

Марк Шагал в театральном пространстве¹

*Человек выходит из дома,
но дом из него не выходит.
Иегуда Амихай, израильский поэт.*

В статье пойдет речь о некоторых спектаклях драматических, кукольных, экспериментальных, балетных театров, созданных по творческому наследию Марка Шагала. Таких постановок немало, но удачных, а именно, совпадающих с театральной эстетикой самого художника, единицы. Мы проанализировали спектакли через призму шагаловской эстетики, отталкиваясь от театральных предпочтений художника, стиля его театральных работ.

Можно говорить о наличии особой атмосферы, пропитывающей все живописные и сценографические работы Мастера. Неповторимый самообытный стиль Марка Шагала отмечен многочисленными отечественными и зарубежными исследователями в области искусства. Он позволяет обнаружить наличие «театральной атмосферы» как в живописи, так и непосредственно в театральном наследии художника. Атмосфера картин и сценографий Марка Шагала – это сновиденья, грезы, сюрреалистические сюжеты. В своем стихотворении «Лестница Иакова» он заявил о снах:

*«Рисую мир в оцепененье сна,
Когда мой лес завалит снегопадом,
картины превратятся в сновиденья»².*

Невероятно трудны работы Шагала для перенесения их на сцену, оживления с помощью артистов, кукол, сценографии, реквизита и т. д. Режиссеру нужно точно определить, из каких компонентов бу-

дет складываться «атмосфера» такого спектакля, на что будет ставиться акцент. Художественные составляющие атмосферы – это мизансцена, свет, цвет, темпоритм, речь, пластика, музыка, сценография, драматургический, документальный, про-заический, поэтический материал, от которого отталкивается режиссер.

Театральный опыт Шагала охватывает область агитационного, драматического, балетного, музыкального театров. Автор статьи согласен с выдающимся теоретиком искусства А. Эфросом, который справедливо отметил, что «Шагалу нужен <...> верующий в него зритель», который сможет «отдаться необычности его образов и видений», «довериться их особой логике»³. Натуралистические критерии не уместны по отношению к оценке искусства Шагала, следовательно, подход к воплощению его «атмосферы» в спектаклях о нем и его творчестве должен возникнуть из эстетического воздействия его работ. Его живопись наполнена «сновиденческими» характеристиками: она сюрреалистична, лишена иллюстративности, метафорична, театральна по своей природе.

Опыт работы Марка Шагала в театральном пространстве как выдающегося сценографа вошел в историю мирового театра. Он оставил некоторые записи о своем видении актерского искусства, путях развития еврейского театра, а также определил свои симпатии к определенным

¹ Доклад был прочитан на XXVI Шагаловских чтениях в Витебске 11 июня 2017 г.

² Зарубежные задворки. Белые ступеньки // Электронный ресурс: http://za-za.net/oldindex.php?menu=authors&&country=nomer &&author=nomer07_01. Время доступа: 30.05.2015.

³ Эфрос А. Профили: Очерки о русских художниках. СПб.: Азбука-классика, 2007. С. 184.

театральным школам. В автобиографии «Моя жизнь» (1922) художник отрицательно высказывается в адрес натуралистической игры по системе К.С. Станиславского, но приветствует метод работы В.М. Мейерхольда. Нужно отметить, что формула Станиславского «от внутреннего – к внешнему» означала то, что артист должен вначале почувствовать, потом найти верный жест, движение, мизансцену. У Мейерхольда – ученика Станиславского, автора театральной «биомеханики», формула иная, наоборот – «от внешнего – к внутреннему», артист находит верное физическое выражение сцены либо текста, после чего приходит нужное ощущение.

