

нящиеся теперь в Музее изобразительных искусств Республики Карелия и составляющие «золотой» фонд военной коллекции. Идет время. Все дальше в историю уходит победный май 1945 года. С каждым годом становится все меньше очевидцев страшных событий той Великой войны. И вот уже поколение XXI века, живущие в мире и благополучии, не знает всей правды о Великой Отечественной войне. Хотя, пожалуй, нет в России такой семьи, которую не затронула бы война. Из множества личных потерь состоит утрата всего народа, народа пожертвовавшего собой во имя мира на земле. Война не признает половых и возрастных различий, перед лицом войны все солдаты. Кто-то сражался на передовой в регулярных частях или громил врага в партизанских отрядах, кто — то денно и ночью трудился на оборонных заводах, растил хлеб для армии, кто — то чудом выжил за колючей проволокой концентрационных лагерей. Но все как один не жалея сил отдавали себя и трудились во имя общего дела с каждой победой на фронте и в тылу, приближая победный май 1945 года. Свою лепту в дело Победы внесли и художники Карелии. Многие участвовали в подготовке линий обороны городов и укрепрайонов, а многие непосредственно несли службу в регулярных частях армии и партизанских отрядах. Активно помогали фронту и внесли свой вклад в дело борьбы с фашизмом и художники, эвакуированные в тыл. Шрамы оставленные той войной еще не исцелились. Достаточно крошечной искорки, зажженной от предрассудков и противоречий, чтобы ввергнуть мир новую разрушительную бойню, которая поглотит народы и континенты. Наш долг — помнить о подвиге людей победивших чуму XX века — фашизм, и донести эту память и чувство благодарности нашим потомкам, не допустить искажения исторической правды и реабилитации военных преступлений.

Источники:

1. Стенгазета «Журналист» вып. № 2 0 т 01.05.1943. из собрания БУ «МИИ РК».
2. Стенгазета «Журналист» вып. № 6 от 01.05.1944. из собрания БУ «МИИ РК».
3. Автобиография. Воспоминания К. Л. Буторова из материалов научного архива БУ «МИИ РК».

Алла Викторовна Мельникова,
*хранитель коллекций Древнерусского,
Русского и Зарубежного искусства
Музея изобразительных искусств Республики Карелия*

СЦЕНОГРАФИЯ ТАМАРЫ ЮФА

Отдельного внимания заслуживает одна из сторон творческой деятельности Т. Юфа — это ее сценографические работы для театральных постановок ведущих театров Карелии: Национального театра РК, Государственного молодежного театра «Творческая мастерская» и Театра кукол РК. В театральной традиции республики сложилась довольно интересная ситуация, когда к сценографии обращались очень многие представители изобразительного искусства Карелии — живописцы, графики, скульпторы, художники книги, превнося в театральные декорации свое понимание задач и особенностей это вида искусства (Лео Ланкинен, В. М. Авдышева, О. В. Поляков, Э. М. Тимонен и др.). Само же развитие театральной сферы в культуре края во многом определялось идеей становления национального театра — национального не только по стилистике, но и по языковой и тематической принадлежности, и связано это было с вопросами национально-государственного строительства: учреждения Карельской государственности в рамках союзного, а ныне федеративного государства¹. Что касается общего процесса развития театрального искусства в республике, то наличие пяти профессиональных театров — Русского театра драмы РК, Государственного музыкального театра РК, Государственного моло-

¹ Ноябрь 1917 — март 1918 годов — установление Советской власти в Карелии; 8 июня 1920 года образована Карельская Трудовая Коммуна, преобразованная 25 июня 1923 года в Карельскую АССР в составе РСФСР; 31 марта 1940 года — статус 16-й союзной республики Карело-Финской СССР в составе Союза Советских Социалистических республик; 16 июля 1956 года возвращен статус автономной республики — КАССР; с 13 ноября 1991 года после заявления о суверенитете республики среди автономий — Республика Карелия в составе РФ (полноправный субъект РФ с собственной Конституцией и законодательством в соответствии с полномочиями, определенными Конституциями РФ и РК).

дежного театра «Творческая мастерская», Национального (Финского драматического) театра, Театра кукол РК — и более десяти самодельных коллективов в столь небольшом регионе, знаменовали собой достаточно высокий уровень представляемых художественной аудитории постановок, разнообразия сценографических решений и общественной востребованности этого вида искусства в Карелии.

Ситуация насыщенной и разнообразной театральной действительности находила свое отражение в республиканской, как русскоязычной², так и финноязычной³, и союзной печати⁴; сложилась традиция освещения премьерных спектаклей; были созданы обобщающие труды по истории драматического искусства в Карелии⁵, истории отдельных театров республики⁶, однако вопросы сценографии

² Журнал «Север», газеты «Губерния», «Карелия», «Карельская губерния», «Курьер Карелии», «Лицей», «Комсомолец», «Молодежная газета», «Петрозаводск», ТВР-Панорама», — См. список литературы.

³ Журналы «Punalippu», «Carelia», «Kipina», газеты «Oma Mua», «Karjalan Sanomat», «Vienan Karjala», — См. список литературы

⁴ Журналы «Творчество», «Театр», «Театральная жизнь»; См. Список литературы

⁵ Никитин П. Е. Национальный театр Советской Карелии / П. Е. Никитин. — Петрозаводск, 1966.

Никитин П. Е. История карельского театра (1921–1925) / П. Е. Никитин // История советского драматического театра — М., 1966 — Т. 2. — С. 384–392.

Никитин П. Е. История карельского театра (1926–1932) / П. Е. Никитин // История советского драматического театра. — М., 1967. — Т. 3. — С. 511–517.

Никитин П. Е. История карельского театра (1933–1941) / П. Е. Никитин // История советского драматического театра. — М., 1968-Т. 4.-С. 540–556.

Никитин П. Е. История Карельского театра (1941–1953) / П. Е. Никитин // История советского драматического театра — М., 1959. — Т. 5. — С. 590–601

Никитин П. Е. История Карельского Театра (1953–1967) / П. Е. Калинин // История советского драматического театра. — М., 1971. — Т. 6. — С. 551–561

⁶ См. список использованной литературы, работы Ю. И. Андреева, С. В. Колосенок, В. И. Стюфа, П. Е. Никитина, С. Заоловой. Н. В. Ларцевой, В. И. Кийронен и др.

Государственный молодежный театр Республики Карелия, «Творческая мастерская» — 15 лет с Вами [текст М. Крацклит]. — Петрозаводск: PIN, 2003.

Государственный Карело-Финский Драматический театр. — Таллин, 1956.

Государственный ордена «Знак Почета» Русский Драматический театр Карелии АССР. — Петрозаводск: Карелия, 1983.

Государственный Музыкальный театр Республики Карелии. — Петрозаводск Файн Лайн, 1995.

в этих работах и статьях практически не затрагивались. Декорационное оформление рассматривалось как сопутствующая, но не более, сторона театрального искусства. Внимания удостоивались лишь сценические решения спектаклей, так или иначе связанных с воплощением карело-финского эпоса «Калевала» и национальной тематики. (балеты Г. Синисало «Сампо» и «Кижская легенда», оперы «Сампо» Л. Вишнякова и «Меч кузнеца» Ю. Зарицкого, драмы «Калевала» Курта Нуотио, «Куллерво» А. Киви и «Куллерво» Ю.-Х. Эркко, музыкальный спектакль «Кантелетар» Лео Суомела)⁷.

Собственно о сценографии Карелии как самостоятельном виде искусства писал только Е. С. Калинин, заслуженный работник культуры РК, всю свою творческую жизнь занимающийся вопросами теории и практики, а также истории карельского изобразительного искусства. Это были в основном статьи обзорного характера, выявляющие ту или иную проблематику решения сценического пространства, костюмов, предметно-вещевого антуража или дающие оценочные суждения общего процесса развития театрально-декорационного искусства⁸.

Созданные им же пособие «Искусство современной Карелии»⁹ и справочные издания «Художники Карелии»¹⁰ содержат только

История театра нашего детства. Театр кукол Республики Карелия/[автор текста А. Е. Гриневиц.] — Петрозаводск: ПетроПресс, 2006.

Петрозаводский государственный музыкально-драматический театр. — Петрозаводск, 1965.

Петрозаводский государственный театр музыкальной комедии Карельской АССР. — Петрозаводск, 1964.

Петрозаводский государственный музыкальный Театр. — Петрозаводск, 1976.

Петрозаводский театр кукол. — Петрозаводск: Карелия, 1975, и другие.

⁷ См. список использованной литературы, статьи Э. Киуру, В. Дыбовского, В. Кийранен, Г. Скворцовой, Г. Даниловой, Э. Карху, Т. Хайми, О. Мишина, Т. Борисовой, Е. Балакиной, И. Шумской и А. Шумского.

⁸ См. список литературы; в том числе — Калинин Е. С. Сценография Карелии / Е. С. Калинин // Творчество. — 1980. — № 2. — С. 10–12.

⁹ Калинин Е. С. Искусство современной Карелии / Е. С. Калинин. — Петрозаводск, 1991.

¹⁰ Художники Карелии / Сост. З. Г. Юсупова; Вст. Статья Е. С. Калинин. — Петрозаводск, 1987.

Калинин Е. С. Художники Карелии / Е. С. Калинин — Петрозаводск, 2000

краткие сведения о персональных театральных работах ведущих художников республики, не предоставляя единой картины развития этого сложного вида искусства.

Что касается других карельских искусствоведов — С. Поляковой, Н. Ворониной, Л. Соловьевой, З. Юсуповой, К. Анисовой, — то в своих статьях и работах монографического характера о творчестве тех или иных художников РК, они редко обращали внимание на сценические решения спектаклей, рассматривая подобные работы лишь как эпизодические примеры увлечения мастеров изобразительного искусства театральной деятельностью, которые не определяют специфики и магистральной линии эволюции их творчества¹¹. На данный момент существует только один сводный каталог, посвященный театральным художникам Карелии, где представлены наиболее значительные для сценографии республики работы В. Полякова, В. Скорика, Э. Тимонен, Х. Скалдиной¹².

Однако в последние 10–15 лет в связи с изменением всей культурологической ситуации в Карелии, возражением интереса к национальным традициям региона и активизацией разноплановой театральной деятельности, проявляющихся и в учреждении республиканской театральной премии «Онежская маска», премии председателя Правительства РК в области искусств «Сампо», и в участии в различных театральных фестивалях: международном фестивале «Балтийский дом» (2001 год), фестивале «Медвежьи игры» в рамках Всемирного конгресса финно-угорских народов в Хельсинки (2000 год), фестивале детских и юношеских кукольных театров «Ку-клантида» (2003 год, 2007 год), межрегиональном фестивале «Рождественский парад» (2004 год), международном фестивале коренных народов Баренцева Евро-Арктического региона «Северная звезда» (2005 год), региональном фестивале камерных спектаклей «Ламбушка» (1998–2006 гг.), международном электронном фестивале театрального этно-арта «Большая свеча» (2006 год), и в организации и успешном функционировании ряда новых театраль-

ных коллективов: фольклорного театра «Горница», камерного театра «Подвальчик» факультета иностранных языков КГПУ¹³, детского театра кукол Дома творчества детей и юношества «Театр Трех муз» под эгидой ассоциативной школы ЮНЕСКО, народного театра «Монтес», театра пластической драмы «Грим», театра моды «Илотар», поэтического театра «CREDO», «Домашнего театра» актеров Людмилы и Валерия Баулиных, уникального для регионов проекта «Театра драматурга»¹⁴, и в творческом сотрудничестве с рядом известных столичных театров: «Et cetera» А. Калягина и «Театром Луны», и в общероссийском признании театральных достижений Карелии: присуждении премии «Золотая маска» в одной из номинаций спектаклю Театра кукол «Золоченые лбы» по сказке Б. Шергина (2007 год)¹⁵, — появилось группа талантливых журналистов и критиков — Д. Свинцов, Ю. Утышева, Н. Ларцева, И. Ларионова, Б. Гущин, А. Озолина, С. Лапшов, А. Гриневич, К. Бородина, Ю. Генделева, А. Жуков, — не только освещающих события театральной жизни, но и помогающих зрителю отойти от привычного для России типа отношений драмы и сцены, столь четко выраженного в формуле пьес А. Н. Островского — «пьесы жизни»; учивших его умению читать текст спектакля, воспринимать новый тип театра — от примата авторского текста (Е. Гришковец и др.) и отрицания закона литературной первоосновы до «театра для театра», где амплитуда постановочных решений кажется безграничной, а сценический язык универсальным. Далеко не последнюю роль в обновленном понимании театральности, стихии игры как таковой, ставшей неперенным компонентом даже камерных психологических спектаклей, они отводили сценографии и она впервые обрела в их публикациях равные с режиссерской постановочной и актерской работой права¹⁶.

¹³ Карельский государственный педагогический университет

¹⁴ Проект «Театр драматурга» был осуществлен в 2001–2004 гг. в Петрозаводске, воссоздан в 2007 году при Карельском отделении СТД как Театр драматурга «Перспектива», где будут представлены пьесы карельских авторов.

¹⁵ Спектакль «Золоченые лбы» Театра Кукол Карелии приглашен в Ниццу на IX фестиваль русского искусства и кинематографии (2007 год)

¹⁶ См. <http://karelia.ru>

¹¹ См. Полякова С. Тамара Юфа [Каталог выставки] / С. Полякова. — Петрозаводск, 1980.; Voronina N. Taitelijat ja kansallinen teatteri / N. Voronina // Carelia. — 2007 — № 10. — С. 91–96. и др.

