

Федеральное государственное бюджетное образовательное  
учреждение высшего образования  
«Российский государственный институт сценических искусств»

*На правах рукописи*

Соломкина Татьяна Алексеевна

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

Специальность 17.00.01 – Театральное искусство

Диссертация на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Научный руководитель –  
Максимов Вадим Игоревич,  
доктор искусствоведения,  
профессор кафедры зарубежного искусства

Санкт-Петербург

2016

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>Введение</b> .....	3
<b>Глава I.</b> Формирование немецкого экранного экспрессионизма. Театральность немецкого киноэкспрессионизма .....	31
<b>Глава II.</b> Немецкий театральный экспрессионизм: Использование кинематографических приемов на сцене .....	82
<b>Глава III.</b> Взаимодействие эстетических принципов театра и кино на примере экспрессионистских интерпретаций «Фауста» И.В. Гете на сцене и на экране.....	122
<b>Глава IV.</b> Кинематографическая эстетика спектаклей Эрвина Пискатора .....	166
<b>Заключение</b> .....	188
<b>Список использованной литературы</b> .....	195

---

## ВВЕДЕНИЕ

Первая половина XX века – трагический период в истории Германии. Наибольшая часть социальных потрясений рубежа веков выпала на долю недавно объединившейся страны<sup>1</sup>. Немецкое государство сыграло определяющую роль в Первой мировой войне, обернувшейся для страны полным поражением. Согласно Версальскому договору, Германия лишалась колониальных территорий и теряла право иметь наступательные военные силы. От сознания собственной вины в разжигании Первой мировой войны немецкое общество переживало экзистенциальный кризис. Вместе с тем, именно в результате необходимости решения общей проблемы, формируется национальное единство немцев. В искусстве, как в зеркале общества, предпринимается попытка осмысления случившейся трагедии. «Мыслители и художники считают все в мире нереальным, относительным, сомневаются во всем, кроме собственных сомнений, не доверяют разуму и конкретному опыту, ищут выход, утешение и убежище за пределами окружающей реальной действительности»<sup>2</sup>.

На рубеже XIX-XX вв. в европейском искусстве происходят поворотные события, свидетельствующие об изменении общественного мировоззрения. Русский литературовед С.И. Великовский называет начало XX века «эпохой неклассического видения вещей»<sup>3</sup>.

В начале 1900-х гг. основоположник кубизма, испанский художник Пабло Пикассо представил картины («Пейзаж», 1906; «Дуб и дриады», 1908; «Лесоруб», 1913), которые явились манифестом отказа живописи от принципа перспективы и обращения к плоской декоративности, подчеркивающей отсутствие объема. В 1910 году итальянский поэт и писатель Филиппо Томазо Маринетти издает первый манифест футуризма, где провозглашает отказ искусства от отображения

---

<sup>1</sup> В 1871 году из множества самостоятельных земель с немецким населением образовалась единая Германская империя во главе с императором Вильгельмом Первым.

<sup>2</sup> Копелев Л. Драматургия немецкого экспрессионизма // Экспрессионизм. Сб. статей. М.: Наука, 1966. С. 39.

<sup>3</sup> См.: Великовский С.И. Культура как полагание смысла // Одиссей. Человек в истории. М.: Наука, 1989. С. 18.

реальности и создание особой формы, способной передать синтез жизни<sup>4</sup>. В 1909 году австрийский композитор Арнольд Шенберг создает одноактную монодраму «Ожидание» – одно из первых произведений атональной музыки, когда все ступени звукоряда признаются равноправными. Отсутствие тоники лишило музыкальное произведение целостности. Искусство и философия начала XX века приобретает кризисный характер, центральной проблемой становится разрушение целостного представления о мире.

Мировоззрение предвоенного, военного и послевоенного времени, духовный упадок взаимоотношений человека с миром и поиск нового языка выражения наиболее ярко воплотился в концепциях немецких философов Освальда Шпенглера (1880-1936), Георга Зиммеля (1858–1918) и отчасти Фридриха Ницше (1844-1900).

В художественных направлениях культуры XX века на первый план выходит эксцентрика и обостренная чувственность. Эти черты преобладают в дадаизме, футуризме и, в наибольшей степени, экспрессионизме. В центре внимания оказывается одинокий герой. Австрийский писатель Стефан Цвейг в статье, посвященной Фридриху Ницше, создает портрет философа как представителя эпохи рубежа веков: «одинокий борец под грозовым небом своей судьбы; никого нет рядом с ним, никого вокруг него (...). Всякое движение исходит только от него (...); всю свою жизнь говорит, борется, страдает (...) в одиночестве. Его речь не обращена ни к кому, и никто не отвечает на нее. И что еще ужаснее: она не достигает ничьего слуха»<sup>5</sup>. В этом изречении содержатся будущие черты немецкого экспрессионизма – одиночество героя среди безликой толпы.

В работе Н.С. Сироткина «Контакты русского и немецкого художественного авангарда» трансформация понимания образа человека рассматривается через концепцию Ницше. Философ понимает человека в качестве «субъекта как множественность» (нем. «*Das Subjekt als Vielheit*»). Субъект –

---

<sup>4</sup> См.: Максимов В. Век Антонена Арто. СПб.: Лики России, 2005. С. 115.

<sup>5</sup> Цвейг С. Вчерашний мир. М.: Радуга, 1991. С. 378.

человек, представляющий собой не единое целое, а множество необъединенных, разрозненных сущностей. Главной проблемой является «распад "Я", последней сохранившейся к началу XX века системы координат»<sup>6</sup>.

Мысль о распаде внутренних связей, обеспечивающих целостность сознания индивидуума, проблему дезориентированности человека в собственном сознании развивает Георг Зиммель. В книге «Философия культуры» Зиммель ставит в основу идеи культуры «тот внутренний факт, который возможно выразить в полном виде только символически и в расплывчатой форме: как путь души к самой себе. (...) Речь идет здесь (...) об освобождении покоящихся в самой душе напряженных сил (...). Каждый момент наличного бытия организма, способного расти и размножаться, содержит в себе и свою позднейшую форму, причем с такой внутренней необходимостью и преднайденностью, с которыми даже рядом невозможно поставить свойства скрученной пружины – в сравнении с ее освобожденным состоянием»<sup>7</sup>.

Тему зиммелевской «пружины» продолжает Освальд Шпенглер. В работе «Закат Европы» Шпенглер анализирует упадок западноевропейской культуры и цивилизации в целом и предсказывает ей грядущую гибель. «Разжатие» пружины приведет европейскую цивилизацию к кризису. По мнению философа, любая развитая культура обречена сама себя изжить: «Культура – это высшая форма жизни, исторический суперорганизм, а всякий организм смертен. Человеческая история есть, не что иное, как поток бытия свержорганомов – "египетской культуры", "античной культуры"... Но в таком случае и европейская культура должна обветшать в свой срок – и в этом нет ничего свержординарного»<sup>8</sup>. Согласно идее Шпенглера, любая культура может прожить 1000-1500 лет. Наступление последней ступени культуры перед умиранием – цивилизации – приходится как раз на начало XX века.

---

<sup>6</sup> URL: [http://avantgarde.narod.ru/beitraege/tp/ns\\_kontakte.htm](http://avantgarde.narod.ru/beitraege/tp/ns_kontakte.htm)

<sup>7</sup> Зиммель Г. Избранное. В 2 Т. М.: Юрист. Т.1.Философия культуры. С.445-446.

<sup>8</sup> Шпенглер О. Закат Европы. Новосибирск: Наука. Сибирская издательская фирма, 1993. С. 11.

С достижением технического прогресса жизнь выходит на новый уровень. Изменяется мировоззрение общества. С изобретением фонографа, фотоаппарата и кинематографа становится возможной фиксация времени и пространства на пленке и ее многократное воспроизведение. Кроме этого записанный на пленку материал можно многочисленно дробить и переорганизовывать, получая при этом новую смонтированную запись. Особое место в этом ряду принадлежит кино.

1895 год – год официального изобретения кинематографа. Это событие сломало традиционное представление о возможностях изображения. В отличие от литературы, живописи, музыки и других искусств, которые формировались веками, кинематограф за несколько лет превратился из развлечения в искусство. Используя возможности разнопланового изображения, смены точек съемки, спецэффекты (наложение кадров, двойная экспозиция и др.), художники создавали на экране «новую» реальность, максимально созвучную их восприятию.

Трагическое ощущение реальности выразилось, прежде всего, в искусстве Германии. Образовалось новое художественное течение – «экспрессионизм» (от лат. «expressio» – выражение). Экспрессионизм стал главным явлением в немецком искусстве XX века. Это принципиально новое мировоззрение, новый способ восприятия трагической действительности. Русский искусствовед В.С. Турчин, характеризуя новое направление, приводит слова одного из первых теоретиков экспрессионизма Германа Бара: «Никогда не было такого времени, потрясенного таким ужасом, таким смертельным страхом. Никогда мир не был так мертвенно нем. Никогда человек не был так мал. Никогда он не был так робок. Никогда радость не была столь мертва. Нужда вопит, человек зовет свою душу, время становится воплем нужды. Искусство присоединяет свой вопль в темноте, оно вопит о помощи, оно зовет дух. Это и есть экспрессионизм»<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Цит. по: Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. М.: Изд-во московского университета, 1993. С. 72.

В первые два десятилетия XX века экспрессионизм формировался в разных видах немецкого искусства – ярче всего в театре и кино<sup>10</sup>. Экран и сцена экспрессионизма развивались в тесной связи друг с другом, заимствуя и преломляя в своих условиях черты друг друга. Взаимовлияние двух искусств продолжается в творчестве Эрвина Пискатора, в результате чего формируется новый вид спектакля, где сценический и экранный материал существуют на равных позициях.

**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 проведение сравнительного анализа театральной и киноэстетики экспрессионизма Германии; определение основных этапов их взаимодействия; изучение формирования 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,

---

<sup>10</sup> См.: Cossart A., von. Kino – Theater des Expressionismus. Das literarische Resümee einer Besonderheit. Essen: Die Blaue Eule, 1985; Schultes P. Expressionistische Regie. Köln, 1981.

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.

**Материалом и теоретической базой исследования** стали:

- драматургический материал XIX-XX вв. – «Фауст» (первая и вторая части) И.В. Гете, «Нибелунги» Ф. Геббеля; пьесы немецких экспрессионистских авторов, на основе которых поставлены спектакли режиссеров Германии начала XX века (Р. Зорге, В. Хазенклевера, Г. Кайзера, Г. фон Клейста, Э. Толлера), сценарии Э. Пискатора;

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

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

- фильмы немецкого киноэкспрессионизма режиссеров Р. Вине, Ф.В. Мурнау, Ф. Ланга, К. Мартина, Й. фон Штернберга; спектакли Г. Фукса, М. Рейнхардта, экспрессионистов Р. Вайхерта, Г. Хартунга, Ю. Фелинга, О. Фалькенберга, К. Мартина, Л. Йесснера; кинофицированные спектакли В.Э. Мейерхольда, политические спектакли Э. Пискатора.



- рецензии немецких современников экспрессионистского и политического театров<sup>11</sup>;
- теоретические работы по теории театра А.А. Гвоздева, Б.О. Костелянца, Ю.М. Барбоя, В.И. Максимова<sup>12</sup>;
- теоретические работы по киноискусству С.М. Эйзенштейна, К.Э. Разлогова, Ж. Делеза, Т. Эльзессера<sup>13</sup>;
- театроведческие исследования по истории немецкого театра М. Германа, Э.А. Коган, Г.В. Макаровой, Л.В. Бояджиевой, В.Г. Ключева, В.Ф. Колязина, А.Г. Аствацатурова, Л. Шрайера, П. Шультеза, Р. Бензон, Э. Мюлленмайстера<sup>14</sup>;
- киноведческие исследования по истории немецкого кино Б.В. Мазинга, К.Н. Державина, Е. Теплица, З. Кракауэра, Л. Айснер, Р. Куртца, Ю. Кастена, М. Боззы<sup>15</sup>;

---

<sup>11</sup> Herbert J. Von Reinhardt bis Brecht. Vier Jahrzehnte Theater und Film. Berlin, Aufbau-Verlag, 1958. Bd.I; Winterstein E. Mein Leben und meine Zeit. Ein halbes Jahrhundert Deutscher Theatergeschichte. Berlin, Henschelverlag, 1959.

<sup>12</sup> Гвоздев А.А. Театр послевоенной Германии. Л., 1933; Костелянец Б.О. Драма и действие. Лекции по теории драмы. Л.: ЛГИТМИК, 1976; Максимов В.И. Век Антонена Арто. СПб.: Лики России, 2005; Барбой Ю.М. К теории театра. СПб.: СПГАТИ, 2008.

<sup>13</sup> Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: В 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 2; Разлогов К.Э. Мировое кино. История искусства экрана. М.: Эксмо, 2011; Делез Ж. Кино. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013; Elsaesser T. Filmtheorie zur Einführung. Hamburg: Junius, 2013.

<sup>14</sup> Hermann M. Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance. Berlin: Weidmann, 1914; Коган Э.А. Из истории немецкого режиссерского искусства XX века (Политический театр Германии 1920-х гг.). Л.: ЛГИТМИК, 1984; Макарова Г.В. Театральное искусство Германии на рубеже XIX-XX вв.: Национальный стиль и формирование режиссуры. М.: Наука, 1992; Ключев В. Г. Театрально-эстетические взгляды Б. Брехта. М., 1966; Колязин В.Ф. Таиров, Мейерхольд и Германия. Пискатор, Брехт и Россия: Очерки истории русско-немецких художественных связей. М., 1998; Аствацатуров А.Г. Поэзия. Философия. Игра.: Герменевтическое исследование творчества И.В.Гете, Ф.Шиллера, В.А.Моцарта, Ф.Ницше. Санкт-Петербург: Геликон Плюс, 2010; Schreyer L. Expressionistisches Theater: aus meinen Erinnerungen. Hamburg, Toth, 1948; Schultes P. Expressionistische Regie. Köln, 1981; Benson R. Deutsches expressionistisches Theater: Ernst Toller und Georg Keiser. New York, Bern, Frankfurt am Main, 1987; Müllenmeister H. Leopold Jessner: Geschichte eines Regiestils: Inaugural-Dissertation. Köln, 1956.

<sup>15</sup> Мазинг Б.В. Актер германского кино. Л.: Academia, 1926; Державин К.Н. Конрад Фейдт. Критический этюд с 13 иллюстрациями. Л.: Academia, 1926; Теплиц Е. История киноискусства: 1895-1927. М.: Прогресс, 1968; Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино: От Калигари до Гитлера. М.: Искусство, 1977; Айснер Л. Демонический экран. М.: Rosebud Publishing; Пост Модерн Технолоджи, 2010; Kurtz R. Expressionismus und Film. Berlin: Verlag der Lichtbildbühne, 1926; Kasten J. Der expressionistische Film: abgefilmtes Theater oder avantgardistisches Erzählkino? Eine stil-, productions- und rezeptionsgeschichtliche Untersuchung.

- исследования по взаимодействию театра и кино А.И. Пиотровского, А.В. Февральского, В.А. Сахновского-Панкеева, М.И. Туровской, К.Н. Матвиенко, А. фон Коссарта, А.К. Фингер, К. Дильман<sup>16</sup>;

**Методология исследования.** Диссертационное исследование основано на выработанных отечественной театроведческой школой принципах историзма, включающих в себя развитие русского и немецкого театра XX века, историю и теорию театрально-эстетической мысли, принципы изучения и анализа драматургии и спектакля. Работа опирается на традиции ленинградской (гвоздевской) школы – на работы А.А. Гвоздева, С.С. Мокульского, Л.И. Гительмана, Ю.М. Барбоя, М.М. Молодцовой, Г.В. Титовой<sup>17</sup>. Также в исследовании особое внимание уделяется традициям немецкого театроведения – труды П. Гольдмана, М. Германа, Ф. Кройдер, Х.-Т. Лемана<sup>18</sup>.

### **Терминологический аппарат.**

Исследование проблемы взаимовлияния театра и кино находится на границе двух наук – театроведения и киноведения, а потому требует использования как театроведческой, так и киноведческой терминологии. Для определения специфики киноэкспрессионизма необходимо проследить становление

Münster: MAkS-Publ., 1990; Bozza M. *Metaphysik und Romanze. Murnaus Faust // Schattenbilder - Lichtgestalten: das Kino von Fritz Lang und F. W. Murnau*. Bielefeld: Transcript-Verl., 2009.

<sup>16</sup> Пиотровский А.И. *Кинофикация искусств*. Л.: Издание автора, 1929; Февральский А.В. *Пути к синтезу: Мейерхольд и кино*. М.: Искусство, 1978; Сахновский-Панкеев В.А. «Соперничество – содружество: Театр и кино. Опыт сравнительного анализа». Л.: Искусство, 1979; Туровская М.И. *На границе искусств: Брехт и кино*. М.: Искусство, 1984; Матвиенко К.Н. *Кинофикация театра: история и современность*. Автореферат дисс. на соиск. уч. ст. канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2010; Cossart A., von. *Kino – Theater des Expressionismus*; Finger A.K. *Das Gesamtkunstwerk der Moderne*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006; *Gesamtkunstwerk Expressionismus: Kunst, Film, Literatur, Theater, Tanz und Architektur 1905 bis 1925*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2010.

<sup>17</sup> Гвоздев А.А. *Западно-европейский театр на рубеже XIX и XX столетий*. Л.; М.: Искусство, 1939; Гительман Л.И. *Идейно-творческие поиски французской режиссуры XX века*. Л.: ЛГИТМиК, 1988; Мокульский С.С. *История западноевропейского театра*. М.: Художественная литература, 1936; Молодцова М.М. *Комедия дель арте: (История и современная судьба)*. Л.: ЛГИТМиК, 1990; Титова Г.В. *Творческий театр и театральный конструктивизм*. СПб, 1995.

<sup>18</sup> Goldman P. *Literaturstücke und Ausstattungsregie: polemische Aufsätze über Berliner Theater-Aufführungen Frankfurt am Main*: Rütten & Loening, 1910; Hermann M. *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*. Berlin: Weidmann, 1914; Kreuder F., Bachmann M., Pfahl J., Volz D. *Theater und Subjektkonstitution: Theatrale Praktiken zwischen Affirmation und Subversion*. Berlin: De Gruyter, 2012; Леман Х.-Т. *Постдраматический театр*. М.: ABCdesing, 2013.

**выразительного языка кинематографа.** Сформировавшиеся принципы организации пространства кадра, актерского исполнения и гибкий темпо-ритм экранного повествования перешли на экспрессионистскую сцену, обретя новое значение в театральном пространстве. Также и многие принципы экспрессионистской сцены были заимствованы экраном и стали визитной карточкой немецкого киноэкспрессионизма.

Основная часть рассматриваемых явлений театра и кино связана с эстетикой экспрессионизма. Это художественное направление выработало свою систему художественных понятий и приемов в искусстве, которые используются в работе.

Начало формирования эстетической системы экспрессионизма было положено в живописи. В 1905 году в Дрездене студенты-архитекторы Высшей технической школы Э.Л. Кирхнер, Э. Нольде, Э. Хеккель и др. сформировали первую экспрессионистскую группу «Ди Брюкке» (нем. «Die Brücke» – «Мост»). Участники «Моста» издали манифест, в котором сформулировали концепцию нового художественного направления. Главной задачей была борьба с традиционным искусством, поиск новых форм и нового способа общения со зрителем. Немецкий искусствовед Кристиан Зэрнд в книге, посвященной искусству экспрессионизма замечает, что творчество этих художников воспринималось критиками как «духовная дегенерация»<sup>19</sup>, неразрывно связанная с физической деформацией образов. В центре внимания оказывается одна из самых глубоких эмоций человека – страх. Сильнейшая форма проявления страха – **крик**.

В искусстве начала XX века «крик» становится ключевым мотивом и является наивысшим выражением ощущений героя. Когда герой кричит – чувство вырывается наружу и отражается в окружающем пространстве, деформируя его. Большинство произведений экспрессионизма подается сквозь призму «крика», что влечет за собой искажение пропорций кричащего субъекта. **Искажение**

---

<sup>19</sup> Sährendt Chr. «Die Brücke» zwischen Staatskunst und verfemung: Expressionistische Kunst als Politikum in der Weimarer Republik, im «Dritten Reich» und im Kalten Krieg. Stuttgart: Steiner, 2005. S.9

становится основным выразительным приемом экспрессионизма. Это относится не только к форме изображения, но и в целом к организации художественного пространства произведения. «Мир глазами художника» создается в экспрессионизме за счет **разнопланового повествования**. Художественная реальность выстраивается благодаря соединению в одном произведении разных видов искусств. Это расширяет выразительные возможности и позволяет одновременно представлять внутренние переживания героя и отражение этих переживаний в окружающем пространстве.

Изобразительным манифестом экспрессионизма стала картина норвежского художника Эдварда Мунка<sup>20</sup> «Крик» (1893). В картине создается ощущение нехватки воздуха для героя: все пространство вокруг кричащего – красно-синее густое марево. Герой картины – пятно, напоминающее человеческую фигуру – помещен ближе к левому краю полотна. Вокруг героя остается мало пустого пространства, от этого создается впечатление невозможности вдоха. Реальность искажается в соответствии с разорванным ритмом героя. Так экспрессионистские художники визуализировали крик.

В картинах экспрессионистов преобладает **сломанная композиция**: деформированное, гипертрофированное изображение, резкое цветовое и световое решение. Важную роль в картинах экспрессионизма, и в дальнейшем, в экспрессионистском театре и кино, будет играть **тьень**. Этот образ часто использовали импрессионисты. На полотнах Клода Моне, Эдгара Дэга, Эдуара Мане тень разноцветная и переливчатая. В экспрессионизме для изображения тени используют только черный цвет. На картине Людвиг Кирхнера «Потсдамерплатц» (1914) изображено сжатое, вытянутое вверх пространство Потсдамской площади: узкие дорожки с заостренными концами и на них так же заостренные плоские фигуры людей в одинаковых костюмах. Резкие контуры

---

<sup>20</sup> Эдвард Мунк (1863-1944) – норвежский живописец и график, предвосхитивший наступление экспрессионизма. В центре творчества Мунка – изображение внутреннего мира человека, его страхи и страдания. На картинах, как правило, изображены деперсонифицированные герои в состоянии эмоционального кризиса. В центре внимания художника - чувственное напряжение, выражаемое через игру с объемом изображения (уплощение), контрастные сочетания цветов и резкие световые соотношения.

дорог, зданий и людей вклиниваются друг в друга, а с заднего плана картины к центру (на площадь) надвигается черное небо. Подобно экранному искусству, в живописи применяется разноплановое изображение: одни детали увеличиваются, другие растворяются или наоборот выступают на передний план. Все это рождает ощущение напряженности и тревоги. Изобразительные приемы, сформированные в живописи, перейдут на экран и станут определяющими для киноэкспрессионизма. Использование острых углов и надвигающейся темноты можно увидеть уже в первом экспрессионистском фильме Роберта Вине «Кабинет доктора Калигари» (1920).

В 1910-х гг. немецкий писатель и критик Херварт Вальден создает журнал «Штурм» – главный «рупор» экспрессионизма, объединивший художников, поэтов, драматургов и теоретиков этого направления. В литературе экспрессионизма сформировался особый способ общения героев. Разорванные лозунгоподобные предложения, акцент на существительных, преобладание восклицательных знаков, придание словам сильного звукового и смыслового значения<sup>21</sup> – все это способствует **обостренному воздействию** на чувства читателя. Развивается «рваный», стаккатный (от итал. staccato – оторванный, отделённый) язык с преобладанием шипящих и рычащих согласных. Поэты отказываются от изображения действительности и обращаются к «иному уровню существования»<sup>22</sup>, к внутренним эмоциональным процессам, где нет места логике, а есть только чувство.

Драматургия немецкого экспрессионизма является прямым продолжением эстетической системы, сформировавшейся в живописи и литературе. Экспрессионистские пьесы перестают быть самостоятельными и нуждаются в сценическом воплощении. Драматургический текст содержит в себе множество указаний по визуальному – декорационному, мизансценическому, цветовому и световому решениям. Специалист по немецкому театру М.Б. Горбатенко отмечает ориентацию экспрессионистского текста на **визуальность** и отход от слова,

<sup>21</sup> См.: Kurtz R. Expressionismus und Film. S. 15.

<sup>22</sup> См.: Ibidem. S. 14.

приводя слова драматурга Пауля Корнфельда: «Слово выражает лишь содержание того, что говорящий стремится выразить, а движение – дух этого»<sup>23</sup>. Слова выражаются на сцене не только в форме звука, но и в форме мимики и жестов.

В современном русском и зарубежном искусствоведении экспрессионистская драматургия традиционно подразделяется на «драму пути», «драму преобразования», «драму возвещения», «драму крика»<sup>24</sup>. Все же, определяющей (доминирующей) в экспрессионистских пьесах (как в живописи и литературе) является эстетика «крика» как наиболее близкая к выражению эмоции.

Как и художники, драматурги-экспрессионисты отказались от изображения действительности и обратились к внутреннему **Я-миру** героя. Поэтому важным аспектом является определение экспрессионистской пьесы как «**Я-драма**»<sup>25</sup>. В центре произведений таких драматургов, как Райнхард Зорге, Вальтер Хазенклевер, Георг Кайзер, Эрнст Толлер – герой, который существует в окружении собственных ощущений. На первый план выходит субъективное чувство героя. Как пишет исследователь театрального экспрессионизма Пауль Шультес, «человек освобождается от межличностных отношений (...), акцент делается на экстатических монологах, и все происходящее является лишь отражением раскола внутри самого Я-автора»<sup>26</sup>. Человек становится интересен как абстрактная сущность. В центре внимания – не частный конфликт, а нечто универсальное в героях и в развитии событий. Радикальная типизация героев привела к тому, что действующие лица стали деперсонифицированы. Они потеряны в пространстве и во времени, часто не имеют имен (имя может быть заменено профессией или номером). Экспрессионизм отвергает традиции психологической натуралистической драмы, т.е. иллюзию действительности и

<sup>23</sup> Горбатенко М.Б. Реформаторы европейской сцены: Оскар Кокошка // Материалы Международной конференции «Вена-Будапешт-Санкт-Петербург. Две империи – три столицы». Будапешт, 2005. С. 128-29.

