

На правах рукописи

Соломкина Татьяна Алексеевна

**Взаимодействие театра и кино
в Германии первой трети XX века**

Специальность 17.00.01 – Театральное искусство

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург

2016

Работа выполнена на кафедре зарубежного искусства федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный институт сценических искусств».

Научный руководитель:

доктор искусствоведения, профессор

Максимов Вадим Игоревич

Официальные оппоненты:

Иоскевич Яков Борисович, доктор искусствоведения, профессор

Ткачева Екатерина Александровна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры искусствоведения негосударственного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов»

Ведущая организация:

Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение «Государственный институт искусствознания»

Защита состоится «21» апреля 2016 г. в 15 час. на заседании диссертационного совета Д 210.017.01 в Российском государственном институте сценических искусств по адресу: 191028, Санкт-Петербург, Моховая ул., д. 35, ауд. 512.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Российского государственного института сценических искусств (Моховая ул., д. 34).

Автореферат разослан «___» _____ 2016 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
доктор искусствоведения



Некрасова И. А.

Начало XX века в Германии – время кризиса национального сознания немцев, отражением которого стало разрушение границ традиционных искусств и поиск нового способа создания художественной реальности. Одним из крупнейших явлений в немецком искусстве становится экспрессионизм. Зародившись в живописи, это направление развивается в музыке, танце, литературе, драматургии, но ярче всего в театре и в кино.

Главным для экспрессионистов было выражение глубинных невидимых процессов, происходящих в душе героя. Центральным образом становится образ «крика» как отражение общественного настроения предвоенного и военного времени. Визуализация чувства требовала нового подхода к созданию художественного произведения.

Становление режиссерского театра в начале XX века, главенство режиссерской идеи способствовало «уравнению в правах» всех средств сценической выразительности. Актер больше не является центром сценического произведения. Декорация, свет, звук и актер образуют ансамбль, с помощью которого режиссер создает художественный образ.

Понимание сценической реальности как проекции внутреннего мира героя противоречило традиционному представлению о драматическом произведении. Экспрессионистские режиссеры Рихард Вайхерт, Густав Хартунг, Карлхайнц Мартин и др. уже включают в спектакли чужеродные по своей природе для театра черты киноискусства. На сцене имитируется киноизображение. Формируются такие приемы, как «сценический крупный план», «сценическая панорама», «сценический монтаж».

Эпоха начала XX века не исчерпывается экспрессионистской эстетикой. В 1920-е гг. в творчестве Эрвина Пискатора происходит формирование модели эпического театра. В спектаклях немецкого режиссера – непосредственное объединение эстетических принципов театра и кино. В структуру спектакля включается фильм, демонстрируемый на экране. Экран помещается на сцену и таким образом театральное представление

происходит в двух плоскостях – на подмостках и на экране. Зритель одновременно воспринимает две реальности – условную сценическую и документальную экранную. Вырабатывается аналитический подход к происходящему на сцене. Сочетание экранного и сценического материала способствует стиранию границ театральной и киноэстетик и одновременно расширению выразительных возможностей театра и кино.

Цель диссертационного исследования: проследить взаимосвязи театра и кино в немецком искусстве первой трети XX века – в экспрессионизме и в творчестве Эрвина Пискатора.

В задачи исследования входит сравнительный анализ театральной и киноэстетики экспрессионизма Германии; определение основных этапов их взаимодействия; изучение эстетики политического театра Эрвина Пискатора; рассмотрение метода работы актера на сцене/экране экспрессионизма и в политическом театре; исследование метода включения киноматериала в структуру драматического спектакля в театре Пискатора.

Научная новизна диссертационного исследования заключается в том, что при анализе структуры сценического и экранного действия автор делает главной проблему совмещения в одном произведении разных природ – театра и кино – и рассматривает это взаимодействие в развитии. Данный подход отличается от сложившейся традиции русской и немецкой искусствоведческих школ, когда перенесение театральных приемов на экран и киноприемов на сцену рассматривается только как техническое повторение однажды выработанной художественной формы. На сегодняшний день не существует исследований, в которых объединение эстетик театра и кино в немецком искусстве изучалось бы отдельно, как способ создания особого художественного пространства и как предпосылка развития эпического театра. Впервые в мировом искусствоведении сделан сравнительный анализ эстетик театра и кино немецкого экспрессионизма, определены этапы

взаимодействия обоих искусств и развитие выработанных принципов в структуре спектаклей Э. Пискатора.

Тема диссертационного исследования является **актуальной** в контексте изучения мирового театра и новых способов создания произведений экрана и сцены. В русском театроведении уделено недостаточно внимания изучению проблемы взаимовлияния театральной и киноэстетик в немецком искусстве. В то же время в современной театральной и кинопрактике Германии наблюдается все большее сближение экрана и сцены – фильм (документальный и постановочный) прочно входит в структуру спектакля, а в кино важное место занимают приемы сценического выражения. Результаты диссертационного исследования помогут в нахождении новых выразительных приемов театра и кино, а также в переосмыслении их эстетических границ в мировом художественном процессе.

Объект исследования – немецкий театр и кино первой трети XX века.

Предмет исследования – спектакли и фильмы немецких экспрессионистов, творческое наследие Эрвина Пискатора.

Материал для исследования составили:

- драматургический материал XIX-XX веков – «Фауст» (первая и вторая части) И.В. Гете, «Ниbelунги» Ф. Геббеля; пьесы немецких экспрессионистских авторов (В. Хазенклевер, Г. Кайзер, Э. Толлер и др.), как переведенные, так и не переведенные на русский язык;

- сценарии Эрвина Пискатора;

- литературный материал XX века - «Похождения бравого солдата Швейка» Я. Гашека;

- фильмы немецкого киноэкспрессионизма («Кабинет доктора Калигари» Р. Вине, «С утра до полуночи» К. Мартина, «Носферату. Симфония ужаса» Ф.В. Мурнау, «Ниbelунги» Ф. Ланга и др.);

- иконография спектаклей экспрессионизма и театра Пискагора: программки, эскизы и фотографии устройства сцены, декораций, мизансцен, костюмов, грима.

Методология исследования. Диссертационное исследование основано на принципах культурно-исторического и сравнительного методов описания театрального явления, на определении его места в общетеатральном процессе и продолжает традиции ленинградской–петербургской (гвоздевской) школы театроведения.

Теоретическую базу исследования составили:

научные труды по теории театра А.А. Гвоздева, Ю.М. Барбоя, В.И. Максимова; исследования истории зарубежного театра (С.С. Мокульский, Л.И. Гительман, А.Г. Образцова, Т.И. Бачелис, А.В. Бартошевич, М.М. Молодцова); зарубежные труды по немецкому театру (Г. Йеринг, М. Хелльберг).

Литература вопроса.

Диссертационная работа построена в основном на немецкоязычной исследовательской литературе, также использованы труды на русском языке.

