3. Благов Ю. А. В семье Европы // Казань. – 2009. – № 2. – С. 34.
4. НА РТ, ф. Р-6663, оп. 1, д. 35, л. 128.
5. Там же, д. 36, л. 443.
6. Там же, д. 37, л. 60.
7. Там же, л. 59.
8. Горшков В. Н. Из истории становления профессионального балета в Татарии // Сцена и время. – Казань, 1982. – С. 124.
9. НА РТ, ф. Р-6663, оп. 5, д. 79, л. 41.
10. Горшков В. Н. Балетмейстер Гай Тагиров. – Казань, 1997. – С. 28.
11. НА РТ, ф. Р-6663, оп. 5, д. 79, л. 153.
12. Горшков В. Н. Балетмейстер Гай Тагиров... – С. 28.
13. НА РТ, ф. Р-6663, оп. 5, д. 79, л. 153.
14. Из архива Союза театральных деятелей Республики Татарстан, ф. 10, п. 13, л. 11-16.
15. НА РТ, ф. Р-6663, оп. 7, д. 445, л. 12.
16. Брянский В. «Шурале» // Коммунар. – 1955. – 21 августа.
17. Юлтыева Н. Д. Адажио моей памяти. – Казань, 2006. – С. 85.
18. НА РТ, ф. Р-6663, оп. 2, д. 16, л. 88.
19. Там же, л. 68.
20. Чернова Н. А могут ли быть каноны? // Художник, сцена, экран. – М., 1974. – С. 57.
21. НА РТ, ф. Р-6663, оп. 2, д. 16, л. 89.
22. Там же, л. 88.
23. Там же, л. 85.
24. Там же, д. 19, л. 189; д. 13, л. 224.
25. ЦГА ИПД РТ, ф. 1954, оп. 1, д. 53, л. 57.
26. НА РТ, ф. Р-6663, оп. 2, д. 22, л. 23.
27. Зильберман Б. Молодые мастера балета. Интервью с А. Гацулиной // Комсомолец Татарии. – 1956. – 19 декабря.
28. НА РТ, ф. Р-6663, оп. 2, д. 25, л. 41.
29. Там же, д. 23, л. 22.
30. Горшков В. Н. Из истории становления... – С. 131.
31. Юлтыева Н. Указ. соч. – С. 102.
32. Карпельцева Е. Светлое искусство братского народа // Сталинская правда. – 1955. – Июль.
33. Юлтыева Н. Указ. соч. – С. 113.
34. НА РТ, ф. Р-6663, оп. 2, д. 25, л. 25.
35. Там же.
36. ЦГА ИПД РТ, ф. 1954, оп. 1, д. 51, л. 46; НА РТ, ф. Р-6663, оп. 2, д. 25, л. 25, 114, 366.
37. НА РТ, ф. Р-6663, оп. 2, д. 23, л. 23.
38. ЦГА ИПД РТ, ф. 1954, оп. 1, д. 51, л. 46.
39. Интервью с К. Г. Ямбулатовой. Январь 2004 г. // Личный архив Л. Дониной.
40. Карелина. «Шурале» // Ленинская правда. – 1966. – 6 июля.
41. НМ РТ, инв. № 26805-2 (дар балерины К. Г. Ямбулатовой).
42. Юлтыева Н. Указ. соч. – С. 154.
43. НА РТ, ф. Р-6663, оп. 7, д. 38 а, л. 37-40.
44. Там же, л. 50-58; Гусев П. А. Добрый вклад // Советская Татария. – 1970. – 18 октября.
45. НА РТ, ф. Р-6663, оп. 7, д. 253, л. 42.
46. Там же, д. 38 а, л. 21.
47. Там же, д. 406, л. 4.
48. Там же.
49. Горшков В. Этот коварный «Шурале» // Советская Татария. – 1986. – 6 апреля.

Фото на с. 256: В. А. Яковлев, Ф. С. Зарипова в роли сватов. «Шурале», 1970 г. Из фондов музея ТАГТОиБ им. М. Джалиля.

Лариса Дони́на,
кандидат искусствоведения