¹² Скульптуры. Театральные художники Карелии / [Каталог]. — Петрозаводск, 1979.

Перу этой группы критиков и журналистов принадлежат и первые серьезные попытки анализа современной театральной ситуации в Карелии, разрешения спорных проблем репертуарной политики и, что особенно важно, оценки неоднозначных сценографических решений театральных постановок рубежа XX–XXI веков¹⁷. Специалисты-искусствоведы практически не занимались вопросами сценографии — приоритетными для них становились в этот сложный исторический период вопросы изучения актуального искусства РК 1980-х-2000-х годов и задачи сохранения творческого наследия художников республики, пропагандирования национальных традиций и достижений карельской художественной школы¹⁸. И тем не менее, сценография как самостоятельный вид искусства Карелии все более привлекала к себе внимание. Этому способствовали и отмечаемые в 2000-е годы юбилеи трех самых крупных и популярных театров республики — Национального театра РК, Театра кукол Карелии и Театра русской драмы, и публикации наиболее полных версий истории их создания и деятельности с обязательным образом декорационных решений спектаклей¹⁹, и сайты театров²⁰, где сценические работы художников предста-

¹⁷ См. например: Скворцова-Амбулатова Г. Раневские против Лопахиных / Г. Скворцова-Амбулатова // Север. — 2004 — № 7–8. — С. 163–176.

Гущин Б. Театр Карелии постсоветского периода / Б. Гущин // Лицей. — 2007. — № 5, № 6–7, № 8–9, № 10.

¹⁸ См. работы:

Юфа М. М. Актуальное искусство Карелии 1980-х-1990-х / М. М. Юфа. — Петрозаводск, 1998.

Юфа М. М. Инсталляция и перформанс: расширяющееся поле искусства / М. М. Юфа // Звукомир художественного текста. — Петрозаводск, 2004. — С. 211–216, и др.

Калинин Е. С. Художники Карелии / Е. С. Калинин — Петрозаводск, 2000

Статьи и обзоры С. Поляковой, Л. Соловьевой, А. Дункерс, Е. Калинина в журналах «Север», «Carelia», «Kirina» 1997–2007 годы.

¹⁹ См. История театра нашего детства / Театр кукол РК; [автор текста А. Е. Гриневич] — Петрозаводск, 2006 Voronina N. Taitelijat ja kansallinen teatteri / N. Voronina — Carelia. — 2007 — № 10. — С. 91–96.

²⁰ <http://teatr.karelia.ru>

<http://puppet.karelia.ru>

<http://masterskaya.onego.ru>

вали во всей сложности пространственных и колоритных построений, сохраняя подлинные ощущения театрального действия (чего лишены коллекции фотоархивов театров и музейные собрания театральных эскизов). Сценография обрела значимое для всей культурологической ситуации в республике положение, ибо она определяет сегодня театральный этно-арт²¹, что очень важно для национального региона и все более тяготеет к постмодернистской стилистике с элементами «театра художника»²², что расширяет поля приемлемости для этого вида искусства и в то же время не чуждо актуальному ныне понятию брендовости.

На протяжении почти полувековой истории театрально-декорационного искусства Карелии неизменный и постоянный интерес критики, как и приятие публики, вызывали далеко не все сценические работы известных художников республики и приглашенных мастеров. Однако театральные работы графика Т. Г. Юфа всегда становились объектом внимания и одной из тем для критических публикаций. По меткому определению Л. И. Мальчукова (профессора, заведующего кафедрой зарубежной литературы ПетрГУ, ныне профессора Хельсинского университета) спектакли Т. Юфа «зрелищно намечали пространство мысли», «они готовы для глаза зрителя», «оставляя уму и сердцу его перспективу восприятия жизненной полноты образов и душевного отклика»²³. Кроме всего прочего, это и очень красивые по своим художественным решениям работы. Подобные замечания касались не только спектаклей с ярко-выраженной национальной тематикой, но и классических постановок пьес Г. Ибсена, Ю.О`Нила,

²¹ Прежде всего, постановки Национального театра РК — «Коробейники» Сеппо Кантерво (2005), «Липериада» М. Лассила (2005), «Лемби» Сеппо Кантерво (2006).

²² Спектакли Национального театра РК — «Калевала» — «Творение мира» (2003), «Тартюф» Ж.-Б. Мольера (2005), «Самое интересное» по пьесе С. Маршака «Петрушка-иностранец» (2005), «Народная русская почта» О. Богаева (2005), постановки Музыкального театра РК «Человеческий голос» Ф. Пуленка (2005) и др.

²³ Мальчуков Л. И. Все о Гедде [спектакль «Гедда Габлер» на сцене Финского драматического театра] / Л. И. Мальчуков. — Ленинская правда. — 1982. — № 84, 10 апреля.

А. П. Чехова, детских спектаклей и работ художницы для кукольного театра.

Для театральных критиков Карелии, как уже отмечалось, сценография не была главной темой и целью публикаций. Волновавшие их проблемы более касались вопросов развития национальной театральной школы (как русскоязычной, так и финноязычной) и образной целостности создаваемых спектаклей. Именно целостность спектакля как центральный критерий художественности современного театра, заставляла критиков, да и журналистов тоже, выделять сценические решения Т. Юфа, которая работая в рамках поэтики обычного драматического или кукольного театра, обогащала эту поэтику особой живописной изобразительностью, игровой фольклорностью и изощренно-изящной эстетизированностью. Т. Юфа демонстрировала в своих театральных работах визуально-пластический облик сценического действия, не противоречащий режиссерским замыслам, драматическому пространству или актерской специфике. Она часто уходила от мотом своего графического творчества, пытаясь выступать в качестве сопостановщика спектакля или предъясняя зрителю в тесном единстве поэтическое обобщение и житейскую правду реальности.

Однако театральная критика и пишущие о театре журналисты не оценивали сценические работы Т. Юфа как таковые, как самостоятельный вид творчества, их внимание привлекала традиционная узнаваемая стилистика Т. Юфа, внешнее оформление сценического пространства, его эстетическое воздействие на зрителя²⁴. Единственной постановкой в сценическом оформлении Т. Юфа, удостоенной профессионального внимания, оказался спектакль Национального (Финского драматического) театра «Кантелетар» (1982 г.), причем не только на уровне республиканском²⁵, но и об-

²⁴ См. Мальчуков Л. И. Все о Гедде / Л. И. Мальчуков // Ленинская правда 1982. — 10 апреля (№ 84)

Ленчицкая В. Пвда чувств / В. Ленчицкая // Комсомолец. — 1982. — 8 апреля (№ 42). — С. 3

²⁵ См. Борисова Т. День приветствуй счастьем... / Т. Борисова // Комсомолец — 1982. — 26 октября (№ 128).

щероссийском²⁶. Что касается не театральных тематических публикаций, то упоминания о сценографических работах Т. Юфа контекстно включались практически во все многочисленные журнальные и газетные статьи, искусствоведческие обзоры, так или иначе затрагивающие творчество художницы, но подробного рассмотрения, тем более анализа этой составляющей творческого наследия Т. Юфа, подобные публикации не предлагали²⁷. Даже посвятившая творчеству Т. Юфа достаточное количество публикаций карельский искусствовед С. Полякова не акцентировала в своих обзорах и монографических очерках факт создания Т. Юфа театрально-декорационных работ, считая станковую и книжную графику определяющей ее пристрастия и увлечения²⁸. В сценографических работах Т. Юфа видели лишь один из вариантов воплощения ее знаменитой декоративно-графической манеры, обращение к излюбленному миру фольклорных образов²⁹, исключением не стала и точ-

Калинин Е. С. Искусство современной Карелии / Е. С. Калинин. — Петрозаводск, 1991 — С. 24.

Кийранен В. «Кантелетар» на сцене Финского театра / В. Кийранен // Север. — 1983. — № 11. — с. 89.

Мишин О. «Чтобы руны зазвучали» / О. Мишин // Ленинская правда — 1982. 3 ноября (№ 252).

²⁶ См. Балакина Е. Ю. Карело-финский эпос на сцене Петрозаводского Финского драматического театра/Е. Ю. Балакина // Русско-финские театральные связи. — Ленинград, 1989. — С. 45–67.

Данилова Г. Так давайте же возьмемся за руки... / Г. Данилова // Театральная жизнь. — 1985. — № 20. — С. 14

Дыбовский В. Четыре времени года / В. Дыбовский // Театральная жизнь. — 1983. — № 5. — С. 11–12.

²⁷ См. N. Voronina. Taitelijat ja kansallinen teatteri / N. Voronina // Carelia. — 2007 — № 10. — С. 91–96.

Ларионова И. «Красота спасет мир»/И. Ларионова//ТВР-Панорама. — 2000 — 7 июня. — С. 18.

Д. Свинцов. Все начинается с любви / Д. Свинцов // Петрозаводск. — 1995. — 23 июня. — С. 10.

Юфа Т. Краски «Калевала» [беседу вел А. Кузнецов] / Т. Юфа // Альманах библиофила. — В.19. — М., 1985. — С. 172–183.

²⁸ См. Юфа Т. [Каталог выставки] / [вст. ст. С. Полякова] — Петрозаводск, 1980 Poljakova S. Omaperäisyyden juuret [Tamara Jufan 50-vuotispäiväksi] / S. Poljakova // Punalippu. — 1987. — № 12. — С. 108–114.

²⁹ См. Поляков С. Указ. Соч.

ка зрения Е. С. Калинина³⁰. Только философ и поэт Ю. В. Линник связывал сценографию Т. Юфа с особенностями пространственного построения ее графических листов, с их кулисным построением пространства. Для Линника поэтика сценического пространства близка поэтике волшебной сказки, где формула театральных работ художницы может быть выражена как тождество: «Природа = сказка = сцена»³¹.

К сожалению, сценическое творчество Т. Юфа не получило должной оценки ни в профессиональных публикациях искусствоведов, ни в статьях театральных критиков и журналистов, хотя именно работы Т. Юфа заложили основы традиции фольклорных стилизаций и практики создания костюмированных спектаклей на карельской сцене. Т. Юфа выступала как мастер средовой декорации, где превалировал принцип единой обобщенной живописно-пластической среды, а доминирующая в ее творческой манере декоративность удачно сочеталась и с семантикой фольклорных образов, и со стилистическими интерпретациями, и с условностью театрального сценического пространства.

1. Сценические работы Т. Г. Юфа для драматических и музыкальных театров (Государственный финский драматический театр Карелии — г. Петрозаводск; Государственный латышский театр — г. Лиепая; Театр оперетты — г. Рига; Государственный академический театр драмы им. А. С. Пушкина — г. Санкт-Петербург).

Обращаясь к театральному творчеству Т. Г. Юфа следует иметь в виду, что декорационная живопись не была специализацией художницы. Известность и популярность Т. Юфа принесла станко-

Пивоев В. М. Культура Карелии / В. М. Пивоев. — Петрозаводск, 2003. — с. 129.

Юфа Т. «Краски «Калевалы» [беседу вел А. Кузнецов] / Т. Юфа // Альманах библиофила. — В.19. — М., 1985. — С. 182.

³⁰ См. Калинин Е. С. Искусство современной Карелии / Е. С. Калинин. — Петрозаводск, 1991. — С. 24.

Калинин Е. С. Искусство современной Карелии / Е. С. Калинин. — Петрозаводск, 2000. — С. 110–111.

Художники Карелии [справочник] / [вст.ст. Е. С. Калинина] — Петрозаводск, 1987. — С. 21.

³¹ См. Линник Ю. В. Тамара Юфа / Ю. В. Линник. — Петрозаводск, 1997. — С. 10–11.

вая и книжная графика, сценические же работы дали возможность изменить диапазон творческих интересов и стилистических приемов, подтверждая многогранность художественного дарования.

Первая театральная работа Т. Юфа была создана для Финского театра Карелии, когда в 1965 году Тойво Хайми, окончивший Высшие режиссерские курсы в Москве и возглавивший художественное руководство театром, выбрал для своей первой самостоятельной работы пьесу «Куллерво» финского поэта и драматурга Юхани Хейкки Эркко (1849–1906 гг.). Для Национального театра, единственного за пределами Финляндии профессионального финноязычного драматического театра, пьесы финских драматургов стали обязательными в репертуаре (А. Киви, М. Кант, М. Лассила, Э. Лейно, Т. Паккала, В. Кеттунен, Р. Нюстрем, И. Вексель), а произведения на темы карело-финского эпоса «Калевала» с 1935 года, со времени торжеств, посвященных 100-ю первого издания эпоса, формировали и выявляли национальную эстетическую самобытность театра, стремление к выражению художественного своеобразия через фольклорное наследие. В спектаклях «Лемминкяйнен» по пьесе Ларин Кюэсти (1935 г.) и «Куллерво» А. Киви (1936 г.) в оформлении Е. С. Тамруччи, где воспроизводились старинные финские обряды с пением и причитаниями и использовались костюмы и детали быта, характерные для финского крестьянства, на первый план выходила этнографичность, колоритные фольклорные персонажи. Трагедию А. Киви «Куллерво», ставшую первой драматической интерпретацией финского эпоса в традициях романтизма, театр представлял не однажды.