Литературу вопроса можно подразделить на три группы, в соответствии с этапами исследования проблемы: 1) Немецкий театр первой трети XX века (А.А. Гвоздев, Э.А. Коган, Г.В. Макарова и др.¹; П. Шультес, М. Хайльман, Х. Мюлленмайстер и др.²); 2) Немецкое кино первой трети XX века – киноэкспрессионизм в контексте развития мирового киноискусства

¹ Гвоздев А.А. Театр послевоенной Германии. Л., 1933; Коган Э.А. Из истории немецкого режиссерского искусства XX века (Политический театр Германии 1920-х гг.). Л., 1984; Макарова Г.В. Театральное искусство Германии на рубеже XIX-XX вв.: Национальный стиль и формирование режиссуры. М., 1992; Ключев В.Г. Театрально-эстетические взгляды Б. Брехта. М., 1966; Колязин В.Ф. Таиров, Мейерхольд и Германия. Пискагор, Брехт и Россия: Очерки истории русско-немецких художественных связей. М., 1998.

² Schultes P. Expressionistische Regie. Köln, 1981; Heilmann M. Leopold Jessner – Intendant der Republik: Der Weg eines deutsch-jüdischen Regisseurs aus Ostpreußen. Berlin, 2005; Müllenmeister H. Leopold Jessner: Geschichte eines Regiestils: Inaugural-Dissertation. Köln, 1956; Benson R. Deutsches expressionistisches Theater: Ernst Toller und Georg Kaiser. New York; Bern; Frankfurt am Main, 1987.

(С.М. Эйзенштейн, К.Н. Державин¹, Ж. Делез, Л. Айснер, Р. Куртц, Ю. Кастен²); 3) Сравнительный анализ эстетик театра и кино (А.И. Пиотровский, А.В. Февральский, В.А. Сахновский-Панкеев, К.Н. Матвиенко³, А. фон Коссарт⁴).

Книга Г.В. Макаровой «Театральное искусство Германии на рубеже XIX-XX вв.: Национальный стиль и формирование режиссуры» является в русском театроведении одним из немногих фундаментальных исследований немецкого театра конца XIX – начала XX веков. Центральное место в работе занимает проблема становления режиссерского театра. На примере разбора спектаклей О. Брама, М. Рейнхардта, Б. Фиртеля, О. Фалькенберга и Б. Брехта прослеживается изменение эстетических принципов сценического искусства Германии. Подробное описание ключевых сцен спектаклей позволяет создать ясный «портрет» экспрессионистского спектакля.

Драматургии немецкого экспрессионизма и особенностям актерского искусства посвящен ряд исследований русских авторов: среди них статья Л.З. Копелева «Драматургия экспрессионизма»⁵, диссертация О.С. Мартыновой⁶, книга А.М. Варениковой⁷.

¹ Эйзенштейн С.М. Вертикальный монтаж // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: В 6 т. М., 1964. Т. 2; Державин К.Н. Конрад Фейдт. Критический этюд с 13 иллюстрациями. Л., 1926.

² Делез Ж. Кино. М., 2012; Айснер Л. Демонический экран. М., 2010; Kurtz R. Expressionismus und Film. Berlin, 1926; Kasten J. Der expressionistische Film: abgefilmtes Theater oder avantgardistisches Erzählkino? Eine stil-, productions- und rezeptionsgeschichtliche Untersuchung. Münster, 1990.

³ Пиотровский А. И. Кинофикация искусств. Л., 1929; Февральский А.В. Пути к синтезу: Мейерхольд и кино. М., 1978; Сахновский-Панкеев В.А. Соперничество – содружество: Театр и кино. Опыт сравнительного анализа. Л., 1979; Матвиенко К.Н. Кинофикация театра: история и современность : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2010.

⁴ Cossart A., von. Kino – Theater des Expressionismus. Das literarische Resümee einer Besonderheit. Essen, 1985.

⁵ Копелев Л.З. Драматургия немецкого экспрессионизма // Экспрессионизм. Сб. статей. М., 1966. С.36-83.

⁶ Мартынова О.С. Август Стриндберг и драма немецкого экспрессионизма: автореф. дис. канд. филологических наук. М., 1995.

⁷ Вареникова А.М. Георг Кайзер и мифология в немецкой драматургии первой половины XX века. М., 2014.

Незаменимой для исследования является работа немецкого театроведа П. Шультеса «Режиссура экспрессионизма». В книге представлена полная картина формирования экспрессионистского стиля на немецкой сцене. В центре внимания – синтетическая природа экспрессионизма и стремление экспрессионистов к «гезамткунстверку»¹. В работе анализируются режиссерские стили театрального экспрессионизма, выстраивается система синтеза искусств в спектакле. Однако театр не рассматривается в аспекте взаимодействия с кино.

Для понимания синтетической природы экспрессионистского спектакля необходимыми оказались работы о творчестве Баухауза. Деятельность постановщиков Л. Шрайера и О. Шлеммера рассматривается в исследованиях В.И. Березкина и Н.Н. Громова².

Достаточно обширна литература, посвященная творчеству Э. Пискатора³ и Б. Брехта⁴. Деятельность обоих режиссеров исследуется в неразрывной связи с кино как элементом эпизации.

Важной для диссертационной работы стала книга немецкого искусствоведа Л. Айснер «Демонический экран» – исследование развития стиля немецкого кино, его художественных и технических особенностей. Основное место в работе занимает киноэкспрессионизм как самое яркое проявление немецкого кино XX века. В центре внимания – художественные приемы киноэкспрессионизма и их эстетическое значение. Анализируются основные образные категории экспрессионизма – свет и тьма. По мысли Айснер, столкновение темноты и света способствует искажению предметов и

¹ Schultes P. Expressionistische Regie. S. 346-347.

² Березкин В.И. Искусство сценографии мирового театра: Театр художника. Истоки и начала. М., 2006. С.170-172. Т.4; Громов Н.Н. Горизонты сценографии. СПб, 2006.

³ См.: Коган Э.А. Политический театр Пискатора после Второй мировой войны // Проблемы зарубежного театра и драматургии. Л., 1977. С. 203-217; Колязин В.Ф. Таиров, Мейерхольд и Германия. Пискатор, Брехт и Россия.

⁴ См.: Клюев В.Г. Эстетика Бертольта Брехта // Художники социалистической культуры: эстетические концепции. М., 1981. С.229-268; Фрадкин И.М. Бертольт Брехт. Путь и метод. М., 1965.

пространства в кадре и утрачиванию их бытового значения¹. На экране отображается мир, как его воспринимает герой.

