

изобретение современного варианта мистериального действа. В этой связи закономерным предстаёт разделение на «поющих» и «играющих» актёров. Так, будучи носителем главных жреческих атрибутов, иерофант Эвмолп подспудно руководит всем ходом ритуального действа. Свидетельством этому являются четыре масштабных вокальных монолога героя, сочетающего в себе функции повествователя и комментатора событий, что подчёркивается его постоянным присутствием на сцене. Параллельно Эвмолп «озвучивает» непоющих героев (Плутон, Меркурий, Триптолем), благодаря чему в музыкальные эпизоды такого рода проникает яркая портретная характеристичность. Схожими функциями наделяется хор, репрезентируемый композитором в качестве повествующего, комментирующего и участвующего в действии самостоятельного персонажа, живо реагирующего на происходящие события. Следует также указать на чисто декламационную партию Персефоны, резко ограничивающую главную героиню от других участников мистериального действия, образ которой отличается возвышенной статичностью. Эффект статуарности, сопровождающий Персефону, создаётся так же благодаря преобладанию в сочинении вариантно-строфических и остигматных форм, «раскрашиваемых» светлыми оркестровыми красками.

Модель контрапунктического театра, представленная в «Персефоне», характеризуется усилением ритуально-обрядового начала, благодаря чему в «за-главие» спектакля выносится слово (пропеваемое и декламируемое) и его пла-стическое сопровождение. При этом декламация выступает ключевым средством в сакрализации истории о Персефоне, выполняя важные ритуальные функции и рассредоточиваясь по узловым точкам сочинения. Насыщение ритуальной энергетикой повлекло за собой усиление сценической статичности, подчёркнутой патетичности тона высказывания и строгости вокальной интонации, дополняемой утончённо-рафинированной инструментальной.

*Сулима А. Н.  
БГАИ, Минск*

## **ЕВРЕЙСКИЙ ТЕАТР ХУДОЖНИКА (1910 Г-1944 Г): МАРК ШАГАЛ, ТАДЕУШ КАНТОР**

«Театр художника» самостоятельное направление в художественно-декорационном искусстве. В.И. Березкин посвятил данному явлению не одну монографию. В исследовании российского и польского театрального пространства, он исследует путь многих художников. Художников Витебской школы — Э. Лисицкого и К. Малевича, монография «Польский

театр художника» посвящена трем личностям — Кантору, Шайне, Мондзику. В монографии «Советская сценография 1917—1941», а также в книге «Искусство оформления спектакля» мы не находим имя Марка Шагала.

Можно предположить, что упоминание о Шагале было нежелательно, оно было вычеркнуто по идеологическим причинам, тем самым затерто. В итоге, по прошествии времени, обнаружить документальное доказательство работы Шагала в театре, на постсоветском пространстве, было не просто. Но такие исследования существуют и их немало.

Каждый художник — сын своей эпохи. Художник не только отражает время, он сам — отражение. Тадеуш Кантор и Марк Шагал, художники еврейского происхождения, но у одного белорусские корни, у другого польские. Они говорили на разных языках, но родились оба в местечке: Шагал в Лиозно под Витебском. Кантор в Велеполе под Краковом. Двадцать восемь лет разницы в возрасте, к тому моменту, когда Кантор появится на свет, Шагал дебютирует как театральный художник в качестве помощника Л. Бакста. Он поможет в оформлении декорации к балету «Нарцисс» С. Дягилева, успеет потрудиться в мастерской «Улье» на улице Монпарнас в Париже, выставит художественные работы в галерее «Штурм» Берлина, познакомится с Б. Сандрамом, Г. Аполлинером, Х. Сутиным, А. Модильяни, П. Пикассо и женится на Б. Розенфельд — вдохновительнице и музе всей его жизни.

Тадеуш Кантор в двадцать четыре года закончил Краковскую художественную академию, начал свои художественные эксперименты в довоенный период, а во время войны продолжил, создав Независимый театр, где ставил пьесы Ю. Словацкого и С. Выспяньского. Он явно тянулся к исканиям Г. Крега, где кукла (у Кантора предмет) становится с артистом на одну ступень и существует как полноценный исполнитель.

« В театре: (1944!) Предмет перестал быть реквизитом, Служащим актерам в их игре. Просто: БЫЛ СУЩЕСТВОМ Наравне с актером. БЫЛ АКТЕРОМ. Предмет — АКТЕР!» [3, с. 17]

« В этот период М. Шагал, вместе женой Беллой и дочерью Идой, успевает спастись из оккупированной Франции. В 1941 г. они прибывают в США» [4, с. 28]. Задолго до этого в 1920—21 гг. Шагал выполняет настенные росписи в ГОСЕТе и оформляет к спектаклю «Вечер Шолом-Алейхема» костюмы и декорации, данный факт подлежит подробному анализу на основании исследований В. Мальцева, Н. Алчинской, А. Шатских и др.