Уже в 1937 году появляется новая редакция спектакля в ином оформлении, где происходило не только освоение этнографической достоверности (оформление спектакля, особенно по сравнению с другими постановками, было скупое и лаконичное, колорит декораций Е. С. Тамруччи, правдиво передававших картины суровой природы — сдержан и строг), но и подведение итогов «романтической» режиссуры театра первых лет своего существования. В этом же спектакле впервые принимал участие «Кантеле-оркестр» под руководством В. Гудкова, ставший впоследствии знаменитым ансамблем «Кантеле». В 1949 году постановка «Куллерво» А. Киви

была реставрирована в театральных традициях конца 40-х годов XX века (режиссеры Суло Туорило и Вальтер Суни), эстетики бытового, реалистического театра, с пышными кулисно-арочными декорациями А. Колосенка.

Новое обращение Финского театра к истории Куллерво было связано с возрождением интереса к национальному фольклору, с поисками в нем созвучных времени мотивов и тем, характерного для российского искусства 60-х годов XX века. Однако выбранная Т. Хайми пьеса Ю.-Х. Эркко отличалась новым осмыслением сюжета о Куллерво: в отличие от «карелианистических» тенденций, охвативших финское искусство на рубеже XIX и XX веков с их интересом к национальной экзотике у А. Киви, Эркко видел в ситуациях и коллизиях эпоса отражение социальных конфликтов, его Куллерво — не романтический бунтарь, а герой трагедии, наделенный чертами человека конца XIX века. В спектакле 1965 года возникла и непривычная ранее для театра сценография: художник-постановщик А. Тарасов избежал любования этнографическими мотивами, его оформление было скупое и лаконичное: пространство сцены формировала единая объемная установка — «гранитная скала», которая незначительными поворотами вокруг оси преображалась согласно действию пьесы то в горн кузницы Илмаринена, то в печь в доме родителей Куллерво, то служила валуном на пастбище. Условность декораций несколько смягчалась костюмами героев пьесы, автором эскизов к которым и была Т. Г. Юфа.

Уже эта первая театральная работа показала умение Т. Юфа использовать фольклорные мотивы без документализма и этнографичности — костюмы достаточно нейтральны — национальная принадлежность обозначена цветом, фактурой ткани, деталями кроя, изредка орнаментом. Костюмы являются носителями декоративных элементов спектакля — прежде всего колористических, и как акцентных во внешнем облике героев, так и в живописной гармонии мизансцен. В этой же постановке проявилось и редкое для ярких художественных индивидуальностей качество Т. Юфа — сочетаемость ее сценических работ с общим оформительским решением, вписанность их в единую канву замысла при сохранении

своего творческого почерка. В дальнейшем это качество проявлялось не единожды, дав примеры самых разных стилистических сочетаний и декорационных решений.

Сценография Т. Юфа далека от принадлежности одной теме — теме эпоса «Калевала», что так часто приписывалась критиками ее станковой графике. Театральные работы на «Калевальские» сюжеты несомненно присутствовали в ее сценическом творчестве, принося художнице заслуженный успех и признание как мастера театрально-декорационного искусства, но не были преобладающими ни по тематике, ни по количеству. Т. Юфа сотрудничала с тремя театрами Карелии — Национальным (Финским) театром, Кукольным и театром «Творческая мастерская», выбирая для своих сценических работ постановки классических российских и зарубежных пьес, инсценировки сказок и произведений для детей, многие из которых вошли затем в «золотой фонд» репертуаров этих театров.

Естественно было бы предположить, что для финского театра Карелии декорационные работы Т. Юфа должны были стать продолжением национальной и «калевальской» фольклорной темы в ее творчестве. Однако из 15 спектаклей, оформленных Т. Юфа для этого театра, только три постановки основывались на поэтике национального начала и эстетике народного творчества. В 1966 году Т. Хайми вновь пригласил Т. Юфа в качестве художника для постановки пьесы по «Зимней сказке» З. Топелиуса, зная, что годом раньше она блестяще оформила книжное издание этой сказки. Т. Юфа не стала повторять стилистические находки иллюстраций, она подошла к решению сценического пространства как декоратор и создала единый макет для сценического действия на поворотном круге: перед зрителями был интерьер крестьянской избы с деревянным столом и лавками, полками с утварью, половиками, с подчеркнутой бревенчатой фактурой стен и пола — интерьер узнаваемый и ассоциируемый с народной сказкой. Он был уютен и для игры актеров и для восприятия зрителя — это был детский спектакль и он не требовал перегруженности деталями, сложных декораций и ярких метафор; он требовал совпадения условностей театра и сказки, восприятия и воспроизведения, что и присутствовало в оформительском решении Т. Юфа.

Для детского спектакля по пьесе А. Мишина «Стрела девы Похьелы» (1984 год) на сюжеты калевальского эпоса художницей были использованы объемные декорации для каждого из трех действий, имитирующие обобщенное место действия — страну калевальцев, страну мертвых Туонелу, Похьелу и священный лес старца-великана Випунена. Пространство сцены ограничивалось традиционной кулисно-арочной системой, дополняемой так же кулисно расставленными деталями. Пространство это то приближалось к зрителю, то раскрывалось перед ним по мере наполняемости сценической площадки деталями — планшет сцены заполняли разного рода пандусы, бутафорские камни-валуны, деревья, персонажные маски-макеты Випунена и хозяина Туонелы, создавая иллюзию и деревенской улицы, и черных вод Туонелы, и эпических далей. Замыкал пространство сцены живописный пейзажный задник, служивший символическим изображением страны Калевалы. Особая роль отводилась Т. Юфа световой партитуре, обыгрывающей колористическое решение спектакля и подчеркивающей его эмоциональную составляющую. «Стрела девы Похьелы» одна из немногих театральных работ Т. Юфа, где связь с ее станковой и книжной графикой наиболее ощутима, но связь эта основана на сознательном использовании узнаваемых и присущих только стилю Т. Юфа декоративно-орнаментальных элементов, акцентных костюмов и пейзажных композиций, что не противоречит ни театральной специфике, ни фольклорной поэтике.

В национальной сценографии «Калевалы» Финском театром было создано немало примеров самых разнообразных постановок: от максимально условной, метафоричной, ритмично выверенной, когда в спектакле нет ни одной музыкальной мелодии, постановки Курта Нуотио и Лео Ланкинена (1974 год), до «Творения мира» (2003 год) Андрея Андреева в сценографии Н. Крутовой и В. Сидоровой, с элементами перфоманса и средневековых мистерий, с имитацией пения птиц и их звуков, с саамским пением и полуобнаженными актерами, по сути-внелитературного спектакля. Однако лишь постановка 1982 года «Кантелетар» Пааво Лиски и Паули Ринне была признана одной из самых ярких и удачных, и не только в репертуаре театра, но и в сценическом творчестве Т. Юфа.

Это был необычный по всем канонам спектакль. Во-первых, «Кантелетар» — это сборник лирических песен, песен-легенд и баллад карел и финнов, составленный Элиасом Леннротом. Его основу составляют семейные и бытовые песни, которые пели в старину при торжественных случаях: во время весенних игрищ, на свадьбах и т. п. Они пелись обыкновенно под аккомпанемент кантеле, поэтому название сборника «Кантелетар» переводится как «дочь кантеле» или «играющая на кантеле». Сценическую композицию «Кантелетар» создал Лео Суомела, современный финский писатель; пьеса выстраивалась из отдельных эпизодов-ситуаций, которые, показывая самые различные стороны деревенского быта, складывались в хронику жизни карельской деревни. Во-вторых, финские фольклорные пени синкретичны, когда они создавались, разделения на поэзию и музыку еще не произошло, поэтому лирика, собранная в «Кантелетар» отличается особой музыкальностью. «Кантелетар» — это еще и музыкальный спектакль-концерт: в нем 48 номеров — фольклорные песни, их обработки и песни, написанные современным финским композитором Парони Пааккунайненом. В-третьих, это и «танцевальный спектакль»; поставленные карельским хореографом Виолой Мальми с использованием народных элементов, танцевальные номера органично вплетались в сюжетную ткань спектакля, определяя порой время и место действия: праздник уборки урожая, «Иванов день» и т. д.

В-четвертых, суть происходящего на сцене составляли повседневные дела, которыми заняты персонажи спектакля: на глазах зрителей сеют и жнут хлеб, чинят сети и мелют муку, прядут пряжу и укачивают люльку с ребенком и т. п. Это еще и обрядовый, этнографический спектакль.

Перед Т. Юфа стояла сложная задача выбора такого декорационного решения, которое учитывало бы соотношение музыкальных, танцевальных, диалоговых сцен, поэтического текста и бытовых занятий персонажей. Художница создала выразительный образ идеальной карельской деревушки — небогатой, ухоженной и нарядной (кулисно расставленные стилизованные домики, деревянные мостки на планшете сцены). Живописный за-

дник изображал преображенный фантазией Т. Юфа карельский пейзаж, придающий месту действия едва ли не эпический масштаб: в центре композиции было размещено изображение рябины — дерева символа семейного счастья у карел — и диска солнца, по «Калевале» символа народного счастья и удачи. Принцип стилизации, положенный в основу оформления спектакля, был проведен весьма последовательно и изящно. Поэтика карельского фольклора давала о себе знать и в качестве используемых материалов — только холст и дерево, и в колористическом решении спектакля, базирующимся на сочетании трех основных цветов — черного, зеленого и красного — согласно гармонии национальных узоров, и в дополняемости условных декораций и реальных предметов быта. Т. Юфа не перегружала сцену этнографическими подробностями: старокарельская утварь использовалась широко, но только в качестве обыгрываемого реквизита. Особую роль она отводила костюмам персонажей, которые должны были служить яркими живописными акцентами как в общей канве сценического действия (было создано более 50 костюмов индивидуальных по декору), так и в едином тональном пространстве сцены (серебристые тона состаренного дерева). Естественное течение жизни в таких основных ее стадиях, как рождение, свадьба и смерть, с повседневным трудом и праздниками, было показано в спектакле как явление единичное и одновременно вечное, сквозь призму круговорота природы, смены времени года. Четырежды закрывающийся и раскрывающийся занавес «перелистывает» четыре картины спектакля, как красочные листы календаря. На фоне меняемого подсветкой задника зрители видели осень с жатвой и праздником урожая, зиму со сватовством и свадьбами, весну, омраченную смертью и лето с прославлением труда и праздниками. Жизнь, показанная таким образом, приобрела на сцене почти ритуальные формы. Само сценическое пространство было настолько приближено к зрителю, что он вовлекался в круговорот смены мелодий, слов, ритмов, движений, мизансцен, и достигалось это не только игрой актеров на авансцене или размещением инструментального квартета на просцениуме. Зрителю отводилась роль свидетеля происходящего и система деко-

раций не должна была отвлекать его внимание от сценического действия. Она намечала систему символов и узнаваемых деталей и ритмически организовала пространство. Удачной декорационной находкой Т. Юфа стала разновысотность стилизованных деталей (деревянных конструкций фасадов домов, собранных по принципу ширмы) и использование вертикальной доминанты. Пейзаж задника обрамляли вертикально висящие гобеленовые дорожки: гобелены удерживали пространство сцены, прорывая его в пейзаж, а их вертикали в совокупности с разновысотностью деревянных конструкций организовывали ритмически пространственную композицию.

Сценическое оформление Тamarой Юфа постановки «Кантелетар» вполне соответствовало синкретизму ее фольклорной основы и синкретизму театральной формы его воплощения (события жизни как обряд, где речь естественно переходит в песню, песня — в танец, который поставлен как спектакль, а весь спектакль — как танцевальная сюита). Неслучайно, именно «Кантелетар» стал одним из самых лучших спектаклей в репертуаре Финского театра и лучшей театральной работой Т. Юфа в рамках национальной поэтики.

Следует отметить, что подобное стилевое единство декорационного решения для «большой сцены», но на материале русского фольклора, художница создала ранее для инсценировки пьесы-сказки В. Белова «Над светлой водой» в Ленинградском Государственном академическом театре драмы им. А. С. Пушкина (1978 год). Пространство сцены казалось звенящим, наполненным переливчатым серебристым светом и эффектом мерцающей водной глади, хотя достигалось это обычной кулисной декорационной системой с редко расставленными, изящно стилизованными сценическими объектами (камни, деревья, дорожки, домики), живописным пейзажным задником, четким обрамлением портала сцены и выносом части декорационных установок на авансцену. Перспективные архитектурные построения сливались с пейзажным задником, а связующим все планы сценического пространства звеном становились деревянные пандусы, определяя мотив дороги, теряющейся в водной глади пейзажа. Т. Юфа собирала пространство сцены, переводя внимание зрителей на дальние

планы и отгораживая часть авансцены. Ей нужно было камерное звучание пространства, созданного по интерьерным законам, хотя по своей образной сути это было обобщенное место действия — образ Русского Севера. Т. Юфа не акцентировала фольклорные истоки пьесы, не заменяла стиль этникой, только изящные, почти графические, деревянные архитектурные строения и необходимые пейзажные объекты, делающие сценическое пространство сказочно-условным и узнаваемым одновременно. Особая роль отводилась колористическому решению — голубовато-серые, зеленоватые, сиреневые, жемчужные тона передавали основную игровую тональность постановки и декорации работали в абсолютной слиянности с мизансценами.

