

Национальный театр и творчество М. Шагала

А.Н. Сулима
(Минск, Беларусь)

В статье автор рассматривает еврейские национальные театры ГОСЕТ и «Габима» начала XX века, особенности их развития. Автор уделяет пристальное внимание сотрудничеству М. Шагала с театром ГОСЕТ и режиссером А. Грановским.

Ключевые слова: национальный театр, актерская индивидуальность, сцениграфическое искусство.

Рассматривать национальный театр, становление его традиций, эволюцию вне контекста исторического развития народа, религии, культуры, обрядов, языка невозможно. Двухязычие еврейского народа – идиш и иврит – во многом определило дальнейшие пути развития не только литературы, но и национального театрального искусства. Язык идиш зародился в XVI веке в странах Центральной и Северной Европы и стал средством коммуникации еврейского народа. Сегодня он относится к категории «мертвых языков». К началу XVIII века все сферы еврейской культурной жизни объединил иврит, сохраняя религиозные, эстетические, интеллектуальные, этические нормы и идеалы.

Изначально у евреев не было театра как такового. Он принимал площадное обличье, где действовали шуты, скоморохи. Праздничная еврейская культура (ритуалы, обряды, повседневная жизнь) вобрала в себя театральные выразительные формы. Ярким воплощением зрелищного искусства стали традиционная еврейская свадьба и праздник Пурим. В литературе (в частности, в драматургии) использовали иврит, но к XVII веку в написаниях пьес на библейский сюжет уже используется идиш. В небольших театрах демонстрировались спектакли на обоих языках – идиш и иврите. В сентябре 1883 года указом правительства Российской империи был запрещен идиш, вследствие чего закрылись многочисленные театры. Во многих произошел переход трансляции драматургии на немецкий язык (только в таком случае труппе позволялось оставаться театром), оставшиеся коллективы перешли в статус «передвижных»[4]. Более 30 лет понадобилось, чтобы

возникла потребность в возобновлении национальной еврейской театральной традиции. Нужно заметить, что этому способствовала Октябрьская революция (1917 г.), которая повлекла за собой культурные изменения в различных видах искусства – в Петербурге и Москве организовывается театральная студийная работа. Два еврейских театра стали завоевывать признание и причастность к развитию национального искусства на русской земле. Театр «Габима» (с иврита – «сцена») переехал из Польши в Москву в 1917 году [1].

В 1919 году режиссер А. Грановский открыл театральную студию в Петербурге, через год она стала Еврейским камерным театром, позже, с переездом в Москву, добавился статус – Государственный еврейский камерный театр (ГОСЕКТ). В 1945 году слово «камерный» убрали, осталась аббревиатура ГОСЕТ [3]. В Государственный еврейский камерный театр к А. Грановскому (к тому времени театр переехал в Москву) М. Шагал пришел по приглашению искусствоведа А. Эфроса. Грановский в поисках нового подхода к национальному сценическому искусству нуждался в нестандартном художественном мышлении, поэтому пригласили М. Шагала.

В основу театрального искусства, независимо от народной принадлежности, положена драматургия, искусство звучащего слова. Московский государственный еврейский камерный театр (ГОСЕКТ) обращался к зрителю на языке идиш, но это не выделяло данный театр от других, не менее значимых в 1920-е годы храмов драматического искусства. Основателем Государственного еврейского театра стал режиссер А. Грановский. Большой вклад в развитие театра внесли актеры В. Зускин и С. Михоэлс, а первым сценографом стал М. Шагал. В плоскости сценического пространства художник сформулировал собственную точку зрения на то, каким должен стать еврейский театр, а также противопоставил режиссуре персональное метафорическое искусство живописи.

Отметим различие творческих методов Е. Вахтангова (режиссера «Габимы») и А. Грановского (режиссера ГОСЕТа). Они пришли в искусство разными путями: Е. Вахтангов (1883–1922 гг.) обучался на юридическом факультете (Москва), позже закончил театральную