Театр, в который был приглашен Шагал А. Эфросом, был драматическим. Его истоки лежали в народной еврейской культуре, спектакли шли на языке идиш. Режиссерский метод А. Грановского, основателя ГОСЕКТа, имел много общего с методом Мейерхольда. Музыкальность спектаклей – вот что объединяло режиссеров, но не только. В театрах обоих мастеров главенствующей была внешняя сторона артиста – его тело. Возможно, поэтому их стили были близки и ясны Шагалу. Его высказывание «Я в каком-то смысле стараюсь наполнить холсты образами и фигурами, которые рассматриваю как формы – формы звучащие, подобно мелодическим звукам, полные чувств, призванные добавить новое измерение, которое не могут дать ни геометрия кубистов, ни пятна импрессионистов» доказывает стремление художника озвучить свои образы⁴. В. Кандинский утверждал, что «цвет – это клавиша; глаз – молоточек; душа – многострунный рояль. Художник – рука, которая посредством той или иной клавиши целесообразно приводит в вибрацию человеческую душу»⁵. Он писал о звуке цвета, Шагал это чувствовал на подсознательном уровне.

В начале 1920-х гг. Шагал оформил зрительный зал, занавес, плафон ГОСЕКТа и

спектакль «Вечер Шолом-Алейхема» (1920). На этом все закончилось в драматическом еврейском театре. Сотрудничество Шагал – Грановский распалось по причине неуживчивости характеров обоих творцов. Мейерхольдом художнику так и не удалось поработать. Зато спустя годы, почти столетие, два мастера встретятся в одной постановке. Американский театральный режиссер С. Клейн (Stacy Klein, Западный Массачусетс) поставит спектакль о творчестве и времени художника по театральному методу Мейерхольда в собственном театре «Double Edge» – «The Grand Parade» – «Большой парад» (2013).

Не о каждом художнике сказано в искусстве театра и кино. Оживление живописи, перевод ее в режим мизансцен, а также включение документальных материалов – задача трудная. Первый спектакль о творчестве художника поставили в 1971 году в балетном театре (Л. Якобсон, Санкт-Петербург). В мировых театрах обращение к шагаловской тематике произошло в начале XXI в. после смерти Мастера.

В конце 1990-х белорусский театр вывел художника в свое театральное пространство. В этот период о Шагале начали говорить открыто на родине. Нельзя сказать, что сценическое воплощение жизни и творчества художника в белорусском театре было осуществлено как-то «по-шагаловски», актеры работали по привычной для них школе К. Станиславского. Тем не менее факт «восхождения Шагала на белорусскую сцену» очень ценен для отечественного театроведения. Спектакль В. Барковского «Шагал... Шагал» (Витебск, 1999) получил Гран-при на театральном фестивале в Эдинбурге (2000), на белорусском театральном фестивале «Белая вежа», неоднократно участвовал в престижных театральных фестивалях Европы. На наш взгляд, теплый прием зрителя и положительная реакция происходят благодаря выбору темы – имя Шагала

⁴ Шагал М. Об искусстве и культуре. Состав., ред., предисл., вступл., коммент. Б. Харшава. Пер. с англ. Н. Усовой. М.: Текст: Книжники, 2009. С. 141.

⁵ Кандинский В. О духовном в искусстве. М., 1916. С. 38.



Сцена из спектакля С. Клейн «Большой парад» (2013)

знаковое для Европы. И сегодня этот образ продолжает интриговать, быть сюрпризом в различных уголках земного шара при появлении на театральной афише.

Можно условно разделить спектакли по теме Шагала на три категории: одни – о жизни и творчестве, вторые – о художественно-образном мире Мастера, третьи – совмещение фактов жизни и творчества и художественного мира Шагала.

Драматический театр делал много попыток оживить темы Марка Шагала на сценической площадке. Среди удачных спектаклей можно назвать: В. Барковского «Шагал... Шагала» (1999, Витебск), В. Анисенко «Полеты с ангелом» (1999, Минск), К. Гинкаса «Сны изгнания» (2003, Москва), С. Юрского «Полеты с ангелом. Шагала» (2013, Москва). Репертуарный, антрепризный, драматический театр опирается на слово как таковое (в основе лежит пьеса). Нужно отметить, что в вышеназванных постановках режиссеры в основном опирались на театральный метод К. Станиславского, что само по себе противоречит искусству Шагала. Экспериментировать в белорусском театре трудно, зритель консервативен. На постсоветском театральном пространстве привыкли к реалистичной манере игры, к русской театральной школе.