<sup>24</sup> См.: Viviani A. Dramaturgische Elemente im expressionistischen Drama. Bonn: Bouvier, 1970. S. 31.

<sup>25</sup> Schultes P. Expressionistische Regie. S. 55.

<sup>26</sup> Ibidem. S. 56.

психологическую мотивировку. Действия персонажей спонтанны и по своей интенсивности переходят от эмоционального «крика», «взрыва» к затиханию перед новым «взрывом». «Крик» становится единственно возможной формой выражения героев. Реальность не исчерпывается обыденной логикой, и события не подчиняются причинно-следственным связям<sup>27</sup>.

На рубеже XIX-XX вв. в Германии формируется режиссерский театр. Если на сцене XVIII-XIX вв. главенствовал актер, то в театре начала XX века он оказывается в одном ряду с декорацией, светом и звуком – человек становится одним из выразительных средств. В Германии становление режиссерского театра рассматривается с Мейнингенского театра, и в связи с творчеством Отто Брама можно говорить о его возникновении. Образцом режиссерского театра традиционно признается театр Макса Рейнхардта.

В искусстве начала XX века воссозданию реальной среды героя противопоставляется его ощущение и впечатление от окружающих реалий, их обостренное отражение в его сознании. Формируются новые театральные модели, которые требуют принципиально новых возможностей выражения.

Макс Рейнхардт организовал на базе Дойчес Театер экспериментальную сцену «Молодая Германия» для продвижения экспрессионистской драматургии и соответствующего ей способа создания театрального действия. В спектаклях «Молодой Германии» принимали участие актеры Эрнст Дойч, Пауль Вегенер, Вернер Краусс – ставшие известными, в основном, по экспрессионистским фильмам.

Спектакль экспрессионизма – это произведение тотального театра. Послевоенное поколение режиссеров – Рихард Вайхерт, Густав Хартунг, Карлхайнц Мартин, Бертольд Фиртель – избрали для себя эстетику экспрессионизма и используют в спектаклях выразительные приемы разных видов искусства – от живописи до кино. Особенности экспрессионистского стиля

---

<sup>27</sup> Текст на с. 12-15 опубликован в статье: Соломкина Т. А. «Драма крика» на немецкой сцене и в кино // Новая драма рубежа XIX-XX веков: проблематика, поэтика, пути сценического воплощения. Материалы научной конференции. СПб.: СПбГАТИ, 2014. С. 275 – 280. Здесь с изменениями и дополнениями.

разбирает В.И. Максимов в работе «Век Антонена Арто»: «Помещения, погруженные во тьму, углы комнаты не видны, очертания отдельных предметов обозначены контурами, актеры освещены лучами верхнего света или выступают из мрака»<sup>28</sup>. Цветовая палитра упраздняется до черного и белого. Цвет, как и свет, становятся действующими лицами спектакля. Они вступают во взаимодействие друг с другом и с актером.

Актерское исполнение в экспрессионизме, перешедшее со сцены на экран, предполагает особую пластику **«сверхнапряжения»**, транслирующую субъективные чувства героя. Во многом движения актера предопределяет **рисунок декорации**, направляя его и отражая его внутренний мир.

Завершенную форму режиссерской экспрессионистской концепции можно увидеть в спектаклях Леопольда Йесснера. В спектаклях «Вильгельм Телль» Ф. Шиллера (1919), «Ричард III» У. Шекспира (1920) используется лестница и система разноуровневых площадок (конструкция, предвещающая «практикабель»<sup>29</sup> театра Пискатора). Расположение героев на ступенях и площадках, последовательное локальное их высвечивание олицетворяет идею мирового хаоса.

Важное место в формировании эстетической системы экспрессионизма занимает творчество русского художника В.В. Кандинского. Кандинский возглавлял мюнхенскую группу художников «Дер блауе райтер» (нем. «Der blaue Reiter» – «Синий всадник»), где параллельно с «Мостом» формировалась выразительная система экспрессионизма. «Следуя тенденциям неоромантизма начала XX века, Кандинский видел цель искусства в максимальном одухотворении мира, окружающего художника: в выявлении первичной сущности внешней реальности, в движении (...) к абсолютному, то есть духовному»<sup>30</sup>. Кандинский был приверженцем теории синестезии, когда в одном произведении объединяются разные природы искусств.

<sup>28</sup> Максимов В. Век Антонена Арто. С. 128

<sup>29</sup> См.: Пискатор Э. Политический театр. М.: ГИХЛ, 1934. С.77.

<sup>30</sup> Маркин Ю. Кандинский, Василий Васильевич // Энциклопедический словарь экспрессионизма. М. ИМЛИ РАН, 2008. С.254-256



Новые образы, созвучные времени, создаются на экспрессионистской сцене с помощью соединения черт разных видов искусств – живописи, архитектуры, но главным образом, кино. В период расцвета театрального экспрессионизма начинает формироваться **эстетика эпического театра**, во многом опирающаяся на эстетику кино. Деятельность Э. Пискатора, помещение на сцену киноэкрана и **встраивание фильма в драматическое действие**, формирование **«кинематографического спектакля»** стало новым этапом немецкого искусства<sup>31</sup>.

Экспрессионистский театр видел своей целью разрушение устоявшейся традиции XIX века. Сверхчувственный текст экспрессионистской драмы предполагал для своей реализации соединение нескольких видов искусств (от живописи до танца и пантомимы). Часто слова героев заменялись звуками или движениями. Одним из первых шаг к совмещению разных видов искусств в рамках одного произведения сделал Кандинский. Идеи Кандинского нашли воплощение в спектаклях, поставленных режиссерами Баухауза. Основоположник Баухауза – немецкий архитектор Вальтер Гропиус видел своей целью «создание тотального художественного синтеза»<sup>32</sup>.

Художественное направление Баухауза, в частности деятельность постановщиков Лотара Шрайера и Оскара Шлеммера, рассматривается в исследованиях Е.П. Трубкиной, В.И. Березкина, Н.Н. Громова<sup>33</sup>. Идея тотального искусства, когда в одном произведении объединяются живопись, архитектура, литература, театр, кино... – найдет воплощение в практике Эрвина Пискатора. Неслучайно Пискатор разрабатывал проект тотального театра именно с В. Гропиусом.

Художественный процесс взаимодействия театра и кино начался в немецком экспрессионизме и стал основой в политическом театре Эрвина Пискатора. Экспрессионисты театра и кино разрешили конфликт приоритетности

<sup>31</sup> См.: Коган Э.А. Из истории немецкого режиссерского искусства XX века.

<sup>32</sup> Трубкина Е.П. Баухауз. Театр художника: творческие поиски Оскара Шлеммера. СПб.: СПбГАТИ, 2002. С.9.

<sup>33</sup> См.: Там же. С.170-172; Громов Н.Н. Горизонты сценографии. СПб, 2006.

сцены и экрана, доказав, что театр может существовать не только на сцене, но и в кадре, а кино – не только на экране, но и на сцене. Возник новый вид спектакля и фильма – **спектакль и фильм «крика»**, а затем «кинематографический спектакль» (в театре Пискаatora). Важно отметить, что это не кинофикация театра как «новая форма театральной условности»<sup>34</sup>, а именно «кинематографический спектакль», где кино прочно интегрировано в структуру спектакля. Фильм здесь присутствует не как отдельный прием для усиления сценического действия, а как неотъемлемый элемент спектакля.

Включение в структуру спектакля черт киноэстетики и непосредственно фильма расширило границы сценической реальности, открыло новые выразительные возможности сцены и экрана, эпических сюжетов. Открытия, сделанные экспрессионистами и Эрвином Пискаатором, во многом предопределили эстетику Бертольта Брехта. Однако «эпический театр» является совершенно особым художественным явлением и остается за границей этого исследования.

Среди современных русских и немецких исследований труды по истории театра Германии XX века занимают важное место.

Книга Г.В. Макаровой «Театральное искусство Германии на рубеже XIX-XX вв.: Национальный стиль и формирование режиссуры»<sup>35</sup> является в русском театроведении одним из немногих фундаментальных исследований немецкого театра. Работа посвящена истории развития немецкого театра на рубеже XIX-XX вв. Центральное место в исследовании занимает проблема становления режиссерского театра. Трансформация театральной модели прослеживается на примере творчества Отто Брама, Макса Рейнхардта, Бертольда Фиртеля, Отто Фалькенберга и Бертольта Брехта – от натурализма к экспрессионизму и эпическому театру соответственно. На примере постановок этих режиссеров прослеживается изменение эстетических принципов немецкого театра. Для

---

<sup>34</sup> Матвиенко К.Н. Кинофикация театра: история и современность: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.01 / Матвиенко Кристина Николаевна. - СПб.: 2010. С. 7.

<sup>35</sup> См.: Макарова Г.В. Театральное искусство Германии на рубеже XIX-XX вв.

данного диссертационного исследования большой интерес представляет глава «Триумф режиссуры: Макс Рейнхардт, наследники и оппоненты». Подробное описание ключевых сцен спектаклей Рейнхардта, Фиртеля и Фалькенберга позволяет создать четкий «портрет» экспрессионистского спектакля. Формообразующим элементом экспрессионистского пространства Макарова считает свет. Технический прием локального, симультанного освещения появился в спектаклях Рейнхардта, а у экспрессионистов обрел глубокое смысловое звучание.

В работе М.Б. Горбатенко «Оскар Кокошка. Художник и театр»<sup>36</sup> исследуется творчество австрийского художника Оскара Кокошки и подробно разбирается его театральная система. Особенности вербального и невербального сценического повествования рассматриваются в контексте экспрессионизма, дадаизма, сюрреализма, "театра жестокости" Антонена Арто и театра абсурда. Особое внимание уделяется визуальному ряду спектаклей Кокошки и формированию новой модели театра, ориентированного на трансляцию внутреннего состояния героя. Рассматривается способ создания атмосферы ужаса, нагнетания напряжения средствами изобразительного искусства<sup>37</sup>.

Особенности актерского искусства экспрессионизма рассматриваются в статье Н.Е. Панкиной «Актер на экспрессионистской сцене. Фриц Кортнер в постановках Л. Йесснера»<sup>38</sup>. Автор определяет место актера в композиции спектакля, а также способ создания экспрессионистского образа.

Важной представляется работа А.М. Варениковой «Георг Кайзер и мифология в немецкой драматургии первой половины XX века»<sup>39</sup>. В главе «Экспрессионизм. Жиль дэ Рэ и Жанна д`Арк» на примере творчества Георга Кайзера исследуется формирование экспрессионистской проблематики.

---

<sup>36</sup> См.: Горбатенко М.Б. Оскар Кокошка. Художник и театр. СПб.: СПбГАТИ, 2012.

<sup>37</sup> См.: Там же. С. 107-108.

<sup>38</sup> Панкина Н.Е. Актер на экспрессионистской сцене. Фриц Кортнер в постановках Л.Йесснера // Феномен актера: профессия, философия, эстетика. СПб.: СПбГАТИ, 2006. С. 39-44.

<sup>39</sup> Вареникова А.М. Георг Кайзер и мифология в немецкой драматургии первой половины XX века. М.: Совпадение, 2014.

Незаменимой для исследования оказалась работа немецкого театроведа Пауля Шультеса «Режиссура экспрессионизма»<sup>40</sup>. В книге дается полная картина формирования экспрессионистского стиля на немецкой сцене. Большое внимание уделяется синтетической природе экспрессионизма. Шультес подчеркивает стремление экспрессионистов к «гезамткунстверку»: «Воля к гезамткунстверку принуждала к объединению текста, пространства и игры с включением всех технических возможностей. (...) Теперь у режиссеров в сценическом экспрессионизме формируется особое отношение к составляющим элементам постановки, к тексту, пространству, свету, технически-акустическим возможностям выражения и, прежде всего, к человеческой мимике – как в образах конкретной роли, так и в игре ансамбля»<sup>41</sup>. В рамках экспрессионистского спектакля выявляются связи разных видов искусств, в особенности театра и живописи, театра и драматургии.

Достаточно обширна литература, посвященная творчеству Э. Пискатора<sup>42</sup> и Б. Брехта<sup>43</sup>. Деятельность обоих режиссеров исследуется в неразрывной связи с кино как элементом эпизации.

В работе В.Ф. Колязина «Таиров, Мейерхольд и Германия. Пискатор, Брехт и Россия: Очерки истории русско-немецких художественных связей» исследуются параллельные поиски русского и немецкого театра начала XX века. Для нашего исследования особый интерес представляет вторая часть книги, посвященная экспрессионизму, конструктивизму, творчеству Э. Пискатора и Б. Брехта.

---

<sup>40</sup> См.: Schultes P. Expressionistische Regie.

<sup>41</sup> Ibidem. S. 346-347.

<sup>42</sup> 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; Лацис А.Э. Моя работа с Пискатором // Театр. 1968. №4. С.158-161; Рейх Б.Ф. Об Эрвине Пискаторе и Фридрихе Вольфе // Театр. 1959. №10. С.166-172; Макарова Г.В. «Вопреки всему» Феликса Гасбарра и Эрвина Пискатора: Гроссес Шауспильхауз. Берлин. 1925 // Спектакли XX века. Сб. ст. М.: ГИТИС, 2004. С.109-113.

<sup>43</sup> Ключев В.Г. Эстетика Бертольта Брехта // Художники социалистической культуры: эстетические концепции. М.: Наука, 1981. С. 229-268; Фрадкин И.М. Бертольт Брехт. Путь и метод. М., 1965; Кузнецов Ю.А. Брехт и эпический кинематограф // Искусство кино. 1971. №1. С.129-142.

Особенности экспрессионистского спектакля блестяще исследует немецкий театровед Ренате Бензон в работе «Немецкий экспрессионистский театр: Эрнст Толлер и Георг Кайзер»<sup>44</sup>. Книга представляет собой анализ проблематики драм Толлера и Кайзера и их сценическое воплощение режиссерами-экспрессионистами (К. Мартином, Л. Йесснером, Ю. Фелингом). Принципы экспрессионистского театра выявляются при сравнении его с театром Отто Брама и Макса Рейнхардта. Бензон уделяет особое внимание разработке образа «крика»<sup>45</sup> как неотъемлемого элемента экспрессионистского спектакля.

Все новые художественные направления XX века так или иначе находили воплощение в кинематографе и придавали кино большое значение. Чрезвычайно важно для развития немецкого экспрессионизма кино. Как новый вид искусства, кино предложило специфический способ художественного повествования, основанный на работе с пространством (кадр в целом, ракурс, масштаб плана и др.), временем (непосредственно время, монтаж) и образом (тождество пространства и времени)<sup>46</sup>.

Экспрессионистское кино с первых шагов подчиняет эти три составляющие экранного искусства выражению душевного напряжения. В фильмах «Пражский студент» С. Рийе и П. Вегенера (1913), «Кабинет доктора Калигари» Р. Вине (1920), «Носферату. Симфония ужаса» Ф.В. Мурнау (1922), «Нибелунги» Ф. Ланга (1924) и др. кадровое пространство является проекцией внутреннего состояния главного героя. Актеры Э. Дойч, К. Файдт, В. Краусс, Э. Яннингс, Р. Кляйн-Рогге переносят с экспрессионистской сцены в кадр соответствующий способ игры. Гиперчувствительное актерское исполнение утрируется на экране благодаря ограниченному полю зрения (рамки кадра) и благодаря способности объектива камеры придавать снимаемым объектам натуралистичность.

---

<sup>44</sup> См.: Benson R. Deutsches expressionistisches Theater.

<sup>45</sup> См.: Ibidem. S. 52.

<sup>46</sup> См.: Булин Д. Эстетические принципы классификации киноискусства // Новые горизонты кинематографа: сборник научных работ аспирантов. М: ВГИК, 2006. С. 7.

В русском киноведении большой интерес представляет книга Б.В. Мазинга «Актер германского кино»<sup>47</sup>. Немецкий кинематограф рассматривается от первых фильмов братьев Складановских до заката экранного экспрессионизма. Центральное место в исследовании занимает киноэкспрессионизм как чисто немецкое художественное явление. Даются характеристики основных актеров экспрессионистского экрана – К. Фейдта, В. Краусса, Р. Кляйн-Рогге и др. Фейдт особо выделяется автором: «Послевоенная Германия – нервная, напряженная, беспокойная, ищущая, как нельзя лучше отразилась в образе Фейдта. Он – лучший воплощение фантастических фигур, порожденных больной мыслью пораженной Германии»<sup>48</sup>.

На основе характеристик актеров выявляется природа киноэкспрессионизма. Мазинг подчеркивает связь киноэкспрессионизма с театром. Актеры экспрессионистского кино пришли из театра и принесли на экран «углубленный взгляд в себя»<sup>49</sup>, который обрел более глубокое эмоциональное значение на экране.

Уникальной работой является книга К.Н. Державина «Конрад Фейдт. Критический этюд с 13 иллюстрациями»<sup>50</sup>. Книга вышла в 1926 году, но до сегодняшнего дня сохраняет актуальность. В ней проведено уникальное исследование природы киноактера-экспрессиониста и самого киноэкспрессионизма. Через анализ актерской работы Фейдта (способ создания роли, взаимодействие с ролью, пластика, мимика) создается портрет киноэкспрессионизма. Само кино определяется как способ создания особого мира – «в себе и для себя»<sup>51</sup>. Определяются основные художественные приемы экранного экспрессионизма – концентрация на одном персонаже, широкое использование крупных планов, контрастная световая композиция кадра. Эти и многие другие приемы воздействуют на зрителя путем «непосредственного

---

<sup>47</sup> См.: Мазинг Б.В. Актер германского кино.

<sup>48</sup> Там же. С.30.

<sup>49</sup> См.: Там же. С.41.

<sup>50</sup> Державин К.Н. Конрад Фейдт.

<sup>51</sup> Там же. С.46.

психо-физического раздражения»<sup>52</sup>. Именно такое воздействие признается отличительным признаком киноэкспрессионизма.

Существуют русские переводы немецких киноведческих исследований. Книга немецкого социолога и кинокритика Зигфрида Кракауэра «Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера», написанная в 1947 году, представляет интерес как социологическое исследование киноискусства. Главным вопросом становится психологическая картина, которая стоит за изображением на экране. Центральным объектом исследования является фильм «Кабинет доктора Калигари». Кракауэр подробно анализирует психологическое состояние героев фильма. Одной из основных тем экранного экспрессионизма автор называет превращение человека в машину для убийства себе подобных и одновременно в мишень для этой машины<sup>53</sup>.

Говоря об изобразительном стиле экспрессионизма, Кракауэр формулирует понятие «стереоскопического микрокосма»<sup>54</sup>, когда совместной работой света, декорации и актера создается образ укрупненного «разреза» души героя.

Незаменимой для работы является книга немецкого искусствоведа Лотте Айснер «Демонический экран»<sup>55</sup>. Это исследование развития стиля немецкого кино, его художественных и технических особенностей. Основное место в работе занимает киноэкспрессионизм как самое яркое проявление немецкого кинематографа. В центре внимания – художественные приемы киноэкспрессионизма и их эстетическое значение. Подобно Макаровой, главным образующим элементом экспрессионистского образа Айснер считает световое решение, часто построено заведомо нелогично. Нарушение законов освещения утверждает на экране бесповоротный отход от действительности и погружение в проекцию удрученного душевного состояния героя. На экспрессионистском экране это становится возможным благодаря введению образных категорий света и тьмы, непрерывно находящихся в конфликте друг с другом. «Столкновение

---

<sup>52</sup> Державин К.Н. Конрад Фейдт. С.46.

<sup>53</sup> Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. С.71.

<sup>54</sup> См.: Там же. С.75.

<sup>55</sup> См.: Айснер Л. Демонический экран.

света и тени»<sup>56</sup> приводит к тому, что предметы и пространство в кадре искажаются, утрачивают свое бытовое значение<sup>57</sup>. На экране отображается мир, воображаемый героем.

В немецком киноведении очень большое внимание уделяется экспрессионизму. Книга «Силуэты – образы света: фильмы Фрица Ланга и Ф.В. Мурнау»<sup>58</sup> – сборник статей о ключевых экспрессионистских киноработах Ланга («Усталая смерть», 1921; «Нибелунги», 1924 и др.) и Мурнау («Фауст», 1926). Для диссертационного исследования особо важной оказалась статья Майка Боззы «Метафизика и роман. Фауст Мурнау»<sup>59</sup>. В статье исследуется трансформация гетевских образов на экспрессионистском экране. Бозза трактует «Фауста» Мурнау как в первую очередь историю любви Гретхен и Фауста и рассматривает ее в двух аспектах – как историю двух обычных людей и как метафизическое явление. Сопоставление реального и фантастического аспекта позволяет говорить об экспрессионистской проблематике фильма.

Одна из самых значимых работ о киноэкспрессионизме – «Экспрессионизм и кино»<sup>60</sup> Рудольфа Куртца. Автор проводит системный анализ экспрессионистского стиля в живописи, литературе, архитектуре, музыке, театре и кино. Особое значение Куртц придает экспрессионистскому фильму. Природа кино определяется как «в меньшей степени искусство и в максимальной степени натуралистичность»<sup>61</sup>. Экспрессионистский спектакль с его отказом от психологизма, универсальными категориями цвета, света и формы, трактовкой пространства как проекции чувства героя определяется Куртцем как «маленький кусочек высочайшей нереальности»<sup>62</sup>. В результате сопоставления натуралистичной природы кино и оторванного от реальности экспрессионизма на

---

<sup>56</sup> Там же. С. 52.

<sup>57</sup> Там же. С. 28.

<sup>58</sup> См.: Schattenbilder - Lichtgestalten: das Kino von Fritz Lang und F.W. Murnau. Bielefeld: transcript-Verl., 2009.

<sup>59</sup> См.: Bozza M. Metaphysik und Romanze. Murnaus Faust // Schattenbilder - Lichtgestalten. S. 85-99.

<sup>60</sup> См.: Kurtz R. Expressionismus und Film.

<sup>61</sup> Ibidem. S. 51.

<sup>62</sup> См.: Ibidem. S. 43.



экране удалось создать наиболее мощные чувственные образы данного направления.

Почти все исследователи театра и кино экспрессионизма, говоря об одном виде искусства, непременно затрагивают второй. В этом заключается уникальность явления экспрессионизма: будучи синтетическим направлением, он особо ярко проявился в театре и в кино. Театр экспрессионизма во многом сформировался благодаря включению в свою структуру черт киноэстетики. Приемы экспрессионистского театра в условиях кадра обретают новые смыслы. На экране театральные декорации, гипертрофированная пластика актера, яркий грим представляются натуралистичными, и от того усиливается эмоциональное восприятие. Не только актеры, но и вещи, декорации «оживают» в кадре. Развивается специфический способ экранного повествования, основанный на взаимоотношениях неживого материала (реквизита, декорации) с живым героем. Повествование ведется на уровне субъективных ощущений героя сквозь призму его внутреннего мира, где полноправными участниками действия являются неодушевленные предметы (в экспрессионизме они как раз наделяются душой). В определенный момент грань между живым и неживым стирается.

Проблеме взаимовлияния театра и кино в русском театроведении посвящено довольно большое количество работ. В основном исследователи ограничиваются сравнением театра и кино. Однако проявление этого взаимодействия в высокохудожественных достижениях немецкого театра и кино практически не исследовано.

В изучении взаимоотношений театра и кино важной представляется проблема «кинофикации» театра. Этот термин впервые был сформулирован русским историком и критиком театра А.И. Пиотровским в работе «Кинофикация искусств»<sup>63</sup>. Пиотровский видел в кино возможность преобразования действительности в плане «однолинейности последовательного развития»<sup>64</sup>. Вслед за кино театр осваивает нелинейное повествование, симультанность

---

<sup>63</sup> См.: Пиотровский Адр. Кинофикация искусств.

<sup>64</sup> См.: Там же. С. 9.

действия, что повлекло за собой технические нововведения в способах освещения и организации сцены.

В книге А.В. Февральского «Пути к синтезу: Мейерхольд и кино»<sup>65</sup> выявляется значение Мейерхольда в формировании экранного искусства. Подробно исследуется работа режиссера в кино – от резкого неприятия нового искусства до осуществления экранизаций. Большое внимание уделяется кинофицированным спектаклям Мейерхольда и тому, как приемы кино воспринимались сценой. Автор приходит к выводу, что опыт кинофикации Мейерхольда имеет большое влияние не только на дальнейшее развитие русского театра, но и на киноискусство в целом.

В.А. Сахновский-Панкеев в книге «Соперничество – содружество: Театр и кино. Опыт сравнительного анализа» выявляет сходства и различия обоих искусств, а также сравнивает сцену и экран на предмет степени их условности и взаимодействия с публикой. Театр и кино определяются как смежные искусства, и процесс их взаимовлияния представляется закономерным. Вместе с тем, между кино и театром проводится четкая граница: кино фиксирует реальную или художественную действительность, а за театром остается «процесс человеческого общения»<sup>66</sup>. В главе «Взаимодействие» Сахновский-Панкеев приводит слова режиссера Сергея Герасимова, что для кино традиционна независимость, отчужденность действия от зрительного зала<sup>67</sup>. Экранное действие в отличие от сценического самостоятельно, оно зафиксировано на пленке раз и навсегда и не зависит от реакции публики. Данное утверждение дает импульс к исследованию взаимосвязи кино с эпическим театром. Эта проблема будет обсуждена в IV главе диссертации.