студию при Художественном театре К. Станиславского. А. Грановский (1890–1937 гг.) учился в школе сценических искусств (Петербург), в Германии постигал основы театральной режиссуры у М. Рейнхардта, в Швеции брал уроки кинорежиссуры. Языком изложения драматургии в театре «Габима» был иврит, в ГОСЕТе – идиш. По-разному велись преподавания в театральных студиях при вышеперечисленных театрах. Режиссерские поиски, стили опирались на разные «театральные школы». В «Габиме» обучение велось по системе К.С. Станиславского: «искусство переживания» основанное на развитии внутренней техники актера, тогда как в театре Грановского был упор на внешние элементы техники – артист прекрасно распоряжался телом, жестом, двигался в различных темпоритмах. Тем не менее, языком драматургии стали идиш – язык народа и иврит – язык книги. Театры конкурировали между собой за завоевание зрительской аудитории. Так, по рекомендации автора пьесы «Гадиббук» С. Анского Марка Шагала пригласили в «Габиму» в качестве сценографа, но сотрудничество не состоялось ввиду несоответствия художественных вкусов художника и режиссера Е. Вахтангова. В.В. Иванов склоняется к мысли, что Е. Вахтангов в тот период не был готов к эстетическому восприятию М. Шагала [2]. В автобиографической книге художника «Моя жизнь» есть описание нескольких встреч Шагала и Вахтангова во время репетиционного процесса, от которых у художника осталось ощущение несоответствия взглядов на художественный процесс. Е. Вахтангов практиковал учение Станиславского: он, опираясь на методы «реалистического искусства» в сопряжении с еврейской драматургией на иврите, возрождал, таким образом, национальное еврейское искусство. Автор статьи считает, что именно «национальное» в меньшей степени увлекало режиссера.

Марк Шагал отрицал театральные методы К.С. Станиславского (применительно к еврейской театральной традиции), его увлекало новаторство режиссуры В.Э. Мейерхольда. Действительно система Станиславского построена на внутреннем переживании артиста, в результате чего рождается жест, поступок, действие. В противовес ей построена система Мейерхольда – «биомеханика», которая базируется исключительно на внешней технике актера, в результате чего возникает нужное внутреннее состояние. От «внешнего к внутреннему» по системе В.Э. Мейерхольда и наоборот «от

внутреннего к внешнему» по теории К.С. Станиславского. На самом деле еврейский театр нуждался в новом подходе, не основанном на уже существующих системах. Можно считать, что Шагал-Грановский в творческом плане – верное сочетание доктрин. Полноценный творческий акт Марка Шагала с еврейским театром состоялся в ГОСЕТе в режиссерском обрамлении А. Грановского. В итоге получился обновленный вариант модели национального театрального искусства.

Государственный еврейский театр открылся 1 января 1921 года в Москве, в бывшем жилом помещении (Чернышевский переулок), спектаклем «Вечер Шолом-Алейхема» по мотивам трех произведений: «Мазлтов» (с идиш – «Поздравляю»), «Агенты», «Салыги» (с идиш – «Обман»). Успех спектаклю принесли тенденции: экспериментальные режиссерские – А. Грановского и авангардистские – М. Шагала, наполненные языковым колоритом (идиш). Художник оформил зрительный зал, который назвали «шагаловской шкатулкой» (в некоторых исследованиях ее называют коробочкой) [1], [3]: панно «Введение в еврейский театр» находилось слева от сцены, параллельно на другой стене – фриз «Свадьба»; «Музыка», «Танец», «Драма», «Литература» – эти композиции висели в простенках между окнами. У входа в зал слева, художник поместил панно «Любовь на сцене». Ансамбль дополняли декорированный козами занавес и плафон. 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].

Марк Шагал спроецировал в стиле авангарда занавес, декорацию (простую еврейскую кухню), вагон, а также костюмы. Тщательно выверенные детали на костюмах были чрезвычайно важны для художника – однако это не было оценено по достоинству режиссером Грановским, искусствоведом Эфросом и всем артистическим составом. На тот момент, каждый из творцов (Шагал и Грановский) шел в своем направлении. На самом деле их пути были едины в поисках национальной особенности еврейского театра. М. Шагал не продолжил работу в театре А. Грановского, тем не менее, этот важный период стал для него отправной точкой к будущим масштабным сценографическим работам в театре балета. «Неатеатральность» сценографии художника была подчеркнута

искусствоведом А. Эфросом (в 20-х годах XX в.). Сегодня исследователи творчества художника убеждены в том, что М. Шагал создал «свой неповторимый театр». Сценография Шагала положила начало для развития еврейского театра, она определила стиль и эстетику дальнейших постановок ГОСЕТа.

Стиль режиссера А. Грановского заключался в абсолютном понимании единства пространства сцены и зала, первоклассном построении массовых сцен, где учитывалась актерская индивидуальность в тесном сочетании с музыкальным оформлением. Колоритными компонентами режиссуры Алексея Грановского были постановка верного жеста исполнителя, выразительность позы героя, пронизательность взгляда (все это демонстрировали актеры С. Михоэлс и В. Зускин). Грановский не знал идиш (как и Вахтангов – иврит), и все же понимание языка не было главенствующим для восприятия целостности его спектакля: важна была мелодика речи идиш, звучащего слова, паузы.