Спектакль «Сны изгнания» К. Гинкаса (ученик Г. Товстоногова) был поставлен со студентами-режиссерами Школы-студии МХАТ (2003), они работали над сценическими этюдами по заданию режиссера-педагога на тему шагаловских картин. За долгие годы работы в театральной режиссуре К. Гинкаса сумел выработать собственный стиль, он мастерски владеет инсценированием художественных текстов. В спектакле «Сны изгнания» режиссер пошел на открытый в своем роде эксперимент, отказавшись от условий драматического классического театра. Он объединил студенческие этюды единым режиссерским ходом, доработал их, выпустил на профессиональную сцену МТЮЗа. Спектакль решен в жанре «фантазии на темы Марка Шагала», лишен литературной основы. Тут сыграли большую роль еврейские корни и нахождение автора спектакля в детском возрасте в гетто. В отзыве на спектакль журналист М. Седых пишет: «Сны изгнания» – вовсе не «сны изгнанника». Только почувствовав разницу, можно будет «войти» в спектакль, уловить сюжет театральных картин, не связанных между собой стройной литературной основой. Те, кто когда-нибудь пытался пересказать



Сцена из спектакля К. Гинкаса «Сны изгнания» (2003)

свои сны, знают прихотливость подобной драматургии, знают, как яркость и ясность сменяются в воображении расплывчатой туманной невнятицей, чтобы вдруг вспыхнуть прозрением. Вполне возможно, такие «вспышки» у каждого зрителя здесь окажутся свои. О них никогда не говорят «я узнал», а всегда – «я почувствовал»: боль, томление, стыд, жажду, утешение, наслаждение полетом⁶. Само по себе название «Сны изгнания» дает угол зрения на рассмотрение личности Марка Шагала. Режиссер всегда подает тему спектакля, драматургический текст через «что-то», а конкретно – через действие, мизансцены. Точное определение режиссером темы – сноведенческие характеристики живописи, «изгнание с Родины» через непонимание, самоизгнание – позволяет нам размышлять по поводу взаимоотношений художника и дома.

Постановка К. Гинкаса состоит из отдельных эпизодов, название им дать сложно, ведь реципиент объяснит для себя все, опираясь на собственный опыт, знание

творчества художника. Режиссер остался верен Шагалу в том, что дает много загадочных вопросов зрителю, и ему необходимо постоянно думать, анализировать. Но есть и другой путь к пониманию – отпустить контроль разума и довериться методу вчувствования (принцип эстетики Т. Липпса) в ткань спектакля. К. Гинкас утверждает, что «театр своей неожиданностью похож на жизнь. Нам кажется, что мы постигли ее мрачную глубину, а она вдруг выкидывает фокус. Легкомысленный, канканский, оф-фенбаховский фокус, причем с людьми, которые не умеют танцевать и не готовы к этому»⁷. Цирковой фокус Гинкаса и есть театр Шагала, его эстетика. На сцене МТЮЗа находится фанерный помост, стулья, табуретки невероятных размеров, исполинское пальто как Демиург всего происходящего. Вспоминается «Шинель» Н. Гоголя – воспетый мир маленького человека. Художник М. Митрофанова выполнила огромного размера плоские фанерные головы зверей-птиц, населяющих художественные работы Шагала. Актеры

⁶ Седых М. Бессонница. Кама Гинкас показал в Московском ТЮЗе фантазии на темы Марка Шагала // Итоги (М.). 2003. 17 марта.

⁷ Режиссерский театр. Вып. 1. От Б до Ю. Разговоры под занавес века. Сборник. Авт. проекта и ред.-сост.: А.Смелянский, О.Егошина. М.: Московский художественный театр, 1999. С. 90.



Сцена из спектакля «Hommage à Chagall». Театр «Groteska» (Краков, 2009)

надевают головы тех самых животных и разыгрывают истории из жизни евреев. Так был создан эпизод «Я и деревня». Режиссер поднимает много проблем глобального характера, разбавляя их забавными сценами и персонажами шагаловских полотен.

Тема «Холокост» представлена К. Гинкасом в эпизоде, где у куклы отламывают руки-ноги, вбивают гвоздь в голову, на телеге простой мужик везет что-то, из-под покрывала выпадают пластмассовые кукольные руки. Такое режиссерское послание не требует расшифровки. В данном случае происходит «эффект театра», когда предмет берет на себя смысловую нагрузку и воспринимается зрителем, как настоящий живой объект.