В работе «Брехт и кино»<sup>68</sup> русский театровед и кинокритик М.И. Туровская исследует кинофикацию театра в Германии. Автор определяет немецкую кинофикацию как синтез искусства и документа. В качестве документа выступает

---

<sup>65</sup> См.: Февральский А.В. Пути к синтезу.

<sup>66</sup> Там же. С. 10.

<sup>67</sup> См.: Там же. С. 172.

<sup>68</sup> См.: Туровская М. На границе искусств.

кино. При включении фильма в спектакль происходит совмещение разных фактур, разных уровней условностей – сценической и экранной. На примере спектаклей Эйзенштейна, Пискаatora и Брехта рассматривается процесс разрушения в театре единства места и времени, выработка приемов сценического монтажа.

Уникальной работой представляется диссертация русского специалиста по кинофикации К.Н. Матвиенко «Кинофикация искусств: история и современность». В исследовании представлен комплексный анализ теории и практики кинофикации XX века. Развитие кинофикации рассматривается главным образом на примере творчества В.Э. Мейерхольда, а также А.В. Эфроса, Ф. Касторфа, К. Варликовского, Ж. Помра и А. Херманиса. Современная кинофикация анализируется на примере современного документального театра. Центральной фигурой в развитии кинофикации представляется Мейерхольд.

Важным является вывод автора, что «взаимодействие и взаимоотталкивание театра и кино, происходившее в зоне кинофикации, повлияло на самоопределение границ условности обоих искусств. Кинофикация не означала их синтеза, но, несомненно, повлияла на генетический код спектакля и помогла театру осознать свои новые возможности»<sup>69</sup>. К подобному результату приводит взаимовлияние театра и кино экспрессионизма.

В русском театроведении проблема взаимного влияния театра и кино не разработана на материале немецкого экспрессионизма и театра Пискаatora. Немецкоязычная исследовательская литература более ориентирована на изучение связи театра и кино, но и там данный вопрос освещается выборочно.

Книга Акселя фон Коссарта «Кино – Театр экспрессионизма. Литературное осмысление обенностей»<sup>70</sup> посвящена определению элементов взаимного влияния кино и театра экспрессионизма. В экспрессионистской драме автор усматривает кинематографичность в смысле ориентации на визуальность (подобно кино)<sup>71</sup>.

<sup>69</sup> Матвиенко К.Н. Кинофикация театра: история и современность. С.245-246.

<sup>70</sup> См.: Cossart A., von. Kino – Theater des Expressionismus.

<sup>71</sup> См.: Ibidem. S. 65.

Оба искусства Коссарт исследует в связи с живописью. Также выявляются общие художественные образы, переходящие с полотен на сцену, со сцены в кадр и наоборот, например, лестница. Лестница в театре и в кино организует пространство действия и символизирует огромное расстояние между власть имущими и простыми людьми (спектакль Л. Йесснера «Ричард III», фильм Р. Вине «Кабинет доктора Калигари»).

Коссарт формулирует основные формальные принципы театра и кино: в театре – неизменное расстояние между актером и зрителем, целостность сценического действия; в кино – изменяющееся расстояние между актером и зрителем, деление изображения на разномасштабные планы, монтаж как упорядочивание отдельных изображений в единую цепь событий<sup>72</sup>. Природа фильма представляется автору гораздо более гибкой и подвижной, чем театр. Но по мере выявления в экспрессионистском театре черт киноэстетики, автор приходит к выводу, что по выразительным возможностям экспрессионистский театр очень близок кино<sup>73</sup>.

В исследовании Юргена Кастена «Экспрессионистский фильм: экранизированный театр или авангардистское повествовательное кино?»<sup>74</sup> продолжается развиваться предложенная Коссартом мысль о связи кино с живописью: «Актер в фильме (...) становится изобразительным элементом, как декорация или свет». При сравнении театра и кино Кастен предлагает идею, что способ оформления экспрессионистского спектакля и фильма был разным, но режиссеры обоих искусств создавали резкую демонстративную искусственность, что создавало повышенную чувственность произведения<sup>75</sup>. Эту мысль Кастен блестяще демонстрирует на примере работы К. Мартина с пьесой «С утра до полуночи» в театре и кино.

---

<sup>72</sup> См.: Ibidem. S. 59.

<sup>73</sup> См.: Ibidem. S. 97.

<sup>74</sup> Kasten J. Der expressionistische Film: abgefilmtes Theater oder avantgardistisches Erzählkino? Eine stil-, productions- und rezeptionsgeschichtliche Untersuchung.

<sup>75</sup> См.: Ibidem. S. 169.

Самое масштабное исследование экспрессионизма как синтетического явления искусства – это сборник статей «Экспрессионистский Gesamtwerk: Искусство, кино, литература, танец и архитектура 1905-1925»<sup>76</sup>. В статьях прослеживаются параллели в развитии разных видов искусств, где проявился экспрессионизм. Характерной чертой экспрессионизма становится взаимное влияние разных видов искусств.

**Практическое значение** исследования определяется тем, что его результаты могут быть использованы в курсах лекций по истории зарубежного театра, в спецкурсах по истории немецкого театра и кино, в частности немецкого театрального и киноэкспрессионизма. Выявленные закономерности и результаты связи театральной и киноэстетики могут стать отправной точкой для дальнейшего исследования проблемы взаимодействия экрана и сцены, а также могут оказаться полезными в театральной и кинопрактике.

**Апробация исследования.** По теме диссертационного исследования - сделаны и опубликованы доклады:

Конференция СПбГАТИ «Феномен актера: профессия, философия, эстетика» - «Экспрессионистский актер в театре и кино (Пауль Вегенер, Фриц Кортнер)» (2012); «К определению специфики экспрессионистского актера: Вернер Краусс на сцене Дойчес театра и в экспрессионистском кинематографе» (2013); «Актер Эрнст Дойч в спектакле Макса Рейнхардта «Нищий» (1917) и в фильме Карлхайнца Мартина «С утра до полуночи» (1920)» (2014);

Научная аспирантская конференция РИИИ «Произведение искусства и адресат: принципы взаимодействия» - «Специфика зрительского восприятия произведений, построенных на взаимодействии театра и кино («Фауст» И.В.Гете на немецкой экспрессионистской сцене и в кино первой трети XXв)» (2013);

Конференция РИИИ «Искусство и реальность: аспекты взаимодействия» - «Способ создания реальности в фильме Роберта Вине "Кабинет доктора Калигари"» (2014);

---

<sup>76</sup>Gesamtkunstwerk Expressionismus: Kunst, Film, Literatur, Theater, Tanz und Architektur 1905 bis 1925. Ostfildern: Hatje Cantz, 2010.

IV Российский культурологический конгресс с международным участием «Личность в пространстве культуры» - Проблема личности в искусстве Германии середины 1920-х гг.: «Нибелунги» Ф. Геббеля на экспрессионистской сцене и на экране (2013);

Научная конференция СПбГАТИ «Новая драма рубежа XIX-XX веков: проблематика, поэтика, пути сценического воплощения» - доклад «"Драма крика" на немецкой сцене и в кино» (2013);

Международная конференция «Немецкая драматургия на мировой сцене XX – XXI веков» - доклад «Кинематографичность и театральность в спектаклях и фильмах Карлхайнца Мартина» (2015);

- разработаны и прочитаны лекции «Экспрессионистский театр Германии», «Творчество Эрвина Пискатора», «Немецкий киноэкспрессионизм» (2012-2015).

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

В первой главе рассматривается театральность немецкого киноэкспрессионизма. Кинематографисты отказались от отображения внешнего мира и обратились к визуализации субъективных состояний героев с помощью ряда специфических приемов. Особая организация пространства кадра через игру со светом, выделение, гипертрофирование деталей - эти приемы перешли с экспрессионистских полотен и спектаклей на экран, где сила их воздействия на зрителя существенно возросла.

Во второй главе анализируется обратное влияние – использование кинематографических приемов на сцене. Исследуется процесс включения в структуру спектакля черт киноэстетики, что значительно расширило границы театрального выражения.

В третьей главе взаимодействие искусства театра и кино рассматривается на примере постановок «Фауста» И.В. Гете на немецкой сцене.

В четвертой главе исследуется творчество режиссера Эрвина Пискатора и формирование модели «кинематографического спектакля».

# ГЛАВА I

## ФОРМИРОВАНИЕ НЕМЕЦКОГО ЭКРАННОГО ЭКСПРЕССИОНИЗМА.

### ТЕАТРАЛЬНОСТЬ НЕМЕЦКОГО ЭКСПРЕССИОНИЗМА

В 1895 году кинематограф заявил о себе как об искусстве, способном фиксировать документальную и художественную действительность во времени и пространстве с возможностью бесконечного ее воспроизведения. По формальным признакам кино объединило в себе два вида искусства – театр (как воплощение художественной реальности) и фотографию (как фиксация на пленке момента времени).

В начале XX века театр – это единственное в Европе искусство, способное передавать живые человеческие чувства с помощью живого человека, действующего в реальном времени и пространстве, на глазах у зрителей. Художественная реальность на сцене трехмерная. Она создается не только декорациями, освещением и звуками в реальном (объективном) пространстве, но, главным образом, действиями и словами актера, который является центром сценического произведения.

Театральные подмостки подразумевают четкие границы – кулисы по бокам, фон сзади и рампа спереди. Принимая условную реальность спектакля, зритель, сидящий в зале, понимает, что видит только часть изображаемого: действие происходит только в пределах сцены. Если актер выходит в кулисы – для зрителя он перестает существовать. Паузы для смены декораций, специально отведенное время для поклонов – зритель принимает остановки сценического действия как неперемutable условие спектакля.

Точка зрения смотрящего на сцену из зала неизменна, точно также, как неизменно расположение изображаемого на сцене по отношению к зрителю. Сценическая картина представляется в одном масштабе, неразделенной – на протяжении спектакля зритель видит большой сценический портал, в котором происходит действие. Зритель может произвольно фокусировать внимание на

интересных ему деталях спектакля, но объективно масштаб всего происходящего остается неизменным. Кардинальные перемены в соотношении сцены и зала, актера и зрителя произойдут уже в первой трети XX века.

В отличие от театра, технический предшественник кинематографа – фотоискусство – позволяет запечатлеть объект с механической точностью, на разных планах и с разных точек съемки. Однако, это только одно мгновение (а не отрезок) во времени, запечатленное в двухмерном пространстве фотопленки. Кинематограф сделал возможным «ожившее» изображение. «Фильм это подвижная фотография. Фильм как творческое средство, как подвижная, звучащая, возможно, цветная (...) пластическая фотография, представляющая душевные процессы, является самостоятельным искусством»<sup>77</sup>. Благодаря возможностям трансфокатора, благодаря разнообразным монтажным техникам на экране двигаются не только герои, но и предметы. Запечатлеваясь на кинопленке, изображения выстраиваются в определенную, нужную авторам последовательность. Это диктует принципиально новый подход к созданию художественного произведения. «В театре (...) носитель эстетической информации – сам человек, а не неодушевленный предмет. (...) Напротив, в кинематографе носителем является отснятая смонтированная пленка. Пространственно-пластическая природа – это природа неживого материала (...) который в руках художника приобретает определенный эстетический смысл»<sup>78</sup>. Возможно, в момент появления чисто технического феномена кино (киноаппарат), у кинематографа не было своей эстетики, т.е. не было своей «системы координат», своего мировоззрения. Но почти с первых киноопытов начал формироваться уникальный язык экранного выражения.

Кино «увлекало способностью передавать быстрый темп современной жизни, недоступный (...) театру»<sup>79</sup>. В отличие от кино, время в сценическом

<sup>77</sup> Hellberg M. *Bühne und Film. Reden und Aufsätze aus der Praxis*. Berlin: Henschelverlag, 1955. S.105.

<sup>78</sup> Булин Д. Эстетические принципы классификации киноискусства // Новые горизонты кинематографа: сборник научных работ аспирантов. М.: ВГИК, 2006. С. 6.

<sup>79</sup> Матвиенко К.Н. Кинофикация театра: история и современность. С.16.



представлении и в зрительном зале почти всегда идет параллельно. На экране «зритель может видеть кадры, снятые на протяжении больших промежутков времени, временная структура здесь является (...) совпадением прямой (зритель) и пунктирной (фильм) линии времени. На стыках кадров кино реализует себя как искусство – монтаж рождает специфическую структуру, т.н. язык кинематографа. Собственно монтаж и есть специфическая временная структура»<sup>80</sup>. Все же, на момент начала формирования киноязыка, вместо склеек кадров применялся только внутрикадровый монтаж. Экранное повествование было одноплановым.

Фильмы раннего периода развития кино (1895-1910) демонстрировались в основном на ярмарках, поэтому и название периода – ярмарочный. Сюжеты первых кинолент отличались от театральных простотой и однозначностью. Со временем кинематограф осознает свою уникальную возможность создания кадрированного мира: «Мир, расчлененный на куски, каждый из которых получает известную самостоятельность, в результате чего возникает возможность многообразных комбинаций там, где в реальном мире они не даны, становится зримым художественным миром»<sup>81</sup>.

Уже на первых шагах в кинематографе определились два основных направления его развития.

28 декабря 1895 года в парижском «Гранд кафе» братья Огюст (1862-1954) и Луи (1864-1948) Люмьеры продемонстрировали свои первые киноленты. Это были, в основном, документальные натурные зарисовки, продолжительностью около минуты («Прибытие поезда на вокзал Ла Сьота», «Выход рабочих с фабрики Люмьер», 1895).

Кроме документальных, у Люмьеров были и постановочные опыты, например, игровая зарисовка «Фотограф» (1895): действие снято на натуре одним общим планом. В кадре присутствуют два актера – фотограф и его клиент: фотограф просит клиента принять нужное для композиции кадра положение, но

---

<sup>80</sup> Булин Д. Эстетические принципы классификации киноискусства//Новые горизонты кинематографа: сборник научных работ аспирантов. С. 6-7.

<sup>81</sup> Лотман Ю. Проблема кадра // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб: Искусство, 1998. С. 306.

клиент все время по-разному пересаживается. В конце концов, фотограф спотыкается о штатив, роняет камеру, рвет на себе волосы... Актеры работают в кадре утрировано: эмоции выражаются через широкие жесты и яркую мимику. Такой способ актерского существования был бы уместен в условиях работы на большой сцене, при большом зрительном зале, когда действия актеров должны быть одинаково видны как на первом, так и на последнем ряду. В киноленте «Фотограф» сохраняется театральная специфика зрительского восприятия. Здесь еще не выявлена возможность разнопланового и разноракурсного изображения.

Несмотря на наличие игровых кинолент, братья Люмьер создавали преимущественно документальные произведения, фотографически фиксируя действительность. Так обозначилось первое направление в развитии кинематографа – документальное.

Параллельно с Люмьерами во Франции работал еще один кинематографист, обозначивший второе – фантастическое – направление в экранном искусстве. Жорж Мельес (1861 – 1938) – профессиональный фокусник. До демонстрации Люмьерами кино, Мельес работал на сцене своего эстрадного театра Робер-Уден. После посещения первого киносеанса в Гранд Кафе он заинтересовался новым изобретением с точки зрения расширения возможностей своей иллюзионистской практики<sup>82</sup>.

Кино Мельеса формировалось с помощью перенесения на экран театральных приемов. Пространство кадра организовывалось по законам сцены: место действия представлено на общем плане; актеры входят в кадр как на сцену и выходят из него во внекадровое пространство, словно в кулисы, чтобы выждать паузу, взять нужный реквизит и снова выйти на площадку действия.

В своих фильмах Мельес часто использует театральный прием черного кабинета, когда в сцене-коробке, обтянутой черным бархатом, на определенную часть тела актера одевалась черная одежда, следовательно, закрытая часть тела сливалась с фоном и визуально исчезала (например, трюк с исчезновением

---

<sup>82</sup> См.: Бельский И. Лекции по всеобщей истории кино. Годы беззвучия. Книга первая. М.: ГИТР, 2004. С. 21.

головой в фильме «Четырехголовый человек», 1898). Прием черного задника также применяется в фильме «Путешествие на Луну» (1902) в сцене ночи на Луне, когда на черном небе зажигаются звезды-окошки, из которых выглядывают селениты. Также используется сценический прием снегопада – на фоне черного задника сверху медленно падают белые хлопья. Мельес переносит со сцены в кадр элементы театральной машинерии: в «Путешествии на Луну» используются театральные живописные передвижные декорации, в фильме «Монстр» (1903) актер проваливается в люк в полу. Сценические трюки представлены на общем плане, в техническом соответствии с законами театра: расстояние между зрителем и актерами неизменно, зрительская точка зрения и масштаб изображаемого также не меняются.

За первые 10 лет своего существования в кинематографе сложился ряд принципов, сделавших экранное представление самостоятельным искусством. Один из ярких примеров – эпизод запуска ракеты с учеными на Луну в «Путешествии на Луну». Ракета летит к Луне, и Луна приближается к ракете, двигаясь на камеру и увеличиваясь в размере. Возможно, приближение Луны – это первый пример не только осмысленного специфического движения в кадре, но и попытка «путешествия вместе с учеными», т.е., «субъективный взгляд» ученых из ракеты на Луну.

Несмотря на использование специфических экранных приемов, невозможных в театре, жанровые предпочтения ранних кинолент оставались, как правило, в рамках мелодрамы и комедии. Защищая традиции, представители высших слоев общества не принимали подобных сюжетов и считали их развлечением для низшего класса. «Чтобы привлечь театральную публику в кино, нужно было на экране дать ей программу, похожую на театральную. Таково было происхождение "Художественного фильма" ("Фильм Д' Ар")»<sup>83</sup>.

Киностудия «Д' Ар» видела своей целью создание художественных фильмов по сюжетам высокой драматургии при участии мастеров сцены. В 1907 году студия выпустила фильм «Убийство герцога де Гиза» режиссеров Шарля Ле

---

<sup>83</sup>Теплиц Е. История киноискусства. С. 41.

Баржи (1858-1936) и Андре Кальметта (1861-1942). Это был первый французский фильм, ориентированный на интеллектуального, элитарного зрителя. Роли исполняли актеры из театра Комеди Франсез – Альбер Ламбер, Берта Бови, Габриэль Робинн и др.

В фильме вместо театральных затемнений для перестановки декораций, каждая сцена начиналась и заканчивалась пояснительными титрами на черном фоне. В театре «каждое новое явление приносит сгусток действия, представляя собой организованное целое с явными структурными границами. (...) на сцене эти границы выражаются (...) понижением напряжения действия, переходом к новому действию»<sup>84</sup>. Сцены фильма «Убийство герцога де Гиза» также представляли собой отдельные части со своими «структурными границами»; единого непрерывного повествования еще не было. Все же, при сохранении сценических параметров актерской игры и декорационного оформления, в фильме появляются специфические черты киноискусства. Происходит простейшая дифференциация света на общий (впоследствии фоновый, заполняющий) и рисующий свет. Чтобы сосредоточить внимание зрителей на деталях изображения, вместо мощного сценического освещения, в кадре создавалось мягкое освещение с «вкраплениями» нюансов, например, таких как матовый отблеск на портъере в комнате возлюбленной герцога, Маргариты.

Опыт фильма «Убийство герцога де Гиза» показал, что в рамках художественного постановочного фильма перенос театральных приемов, в первую очередь актерской и режиссерской техники, на экран возможен, но требует адаптации под специфику кино. Сценическая манера актерской игры слишком утрирована для небольшого ограниченного пространства кадра, где все укрупняется. Возникает потребность разработать более тонкие приемы игры и оформления создаваемой в кино реальности, которые смогли бы на основе театральных приемов использовать в полной мере возможности кино – изменение точек зрения на объект, смена планов изображения и монтаж.

---

<sup>84</sup> Лотман Ю. Проблема кадра // Лотман Ю. Об искусстве. С. 308.

В этом направлении первый шаг сделали английские кинематографисты, основавшие одно из первых творческих направлений в истории кино – «брайтонскую школу»<sup>85</sup>. В постановочных фильмах «Маленький доктор» (1901), «Бабушкина лупа» (1903) Джорджа Элберта Смита (1864-1959) съемка проводилась **на разных планах и с разных точек**. Брайтонцы поняли одно из основных отличий кино от театра: экранное повествование предусматривает режиссерский **отбор изображаемого**. В кадре присутствует только необходимое для конкретной сцены, длительность кадра обусловлена законченностью действия в нем. В «Нападении на миссию в Китае» (1900) Джеймса Уильямсона (1855—1933) действие вынесено на натуру. Вместо театральных декораций использованы «природные», естественные декорации. Представители «брайтонской школы» воздействовали на зрителя специфическими средствами экрана и создавали художественный образ с помощью **смены темпо-ритма внутрикадрового монтажа**. Смена темпо-ритма внутри кадра подразумевает изменение интенсивности действий актеров. В дальнейшем будет разрабатываться особая траектория темпо-ритма межкадрового монтажа, что предполагает чередование кадров согласно установленной схеме – определенная длительность кадров и определенный ритмический рисунок их чередования. Данный способ монтажа будет развивать американский режиссер Д.У. Гриффит.

Параллельно с Францией и Англией на мировой кинорынок вышла Италия. В 1905 году итальянские кинематографисты обозначили направление художественного костюмно-исторического кино. Для съемок фильмов «Последние дни Помпеи» (1908), «Нерон» (1909), «Галилей» (1911) итальянские кинематографисты приглашали на съемки французских актеров – Марселя Фабра, Андре Дида и др. Как и в «Убийстве герцога де Гиза» они приносили в фильмы сценическую манеру исполнения. Но если французы помещали действие в пространство, ограниченное театральными декорациями, то итальянцы постепенно отказываются от сценического оформления кадра. В кадре

---

<sup>85</sup> См.: Беленький И. Лекции по всеобщей истории кино. Книга первая. С. 33.

появляются монументальные «исторические» декорации<sup>86</sup>, имитирующие подлинники.

Важным событием для развития киноязыка стала разработка **глубинного построения кадра** в фильме Джованни Пастроне (1883-1959) «Кабирия» (1914). При сохранении неподвижного общего плана и при неподвижности зрительской *точки зрения*, (в кино – *точки съемки*) у передней рамки кадра общего плана помещается отдельный объект. На переднем плане он выглядит крупнее по сравнению с тем, что находится позади него и, тем самым, отрывается от фона. Так происходит, например, в сцене бегства людей во время извержения вулкана: на переднем плане кадра полыхает огонь, на заднем плане по лестнице бегут люди. Благодаря диссонансу в размерах объектов (огонь-люди) кадр визуально углубляется.

Кроме изобретения «исторических» декораций и глубинного построения кадра итальянские кинематографисты предложили новую технику съемки – **съемка с движения**. Чтобы придать монументальным декорациям объем и создать впечатление их рельефности, их снимали на камеру, установленную на тележку. Съемка производилась во время движения камеры. Это делало киноизображение более правдоподобным.

Очередная находка в области специфики киноязыка в фильме «Кабирия» – **параллельный монтаж**. Сюжет представляет собой четыре переплетающиеся между собой истории – извержение вулкана на Сицилии, покупка Кабирии жрецом на рынке, сражение в Сиракузах и спасение Кабирии в Карфагене. Переплетение событий из разных сюжетных линий расширяло границы художественного повествования во времени и пространстве и усиливало напряжение в фильме. Прием параллельного монтажа будут развивать немецкие киноэкспрессионисты.

Разработкой специфической техники актерской игры и зрительского восприятия первыми занялись американские кинематографисты. Одним из первых жанров американского кино стал ковбойский фильм («Большое

---

<sup>86</sup> См.: Там же. С.91-92.

ограбление поезда» Эдвина Портера (1903), «Сердце ковбоя» Брончо Билли Андерсона (1909), «Жизнь на ранчо бескрайнего Юго-Запада» Тома Микса (1910) и др.).

Ковбойские фильмы с самого начала отказались от театрального опыта оформления пространства. Вместе с тем, они переняли от сцены «школу трюка» (сцены драк и погонь).

Фильмы снимаются как в павильоне, так и на натуре. Съемки в помещении обходились без живописных задников и кулис, с сохранением бытового интерьера. Большая часть действий в ковбойских фильмах происходит в движении – это бесконечные погони. Движение постоянно присутствует в кадре. В фильме «Большое ограбление поезда» Э. Портера сцена нападения бандитов на служащих снималась в павильоне: было создано замкнутое пространство вагона, которое ограничивало подвижность актеров. Методом комбинированных съемок к кадру нападения в вагоне добавлялся кадр с мелькающими за окном вагона деревьями. В следующей сцене борьба бандитов и служащих происходит на крыше вагона, несущегося между деревьев и железнодорожных столбов. Непрерывная смена пейзажа вокруг дерущихся героев визуально усиливала ощущение напряженности действия. Начинается поиск средств психологического воздействия киноизображения на зрителя и исследование человеческих характеров.

Режиссер Дэвид Уорк Гриффит (1875-1948) «не только первым начинает рассказывать о человеческой психологии на экране, он также первым из кинорежиссеров обращает внимание на психологию кинозрителя, открывает методы управления зрительским вниманием»<sup>87</sup>. В фильме «Из любви к золоту» (1908) Гриффит применяет **крупный план** с целью психологически приблизить зрителя к герою и «прочитать» его настроения и намерения. Гриффит предлагает новый способ монтажа – он отдельно крупно показывает зрителю мимику актера и отдельно его жесты<sup>88</sup>. Уже через несколько лет экспрессионистский театр

---

<sup>87</sup> Андреев А. Гриффит и короткий метр//Сеанс. 2009. №43-44. С. 256.

<sup>88</sup> См.: Cossart A., von. Kino – Theater des Expressionismus. S. 79.

попробует перенести эту «монтажную технику» на сцену с целью усиления суггестивного воздействия на зрителя.