В немецком киноведении очень большое внимание уделяется экспрессионизму. Среди самых значимых работ – «Экспрессионизм и кино» Р. Куртца. В книге проводится системный анализ экспрессионистского стиля в разных видах искусства. Особое значение придается экспрессионистскому фильму. Природа кино определяется как «в меньшей степени искусство и в максимальной степени естество»². Экспрессионистский спектакль с его отказом от психологизма и трактовкой пространства как проекции чувства героя Куртц характеризует как «фрагмент высочайшей нереальности»³. Согласно Куртцу, в результате сопоставления натуралистичной природы кино и оторванного от реальности экспрессионизма на экране удалось создать наиболее мощные чувственные образы этого направления.

Проблеме взаимовлияния театра и кино в русском театроведении посвящено довольно большое количество работ. В основном исследователи ограничиваются сравнением сцены и экрана. Вопрос не исследуется с точки зрения трансформации отношений сценической и экранной эстетик.

В диссертации специалиста по кинофикации К.Н. Матвиенко «Кинофикация искусств: История и современность» представлен комплексный анализ теории и практики кинофикации XX века – на примере творчества В.Э. Мейерхольда, А.В. Эфроса, Ф. Касторфа, К. Варликовского, Ж. Помра, А. Херманиса и на примере документального театра.

Немецкоязычная исследовательская литература более ориентирована на изучение связи театра и кино, но и там данный вопрос освещается выборочно.

¹ См.: Айснер Л. Демонический экран. С.28.

² Kurtz R. Expressionismus und Film. S.51.

³ Ibidem. S. 43.

Книга А. фон Коссарта «Кино – Театр экспрессионизма. Литературное осмысление особенностей» посвящена определению элементов взаимного влияния кино и театра экспрессионизма. В экспрессионистской драме усматривается кинематографичность в смысле ориентации на визуальность¹. Выявляются общие художественные образы, переходящие с полотен на сцену, со сцены в кадр и наоборот. Природа фильма представляется Коссарту более подвижной, чем театр. Но по мере выявления в экспрессионистском театре черт киноэстетики, автор утверждает, что по выразительным возможностям экспрессионистский театр очень близок кино².

Практическая значимость диссертационного исследования определяется тем, что его результаты могут быть использованы в курсах лекций по истории зарубежного театра XX века, в спецкурсах по истории немецкого театра и кино, в частности немецкого театрального и киноэкспрессионизма. Диссертация может стать источником для дальнейшего исследования проблемы взаимодействия экрана и сцены, а также может оказаться полезной в театральной и кинопрактике.

Апробация исследования. Основные положения диссертации опубликованы в ряде статей и докладов на научных конференциях. Обсуждение диссертационной работы проходило на заседаниях кафедры зарубежного искусства СПбГАТИ (ныне Российский государственный институт сценических искусств).

Структура диссертации. Диссертационное исследование состоит из введения, четырех глав, заключения и списка использованной литературы, включающего более 200 источников на русском и немецком языках.

Во введении обоснована тема исследования, ее актуальность и научная новизна, сформулированы цель и задачи работы, проанализирована русская и немецкая литература вопроса. Рассматривается формирование

¹ См.: Cossart A., von. Kino – Theater des Expressionismus. S. 65.

² См.: Ibidem. S.97.

художественного направления экспрессионизма – в живописи, драматургии, театре и кино – его стремление разрушить устоявшиеся традиции XIX века и ориентированность на чувственную визуальность. Выявляется центральный образ экспрессионистского искусства – «крик». Определяются методы создания художественного образа «крика» на сцене и экране немецкого экспрессионизма – в кино средствами театра, в театре – с помощью привнесения в спектакль черт киноэстетики и непосредственно киноматериала. В связи с этим формулируются и объясняются специфические термины, возникающие на пересечении искусств театра и кино, ранее не сформулированные в русском театроведении.

В **первой главе** «Формирование немецкого экранного экспрессионизма. Театральность немецкого киноэкспрессионизма» рассматривается ориентированность немецкого киноэкспрессионизма на параллельно складывающуюся образную систему в экспрессионистском спектакле.

В главе анализируется формирование выразительной системы экранного искусства. Определяется место киноэкспрессионизма в процессе развития мирового кинематографа.

Киноэкспрессионизм рассматривается как отдельное явление в немецком искусстве с учетом работ ведущих русских и немецких киноведев.

На основе работы Айснер, где киноэкспрессионизм исследуется исключительно с художественной точки зрения, в диссертационном исследовании впервые предложена периодизация киноэкспрессионизма, приведенная в соответствии с этапами развития театра.

Фильмы-предшественники киноэкспрессионизма («Другой» М. Мака, «Пражский студент» П. Вегенера и С. Рийе и др.) заявили на экране тему духовного раздвоения человека и обозначили конфликт героя как с действительным окружающим миром, так и с собственной внутренней

раздвоенностью. Именно фантастическая часть в фильме во многом решалась с помощью перенесения на экран сценических приемов.

Первый период немецкого киноэкспрессионизма определен с 1919 по 1920 гг. – время, когда началось прямое воздействие театра на экранное искусство. Рассматриваются фильмы «Кабинет доктора Калигари» Р. Вине, «С утра до полуночи» К. Мартина – как пример воплощения театральной эстетики на экране.

В диссертации на примере этих фильмов показано, что на киноэкран с экспрессионистской сцены переходит трагический герой с разорванным сознанием. На первый план выходит проблема распадающегося «Я»-героя и его «ухода в себя»¹. Отказ воспринимать действительность повлек за собой поиск новых выразительных средств. Субъективный мир героя создается в павильоне. В пространство кадра помещается театральная декорация, содержащая в себе дисгармоничную алогичную композицию. Благодаря оптическому изменению театральной декорации в рамках кадра, за счет взаимодействия декорации с актерской пластикой и костюмом, визуализируется искаженный внутренний мир героя.

В диссертации выявлен переменчивый характер линий декораций в фильмах – от остроугольных к плавным и обратно – и то, как это влияет на существование актера в кадре. На основе искажения пропорций декорации и алогизма освещения на экране разрабатывается принцип «оживления» предметов².

В диссертационном исследовании показана эволюция образа тени, пришедшего на экран с живописных экспрессионистских полотен и со сцены. В изобразительном искусстве тень олицетворяла злой рок, который преследует героя. В театре, получив возможность двигаться и изменяться в

¹ См.: Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино: От Калигари до Гитлера. М., 1977. С. 65.

² См.: Делез Ж. Кино. С. 69.

размере, тень стала проявлением внутреннего состояния персонажа. В кино с помощью тени рассматривалась проблема раздвоения духа.

В результате анализа фильма К. Мартина «С утра до полуночи» по одноименной пьесе Г. Кайзера показана преемственность театрального опыта цветового и светового решения на экране и воплощение повышенной визуальности киноповествования.