Гинкас не обошел вниманием и театр, в котором Шагал раскрылся как сценограф (ГОСЕКТ). Финальный эпизод несет в себе отражение трагических судеб А. Грановского, созданного им ГОСЕКТа, С. Михоэlsa, В. Зускина и других. На экране демонстрируется финал спектакля «Мера строгости» в постановке Михоэlsa (1933), актеры во главе с ним танцуют на авансцене. Экран воспламеняется по краям, горит, и создается впечатление, что уничтожаются люди, причастные к этому театру. Он догорает, зритель видит на фрагменте

экрана только часть видеоизображения. Данный эпизод является кульминационным и финальным в композиционном построении спектакля «Сны изгнания». Постановка Гинкаса повествует о человеке-еврее, о любви счастливой и несчастной, о человеке чувствительном, тонкой душевной организации, человеке-поэте, философе собственного пути развития. Автор спектакля рассматривает жизнь сквозь призму мировосприятия Шагала, он «дышит» темами картин художника и преподносит зрителю собственную трактовку. Спектакль Гинкаса – это, очевидно, объяснение в любви мастеру и ответ на вопрос «кто я?».

Марк Шагал никогда не работал в театре с куклой. Но театр кукол «работал с Шагалом». В театрах кукол поставлен ряд спектаклей о Шагале: «Hommage a Chagall» театра «Groteska» (Краков, 2009), «Портрет с летающими часами» Областного театра кукол (Полтава, 2013), «Ангел Шагал над крышами» театра кукол, света и тени «Дом солнца» (Минск, 2012), «Странный цирк Марка Шагала» театра кукол, теней и актера «Отражение» (Москва, 2015), «Шагал. Исход» театра «Лялька» (Витебск, 2016).

Шагал утверждал: «Я противник таких понятий, как «фантазия» и «символизм»,



Сцена из спектакля Л. Якобсона «Свадебный кортеж» (1971)

применительно к живописи. Наш внутренний мир реален, более реален, чем мир видимый. Называть все, что кажется нелогичным, фантазией, сказкой и т. п. – значит расписаться в полном непонимании действительности⁸. Но именно сценические фантазии, а не иллюстрации, кажутся наиболее удачными в сценическом воплощении. Проблема создания в театре шагаловского мира заботит каждого, кто решился взяться за такой трудный материал.

Еще в 1920 г. С. Михоэлс в работе над спектаклем «Вечер Шолом-Алейхема», который должен был открыть ГОСЕКТ, обращался к тщательному изучению пластики персонажей на театральных панно Шагала. Спустя 90 лет польский режиссер театра кукол «Grotoska» А. Вельтчек (Adolf Weltschek) также пристально изучил многочисленные работы Мастера и оживил их с помощью кукол. Как уже отмечалось, сам Шагал никогда не пробовал себя в кукольном театре, хотя можно предположить, что из этого получилось бы нечто удивительное. Спектакль «Notmage à Chagall» (Краков, 2009) получился тонким, изящным, приближенным к эс-

тетике Шагала. Все фигуры живописи художника режиссер сделал объемными и движущимися. С. Образцов – театральный деятель, режиссер театра кукол – размышлял об оживлении предмета: «Фактически никакой неодушевленный предмет ожить не может и, значит, не оживает. Ни кирпич, ни тряпка, ни игрушка <...>, как бы изоциренно она ни действовала, приводимая в движение кукловодом. <...> Но абсолютно любой предмет в руках человека – тот же кирпич, тряпка, башмак, бутылка – может в ассоциативной фантазии человека выполнять функции живого существа⁹. Он утверждал, что фантазия зрителя оживляет предмет играющий. В спектакле А. Вельтчека предмет (куклу) оживили фантазия и воображение Шагала, после чего накладывается воображение режиссера и художника, далее – актерское воображение, и завершающим аккордом является сотворчество зрителя.

С середины XX века польский экспериментальный театр тяготел к поиску новых форм. Театральная режиссерская школа этого периода в Польше породила такой феномен, как «театр художника», ее

⁸ Шагал М. Об искусстве и культуре. С. 141.