Решающий шаг, сделанный Гриффитом в истории кино – это усовершенствование параллельного монтажа. Показ событий, происходящих одновременно, используется как средство художественной выразительности. В фильме «Нетерпимость» (1916) на экране развиваются параллельно две линии: герой в тюрьме, в ожидании собственной казни – едет поезд, на котором везут договор о помиловании – герой в тюрьме – договор о помиловании успевают доставить вовремя. Ритмическая смена кадров влияет на эмоции самих героев и зрителей. В фильме «Девушка и ее верность» (1912) Гриффит монтирует погоню за грабителями, постепенно укорачивая планы. Впоследствии такой вид монтажа будет называться «**метрическим**»: «Напряжение достигается эффектом механического ускорения путем кратных сокращений длины кусков с условием сохранения формулы взаимоотношения этих длин ("вдвое", "втрое", "вчетверо" и т.д.)»<sup>89</sup>.

По-новому Гриффит работает с актерами. Уходя от традиции «Фильма Д 'Ар», режиссер требует максимальной правдивости исполнения<sup>90</sup>. В кадре допускается актерская импровизация. Например, в фильме «Строптивая Пэгги» (1910) сцена уговора выйти замуж полностью построена на импровизации, родившейся во время репетиции. «Во время съемок фильма (...) актриса заметила, что будь она на месте героини, она бы задала матери хорошую трепку. Гриффит обрадовался и предложил ей попробовать. Мэри (*Пикфорд – прим. Т.С*) схватила актрису, игравшую мать, за плечи и стала трясти ее изо всех сил. После этого Гриффит спросил актрису, как бы она поступила с такой непочтительной дочерью? Та ответила, что она бы ее высекла. Гриффит одобрил и это решение. Перепуганная Мэри начала бегать от "матери" вокруг дерева, но женщина

---

<sup>89</sup> Волох М. Теория и практика монтажа в кино и телевидении. СПб, 2006. С. 35.

<sup>90</sup> См.: Звезды немого кино. М.: АСТ: Зебра Е; Владимир: ВТК, 2008. С. 56.



споткнулась и упала. Тогда Мэри кинулась к ней, стала ее обнимать (...) Все это вошло в картину»<sup>91</sup>.

Игра актеров, максимально приближенная к жизни, без наигрыша, развивается в Дании. С самого начала датское кино заявило свою остросоциальную направленность. Несчастливая любовь, убийства – вот основные темы раннего кино Дании. Большое внимание уделялось чувственным сценам и крупному плану.

Особое место в формировании актерской техники в кадре принадлежит актрисе Асте Нильсен (1881-1972). Ее дебют на экране состоялся в 1910 году в фильме «Бездна» режиссера Урбана Гада (1879-1947). Актерская работа Нильсен основывалась на **деталях** - едва заметных (на крупных планах) жестах, поворотах и наклонах головы, движении глаз. На экране формируется жизнеподобный «обытовленный» способ актерского существования.

Если во Франции, Италии, США, Дании кино с первых шагов развивалось более или менее автономно и в своих оригинальных направлениях (французские театрализованные фильмы «Д' Ар», костюмно-исторические кинокартины Италии, американские фильмы о ковбоях), то в Германии развитие экранного искусства началось под влиянием уже сформировавшихся киножанров.

Еще за два месяца до первого кинопоказа братьев Люмьер, в Берлине, изобретатели Макс и Эмиль Складоновские продемонстрировали биоскоп – аналог синематографа. Но это изобретение не получило дальнейшего развития из-за своего технического несовершенства. К тому же, как отмечает русский киновед Эдгар Арнольди в работе «История кино», из-за чрезмерного сосредоточения на политических вопросах в Германии кино не уделялось должного внимания, так что «сильная французская кинематография (...) сумела сразу захватить германский рынок»<sup>92</sup>. И только с началом Первой мировой войны, когда Германия закрывает свои границы, немецкая кинопромышленность начинает

---

<sup>91</sup> Звезды немого кино. С. 57.

<sup>92</sup> Арнольди Э.М. История кино. Книга первая. Американское и зап.-европейское кино. Л., 1940. С. 49.

развиваться самостоятельно, опираясь исключительно на специфику немецкого зрителя.

Мировоззрение довоенного, военного и послевоенного времени в Германии отразилось в художественном направлении экспрессионизма. Эстетика экспрессионизма формировалась на фоне возрастающего общественного беспокойства и напряжения. Зародившись в живописи и развиваясь в литературе, драматургии и театре, экспрессионизм дал принципиально новые формы в развитии этих видов искусств. Для немецкого кино экспрессионизм стал первым самостоятельным направлением, определившим место немецкого фильма в пространстве мирового кинематографа. Создание образа мирового хаоса – искажение масштабов и пропорций, отказ от изображения перспективы, помещение действия в полумрак или в крошечную темноту – все эти и многие другие художественные приемы постепенно перешли с экспрессионистских полотен и подмостков на экран, что способствовало формированию специфического выразительного языка экспрессионистского кино.

В русском искусствоведении практически отсутствуют исследования, посвященные киноэкспрессионизму. Большинство работ об этом явлении представлено немецкими авторами. Из русских исследований наиболее интересным представляется «История кино» Э.М. Арнольди. В главе «Германское кино» Арнольди рассматривает немецкий кинематограф первой трети XX века с точки зрения истории. Определяющим событием для автора является Первая мировая война. В связи с этим выделяется довоенное направление немецкого кино как натуралистическое<sup>93</sup>, затем военное и послевоенное направления. После поражения Германии, на смену натуралистическим фильмам пришли мистико-фантастические, представленные фильмами экспрессионизма.

Черты экспрессионизма Арнольди усматривает в фильме «Другой» (1912) режиссера Макса Мака<sup>94</sup>. Период расцвета киноэкспрессионизма (1914-1923), согласно Арнольди, отличается абсолютным отказом от изображения

---

<sup>93</sup> См.: Там же. С. 50.

<sup>94</sup> Там же.

действительности, деформацией изображаемого на экране, в том числе фигуры актера<sup>95</sup>. Если в фильме Пауля Вегенера и Хенрика Галеена «Голем» (1914) все мистические действия (оживление Голема и его дальнейшее существование) совершаются в реальном мире, то в картине Роберта Вине «Кабинет доктора Калигари» (1920) зрителю представлен мир нарисованный, а точнее, подчеркнуто «вырезанный» из холста.

Выделяя период 1924-1925 гг. как поздний экспрессионизм, Арнольди считает характерным фильмом этого периода «Руки Орлака» (1924) режиссера Р. Вине, полагая, что в этой картине уже «смягчены экспрессионистические крайности, но вместе с тем, еще имеются типические для экспрессионизма черты: мистические ужасы, мрачный тон»<sup>96</sup>.

Отдельно от всех представителей кинематографа Германии начала XX века Арнольди рассматривает Фрица Ланга («Доктор Мабузе, игрок» (1922), «Нибелунги» (1924) и др.), полагая, что режиссер работал на развитие нацистского течения немецкого кино. Возможно, причиной такой оценки стал известный факт предложения Лангу снимать фильмы о Гитлере. Но также известно, что Ланг не согласился на это, вследствие чего был вынужден покинуть Германию и продолжить свою работу в Америке.

В противоположность Арнольди, кинокритик М.И. Туровская в статье «Кино и экспрессионизм» вносит Ланга в список самых ярких представителей кинорежиссеров-экспрессионистов. Туровская называет ряд тем и режиссерских приемов, использованных Лангом в его немецких фильмах: тема неизбежности свершения судьбы («Усталая смерть», 1921), тема враждебной человеку послевоенной действительности, населенной гипнотизерами-шарлатанами<sup>97</sup> («Доктор Мабузе, игрок»); прием встраивания человеческой фигуры в орнамент декорации, а также создание орнамента непосредственно из человеческих тел («Нибелунги»; «Метрополис», 1927).

<sup>95</sup> Там же. С. 52-53.

<sup>96</sup> Там же. С.55.

<sup>97</sup> Туровская М.И. Кино и экспрессионизм // Энциклопедический словарь экспрессионизма. С. 269.

Экспрессионизм сразу заявил себя как выражение художником субъективного восприятия мира, поэтому оценить данное направление не представляется возможным без психологического анализа произведений. Единственным исследованием киноэкспрессионизма с точки зрения психологии и социологии является работа немецкого ученого, социолога и кинокритика Зигфрида Кракауэра «Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера». Кракауэр не выстраивает отдельной периодизации киноэкспрессионизма, но выявляет скрытые психологические мотивы, в результате которых на немецких экранах появились произведения данного направления. «Фильмы отражают (...) психологические настроения, те глубокие пласты коллективной души, которые залегают гораздо глубже сознания (...). Благодаря разнообразному использованию кинокамеры, монтажу (...) фильмы (...) обязаны пристально вглядываться в целостную картину видимого мира»<sup>98</sup>.

В своем исследовании Кракауэр опирается на периодизацию развития немецкого кино, предложенную английским режиссером и кинокритиком Полом Ротой (1907-1984) в работе «Кино до настоящего»<sup>99</sup>. По мнению Кракауэра, Рота первым признал художественную ценность немецкого кино: «Все немецкое кино с конца первой мировой войны и до возникновения американского звукового фильма, можно грубо разделить на три периода. Первые – театральные, историко-костюмные фильмы. Второй – художественные игровые фильмы. Третий период, ознаменованный упадком немецкого фильма, соседствует со временем расцвета американского немого кино»<sup>100</sup>.

Дополняя периодизацию Роты, Кракауэр выделяет еще «архаический» и послевоенный периоды развития кино: «Только после первой мировой войны немецкий кинематограф заявил о своих художественных возможностях. Все, что происходило в немецком кино прежде, принадлежало (...) архаическому периоду (...). В течение этого периода, главным образом в военные годы – сложились те

---

<sup>98</sup> Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. С. 15.

<sup>99</sup> См.: Roth P. The Film Till Now. London: Jonathan Cape, 1930.

<sup>100</sup> Ibidem. P. 177.

специфические обстоятельства, которые обусловили расцвет немецкого фильма после 1918 года»<sup>101</sup>.

Наиболее фундаментальным исследованием киноэкспрессионизма среди немецких авторов представляется «Демонический экран» Лотте Айснер. По временному разделению определение киноэкспрессионизма у Айснер во многом совпадает с версиями Арнольди и Кракауэра. Но если Арнольди строит периодизацию киноэкспрессионизма в связи с историческими событиями, Кракауэр рассматривает его в связи с психологическими мотивами, то Айснер исследует экранный экспрессионизм исключительно с художественной точки зрения. Русский сценарист и киновед О.А. Ковалов так охарактеризовал книгу Айснер «Демонический экран»: «Главным содержанием фильмов немецкого экспрессионизма предстает здесь (...) борьба света и тени, взятых как эстетические субстанции»<sup>102</sup>. Экспрессионистский конфликт – конфликт реального и духовного миров выражается на экране через соотношение белого и черного, через характер светотени.

В фильмах-предшественниках экспрессионизма Айснер выделяет общее главенство декорационного и светового решения. В «Пражском студенте» Стеллана Рийе и Пауля Вегенера (1913) создание призрачного полумрака создавало атмосферу, предопределяющую постановку кадра – темные углы и ярко светлые окна. В «Гомункулусе» режиссера Отто Рипперта (1916) сцены мистического рождения самого Гомункулуса решены с помощью контраста ярко белого света и полного затемнения.

«Кабинет доктора Калигари» Айснер обозначает как первый экспрессионистский фильм. Основной конфликт в фильме – конфликт света и тени, выраженный через форму и цветовой контраст декораций. Действия героев подчиняются условиям декораций, и Айснер доказывает это, приводя в пример слова немецкого специалиста по киноэкспрессионизму Рудольфа Куртца: «Прямая линия иначе направляет наше чувство, чем наклонная; неожиданные

---

<sup>101</sup> Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. С. 22.

<sup>102</sup> Ковалов О. Во тьме времен // Сеанс. 2009. №43-44. С.284.

изломы (...) вызывают в душе совершенно иной отклик, нежели декорации с многочисленными плавными переходами»<sup>103</sup>.

Экспрессионисты работали, прежде всего, с чувственным восприятием аудитории. Начало этому положили художники групп «Мост» и «Синий всадник». Обилие острых, резких, однообразных сочетаний раздражает, настораживает зрителя и создает у него чувство беспокойства (нарисованные кривые тонкие улицы, косые горизонты). В то время, как закругленные формы, плавно переходящие друг в друга, наоборот, успокаивают и гармонизируют (в «Кабинете доктора Калигари» спальня Яне «соткана» из круглых, плавных линий).

Расцвет киноэкспрессионизма Айснер определяет 1922 – 1923 гг. и рассматривает на примере работ «Доктор Мабузе, игрок» Ф. Ланга, «Носферату, симфония ужаса» Ф.В. Мурнау и др. В этих фильмах утверждаются приемы **«освобождения» камеры**, т.е. отказ от статичных планов и использование подвижной камеры как **«субъективного» глаза** героя; предпочтение **закрытых пространств** в кадре, **нелогичное расположение источников света и теней**, включение в монтажную сборку фильма **негативной пленки**, что позволяет менять цвета изображения – черное становится белым, а белое – черным. Эти приемы уже были опробованы художниками и театральными мастерами-экспрессионистами. Однако на киноплёнке, в условиях подвижного экранного пространства, сила воздействия этих приемов на зрителя возросла.

Закат немецкого киноэкспрессионизма Айснер относит к 1924 году, когда у немцев появилась надежда на возвращение к нормальной жизни после войны, и необходимость помнить ужасы военного прошлого отпала<sup>104</sup>.

Айснер в своем исследовании говорит о том, что некоторые черты киноэкспрессионизма сложились благодаря использованию на экране сценического опыта. Однако этот процесс рассматривается только как способ «разгона», «набирания высоты» экспрессионизма в кино. В основном же,

<sup>103</sup> Цит. по: Айснер Л. Демонический экран. С.21.

<sup>104</sup> Там же. С. 165.

киноматериал исследуется без связи с театром. В то же время, явление киноэкспрессионизма состоялось именно благодаря воздействию театра на экранное искусство. Кино испытывает на себе влияние театра, преломляя его в соответствии со спецификой экрана. Периодизацию киноэкспрессионизма представляется логичным рассматривать именно в контексте влияния сценического искусства на кино.

Уже в фильмах-предшественниках экспрессионизма (1912-1916) присутствует конфликт фантастического и реалистического. Фантастическая часть создается преимущественно театральными приемами. В фильме «Другой» М. Мака разрабатывается тема раздвоения личности. Главный герой – порядочный человек, занимающий значительный пост в обществе. Однако, параллельно с этим он живет другой жизнью – страшного уголовного преступника. Герой совмещает в себе две субстанции – успешный человек и преступник. Фантастическое раздвоение человеческого «я» происходит еще в объективной реальности. Но при создании образа убийцы Альберт Бассерман, исполнивший главную роль, работает в кадре в манере экспрессионистского театра. Герой засыпает, сидя на стуле у своего стола. Внезапно вздрагивает, голова его вжимается в поднятые плечи, глаза медленно широко открываются и прищуриваются, брови поднимаются, скулы сжимаются, лицо искажается. Герой медленно встает со стула и маленькими тяжелыми шагами, не сгибая рук и ног, рывками двигается к темному углу комнаты... Его порывистые движения, острые повороты корпуса и головы напоминают гравюры на дереве художников группы «Мост»; а диагональная мизансцена, образующая путь из света в темноту, вызывает ассоциации со спектаклями Макса Рейнхардта («Дон Карлос», «Фауст» – Дойчес Театер, Берлин, 1909). В фильме «Другой» перед нами два героя – добропорядочный, открытый человек в окружении света и страшный, скрючившийся в темноте убийца. Конфликт светлого и темного в человеке станет одной из главных проблем в киноэкспрессионизме.

Во время превращения героя в злодея в кадре разрабатывается принцип экспрессионистского освещения, заимствованный кинематографистами из

живописи: с помощью света и тени делается видимым конфликт темной и светлой частей души героя. Пространство кадра делится на светлую и сильно затемненную стороны. В процессе превращения из добропорядочного человека в убийцу герой переходит из света в темноту и обратно. На экране делаются видимыми сомнения героя в выборе своего пути – от острого черного угла комнаты к разрывающей полумрак яркой круглой лампе. Подобный прием можно наблюдать в картине Эмиля Нольде «Мальчик и большая птица» («Kind und großer Vogel»), 1912. Мальчик стоит перед штормовым морем; надвигается темнота. Центром темноты является большая черная птица, стоящая перед мальчиком и точно повторяющая его силуэт. При этом мальчик стоит на фоне более светлого неба. Черная большая птица – олицетворение страха героя перед надвигающейся бурей. Фрагмент светлого неба на уровне головы мальчика – знак надежды, успокоения. Рубашка мальчика абсолютно такого же цвета, как перья птицы. Кажется, что вот-вот герой картины сольется в одно целое со своим страхом.

Взаимодействие героя с тенью развивается в фильме «Пражский студент» С. Рийе и П. Вегенера. Сценарий фильма написал Ганс Гейнц Эверс – автор мистико-фантастических литературных произведений готического стиля. По мнению Кракауэра, обращение кинематографистов к фантастическим сюжетам обусловлено тем, что именно вымышленные предлагаемые обстоятельства предполагают субъективное повествование: «Внешние события – лишь мираж, в котором отражаются движения души Болдуина»<sup>105</sup>.

Время действия в «Пражском студенте» – 1820 год. В основе сценария – романтический сюжет. Герой фильма – студент Болдуин, влюбленный в графиню. Препятствием к союзу является бедность героя. Когда он подписывает договор с дьяволом, и тот забирает отражение студента, представляемая история развивается уже на уровне духовной борьбы самого студента с его отражением-двойником. В фильме переплетаются две реальности – бытовая и фантастическая.

---

<sup>105</sup> Кракауэр Э. Психологическая история немецкого кино. С. 38.



В «Пражском студенте» актеры<sup>106</sup> сочетают два противоположных друг другу метода исполнения – реалистичный (сдержанное, психологически мотивированное поведение) и утрированный (с повышенной эмоциональностью, с отсутствием логики действий). Реалистичный способ актерского существования в кадре заимствован немцами из датских фильмов. Занимая первое место на кинорынке Германии в предвоенное время, датский кинематограф оказал прямое воздействие на немецкое искусство экрана, передав ему умение пользоваться реалистичной природой кинокамеры, т.е. «жить» в кадре, а не «показывать».

Нереалистичный способ актерской работы перешел в кино из театра, но в рамках кадра приобрел обостренное звучание. Исполнитель главной роли в «Пражском студенте» П. Вегенер пришел в кино из театра Рейнхардта. Спектакли Рейнхардта еще нельзя назвать экспрессионистскими, все же во втором десятилетии XX века в них все чаще наблюдается отказ от жизнеподобия в актерской игре, выстраивание ряда актерских действий без четкой психологической мотивации, но с акцентом на внутренних переживаниях и деперсонализация героя. Это требовало нового способа работы актера – неестественная пластика, преувеличенная жестикация, внезапные ускорения и замедления движений. В результате совмещения в кадре реалистичной и утрированной манеры игры рождается необходимая экспрессионизму специфика актерского существования – с внезапными эмоциональными взрывами и столь же внезапными эмоциональными «затишьями».

По сравнению с «Другим» фильм «Пражский студент» стоит ближе к эстетике киноэкспрессионизма. Борьба двух сущностей – «отражения» и «себя самого», живущих в студенте, преподносится в фильме как противоборство в его душе. Сражаясь со своим отражением, т. е. с частью себя самого, герой стремится искоренить в себе зло, которое толкает его на преступления. Пространство кадра, где друг напротив друга располагаются главный герой и его отражение, всегда четко разделено: часть кадра, где находится студент – высветлена белым светом, а

---

<sup>106</sup> Пауль Вегенер – Болдуин, Двойник Болдуина; Йон Готтовт – Скапинелли; Грете Бергер – графиня Маргит и др.

часть кадра с двойником – частично затемнена, так что лицо двойника всегда упирается в черноту. При этом темнота всегда мотивирована – это может быть теневое пятно от колонны, от дерева – но всегда черная тень. Даже когда двойник растворяется в воздухе (**метод комбинированных съемок**), черная тень остается. Контрастное освещение придает видимость ощущения, «которое не заложено в явном виде самого объекта, а лишь «духовно переживается»<sup>107</sup>. Даже когда герой находится один в окружении бытовых вещей, от которых падают тени, он все равно ощущает присутствие своего темного начала. В фильме разрабатывается прием **«оживления»** вещей, берущий начало из экспрессионистской живописи – достаточно вспомнить сдавливающие героев дома и стены на картинах немецких художников Людвиг Кирхнера и Людвиг Мейднера<sup>108</sup>.

«Пражский студент» - это подробная история гибели человека, борющегося со злом, которое является частью его самого. Кроме нового способа киноосвещения, которое предопределяло постановку кадра, здесь уже присутствуют и другие черты будущего киноэкспрессионизма: актер совмещает реалистичную и утрированную манеру игры, кадровое пространство организуется светотенью.

Самые близкие предвестники киноэкспрессионизма - фильмы «Голем» Х. Галеена и П. Вегенера (1914) и «Гомункулус» Отто Рипперта (1916). «Подобно Голему, Гомункулус – существо искусственное (...). В обоих фильмах (...) действуют герои, психологическая извращенность которых объясняется их противоречивым рождением (...). Эти герои отторгнуты от своих собратьев или чувствуют себя отщепенцами»<sup>109</sup>. Если в «Другом» и «Пражском студенте» с помощью света делались видимыми процессы, проходящие в душах героев, то в «Големе» контрастное освещение приобретает иное значение. Сцена рождения Голема: в полной темноте возникает лицо, излучающее ослепительно яркий белый свет. Лицо укрупняется, заполняя собой весь экран, но черный фон не

<sup>107</sup> Айснер Л. Демонический экран. С.128.

<sup>108</sup> Картины «Ноллендорфплатц» Л.Кирхнера (1912); «Пьяная улица с автопортретом», «Апокалиптический ландшафт (Хафенплатц)» (1913). Л. Мейднера.

<sup>109</sup> Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. С. 39-40.

уходит с экрана до конца, а продолжает тонкой полосой окружать лицо. Столь резкое световое соотношение говорит о том, что образовавшееся существо и оттеняющая его темнота несовместимы друг с другом.

Фильмы-предшественники экспрессионизма заявили на экране тему духовного раздвоения человека, тему искоренения в самом себе темного начала и обозначили конфликт героя как с окружающим миром, так и с собственной внутренней раздвоенностью.

В довоенных фильмах влияние театра на кино было фрагментарным и, в основном, касалось специфики актерского исполнения. В первые послевоенные годы (1919-1920) началось прямое воздействие театра на экранное искусство. Это время можно обозначить как **первый период немецкого киноэкспрессионизма**. Для героя этого периода мир оказывается непригодным для существования. Это обусловило отказ от изображения действительности на экране и, наоборот, полное погружение во внутренний мир героя. В фильмах первого периода («Кабинет доктора Калигари» Р. Вине, 1920; «С утра до полуночи» К. Мартина, 1920, «Голем, как он пришел в этот мир» П. Вегенера, 1920) возникает трагический герой с разорванным сознанием – в «Кабинете доктора Калигари» это Цезаре; в «С утра до полуночи» - кассир. Раскрываются проблемы одиночества и отчуждения, проблемы преодоления собственных темных помыслов, проблема распадающегося «Я»-героя. «Миллионы немцев (...) словно отгородились от реального мира, который (...) страдал от инфляции и яростных внутренних передраг. Немцы действовали так, точно пережили психологическое потрясение, извратившее нормальные взаимоотношения между их внутренним и внешним существованием. На первый взгляд, немцы жили по-прежнему; в психологическом плане они ушли в самих себя»<sup>110</sup>.

Уход в себя, отказ воспринимать реальность повлекли за собой поиск новых выразительных средств. Необходимо было поместить экспрессионистского героя в мир его субъективных ощущений. Фильмы раннего периода это **павильонные** фильмы. В пространство кадра помещается театральная декорация. Но это не

---

<sup>110</sup> Там же. С. 65.

просто перенесение разрисованных холстов со сцены в кадр. Декорации к фильмам создаются с учетом специфики организации света в кадре, вернее, в полном противоречии ему, например, нарисованные неподвижные тени. Через преувеличение, алогизм, нарушение гармонии выражается истинное содержание явлений. **Сценические декорации в кадре** становятся характерным признаком фильмов первого периода киноэкспрессионизма. Искаженный внутренний мир героя создается за счет оптического изменения (как правило, искажения, уплощения) театральной декорации в рамках кадра и за счет взаимодействия декорации с костюмом и актерской пластикой, «повторяющей» рисунок декорации.

В «Кабинете доктора Калигари» с первого кадра происходящие события обрамлены в форму бреда сумасшедшего. На экране предстает история, рассказанная героем фильма, Францисом, который на момент этого рассказа находится в психиатрической больнице.

Два друга, Францис и Алан, отправляются на ярмарку, где загадочный доктор Калигари демонстрирует публике сомнамбулу Чезаре. Чезаре предсказывает скорую смерть Алану, и в ту же ночь молодого человека закалывает ножом «черная тень». Францис подозревает в содеянном доктора Калигари, но доказательств вины доктора нет. Францис устраивает слежку за Калигари и сомнамбулой. Но в это же время сомнамбула похищает возлюбленную Франциса, Яне. Оказывается, что выпуская Чезаре из его ящика и отправляя на очередное преступление, доктор Калигари подменял его тело в ящике куклой. Францису удается добиться ареста Калигари. В финале фильма Францис, Яне, Чезаре оказываются пациентами сумасшедшего дома, директор которого поразительно похож на доктора Калигари...<sup>111</sup>

В фильме «Кабинет доктора Калигари» можно обозначить два выразительных круга: декорация и костюм/пластика актера. Театральная

---

<sup>111</sup> Текст на с. 51-52 опубликован в статье: 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. Здесь с изменениями и дополнениями.