На основе сравнения, предложенного немецким киноведом К. Дильманн в статье «У них было кино... Структура экспрессионистского фильма ранней Веймарской республики»¹ фильмы «Кабинет доктора Калигари» и «С утра до полуночи» сопоставляются в аспекте близости их к театральной эстетике. Установлено, что пространство в «Кабинете доктора Калигари», выстроенное с помощью декорации и света, «оживает» и вступает во взаимодействие с героями. В противоположность «Калигари», в «С утра до полуночи» Мартин с художником Р. Неппахом оформляют пространство кадра как мертвый материал, без изменения характера рисунка. Театральная декорация в кадре выполнена в белых контурах на черном фоне, что делает изображение заведомо плоским и неживым.

В диссертации исследуется способ освещения в киноэкспрессионизме. Разбор световой партитуры в «С утра до полуночи» показывает, что подобно экспрессионистским спектаклям, каждая сцена в фильме выхватывается из темноты яркими лучами. Актеры появляются из мрака и уходят во мрак. В фильме Мартина этот сценический прием является смыслообразующим. Помимо расширения границ пространства, черный задний план при непрерывно подвижном свете также выглядит подвижным, то сужаясь, то расширяясь. Подвижность черного фона усиливает звучание экспрессионистской проблемы неустойчивости мира.

¹ См.: Dilmann C. Sie hatten das Kino... Die Netzwerke im expressionistischen Film der frühen Weimarer Republik // Gesamtkunstwerk Expressionismus: Kunst, Film, Literatur, Theater, Tanz und Architektur 1905 bis 1925. Ostfildern, 2010. S. 276-284.

Анализируется метод работы исполнителя главной роли Э. Дойча. Установлено, что как и на сцене, на экране актер строит образ по принципу резких перепадов – от истерики до полного успокоения.

При исследовании фильмов второго периода киноэкспрессионизма – с 1921 по 1922 гг. – «Усталая смерть» (1921) Ф. Ланга и «Носферату. Симфония ужаса» (1922) Ф.В. Мурнау отмечено усиление влияния театральной эстетики на кино – в кадре широко используется сценический костюм и грим. Вместе с тем помимо фантастического мира в киноповествование добавляется реальный мир.

В диссертации большое внимание уделяется перешедшему со сцены на экран образу лестницы, с помощью которого в кино разрабатывается вертикальное построение кадра. В театре лестница использовалась для «более ясного проявления отношений, для дифференциации и укрупнения позиций и движений ... актеров»¹, а также для их разнопланового и разноракурсного представления, что приближало спектакль к фильму. При разборе фильмов второго периода показано, что в кино лестница выступает в роли границы между потусторонним и обыденным миром.

Особо выделены приемы «неразделенного» света², съемка с нижней точки, включение в фильм негатива пленки, что способствовало гипертрофированному искажению объектов в кадре.

Отдельно рассмотрен способ актерского исполнения в фильмах второго периода. Показано, что актеры работают в манере повышенной эмоциональности, пришедшей из театра, что подтверждает мысль Коссарта: «Преувеличенная жестикуляция ... всегда оправдана исключительными ситуациями, в которых оказывается герой»³. Отмечено, что сценическая игра обостряется в условиях натуральных декораций.

¹ Müllenmeister H. Leopold Jessner: Geschichte eines Regiestils. S.40.

² См.: Айснер Л. Демонический экран. С. 46.

³ Cossart A., von. Kino – Theater des Expressionismus. S.43.

Период расцвета экспрессионизма на экране определяется с 1922 по 1925 гг. – фильмы «Доктор Мабузе, игрок» (1922) Ф. Ланга; «Раскольников» (1923) Р. Вине; «Улица» (1923) К. Грюне; «Нибелунги» (1924) Ф. Ланга, «Руки Орлака» (1924) Р. Вине.

Разбор фильмов показывает постепенный отход от визуализации внутреннего мира героя и обращение к реальности, переплетение метафизического и обыденного мира.

В диссертации особое внимание уделено фильму «Раскольников» Р. Вине по роману Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание». Показано, что в актерском исполнении наблюдается тенденция к реализму. Мир на экране представлен настолько ужасным, что герои перестали замечать его ужасы.

На примере фильма «Нибелунги» Ф. Ланга рассматривается способ нагнетания ужаса «не страшными» средствами. Огромные «студийные ландшафты»¹ делали героев в кадре маленькими и беспомощными. Построение статистов в формы различных предметов подчеркивало низведение человека до элемента декора.

При исследовании фильма «Руки Орлака» Р. Вине автором диссертации отмечено усиление сверхнапряжения в пластике актера, находящегося в реалистичной обстановке. Специфический метод работы актера-экспрессиониста объясняет К.Н. Державин, приводя в пример слова К. Файдта: «я ... подвергаюсь, ... психологической инфекции... И вскоре создается ощущение интенсивного роста во мне нового персонажа, ... пугающее чувство реального существования той личности, которую я должен воплотить»². Приведенное описание работы Файдта позволяет определить метод работы актера-экспрессиониста как метод «вчувствования». Установлено, что в отличие от русской школы «проживания»,

¹ См.: Айснер Л. Демонический экран. С.80.

² Державин К.Н. Конрад Фейдт. С.15.

«вчувствование» не предполагает осознания актером прошлого и настоящего его героя. Важным становится самовнушение определенного эмоционального состояния.

При исследовании фильма К. Грюне «Улица» прослеживается переход со сцены на экран экспрессионистской темы «дьявольского города». Основоположником этой темы в театре стал режиссер О. Фалькенберг. В спектакле «Барабаны в ночи» Б. Брехта (1922) он создал на сцене мир вспыхивающих витрин, транспарантов, рекламных щитов, которые сводили героя с ума: «Фалькенберг трактовал городские мотивы по-экспрессионистски, воспринимая все происходящее как страшное наваждение»¹. Прослеживается перенесение на экран сценического опыта создания мира улицы, полного опасностей и ужасов, что обостряется на экране за счет крупных планов и приема комбинированных съемок.

При рассмотрении периода позднего киноэкспрессионизма, 1926 – 1931 гг., показана трансформация экспрессионистской проблематики и выразительных средств. В фильмах «Фауст» (1926) Ф.В. Мурнау; «Метрополис» (1927) Ф. Ланга; «Голубой ангел» (1930) Д. фон Штернберга; «М» (1931) Ф. Ланга меняются места категории мистического и реалистического, черного и белого. Метафизический мир представляется узнаваемым и конкретным, идентичным реальному, и таким образом, оба мира перемешиваются. «Различия между механическим и человеческим оказались нивелированными ... в пользу могущественной неорганической жизни вещей»². При разборе фильмов показано, что в позднем киноэкспрессионизме вещи и механизмы, как представители демонического начала, одерживают верх над живым человеком.

В конце главы делаются выводы о том, что в ранних фильмах киноэкспрессионизма театральная декорация в небольшом пространстве

¹ Макарова Г.В. Театральное искусство Германии на рубеже XIX-XX веков. С. 265.

² Делез Ж. Кино. С. 70.