⁹ Образцов С. Моя профессия. М.: Искусство, 1981. С. 346.

яркими представителями считаются Т. Кантор (Tadeusz Kantor), Л. Мондзик (Leszek Mądzik), Ю. Шайна (Józef Szajna). Тадеуш Кантор в своих театральных манифестах демонстрировал свои взаимоотношения в сценическом пространстве с предметом как таковым. Программа Т. Кантора в театре строилась на том, что «в театре (1944!) предмет перестал быть реквизитом, служащим актерам в их игре. Просто: БЫЛ СУЩЕСТВОМ наравне с актером. БЫЛ АКТЕРОМ. Предмет – АКТЕР!!»¹⁰

Для Ю. Шайны искусство сценографии все равно, что режиссура пространства. Исходя из вышесказанного, можно считать, что шагаловское представление о театральном искусстве опередило время, мы уверены, что в ряд мастеров, работающих в режиме «театр художника», можно смело включить Шагала. Польская режиссура использует опыт предущих театральные открытий Т. Кантора, Л. Мондзика, Ю. Шайны и Е. Гротовского (Jerzy Grotowski). В этом случае А. Вельтцек – не исключение из правил.

Спектакль «Hommage à Chagall» о любви. Он начинается с того, что официант готовит стол, появляются двое – он и она – в нижнем белье, на персонажей позже наденут головы-маски. Их моют и превращают в жениха и невесту. Далее происходит шагаловская фантазмагория: предметы-животные-люди живут собственной жизнью, сам Марк Шагал живет среди них, с ним его Белла – жена-муза, еврейско-местечковый мир, все очень реально, естественно. У зрителя возникает ощущение, что именно его жизнь нереальна и невозможна при соприкосновении с миром Марка Шагала. Вечные шагаловские символы: женщина-невеста, женщина-мать, лошадь, петух, вол и другие. Лица актеров закрыты масками, акцент ставится на пластику, выразительный жест. Полифоническая режиссура, сплетенная из музыкального видеоряда, масок, костюмов, размеренного темпо-ритма, создает многообразность живописи Шагала.

Режиссер рассказывает историю любви Беллы и Марка. При первой встрече присутствует красный петух и голубой вол. Петух – символ света и возрождения, противоборство тьме духовного невежества, он связан с зарей и солнцем, не случайно он красный – это цвет любви и страсти. Вол – это символ силы и привязанности к хозяину, он также обозначает жертвенное животное у древних евреев¹¹. Голубой цвет – олицетворение вечности, космоса. Соединение красного петуха и голубого вола читаются как вечное чувство любви. Они, петух и вол, будут сопровождать главных героев на протяжении всего действия, помогать им пройти испытания жизни.

Далее в эпизоде спектакля показывают негативное отношение семьи Розенфельд: их уединение нарушают родители Беллы. Они заклеивают ей рот и глаза бумагой и уводят от возлюбленного, оставив Марка лежать на сцене в одиночестве и отчаянии. Образное решение К. Гинкаса позволяет зрителю домысливать увиденное, интерпретировать содержание, его метафора ясна и читаема.

Удивительным по силе звучания оказался момент оживления картины «Обнаженная над Витебском» (1933). Сначала зритель увидел картину в объемном представлении, после актриса в телесном трико встает и начинает плавно двигаться, в пластике она общается с лошадью-марионеткой, имеющей двойное лицо. Микрокосмос Шагала в сценической форме и содержании режиссера А. Вельтцека и сценографии М. Зволинской (Małgorzata Zwolińska) – вовсе не миф, но особая реальность, до которой можно дотянуться рукой. Музыка Р. Опушиньского (Roman Opuszyński) в хореографии К. Скавиньской (Katarzyna Skawińska) задает размеренный темпо-ритм действию. Спокойная мелодия то ускоряется, то замедляется, развиваясь по собственной драматургии. Она создает лишь фон, который не довлеет в общей атмосфере, но в палитре спектакля просто

¹⁰ Березкин В. И. Польский театр художника: Кантор, Шайна, Мондзик. М.: Аграф, 2004. С. 17.

¹¹ Полная энциклопедия символов. Сост. Рошаль В. М. М.: АСТ; СПб.: Сова, 2007.