декорация в кадре создает не просто заведомо неправдоподобную обстановку, она представляет собой определенный ритмический рисунок. В сцене возвращения героев домой после ярмарки переулки «изрезаны» острыми тенями. На переднем плане нарисовано несколько крупных теней. По мере углубления кадра тени уменьшаются в размере и учащаются, в конце концов, вовсе пропадая в темноте. Форма декорации повторяет форму одежды (острые неровные края одежды) и пластику актеров (присогнутые острые колени, чуть задранные заостренные плечи...). Окружающий мир, словно «разрастается» из героя.

Герой взаимодействует с декорацией, он стремится разрушить обступившие его «темные углы» и обрести равновесие. Декорационное решение выходит на новый уровень выражения. Нагромождение плоских рисунков преобразуется в «стереоскопический микрокосм»<sup>112</sup>, как назвал это Кракауэр, когда, например, нарисованная на холстах пустая улица с покосившимися страшными домами вдруг перестает восприниматься зрителями как «нарисованная улица»: покосившиеся дома с разбитыми окнами точно повторяют элементы костюма героя. Особенно это заметно на крупных планах. В сцене прощания друзей ночью наклон башни четко повторяет наклон головы Франциса, а изрезанные окна дома точно воспроизводят узор шарфа на его шее. Декорация становится гипертрофированным выражением внутреннего состояния героя.

Деформацию вещей в кадре, нарушение пропорций и перспектив точно объясняет венгерский теоретик кино Бела Балаш: «Чувства людей всегда многограннее, чем их может выразить с помощью движений ограниченная в своих возможностях материя. Взмах руки всегда отстает от внутреннего взмаха»<sup>113</sup>. Экспрессионисты ломали рамки видимого и привычного вида вещей и людей. Декорации нарисованы яркими красками на холстах. Павильонное освещение открыто подчеркивает это. Нелогичные углы света, затемненные, а от того кажущиеся вогнутыми окна домов – «при способности света создавать нужное настроение (...) и действовать на психику зрителя жизненная логичность

---

<sup>112</sup> См.: Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. С.75.

<sup>113</sup> Балаш Б. Становление и сущность нового искусства. М.: Прогресс, 1968. С. 117.

света становится отнюдь не важной и не необходимой»<sup>114</sup>. Нарушение законов освещения утверждает на экране бесповоротный отход от действительности и погружение в проекцию гнетущего душевого состояния героя.

Тема живого, искаженного, «падающего» мира ярко звучит в картинах Л. Мейднера. На картинах «Апокалиптический город» (1913), «Алаунштрассе в Дрездене» (1914) городские улицы, дома, фонари – все наклонено в разные стороны. Внизу, будто стремясь вырваться за рамки картины из нагромождения острых обломков, с раскинутыми руками застыли крошечные человеческие фигурки. В работе Мейднера «Я и город» (1913) «падающий мир» плотным кольцом окружил голову героя картины.

Место действия большинства экспрессионистских фильмов отражает мир живописи экспрессионистов. Реальность фильмов – художественный живописный мир. Принцип «оживления» рисованных декораций и предметов развивается в «Кабинете доктора Калигари». «Кошмаром, как живая стена, становятся утварь, мебель, дома и крыши: они наклоняются, сжимаются, подстерегают людей и ловят их в капканы. А тени домов преследуют бегущих по улице (...). Экспрессионизм может притязать на передачу чистой кинетики, то есть мощного движения (...); это движение передается в виде до бесконечности ломаной линии, когда каждым изменением направления отмечаются сразу и сопротивление препятствия, и сила нового импульса, словом, подчиненность экстенсивного интенсивности»<sup>115</sup>. Фильм строится на непрерывном контрастном движении. Визуально это выражается в характере линий декораций – от частого зигзага до мягких контуров. Для сравнения, в фильме Карлхайнца Мартина «С утра до полуночи» характер линий декораций не меняется – на протяжении всего фильма героя преследуют искаженные нарисованные дома, заборы, покосившиеся столбы. Эмоциональное состояние актеров также неизменно напряженное. В «Кабинете доктора Калигари» характер линий декораций меняется, а значит,

---

<sup>114</sup> Михайлов Е., Москвин А. Роль кинооператора в создании фильма // Поэтика кино. Перечитывая «Поэтику кино». СПб, 2011. С. 116.

<sup>115</sup> Делез Ж. Кино. М.: Ад Маргинем Пресс, 2012. С. 69.

изменяются герои. В определенные моменты рваные остроугольные линии сменяются плавными и ровными, например, когда герой оказывается в доме своей возлюбленной. В круглой комнате вздымаются легкие белые занавески. Венчает пространство большая круглая люстра. Среди плавных тонких линий пластика героя становится спокойнее и повторяет движение этих мягких линий. Линии не просто определяют существование актера в кадре, а сам актер встраивается в их рисунок, живет рисунком и становится его частью. Подобный прием будет применять и доводить до максимальной выразительности Фриц Ланг, особенно, в картине «Нибелунги», когда герои выстраиваются в грандиозные орнаменты и «тело каждого человека в отдельности используется (...) как элемент декорации»<sup>116</sup>. В «Калигари» утверждается контраст рваной и мягкой линий рисунка и, соответственно, рваного и мягкого движения актера в кадре. Таким образом, манера актерской игры задается декорацией, в которой он существует. Субъективные ощущения героев отражаются в декорационном рисунке. Остроугольные формы переходят в закругленные и обратно, так же как эмоциональные «вскрики» героев сменяются «затишьями» перед новыми «вскриками».

Важным моментом в формировании киноэкспрессионизма является использование черного цвета. Пристрастие к черному началось в экспрессионистской живописи. Художники группы «Мост» часто использовали этот цвет для выполнения контуров фигур, «чтобы не дать фигурам распасться»<sup>117</sup>, иначе говоря, чтобы объекты, выполненные в схожих остроугольных формах и образующие орнамент, все же не сливались друг с другом полностью, сохраняя минимальную самостоятельность. Со временем в изобразительном искусстве функции черного цвета переросли из сугубо технических в художественные. В картинах М. Бекманна («Ночь», 1918) и Л. Мейднера («Апокалиптический пейзаж», 1913) присутствует частично или полностью черный фон, на котором в резких контрастных тонах изображены

---

<sup>116</sup> Айснер Л. Демонический экран. С. 85.

<sup>117</sup> Expressionismus: die zweite Generation 1915 - 1925. München: Prestel, 1989. S.42.

сцены конца света. Черный задний план, подобно мрачному провидению, неотступно сопровождает героев картин. То же самое происходит на экране.

Перед походом на ярмарку и знакомством с сомнамбулой Францис находится в своей комнате. И уже здесь создается ощущение, что героя преследует темнота. В левом дальнем углу комнаты – стол с горящей лампой. У стола стоит Францис. Сбоку от него – светлое окно, перечеркнутое черными тенями лестниц на крыше, за спиной – черный угол – стык стен. У правого ближнего угла – светлый стул с высокой спинкой, также на фоне черного угла. Горящая лампа и светлый стул образуют между собой диагональ. От лампы к стулу герой совершает проход, но между стулом и лампой – темнота. Францис постоянно переходит из света в темноту и обратно. Темноты в комнате больше. Света меньше, и он локальный. Таким образом, темнота все время преследует героя, периодически резко перебиваемая световыми пятнами. На яркое окно напоздает большая черная тень стенного угла. Светлое окно, окруженное темными углами, как и маленькая лампа, отчаянно излучают свет. «Динамичная сила вещей так и требует, чтобы ей придали форму»<sup>118</sup>. На экспрессионистском экране это становится возможным благодаря введению универсальных категорий света и тьмы, непрерывно находящихся в конфликте друг с другом.

Особое место в визуализации душевного состояния героя занимают тени. Образ тени прошел долгий путь от живописных экспрессионистских полотен через театр – до экрана. В живописи тень олицетворяла злой рок, преследующий героя. В театре, получив возможность движения и изменения в размере, тень стала проявлением внутреннего состояния персонажа. В одном из первых экспрессионистских спектаклей «Сын» (1918) Р. Вайхерта по пьесе В. Хазенклевера в мангеймском Национальтеатер тень сына на заднем плане то увеличивалась, то уменьшалась, транслируя процессы в душе главного героя. Вайхерт создавал так называемую «прожекторную драматургию»<sup>119</sup>, когда важнейшие моменты сценического действия решались с помощью направленных

<sup>118</sup> Айснер Л. Демонический экран. С. 23.

<sup>119</sup> Клюев В.Г. Вайхерт, Рихард // Энциклопедический словарь экспрессионизма. С. 102.



лучей света. В «Кабинете доктора Калигари» сцена убийства Алана сомнамбулой решена с помощью теней на белой стене. Над кроватью Алана медленно вырастает тень сомнамбулы с ножом. Короткая борьба тени жертвы с тенью убийцы – и сомнамбула закалывает Алана. С помощью теневого изображения кинематографисты рассматривали проблему раздвоения духа (убийство совершается не собственно Чезаре, но его тенью). Подобные приемы работы с освещением стали визитной карточкой немецкого кино.

Развитие световой и декорационной символики продолжается в фильме «С утра до полуночи» по одноименной пьесе экспрессионистского драматурга Георга Кайзера (1878-1945). Немаловажно, что в 1918 году Мартин уже ставил эту пьесу в гамбургском Таля-Театер. На сцене режиссеру удалось создать впечатление неправдоподобности происходящего благодаря искажению пропорций нарисованных декораций<sup>120</sup>. Спектакль решен в серо-бело-черной цветовой гамме, что визуально напоминало монохромное киноизображение.

Уже в самой пьесе заложена кинематографическая эстетика. Характеризуя «С утра до полуночи», швейцарский театровед Бернхард Дибольд говорит об «иллюстрированной суматохе спешащей киноплёнки»<sup>121</sup>. Данное утверждение не лишено оснований, т.к. действительно, экспрессионистская драматургия во многом ориентируется на специфику кино, в первую очередь, на **повышенную визуальность повествования**.

Главный герой пьесы – кассир банка, неудовлетворенный серой повседневностью. Стремясь вырваться из гнетущих стен банка и семейного дома в большой город, кассир решается на кражу банковских денег. Но совершив преступление, герой оказывается в еще более удрученном положении: сознание собственной вины не дает ему покоя. Кассиру повсюду кажутся преследователи. В финале герой приходит к полному раскаянию<sup>122</sup>.

<sup>120</sup> См.: Kasten J. Der expressionistische Film. S. 58.

<sup>121</sup> Цит. по: Cossart A., von. Kino – Theater des Expressionismus. S.36.

<sup>122</sup> Текст на с. 57 опубликован в статье: Соломкина Т.А. Пластическая выразительность немецкого экспрессионистского актера на сцене и на экране, 1914-1921 гг. // Вестник академии

Немецкий киновед Клаудия Дильманн сравнивает фильмы «Кабинет доктора Калигари» и «С утра до полуночи» в аспекте близости их к театральной эстетике, точнее, декорационное оформление обоих фильмов. В «Калигари» пространство, выстроенное с помощью декорации и света, «оживало» и вступало во взаимодействие с героями. В «С утра до полуночи» Мартин с художником Робертом Неппахом оформили пространство нарочито как мертвый, бездушный материал. Немецкий специалист по архитектуре (в том числе киноархитектуре) Хайнрих де Фриз характеризовал декорационное оформление фильма Мартина как «пассивное, немое, неорганическое»<sup>123</sup>. Театральная декорация в кадре выполнена в белых контурах на черном фоне, что делает изображение заведомо неживым и плоским.

Павильонные съемки позволили свободно работать с искусственным светом. Способ освещения в «С утра до полуночи» напоминает экспрессионистские спектакли – каждая сцена выхвачена из мрака яркими лучами света. Актеры появляются из темноты и уходят в темноту. В фильме Мартина этот прием становится смыслообразующим. Места действия в фильме освещены «пляшущим», все время мерцающим светом. Это создает непрерывное движение теней вокруг героев, которые преследуют их от сцены к сцене. Все действие в фильме происходит на черном фоне, декорации нарисованы и жирно обведены ярко белым цветом. «Черный цвет разрывает границы пространства (...), нарисованные белым вещи уплощают его»<sup>124</sup>. Помимо расширения границ пространства, черный задний план в условиях непрерывно подвижного света также выглядит подвижным, то сужаясь, то расширяясь в поле зрения зрителя. Подвижность темного заднего плана усиливает звучание экспрессионистской проблемы мрачного провидения, преследующего героя.

---

русского балета им. А.Я. Вагановой. 2015. №1 (36). С. 148-154. Здесь с изменениями и дополнениями.

<sup>123</sup> Цит. по: Dillmann C. Sie hatten das Kino... Die Netzwerke im expressionistischen Film der frühen Weimarer Republik // Gesamtkunstwerk Expressionismus. S. 277-287.

<sup>124</sup> Ibidem. S. 281.

Кроме подвижного освещения, в экранизации пьесы широко используются другие специфические возможности кино, например кинооптика, искажающая изображение. Вместе с тем, сам Мартин добивался того, чтобы фильм «воздействовал прежде всего театрально»<sup>125</sup>. Плоские декорации подчеркивали двухмерность изображения, отчего все происходящее воспринималось неправдоподобным. Линии предметов в кадре резкие, неровные, изломанные. Покосившаяся мебель, кривой, падающий уличный столб – этот мир, существующий среди крошечной темноты – рушится.

Плоский неровный дом с зарешеченными окнами, словно вырезан во мраке фосфоресцирующей краской. Посреди дома, внизу – черная дыра. Вдоль дома к дыре движутся два человека – маленькими приставными шажками, сгорбленные, локти прижаты к телу, голова вжата в плечи. Один человек, еще больше скорчиваясь, пролезает в дыру... Подобное существование героев соответствует окружающей их обстановке. Скорченное физическое (и духовное) состояние – единственно возможное в условиях, когда за героями непрерывно наблюдает «нарисованный кривой мир». Любое замедление темпо-ритма действия в фильме – это лишь подготовка к новому эмоциональному взрыву, или, если следовать точной немецкой терминологии, эмоциональному «разрыву». Исполнитель главной роли Эрнст Дойч, пришедший в кино из театра, строит образ кассира по принципу резких перепадов – из крайности в крайность – от истерики до полного эмоционального затихания и долгого вглядывания в темноту.

Мартин продолжает развивать взаимодействие актера и декорации, опробованное в «Кабинете доктора Калигари» Р. Вине. В финале главный герой медленно отступает к стене, на которой висит покосившийся темный крест. Внезапно яркий луч света падает на крест. Герой прижимается к кресту спиной, раскидывает руки вдоль горизонтальной доски и застывает в положении, точно повторяющем форму креста. В момент слияния героя с крестом, тот меняет цвет и, будто просыпается внезапно от луча света. Согласно экспрессионистской системе, мир меняется, когда герой обращается к свету. Кинематографисты

---

<sup>125</sup> Ibidem.

«кричат» об этом с экрана: герой не просто обращается к кресту – в момент слияния он перестает быть человеком, делается одним целым с крестом и тем самым, внутренне очищается.

Возможно, пристрастие экспрессионистов к игре с формой вещей способствовало развитию направления «новая вещественность», другой вариант перевода «новая деловитость» («Neue Sachlichkeit») <sup>126</sup>.

«Новая вещественность» возникла как противоположность экспрессионизму. Вместо «кричащей» эстетики новое направление выдвигает сдержанный, лаконичный язык выражения. Герои «новой деловитости» – обычные люди; предлагаемые обстоятельства – актуальные жизненные ситуации. В центре внимания оказывается «точность воспроизведения предметного, "вещного" мира» <sup>127</sup>. «Новая вещественность» – это обращение к реальному миру, от которого отворачивались экспрессионисты.

**Фильмы второго периода** киноэкспрессионизма (1921-1922) характеризуются усилением влияния театральной эстетики – в кадре широко используется сценический грим и костюм. Вместе с тем, в киноповествование помимо фантастического мира добавляется реальный мир. В фильмах «Усталая смерть» Ф. Ланга (1921) и «Носферату. Симфония ужаса» Ф.В. Мурнау (1922) часть фантастических событий представляется без визуального искажения. Потусторонний мир становится похож на реальный.

Важно развитие на экране **вертикального построения пространства** за счет использования лестницы – как связующего звена между двумя мирами. В конце 1910-х и начале 1920-х гг. образы лестниц разрабатывает театральный режиссер Леопольд Йесснер («Вильгельм Телль», 1919; «Ричард III», 1920). Йесснер использует лестницы горизонтальные, диагональные, целые системы лестниц – как технический способ организации пространства и как чисто художественный прием: это «средство (...) в сценическом пространстве,

<sup>126</sup> Самым ярким примером «новой вещественности» является фильм Георга Пабста «Безрадостный переулочек» (1925).

<sup>127</sup> Млечина И. «Новая деловитость» и экспрессионизм // Энциклопедический словарь экспрессионизма. С.411-412.

освобожденном от декораций, более ясного проявления отношений, для дифференциации и укрупнения позиций и движений (...) актеров»<sup>128</sup>. Помимо «разнопланового» представления объектов на сцене, лестницы помогают создавать образ социальной машины с «верхними» и «нижними» ступенями, или образ жизненного пути, который герой должен непременно пройти «до последней ступени».

В отличие от театра Йесснера, в фильме Ланга «Усталая смерть» лестница несет исключительно художественную функцию. Ступени, ведущие в потусторонний мир почти вертикальны. Основание лестницы утопает в темноте, а верхушка теряется в ярком свете. По бокам ступени буквально зажаты двумя черными стенами. В темноте по тонкой дорожке света поднимается одинокая героиня. В данной сцене свет – это надежда девушки на возвращение ее возлюбленного из царства смерти. Чем выше поднимается героиня, тем ярче световая дорожка.

Этапом в развитии системы экспрессионистского освещения становится опробованный в «Усталой смерти» прием неразделенного света. Это подробно объясняет Рудольф Куртц: «Если источник света помещен ниже кадрового пространства (...) то определенные части кадра приобретают яркие акценты и резкие тени. Благодаря чему, они становятся объемными, тогда как другие части отступают на задний план; одни линии разрываются, а другие укорачиваются. Неразделенный свет прожектора создает контрастность и резкость, разделяя пространства на четко очерченные объемные части»<sup>129</sup>. Внезапное световое выделение и растворение объектов на экране создавало переменчивый ритм внутрикадрового монтажа, способствующего усилению напряжения.

В фильме «Усталая смерть» максимально используется возможность съемки с разных точек – для создания художественного образа смерти. Актер Бернхард Гецке, сыгравший смерть, всегда снимается с нижней точки – снизу вверх. Это визуально вытягивает наверх фигуру актера. На средних и крупных планах также

---

<sup>128</sup> Müllenmeister H. Leopold Jessner. S.40.

<sup>129</sup> Цит.по: Айснер Л. Демонический экран. С. 46.

применяется способ нижнего освещения, как в «С утра до полуночи», когда источник света располагается ниже рамки кадра. Это способствует искажению черт лица, при том что лицо актера остается малоподвижным.

Фильм Ф.В. Мурнау «Носферату. Симфония ужаса» знаменует выход экспрессионистского кино из павильона на натуру. Литературной основой фильма послужил роман ирландского писателя Брема Стокера «Дракула» (1897). Роман написан в готической эстетике, в форме дневниковых записей. Стокер изображает вампиризм как заразную болезнь, которая распространяется по всему миру. В экранном варианте граф-вампир не превращает своих жертв в себе подобных, а убивает их, оставаясь незамеченным. Мурнау привносит в сюжет изменение, приближающее фильм к эстетике экспрессионизма – образ вездесущего неуловимого зла.

«Носферату. Симфония ужаса» подразделяется на 5 актов, начинающихся и заканчивающихся в соответствии с законами построения сценического произведения (предыстория, начало конфликта, его развитие, кульминация, финал). На экране присутствует театральная терминология («акт»). Это подчеркивает связь кино с театральной эстетикой и настраивает кинозрителя на театральную условность. С первых шагов заявив себя жизнеподобным искусством, кино уходит от жизнеподобия в театральную манеру организации художественного действия. Однако в отличие от театра, кино наполняет каждый эпизод исключительным, экстра ординальным событием, что ускоряет ход действия и увеличивает напряжение.

В «Носферату» нарастанию чувства ужаса способствовало включение натуральных съемок в фантастическое киноповествование. Все, что в предыдущих фильмах было нарисовано, в «Носферату» настоящее, снятое на натуре. Возможно, не точно назвать «натурой» те съемочные пространства, в которых происходит действие фильма. Колоритные исторические помещения в готической эстетике создают ощущение фантастической истории наяву. Мурнау сумел создать экспрессионистские образы субъективных ощущений героев, опираясь в

кадре на настоящий лес, небо, облако и на оптические возможности обработки изображения<sup>130</sup>.

Одним из смыслообразующих приемов в «Носферату» стало усиление конфликта света и темноты, черного и белого в кадре за счет включения в фильм негатива пленки. А.С. Трошин называет подобные приемы Мурнау «киноживописью»<sup>131</sup>. В сцене подъезда героя к замку графа черная карета проезжает через белый лес. В фильме этот кадр представлен в негативе. При съемке движущиеся объекты (лошади, карета) были задрапированы белой тканью. Остальные объекты – деревья, дорога снимались в естественном цвете. При включении эпизода в монтаж цвета на экране получились «перевернутыми»: сквозь белый лес черная карета, запряженная черными лошадьми уносит героя в потусторонний мир. Воспроизведение движений героя, выглядывающего из окна кареты, остается нормальным, в то время, как движение кареты вампира ускоряется за счет экспонирования каждого кадра. Мурнау обращается к романтической традиции: проблема двоемирия выражается в кадре через цвет и скорость движений.

Актеры фильма работают в манере повышенной эмоциональности. Обыденные чувства преувеличиваются широкими жестами и утрированной мимикой. Такую манеру актерского исполнения точно объясняет А. фон Коссарт: «Преувеличенная жестикуляция – не редкое явление в экспрессионистских фильмах и спектаклях, но эта преувеличенность всегда оправдана исключительными ситуациями, в которых оказывается герой»<sup>132</sup>. Например, внезапно проснувшись ночью, супруга Хуттера (актриса Грета Шредер), предчувствуя гибель возлюбленного, взмахивает руками в состоянии лихорадки.

Исполнитель роли Носферату Макс Шрек строит образ вампира в экспрессионистском стиле. Его исполнение не предполагает чрезмерной жестикуляции, но важную роль играет утрированность определенных черт

<sup>130</sup> См.: Cossart A., von. Kino – Theater des Expressionismus. S.37.

<sup>131</sup> Трошин А.С. Мурнау, Фридрих Вильгельм // Энциклопедический словарь экспрессионизма. С.393.

<sup>132</sup> Cossart A., von. Kino – Theater des Expressionismus. S.43.

костюма (зауженный фрак, вытягивающий фигуру актера), грима (густо подведенные глаза) в сочетании с нарочитой сдержанностью движений – они медленны, но максимально напряжены, и кажется, вот-вот вампир совершит рывок, но этого не происходит. Шрек создает образ бесчувственного существа. Сцена первого нападения графа-вампира на Хуттера: граф и Хуттер ужинают за одним столом; отрезая кусок хлеба, молодой человек поднимает глаза на графа. Граф медленно опускает от лица пергамент: выбеленный лоб, густые седые брови, а под ними – черные немигающие глаза, которые впились в Хуттера. От испуга Хуттер режет себе палец. Граф стремительно передвигается к молодому человеку. Его плечи приподняты, согнутые руки прижались к телу, растопыренные пальцы, зафиксированное положение головы и широко раскрытые глаза, смотрящие исподлобья – пластическое существование вампира неизменно медленное и сдержанное. Он перемещается, будто не двигая ногами, «рывками», несомый какой-то невидимой силой. Подход вампира к Хуттеру решается **экспонированием каждого кадра**, что и обеспечивает «рывки» в движении. Театральная манера работы актера, представленная столь специфически экранном способом – многократным экспонированием – опробована только в картине «Носферату». Эта сцена является уникальным примером сочетания театральной и киноэстетики, в результате чего создается атмосфера чувственного напряжения<sup>133</sup>.

Принцип соединения потустороннего мира с реальностью утверждается полностью в **период расцвета** экспрессионизма на экране (1922-1925). К этому периоду относятся фильмы «Доктор Мабузе, игрок» Ф. Ланга, «Тени» А. Робисона (1923); «Раскольников» Р. Вине (1923); «Улица» К. Грюне (1923); «Нибелунги» Ф. Ланга (1924), «Руки Орлака» Р. Вине (1924).

В фильме Фрица Ланга «Доктор Мабузе, игрок» зрителю представляется картина Германии 1920-х гг. Находясь в реальном мире, главный герой погружает

---

<sup>133</sup> Текст на с. 62-64 опубликован в статье: Соломкина Т.А. Пластическая выразительность немецкого экспрессионистского актера на сцене и на экране, 1914-1921 гг. // Вестник академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2015. №1 (36). С. 148-154. Здесь с изменениями и дополнениями.



других героев в «действительности, нужные ему самому» для достижения целей наживы. Доктор Мабузе, неуловимый для полиции злодей-гипнотизер, меняет свою внешность, становясь то банкиром, то профессором, то аристократом и подчиняет своей воле разных людей, заставляя их совершать нужные ему поступки. Кракауэр подчеркивает идентичность Мабузе и Калигари<sup>134</sup>: оба создают нужные им реальности и увлекают в них героев, воздействуя на их подсознание. Однако Калигари совершает свои злодеяния ради самих злодеяний, без какой-либо психологической мотивации. Действия Мабузе психологически мотивированы: им движет жажда денежной наживы. Важным отличием двух фильмов является то, что в «Кабинете доктора Калигари» главный герой – Цезаре, который борется с гипнотической силой Калигари. В фильме «Доктор Мабузе, игрок» главный герой сам Мабузе – человек, осознанно творящий зло и, в конце концов, теряющий рассудок в окружении образов своих жертв.