Т. Юфа неоднократно подчеркивала, что стать подлинно театральным художником ей позволило знакомство и творческое сотрудничество с Карлом Марсоном, режиссером Финского драматического театра, а впоследствии Государственного латышского театра г. Лиепая и Театра оперетты г. Риги. Первой их совместной работой была постановка пьесы Г. Ибсена «Приведения» (1967 год). Следует помнить, что Финский драматический театр со дня своего основания и по сей день — прежде всего театр актерский; главный жанр для него — жанр психологической драмы, сценография которого не предполагает первенства декорационных решений. Сценическое оформление пьесы Ибсена Т. Юфа было весьма условным (единая установка симультанного типа) — затянута черным бархатом сцена, черный бархатный задник, на просцениуме изысканная мебель стиля модерн и канделябры с горящими свечами. Именно горящие свечи как символическое предвестие пожара в финале пьесы обыгрываются по ходу ее действия, создавая световую партитуру спектакля. Особая роль отводилась костюмам персонажей в сценическом пространстве (далевые планы сцены практически не использовались, основное действие разворачивалось на просцениуме). Костюмы будничны и скромны по деталям и крою, они не отвлекали внимания зрителей, в них не было декоративной пестроты и они силуэтны по восприятию, лишь платье фру Алвинг, созданное из двойной ткани по авторской технологии Т. Юфа, приковы-

вало к себе взгляд — оно мерцало и «горело» на фоне темного пространства сцены, определяя и живописный характер мизансцен, и эмоциональный драматизм сюжета, и метафоричность художественного замысла.

Эта театральная работа во многом определила репертуарные пристрастия Т. Юфа, человека очень взыскательного и тонко чувствующего и понимающего литературную основу постановок: практически все ее театральные работы — это лучшие классические пьесы, имеющие свою достаточно насыщенную декорационно-постановочную историю и обладающие вневременной событийной и эмоциональной значимостью. В рамках Национального театра это было сценическое воплощение произведений скандинавской литературы и драматургии, создаваемое как для взрослой аудитории, так и для детей.

Среди этих работ несомненной удачей в творчестве Т. Юфа стала инсценировка книги «Малыш и Карлсон, который живет на крыше» шведской писательницы Астрид Линдгрен (1968 год, режиссером этой постановки так же был К. Марсон). Спектакль о Малыше и Карлсоне заставил театр окунуться в совершенно иной мир — прихотливый и нежный, озорной и хрупкий мир детской фантазии. Т. Юфа создала макет вращающейся симультанной декорации в виде сказочного городка. Вся площадь поворотного круга сцены была заполнена гурьбой веселых, забавных и красочных кривобоких домиков, соединенных между собой окнами, дверьми, коридорами, комнатами; с яркими разноцветными крышами; причем домики казались нарисованными детской рукой. Интерьеры этих домиков наполняла привычная для глаз мебель и детские игрушки, а задник, кулисы, портал сцены и крыши домиков, совокупностью своей изображавшие небо, расцветчивались огоньками оранжевых звезд. Т. Юфа попробовала изменить соотношение игрового пространства (сцены) и реального (зрительный зал): она приглашала зрителя к соучастию в сценическом действии, к сопереживанию и проживанию сюжета, она не только иллюзорно приближала игровое пространство к зрительному залу, но и ориентировала его на зрителя. Для каждого действующего лица спектакля был придуман особый внеш-

ний образ с персонажными деталями забавного костюма; образ, где сплетались сказочность и реальность, вымысел и бытовая достоверность. Так, у фру Бон — «домоправительницы» — мужские ботинки и шляпка с вуалью; а Астрид — огромные банты; у Малыша — смешной жилет; у Карлсона — дырявые ботинки, широкие клетчатые брюки и необычное улыбающееся толстошее лицо (детали этого грима создавались на «Мосфильме»). Веселые фантазии подобного сценического решения оказались созвучны и мягкому юмору литературного текста, и стилистике игры актеров, и, самое главное, особенностям психологии детского восприятия — познания мира через игру.

Творческое содружество Т. Юфа с Карлом Марсоном продолжалось несколько лет, в том числе и в Латвии, где Т. Юфа проживала некоторое время в силу жизненных обстоятельств. К сожалению, эскизы сценических работ Т. Юфа для театров г. Лиепая и г. Риги практически недоступны. Большая часть их входит в личную коллекцию К. Марсона (ныне покойного), часть принадлежит объединению театральных художников теперь уже независимой Латвии. В личном архиве Т. Юфа сохранилось лишь несколько фотографий сцен из некоторых спектаклей и сведения о художественном решении этих постановок почерпнуты из личных бесед с художником (за что автор данной работы бесконечно благодарен Т. Юфа).

Пребывание Т. Г. Юфа в Латвии совпало с 70-и годами XX века, когда был выработан особый принцип оформления спектаклей, названный «единой пластической» или единой декорационной средой. «Средовая» декорация сохраняла свое постоянство, оставаясь единой и единственной на весь спектакль, она подчеркивала силу пространства и обладала единством материала, а совмещение интерьера и экстерьера нужно было для создания целостного образа. Прекрасно владея языком поэтических обобщений, метафорических решений, Т. Юфа не могла не использовать принцип единой пластической среды, но ее главной темой всегда был театральный павильон; она создавала фантазии на тему павильона. Причем Т. Юфа всегда находила свой подход к пьесе, который мог быть контрастным по отношению, как к традиции, так и к последним и параллельным постановкам.

Так, в сценографии спектакля по пьесе чешских драматургов В. Блажека и Л. Рихманиса «Старики на уборке хмеля» (1971 г., Лиепая) все пространство сцены занимала веранда из раздвижных и комбинируемых конструкций, вся увитая побегами хмеля. Ее трансформации позволяли превращать планшет сцены то в деревенскую улицу, то в уютную комнату, то в бескрайние плантации хмеля. Пространство сцены замыкалось живописным пейзажным задником, создававшим вместе с фантазийно размещенными по периметру всей коробки сцены гирляндами хмеля иллюзию сада — единой «среды». Это вполне соответствовало духу веселого праздника с музыкальными номерами и танцами, которое составляло суть этого спектакля.

Для инсценировки повести Б. Васильева «А зори здесь тихие» в театре г. Лиепая (1971 год, режиссер К. Марсон) были использованы совершенно иные принципы раскрытия художественного звучания спектакля, нежели, например, в нашумевшей и ставшей для многих сценографов образцом для подражания постановки этой повести в Театре драмы и комедии на Таганке (1971 год). Т. Юфа создала почти классическое в своей трактовке обобщенное место действия, представив вниманию зрителей заброшенный карельский хутор в окружении бескрайних пейзажных далей. На планшете сцены почти кулисно были размещены дома, валуны, мостки, уходящие в глубину сцены, создавая иллюзию знакомого до боли сурового северного края и в то же время среду реального обитания героев повести. Особая роль отводилась пейзажному заднику, на фоне которого стояли 5 берез (по числу главных героинь), которые обыгрывались как сценографические персонажи. Деревья были символами каждой из героинь, они присутствовали на сцене в течение всего действия спектакля, по мере гибели каждой из героинь березы превращались в обугленный ствол. Финал спектакля решался при помощи световой партитуры — на затемненной сцене высвечивались обугленные стволы и у каждого из них появлялась героиня повести, но уже в белых гимнастерках и в белых пилотках, переводя действия в иные сферы — из реально-событийного в очень бытовых подробностях и костюмах, в эмоционально-возвышенное.

Сценографическая версия повести Б. Васильева подтверждала тот факт, что сценическое пространство у Т. Юфа, даже работающее как реальная среда обитания, всегда было означено эмоционально — колорит, свет, акцентные детали, костюмы. Именно это позволяло ей не ставить жестких границ между зрительным залом и сценой, ибо сценическое пространство формируется и окрашивается еще и зрительским восприятием, и порождало характерное для Т. Юфа совмещение пространства драматического (пространство драматического текста, воображаемое зрителем и визуализированное режиссером) и собственно сценографии, когда не возникает противоречий или конфликтов между драматическим видением и сценической реализацией. Внешняя содержательность сценического пространства у Т. Юфа всегда тяготеет к символизируемому драматическому пространству.

Был в театральной практике Т. Юфа и опыт единой средовой установки симультанного типа — инсценировка пьесы Юджина О. Нилла «Любовь под вязами» (1972 год, г. Лиепая). Известно, что авторская ремарка очень точно давала описание места действия пьесы, указывая на особую символику деталей пейзажа и быта героев. Осуществленная по эскизам Т. Юфа декорация как раз и демонстрировала смену мест действия согласно ремаркам драматурга и сохраняла свое постоянство: сохраняла образ фермы в Новой Англии, будучи одновременно и условной (но ни в чем и нигде не демонстрируя себя как таковую акцентно), и наполненной деятелями реального быта по сюжету пьесы. Пластическая «средовая» установка занимала все пространство сцены. Объемно-вещественный первый план декорации был двухэтажным: внизу — интерьеры кухни и гостиной и стена первого этажа дома с наглухо затянутыми рогожей окнами, на втором — интерьеры спален героев на фоне грубых деревянных конструкций. Эта единая архитектурная композиция занимала весь планшет сцены, вернее, всю его горизонталь и смотрелась как единая плоскость, ориентированная на зрителя и приближенная к нему. Нарушала эту целостность подъемная центральная конструкция — пандус, вертикаль которого с акцентной деталью (плакат с надписью «Калифорния») еще более приближала пространство сце-

ны к зрительному залу (свет давался лишь на первый план, погружая в темноту глубинные планы сцены). Опускаясь, пандус превращался в символическую дорогу, пространство сцены размыкалось и знаковые образы пьесы (= фермы) — два огромных стилизованных черных вяза (ветви — веревки, напоминающие висельные петли) зловеще возникали на фоне светлого задника. Таким образом, декорационный комплекс сценической установки составлял разнообразные пространственные композиции, обеспечивая сложные актерские и режиссерские ходы, непрерывность действия и постоянное присутствие природного (= пейзажного) фона. Единство же сценического пространства достигалось архитектурным, фактурным, колористическим единством декорации, сосуществованием в ней интерьера и экстерьера, вида изнутри и снаружи одновременно. Особую роль в этом спектакле играли фактурные качества базовых материалов декорации — пеньковые веревки, неотбеленная, часто рваная рогожа, плохо отесанное дерево, — передававшие «натуральную» материальную атмосферу пьесы и задававшие игровую тональность постановки. Им вторил и акцентный черный цвет в колористическом решении декораций и костюмов, обыгрыванием которого Т. Юфа связывала реалии и условность.

Для декорационного решения постановки пьесы Г. Гауптмана «Роза Берндт» (1974 г., г. Лиепая) Т. Юфа использовала достаточно редкие в своем театральном творчестве сценографические персонажи, умело сочетая их и с элементами традиционной павильонности, и с приемами кулисной декорации. Напомним, что в мировой драматургии пьесы Г. Гауптмана считаются одним из самых сценичных. Богатое воображение Гауптмана, нарушение им различных литературных канонов — и натуралистических, и символистских, — тонкая наблюдательность, склонность к разработке острых, парадоксальных ситуаций, многообразие жанровых структур — все это обеспечивало успех красочных и неожиданных пьес немецкого драматурга на подмостках театров. Довольно неожиданной была и сценография Т. Юфа. «Роза Берндт» — семейная драма, обличающая современный Гауптману мир провинциального мещанства (дата написания пьесы — 1903 год), но Т. Юфа не стала пере-

давать ситуацию реальной жизненной среды (такой прием использовался для оформления пьес современной российской драматургии — «Рассказы рыбакова» Э. Ансона, 1972 г., г. Лиепая; «С любимыми не расставайтесь» А. Володина, 1974 г., г. Лиепая) или создавать стилизованный образ времени и страны. Она предложила театральной публике обстоятельства драматического конфликта, некую сценическую среду в которой и разыгрывался сюжет пьесы. На планшете сцены со слегка возвышающимся наклонным пандусом размещались архитектурно-вещественные элементы (предметы = символы), смысловое и акцентное значение которых было очень важным для сюжета (церковь, крест, цветущее дерево, стена-ширма) и системы мизансцен. Пространство сцены заполнялось и разграничивалось кулисно расставленными вертикальными (во всю высоту сцены) щитами с натянутой яркой тканью флорального рисунка, единственной деталью, указывающей на историческую принадлежность времени действия пьесы. Эти щиты, перемещаясь на разных планах планшета сцены, открывая или скрывая, меняя часть архитектурно-декорационных установок удерживали ощущение сотворенности, условности всего сценического пространства, а не только сценографических персонажей и декорационных элементов, выполненных в крайне обобщенной, предельно упрощенной, но стилизованной манере. Здесь же проявилось и присущее почти всем театральным работам Т. Юфа прекрасное чувство фактуры декорационных материалов и колористической гармонии, дававшее дополнительное звучание эмоциональной стороне сценического действия (цвет у Т. Юфа часто символ драматической эмоции).

Декорационные метафоры Т. Г. Юфа никогда не были просто данью распространенной сценической традиции или формально используемым приемом. В них всегда присутствовали художественные ассоциации, историко-культурные напоминания, которые буквально окутывали ее спектакли, не мешая при этом их жизненности и острому психологизму.

Дар стилизатора, столь явно проявившийся в станковой и книжной графике, в театрально-декорационном творчестве Т. Юфа превращался в фантазийную игру с художественными стилями, что

собственно отвечало задачам и принципам игровой сценографии. В ней же нашло свое сопряжение с декорационным искусством и редкое по точности понимание Тамарой Юфа этники, фольклорного начала и народного искусства.