Формирование национального еврейского искусства, в начале XX века, протекало в период сложных исторических условий. В Москве, благодаря творческим поискам режиссеров А. Грановского и Е. Вахтангова, еврейский театр нашел новые пути существования и развития. В 1928 году А. Грановский не возвратился с гастрольного тура, его имя попало в список запрещенных. ГОСЕТ закрыли по политическим причинам в 1949 году. Театр «Габима» выехал на зарубежные гастроли в 1926 году и не вернулся. Национальный еврейский театр перестал существовать на территории Советского союза в послевоенный период. М. Шагал долгое время не обращался к сценографическому искусству, более того он больше не сотрудничал с драматическим театром, с театром национальным (он работал над тремя балетными постановками). В будущих театральных работах еврейские национальные черты сценографии Марка Шагала в балетном театре будут всегда доминировать над темой либретто вне зависимости от выбранного материала, музыки и хореографии.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Иванов, В.В. ГОСЕТ: политика и искусство: 1919 – 1928 / В.В. Иванов. – М.: ГИТИС, 2007. – 463 с.
2. Иванов, В.В. Русские сезоны театра «Габима» / В.В. Иванов. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. – 317 с.
3. Каменский, А.А. Марк Шагал и Россия / А.А. Каменский // Искусство. Сер. науч.-популяр. – М.: Знание, 1998. – № 8. – 56 с.
4. Харшав, Б. Язык в революционное время / Б. Харшав; пер. с англ. Л. Черниной. – Москва : Текст, 2008. – 476 с.
5. Эфрос, А. Профили: Очерки о русских художниках / А. Эфрос. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – 320 с.

Работа режиссера с документом. Документальный театр А.Н. Сулима, Е.А. Ходунова (Минск, Беларусь)

В статье рассматриваются вопросы документального театра: особенности работы режиссера с документальным материалом. Любой документ отражает самоидентификацию народа либо конкретного человека. Авторы статьи дают оценку современному состоянию документального театра в Беларуси.

Ключевые слова: документальный театр, сценический язык, экстра-театральные формы.

Использование документального материала в театральной режиссуре нечастый прием. Документ используется в спектакле по мере надобности в соответствии с идейным замыслом автора спектакля. Такого рода материал является доминантой в документальном театре, документальном кино, в организации некоторых праздников и памятных дат. Любой документ отражает самоидентификацию народа либо конкретного человека. Основой для воплощения режиссерского замысла являются: документально-исторические, литературно-документальные источники, эпистолярные романы, подлинные вещи, фоно-, фото- и кинодокументы, а также сам человек.

Документ (от лат. *documentum* 'доказательство') – материальный носитель с зафиксированной на нем в любой форме информацией в виде текста, звукозаписи, изображения и (или) их сочетания, который имеет реквизиты, позволяющие его идентифицировать, и предназначен для передачи во времени и в пространстве в целях общественного использования и хранения [7]. П. Пави рассматривает понятие «документальный театр», как театр, использующий в качестве текста документы, первоисточники, отобранные и «поставленные» в соответствии с социально-политической программой драматурга [3].

Документальный театр занимает особое место в театральном пространстве множества направлений данного искусства. Не каждый режиссер может и хочет заниматься именно таким театром. Причина кроется в трудности перевода документального материала на язык сценический: мизансцены, пластика, подача слова. Интерпретация документа не простая задача для режиссера. Первым создателем понятия и явления «документальная драма» стал Э. Пискадор (немецкий театральный режиссер XX столетия, теоретик театра), но устоявшееся название «документальный театр» принадлежит писателю П. Вайсу. Одним из факторов возникновения театра, где документ является основой спектакля, является возросшее влияние средств массовой информации на человека. Теперь «театр может осветить актуальные и исторические события в том неспешном ритме, который позволит публике приблизиться к истине» [3, с. 88].

В основе концепции документального театра лежит представление о принципиальной возможности изменить действительность. Документальный театр является «нефикциональным»: он «воздерживается от всякой выдумки, вбирает в себя аутентичный материал и воспроизводит его с неизменным содержанием, но в обработанной форме со сцены» [1, с. 91]. Основным признаком такого театра, по мнению Вайса, является использование документов, как драматургической основы. Их составляют: «протоколы, акты, письма, статистические таблицы <...> газетные и радиорепортажи, и другие свидетельства современности» [1, с. 91–92].

Современный документальный театр всегда связан с проблемой актуального характера. Именно метод «*verbatim*» стал явлением