

5. Чурко, Ю.М. Линия, уходящая в бесконечность: Субъективные заметки о современной хореографии / Ю.М. Чурко. – Мн.: Полымя, 1999. – 224 с.: ил

*Анна Сулима*

## **ФЕНОМЕН ТЕАТРАЛЬНОГО ЭКСПЕРИМЕНТА М. ШАГАЛА И А. ГРАНОВСКОГО**

Сотрудничество художника М. Шагала с режиссером А. Грановским произошло в 1921 г. в Государственном камерном еврейском театре (ГОСЕКТе, позже ГОСЕТ). Театр А. Грановского, наряду с театром В. Мейерхольда, А. Таирова, Е. Вахтангова выдержал натиск течения авангарда в искусстве. Идея дематериализации сценического пространства увлекала и вдохновляла таких художников, как М. Шагал, Э. Лисицкий, К. Малевич, Р. Фальк и других.

Марк Шагал, начав сценические эксперименты в духе «Театрального Октября» в ТЕРЕВСАТЕ (Витебск), продолжил, по приглашению искусствоведа А. Эфроса, сценографические поиски в ГОСЕКТе (Москва). Театр А. Грановского, ГОСЕТ, нуждался в художественном решении новых режиссерских экспериментов. Слово на сцене звучало на языке идиш, бытовые вещи возводились Грановским в ранг «эстетического» и «поэтического». Как и в театре «Габима» Е. Вахтангова (спектакли шли на иврите), так и в театре А. Грановского (спектакли на идиш) язык не являлся определяющим. Доминантной составляющей режиссерских исканий Грановского стала ритмопластика в построении мизансцен. В обоих еврейских театрах, конкурирующих между собой, ставки делались на образы, созданные артистами, мелодику звучащего слова, а не дословное понимание текста зрителем (стремились к практически недостижимому – говорить на любом языке так, чтобы зрителю стало понятно, о чем идет речь). В ГОСЕТе спектакли отличались музыкальностью, легкостью, динамикой темпо-ритмического решения, первоклассным построением пластического рисунка массовых сцен, выразительностью жестов.

Изучению феномена ГОСЕТа посвящена монография В. Иванова, исследования А. Шатских, А. Каменского, Н. Апчинской, адресованные некоторым аспектам театральной деятельности М. Шагала в ГОСЕТе; книга-автобиография М. Шагала, мемуары А. Азарх-Грановской, монография А. Эфроса. Эти работы являются документальной основой к нашему исследованию. На сегодняшний день изучению феномена режиссуры А. Грановского посвящено мало исследований в связи со статусом «невозвращенца» этого театрального деятеля, запрещенности упоминания, замалчивания его имени на долгие годы (намного позже это произошло с и с М. Шагалом). В книге воспоминаний С. Михоэlsa мы находим крайне мало информации о нем. В 1928 г. ГОСЕТ находился за рубежом на гастролях, Грановский не вернулся. С 1928 г. по 1937 г. он находился в Европе, умер во Франции (Париж). Период жизни за границей режиссер заполнил творческими работами в театре и кино, о чем свидетельствуют скудные факты, но глубокого анализа пока не существует из-за нехватки материалов.

Режиссерский метод Грановского был построен на принципах театральной немецкой школы М. Рейнхардта, суммированных с жадной жаждой возрождения еврейского национального театра. Дух «театра-храма», принцип «искусство ради самого искусства» наполняли театр Грановского, его режиссерские искания были созвучны со словами учителя: «в будущем мне видится такой театр, который вернет людям ощущение радости, который возвысит их над серой убогой повседневностью и позволит вдохнуть ясный и чистый воздух прекрасного... люди... тоскуют по более ярким краскам и возвышенной жизни» [2, с. 55].

Привлеченный к строительству «нового» еврейского театра М. Шагал был вовлечен в общую атмосферу эксперимента: «вот возможность перевернуть старый еврейский театр с его психологическим натурализмом и фальшивыми бородами. Наконец-то я смогу развернуться и здесь, на стенах, выразить то, что считаю необходимым для возрождения национального театра», – писал художник в книге «Моя жизнь» [3, с. 227]. Он разместил настенные панно в зрительном зале, который искусствоведы назвали «шагаловской шкатулкой (или коробочкой)». Панно «Введение в еврейский театр» находилось слева от сцены, параллельно на другой стене – фриз «Свадьба»; 4 композиции «Музыка», «Танец», «Драма», «Литература» висели в простенках между окнами; у входа в зал, слева, размещалось панно «Любовь на сцене». Ансамбль дополнял декорированный козами занавес и плафон [4]. А. Эфрос писал: «Вся зала была ошагалена. Она (публика) была потрясена. Я вынужден был неоднократно выступать перед спектаклем с вступительным словом и разъяснять...» [5, с. 204]. Шагал видел в оформлении зала некую прелюдию таинства под названием «еврейский театр». Не в угоду видению Грановского и Эфроса, а вовлеченного в акт творческого вдохновения, художник превратил зал в «собственный храм» театрального искусства. Тем не менее, мы находим в автобиографии Шагала жажду признания со стороны режиссера и труппы. «Желая... что-нибудь увидеть и понять», артисты изучали панно художника, и неслучайно спустя некоторое время в его адрес прозвучало высказывание Михоэlsa: «...я изучил ваши эскизы. И понял их. Это заставило меня целиком изменить трактовку образа. Я научился по-другому распоряжаться телом, жестом, словом,» – эти слова – доказательство признания мастера [3, с. 229].