Фильм снимался на натуре, в интерьере и павильоне без изменения формы вещей. В отличие от фильмов Мартина и Вине, у Ланга нарисованные декорации вовсе не являются частью внутреннего мира главного героя. Находясь в реалистичной обстановке, исполнитель главной роли Рудольф Кляйн-Рогге работает в экспрессионистской манере. Напряжение возникает во время гипнотического контакта с очередной жертвой: глаза Мабузе широко раскрываются и впиваются в жертву. Густые седые брови медленно поднимаются и сдвигаются. Два огромных черных глаза, не мигая, смотрят на жертву. Мабузе часто предстает на крупном плане. В центре внимания – интенсивная мимическая работа, перешедшая в кадр со сцены. На экране приемы сверхчувственного экспрессионистского театра укрупняются. В сочетании сверхнапряженной и сдержанной манеры актерской игры Кляйн-Рогге рождается художественный образ дьявола, существующего в реальности.

Финал фильма представляет собой прямое соединение эстетик театра и кино. Сцена сумасшествия Мабузе происходит в реалистичной обстановке просторной комнаты. Однако Мабузе существует на грани реальности и

---

<sup>134</sup> Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. С.88.

потустороннего мира. Актер работает в театральной манере – с широкими жестами, с гипертрофированной мимикой, но подобное обостренное существование мотивированно предлагаемыми обстоятельствами. Мабузе мечется по комнате в окружении своих жертв, которые внезапно появляются и исчезают в воздухе. Сцена решена **методом двойной экспозиции** – совмещением кадра Мабузе в комнате с полупрозрачным изображением жертв. Действительность переплетается с потусторонним миром. Происходит сближение эстетики театра с реализмом, который придает изображению экран.

Переплетение потустороннего и реалистичного мира развивается в фильме Артура Робисона «Тени». Формой экранного повествования является теневой театр, трактуемый режиссером в контексте экспрессионизма. Герои фильма создают тени, которые также становятся самостоятельными героями, и именно они творят фантастическую действительность, которая разрушает настоящую. Через прозрачные занавески граф видит, как его супруга флиртует с четырьмя фаворитами. В следующем кадре зрителю показывается, что происходит на самом деле: молодая супруга графа прихорашивается перед зеркалом, а за ней, вне поля ее зрения, несколько молодых людей рисуют в воздухе контур ее тела. Никакой измены не было. То, что видел и чему поверил граф – всего лишь переплетение теней. Светотень вызывает ощущение раздвоения реальности. Герои взаимодействуют с потусторонним миром, который они сами же и создают.

В 1923 году Роберт Вине выпускает фильм «Раскольников» по роману Федора Достоевского «Преступление и наказание». Это реалистичное произведение с множеством действующих лиц, однако, все события в романе рассматриваются в рамках одной человеческой души. Возможно, именно эта черта литературного произведения привлекла внимание экспрессионистов; но они сделали из реалистичной истории историю человека, балансирующего между действительностью и собственными болезненными видениями. Точно характеризует данный фильм Рудольф Куртц: «Роман Достоевского требует экстремального художественного выражения. Люди, которые живут на краю таинственного, люди, которыми руководила страсть к мечте. Сумасшедшие.

Эпилептики, фанатики – это духовные формы, которые легко находят себе место в экспрессионистской образности. (...) Стиль исполнителей экономный, акцент сделан на интенсивности выражения»<sup>135</sup>.

На первый взгляд, фильм «Раскольников» – это возвращение к раннему периоду киноэкспрессионизма. Подобно «С утра до полуночи» и «Кабинету доктора Калигари» в фильме зрителям представляется мир нарисованный. Однако есть некоторые отличия: герои двигаются более реалистично – здесь нет скукоженных поз, негибающихся рук и ног. Но при реалистичном актерском существовании создается ирреальная атмосфера действия. Достигается это освещением и декорационными нюансами. Вине делает акцент на лицах актеров. Лицо главного героя всегда засвечено. Фон кадра почти всегда темный, а лицо Раскольникова освещается слишком сильно – создается эффект пересвета. Лицо существует будто бы отдельно от тела. Главный объект внимания – глаза Раскольникова. Первый и последний кадры фильма – крупный план главного героя. Продолжается начатое в «Калигари» и «С утра до полуночи» представление экранной истории как монодрамы.

Существенный вопрос представляет собой способ актерского существования в «Раскольникове». Техника русского актера Григория Хмары в роли Раскольникова существенно отличается от немецких актеров экспрессионизма. Хмара – актер 1-ой студии МХТ (1912-1920), а с 1915 года – киноактер. По словам П.А. Маркова, Хмара – «актер глубокого и сосредоточенного пессимизма, которому свойственны острота мысли и мрак глубокого чувства»<sup>136</sup>. Раскольников-Хмара не мечется от стены к стене, не смотрит на окружающее немигающим взглядом, как это делали Конрад Файдт и Эрнст Дойч. Хмара нашел деталь, точно подходящую к его герою – слегка наклоненная в сторону голова, как будто шея не выдержала, надломилась, и Раскольников вынужден таскать за собой свою голову. В «Калигари», «С утра до

<sup>135</sup> Kurtz R. Expressionismus und Film. S.75.

<sup>136</sup> Цит. по: Хмара, Григорий Михайлович // Русский драматический театр: Энциклопедия. М.: Большая Российская энциклопедия, 2001. С.510.

полуночи», отчасти, в «Носферату» мир в кадре представлялся агрессивным по отношению к героям и непригодным для существования в нем. Этим продиктована импульсивность героев. В «Раскольникове» мир настолько ужасен, что герои перестали замечать его ужасы. Кошмар стал обыденностью. И теперь нет необходимости красться по кривой улице, скорчившись от наползающих в темноте домов и фонарей.

Отдельного внимания заслуживает сцена Раскольникова и судебного следователя в исполнении Поликарпа Павлова. «Павлов оставляет для выражения роли несколько сильных движений, его лицо изменяется только в нюансах, неправдоподобная ухмылка, в которой смешаны изворотливость и любезность, и перед силой этого выражения Раскольников стоит (...). Чувствуется, как страх сжимает его легкие, дыхание становится хриплым, воздух перехватывается... и теперь последнее признание должно идти свободно»<sup>137</sup>. Душевное состояние Раскольникова передается декорационным решением – паутинообразным орнаментом в углу стены. «Духовное состояние Раскольникова накаляется, паучьи нити (...) приходят в движение, разрастаются, ощупывают стену (...) ужасное существование перед бессознательностью»<sup>138</sup>. Продолжается неорганическая жизнь вещей<sup>139</sup>, безгранично проникающая в души героев и отражающая их внутренние переживания.

Декорации к фильму, выполненные русским художником Андреем Андреевым, имеют схожий характер с «Калигари»: косые лестницы, падающие дома, черные дверные проемы, поглощающие уходящих в них героев. «Снова духовный характер фильма обязан архитектуре. Андреев обладал художественным обаянием острого, круто искривленного, всегда энергичного экспрессионизма (...). Архитектура при всей ее нереальности и очаровательной живописной конструктивности является выражением духовного состояния – бедности и одиночества, оторванности от жизни и кричащей пестроты жизни»<sup>140</sup>.

<sup>137</sup> Kurtz R. Expressionismus und Film. S. 78.

<sup>138</sup> Ibidem. S.78.

<sup>139</sup> См.: Делез Ж. Кино. С.68.

<sup>140</sup> Kurtz R. Expressionismus und Film. S.78.

Помимо искаженных нарисованных объектов, в фильме утверждается чисто кинематографический способ оптического искажения – с помощью камеры. Атмосфера висящего кошмара над героем создается не только изменением угла зрения на декорации, но и изменением точки съемки. В «Раскольникове» появляется новый экспрессионистский прием – съемка с **«заваленным» ракурсом**, когда линия горизонта не параллельна верхнему и нижнему краям кадра. Возможно, так авторы фильма пытались показать, как сам герой ощущает себя в пространстве. Создается впечатление некоторой потери равновесия, ощущение тревоги и страха. Подобное состояние характерно для экспрессионистского героя.

В «Раскольникове» развивается прием экспрессионистского освещения: из кадра в кадр героя преследует черное пространство – сверху от сводов потолков, с разных сторон, от пола и стен – находясь в своей комнате, герой существует в темном пространстве. Высвечено только его лицо. Так на экране решается проблема рока, который неотступно преследует экспрессионистского героя. Стоя перед окном, главный герой принимает решение совершить судьбоносный поступок. При этом одна часть лица Раскольникова освещена ярким белым светом, льющим из окна, а другая, близкая к зрителю, затемнена. Создается образ внутренней борьбы героя. По мере развития сюжета в кадре становится все больше черных пустот. Но с момента решения Раскольникова признаться в убийстве кадровое пространство светлеет. Появляется больше светлых пятен, больше отражающих поверхностей. Например, свет от люстры падает сверху на частую решетку тюремной камеры, и каждый из стержней решетки несет на себе белый свет.

В противоположность «Раскольникову» фильм «Нибелунги» Ф. Ланга является абсолютным торжеством «орнаментального над человеческим»<sup>141</sup>. Подобно ранним итальянским фильмам, Ланг помещает в кадр громадные декорационные сооружения – так называемые «студийные ландшафты»<sup>142</sup>. Но

<sup>141</sup> Айснер Л. Демонический экран. С. 100.

<sup>142</sup> См.: Там же. С.80.

если итальянцы стремились к максимально реалистичному воссозданию сюжетов и для этого строили архитектурные декорации в натуральную величину, то Ланг окружает героев монументальными декорациями и очень много снимает с верхней точки, чтобы подчеркнуть ничтожность людей перед окружающей их природной архитектурой. В фильме воплощается экспрессионистское понимание проблемы рока: исполинская природа определяет судьбу человечества. Фигуры актеров выглядят жалко по сравнению с окружающими их огромными декорациями гор, деревьев, мостов и замков. Дополнительный объем декорациям придает рисующий и моделирующий свет, акцентирующий внимание на фактуре и деталях объектов. В своем безмолвии и неподвижности декорации являются действующими героями фильма. Они формируют пространство, в котором существует герой и таким образом определяют их действия; часто герои «растворяются» в ландшафте (сцена клятвы Кримхильды в лесу; сцена прибытия Брунгильды в порт Вормса, где слуги Гунтера, подобно декоративным украшениям, держат на своих руках пристань). В «Нибелунгах» исследуется экспрессионистская проблема границ человечности в человеке – где тот рубеж, когда человек из одушевленной сущности превращается в чисто функциональную «машину»?

Фильм «Нибелунги» является апофеозом стилизации природы и орнаментального построения кадра. Природа выступает отдельным героем, а кадр представляет собой оживший рисунок. «Живые» природные ландшафты непрерывно окружают героев – даже когда действие происходит в интерьере, декорации ландшафтов «заглядывают» в окна. На протяжении всего действия нагнетается ужас неотвратимости того, что в один момент герои будут настигнуты своей судьбой.

Отдельного рассмотрения заслуживает мультипликационный эпизод «Сон Кримхильды», где две черные птицы заклевают белую птицу. Мультфильм нарисован Вальтером Руттманном, будущим основателем «абсолютного фильма». «Борьба черной и белой птиц решена в очень простой чистой форме. Натуралистичную форму в лучшем случае напоминает слабое формальное

сходство. Дрожащий свет и темнота (...) ощущается как подражание птице». За минутный эпизод на экране представлено несколько пролетов птиц в разной форме (в виде пятен или как силуэты птиц) и с разной интенсивностью движения. В «Сне Кримхильды» опробован принцип «игры с формой»<sup>143</sup>, ставший основополагающим в искусстве «абсолютного фильма».

Нагнетание ужаса при помещении театральной манеры актерского исполнения в условия кадра с двойной экспозицией развивается в картине Р. Вине «Руки Орлака». В основе сюжета типично экспрессионистская проблематика – главный герой боится и сопротивляется темной стороне своего духа. Но если в ранних фильмах экспрессионизма борьба разворачивалась на территории субъективного мира героя, то в «Руках Орлака» герой имеет конкретную объективную проблему. Исполнитель главной роли – актер экспрессионистского театра и кино Конрад Файдт – находится в конфликте со своими новыми руками, которые ему пришили после аварии – руками убийцы. Орлак одержим мыслью, что через руки в его душу проникнет частица души безжалостного убийцы. Конфликт обостряется тем, что Орлак и пришитые руки неотделимы друг от друга. Это диктует определенную пластику актера – стремление быть как можно дальше от рук. Руки все время напряжены, вытянуты как можно дальше и не прикасаются к телу. Корпус и голова отклонены назад, как можно дальше от рук. Герой медленно сгибает и разгибает длинные пальцы, поворачивает кисти в разные стороны. Создается впечатление, что это не Орлак управляет руками, а руки управляют Орлаком.

Если сравнить работу Файдта в роли Чезаре и сыгранную им через пять лет роль Орлака, то окажется, что пластическая партитура в роли пианиста более нервическая, чем у сомнамбулы. «Экспрессионисты не устают повторять, что накал страстей выражается в повышенной подвижности»<sup>144</sup>. Этим вполне объясняется усиление импульсивности Файдта в роли Орлака. Но еще большее

<sup>143</sup> Schmitz N.M. Zum Verhältnis des filmischen Lichts im Avantgardefilm und im Kino // Ästhetik der Schatten. Filmisches Licht 1915-1950. Berlin: Schüren, 2014. S. 125.

<sup>144</sup> Айснер Л. Демонический экран. С.78.

значение имеет специфический метод работы актера-экспрессиониста. Это прекрасно объясняет русский киновед К.Н. Державин, приводя в пример слова самого К. Файдта о его исполнении: «Получив новую роль, я беру сценарий – и днями, неделями впитываю в себя ее образ, заражаюсь всеми особенностями, подвергаюсь, своего рода, психологической инфекции... И вскоре создается ощущение интенсивного роста во мне нового персонажа, почти пугающее чувство реального существования той личности, которую я должен воплотить и которая заполняет меня. Я в ней растворяюсь. (...) Я иначе веду себя, иначе говорю, иначе смотрю. (...) Я вижу (...) ту фантастическую среду, которая становится другой, более убеждающей действительностью. (...) Я "играю" до тех пор, пока не "очнусь"»<sup>145</sup>. Приведенное описание работы Файдта позволяет определить метод работы актера экспрессионизма как **метод «вчувствования»**. В отличие от русской школы «проживания» роли с выстраиванием биографии героя, с домысливанием причинно-следственных связей в рамках роли, «вчувствование» не предполагает знания и осознания актером прошлого и настоящего его героя. Важным для актера является самовнушение эмоционального состояния.

В фильме переплетаются две действительности: объективная и происходящая в душе Орлака. Герой стоит посреди своей темной комнаты в пятне света. Внезапно руки вытягиваются вперед и увлекают Орлака за собой. Герой пересекает по диагонали комнату, выходит из кадра. Следующий кадр начинается с медленно входящих из темноты в свет рук, с широко расставленными напряженными пальцами. Орлак в белой рубашке, увлекаемый руками, движется в темном пространстве, пересекая кадр по диагонали. Одна его рука максимально приближается к объективу камеры, так что, кажется, вот-вот выйдет за рамки экрана. Руки берут нож, спрятанный под крышкой рояля, и увлекают за собой самого Орлака в крошечное темное пространство.

Разработанная на экспрессионистской сцене импульсивная пластика рук становится на экране важнейшим элементом актерской игры. При практически неподвижном теле актера, руки (особенно кисти рук) берут на себя функцию

<sup>145</sup> Державин К. Конрад Фейдт. С.15.



«двигателя»; они «увлекают» за собой героя. Они становятся отдельным героем фильма, подобно тому, как оживляются и «живут своей жизнью» неодушевленные предметы в кадре, приоткрывая, тем самым, свою тайную сущность.

Тема невидимой сущности мира вещей развивается в 1923 году – на немецком экране вновь громко звучит тема дьявольского города – в фильме Карла Грюне «Улица». Основоположником этой темы в театре стал режиссер Отто Фалькенберг. В спектакле «Барабаны в ночи» Б. Брехта (1922) он создал на сцене мир огромных вспыхивающих витрин, транспарантов, рекламных щитов, которые сводили героя с ума: «Фалькенберг трактовал городские мотивы по-экспрессионистски, воспринимая все происходящее как страшное наваждение – в городе жить было нельзя»<sup>146</sup>.

Главный герой фильма заперт в четырех стенах своего дома, где существует только низкий потолок и неизменный суп. Неожиданно на стены и потолок комнаты врываются мелькающие тени ночной улицы, которые внезапно объединяются в силуэт человека... Герой хочет дотронуться до искривленных черных теней. Но они ускользают от него, и тогда он принимает решение убежать из дома и вырывается на улицу. Первые кадры улицы вполне реалистичны – оживленное движение, бесконечный поток людей, спешащих по своим делам. Но за всем этим внешним безразличием к герою его подстерегает множество опасностей и ужасов. Герой встречает на улице девушку, которая, прислонившись к стене дома, зовет его пойти с ней (объективное событие – встреча с девушкой). Герой вглядывается в ее лицо – и это лицо превращается в череп (событие, происходящее в душе героя). Герой почувствовал, что душа этой девушки уже «сгнила» среди круговорота манекенов, фонарей и пр., и он идет прочь (объективное завершение события). Методом наложения кадров на экране утверждается прием замены живого героя неживым предметом, идущий от живописи (в данном случае живое лицо заменяется оголенным черепом).

---

<sup>146</sup> Макарова Г.В. Театральное искусство Германии на рубеже XIX-XX веков. С. 265.

Кадровое пространство, как и в предшествующих картинах, формируется светом, что способствует «оживлению» вещей. «Фасады домов беспорядочно разрываются, темные тени буравят дыры в домах, световые шары искусственно раздувают атмосферу. И так появляется нереальная интенсивность чувства ночи, выражение которого лежит по ту сторону натуралистичных средств»<sup>147</sup>. Неживые объекты оживляются оптически. Подобно тому, как вогнутые оконные и дверные проемы готовы были заглоти́ть Франциса в «Калигари», в «Улице» фонарь внезапно зажигается, когда под ним проходит главный герой, и превращается в огромные демонические глаза, смотрящие непосредственно через плечо героя; черные углы зданий окружают его; яркие огни фонарей, магазинных вывесок и машинных фар разрывают черное пространство, ослепляют героя и кружат ему голову. На экране эффект хаоса усиливается благодаря возможности изменения положения кадра в целом: находясь в кабаре, под воздействием обилия блеска и дыма вокруг, у героя кружится голова; в кадре кабаре представлено на общем плане, как его воспринимает в этот момент сам герой – закручивающимся то в одну, то в другую сторону. Мистические элементы, разработанные на экспрессионистской сцене, на экране помещаются в реалистичную обстановку.

В отличие от театра, на экране, находясь в окружении мистических составляющих, герой самостоятельно принимает решение возвратиться домой – в свои четыре стены с низким потолком и с супом на столе. Познав мистическую жизнь улицы, главный герой находит успокоение именно в своем доме. Ночная улица представлена в фильме как манящий круговорот, который завораживает людей своим блеском и бесконечным движением непонятно куда, а заманив, пожирает их. Герою удастся выбраться из этого круговорота и самостоятельно сделать выбор, в каком мире ему жить. И он выбирает реальный мир. Если в «Раскольникове», «Носферату», «Усталой смерти», в «Тенях» героев преследовал рок в виде всюду притаившихся темных углов, в виде монументальных строений, стремящихся раздавить героев, то в «Улице» герой самостоятельно определяет свою судьбу. Абсолютно справедливым представляется мнение Айснер о том, что

---

<sup>147</sup> Kurtz R. Expressionismus und Film. S.84.

в этом экспрессионистском фильме впервые «трагедия не является окончательной. Последнее слово остается не за судьбой»<sup>148</sup>. Жестокий круговорот улицы отпускает героя в его безопасный буржуазный мир. Экспрессионизм поворачивается к повседневной реальности.

Об этом свидетельствует развивающийся параллельно с экспрессионизмом киножанр «каммершпиле». Фильмы «каммершпиле» берут начало от камерных спектаклей Рейнхардта, когда на малой сцене, с ограниченным количеством действующих лиц и для небольшого количества зрителей игрались истории об обычных людях с их проблемами, которые понятны всем. Основатель «каммершпиле» кинодраматург Карл Майер, автор сценариев экспрессионистских фильмов, в т.ч. «Кабинет доктора Калигари». Некоторые режиссеры-экспрессионисты<sup>149</sup> пробовали силы в этом противоположном экспрессионизму направлении. Темы «каммершпиле» – «элементарные душевные стремления, такие, как любовь и ненависть, радость и боль, надежда и разочарование (...) показываются во внешней экспрессивности»<sup>150</sup>. Социальное падение чуть не приводит к самоубийству, беззаветная любовь заканчивается убийством в порыве ревности – человеческие чувства влекут за собой страшные поступки, мир обычных людей рассматривается в аспекте неизбежного апокалипсиса.

«Каммершпиле» предлагает противоположный экспрессионизму язык выражения. Мимика и жесты актеров становятся сдержанными. Вместо прямой демонстрации чувства – намек, незавершенность действия. Однако, развиваясь одновременно с экспрессионизмом, «каммершпиле» заимствует у него определенные художественные приемы, приспособляя их к своей эстетике. Например, в «Последнем человеке» (1924) Ф.В. Мурнау совместно с оператором Карлом Фройндом используют технику съемки «субъективной камерой», часто применявшейся в фильмах экспрессионизма. На экране Мурнау выстраивает подробную историю борьбы человека с социальными условиями. В отличие от

<sup>148</sup> Айснер Л. Демонический экран. С.129.

<sup>149</sup> Ф.В.Мурнау («Последний человек» 1924), Л.Йесснер («Черная лестница» 1921) и др.

<sup>150</sup> Cossart A., von. Kino – Theater des Expressionismus. S. 42.

традиционной техники «субъективной камеры», когда камера устанавливалась на штатив или на тележку, на съемках «Последнего человека» камера прикрепляется к оператору, который следует за героем, точно повторяя его движения. Это придает камере максимально приближенную к жизни маневренность.

В фильмах «каммершпиле» было сделано много технических и художественных открытий, которые существенно обогатили язык немецкого и мирового кино.

Трансформация экспрессионистской проблематики и выразительных средств происходит в **период позднего** киноэкспрессионизма (1926-1931). В фильмах «Фауст» Ф.В. Мурнау (1926); «Метрополис» Ф. Ланга (1927), «Голубой ангел» (1930) Й. фон Штернберг; «М» Ф. Ланга (1931) меняются местами категории мистического и реалистического, черного и белого.

В фильме «Фауст» актер Эмиль Яннингс, сыгравший роль Мефистофеля, создает экспрессионистский образ дьявола: глаза навыкате, улыбка одним уголком рта, вжатая в плечи голова, резкие повороты, заглядывания в темные углы. Напротив, игра Камиллы Хорн (Гретхен) абсолютно реалистична. И впервые в киноэкспрессионизме источником зла (хоть и неосознанно) оказывается молодая героиня: «Прекрасная девушка отбивает у помолодевшего старика охоту заниматься науками, а вместе с тем — сомнения в ценности души. Именно плотская любовь, а точнее, сопутствующие ей злосчастья, оказываются тем оружием, которым язвит отступника коварный Мефистофель»<sup>151</sup>. Если в предыдущих фильмах молодая героиня в белой сорочке являлась единственно образом бескорыстного самопожертвования во имя искоренения зла и сохранения других жизней, то теперь молодая героиня приносит беду главному герою и самой себе. В экранном переложении Мурнау Гретхен – персонаж, больше всех приближенный к земному миру. Проблематика экспрессионизма трансформируется. В ранних фильмах экспрессионисты создавали образ вездесущего мистического зла, существующего во внутреннем мире героя;

---

<sup>151</sup> Корецкий В. Сделка Фауста. История вопроса // Сеанс. 21 декабря, 2012. С. 56.

экспрессионисты периода расцвета – на грани потустороннего и бытийного мира; поздние экспрессионисты придают образу зла реалистичные черты.

Изменение проблематики экспрессионизма продолжается в фильме Фрица Ланга «Метрополис». Литературной основой фильму послужил остро социальный роман американского писателя Э.Б. Синклера «Метрополис» (1908). Основным конфликтом романа является контраст между богатым и бедным классом общества. Роман не является экспрессионистским, но интересом для экспрессионистской экранизации мог послужить именно конфликт власть имущих и угнетенных.

Фильм «Метрополис» – это разоблачение устройства мира как бездушного механизма: «Мир как машина не оставляет места для человека – ему остается только сойти с ума, кричать от боли, умереть (...). В часах – круг, циферблат, обозначающий (...) цикличность, бесконечное возвращение страданий. И это страдание никогда не приведет к прорыву и возрождению в мире духовном»<sup>152</sup>. Эта мысль киноведа А. Лесова созвучна высказыванию Делеза об экспрессионистском кино в целом: «Различия между механическим и человеческим оказались нивелированными (...) в пользу могущественной неорганической жизни вещей»<sup>153</sup>. Вещи одерживают верх над живым человеком. Станки в подземном мире снимаются в постоянном движении, с разных точек, с подвижными световыми нюансами, придающими объектам дополнительное движение. Рабочие одеты в одинаковые комбинезоны и снимаются преимущественно сверху, что визуально уменьшает их по сравнению с окружающими машинами.

Наряду с освоением оптических приемов экранного искусства, «Метрополис» ознаменовал новый этап в истории киноэкспрессионизма. Одним из отличий этого фильма от предыдущих является способ организации кадрового пространства. Если в «Калигари» рваные линии и острые углы были признаком хаоса, непригодного для жизни, а мягкие линии, наоборот, были прибежищем от

<sup>152</sup> Лесов А. Распятый на стрелках часов // Искусство кино. М., 1995. № 6. С. 152.

<sup>153</sup> Делез Ж. Кино. С. 70.

«падающего» мира, то в «Метрополисе» все меняется. Внутреннее состояние рабочих, живущих в подземном мире, выражается в жестких прямых линиях с острыми углами. Верхняя часть города, где живет хозяин Метрополиса и его беззаботные, бездушные приближенные соткана из мягких гармоничных линий.