кадра, сверхнапряженная пластика актеров, яркий грим и костюм создают нереалистичную атмосферу действия; возможность смены точек съемки и монтаж делает экранное повествование нелинейным, подчиняющимся порыву чувства героя. В немецком кино начала и середины 1920-х гг. внимание сосредотачивается на сочетании театральной условности и уникального свойства кино придавать изображению реалистичность. На экране это способствует стиранию грани между реальным и потусторонним. Немецкие фильмы конца 1920-х и начала 1930-х гг. возвращаются к изображению действительности, при этом обытовляя театральные приемы в кадре. Таким образом, элементы театра, включаясь в структуру фильма, разрушали его иллюзию натуралистичности, продиктованную спецификой камеры и экрана. Театральный экспрессионизм оказал большое влияние на развитие киноэкспрессионизма и, можно сказать, стал его частью.

Во **второй главе** – «Немецкий театральный экспрессионизм: Использование кинематографических приемов на сцене» рассматривается применение черт киноэстетики на экспрессионистской сцене и изменение выразительных возможностей театра.

В главе анализируется экспрессионистская драматургия и ее кинематографичность¹. В немецком театроведении драма экспрессионизма часто определяется как «Я-драма»² и исследуется в сравнении с понятием «монодрамы» Н.Н. Евреинова. Автором диссертационного исследования выявлен парадокс экспрессионистской проблематики: с одной стороны, отказ от персонификации действующих лиц, максимальное обобщение, с другой стороны, сосредоточение на едва уловимом «Я»-героя. Для изображения на сцене процесса изменения человеческого духа театральные экспрессионисты включают в спектакль приемы кино. Это позволяет акцентировать внимание на визуализации духовного «крика». Показано, что в спектакле

¹ См.: Cossart A., von. Kino – Theater des Expressionismus. S.65.

² Schultes P. Expressionistische Regie. S.55.

экспрессионизма взаимодействуют две разные природы искусства – условная реальность театра и имитация натуралистичного изображения кино.

В главе рассматривается практика предшественников театрального экспрессионизма - А. Аппиа, Г. Крэга, Г. Фукса, а также М. Рейнхардта, работавшего параллельно с экспрессионистами, – и их влияние на становление этого направления. В результате разбора спектаклей установлено: Аппиа привнес в систему выразительных средств сцены «подвижный» свет и наделил его драматургической и пространствообразующей функцией; Крэг предвосхитил поиски экспрессионистов в выражении катастрофического мироощущения. На сцене он создает мир неустойчивый, без четких границ и устремленный в бесконечную темноту. Впоследствии вертикальную сценографию будет развивать художник-экспрессионист и сценограф Л. Зиверт. Опыт Фукса в работе со светом, с трансформацией пространства с помощью освещения и с оптическим восприятием сценического действия имел большое значение для формирования театра экспрессионизма. Режиссеры Р. Вайхерт, К. Мартин, Г. Хартунг разрабатывают технику трансформации пространства с помощью модуляций света - в поисках визуализации душевного состояния героев. Рейнхардт поддерживает эти поиски и использует принципы тотального театра, где применяются все возможные средства сценического выражения, конкурирующие между собой за главенство в художественной структуре спектакля. В творчестве Рейнхардта разрабатывается один из главных конфликтов экспрессионизма – герой и хаос.

Для систематизации стихийно развивающегося театрального экспрессионизма в контексте взаимовлияния экрана и сцены используется периодизация этого направления Г.В. Макаровой.

Макарова выделяет два периода – «лирический» (1917 – 1918), где акцент делается на «самораскрытии актера», и «политический» (1919 – 1924), который исследуется неразрывно в связи с политическими событиями

Германии, тяготеющий к плакатному стилю и монументализму. Согласно Макаровой, «политический» экспрессионизм во многом становится предтечей политического театра.

Автором диссертации предложена новая периодизация сценического экспрессионизма в контексте взаимовлияния искусств театра и кино.

Ранний период театрального экспрессионизма определяется с 1916 по 1918 гг. и связан с попыткой имитировать на сцене кадровое пространство с его выразительными и темпо-ритмическими возможностями. Этот период характеризуют спектакли «Сын» Э. Лихо (Альберт-Театер, Дрезден, 1916); «Соблазнение» Г. Хартунга (Шаушпильхаус, Франкфурт на Майне, 1917); «С утра до полуночи» О. Фалькенберга (Каммершпиле, Мюнхен, 1917); «Нищий» М. Рейнхардта (Дойчес Театер, Берлин, 1917); «Граждане Кале» А. Хеллмера (Нойес Театер, Франкфурт на Майне, 1917); «Сын» Р. Вайхерта, (Национальтеатер, Мангейм, 1918).

Особое внимание уделяется сопоставлению спектакля «С утра до полуночи» О. Фалькенберга с одноименным фильмом К. Мартина. В результате сравнительного анализа установлено, что, реализовавшись в двух разных видах искусства – в театре и в кино, драма «С утра до полуночи» приобрела два разных художественных решения. Спектакль Фалькенберга строится на гипертрофированных зрительных и шумовых образах, формирующих картину непригодной для героя действительности. При этом зрительные образы создаются благодаря перенесению на сцену черт киноискусства. Ограничение зрительского поля зрения, сокращение текста героев до фраз-выкриков и акцент на деталях изображения делают сценическое повествование более подвижным и выразительным. На сцену с экрана переходит прием «оживления» вещей¹. Реквизит в спектакле становится активным со-актером².

¹ См.: Делез Ж. Кино. С.68.

² См.: Cossart A., von. Kino – Theater des Expressionismus. S.74.

В разборе фильма «С утра до полуночи» театральная манера актерского исполнения и грима сравнивается с выразительными возможностями экрана. Представляемые на крупных планах гипертрофированные вещи и сам герой становятся еще более страшными. Придание изображению натуралистичности – это свойство крупного плана используется в фильме Мартина как отдельный художественный прием для еще большего утрирования. Отмечено, что включение сценических приемов в фильм и киноприемов в спектакль не имело целью стирание границы между кино и театром. Оно обусловлено поиском новых выразительных средств, способных донести до зрителя идею существования иной реальности в вещах и в душе героя.

Период расцвета театрального экспрессионизма и расцвета взаимовлияния театра и кино определяется с 1919 по 1923 гг. Имитация кинопространства на сцене сохраняется, но теперь это происходит не за счет ограничения, а, наоборот, за счет расширения масштаба сценического изображения. Сцена использует свои истинные размеры для «укрупнения» героев и окружающих их предметов. В построении мизансцен наблюдается тенденция к монументализму. Рассмотрены спектакли «Превращение» Э. Толлера (Трибюне, Берлин, 1919), «Антигона» В. Хазенклевера, (Гроссес Шаушпильхаус, Берлин, 1920), «Пожарище» А. Стриндберга (Каммершпиле, Берлин, 1920) – все три спектакля режиссера К. Мартина; «Граждане Кале» и «С утра до полуночи» Г. Кайзера – оба спектакля режиссера А. Хеллмера (Нойес Театер, Франкфурт на Майне, 1917 и 1918 соответственно); «Ричард III» (У. Шекспира), режиссер Л. Йесснер (Дойчес Театер, Берлин, 1920); «Пентесилея» (Г. фон Клейста), режиссер Р. Вайхерт (Шаушпильхаус, Франкфурт на Майне, 1921) и др.