Так, в постановке Рижского театра оперетты «Проделки Ханумы» (1975 год, режиссер К. Марсон) практически единственным элементом декорационной системы был огромный ковер, занимавший пространство сцены по центральной вертикали и переходящей на планшет. Сценический задник дополняли яркие gobelены с этническими узорами. Принцип декорационного решения основывался на постоянной занятости «коврового» интерьера в ходе сценического действия, он обыгрывался и сюжетно, и пространственно (то замыкая, то открывая сценические планы, изменяя очертания и форму самого сценического пространства), причем сам ковер был изобразительным персонажем, одним из главных, наряду с великолепными костюмами, носителем национального колорита спектакля. В работе Т. Юфа не было бытового «жизнеподобия», только та степень конкретности и характеристики среды, которая была узнаваема и принимаема зрителем, ибо она соответствовала грузинской национальной ментальности с ее исконной ритуальностью и фольклорностью.

Сценические работы Т. Юфа не остались незамеченными ни латышской прессой и критикой, ни театральной общественностью. Именно сценография показала, что Т. Юфа художник разноплановый, владеющий многими стилистическими приемами, умеющий сопрягать любую литературную основу в соответствии с режиссерскими замыслами и постановочными тенденциями, причем никогда не теряя своего творческого лица и того индивидуального почерка, который позволял узнавать и выделять ее работы среди множества других. Не случайно Т. Юфа несколько раз получала от министерства культуры тогда еще Латвийской ССР предложения о долгосрочном сотрудничестве, ибо ее театральные работы привлекали к себе внимание даже на фоне таких признанных мастеров сценографии Латвии как Андрис Фрейбергс и Илмар Блумбергс.

Уже сложившимся театральным художником Т. Г. Юфа вернулась в Карелию. Она продолжила свое сотрудничество с Национальным

Финским театром и работы 80-х годов прошлого века лишь подтвердили несомненный ее дар чувствовать сценическое пространство, особенности театрального действия. Ранее уже упоминались ее спектакли национальной тематики — «Кантелетар» (1982 год, Национальный театр) и «Стрела девы Похьелы» (1984 год, Национальный театр) — созданные в этот период. В это же время Т. Юфа продемонстрировала себя и как блестящего мастера неоперсифляжа (нео-ретроспективизма) и как воссоздателя образов исторических эпох и стилей.

В 1981 году Финский театр поставил пьесу Г. Ибсена «Гедда Габлер» (режиссер Паули Ринне), сценическая история которой насчитывала немало интересных оформительских решений (от использования принципа панно Н. Сапуновым и костюмов с персонажной функцией В. Милиотти до интерьеров С. Бархина). Декорация к «Гедде Габлер» Т. Юфа стилистически завершена и очень конкретна («конкретное место действия»). Обстоятельство, с которой художница воспроизвела на сцене гостиную в доме Тесмана в духе северного скандинавского модерна, вполне соответствовала предложенной драматургом (известно, что текст ремарки в пьесе занимает почти целую страницу). Живописно-объемная декорация включала в себя и задник с изящно-грустным северным пейзажем озерной глади, прибрежных скал с редколесьем, и анфиладно построенный интерьерный павильон (с арками, ступенями, дверными проемами даже в боковых створках сценической коробки), в котором пространство сценического действия захватывало весь планшет и просцениум, и точно отобранные, опять же по стилистическому признаку, предметы обстановки гостиной = салона. Это была реальная, конкретная среда проживания (= действия) героев пьесы, наполненная особым вещественным бытом хозяев дома (практически по всей сценической площадке как дополнительный акцент были размещены декоративные букеты цветов, игравшие роль сценографических персонажей), только предельно эстетизированная, несколько меланхоличная и тревожно мечтательная.

По-сути, художественное оформление Т. Юфа повело за собой весь спектакль с его лиризмом, поэтической чистотой эмоций, красотой внешнего рисунка действия, с легким прикосновением к са-



ГК-1174. КМИИ КП-10410. Юфа Т.Г. Эскиз декорации спектакля «Гедда Габлер»

лонности. Но это не противоречит прочтению пьесы Г. Ибсена, ибо для норвежского драматурга очень важен принцип «самоценности красоты». По замечанию одного из литературоведов — «Там, где у Чехова совесть, у Ибсена — красота», это и эстетический протест, и эстетический призыв одновременно. Философский подтекст пьесы Ибсена прозвучал в декорациях Т. Юфа и как акцентно-персонажный — через обыгрывание интерьера и вещей его наполнявших, и как живописный аккорд, колористическая гамма которого строилась а сочетании черно-серых, белых, охристо-красных и зеленых оттенков, и как изысканная костюмированная драма — костюм как ипостась героя.

Не меньше чувство стиля проявила Т. Юфа и в художественном решении спектакля «Вдовы» А. Кертеса (1983 год, Национальный театр). Павильонная декорация представляла интерьер богатого буржуазного дома. Сценическое пространство было приближено к зрителю и создавало эффект присутствия в интерьере. Объемно-изломанный павильонный задник с чередующимися выступами стен, оконными и дверными проемами, пространственными углу-



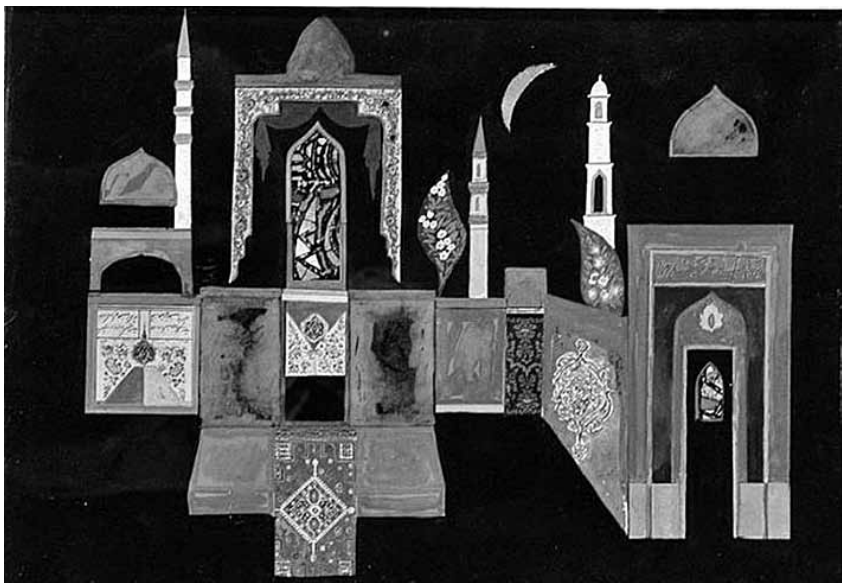
ЖК-511. КМИИ КП-10830. Юфа Т.Г. Эскиз декорации к спектаклю «Вдовы»

блечениями комнат задавал живописно-пластический ритм декорационного оформления. Сочетание серых, насыщенных синих, охристо-красных тонов, акцентно белых деталей интерьера очень подходило к траги-комической эмоциональности спектакля. Наличие же сюжетно важных деталей, например, портрета умершего хозяина дома, обыгрывалось как изобразительные персонажи. При всей кажущейся реальности представленной стильной интерьерной декорации, она носила игровой характер и служила приданию изображаемому месту действия пьесы откровенно иронической тональности. Не случайно Т. Юфа ввела в художественное оформление спектакля обрамляющую кулисную арку, переходящую в наверх павильона — создана она из пышных растительных гирлянд с цветами, среди которых находятся смешливые и улыбающиеся арлекины, играющие на музыкальных инструментах, и фотографии героев пьесы. Ироничность Т. Юфа не была постмодернистской свободой обращения со стилями и формами, это было стремление создать современную вариацию на тему стиля и желание соответствовать литературному контексту пьесы.



ГК-1519. КМИИ КП-11731. Юфа Т.Г.
Эскиз декорации спектакля «Волшебная лампа Алладина»

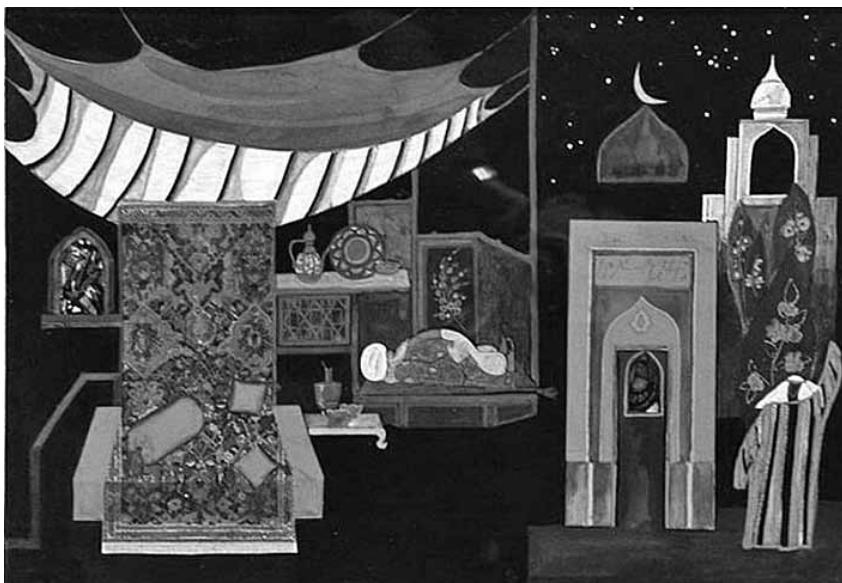
Т. Юфа могла выступить не только как автор «жизненной среды» для героев пьесы, но и как искуснейший декоратор сценического пространства (независимо от интерьерных или экстерьерных задач). Подтверждение тому — оформление спектакля «Волшебная лампа Алладина» для Финского театра (1985 год). Сценография, выстраиваемая в качестве поэпизодного оформления сценического действия, отличалась особой красочностью и эстетической гармоничностью каждой из сменявших друг друга визуальных пространственных ситуаций. Средствами живописно-объемной декорации (по своей форме эта декорация практически представляла единую установку, соединявшую сценические планы) и приемами театральной условности в непроницаемо-черном пространстве сценической коробки возникали почти фееричные видения Востока. Смена предметно-вещественного, фактурного и светового антуража, необычная по насыщенности и звонкой яркости колористическая гамма, обыгрывание деталей декорационной установки как



ГК-1520. КМИИ КП-11732. Юфа Т.Г.
Эскиз декорации спектакля «Волшебная лампа Алладина»



ГК-1522. КМИИ КП-11734. Юфа Т.Г.
Эскиз декорации спектакля «Волшебная лампа Алладина»



ГК-1521. КМИИ КП-11733. Юфа Т.Г.
Эскиз декорации спектакля «Волшебная лампа Алладина»

сценографических персонажей, позволяли соединить в сценическом пространстве и интерьер и экстерьер одновременно. Создаваемое этой декорацией место действия в своей декоративной насыщенности было уже не столько конкретным, сколько обобщенным, своеобразно интерпретированным образом Востока, каким его мог себе представить европеец: Т. Юфа сочинила сценографическую вариацию на восточную тему.

К сожалению, в последние десятилетия (рубеж XX–XXI веков) Т. Г. Юфа все реже обращает свое внимание к сценографии. Она не приемлет многих реформ и новаций, которые захлестнули театральную деятельность России и Карелии в том числе. Оставаясь приверженкой традиций русского психологического театра, Т. Юфа сотрудничала с режиссером театра «Творческая мастерская» И. П. Петровым, но уже не создавала полноценных сценографических работ, выступая в качестве художника по костюмам к постановкам пьес А. П. Чехова («Дядя Ваня», 1995 г., «Три сестры», 1998 год).

Рассматривая театральное-декорационное творчество Т. Г. Юфа, нельзя не заметить, что оформляя сценические постановки практически всех видов театра, Т. Юфа использовала те типы и элементы сценографической выразительности, какие только считала для себя целесообразными и эффективными: и игровые, и персонажные, и организующие пространство того или иного места действия, как конкретного или обобщенного. И все же, в большей степени она была мастером стилизованной декорации, в ее работах прослеживается явная приверженность к одному из направлений декорационного неоромантизма, связанного с обращением к искусству минувших эпох и разных народов. Получившее блестящее развитие в русском театре в работах декораторов спектаклей 80–90-х годов XIX мамонтовской оперы, а затем в 1900-е и 1910-е годы, в творчестве художников объединения «Мир искусства», это направление содержало большой стилистический диапазон изобразительных средств и манер. Т. Юфа привлекали предоставляемые этим направлением возможности эстетизации воспроизводимых картин жизни и мест действия, использования различных декорационных форм, вольной и фантазийной интерпретации самых разнообразных исторических эпох и художественных стилей, возрождение интереса к принципам игровой и костюмно-аксессуарной сценографии и проблеме музыкальности, понимаемой широко и всеохватно, со стремлением передавать изобразительными средствами «эстетические оценки эмоций», ощущение музыкальности ритмов, сочетаний, звучаний линии и цвета.