необходим. Все герои двигаются «как во сне». Благодаря яркой выразительности масок и костюмов спектакль производит глубокое эмоциональное впечатление. Путем вчувствования в ткань спектакля реципиент погружается в атмосферу воображаемого мира Марка Шагала.

Экспериментальное театральное искусство в американском альтернативном театре «живой культуры» «Double Edge» (Западный Массачусетс) представила режиссер С. Клейн (Stacy Klein), которая поставила цикл спектаклей, посвященных Марку Шагалу. Спектакли о магии любви персонажей картин Шагала «The Firebird» – «Жар-птица» (2010), «The Odyssey» – «Одиссей» (2012), «Shahrazad» – «Шахерезада» (2013), а также спектакль-калейдоскоп о реальном и вымышленном мире художника «The Grand Parade» – «Большой парад» (2013). Спектакли в США возникли на уже возделанной почве. Напомним, что Шагал жил и творил во время Второй мировой войны в США (Нью-Йорк). Кроме этого художник в 1960 году был отмечен наградой почетного доктора университета Брандиса (штат Массачусетс), где был поставлен спектакль.

С. Клейн тщательно готовилась как к первой постановке, так и ко всем последующим спектаклям шагаловского цикла. Режиссура Клейн более всего тяготеет к методу Мейерхольда: образы рождаются на глазах у зрителей, актеры всегда отталкиваются от сиюминутного общения с партнером, поэтому театр продолжает оставаться «живым».

Подобных театров в мире немного, они приверженцы единой, так называемой, «экспериментальной школы», основанной на постоянном художественном поиске формы-содержания. Выдающийся режиссер П. Брук отметил: «Сейчас в Америке настало время для появления нового Мейерхольда, так как американцы больше не верят, что с помощью натуралистического метода можно показать, какие силы управляют их жизнью»¹².

Важной особенностью театра «Double Edge» является нарушение привычных границ игрового пространства (спектакли проходят на ферме, в амбаре, приспособленном для показов). Чаще всего артисты выходят в открытое пространство и играют спектакли на природе.

Последняя постановка из цикла, посвященного Шагалу, «The Grand Parade» передает основные события XX века в форме театрального коллажа. Зритель воспринимает постановку Стейси Клейн через калейдоскопическое видение Марка Шагала человечества в условиях войны и мира. Спектакль доказывает, что человек не живет сам по себе, вне истории. Он сам является носителем истории, а также ее создателем. Артисты раскачиваются на трапедии, используют элементы циркового искусства, поп-культуры 1980 – 1990-х гг., буффонады, видеопроекции. Образы наполняют пространство сцены зрелищем исторических событий XX века. Сценическое время сжимается и расширяется по мере того, как мировые конфликты разворачиваются в постановке. Спектакль состоит из эпизодов: приземление на Луну, безумства войны, вторжение Гитлера в Европу, убийство Кеннеди, однако сновиденческие образы Шагала остаются всеобъединяющими. Явными недочетами в постановке являются эпизоды, представляющие быт американцев, к которым художник не имеет отношения; абсолютное отсутствие в показе духа еврейской культуры. Безусловно, спектакль С. Клейн новаторский, в нем присутствует образ художника, его фантасмагорический мир.

Экспериментальный театр в поисках новых форм иногда обращается к мировым шедеврам живописи, поэзии, музыки, народной культуры, документальному материалу. Музыка современного русского композитора А. Бакши, который в свое время плодотворно работал с К. Гинкасом, восполняет в постановке отсутствующий тон, оживляет игровое пространство.

¹² Брук П. Пустое пространство. Секретов нет: перевод с английского. [Вступит. статья Ю. Кагарлицкого, 1976 г.]. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. С. 46.

Вначале на белое полотно проецируется фрагмент театрального задника, оформленного Шагалом для балета И. Стравинского «Жар-птица» (США, 1945), из-за него на специальном веревочном креплении вылетает женщина-птица. Все сопровождается чарующими звуками женского вокала. Зритель погружается в сон. Согласно теории М. Волошина в театре надо «спать внимательно».