При сохранении фантастических предлагаемых обстоятельств, актерское существование в некоторых сценах лишено утрированности. Если в «Кабинете доктора Калигари» измученного почти до безумия героя окружал нарисованный «падающий» мир, то в «Метрополисе» обычный человек существует в фантастических обстоятельствах. Однако, экспрессионистский способ актерской игры в фильме сохраняется. Рудольф Кляйн-Рогге, исполнивший роль изобретателя, двигается короткими рывками, подобно марионетке, которую дергают за ниточки. Густав Фрелих, исполнивший роль сына хозяина Метрополиса, запрокидывает голову, застывает с воздетыми к небу руками... Отрывистые, нервические движения героев фильма напоминают об эпохе раннего киноэкспрессионизма. Но если в ранних фильмах подобное актерское существование имело целью выразить душевное состояние измученного героя, то в «Метрополисе» таким способом достигается нужный режиссеру накал страстей: «нужно придумывать движения, выходящие за рамки реальности. Ведь внутренний ритм человека выражается в жесте и должен интерпретироваться через жест»<sup>154</sup>.

Важна смена категорий света и тьмы. Как в экспрессионистских спектаклях, в фильмах «Раскольников», «Руки Орлака» темнота является силой демонической. Она окутывает героя, мучает и пугает его, и спасения от нее герой ищет в свете, который является силой божественной. В «Метрополисе» в эпизоде погони изобретателя за Марией по темному подземелью, изобретатель ищет ее с помощью фонаря. Героиню в темноте преследует луч света, а она стремится спрятаться от него в темных углах. Темнота здесь становится спасительной, а свет — убийственным.

---

<sup>154</sup> Кракауэр Э. Психологическая история немецкого кино. С. 78.

Смена ролей демона и жертвы, начавшаяся формироваться в «Фаусте» Мурнау, утверждается в фильме Йозефа фон Штернберга «Голубой Ангел» (1930) по роману Г. Манна «Профессор Унрат» (1905).

Штернберг трактует образ профессора по-экспрессионистски. На экране происходит трансформация главного героя (Эмиль Яннингс) – от добропорядочного профессора гимназии до дешевого клоуна. Финал фильма представляет собой чистый экспрессионизм – осознав весь ужас и безвыходность своего положения, профессор меняется в поведении: широко раскрывает глаза, голова вжимается в плечи, руки сгибаются, пальцы вцепляются в шляпу, локти прижимаются к туловищу. Подобно Чезаре, крадучись вдоль стены, перечеркнутой тенями нагроможденных стульев, профессор выходит из кабаре. Работая в звуковом кинематографе, Штернберг точно создает экспрессионистский образ, дополняя изобразительные приемы света и актерского существования звуком. Тяжелыми шагами, с заплетающимися ногами, держась за сердце, профессор идет в свою гимназию, а в это время на улице уже раздается звон колокола, отпевающего профессора. Под звуки колокола профессор поднимается по лестнице в луче фонаря. И в последнем кадре, уже умерший, он остается лежать в классе на своем столе в луче света. Наступило успокоение души.

Важно отметить изменение характера женского образа. Если в «Фаусте» Мурнау Гретхен является источником зла неосознанно, то в «Голубом ангеле» Лола-Лола (Марлен Дитрих) сознательно уничтожает профессора. Сцена, когда учитель кукарекает на сцене в угоду своей возлюбленной, является, как пишет Кракауэр, предвестником «петушиного пения»<sup>155</sup> при нацистском режиме.

Последним фильмом киноэкспрессионизма стал «М» Ф. Ланга. Последующие кинокартины 1930-х гг. были ориентированы исключительно на злободневные общественные проблемы, хотя в отдельных случаях, пользовались приемами экспрессионизма.

Фильм «М» является законченной моделью позднего киноэкспрессионизма. В городе появился убийца детей. За ним охотится весь город, включая бандитов.

<sup>155</sup> См.: Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. С. 222.

Но убийца неуловим. Он не уловим не только для горожан, но и для себя самого: герой фильма являет собой пример разорванности сознания, что влечет за собой немотивированные поступки. Типично экспрессионистское объединение массы против одного человека трансформируется: в «М» экспрессионистский герой одновременно является не только источником зла, но и жертвой. Масса людей, подобно тому, как в спектакле 1919 года «Орестея» Рейнхардта, агрессивна по отношению к герою. Масса, т.е. общество, неспособно его понять и помочь ему.

Финальной точкой киноэкспрессионизма представляется сцена признания убийцы (актер Петер Лорре): на коленях, с судорожными растопыренными скрюченными пальцами, он разрешает свой внутренний конфликт и озвучивает основную проблему киноэкспрессионизма: «Я чувствую, что кто-то преследует меня. И это я – моя тень. Она тихо передвигается. Я слышу ее. Такое впечатление, что я охочусь сам на себя. Я хочу бежать, бежать от самого себя. Но я не могу освободиться. Я должен постоянно убивать и постоянно убегать от самого себя».

Мир в фильме «М» представлен узнаваемым и конкретным. Яркие театральные приемы, такие как тень, обытовляются на экране: появление тени, скользящей по плакату с объявлением об опасности, мотивировано появлением в следующем кадре у плаката «хозяина тени» – самого убийцы. Статичные планы неодушевленных предметов, например, крупный план пустой тарелки на столе, не «оживляются» беспокойными тенями. Однако долгое неподвижное изображение объекта на экране рождает чувство тревоги. Характерное для раннего киноэкспрессионизма медленное движение скрюченного героя в черном сюртуке на камеру заменяется в позднем киноэкспрессионизме движением камеры на абсолютно современно одетого героя.

Специалист по русскому театру К.Н. Матвиенко в исследовании процесса кинофикации XX века говорит о том, что кино включалось в структуру театра «чтобы разрушить саму театральную иллюзию»<sup>156</sup>. Отсюда можно сделать и обратный вывод: элементы театра, включаясь в структуру фильма, разрушали его

---

<sup>156</sup> Матвиенко К. Кинофикация театра: история и современность. С.15.



натуралистическую иллюзию, продиктованную спецификой камеры и экрана и открывали путь к метафизической стороне явлений.

Киноэкспрессионизм является первым самостоятельным художественным направлением немецкого кинематографа. Он выражает трагическое мироощущение немецкого общества в начале XX века. Киноэкспрессионизм сформировался, опираясь на предшествующий и параллельно складывающийся опыт экспрессионистского театра (который в свою очередь многое перенял от экспрессионистской живописи). Сосредоточившись в небольшом пространстве кадра, театральная декорация, утрированная пластика актеров, яркий грим создают нереалистичную атмосферу действия. Игра с формой изображения, смена точек съемки, монтаж делают экранное повествование не последовательным, а наоборот, нелинейным, подчиняющимся порыву чувств героев. В экранном искусстве Германии начала и середины 1920-х гг. театральная условность сочетается с уникальным свойством кино придавать изображению реалистичность, что способствует стиранию в кадре грани между реальным и потусторонним. Немецкие фильмы конца 1920-х и начала 1930-х гг. возвращаются к изображению действительности, обытовляя при этом театральные приемы.

Театральный экспрессионизм оказал большое влияние на развитие киноэкспрессионизма и, можно сказать, стал его частью.

## Глава II

### НЕМЕЦКИЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ ЭКСПРЕССИОНИЗМ: ИСПОЛЬЗОВАНИЕ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИХ ПРИЕМОВ НА СЦЕНЕ

Театральный экспрессионизм в немецком искусствоведении часто сравнивается с кино. В начале XX века драмы экспрессионизма расцениваются как «погоня за кинематографическим эффектом»<sup>157</sup>. Театральный материал становится ориентированным на визуальное воплощение сложно выразимых субъективных процессов, происходящих в сознании героя. Утверждается быстрый темп развития сценического действия, быстрая смена сцен. Словесное выражение действующих лиц также претерпевает изменения – предложения короткие, с преобладанием существительных, а в некоторых случаях слова вообще заменяются молчанием, т.е. немymi сценами.

Черты экспрессионизма возникают уже в драматургии конца XIX века – первого десятилетия XX века. В пьесах Августа Стриндберга («В Дамаск», 1898-1904; «Игра снов», 1901), Франка Ведекинда («Пробуждение весны», 1891; «Маркиз фон Кейт», 1901), Леонида Андреева («К звездам», 1906; «Жизнь человека», 1907; «Царь-голод», 1908) звучат темы отчужденности героя по отношению к враждебному окружающему миру. Внимание сосредоточивается на субъективных ощущениях.

Сильнейшее влияние на становление театрального экспрессионизма оказало творчество А. Стриндберга. Немецкий специалист по кино-и театральному искусству Аксель фон Коссарт считает, что именно Стриндберг сформировал новую форму драмы, где в центре внимания вместо межличностных отношений – путь одинокого героя через враждебный ему мир. «Жизнь понимается как мир теней»<sup>158</sup>, среди которых герой представляется единственно живым. У героя нет конкретного противника, нет конфликта в традиционном понимании его как

---

<sup>157</sup> См.: Cossart A., von. Kino – Theater des Expressionismus. S.65.

<sup>158</sup> Ibidem. S.78.

борьба двух начал.

Искусство становится выражением субъективного чувства художника и освобождается от каких-либо связей с реальностью. Отвергается традиция натуралистической драмы с иллюзией действительности и психологической мотивировкой. Драматург-экспрессионист Вальтер Хазенклевер писал: «Не ставьте больше деревьев; творите светом и тенями; не рисуйте больше призраков; берите музыку! Сосредоточьтесь на небольших пространствах с небольшим количеством людей; где не хватает перспектив – учитесь танцевать»<sup>159</sup>. Экспрессионисты не имитируют природу нарисованной декорацией. Декорация – это всего лишь намек на предлагаемые обстоятельства пьесы. Во внешнем образе спектакля происходит отход от документального воспроизведения действительности. Сценическое изображение транслирует субъективное состояние героя.

Драматургия немецкого экспрессионизма является продолжением эстетической системы, сформированной мастерами этого направления в изобразительном искусстве. Возникает новое отношение к модели пространства и месту героя в нем. В картинах Эдварда Мунка, Эмиля Нольде, Людвиг Кирхнера преобладает сломанная композиция – деформированные образы, неправильные перспективы, искаженные реальные пропорции, резкие световые решения (контраст «свет-тень») и отсутствие полутонов.

Картина Эдварда Мунка «Крик» – это противопоставление классическому пониманию красоты, когда идеальным признается то, что обладает правильными пропорциями, а безобразным – ассиметричное, плоское<sup>160</sup>. Герой картины Мунка – искаженная фигура человека, который является центром ужасающего мира, в котором он вот-вот растворится. При этом искаженный герой не представляется негативным. Он изображен в момент борьбы с миром. Именно этот момент ложится в основу экспрессионистской пьесы.

<sup>159</sup> Цит по: Fiebach J. Von Craig bis Brecht. Studien zu Künstlertheorien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Berlin: Henschelverlag, 1975. S.151.

<sup>160</sup> См.: Beitin A.F. Der Schrei. Kunst- und Kulturgeschichte eines Schlüsselmotivs in der deutschen Malerei und Grafik des 20. Jahrhunderts. Inaugural-Dissertation. Münster, 2004. S. 6-7.

Важным представляется определение экспрессионистских пьес как «Я-драма»<sup>161</sup>. Оно близко понятию монодрамы Н.Н. Евреинова. По мысли режиссера и теоретика театра, монодрама это «такого рода драматическое представление, которое, стремясь наиболее полно сообщить зрителю душевное состояние действующего, являет на сцене окружающий его мир таким, каким он воспринимается действующим в любой момент его сценического бытия»<sup>162</sup>. Задачей монодрамы Евреинов представлял слияние героя и зрителя, причем «последний, как бы очутившись на сцене, т.е. на месте действия, потеряет из виду рампу, – она останется позади, т.е. уничтожится»<sup>163</sup>.

Подобно Евреинову, экспрессионисты представляли на сцене субъективное восприятие героя и стремились сделать зрителя участником действия, однако, цель иная. Экспрессионисты говорили о проблеме «стирания образа человека»<sup>164</sup> и пытались остановить этот процесс в обществе с помощью чувственного воздействия спектакля.

Все герои кроме главного прописаны нарочито неопределенно, словно «в расфокусе». Экспрессионистская пьеса изначально кинематографична: поток сознания героя представляется в тексте разноплановым повествованием, которое образует «монтажную фразу». Текст главного героя пьесы «Нищий» (Р. Зорге), первой экспрессионистской постановки Дойчес Театер, представляется «монтажной фразой», состоящей из общих и крупных планов: «Теперь я должен в круг / (...) Рисовать космической ночью как новая звезда (...) / Думаю, ты, дорогая, мост вечной доброты / От твоего свечения в большой свет / Я целую тебя и люблю тебя в страдании / И (...) иду в следующий круг»<sup>165</sup>.

Герой-протагонист балансирует на грани собственных ощущений и безумия. Художественные образы экспрессионистской драмы отличаются

<sup>161</sup> Schultes P. Expressionistische Regie. S.55.

<sup>162</sup> Евреинов Н. Демон театральности. М.; СПб.: Летний сад, 2002. С. 102.

<sup>163</sup> Там же. С.111.

<sup>164</sup> Viertel B. Bertold Viertel. Schriften zum Theater. München: Kösel, 1970. S. 350.

<sup>165</sup> Sorge R.J. Der Bettler. Цит. по: Boidol Chr. Entgrenzungerscheinungen im Drama des Expressionismus und Versuche einer szenischen Realisierung: Ein Beitrag zur Dramaturgie des expressionistischen Theaters: Inaug-Diss. Köln, 1969. S. 122.

резкими переходами от трагического к сатирическому, от черного к белому, сочетанием несочетаемого, (мертвое лицо живого человека), резкой сменой масштаба изображаемого (маленькая комната во Вселенной). Визуализация подобных образов противоречит сути классического сценического выражения. Экспрессионистская пьеса содержит в себе разорванную, бесконечно распадающуюся и видоизменяющуюся картину человеческой души<sup>166</sup>. Герои представляются типами – «женщина», «мужчина», «сын». Вместе с тем, происходит сосредоточение, подобно укрупнению на экране, на «Я»-проекции одного из столь обобщенных героев. Здесь проявляется парадокс экспрессионистской проблематики – с одной стороны, отказ от персонификации действующих лиц, радикальное обобщение, с другой стороны, сосредоточение на едва уловимом «Я»-героя. Реальность не исчерпывается обыденной логикой, события не подчиняются причинно-следственным связям. Драматургическое произведение экспрессионистов не предполагает завершенной литературной формы и нуждается в сценическом воплощении.

Чтобы показать на сцене процесс изменения человеческого духа, театральные экспрессионисты включают в спектакль приемы кино. Сценический мир со строгими архитектурными декорациями ограничивает героя, словно иллюстрируя невозможность его развития и изменения. Способность кино сосредотачивать внимание на незаметных в большом пространстве деталях «разрывает» сценическую реальность и открывает путь в душевную сферу героя. Таким образом, в спектакле экспрессионизма взаимодействуют две разные природы искусства – условная реальность сцены и имитация натуралистичного изображения кино (впоследствии приведшая к включению киноэкрана в сценическое действие). Максимальная достоверность изображения (за счет изменения масштаба, главным образом, его укрупнения), изменение точки зрения на объект и работа с рисующим светом, акцентирующим внимание на деталях изображения – кинематографические приемы на сцене делают единственно

---

<sup>166</sup> См.: Boidol Chr. Entgrenzungerscheinungen im Drama des Expressionismus und Versuche einer szenischen Realisierung. S. 236.

подлинным только чувство героя, оставляя сцене роль замутненного сознания, ограничивающего крик духа. «Крик» становится наиболее выразительной формой экспрессии героев. «Крик» существует не только в форме звука (голос актера, музыка, шумы), но и в форме движения (актерская пластика) и изображения (освещение, декорации)<sup>167</sup>.

Тенденция к визуализации невидимых процессов наблюдается в творчестве предтеч театрального экспрессионизма – Георга Фукса, Адольфа Аппиа, Эдварда Гордона Крэга и Макса Рейнхардта, работавшего параллельно с экспрессионистами. Немецкий театровед, специалист по сценическому экспрессионизму Пауль Шультес рассматривает это направление неразрывно с творчеством этих режиссеров и выявляет у них признаки будущего театрального экспрессионизма.

В своей программе Аппиа «требовал отказа от сценической живописи как имитации природы и обмана чувств (...). В центре программы лежит упрощение формы, стилизация, как основная категория выражения нового театрального искусства»<sup>168</sup>. Аппиа предложил понятие трехмерной модели сценического пространства: объемная фигура движущегося актера может существовать только в условиях подлинной пространственности, соразмерной движениям реального человека. Пространство спектакля моделировалось с помощью различных геометрических комбинаций подиумов и разноуровневых площадок. Это позволяло актерам свободно и быстро менять свое местоположение на сцене относительно зрителей. Сценическое повествование, подобно кинематографу, становится разноплановым, а значит, в выразительном смысле более динамичным.

Аппиа привнес в систему выразительных средств сцены «подвижный» свет и наделил его драматургической функцией. Уже в эскизе 1891/92 к «Валькириям»

---

<sup>167</sup> Текст на с. 85-86 опубликован в статье: Соломкина Т.А. Формирование принципов актерского искусства экспрессионизма: Вернер Краусс на сцене и на экране // Научное мнение. 2015. №5. С. 95-98. Здесь с изменениями и дополнениями.

<sup>168</sup> Schultes P. Expressionistische Regie. S. 29.

свет «обрушивался» на сцену сверху, косыми либо прямыми лучами и вместе с актером и декорацией создавал единый образ бушующей стихии<sup>169</sup>.

Идея Аппиа о смыслообразующей и пространствообразующей функции света стала одним из основных принципов создания экспрессионистского спектакля и фильма.

Более радикально к изменению функций театрального пространства подошел Гордон Крэг. «Крэговское пространство есть (...) выражение состояния души и движения мысли, оно есть пространство внутреннее. (...) "Невидимый мир" Крэга (...) исследовал не повседневное, не обыденное сознание, но – сознание трагически вспыхнувшее, принужденное в некие страшные и избранные моменты явственно увидеть то, что в повседневном бытии человека зашифровано условными словесными обозначениями»<sup>170</sup>. Таким образом сценография и режиссура Крэга предполагает символистскую модель спектакля, в которой внешние реалии отражают сущностную идеальную реальность. Оформление сцены способствует нарастанию эмоциональной напряженности в предчувствии беды. Крэг выстраивал пространство сцены вертикально, не обозначая его предел. В наброске из цикла «Сцены» (1907) можно видеть, как движение в сценической пустоте рождается чисто оптически: сквозь льющийся сверху свет к невидимому источнику света устремляются контуры декорации.

Крэг предвосхитил поиски экспрессионистов в выражении катастрофического мироощущения. На сцене он создает мир неустойчивый, без четких границ, устремленный в бесконечную темноту. Впоследствии, вертикальную сценографию будет развивать экспрессионистский художник и сценограф Людвиг Зиверт. Но у него образ спектакля отражает не сущностную реальность, а хаотичный субъективный мир героя.

Третий предшественник театрального экспрессионизма – Георг Фукс – основоположник «рельефной» сцены. Подобно Аппиа и Крэгу, Фукс полагал, что

<sup>169</sup> См.: Bühne und Bild des "Frankfurter Expressionismus": die städtischen Bühnen 1917 - 1933. Frankfurt am Main, 1985. S. 16.

<sup>170</sup> Бачелис Т.И. Эволюция сценического пространства : От Антуана до Крэга // Западное искусство. XX век. М.: Наука, 1978. С.174

нарисованные на холсте декорации не могут претендовать на замещение собой действительности. Фукс предложил «рельефную» сцену – пространство без декораций, но с белым фоном. При определенном освещении актера на белом фоне Фукс создавал абсолютно любое пространство. Все же, «рельефная» сцена удерживала актера вблизи рампы, тем самым ограничивая его возможности передвижения. Вероятно, именно ограничение законов движения на сцене подсказало экспрессионистам специфическую пластику напряжения.

Особое внимание в театре Фукса уделялось голосоведению, как одному из основных средств создания образа субъективного восприятия героя. «Цель театра драматическое переживание. Но происходит оно не на сцене, а в душе зрителя под действием того ритма раздражений, которые зритель при помощи органов чувств, зрения и слуха, воспринимает со сцены. Поэтому сцена должна быть так устроена, чтобы оптические и слуховые впечатления передавались внешним чувствам зрителя, а через них и его душе. (...) Так, в "Фаусте" при постановке сцены в соборе, хотя актер, игравший "злого духа", и был совершенно скрыт от публики, действие могло идти шепотом, и все же, каждый слог был отчетливо слышен до самых последних рядов. (...) все это (...) производило впечатление чего-то призрачного, нечеловеческого, как если бы это были видения души самой Гретхен. (...) Игравший духа понижал свой голос до такой степени, что на всякой другой сцене (...) он был бы совершенно неслышен. Но только таким понижением тона и можно было (...) создать звуковое впечатление настолько призрачное, чтобы оно казалось внутренним голосом, который слышится Гретхен»<sup>171</sup>.

Опыт Фукса в работе со светом, с оптическим восприятием сценического действия имел большое значение для становления театра экспрессионизма. Режиссеры Р. Вайхерт, К. Мартин, Г. Хартунг разрабатывают технику трансформации пространства с помощью модуляций света – главным образом, в поисках визуализации душевного состояния героев.

---

<sup>171</sup> Фукс Г. Революция театра. История Мюнхенского художественного театра. СПб.: Якорь, 1911. С. 122-123.



Выражение невидимых субъективных процессов продолжает разрабатывать Макс Рейнхардт. Режиссерские тетради Рейнхардта представляют собой подробнейшие партитуры сценического действия с полноценной картиной общей композиции спектакля. В них содержатся указания режиссера по техническим вопросам, по декорационному оформлению, музыке, освещению, мимике и жестам актеров и по общему пластическому ходу спектакля. В отличие от Аппиа, Крэга и Фукса, Рейнхардт использует принципы тотального театра, где применяются все возможные средства сценического выражения, конкурирующие между собой за главенство в художественной структуре спектакля. Определяющей становится ритмическая организация сценического действия. При работе с актерами Рейнхардт преобразовывает текст роли в соответствии с музыкальными акцентами и ритмически организует игру актеров: «Каждый шаг актера что-то выражает, каждое изменение пространства излучает символическую силу, жест может быть медленным, потому что он является знаковым, таким образом, действенный жест готовит и продолжает слово, и оба являются, прежде всего, выражением, ритмом»<sup>172</sup>.

В 1905 году Макс Рейнхардт становится режиссером главного театра Германии – Дойчес Театер. Ученик натуралиста Отто Брама, Рейнхардт в своем творчестве отталкивается от двух параллельно развивающихся художественных направлений – натурализма и модерна. Но натурализм в своих спектаклях Рейнхардт преувеличивает до такой степени, что полностью лишает его естественности и делает его театральным приемом<sup>173</sup>. Гипертрофированная натуралистическая гармония рождала дисгармонию. А дисгармония – это уже черта экспрессионизма.

Рейнхардт разрабатывает один из основных конфликтов, характерных для экспрессионизма – герой и хаос. Образ мирового хаоса создавала толпа статистов. В спектакле «Царь Эдип» Г. фон Гофмансталя (1910) в цирке Шумана масса статистов присутствовала на арене на протяжении всего сценического действия.

<sup>172</sup> Schultes P. Expressionistische Regie. S. 46.

<sup>173</sup> См.: Максимов В.И. Век Антонена Арто. С. 125.

Толпа существовала синхронно, как единый организм, молящий о спасении. «Одинокó возвышается в стороне фигура Эдипа, к нему тянутся (...) одним движением тысячи рук»<sup>174</sup>. Образ толпы олицетворяет настроение наступившего века – предчувствие войны. Но, все же, это еще не экспрессионизм, как сформировавшееся театральное направление. В спектакле Рейнхардт не отказывается от действительности и не представляет картину действия глазами единственно главного героя.

Экспрессионистские спектакли в чистом виде появляются на немецких сценах во втором десятилетии XX века в провинциальных театрах Германии. Это были, в основном, закрытые спектакли для ограниченного числа зрителей. Возможно, столь осторожное начало сценического экспрессионизма продиктовано жесточайшей цензурой со стороны немецких властей, вплоть до снятия готовых к премьере спектаклей с репертуара.

В русском и немецком театроведении принято разделять историю сценического экспрессионизма на «провинциальный» и «берлинский» периоды.

Исследователь немецкого театра Г.В. Макарова называет «провинциальный» период «лирическим» (1917-1918), а «берлинский» – «политическим» (1919-1924). Макарова перечисляет основные признаки «лирического» периода: сосредоточение сценического действия вокруг героя-протагониста; форма спектакля – монолог героя; акцент на «самораскрытии актера»<sup>175</sup>. «Политический» период рассматривается неразрывно в связи с политическими событиями Германии. Политизация театра обусловила развитие плакатного стиля спектаклей, монументализм, цветовой минимализм. Согласно Г.В. Макаровой, «берлинский» экспрессионизм во многом становится предтечей политического театра.

Пауль Шультеc рассматривает театральный экспрессионизм в аспекте тотального соперничества разных видов искусств в рамках конкретного

<sup>174</sup> Бачелис Т.И. Эволюция сценического пространства: От Антуана до Крэга // Западное искусство XX век. С. 201-202.

<sup>175</sup> URL: <http://istoriya-teatra.ru/books/item/f00/s00/z0000012/st040.shtml>

спектакля. «Деятельность режиссера не исчерпывается работой с актером; режиссер обращается к разнообразию сценических средств для достижения основной задачи: сделать идею ясной»<sup>176</sup>. Последовательно рассматривая режиссерские стили театрального экспрессионизма (через отношение режиссеров к тексту, пространству, свету, к технически-акустическим средствам выражения, к пластике и мимике актера), Шультес выстраивает систему синтеза искусств в сценическом произведении.