При исследовании специфики спектакля «Превращение» Мартина особое внимание уделено созданию двухмерной сценической картины, подобно экранному изображению. Благодаря этому в театре был опробован

киноприем «выхода» героя «за рамки кадра» (в данном случае «за рамки сцены») в жизнь.

Поздний период театрального экспрессионизма определяется с 1923 по начало 1930-х гг. Важными спектаклями с точки зрения утверждения киноэстетики на сцене являются «Барабаны в ночи» (Б. Брехта), режиссер О. Фалькенберг (Дойчес Театер, Берлин, 1923) и «Нибелунги» (Ф. Геббеля), режиссер Ю. Фелинг (Шаушпильхаус, Берлин, 1924).

В рамках исследования проводится сравнительный анализ спектакля «Нибелунги» с одноименной двухчастной экранизацией Ф. Ланга. Сопоставление показывает, что произведение «Нибелунги» приобрело две разные трактовки, продиктованные разными художественными формами, на основе одной эстетики. В спектакле сформировалась особая художественная структура, основанная на минимализме и монументализме. На экране монументализм становится смыслообразующим приемом. Человеческие фигуры на фоне огромных декораций представляются ничтожными и приравниваются к элементам предметов. Театр, в свою очередь, имитирует на сцене монтаж, поочередно высвечивая разные части тел актеров – лицо, руки. Отмечено, что актер не рассматривается как нечто целое. Он распадается на множество высвеченных и тем самым укрупненных деталей своего тела, которые существуют сами по себе.

В конце главы делаются следующие выводы:

- Немецкий театр экспрессионизма – это одно из ярчайших явлений искусства в области суггестивного воздействия на зрителя. Это обусловлено сильным взаимовлиянием эстетик театра и кино. Образы, рожденные в экспрессионистской живописи, последовательно переходят с полотен художников на сцену, а затем на экран и, таким образом, являются «связующим звеном» между тремя эстетиками.

- На экране сочетание театрально-экспрессионистской манеры игры и технических приемов кино выводит героев на уровень визуализации их

духовной жизни. В кино реализуется принцип театрального экспрессионизма: герой является выражением одного чувства, одной мысли. На экране этот принцип усиливается, потому что здесь возможна замена человека предметом.

- В результате имитации киноизображения на сцене рождались сверхэмоциональные художественные образы внутреннего «крика», суггестивно воздействующие на зрителя. На экране черты экспрессионистского театра часто представлялись на крупных планах. Изначально гипертрофированный художественный образ еще более укрупнялся и способствовал усилению эмоционального воздействия. Взаимовлияние эстетик театра и кино расширило эстетику экспрессионизма и способствовало утверждению режиссерского тотального театра.

В **третьей главе** – «Взаимодействие эстетических принципов театра и кино на примере экспрессионистских интерпретаций "Фауста" И.В. Гете на сцене и на экране» - исследуется взаимовлияние театральной и киноэстетик на примере постановок и экранизации «Фауста».

В начале главы выявляется диалектическая картина мира, заложенная в тексте первой части трагедии, которая отражается в строении образа главного героя. Фауст Гете – это конкретная личность, со своим прошлым, настоящим и устремленная в будущее. Вместе с тем, Фауст - «символ всего человечества. Гете воплотил в Фаусте все, что считал существенным для понимания природы человека»¹, а именно – сочетание божественного и дьявольского начал.

Индивидуальность как «некое единство противоположностей»² рассматривается на примере диалектики Г.В.Ф. Гегеля. Показано, что философия Гегеля воплотилась в «Фаусте» Гете. Противопоставление себя всему миру сближает главного героя гетевской трагедии с

¹ Аникст А.А. «Фауст» - великое творение Гете. М., 1982. С. 60-61.

² Гулыга А. В. Немецкая классическая философия. М., 2001. С.153.

экспрессионистским героем, который находится в конфликте с действительностью.

Проанализированы ранние постановки «Фауста» Л. Тиком (1829), К. Ставинским (1838), О. Зоммерштофом (1880). Установлено, что центральной проблемой в этих спектаклях является диалектическое противостояние божественного и демонического и визуализация субъективного мира героя.

Трансформация понимания образа личности прослеживается на примере трактовок «Фауста» немецкими философами В. Виндельбандом, Ф. Ницше и О. Шпенглером. Особо подчеркивается формирование понятия «фаустовская душа» и ее трактовка Виндельбандом: при сосредоточении внимания на целостности личности, она все же «выходит за пределы самой себя; ... "Преодолей свое существо!" – этот возглас слышит Фауст, предпринимая таинственное путешествие в мир чистых форм»¹. Проблема «преодоления своего существа» разрабатывается также Ницше: личность – это одинокий индивидуум, субъект, который распадается на множество разных состояний². Выявлена проблема героя XX века, обладателя «фаустовской души» – внутренний диссонанс, несовместимость с реальностью, неудовлетворенность миром и самим собой. Отмечено, что исследование этих проблем достигло своего апогея в творчестве экспрессионистов.

Исследуется концепция Шпенглера, который переосмысливает гетевского «Фауста» и обостряет проблему «фаустовской души»: Фауст рассматривается как один из самых одиноких героев всех культур, погруженный в наблюдение и познание своей внутренней жизни³. Одиночество сопровождает Фауста на протяжении всего пути. В этом

¹ Виндельбанд В. Философия XIX века // Фауст и Заратустра. СПб., 2001. С. 69.

² См.: Ницше Ф. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей. М., 2005. С. 280.

³ См.: Шпенглер О. Закат Европы. Новосибирск, 1993. С.259.

заключается фаустовский *трагический драматизм*. В связи с этим Шпенглер вводит понятие «фаустовская драма»¹, где герой понимается как индивидуальность, обладающая неповторимым внутренним миром. Одиноким герой рассматривается в контексте мироздания, в процессе борьбы с ним. Эта концепция отражается в развивающемся экспрессионизме.

Анализируется работа А.Г. Аствацатурова о «Фаусте», где Фауст рассматривается как человек созидающий, стремящийся изменить мир, но в то же время «он говорит, что разрушение – его стихия. При этом разрушение становится созиданием, и в процессе деятельности всегда появляется светоносное начало бытия»². Это позволяет говорить о «Фаусте» в контексте экспрессионизма.