Однако не следует забывать, что Т. Юфа создавала свои театральные работы в условиях эстетики последней трети XX века, когда в сценографии проявлялось стремление не столько обыграть приемы и формы старого театра, сколько предложить современную вариацию на тему стиля той или иной эпохи. В драматическом театре ее сценографические решения обобщенных мест действия, основанные на выражении собирательных черт того или иного стиля, обретали значение образов среды обитания данных персонажей данной пьесы и в этом своем качестве могли воспринимать и на уровне совершенно конкретных мест действия, только представленных в форме единой установки. Фольклорные стилизации

Т. Юфа, ее вариации на темы модерна, этники вполне соответствовали духу неоретроспективизма или неоперсифляжа, ибо основы ее интерпретаций черпались не только из декорационной истории самого театра, но и из искусств пластических: живописи, графики, архитектуры, декоративно-прикладного искусства. Не чужда она была и театральному «эклектизму», выражавшемуся в совмещении разнородных мотивов, изобразительных и пластических форм, показываемых одновременно, иногда в неожиданных сочетаниях, но всегда создававших суммарный сценографический образ. Лучшие же театральные работы Т. Юфа — «Любовь под вязами» Ю. О`Нила (1972 г., Лиепая), «Кантелетар» (1982 год, Национальный театр, Петрозаводск) и «Гедда Габлер» (1981 год, Национальный театр, Петрозаводск) демонстрировали почти мирискуснические традиции декоративно-графических фантазий по мотивам того или иного стиля.

2. Сценография кукольных спектаклей в творчестве Т. Юфа.

Театральное творчество Т. Г. Юфа нельзя рассматривать без ее сценических работ для Петрозаводского государственного театра кукол. Сама художница неоднократно повторяла в своих многочисленных интервью, что работа для кукольного театра была ее давней мечтой, здесь она могла проявить себя не только как мастер декорационного искусства, но и как художник-прикладник. Образный строй кукольного спектакля несколько иной, чем используемые системы декораций для «большой сцены». Он более зависел от удачного подбора внешнего облика куклы, соответствия куклы выражаемой ею эмоции и характера, притягиваемой ее обликом зрителями (как правило, это детская аудитория), и от типа применяемых в театре конструкций кукол и самой сцены, и от удобства работы с ними актера.

Петрозаводский кукольный театр с момента обретения своей творческой самостоятельности — с 1935 года, когда его актерами стали выпускники курсов С. Образцова в Москве, использовал самые различные системы конструкций кукол. Именно они задавали специфику оформления спектаклей и применение тех или иных декорационных материалов. Однако основными сценически-

ми куклами для карельского театра стали тростевые (традиционные для театра С. Образцова). Это самые сложные для работы актера куклы. Они ростовые, достаточно тяжелые и сочетающие в кукле несколько механик действия — до тройной механики в одной кукле (рук, головы, лица). Они же требуют и ширмовых спектаклей с тремя сценическими планами. Масштаб сцены в таких спектаклях достаточно велик и нуждается в подробном декорировании.

В истории карельской сценографии для кукольного театра было создано много интересных и оригинальных художественных решений. Были примеры непривычных для специфики данного театра монументальных, эпических образов (В. Поляков), фольклорных стилизаций (Н. Боровенкова, Н. Комов), использования совершенно необычных конструктивных и декорационных материалов (Х. Г. Скалдина, М. Зорина, М. Зленко, Т. Калинина). Уже упоминаемая ранее Х. Г. Скалдина, более 30-и лет проработавшая в кукольном театре, в том числе и его главным художником, создала своеобразную школу декораторов-кукольников. Ее умение обыграть самый неожиданный для конструкции куклы предмет, использовать любые тона и фактуры материалов, стремление создавать острохарактерные, «портретные» куклы, позволили впоследствии многим художником сблизить декорационные приемы «большой» и «малой» сцены, не бояться максимальной условности кукольного спектакля и вводить в его образный строй предельно индивидуализированные, «авторские» куклы.

Т. Г. Юфа пригласил для работы в кукольный театр (в 1985 году) его главный режиссер Ю. И. Андреев. При нем сложилась практика создания продолжительных (более 1 часа), обильно и тщательно декорированных спектаклей, рассчитанных на разновозрастную аудиторию. Что же касается репертуарной политики театра, то она всегда строилась на основе лучших пьес для данного вида театров и включала инсценировки произведений самых знаменитых сказочников. Для Т. Г. Юфа это было обязательным условием, ибо только волшебные сказки (авторские, народные) с их символической условностью, потаенным смыслом и безграничными возможностями для творческой фантазии привлекали ее внимание и для иллюстрирования, и для сценографических работ. В Театре кукол Т. Юфа

работала в содружестве только с Ю. И. Андреевым, и, по мнению многих актеров и специалистов театра, заведующий литературной частью Е. Н. Сотниковой, именно ее работы более всего соответствовали режиссерским замыслам и представлениям Ю. И. Андреева о кукольном сценическом действе.

Т. Г. Юфа оформила для театра кукол 7 спектаклей. К сожалению, ныне они уже архивное достояние театра. Однако куклы для самых знаменитых представлений хранятся в музее театра, да и в творческих планах коллектива есть решения о восстановлении некоторых спектаклей, оформленных Т. Юфа.

«Кукольная» сценография Т. Г. Юфа, конечно же, не могла обойтись без национальной тематики. Это не было конъюнктурным проявлением театральной политики, ибо традиция спектаклей с национальной основой сложилась в театре кукол задолго до прихода в него Т. Юфа и принесла известность многим художникам, в том числе и Х. Г. Скалдиной. Создание спектаклей на основе карело-финского эпоса и карельского фольклора давало возможность художникам предлагать совершенно разные и неожиданные изобразительные решения, а впоследствии даже выйти за рамки собственного кукольного представления и заниматься авторской куклой, как это случилось в творчестве Т. П. Калининой.

В театральной практике Т. Юфа было два кукольных спектакля, затрагивающих национальную тематику, и оба принесли ей творческое признание. Это «Карельская сказка» Ю. И. Андреева, постановкой которой театр отметил свое 50-летие (1985 г.) и «Картины Калевалы» по мотивам карело-финского эпоса (1989 г.). В этих спектаклях применялись тростевые куклы и их специфика позволяла Т. Юфа выступить не только в качестве интерьерного декоратора, но и как мастера «портретной» куклы. В «Карельской сказке» — куклы для персонажей животных были традиционны в своем детско-сказочном воспроизведении и походили на мягкую игрушку, но образы главных героев, носителей национального начала, заполнилась и своей индивидуальной характерностью, и изысканными костюмами, и необычностью используемых для них материалов. Следует сразу отметить, что Т. Г. Юфа уже в эскизах к спектаклям указывает из какого материала следует делать тот или иной костюм, деталь куклы или

ширмовой декорации, для нее это принципиально важно. Для кукол «Карельской сказки» она использовала бересту, рогожу, холст и полиэтиленовую пленку, создав удивительного Водяного и необычную Кодунью — «деревянную ногу». Такое внимание к внешнему облику и костюму куклы было необходимым, ибо спектакли Ю. И. Андреева включали в себя и балетмейстерскую работу, куклы не просто передавали сюжетную канву действия, они создавали рисунок действия, живописные мизансцены и сольные партитуры.

«Картины Калевалы» — спектакль, где главную эмоциональную и художественную идею определяют куклы, а не общее декорационное решение. Хотя оно и включало три смены места действия, было очень живописным и сюжетно оправданным, с использованием природных фактур и предметов народного быта, световых эффектов, с очень интересно орнаментально разработанными ширмовыми занавесами, которые менялись каждой картине действия. Но именно куклы стали носителями и символами главных эмоций, состояний и чувств, воспеваемых в эпосе — безграничной материнской любви (мать Лемминкайнена), беззащитности, печали и красоты (Айно), злой силы (Лоухи), мудрости (Вяйнемейнен), всемогущества ремесла (Илмаринен). Это были ростовые (до $h \approx 1,5$ м), тростевые мимические куклы, из папьемаше и без механики лица. Главным в такого рода кукле является выражение лица — лица кукол Т. Г. Юфа расписывает сама — и костюм. Они словно подтверждают основное правило — триаду Т. Юфа при создании внешнего облика своих героев (будь то станковая, книжная графика или сценография): костюм = характер = герой. Созданные для «Картин Калевалы» куклы и портретны, и символичны одновременно. Разработанные для них костюмы своей колористической гаммой, ритмикой узоров и орнаментов, используемыми украшениями лишь подтверждают типизированность героев, они фольклорно узнаваемы, но в сочетании с мимикой лица, «действием» актеров, создают эффект присутствия типичного в конкретном, индивидуальном герое, что впоследствии ассоциирует того или иного персонажа эпоса только с этим образом. Так случилось с куклой Т. Юфа изображающей Айно. Она стала образцом для создания облика героини компьютерной игры

по мотивам эпоса «Калевала», разработанной в центре технологического дизайна университета г. Хельсинки (Университет искусства и дизайна, г. Хельсинки, Финляндия).

Некоторые из спектаклей, оформленных для кукольного театра, Т. Г. Юфа решала в стиле той исторической эпохи, которая наиболее соответствовала литературной основе постановки, это касалось и бутафорских деталей ширмовых декораций и самих кукол. Здесь Т. Юфа могла использовать приемы декорирования характерные для создания коллекционных костюмных кукол: обгрывание фактуры тканей, вариации исторических костюмов, максимально возможное приближение облика куклы к реальному человеческому типу. Таким было сценическое оформление спектаклей «Красная Шапочка» Е. Шварца (1991 год), «Дюймовочка» Г. Х. Андреева (1986 год), «Золушка» Е. Шварца (1998 год).

Полное представление о подобном рода исторически стилизованных постановках дает сценография спектакля «Золушка» (1988 год), наиболее масштабная и значительная работа Т. Юфа для кукольного театра. Кроме декорационных макетов дома лесничего, королевского замка, выполненных в несколько условной, но исторически определяемой форме, сценических пейзажных и архитектурно-вещественных деталей, необходимых для развития сюжета, было создано 30 тростевых кукол со сложной механикой, часть из них были мимическими, часть — с лицевой механикой. Куклам была придана ярко выраженная индивидуализированность черт (для Золушки прототипом послужила одна из дочерей Т. Юфа — Маргарита). Будучи ростовыми, эти куклы в сложной хореографии сценического движения спектакля определяли и пространственные планы (ранее такой прием Т. Юфа использовала в спектакле «Картины Калевалы»).

Определяющим же фактурным материалом спектакля стал разнообразнейший текстиль. По сути, это «текстильный» спектакль. Он использован абсолютно во всех декорационных системах: в ширмовых порталных занавесах, самой ширмовой декорации, в архитектурно-вещественных деталях. Тканевый лоскут самой разнообразной формы, фактуры и расцветки, применяемый в самых неожиданных конфигурациях создавал необычай-

ный колористический эффект декорации и одновременно ощущение сказочной условности происходящего. Кроме всего прочего, «Золушка» — это, несомненно, костюмированный спектакль. Куклы не просто олицетворяли персонажей пьесы-сказки, они поражали изяществом и красотой костюмов, изысканностью декорирования. Костюмы выступали в роли сценографических персонажей, они обыгрывали характеры героев сказки и формировали ощущение времени действия, исторической эпохи. Известно, что Т. Юфа не создает точных копий исторических костюмов, ее работы — фантазийные вариации, но всегда в жестких рамках стилистики эпохи. Пышность и яркая красочность костюмов персонажей «Золушка» были явно барочными, и это как нельзя лучше сочеталось и с общим декорационным решением и самым форматом спектакля. Практически, это были уже авторские куклы. Т. Юфа сама изготовила большинство костюмов, аксессуаров и применила очень интересный дизайнерский прием для создания причесок у кукол: тонко нарезанная папиросная бумага особым образом собиралась и укладывалась в пышные барочные прически для дам и кавалеров. Даже сейчас, после авторской реставрации, эти куклы удивительно красивы, изысканы и хранят тепло рукотворности их создательницы.

Был в театральной «кукольной» сценографии Т. Юфа и опыт обращения к русской фольклорной сказке. Такие спектакли решались в забавной, очень детской манере, часто куклы для персонажей животных сочетали в себе двойной образ — происходило «очеловечивание» персонажной куклы (спектакль «Колобок» Г. Ландау, 1993 год), иногда это было традиционное прочтение фольклорной основы («Сестрица Аленушка и братец Иванушка» И. Токмаковой 2000 года и О. Корыхаловой 2004 год).

Для многих художников Карелии сотрудничество с Государственным театром кукол послужило своеобразным толчком к новому творческому увлечению — созданию авторской куклы. Яркие театральные работы М. В. Зленко, Т. Г. Юфа, М. К. Зориной, И. Э. Ершова и Т. П. Калининой формировали и совершенно новое отношение к кукле — не вспомогательному персонажу сценического действия, а произведению искусства с самостоятельным эсте-

тическим полем, с оригинальными дизайнерскими решениями. Не случайно, Т. П. Калинина, занимающаяся графикой, театрально-декорационным искусством, гобеленом создала в 1999 году Художественную галерею «Дом Куклы» Татьяны Калининой, где предоставила возможность выставлять коллекции авторской куклы (на данный момент Художественная галерея «Дом Кукол» Татьяны Калининой состоит из кукольной мастерской, салона авторской куклы и детской школы кукольного дизайна). Не избежала этого творческого увлечения и Т. Г. Юфа. Тем более, что выполненные ею эскизы и куклы для спектаклей признавались одними из самых интересных в сценографии Карельского кукольного театра. Сегодня Т. Юфа создает кукол с разной степенью персонификации и декорированности: это и сделанные в народной фольклорной манере куклы — обереги без индивидуализации лица, и костюмированные характерные куклы, в планах художницы и изготовление кукол в европейской кукольной традиции — в исторических костюмах, народных комплексах одежды с использованием фарфоровых или керамических конструктивных деталей. Хочется надеяться, что эта авторская коллекция кукол Т. Юфа займет достойное место в Художественной галерее «Дома Куклы».