В США Шагалы находят не только прибежище, но и интересное предложение, от которого художник не решится отказаться. « Балетный театр Нью-Йорка при поддержке известного импресарио Сола Юорока заказывает художнику оформление балета «Алеко» [1, с. 16]. Художник пишет четыре задника, в одном из которых « Петербургская фантазия» изображает белого

скакуна, запряженного в колесницу, поднявшийся ветер не может погасить зажженные свечи, внизу город, охваченный красным заревом, а слева от города в идентичной цветовой гамме, что и небо, виднеется кладбище. Шагал интуитивно, подсознательно выдает на полотно задника эмоции, переживания, завуалированные символами. Рассмотрим некоторые из них: “число шесть (шесть свечей) — союз и равновесие, графическое выражение шестиугольник, выраженный союзом двух треугольников, известных как Звезда Давида, символ совершенного равновесия, иногда считается символом человеческой души” [7, с. 35]. А в данном случае беспокойство за еврейский народ. Колесница (Меркаба — иврит) символика цепи снисхождения от Бога в мир явлений. “Согласно видению пророка Иезекииля, она истолковывается как центр, группирующий все каббалистические учения” [7, с. 204]. “Белая лошадь — солнечный символ света, жизни и духовного просветления” [7, с. 452]. Таким образом, можно предполагать, что еврейские корни, духовность, вера занимают главные позиции в подсознании художника, не смотря на «пушкинскую» тематику балета, он вносит еврейские краски. Его манера изображения и выбор цвета и света отображает события того периода, так город изображен красным — в пожарах и крови, над всем изображением глубокий синий — тьма и неизвестность, но лошадь и свечи в обрамлении солнечного света как надежда на победу и возвращение к миру и согласию.

Подпольный театр Кантора военного периода базировался не в театре, а на квартирах. Адреса были известны только проверенным зрителям и исполнителям. Возле Кракова был создан лагерь смерти Освенцим, удивительно, как Кантор не оказался там, он не выехал за пределы, а умудрился творить, таким образом, оказывал сопротивление, поддерживая надежду в человеческих сердцах. «Работу над «Возвращением Одиссея» Кантор начал с поисков сценографических метафор, которые своей пластикой и формой выразили бы некие обобщенные категории и в таком качестве могли бы восприниматься визуальными персонажами спектакля» [3, с. 17]. В центре комнаты стояла трапезничное приспособление, символизирующее алтарь, либо каменную плыбу. Последующие показы были на других квартирах, здесь Кантор отказывается от макета, оставляет комнату в реалистических условиях со следами пуль, использует репродуктор, веревку, отбитые кирпичи, прогнившие доски, колесо; зрителей расположили на ящиках. В этом игровом пространстве двигался, жил, произносил текст Одиссей. Здесь начинается будущая эстетика «Театра смерти» Т. Кантора. Спустя несколько десятилетий художнику будет, чем удивлять зрителя. Вопросы Холокоста, еврейства, религиозной принадлежности, человеческого выбора и судьбы поднимет автор спектаклей Кантор в своем театре «Крико-2». Так, в спектакле «Я сюда уже никогда не вернусь», маршируя, выходили на сценическую площадку артисты, одетые в немецкую форму, имитируя игру на скрипке, которую держали в руках. Но поразительным фактом

было следующее, а именно то, что выводил их дирижер-еврей. Кантор нашел великолепный подход, символ «от обратного». Этот образ захватывал весь зал, включая зрителя, завораживал, но в то же время наводил страх.

Марк Шагал и Тадеуш Кантор никогда не были знакомы, хотя, несомненно, знали друг о друге, они поддерживали и дополняли еврейскую культуру театральными работами в самый тяжелый период жизни европейских стран во время Второй мировой войны.

Т. Кантор скончался в возрасте 76 лет в Кракове в 1990 г., М. Шагал ушел из жизни вдали от родного города Витебска, в Сен-Поль-де-Вансе в 1985 г., не дожив до своего столетия двух лет.

### Литература

1. Алчинская Н. Театр Марка Шагала (Конец 1910—1960-годы). Витебск: Из-во УО «ВГТУ», 2004. — 22 с.
2. Березкин В. И. Искусство оформления спектакля. — М.: Знание, 1986. — 128 с.
3. Березкин В. Польский театр художника: Кантор, Шайна, Мондзик/ Виктор Березкин. — М.: Аграф, 2004. — 336 с. Цит. по кн.: Т. Kantor: Rewindykacje. Przedmiot 1944. Maszynopis.
4. Березкин В. И. Советская сценография. 1917—1941. — М.: Наука, 1990. — 224 с.
5. Котович Т. В. Энциклопедия русского авангарда — Мн.: Экономпресс, 2003. — 416 с.
6. Подлипский А. М. Марк Шагал. Основные даты жизни и творчества — Витебск: Витебская областная типография, 2000—64 с.
7. Полная энциклопедия символов/сост. В. М. Рошаль. — М.: АСТ; СПб.: Сова, 2007. — 515 с.

*Трапянок У. А.  
БДУКіМ. Мінск*

### БЕЛАРУСКІ РАДЫЁТЭАТР У ХХІ СТАГОДДЗІ

Гісторыя радыётэатра Беларусі налічвае ўжо амаль 8 дзясяткаў гадоў. На месцы цяперашняга сталічнага кінатэатра “Перамога” па вуліцы Інтэрнацыянальнай у 1930-я гады размяшчаўся будынак Клуба харчавікоў, які на той час быў адной з лепшых пляцовак Мінска. Менавіта там у 1934 годзе пачаў дзейнічаць радыётэатр [1, с. 10], які прапаноўваў слуша-