Последовательно рассматриваются постановки «Фауста» режиссерами начала XX века: 1908 - Фауст (1-я часть) Мюнхенский художественный театр, режиссер А. Хайне³; 1909 (1-я часть), 1911 (2-я часть) и 1913 (1-я часть) – Дойчес Театер (Берлин), режиссер М. Рейнхардт; 1923 – Штаатстеатер, (Берлин), режиссер Л. Йесснер; 1926 – киностудия УФА (Бабельсберг), режиссер Ф.В. Мурнау.

Автором диссертации раскрыто взаимовлияние театра и кино, способствовавшее появлению разных интерпретаций «Фауста» Гете и расширению выразительных возможностей сцены и экрана экспрессионизма.

Установлено, что режиссеры, ставившие «Фауста», использовали самые разные выразительные средства – от рельефной сцены до экранизации. Разработанный на сцене прием трансформации пространства от маленького замкнутого до безграничного перешел на экран; это способствовало расширению выразительных возможностей изображения душевных процессов героев; театральное понимание цветовых категорий черного и

¹ Там же. С.412.

² Аствацатуров А.Г. Поэзия. Философия. Игра. С.89.

³ См.: Mahl B. Goethes Faust auf der Bühne: (1806 - 1998); Fragment - Ideologiestück - Spieltext. Stuttgart; Weimar, 1998. S.95.

белого меняется на экране на прямо противоположное; использование на сцене поворотного круга стало прообразом панорамы и приема наложения кадров в кино – благодаря этому на экране стала возможной визуализация звука; сверхнапряженная пластика актера сохраняется в кадре без изменений, в результате чего рождается экспрессионистский образ «внутреннего крика».

В конце главы сделан вывод, что кинематографические приемы на сцене способствовали визуальному укрупнению и детализации театрального повествования, а сценические приемы на экране приобрели еще большее эмоциональное напряжение, благодаря чему сформировались экспрессионистские образы предельного напряжения человеческого духа.

В **четвертой главе** – «Кинематографическая эстетика спектаклей Эрвина Пискатора» – рассмотрено формирование модели «кинематографического спектакля».

Глава начинается с характеристики спектаклей Пискатора – их синтетической природы и эпического характера.

Режиссерская деятельность Пискатора рассматривается от начала, выявляется ее отличие от экспрессионистской эстетики и прослеживается формирование политического театра. Определяется эстетика политических спектаклей: сочетание на сцене театрального и киноматериала, ориентированность на документалистику – ничем не окрашенную фиксацию реальности; создание художественного образа за счет столкновения хроникального и постановочного материала.

Для более ясного понимания специфики театра Пискатора его творчество сравнивается с творчеством В.Э. Мейерхольда. В результате сравнения установлено: при создании кинофицированных спектаклей экранная эстетика использовалась для обогащения театра; отличие Пискатора от Мейерхольда в том, что в спектаклях немецкого режиссера кино остается кино, а театр театром. Отмечено, что театр Пискатор понимал совершенно не так, как Мейерхольд: начав работать в традиционном театре, поработав затем

с экспрессионистским материалом, Пискатор так и не принял традиционный театр, в своей практике он разрушал условность сцены. Режиссер преобразовывал сценическое действие в социальную утопию – посредством совмещения сценической условности с документальной реальностью.

Творчество Пискатора исследуется в непосредственной связи с этапами взаимовлияния театра и кино в период 1920 – 1927 гг. Выявляется специфический метод организации пространства сцены (практикабель¹ (нем. «das Praktikabel»), проекционные поверхности, сегментно-глобусная сцена) и особенность включения фильма в структуру спектакля. Приводится пискаторовская классификация киноматериала, участвующего в спектаклях.

Развитие кино-театрального монтажа анализируется на примере спектаклей «Гоп-ля, мы живем!» Э. Толлера (Театер ам Ноллендорфплатц, Берлин, 1927), «Распутин, Романовы, война и восставший против них народ» А. Толстого и П. Щеголева (Театер ам Ноллендорфплатц, 1927), «Похождения бравого солдата Швейка» Я. Гашека (Театер ам Ноллендорфплатц, 1928). В результате исследования сделан вывод, что последовательное развитие кино-театрального действия на сцене способствовало формированию модели «кинематографического спектакля», в котором сам факт сопоставления сценического и экранного материала усиливал суггестивное воздействие на зрителя и вместе с тем способствовал интеллектуальному восприятию спектакля.

В качестве наивысшей точки во взаимодействии эстетик театра и кино рассматривается проект Пискатора совместно с архитектором Вальтером Гропиусом – «Тотальтеатер»² (нем. «Totaltheater») - театральное здание, по техническим возможностям приближенное к кинематографу.

¹ См.: Пискатор Э. Политический театр. М., 1934. С. 77.

² См.: Walter Gropius: der Architekt Walter Gropius; Zeichnungen, Pläne und Fotos aus dem Busch-Reisinger Museum der Harvard Univ. Art Museums, Cambridge, Mass. und dem Bauhaus-Archiv Berlin; mit einem kritischen Werkverzeichnis. Berlin, 1985. S. 94.

В конце главы сделан вывод о том, что политический театр Пискатора представляет собой модель «синтетического» театра. Неотъемлемыми участниками сценического представления становятся механические конструкции (платформы, ниши), конвейеры, проекционный аппарат с кино/фотопленкой и киноэкран. Широкое использование машинерии и экрана на сцене является логичным продолжением работы по поиску экспрессионистами новых способов выражения (управление масштабом изображения и темпом развития действия). Включение хроникального кино/фотоматериала в структуру спектакля способствует формированию документального театра, точнее, «монтажа документального театра»¹. Спектакли Пискатора дают мощный импульс развитию эпического театра Б. Брехта и документального театра Германии 1960-х гг., в котором Пискатор принимал активное участие. В творчестве Пискатора нашли завершение поиски театральных и кинорежиссеров по взаимои использованию принципов театральной и киноэстетик.

В заключении подведены итоги проведенного исследования.

Новая модель спектакля и новая форма кинофильма, возникшие в Германии в первой трети XX века, явились результатом взаимовлияния эстетик театра и кино. Выработался новый подход к созданию сценического и экранного произведения. Главной стала визуальная передача невыразимых процессов, происходящих в душе героя.

Первым самостоятельным художественным направлением немецкого кино стал киноэкспрессионизм, сформировавшийся на основе общих принципов экспрессионистского искусства. В кадр помещается театральная декорация, переносятся со сцены гипертрофированная пластика и мимика актера, яркий грим. Театральная условность на экране разрушает натуралистическую природу кино. Черты театральной эстетики в сочетании со специфическими возможностями кино рожают нереалистичную

¹ Jhering H. Von Reinhardt bis Brecht. S. 248.

атмосферу. На экране сценические приемы часто представляются на крупных планах, что способствует обострению художественных образов. В театре и в кино носителями эмоциональной информации становятся вещи; с помощью контрастного освещения и нелогичных точек съемки они «наделяются душой». Повествование выходит на уровень субъективного восприятия героем происходящего.