В завершении обзора сценографических работ Т. Юфа для постановок Петрозаводского театра кукол, следует отметить, что они всегда оставались в границах обычной для кукольных театров атрибутики — ширмы, порталы, занавесы, костюмы, парики, мягкие материалы. Ее декорационные решения определялись литературной основой спектаклей и строились на стилистических соответствиях. Пространственные же построения сцены, заданные самой ее конструкцией в данном виде театров, Т. Юфа использовала для наиболее выигрышной демонстрации персонажных кукол, создавая как куклы — типажи, так и авторские персонажные версии.

3. Костюм как одно из ведущих средств художественной выразительности в сценографии Т. Юфа.

Среди художников Карелии, так или иначе занимавшихся сценографией, только Т. Юфа особое и специальное внимание уделяла костюмным средствам выразительности. Она отрицала ча-

сто встречающееся в театрах республики понимание костюма как функциональной вещи, наряда = одежды актера, не принимала она и точного воссоздания художником модели одежды той или иной эпохи, стиля, определенного социального, национального, бытового уклада жизни. Ее понимание костюма почти Таировское: костюм — «... это вторая оболочка актера, ... это видимая личина его сценического образа, ... это новое средство для обогащения выразительности..., средство сделать фигуру актера более красноречивой и звучащей... сообразно творимому им сценическому образу», которое таит в себе возможность применения совершенно разных типов решений костюма.

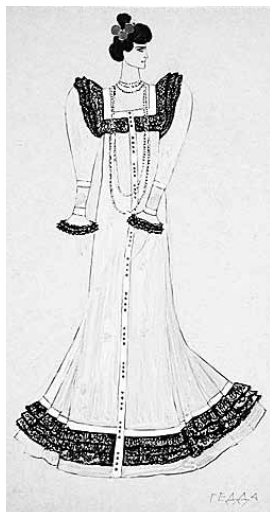
В реальной сценической практике Т. Юфа не создавала пластические костюмы, в большинстве своем это были персонажные и игровые костюмы, но они могли существовать и в качестве самостоятельного сценографического персонажа. Театральный костюм у Т. Юфа определяет дух персонажа, его характер, костюм сам по себе способен рассказать о персонаже, которому он предназначен художником. Кроме того, он проверяется на сцене со всех углов зрения из зрительного зала для определения живописного созвучия и хореографии мизансцен, на способность «ловить» свет и совпадать со световым оформлением. Поэтому костюмы Т. Юфа не теряются в пространстве сцены, они совмещены с динамикой актерской игры. Т. Юфа очень точно намечает «пространство» костюма, выразительные возможности его силуэта или колористический акцент. В зависимости от сценического пространства выстраивается и фактурное решение костюма, и его графическая прорисовка. Т. Юфа всегда учитывала и специфику предлагаемой ей хореографии — народной ли, современной и театральной условность воспроизводимого действия.

Обращаясь к эскизам Т. Юфа складывается впечатление, что ее цель — не эскиз костюма, а его драматургия, режиссура со своей выстроенной мизансценой, суть которой трансформируется через пластику, жест, психологию. Жесткие рамки своих листов она стремится наполнить воздухом, увидеть реально трехмерное пространство и движение в нем, захватить изнутри это пространство для игры цвета, света и тени, и тем самым разрушить пло-

скость. Костюмные эскизы Т. Юфа можно рассматривать и как работы, не связанные со сценическим воплощением, они не нуждаются во взаимосвязи с актером и в поддержке какой-либо среды, костюм здесь — маска, знак, роль, костюм-образ. Способствует этому и сам метод решения костюмного образа — Т. Юфа никогда не идет по пути реконструкции или этнографичности, это всегда стилизация, художественные ассоциации, творческие импровизации и фантазии на предложенную тему.

Театральная практика Т. Юфа включала самые различные варианты ее участия в сценическом оформлении спектаклей. Очень часто она выступала в роли художника по костюмам, согласуя их уже с предложенным декорационным решением. Однако костюмы Т. Юфа всегда создавала как единый ансамбль. Единый — по стилю, по форме, по цветовой гамме, по фактуре, и этот принцип ансамблевости никогда не нарушался. Привносила она в костюмы и эмоциональный, и смысловой акцент. Так, в «Гедде Габлер» (1981 год, Финский театр) костюмы героев были частью общего декорационного замысла постановки в духе эстетизации места действия. Строгая гамма ярких женских костюмов и элегантный шик мужских сюртуков, обрисованных через призму салонной моды, были соразмерны и узнаваемы для стилистики модерна. Задуманные как локальные цветные пятна = силуэты, складывающиеся в общую декоративно-графическую композицию и меняющиеся ее по ходу действия пьесы, костюмы Т. Юфа были связаны с воплощением в драматическом театре принципа цветовых лейтмотивов для выражения эмоциональных тем и настроений.

Следует заметить, что в театральных костюмах Т. Юфа оправдана каждая мелочь. Это не только цветовая символика, порой превращая костюм в самостоятельный сценографический персонаж, как это было с платьем главной героини в спектакле «Приведения» (1967 год, Финский театр): платье = пламя, но и тщательность кроя, отделки, буквально изысканная рукотворность костюма. Создавая костюмы к чеховским постановкам театра «Творческие мастерские» — «Три сестры» (1998) и «Дядя Ваня» (1995) в сценографии С. Терентьева, Т. Юфа руководствовалась как основополагающим качеством самой драматургической поэтики А. П. Чехова



ГК-1175. КМИИ КП-10411.
Юфа Т.Г. Эскиз костюма
Гедды Габлер



ГК-1176. КМИИ КП-10412.
Юфа Т.Г. Эскиз костюма
Гедды Габлер



ГК-1177. КМИИ КП-10413.
Юфа Т.Г. Эскиз костюма
Гедды Габлер



ГК-1181. КМИИ КП-10417.
Юфа Т.Г. Эскиз костюма
Ассесора Брака



ГК-1182. КМИИ КП-10418.
Юфа Т.Г. Эскиз костюма
фрау Теа



ГК-1183. КМИИ КП-10419.
Юфа Т.Г. Эскиз костюма
фрау Юлии



ГК-1178. КМИИ
КП-10414. Юфа Т.Г.
Эскиз костюма
Тесмана



ГК-1179. КМИИ
КП-10415. Юфа Т.Г.
Эскиз костюма
Тесмана



ГК-1180. КМИИ
КП-10416. Юфа Т.Г.
Эскиз костюма
Эллerta Левборга



ГК-1184. КМИИ
КП-10420. Юфа Т.Г.
Эскиз костюма
служанки Берты

и эстетики русского психологического театра — «настроением», так и существованием актера в пространстве камерной сцены, где каждая деталь, аксессуар были замечены зрителем и могли обыгрываться актером по ходу пьесы. Костюмы решались в реальных формах одежды действующих персонажей с соблюдением исторической стилистики, но каждая их деталь сочинялась в расчете на игровое проявление в тот или иной момент спектакля, когда актер совершал определенный жест или движение, принимал ту или иную позу, да и сами эскизы художницы напоминали фрагменты мизансцен. Костюмы к чеховским спектаклям очень изящны и красивы, изысканы по своей фактурности и отделке, однако они не лишены функции индивидуализации героев, особенно для персонажей «Трех сестер» (здесь также присутствуют цветовые лейтмотивы), задачи эмоциональной характеристики образа. В сочетании же с легко трансформирующимися условными декорационными установками (как сетка с набросанными поверху цветами) эти костюмы с их элементами «игры в костюм» удивительно точно передают «настроение» спектаклей — тонкой гру-

сти по безвозвратно ушедшему миру, по сути став основным декорационным мотивом.

Для детских постановок Т. Юфа часто использовала персонажные костюмы, придающие ее спектаклям подлинность ощущений представляемых эмоций и разыгрываемых действий. Репертуарно это всегда были пьесы — сказки, которые не ограничивали сценической фантазии художницы. Ее персонажные костюмные образы животных, сказочных и мифологических существ редко использовали бутафорские детали или сооружения («Малыш и Карлсон, который живет на крыше» (1968 год, Финский театр), «Волшебная лампа Алладина» (1985 год, Финский театр)), в большинстве случаев это была форма костюмно-масочных образов, надеваемых на исполнителя и являющихся уже самостоятельными сценографическими изображениями, которые актер озвучивает и оживляет. Так для спектакля «Мукаси-Бонаси» по пьесе В. Камгина (1994 год, Финский театр), Т. Юфа предоставила эскизы (использував бакстовский метод подачи костюмного образа в эскизе) феерически ярких, смешливо-забавных и воинственных японских громовиков, водяных, богов Тэнгу и драконов. Дополняли эти персонажные костюмные образы этнически стилизованные и фантазийные одеяния действующих лиц пьесы. Т. Юфа всегда подчеркивает, что костюмы она «сочиняет», но делает это на основе тщательной подготовки, изучения эпохи, исторических документов и этнографических костюмов в том числе. Поэтому ее стилизация всегда узнаваема и приемлема, она всегда соблюдает границы избранной формы, будь то модерн, этника или исторический костюм. В «японских» эскизах Т. Юфа учла самый главный и сильнейший момент художественного воздействия в национальной театральной традиции, причем именно сценографический — воздействие костюмом (= маской = гримом) в момент первого появления перед зрителем, когда внешняя форма персонажа воплощает самостоятельное содержание. Это были костюмы-образы, ставшие одновременно в своей художественной законченности и произведением декоративно-прикладного искусства.

Эта способность к фантазийной интерпретации, художественной ассоциативности позволяла создавать Т. Юфа самые разно-

образные стилизованные варианты исторических костюмов для сценических постановок в различных театрах, в том числе и в театре кукол. Был в практике Т. Юфа и опыт работы с историческим костюмом в естественной природной среде, когда К. Марсоном был поставлен спектакль по роману А. Дюма «Три мушкетера» в театре драмы города Курган, местом действенного воплощения которого стало природное урочище с пейзажными видами и архитектурными памятниками.

Будучи приверженцем в театральном искусстве традиций русского психологического театра, Т. Юфа никогда не создавала авангардной, жестко утрированной или пародийной сценографии, в которой роль персонажного и игрового костюма резко возрастала. При кажущейся суженности образных средств, Т. Юфа не предлагала сугубо жанрово-бытовые костюмы (как в театре «натуральной школы») или приметы «локального колорита, жизнеподобия и соответствия времени она добивалась приданием каждому костюму ярко индивидуального, точно характерного (исторически, национально или бытово) образа только данного конкретного персонажа. Т. Юфа создавала костюм — характер, дополняя его акцентными деталями и аксессуарами, часто уже в эскизе предлагая варианты его сценического образа в том или ином акцентном звучании. Подобное решение костюмного образа С. Мокульский определяет как «действенное предназначение» костюмов. Т. Юфа же формулирует свое правило костюмного творчества как «костюм = характер = герой», стремясь прежде всего выразить посредством костюма характер, эмоциональную и смысловую суть персонажа. Не случайно, именно к Т. Юфа обращались многие деятели театрального искусства Карелии для создания эскизов концертных платьев и костюмов для моноспектаклей. В их числе была и Людмила Живых, народная артистка России и Карелии, ведущая актриса театра «Творческие мастерские», чьи поэтические и драматические моноспектакли были необычайно популярны в 90-е годы прошлого века в театральной жизни республики. Для нее Т. Юфа создала очень строгие по силуэту и цветовой гамме костюмы, привнося элементы определенной стилизации, но всегда в границах определяемого актрисой амплуа и ее характера.

Принципы игровой костюмно-аксессуарной сценографии, цветовые лейтмотивы и декоративные пристрастия совершенно неожиданно и очень эффективно были использованы Т. Г. Юфа при создании сценических костюмов для спектаклей национальной тематики Государственного Финского театра. Тема этники всегда была актуальна для костюмного творчества художницы, но, как и в станковой, и в книжной графике, «фольклор давал ей прежде всего мотив». Для Т. Юфа было важнее оказаться в русле творческой традиции народного искусства с ее многообразием и индивидуальной неповторимостью, а не соблюсти документальность.

Кроме того, в сценическом пространстве Т. Юфа мыслила костюмы как часть общего колористического решения декорационного оформления, определяя их цветовую гамму в зависимости от их «солирующей» или «поддерживающей» роли. Подобное понимание эмоционально-содержательного значения цвета совпало в работах Т. Юфа с фольклорной цветовой символикой и в купе с декоративно-графической проработкой костюмов делало их не столько декоративными, а декорационными элементами с персонажной функцией. Классическим примером такого подхода к решению костюмных образов в творчестве Т. Юфа является спектакль «Кантелетар» (1982 год, Финский театр), для которого было создано 50 костюмов в различных вариантах черно-красно-серого трехзвучия, с индивидуализированными орнаментами и аксессуарами, способных выстраиваться в мизансценах и хореографических номерах в цветовые локальные пятна или ритмизированную колористическую среду, сохраняя при этом функцию изобразительной индивидуализации персонажа.