Театр «Double Edge» в цикле спектаклей, посвященных Шагалу и его творчеству, постарался сохранить принципы «живой культуры», стилиевые особенности своего театра в общении со зрителем и совместить их с эстетикой художника, что породило новый арт-продукт. Режиссура С. Клейн в поиске сценической формы воплощения темы Шагала опиралась прежде всего на театральную практику художника, его сценографическое наследие. В спектаклях о Шагале театру удалось сохранить принципы «живого театра»: элементы циркового искусства, актерскую игру в «живых природных декорациях», приближение самой игры к народной театральной культуре. Тем не менее, спектакли, посвященные Шагалу, есть не что иное, как своеобразная интерпретация творчества мастера.

В труде Б. Зингермана, посвященном творчеству Шагала, выявлены истоки его театрального искусства. Действительно, «театральная эстетика Шагала» представляет собой нетрадиционный подход к изображению мира и вещей, выраженный в пластике, ощущении ритма, мизансценическом рисунке, движении и стремлении ввысь. Эти особенности сродни режиссерскому искусству. В сценографии балетных спектаклей он сделал больше, чем в сценографии драматического театра. Сценография балета требует от художника оформления костюмов, занавеса, задников. Масштабы таких выполненных работ значительны. Декорационное искусство не является доминантой творчества Шагала, тем не менее оно занимает значимую часть его художественного наследия.

Работы Марка Шагала в балете «Алеко» (1942), «Жар-птица» (1945), «Дафнис и Хлоя» (1958) позволяют выявить ряд стилиевых особенностей театральной шагаловской эстетики и режиссуры: отсутствие иллюстративности в сценической трансляции литературного материала (либретто), наличие в работах признаков сюрреалистической направленности, экспрессионистическая атмосфера в работах художника, тенденциозность сценографии, выраженная через совокупность образов, художественная фантазия как плод творческого акта.

Балетный театр ответил мастеру театрально-художественным посланием через танец, пластику, музыку. Балетные спектакли, поставленные по творчеству Шагала: «Свадебный кортеж» в хореографии Л. Якобсона (Санкт-Петербург, 1971); спектакль «Барабаны для вселенной, а скрипка для печали» в хореографии Е. Панфилова (Пермь, 1998); Х. Стрежемеца поставила «Акробаты, цветы и луна между ними» (Люблин, 2002); хореографический спектакль «Влюбленные в сером» в постановке А. Гладковой (Екатеринбург, 2011); немецкий спектакль «Марк Шагал: «Моя жизнь»» в хореографии С. Труцмахера (Трир, 2012); балетный спектакль А. Белозер «Я жизнь прожил в предощущенье чуда...» (Иерусалим, 2013).

Спектакль Л. Якобсона «Свадебный кортеж» (1971) представляет собой одноактный балет в художественном оформлении В. Левенталья на музыку Д. Шостаковича. Примечательно то, что музыка специально к балету написана не была. «Музыкальное трио ми минор» автор посвятил музыковеду и теоретику балета И. Соллертинскому. Якобсон был вдохновлен свадебными сюжетами полотен Шагала и счел музыку Шостаковича гармонирующей с собственной хореографией и шагаловской эстетикой.

Л. Якобсон – один из выдающихся балетмейстеров середины XX века. Его постановки «Шурале», «Спартак», «Клоп», «Двенадцать» потрясли зрителей нестандартным подходом и смелыми ре-

шениями. Неслучаен выбор материала постановки «Свадебного кортежа» — обращение к творчеству одного из нестандартно мыслящих первоклассных художников XX столетия. Одной из особенностей стиля Якобсона было отрицание классического танца как такового, он являлся последователем традиций М. Фокина. Эта созвучно с позицией Шагала относительно традиционного театра, а именно отрицание системы «искусства переживания» Станиславского применительно к еврейскому театру. Существует связь в выполнении творческих работ Шагала и Фокина, имеется в виду факт оформления Шагалом балета «Дафнис и Хлоя» по одноименному произведению Лонга на музыку И. Стравинского с восстановленной хореографической версией Фокина. Названный балет впервые был показан в 1910 г. в декорациях Л. Бакста, учителя Шагала, во время «Русских сезонов» С. Дягилева.