По видению Шагала, Грановский «изживал увлечение Рейнхардтом и Станиславским» не так стремительно, как хотелось художнику, но увлечение режиссера экспериментальным театром главенствовало [3, с. 229]. По мнению автора статьи, подлинное искусство не может находиться долгое время под влиянием

определенных «школ» и течений, так или иначе оно ищет собственный самобытный творческий выход. М. Рейнхардт, представитель театральной «школы натурализма», не отрицал экспериментальное творчество, отдавал дань новаторству тем самым подчеркивая его значимость: «я также не буду бояться эксперимента, так как верю в его ценность, чего я не буду делать, так это – эксперимент ради эксперимента» [2, с. 56].

Еврейский театр был основан на возрождении национальных традиций, как искусство Шагала – на «воспевании» местечковости еврейского быта. Совокупность звучащего народного слова в мизансценах А. Грановского в художественном оформлении М. Шагала представляла собой сплав экспериментально-поэтического театра в чистом виде.

Всеобщая послереволюционная беднота, нехватка питания в 1920-е гг. не мешала, а вдохновляла творческих людей, они, одержимые результатом революции, трудились во благо перемен. М. Шагал, который за 40 дней, питаясь «хлебом и молоком», закончил работу над сценографическим замыслом, не выпал из атмосферы всеобщего послереволюционного духа [3, с. 224]. Замысел художника над постановкой «Вечер Шолом-Алейхема» на основе одноактной пьесы «Мазлгов» (с идиш – «поздравляю») был воплощен с помощью грима актеров, костюмов и декораций. Грим артистов отражал шагаловское пристрастие к теме цирка, как и на панно «Введение в театр», украшающие костюмы арлекинов ромбы были перенесены на лица исполнителей. Разноцветными тонами он покрыл лица персонажей пьесы и предлагал актеру Михозлсу «сделать... маску с одним глазом» [3, с. 227].

Костюмы не шили на заказ, но из старой одежды Шагал мастерил пристойные сценические вещи с помощью красок. Щепетильное отношение к мелким деталям декора, для глаза зрителя не доступного, возмутило А. Эфроса: «он (Шагал) явно считал, что зритель – это муха, которая улетит со своего кресла, сядет к Михозлсу на картуз реб-Алтера и будет тысячу кристалликов своего мушиного глаза разглядывать, что он, Шагал, там начудесил. Он не искал ни типов, ни образов, он просто сводил их со своих картин» [5, с. 205]. Эфрос был не справедлив к художнику, к этому склоняются многие исследователи.

Самобытность Шагала отразилась на декорациях с большим пониманием труппы и меньшей критикой, решение было условно: купе поезда, маленький паровоз, движущийся по арке, и еврейская кухня, на которой пили чай и ели невидимые зрителю угощения. Сегодня принцип «условности» вряд ли вызовет удивление, а в 1920-е гг. – время реалистического искусства – это считалось признаком авангарда. У Шагала была собственная точка зрения на театральное искусство, она была выражена в оппозиционных взглядах на «систему К. С. Станиславского». Художник считал этот путь непродуктивным по отношению к еврейскому театральному искусству. Шагал восхищался В. Мейерхольдом: «...в длинном красном шарфе, с профилем поверженного императора, – оплот революции на сцене... он понравился мне. Один из всех. Жаль, не удалось с ним поработать» [3, с. 215]. Не произошло сотрудничества не только с автором сценической «биомеханики», но и с режиссером А. Таировым (в театр которого попал по рекомендации Я. Тугендхольда) Шагал не сошелся в творческих взглядах. Позже, после работы в ГОСЕКТе, художника пригласил драматург пьесы «Диббук» С. Ан-ский, в другой еврейский театр «Габима», режиссером которого являлся Е. Вахтангов, но и там творческого понимания не произошло. Более того, шагаловское искусство в театре Вахтангов назвал «извращением» и подчеркивал, что «верна только система Станиславского» [3, с. 232].

Искусствоведы, историки в своих исследованиях склоняются к мысли, что опыт М. Шагала в еврейском театре можно расценивать как неудачный (критика со стороны А. Эфроса, конфликт с А. Грановским, уход Шагала из театра), но достаточно плодотворный, на наш взгляд, его можно назвать экспериментальным, неординарным. Сценографический опыт художника в еврейском театре нужно рассматривать, как систему взглядов двух творцов, как некий сплав свободной «психопластики» Шагала и экспрессивной «поэтической» режиссуры Грановского.

#### Список литературы:

1. Азарх-Грановская, А. В. Воспоминания. Беседы с В.Д. Дувакиным / А.В. Азарх-Грановская. – М. : Мосты культуры : Гешарим, 2001. – 197 с.
2. Искусство режиссуры за рубежом. Первая половина XX века : хрестоматия / под ред. Л.И. Гительман. – СПб. : Чистый лист, 2004. – 319 с.
3. Шагал, М.З. Моя жизнь / М.З. Шагал. – М. : АСТ : Зебра Е. – Владимир : ВКТ, 2010. – 288 с.
4. Шатских, А.С. Театральный феномен Марка Шагала / А.С. Шатских. – Витебск : Музей Марка Шагала, 2001. – 27 с. – (Науч.-попул. сер. «Музей Марка Шагала»; вып. 3).
5. Эфрос, А. Профили: Очерки о русских художниках / А. Эфрос. – СПб. : Азбука-классика, 2007. – 320 с.

*Алеся Силаева*

#### ОПЫТ ИЗУЧЕНИЯ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В НОРВЕЖСКОМ УНИВЕРСИТЕТЕ

В 2012 году я провела учебный семестр в Telemark University College (далее – TUC) в Норвегии. Было очень интересно сравнивать европейские методы обучения традиционной культуре высшей школы с белорусскими.