Ощущение цвето-ритма и понимание закономерностей его существования в пластическом пространстве сцены сделало Т. Юфа и одним из самых востребованных художников по костюмам для профессиональных и самодеятельных хореографических и певческих коллективов. Первооткрывателем этой стороны творчества Т. Юфа стал В. И. Пячин, основатель и бессменный руководитель хореографического ансамбля системы профтехобразования Карелии «Руна». Репертуарная политика республиканских ансамблей не замыкалась рамками только карело-финского фольклора,

и Т. Юфа могла использовать самые разнообразные национальные мотивы, тональные созвучия и декоративно-орнаментальные формы. Учитывала она и функциональную особенность хореографических костюмов. Ее эскизы предлагали конструктивную основу костюма, его колористические и силуэтные решения и цвето-пластическую трансформацию костюмного образа в движении. Для певческих коллективов с их статикой и плавными хороводными перестроениями Т. Юфа выбирала обычно силуэтные цветовые построения, орнаментально-ритмизированные и тонально-контрастные. Использовала Т. Юфа и очень интересный прием конструктивной трансформации костюма: при помощи съемно-разъемных деталей, дополнительных элементов декора, обыгрываемых аксессуаров она один и тот же костюм могла представить в 10 вариантах, согласуя его с ходом сценического пластического действия и необходимости того иного тонального звучания в общем колорите хореографической группы (юбки, воротники, жилеты => платки, шали, пояса).

Художница создала более 1000 эскизов для различных творческих коллективов Карелии, Северо-Запада России и Москвы. Сама она признается, что наиболее комфортно и интересно ей было работать для ансамбля «Руна», однако всеобщее признание и известность в качестве художника по костюмам ей принесло сотрудничество с самым знаменитым фольклорным ансамблем Карелии — ансамблем «Кантеле».

Созданный В. П. Гудковым, автором технологии усовершенствования кантеле в профессиональный музыкальный инструмент и основателем школы игры на этом реконструированном инструменте, ансамбль «Кантеле» за 70 лет своего существования прошел путь от любительского кружка кантелистов, самодеятельного оркестра, затем Государственного ансамбля песни и пляски «Кантеле» (1937 год) до Государственной концертной организации на базе народной культуры с собственной разветвленной инфраструктурой «Дом Кантеле». Кроме традиционных для фольклорных коллективов оркестра народных инструментов и хоровой капеллы, в состав «Кантеле» всегда входило несколько самостоятельных художественных коллективов, работающих в самых разных ис-

полнительских жанрах: вокально-инструментальный ансамбль «Незабудки», русское шуточное фольклорное трио «Нечетное число», финский лирический вокально-игровой ансамбль «Старые холостяки», эстрадный финский квартет «Лейво» («Жаворонок»), фольклорная вокальная группа «Айно», танцевальная группа «Кантеле», ансамбль кантелистов Молодежной студии «Кантеле». Концептуальным принципом развития «Кантеле» стало жанровое разнообразие, определившее и своеобразный творческий почерк ансамбля: от инструментально-хоровых и хореографических концертов и близких к эстраднему обозрению выступлений, имеющих в основе различные виды национального искусства малых форм, до театрализованных концертно-музыкальных программ.

Являясь ансамблем, фольклорно и этнографически представляющим в культурной жизни России Карелию, «Кантеле» всегда уделял большое внимание сценическому костюму. Первоначально это было использование старинной одежды, подлинных образцов народного декоративно-прикладного искусства, были и примеры заимствования костюмов предназначенных для национальных постановок Государственного Финского Театра. В 60-е годы прошлого века в содружестве с художником Алексеем Акимовым были предприняты попытки создания сценических национальных костюмов, соответствовавших жанровому разнообразию и стилистике программ ансамбля. Отказавшись от старинной одежды, фольклорного «букализма», авторы коллекции предложили варианты светских костюмов созвучного моде конца 60-х годов XX века кроя с учетом национальных особенностей костюмного комплекса, детали их варьировались, преобладала приглушенная, мягкая цветовая гамма. Исключение составили коллективы с этнографическим уклоном (группа «Айно», ансамбль «Старые холостяки» и др.), костюмы для которых отличались большей ориентацией на финскую и карельскую народные культуры. Постепенно сложилась практика создания для каждой театрализованной концертной программы новой коллекции сценических костюмов и приглашения для этой работы известных художников республики, каждый из которых привносил свое понимание национального сценического образа. Так, программу «Пой, Кантеле, Победу! Гастроли длиной в войну» в стилистике военного време-

ни оформили и предоставили эскизы костюмов заслуженные работники культуры Карелии Галина и Юрий Атраментовы, для «Вепских фантазий» художник Алла Власенко (заслуженные деятель искусств Карелии) создала более 170-и костюмов и деталей одежды из льна, кожи и других натуральных материалов на основе архивных данных Государственного музея этнографии России (Санкт-Петербург), а сценическая обувь и декоративные бронзовые украшения в этой коллекции — точные копии экспонатов из археологических раскопок древних поселений финно-угорских народов.

Для сценического оформления концертных программ ансамбля «Кантеле» в 1968–1971 годах была приглашена Т. Г. Юфа, она же выступила и в роли художника по костюмам. Ее безупречное чувство стиля и тонкое понимание природы северного народного творчества позволили создать такие образцы современного сценического костюма, которые и сами по себе могут считаться произведениями декоративно-прикладного искусства. Т. Юфа использовала свойственный ей принцип ансамблевого подхода к решению художественного образа для всей коллекции костюмов: они не были разделены согласно жанровому функциональному предназначению (что было характерно для прежних костюмных коллекций «Кантеле»). В ее интерпретации комплексы северо-карельского и финского народных костюмов, особенности их кроя (глухой косоклинный сарафан), мотивы орнаментов и декоративных аксессуарных украшений отождествлялись с поэтическим образом чарующей северной белой ночи с ее серебристо-серым колоритом и графическим рисунком пейзажных далей. Т. Юфа применила неожиданные для подобных костюмных коллекций колористические сочетания и фактурные материалы: тональное сочетание грубофактурных льняных полотен и отбеленного холста с контрастной по тону (в трех цветовых вариантах для разных групп костюмов) тамбурной вышивкой стилизованных национальных орнаментов. Использование приглушенных естественных тонов и упрощенного кроя основных конструктивных элементов костюмов, делало контрастную по тону и символичную по цвету вышивку главным декоративным элементом всего ансамбля. Функциональная принадлежность костюмов (хор, вокальные группы, хореографическая группа и т. п.)

определялась деталями кроя и введением дополнительных цветовых акцентов, тонально сочетаемых с основной колористической гаммой. Немногочисленные аксессуары имитировали серебряные ювелирные финно-угорские украшения и не противоречили общему декоративному замыслу.

Т. Юфа создала и сценические костюмы для ряда жанровых коллективов «Кантеле», у которых этнографический репертуар был преобладающим. Это коллекция для вокальной группы «Айно» — насыщенная орнаментальными и цветовыми ритмами, с несколькими вариантами колористического решения, и костюмы эстрадного финского квартета «Лейво» — современные по крою, с акцентно стилизованными этническими, почти сценически персонажными деталями.

Умение обыграть в костюме сценический образ, соотнести его с яркой индивидуальностью исполнителя и жанром, в котором он работает, присущие костюмному творчеству Т. Юфа, соответствовали главной национальной особенности вокальной народной культуры карел и финнов: они не столько поют, сколько «разыгрывают» песни, чему способствуют специальные музыкальные жанры рифмованной песни — пирилейки (piiri — круг, laikki — игра), сопровождающие танцы и игры, и особый песенный жанр ёйг, основанный на импровизации с использованием традиционной тематики и готовых поэтических формул, метафор, эпитетов, иносказаний. Не случайно, именно Т. Юфа попросили создать эскизы костюмов для вокального мужского ансамбля Финского театра «Манок», пропагандирующего эту исконно народную форму пения — игры. В основу коллекции из 7 индивидуализированных костюмов для каждого участника коллектива был положен бытовой народный финский мужской костюм, акцентно стилизованный в соответствии с амплуа исполнителя.

Признание Т. Юфа в качестве талантливого художника по костюмам давно перешагнуло границы Карелии. Ей неоднократно поступали предложения о сотрудничестве от студии «Союзмультфильм» (для участия в создании мультипликационного фильма «Алые паруса»), от ведущих киностудий страны, в том числе киностудии «Мосфильм», на которой режиссер Г. Васильев снимал фильм «Василий Буслаев». Для этого фильма Т. Юфа создала ряд эскизов историче-



ГК-1678. КМИИ КП-12535. Юфа Т.Г.

Эскизы костюмов к кинофильму «Василий Буслаев»

ских костюмов в стилизованной декоративно-графической манере, отличающихся необычайно богатой колористической гаммой, орнаментальной проработкой деталей и эпической поэтикой образов. К сожалению, этим творческим планам Т. Юфа не было суждено осуществиться в силу обстоятельств и не зависящих от нее причин, однако ее эскизы к фильму остались в частных коллекциях Г. Васильева и К. Пелипенко (один эскиз принадлежит КГМИИ).

Авторские коллекции костюмов Т. Юфа всегда привлекали к себе внимание художественной аудитории, они во многом определяли «лицо» карельской школы национального сценического костюма, формировали традиции и методы использования фольклорного, эпического, и прикладного наследия, способы создания нового сценического дизайна.

Признанием заслуг художницы в этом виде творчества является и тот факт, что в новом проекте «ЭтноКукла Кантеле» (2007 год), предполагающем выпуск эксклюзивной серии кукол в сценических костюмах ансамбля, первыми были представлены куклы в костюмах, авторство которых принадлежит Тамаре Юфа.

Подводя итоги, следует отметить, что для карельской сценографии декорационные работы Т. Юфа оказались тем срезом театральной культуры, в котором принципы игровой и костюмно-аксессуарной образности в купе с эстетизацией воспроизводимых картин жизни и мест действия, делали историческую и этническую стилизацию оправданным и необходимым приемом. Т. Юфа выступала мастером стилизованной декорации в духе неоретроспективизма, и ее фантазийные игры с художественными стилями удачно совмещали драматическое видение спектакля и его сценическую реализацию. Театральная культура Карелии обязана творчеству Т. Юфа сложением традиции создания костюмированных спектаклей, возвращением в сценографию разнообразно трактованных костюмных средств выразительности, создающих общую канву сценического действия. Знаменитое правило Т. Юфа, применяемое для индивидуализации образности персонажа, «костюм = характер = герой» и функционировавшее и в станковой, и в книжной графике, в театральных постановках превращало костюм в самостоятельный сценографический персонаж со своей драматургией и цветовым, эмоциональным лейтмотивом. Понимание «пространства» костюма, выразительных возможностей его силуэта, колористических акцентов, сделало Т. Юфа и одним из самых востребованных художников по костюмам для профессиональных и самодеятельных хореографических и певческих коллективов Карелии и Северо-Запада, во многом сформировавшим региональную школу национального сценического костюма и ее методы использования фольклорного, эпического и прикладного наследия.

Как ни странно, но именно театрально-декорационное искусство дало возможность Т. Юфа не замыкаться в рамках национальной тематики, а обратить свое внимание и на современную драматургию, и на классические пьесы Г. Ибсена, Ю.О'Нилла, Г. Гауптмана, создать удивительные по озорству и декоративным решениям детские спектакли. Т. Юфа была востребована и как художник-декоратор кукольных постановок, где она предстала вполне сложившимся мастером персонажной «портретной» и авторской куклы, создавая редкие по игре фактур и эмоциональной образности тростевые куклы.

Использованная литература:

1. Андреев Ю. И. Наш театр кукол / Ю.И.Андреев. — Петрозаводск: Карелия, 1971, — 31 с.
2. Балакина Е. Ю. Карело-финский эпос на сцене Петрозаводского финского драматического театра / Е. Ю. Балакина // Русско-финские театральные связи. — Л., 1989. — С.45–67.
3. Воронин А. Ансамбль «Кантеле» строит свой дом / А. Воронин // Север. — 2007. — № 1–2. — С. 218–224.
4. Калинин Е. С. Сценография Карелии / Е. С. Калинин // Творчество. — 1980. — № 2. — С. 10–12.
5. Калинин Е. С. Художники Карелии / Е. С. Калинин. — Петрозаводск: ПетроПресс, 2000. — 160 с.
6. Линник Ю.В. Тамара Юфа / Ю. В. Линник // Север. — 1997. — № 2–3. — С. 141–148.
7. Линник Ю. В. Тамара Юфа / Ю.В. Линник. — Петрозаводск, 1997. — 52 с.
8. Никитин П. Е. Театр края Калевалы [Творческий путь Государственного ордена Дружбы Народов Финского драматического театра] / П. Е. Никитин. — Петрозаводск: «Карелия», 1985. — 160 с.
9. Петрозаводский Театр кукол: 1935–1975. — Петрозаводск: «Карелия», 1976. — 24 с.
10. Юфа Т. [Каталог выставки] / [Сост. З. Г. Юсупова; вст. ст. С. Полякова]. — Петрозаводск, 1980. — 52 с.
11. Юфа Т. Краски «Калевалы» [Беседу вел А. Кузнецов] / Т. Юфа // Альманах библиофила. — В. 19. — М.: Книга, 1985. — С. 172–183.
12. Юфа Т. Песни любви и печали [Каталог выставки] / Т. Юфа — Петрозаводск: Verso, 2007. — 24 с.

Дополнительная информация на сайтах:

1. <http://karelia.ru>
2. <http://artmuseum.karelia.ru>
3. <http://library.karelia.ru>
4. <http://puppet.karelia.ru>
5. <http://teatr.karelia.ru>
6. <http://masterskaya.onego.ru>