Сюжет и хореография балета основаны на произведениях Марка Шагала и связаны с темой еврейской свадьбы. В основу либретто положена история любви небогатого юноши к девушке, которую посватали в богатый дом. Свадебный кортеж движется, а несчастный юноша не знает, как совладать со своим горем. Насмехаются родители жениха, и ничем не может помочь возлюбленная. «Свадебный кортеж» — одноактный балет, лаконичное произведение драматического характера и звучания. Одна из главных тем постановки — социальное неравенство, что сродни многим темам художественных произведений, к примеру, в работе В. Пукирева «Неравный брак» (1862). Отметим, что подобной тематики в работах Шагала мы не находим. Вникая в двойственную природу картин художника, можно признать работы, вызывающие парадокс восприятия.

В балете Якобсона танцоры воспроизводят пластику персонажей Шагала. Вот появляется женщина, она переваливается, семенит, ловко разбрасывает зерно. Нужно

отметить, что хореограф удачно подметил красноречивый шагаловский жест и перенес на полотно сценического пространства. Выразительности жеста уделяли огромное внимание артисты и режиссеры 1920 – 1930-х гг., такие как А. Грановский, В. Мейерхольд, С. Михоэлс, М. Чехов. В своих поисках пластического рисунка они углублялись в специфику трактовки образа, темп-ритма, так называемого «зерна роли». Обратимся к пониманию психологии жеста С. Михоэлсом. Он подчеркивал, что удачно подобранный, тонкий, оправданный жест может быть красноречивее текста. Также важны в работе над образом такие элементы, как походка, шаг артиста в мизансцене. Они могут производить на зрителя большое впечатление. Михоэлс писал о выразительности: «Я тысячу раз замечал, что когда я подхожу к рампе тихим шагом, очень спокойно, то весь зрительный зал тянется ко мне»¹³. Жест, пластика у артистов балета Якобсона точные, живые, выразительные, отсылающие к гениальному актерскому исполнению ролей Михоэлса. Артисты приземлены сценическим пространством, но одухотворены и находятся в полете благодаря пластическому рисунку, заданному Шагалом и Якобсоном. Танцевальная лексика каждого персонажа индивидуальна, пластика эмоциональна, заразительна. Сценография балета представлена задником, на котором в центре изображен свадебный стол, а по краям — покосившиеся крыши домов, заборы, лошадь, запряженная в телегу, словом, все то, что Шагал передавал на своих полотнах. Это рассказы о его родном Витебске, о жизни евреев в местечке, в черте оседлости. Свет на сцене темно-синий неяркий, в приглушенных тонах. Костюмы персонажей смоделированы в стиле традиционного костюма евреев дореволюционного времени, так же одеты невеста и жених. Но грим, бутафорские усы и бороды напоминают о гриме артистов ГОСЕКТа, а некоторые персонажи «Свадебного кортежа» сродни гриму Михоэлса в спектакле «Вечер Шолом-Алейхема» в оформлении Шагала.

¹³ Михоэлс С.М. Статьи, беседы, речи. М.: Искусство, 1964. С. 83.

Балет «Свадебный кортеж» является интерпретацией живописи Шагала. В основе лежит придуманная Якобсоном история, рассказанная посредством пластики, жеста, цвета и света, музыки. Искусство Шагала самодостаточно, ярко, музыкально и наполнено мизансценическими рисунками, жестами, характерами. Оно не требует использования слова. Неслучайно Шагал реализовал себя как сценограф более всего в балетном театре. Поэтому спектакли пластических, музыкальных, балетных театров в большей степени подходят для переноса атмосферы, эстетики живописи художника.

Безусловно, театр кукол и театр балетный (хореографический) имеют большее преимущество перед театром драмати-

ческим в сценическом исполнении и воплощении, потому что танец и возможности куклы близки к эстетике художника, с их помощью легче передать основную тему живописи – полет. Экспериментальный театр, который находится на стыке жанров, более выразителен, он использует в синтезе слово, музыку, пластику, куклу (предмет играющий), танец и другие художественно-выразительные средства. Тем не менее различные сценографические и музыкальные решения, идейно-тематические замыслы согласно представлению самого Шагала о театре и собственном искусстве, будут во всех случаях являться интерпретацией.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУДУ