

объективной телесности зрелищных форм как фактора, проинтерпретированного в модусах эмоциональных реакций, но и постепенному стиранию классических видовых художественных признаков и слиянию искусства с жизнью.

ЛИТЕРАТУРА

1. Постмодернизм: Новейший философский словарь / [гл. науч. ред. и сост. А. А. Грицанов]. – Минск: Современный литератор, 2007. – 816 с.

Сулима А.Н.

(Республика Беларусь, г. Минск)

«ТЕАТРАЛЬНЫЙ ОКТЯБРЬ»: ВИТЕБСКИЙ ТЕРЕВСАТ И М. ШАГАЛ

Октябрьская революция 1917 г. повлекла за собой глобальные перемены в театральном искусстве, которые в процессе реформирования стали программой именуемой «Театральный Октябрь». По данной теме мы можем опираться на исследования А. В. Луначарского, К. Л. Рудницкого, Б. А. Алперса, Д. И. Золотницкого. Луначарский пишет о трех направлениях в воспитательной функции искусства: «Задачи Главполитпросвета в области художественного воспитания масс можно разделить на три рубрики: 1) агитационно – пропагандистская работа через посредство искусства, 2) всяческая помощь выявлению самостоятельного классового пролетарского, а рядом с этим и крестьянского искусства и, наконец, 3) популяризация великих произведений искусств, хотя бы и не имеющих прямой пропаганды и агитации» [9].

В послереволюционный период «театр переживаний» был вытеснен «театром представлений и гротеска». В зрительные залы пришел иной зритель – рабочий класс, на сцену вышло новое поколение артистов (воспитанных по системе «биомеханика»), а на афишах чаще стали появляться имена режиссеров, таких как Всеволод Мейерхольд. А. В. Луначарский, первый нарком просвещения, назначает Марка Шагала уполномоченным по делам искусств Витебской губернии, где в компетенцию М. Шагала входят не только художественное образование, но и театральное искусство. М. Шагал мечтал о театральной реформе, о чем свидетельствуют записи в автобиографии «Моя жизнь», но ему удалось осуществить свои замыслы только в ГОСЕТе. Оформляя спектакли Витебского ТЕРЕВСАТа в 1918 г., он будет лишь на подступах к этой реформе [4].

Тогда как В. Мейерхольд, приняв с радостью Октябрьскую революцию, вступает в ряды компартии в 1918 г., а позже ставит первую пьесу, полностью отвечающую духу советского времени – «Мистерию-буфф» В. Маяковского (оформление К. Малевича). Спектакль будет иметь успех у публики, а слава о Мейерхольдовских постановках разнесется далеко за пределы больших городов России. Возвратившись в Москву, Мейерхольд назначается Луначарским заведующим Театральным отделом (ТЕО). Неоднозначность фигуры Мейерхольда была выражена в некой человеческой «наглости», но и великого художника в нем признало большинство [6]. Этаким «герой 20-х годов», пример для подражания.

Режиссерское бунтарство В. Мейерхольда стало беспредельным: сводки с фронта и распевание Интернационала, митинговые речи, реальные виды транспорта, выезжающие в разгар действия, взрывы и выстрелы, движущиеся декорации, многоуровневое построение мизансцен – все это на сцене, со сцены и в зрительном зале. Мейерхольд, одержим идеей создать «новый театр», он учится и учит одновременно, размышляет, переоценивает. Он читает лекции «Об антракте и о времени на сцене» в Государственных высших режиссерских мастерских, считая своим долгом не упустить ни единой детали театрального искусства [3]. Лозунги Мейерхольда: «Долой рампу, эту заколдованную грань между актером и зрителем!» или: «Сцена должна перешагнуть за рампу!», – эти устремления были направлены к укрощению зрителя и подключению его в участники и подчиненные, наряду с актером, драматургом [1, с.302].

Революцию М. Шагал встретил в Витебске радостно с предвкушением покончить со «старым» миром и начать новое дело. Шагал был не менее одержим, как оказалось, чем Мейерхольд. Он не только занялся открытием школы искусств, более того, он ее возглавил. Через год (1918 г.) Шагал назначается Луначарским Уполномоченным по делам искусств Витебской губернии, где в его подчинение входят театр, музеи и художественное образование. Позднее Луначарский на эту должность назначает Мейерхольда. Разница во времени и в месте – Витебск и Москва. В 1910–1920-х гг. «еврейское национальное самоопределение» возрождается, литература на идиш, традиционное национальное искусство вызывает интерес у еврейских исследователей. В Витебске в эти годы открылся Театр революционной сатиры (ТЕРЕВСАТ) – первый в Советской России агитационно-пропагандистский театр миниатюр. Начал действовать в 1919-1920 гг. Создан по инициативе поэта-сатирика, руководителя Витебского отделения РОСТА М. Я. Пустынина. Театр размещался в здании кинотеатра «Рекорд». Спектакли были агитационными, протяженностью от тридцати минут до полутора часов. Художественным оформлением первых спектаклей занимался М. Шагал. Это были плоскостные, яркие декорации, открывающие новые возможности для передвижного театра. В основе ТЕРЕВСАТа лежала импровизационная исполнительская техника, легкость, народный юмор, тенденции площадного театра. Героями выступлений становились спекулянты, кулаки, Врангель, Колчак. В спектакле зачитывали телеграммы с фронта (потом это применит в своей постановке «Зори» Мейерхольд), разыгрывались петрушечные представления, сценки, тантамарески. В тантамаресках исполнители сквозь прорези в планшете-занавесе просовывали руки, на которые надевались сапоги и шаровары, артиста было видно только до пояса. Куклы в постановке не использовались. Актеры гримировали ярким густо нанесенным гримом глаза, щеки и даже уши. Артисты находили контакт со зрителем благодаря выбранной тематике сценок, в основном это были злободневные вопросы. ТЕРЕВСАТ Витебска был первым театром подобной деятельности, после чего его примеру последовали другие города России, Украины, Армении.

Весной 1920 г. театр отправился гастролировать в Москву, программа состояла из тантамарески «Три витязя», «Памяти парижских коммунаров» А. Арго, М. Пустынина «Марш ТЕРЕВСАТА» и др. Среди тех, кто принял участие в премьерных показах, был Л. Утесов и В. Топорков [8, с. 343-344].

В 1920 г. летом, ТЕРЕВСАТ переехал в Москву окончательно. На этом сотрудничестве театра с Шагалом закончилось, декорации к тем номерам, в которых использовалось Шагаловское оформление, были переписаны другим художником – по заданию нового худрука театра Д. Гутмана.

Начался новый, более плодотворный, период под управлением Мейерхольда. Театр отказался от малых форм, им на смену пришли многоактные постановки. А в июне 1922 г. театр переименовали из ТЕРЕВСАТА в Театр Революции. Для Мейерхольда театр Революции стал театром масс, а ТИМ – театром-студией, лабораторией новых исканий [6].

В своей статье «Марк Шагал – художник театра» В. Мальцев считает, что ТЕРЕВСАТ не прошел бесследно и отразился в некоторой степени в будущей работе М. Шагала над оформлением зала ГОСЕТа, а также был недооценен иными режиссерами и критиками так, как впоследствии С. Михоэлсом. Трудно сейчас искать связь, т.к. работы Шагала в ТЕРЕВСАТе не сохранились, нет также и фотодокументов, а в автобиографической книге «Моя жизнь» Шагалом не написано об этом ни строки.

М. Шагал едет в Москву по приглашению А. Грановского готовить к открытию будущий ГОСЕТ. А в своей книге «Моя жизнь» он напишет об этой встрече скромно и неоднозначно: «Мейерхольд, в длинном красном шарфе, с профилем поверженного императора, – оплот революции на сцене. Еще недавно он работал в Императорском театре и щеголял во фраке. Он понравился мне. Один из всех. Жаль, не довелось с ним поработать» [7, с. 215,216].

М. Шагала и В. Мейерхольда объединяла творческая целеустремленность и работоспособность, новаторство в искусстве, оба – гении, оба – непревзойденные художники, оба – еврейской крови. Мейерхольд, как и Шагал, был верен гротеску. Гротеск – это проявление религиозной и художественной стороны культурного слоя еврейского народа. «Гротеск стремится подчинить психологизм декоративной задаче. Вот почему во всех театрах, где царил гротеск, так значительна была сторона декоративная в широком смысле слова. Декоративны были не только обстановка, архитектура сцены и самого театра, декоративны были мимика, телесные движения, жесты, позы» [1, с.307].

ЛИТЕРАТУРА

1. Элкана, А. Карл-Казимир-Теодор-Всеволод Мейерхольд: Исследование жизни и творчества / А. Элкана. – М. : КРУК-Престиж, 2006. – 712с.
2. Апчинская, Наталья. Театр Марка Шагала/ Н. Апчинская. – Витебск : УО "ВГТУ", 2004. - 24 с.
3. Золотницкий, Д. Мейерхольд. Роман с советской властью / Д. Золотницкий. – М. : Аграф, 1999. – 384 с.
4. Мальцев, В. Марк Шагал – художник театра(1918 – 1922гг., Витебск – Москва) / В. Мальцев // Шагаловский сборник. Вып. 2. Материалы VI-IX Шагаловских чтений в Витебске (1996-1999). – Витебск, 2004. – С. 37–45.
5. Подлипский, А. Марк Шагал. Основные даты жизни и творчества / А. Подлипский. – Витебск, 2000. – 64 с.
6. Рудницкий, К. Мейерхольд / К. Рудницкий. – М. : Искусство, 1981. – 423 с.
7. Шагал, М. Моя жизнь / М. Шагал // пер. с фр. Н. Мавлевич. – СПб. : Издательский дом «Азбука-классика», 2006. – 256 с.

8. Энциклопедия русского авангарда / Т. В. Котович. – Минск : Экономпресс, 2003. – 416 с.
9. Луначарский, А. Наши задачи в области художественной жизни [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lib.vkorp.com> – Дата доступа : 20. 10.2013.

Толубко В.А.
(Украина, г. Киев)

РЕЖИССУРА ФОЛЬКЛОРНОГО ФЕСТИВАЛЯ

Фольклорные фестивали в Украине пользуются большой популярностью и неизменно собирают многотысячные аудитории. Сегодня в эпоху глобализации такие фольклорные форумы содействуют культурному обмену между нациями, этническими группами и социальными объединениями. Широкая информация о различных культурах содействует мирным контактам между народами, снижению между ними антагонизма и агрессии. Однако глобализация связана также с постепенной унификацией многих аспектов национальных культур, что порождает и противоположную тенденцию, когда агрессивное навязывание "уравниловки" всего культурного пространства вызывает обратную реакцию – интерес к собственной культурной традиции и фольклорной традиции других народов, а также желание сберечь собственные культурные ценности. В Украине интерес к фольклорной культуре имеет свои особенности. В условиях постоянных запретов на украинский язык и национальную самоидентификацию только народная традиция была тем постоянным фундаментом, который способствовал возрождению украинской культуры как самостоятельного явления в общеевропейском культурном контексте. Поэтому в Украине фольклорные фестивали очень популярны, как способ собственной культурной самоидентификации. Украинская фольклорная культура не сводится исключительно к рустикальной культуре, а включает и культуру других социальных пластов, таких как казачество, ремесленничество, а также шляхетско-рыцарские традиции украинской культурно-политической элиты. Этот культурный пласт имеет огромный драматургический потенциал для театрализованных фестивальных зрелищ.

Отличительной чертой фольклорных фестивалей есть максимальная сосредоточенность вокруг народной культурной традиции, которая на таких мероприятиях ретранслируется в театрализовано-зрелищных формах. Основным заданием режиссера является органическое сочетание традиций культуры непрофессиональной, вариативной, которой априори есть фольклорная культура, с определенными правилами и законами зрелищных искусств, как мастерства профессионалов. При этом следует избегать механического перенесения традиционных обрядов, песен, игр на фестивальную сцену, а стремиться при помощи художественных средств передать атмосферу народной праздничной культуры. Перед режиссером стоит задание органического соединения прошлого и настоящего, а также построения фестивального действия таким способом, чтобы заинтересовать и увлечь современника народной традицией, осветить и представить ее на эстетическом языке современности.