Киноэкспрессионизм, в свою очередь, повлиял на формирование экспрессионистского театра. Театр заимствует способ кинематографического мышления. На сцене имитируется пространство кадра, что способствует рождению художественных образов внутреннего «крика».

Высшей точкой взаимовлияния экрана и сцены является творчество Э. Пискатора и развитие им эпического театра. Спектакли театра Пискатора строятся на сопоставлении экранного и сценического материала. В результате возникает модель «синтетического» спектакля.

Киноматериал, включаемый в спектакль, имеет у Пискатора четкую классификацию, по своей природе может быть постановочным либо хроникальным. Документальное кино в структуре спектакля способствует формированию документального театра, расцвет которого придется на 1960-е гг.; постановочный фильм в условиях драматического спектакля только активизирует интеллектуальное участие зрителя.

В результате процесса взаимодействия театра и кино в искусстве Германии первой трети XX века утвердились принципы, по которым театр может существовать в кадре, а кино – на сцене.

Возник новый вид спектакля и фильма – спектакль и фильм «крика», а затем «кинематографический спектакль» (в театре Пискатора). Включение в структуру спектакля черт киноэстетики и непосредственно фильма расширило границы театральной реальности, открыло новые выразительные возможности сцены/экрана, эпических сюжетов, а также способствовало утверждению режиссерского тотального театра. Художественные приемы

экспрессионизма в области кино-театральных связей, открытия, сделанные экспрессионистами и Э. Пискатором, во многом предопределили эстетику Б. Брехта.

Взаимодействие театра и кино – это одно из крупнейших явлений в немецком искусстве. По причине исторических событий 1930-х гг. практика объединения театральной и киноэстетик в рамках одного произведения прервалась. Однако потенциал взаимодействия сцены и экрана не исчерпан. В современном немецком сценическом и экранном искусстве усматриваются черты «кинематографического» театра. Границы эстетик театра и кино продолжают взаимодействие; законы сцены и экрана продолжают взаимную интеграцию, тем самым расширяя возможности обоих искусств.

Публикации автора по теме диссертации:

**в ведущих научных рецензируемых изданиях,
рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ:**

1. Соломкина, Т.А. Театральный экспрессионизм Германии: Синтез кинематографических и театральных приемов на сцене / Т.А. Соломкина // Научное мнение. Философские и филологические науки, искусствоведение. – 2014. – №10 – С. 128-133. (0,4 п. л.)
2. Соломкина, Т.А. Формирование принципов актерского искусства экспрессионизма: Вернер Краусс на сцене и на экране / Т.А. Соломкина // Научное мнение. Философские и филологические науки, искусствоведение. – 2015. – №5 – С. 95-98. (0,3 п. л.)
3. Соломкина, Т.А. Пластическая выразительность немецкого экспрессионистского актера на сцене и на экране, 1914-1921 гг. / Т.А. Соломкина // Вестник академии русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2015. – №1 (36). – С. 148-154. (0,5 п. л.)
4. Соломкина, Т.А. Кинематографические спектакли Эрвина Пискатора / Т.А. Соломкина // Научное мнение. Филологические науки, искусствоведение и культурология. – 2015. – № 9. С. 134-137. (0,3 п.л.)

в других научных изданиях:

5. Соломкина, Т.А. Россия и Польша глазами современных кинодокументалистов. [Электронный ресурс] / Т.А. Соломкина // Тезисы докладов участников III Международного конгресса «Россия и Польша: память империй / империи памяти». СПб., 26-28 апреля 2012 года. – Режим доступа: <http://refdb.ru/look/1249366-pall.html> (0,04 п.л.)

6. Соломкина, Т. А. Экспрессионистский актер в театре и кино (Пауль Вегенер, Фриц Кортнер) / Т.А. Соломкина // Феномен актера: профессия, философия, эстетика. Материалы шестой научной конференции аспирантов 2012 года. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2012. – С. 86-90. (0,2 п.л.)
7. Соломкина, Т. А. К определению специфики экспрессионистского актера: Вернер Краусс на сцене Дойчес театра и в экспрессионистском кинематографе / Т.А. Соломкина // Феномен актера: профессия, философия, эстетика. Материалы седьмой научной конференции аспирантов 2013 года. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2013. – С. 78-82. (0,2 п.л.)
8. Соломкина, Т. А. Проблема личности в искусстве Германии середины 1920-х гг.: «Нибелунги» Ф. Геббеля на экспрессионистской сцене и на экране. [Электронный ресурс] / Т.А. Соломкина // IV Российский культурологический конгресс с международным участием «Личность в пространстве культуры», Санкт-Петербург, 29–31 октября 2013 года. Тезисы и выступления участников. – СПб.: Эйдос, 2013. – Режим доступа: http://culturalnet.ru/main/congress_person/1526 (0, 5 п. л.)
9. Соломкина, Т. А. «Драма крика» на немецкой сцене и в кино / Т.А. Соломкина // Новая драма рубежа XIX-XX веков: проблематика, поэтика, пути сценического воплощения. Материалы научной конференции. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2014. С. 275 – 280. (0,3 п. л.)
10. Соломкина, Т. А. Актер Эрнст Дойч в спектакле Макса Рейнхардта «Нищий» (1917) и в фильме Карлхайнца Мартина «С утра до полуночи» (1920)» / Т.А. Соломкина // Феномен актера: профессия, философия, эстетика. Материалы восьмой научной конференции аспирантов 2014 года. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2014. – С. 86-90. (0,2 п. л.)
11. Соломкина, Т. А. «Фауст» И. В. Гёте на немецкой сцене 1908-1923 гг. / Т.А. Соломкина // Театрон. Научный альманах. – 2015. – № 1 (15). С. 39-47. (0,9 п.л.)

12. Соломкина, Т. А. Специфика зрительского восприятия произведений, построенных на взаимодействии театра и кино («Фауст» И.В. Гёте на немецкой экспрессионистской сцене и в кино первой трети XX века) / Т.А. Соломкина // Материалы научной аспирантской конференции РИИИ «Произведение искусства и адресат: принципы взаимодействия». СПб., 2013. (0,3 п. л.) (В производстве)
13. Соломкина, Т. А. Способ создания реальности в фильме Роберта Вине «Кабинет доктора Калигари» / Т.А.Соломкина // Материалы научной аспирантской конференции РИИИ «Искусство и реальность: аспекты взаимодействия». СПб., 2014. (0,2 п. л.) (В производстве)
14. Соломкина, Т. А. Кинематографичность и театральность в спектаклях и фильмах Карлхайнца Мартина / Т.А. Соломкина // Материалы научной конференции «Немецкая драматургия на мировой сцене XX – XXI веков». – СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2015. (0,4 п. л.) (В производстве).