В спектаклях Рихарда Вайхерта Шультес выделяет работу со светом (использование контрового света для создания «свечения» героя изнутри) как способ визуализации внутреннего состояния; чередование утрированно восторженной подачи текста и почти бездыханного голосоведения; смена фарсово-гротескной манеры исполнения на величественно-монументальную за счет изменения амплитуды и напряженности движений героев. В маннгеймском спектакле Вайхерта «Сын» по пьесе В. Хазенклевера (1918) резкие переходы героя от быстрого темпа передвижения к медленному (как нарастание и понижение эмоционального напряжения) напоминают ускоренную и замедленную съемку в кино.

В спектаклях Густава Хартунга Шультес определяет резкий режиссерский почерк и радикальное сценическое упрощение драматургического произведения. «С техническими средствами Хартунг работал также, как с человеческим материалом, со звуками машин также, как со словом»<sup>177</sup>. Подобно кинематографистам и параллельно с Вайхертом Хартунг работает с изменением скорости (интенсивности) воспроизведения художественной реальности. Разрабатывается специфический способ актерского существования, когда после эмоционального выброса, после крика исполнитель, подобно марионетке, внезапно застывает, словно подвешенный за невидимые нити. «Обостренность и стремительность его (*Хартунга – прим. - Т.С.*) стиля отражались (...) в холодной

<sup>176</sup> Schultes P. Expressionistische Regie. S. 346-347.

<sup>177</sup> Ibidem. S. 102.

отточенной лаконичности речи, в концентрации самой краткой формы и формулы, в увлекающем за собой *staccato* и *presto*»<sup>178</sup>.

Спектакль 1917/18 гг. «Кентавр» по пьесе Г. Кайзера во франкфуртском Шаушпильхаус Хартунг решает в карикатурной форме кукольного театра. Актеры передвигались по строго определенным траекториям, в марионеточном стиле, словно их дергали за невидимые нити, чередуя стремительный и замедленный темпы. Неестественная пластика героев, существующих в искаженных декорациях, создает экспрессионистскую картину обнаженного израненного внутреннего мира героев.

Одним из основоположников сценического экспрессионизма Шультеес считает режиссера Людвиг Бергера. В экспрессионистский театр он принес символически-абстрактный способ повествования, тем самым, ликвидировав какие-либо связи сценического действия с реальностью. При рассмотрении творчества Бергера Пауль Шультеес акцентирует внимание на роли декорации в его постановках. Бергер понимал декорации не как сценическую живопись, но как архитектуру, которая создает нейтральное пространство, где все взаимосвязано<sup>179</sup>. В спектакле «Мерлин» (К.Л. Иммерманна) 1918/19 гг. на новой сцене театра Фольксбюне в Берлине Бергер в сотрудничестве с художником-сценографом Эвальдем Дюльбергом создает типично экспрессионистскую сценическую картину. Шультеес приводит слова немецкого писателя, участника литературного движения «Молодые немцы» («*Jüngstdeutschen*») Юлиуса Харта: «"Природа была разложена на чисто геометрические образования", чтобы "наглядно показать первоначальное сходство и равенство всех вещей"; (...) скалистый ландшафт в эстетике кубизма "с редкими зубцеобразными и округленными краями заднего плана" и рассредоточенными по сцене острыми телами. С огромных деревьев свисали бумажные ленты как символ веток и листьев»<sup>180</sup>. Работа с визуальностью, берущая начало в экспрессионистской живописи, сочетается со сценическим

<sup>178</sup> Schultes P. Expressionistische Regie. S. 100.

<sup>179</sup> Ibidem. S.123.

<sup>180</sup> Ibidem. S.119-120.

минимализмом. Специалист по немецкоязычному театру Марина Горбатенко, говоря об общих чертах оформления экспрессионистской сцены, точно объясняет цель подобного решения пространства: «Заполнение (...) замкнутого пространства крупными геометрическим формами усиливает атмосферу враждебности»<sup>181</sup>. Вероятно, подобное решение пространства повлияло на оформление первого экспрессионистского фильма «Кабинет доктора Калигари» Роберта Вине и достигло своего апогея в фильмах Фрица Ланга – «Нибелунги» и «Метрополис».

При подробнейшем разборе синтетической природы спектаклей экспрессионизма, Шульте не рассматривает их в аспекте взаимодействия с кино. Между тем, отличительной особенностью немецкого экспрессионизма является максимальное сближение эстетик – театральной и кинематографической. Многие режиссеры и актеры-экспрессионисты работают параллельно в театре и кино. Некоторые драматургические произведения реализуются одновременно на сцене и на экране, а потому одно и то же произведение по-разному преломляется в условиях разных видов искусства. «Экспрессионизм противопоставляет внешней реальности другую, свою иную реальность, а именно установленную драматургом идею. Это происходит при отказе от психологизма и полном доверии лишь чувству»<sup>182</sup>. Личность в экспрессионистском пространстве рассматривается непосредственно в момент эмоционального надрыва. Экран и сцена – два художественных мира, разных по возможностям организации пространства и времени, а значит, и по изобразительным средствам. Адаптация киноприемов на сцене и сценических приемов на экране способствует раскрытию новых выразительных возможностей театра и кино, разным трактовкам одной и той же проблемы, одного и того же героя. Во многом сближение эстетики двух видов искусства спровоцировала экспрессионистская драматургия, изначально содержащая в себе кинематографичную образность.

---

<sup>181</sup> Горбатенко М. Оскар Кокошка. Художник и театр. С. 107.

<sup>182</sup> Runge E. Vom Wesen des Expressionismus im Drama und auf der Bühne. Frankfurt am Main: Hosch-Werbung, 1962. S. 9.

Периодизация театрального экспрессионизма отличается от периодизации экспрессионизма в кино. Временные рамки экспрессионизма на немецкой сцене можно определить периодом с 1916 по начало 1930-х гг. – в 1916 году режиссер Адольф Эдгар Лихо ставит спектакль по пьесе В. Хазенклевера «Сын» в дрезденском Альберт-Театер, а в 1924 году Юрген Фелинг ставит пьесу Ф. Геббеля «Нибелунги» в берлинском Штаатстеатер, ставшую одним из ярких примеров периода заката сценического экспрессионизма. С «Сына» началось движение театра к эстетике кино. Это выразилось в работе со сценическим пространством – оно стало изменяться в масштабе. В «Нибелунгах» имитация киноизображения на сцене достигла своего апогея – в спектакле утвердился киноприем замены живого героя предметом.

**Ранний период** театрального экспрессионизма (1916-1918) 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).

Дрезденский спектакль «Сын» стал первой постановкой экспрессионистской пьесы на немецкой сцене. Большую часть сценического времени и пространства занимали видения главного героя. Благодаря управлению светотенью размер видений увеличивался и уменьшался подобно смене планов на экране. Собственные страхи героя не оставляли места для него самого. Роль Сына исполнил немецкий актер Эрнст Дойч (1890-1969). Работа Дойча представляла собой принципиально новый способ актерской игры, основанный на телесном напряжении, на подробно разработанной мимике и форсированном дыхании, переходящем в крик. Немецко-чешский поэт и журналист Камилль Хоффман так охарактеризовал игру Дойча: «Эрнст Дойч шагал в трансе из акта в акт,

воплощение экстаза, с глазами, полными слез, ведомый высшей волей»<sup>183</sup>. Мимическую работу, основанную на выражении глаз, Дойч вскоре перенесет на экран: спустя два года после постановки «Сына», актер снимается в кино «Апокалипсис» режиссера Рохуса Глизе, еще через два играет в экспрессионистской картине Пауля Вегенера «Голем, как он пришел в этот мир». В дальнейшем актер совмещает театральную и кинематографическую деятельность, развивая метод исполнения, сформировавшийся в его творчестве в 1916 году в Альберт-Театер.

В 1917 году на базе Дойчес Театер Макс Рейнхардт организует экспериментальное общество «Молодая Германия» (*«Das junge Deutschland»*)<sup>184</sup>. Возможно, прототипом для названия общества стало одноименное литературное объединение в Германии (возникшее в начале 1830-х гг), видевшее своей целью революцию в искусстве<sup>185</sup>. Целью «Молодой Германии» Рейнхардта было введение в репертуар Дойчес Театер острой, вызывавшей недоверие властей экспрессионистской драматургии, авторами которой было молодое театральное поколение немцев. В организацию входили также режиссер Дойчес Театер Хайнц Херальд и писатель, драматург и редактор публицистического журнала «"Молодая Германия", месячник театра и литературы» Артур Кахане. Подобно «Свободной сцене» Отто Брама, участники «Молодой Германии» Рейнхардта формировали новый способ театрального представления на основе новой драматургии.

Общество «Молодая Германия» Рейнхардта просуществовало три года. Определяющими для формирования экспрессионистского сценического стиля стали спектакли «Нищий» Р. Зорге (1917) и «Морской бой» Р. Геринга (1918). Оба спектакля – режиссерские работы М. Рейнхардта.

<sup>183</sup> Цит. по: Steffens W. Expressionistische Dramatik. Velber bei Hannover, 1977. S. 140.

<sup>184</sup> См.: Макарова Г.В. Театральное искусство Германии на рубеже XIX-XX вв. С. 240; Schultes P. Expressionistische Regie. S.75.

<sup>185</sup> Текст на с. 94-95 опубликован в статье: Соломкина Т.А. Пластическая выразительность немецкого экспрессионистского актера на сцене и на экране. 1914-1921 гг. // Вестник академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2015. №1 (36). С. 148-154. Здесь с изменениями и дополнениями.

«Нищий» – первая премьера «Молодой Германии». Главный герой «еще не жил, и душа его бедна, он не успел вкусить ни радости, ни страдания, (...) он торопится хотя бы в снах и мечтах все пережить и познать, (...) он стремится "выстрадать себя", свою личность»<sup>186</sup>. Герой проигрывает разные жизненные роли: «это отдельный, "человеческий" человек ("*menschlicher*" *Mensch* – прим. Т.С.). В ходе действия он появляется попеременно как поэт, как сын, как брат, а в решающие моменты как юноша, но никогда в качестве нищего, который и заключает в себе все эти отдельные роли»<sup>187</sup>. Главную роль в «Нищем» сыграл Э. Дойч. «Общаться с окружающими и слушать их герой Дойтча не мог, он должен был излить душу, "выговорить свой внутренний мир", на глазах публики он творил и строил себя и сам о себе рассказывал горячечными исступленными фразами, не находя в этом облегчения, а лишь взвинчивая нервы, (...) крик и экстатические речи – для него единственный способ существования, единственное подтверждение его пребывания среди людей»<sup>188</sup>. Образ крика создавался не только актером, но и окружающим его пространством, сформированным светом. По замыслу Рейнхардта «форма пространства и освещение должны символически доносить внутреннее состояние героя. Ядро его сущности создавалось с помощью излучения пространства, в котором существовал герой»<sup>189</sup>. Свет выполняет в этом спектакле драматургическую функцию. «"Все (...) существа жили в этот полдень светом. Жили, но были как умершие: (...) Звуки (...) аккордеонов сливались в музыку сфер, которая сменялась судорожно пульсирующей серостью сумасшествия". (...) Играли на почти пустой черной сцене. Небольшая ее часть выхвачена светом (...) Пространство тонет в темноте (...) Среда исчезает, потому что в самом центре новой драмы стоял человек (...) В светящемся в темноте теле вспыхивали

<sup>186</sup> Макарова Г.В. Театральное искусство Германии на рубеже XIX-XX вв. С. 242-243.

<sup>187</sup> Boidol Chr. Entgrenzungserscheinungen im Drama des Expressionismus und Versuche einer szenischen Realisierung. S. 106.

<sup>188</sup> Макарова Г.В. Театральное искусство Германии на рубеже XIX-XX вв. С. 246-247.

<sup>189</sup> Schultes P. Expressionistische Regie. S. 59.



образы»<sup>190</sup>. Со спектаклем «Нищий» на немецкой сцене утвердилось предельное сосредоточение вокруг «Я»-героя, субъективизм происходящего, непрерывность нарастающего напряжения действия за счет использования в спектакле принципа симультанной сцены. Хайнц Херольд в его «Записке к премьере «Нищего» описывает развитие симультанного действия: «Все скользит из темноты в свет, из света в темноту. (...) Внезапно в сцене кафе свет уходит, (...) и в ту же самую секунду где-то в другом месте сцены в светло-воспламеняющемся свете начинается разговор между поэтом, другом и меценатом»<sup>191</sup>. На сцене предпринимается попытка монтажа, имитации моментальных монтажных склеек, как в кинематографе. Однако, на экране монтаж обеспечивает непрерывное повествование. На большом пространстве сцены «монтаж» светом приводит к обратному: стремительная смена высвечиваемых мест создает ощущение разорванного и неустойчивого пространства, в любой момент поглощаемого темнотой<sup>192</sup>.

Очередным знаковым спектаклем экспрессионистского театра стал «Морской бой» (Р. Геринга). В основу пьесы положено документальное событие Первой мировой войны – морской бой в проливе Скагеррак. На корабле туда отправляются семеро матросов. Все они деперсонифицированы, лица их скрыты за противогазами. Матросы имеют лишь номер, и каждый является выразителем одной характерной черты – бунт, покорность, вера и т.д. Среди матросов выделяется один, который проходит путь от послушного «орудия» убийств до полного отрицания войны<sup>193</sup>. В спектакле определяющим становится конфликт героя и хора. Вернер Краусс в роли четвертого матроса продолжил развивать сверхэмоциональный, основанный на телесном напряжении стиль игры, начатый Эрнстом Дойчем. Рейнхардт сводил голоса матросов до хора, в котором голос

<sup>190</sup> Ibidem. S. 76.

<sup>191</sup> Цит. по: Ibidem. S. 77.

<sup>192</sup> Текст на с. 96-97 опубликован в статье: Соломкина Т.А. Актер Эрнст Дойч в спектакле Макса Рейнхардта «Нищий» (1917) и в фильме Карлхайнца Мартина «С утра до полуночи» (1920) // Феномен актера: профессия, философия, эстетика. СПб.: СПбГАТИ, 2014. С. 86-90. Здесь с изменениями и дополнениями.

<sup>193</sup> См.: Пестова Н.В. Геринг, Райнхард // Энциклопедический словарь экспрессионизма. С. 149-151.

Краусса выделялся особой тревожностью. Пластическое выражение актера сосредоточено на напряжении и искажении тела, словно деформируемого звуками: «Краусс видел звук и слышал движение. (...) В то время как Рейнхардт акустически создавал ощущение морского боя, Краусс играл только напряжение "боя", интенсивность ощущения "близости смерти"»<sup>194</sup>. Сценические образы, создаваемые замедленными и неожиданно быстрыми движениями актера, воспринимались зрителями в первую очередь визуально. Ориентация на зрительное восприятие художественного текста сближает экспрессионистский театр с кинематографом.

Сближение театральной эстетики с кино продолжается в творчестве режиссеров-экспрессионистов – Г. Хартунга, Р. Вайхерта, О. Фалькенберга, К. Мартина, Ю. Фелинга, Л. Йесснера.

Попытка воспроизведения «кинокадра» на сцене состоялась в спектакле «Соблазнение» (П. Корнфельда) режиссера Густава Хартунга (1917). Определяющим для режиссерского решения стала предлагаемая Корнфельдом теория «человека одухотверенного» («beseelte Mensch»): действительность является лишь видением, истинна – одухотворенность, как единственно подлинный пласт в системе человека<sup>195</sup>. Герой пьесы, молодой человек Битерлих, совершает немотивированное убийство, которое является прорывом его душевного состояния. На сцене Хартунг визуализирует картину души героя, делая его сквозным персонажем во всех сценах и визуально укрупняя его светом среди других действующих лиц. Форма сценического пространства приближается к кадровому: на сцене высвечивается определенный участок, подобно «пространству кадра». Но в отличие от кинокадра, в «сценическом» кадре мог непрерывно присутствовать только главный герой; другие герои сменяли друг друга в этом пространстве, подобно декорациям. Таким образом, создавался непрерывный стремительный ход спектакля, приближавший сценическое

<sup>194</sup> Schultes P. Expressionistische Regie. S.78.

<sup>195</sup> См.: Haumann W. Paul Kornfeld: Leben – Werk – Wirkung. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1995. S. 196-197.

представление к экранному, где возможны моментальные переходы от сцены к сцене. Создается непрерывный поток сознания главного героя. В луче света постоянно находится только он. На его «сценический крупный план» «наслаивается» изображение второстепенных персонажей, которые появляются из темноты, входят в освещенное пространство вокруг главного героя, произносят свой текст и уходят обратно в затемнение. За счет нахождения актеров на границе света и темноты, их фигуры визуальнo искажаются. Благодаря сценической **адаптации киноприема двойной экспозиции** в спектакле создается новое пространство, в котором одновременно существует сам герой и проекция его пугающих видений, точнее, герой в окружении своих видений.

Визуальная концентрация на образе главного героя продолжается в спектакле Рихарда Вайхерта «Сын» 1918 года. В разговоре об этом спектакле Шультеc приводит слова немецкого ученого Герда Фрике: «"Есть только одна перспектива. Только одно в фокусе, только один стержень". Все сущности, все вещи, все образы должны выполнять только один закон: быть выражением неповторимой картины мира Сына»<sup>196</sup>. В отличие от дрезденского спектакля 1916 года, где сценическое решение мало отличалось от драматургического варианта, мангеймский «Сын» представляет собой самостоятельное произведение, решенное режиссерски и усилившее выразительную и смысловую стороны произведения Хазенклевера. Шультеc обращает внимание на режиссерские изменения пьесы: «"Эта драма душевного взрыва" разыгрывалась не в комнате, как написано в ремарке у автора, а "в груди Сына". (...) Чтобы сфокусировать внимание на Сыне, Вайхерт помещает его в ярко освещенный центр сцены, а остальные герои призрачно проскальзывают вокруг него»<sup>197</sup>.

Выстраивая на сцене комнату Сына, художник спектакля Людвиг Зиверт развивает начатую Крэггом организацию пространства по вертикали. «Клаустрофобная комната (...): "Благодаря отсутствию люстры на потолке, благодаря подъему к вертикальной пустоте, усиливается чувство страха и

<sup>196</sup> Цит. по: Schultes P. Expressionistische Regie. S. 85.

<sup>197</sup> Ibidem. S. 86.

неопределенности"»<sup>198</sup>. Авторы спектакля «дезориентируют» зрителя, не давая четких указаний, где заканчивается пространство комнаты. Кажется, что оно уходит в космос. Обостряется экспрессионистская проблема индивидуума в хаосе.

Подобно персонажам Стриндберга, главный герой – единственный живой среди окружающих его собственных видений; он перемещается по сцене с лучом света, в который частично попадают очередные персонажи. Так на сцене происходил быстрый монтаж времени и пространства с помощью затемнения и яркого луча света. Сценический образ спектакля – от начала и до конца внутренний мир главного героя, но в этом спектакле все душевные процессы сына вполне мотивированы причинно-следственными связями. Впоследствии сценический экспрессионизм полностью откажется от детерминизма<sup>199</sup>.

Наиболее ярким представителем раннего периода сценического экспрессионизма в аспекте взаимодействия театра и кино представляется пьеса «С утра до полуночи», поскольку именно это произведение получило несколько сценических и одно экранное воплощение.

Автор пьесы «С утра до полуночи» – один из ведущих представителей театрального экспрессионизма Георг Кайзер. «В его драмах двигаются не люди, но схемы, символы или понятия. Их физическое существование не важно, их телесность становится одухотворенной. Диалоги героев выражают трагическую тенденцию в общении между людьми»<sup>200</sup>. В своих драмах Кайзер делает видимым мыслительный процесс – через словесную и пластическую форму (драмы Кайзера содержат точные указания по жестовой и мимической работе актера). «Движение и жест так же важны экспрессионизму, как слово. Они имеют преимущество по

<sup>198</sup>Köhler G. Zum Raum wird hier der Schmerz. Das expressionistische Theater als Gesamtkunstwerk // Gesamtkunstwerk Expressionismus. S. 177.

<sup>199</sup> Текст на с. 90-100 опубликован в статье: Соломкина Т.А. Театральный экспрессионизм Германии: Синтез кинематографических приемов на сцене // Научное мнение. 2014. №10. С.128-133. Здесь с изменениями и дополнениями.

<sup>200</sup>Köhler G. Zum Raum wird hier der Schmerz. Das expressionistische Theater als Gesamtkunstwerk // Gesamtkunstwerk Expressionismus. S. 66.

сравнению с проговариваемым словом – они однозначны»<sup>201</sup>. Звучащее слово может иметь за собой второй план, т.е. можно говорить одно, а иметь в виду совсем другое. Жест не имеет второго плана и может нести в себе только один смысл. Экспрессионистский театр сознательно сокращает текст, предназначенный для звучания, тем самым приближаясь к «Великому Немому». Первый исследователь творчества Кайзера, швейцарский театральный критик Бернхард Дибольд, назвал искусство Кайзера «искусством не слышания, но *ВИ*дения»<sup>202</sup> (*курсив мой – Т.С.*). В этом смысле драмы Кайзера можно назвать кинодрамами, т.к. их структура близка эстетике кинематографа, в первую очередь благодаря акценту на визуальном образе, который заложен в тексте.

В ранний период творчества Кайзер пишет пьесу «С утра до полуночи» (1912). Пьеса содержит в себе черты «драмы пути» (герой проходит определенный путь – от смирения перед судьбой до бунта против нее), преображения (герой меняется по мере прохождения своего пути) и «драмы крика» (переживания героя настолько интенсивны, что он не может их в себе удержать, и они вырываются, отражаясь в окружающем героя пространстве).

Пьеса появляется в печати в 1916 году и уже в следующем году ее ставит театральный режиссер Отто Фалькенберг в театре Каммершпиле (Мюнхен).

Действие на сцене не привязано к определенному времени. Предельная лаконичность, зияющая пустота между редкой бутафорией – сценическое пространство настраивает на эстетику безмолвного, «немого крика», тонущего в темном пространстве. Художественная структура спектакля опирается на визуальный ряд. Цитата из режиссерской тетради Фалькенберга – описание директора банка: «он (*директор банка – прим.Т.С.*) лежит – трепыхается на ковре – дрыгает ногами прямо в воздухе – круглый жирный директоришка»<sup>203</sup>. К преувеличенному зрительному образу добавляется тщательно разработанная партитура шумов – тяжелое вдыхание носом воздуха, как при насморке или,

<sup>201</sup> Ibidem. S. 70.

<sup>202</sup> Ibidem.

<sup>203</sup> Verwendete Ausgabe für das Regiebuch: Von morgens bis mitternachts. Stück in zwei Teilen von Georg Keiser. Berlin: S. Fischer, 1916. S. 64.

напряженный скрежет пишущего пера. Ведь в пьесе первые «реплики» кассира – не слова, а звуки: сидя в своем окошке в приемной банка, он монотонно стучит по прилавок. На экспрессионистской сцене шумы лучше слов создают необходимое напряжение.

Дверь сзади, дверь справа, стол, стул, пианино, окно с увядающим цветком, темные углы – в таком мире существуют герои спектакля. Предметы на сцене могут освещаться лишь частично – сценический мир распадается на фрагменты. Героя окружают лишь намеки на те или иные вещи и явления.

Фалькенберг приносит в экспрессионизм тему «города-убийцы». Начиная с «С утра до полуночи» и затем в «Барабанах в ночи» Б. Брехта, на экспрессионистской сцене возникают картины черного шумящего пространства улиц, вспыхивающие пугающие огни рекламных витрин. В 1923 году эти приемы можно будет увидеть в экспрессионистском фильме Карла Грюне «Улица». «Лаконичная и броская картина современного европейского города – с банками и конторами, трубами, (...) публичными домами, дорогими ресторанами и заштатными кафе, ипподромами и дансингами, а главное, с вечной, безостановочной, всеобщей погоней за чем-то непонятным и ускользающим. (...) Фалькенберг трактовал городские мотивы по-экспрессионистски, воспринимая все происходящее как страшное наваждение – в городе жить было нельзя, можно лишь бежать по длинным улицам, спасаясь от невидимых преследователей и, обезумев от грохота оркестров и лязга трамваев, от суеты и духоты, спрыгнуть с крыши или схватиться за провод под высоким напряжением»<sup>204</sup>.

В спектакле «С утра до полуночи» разрабатывается новый способ имитации крупного плана на сцене: вместо направления на объект луча света предмет «сам» ярко вырисовывается в темноте: рекламные щиты, городские огни загорались в темном пространстве сцены и создавали впечатление оживших вещей, которые притягивают к себе героев и, соответственно, сценическое действие. Прием оживления вещей особенно развивается в киноэкспрессионизме.

---

<sup>204</sup> Макарова Г.В. Театральное искусство Германии на рубеже XIX-XX веков. С. 264-265.

Стремительное движение сцен, акцент на субъективной интерпретации героем происходящего, и от того иногда незавершенность сцен – все это способствовало утверждению «рваного» языка героев, как будто созданного для выкрикивания и состоящего преимущественно из существительных. Кассир: «Холод-солнце. Солнце – холод. (...) Пустынные поля. Льды вырастают. Кто спасается? Где исход?»<sup>205</sup>. Предложения короткие, постепенно нарастает напряжение – от точки к вопросительному и восклицательному знакам. Экстатичный язык передает разноплановые картины, приближая драматургическое повествование к кинематографическому. «Драма крика» отказывается от слова, уступая его место утрированным шумам и изображению.

Образы «крика» переходят с экспрессионистской сцены в кадр, обостряясь за счет смены планов и точек съемки. Текст претерпевает радикальные изменения – он сокращается до фраз-выкриков. Подобные визуальные и звуковые приемы позволяют достичь максимальной экспрессии. Только таким образом, считают экспрессионисты, можно передать ощущение, рождаемое новыми реалиями. В немом экспрессионистском фильме изображение начинает звучать, а точнее, кричать, за счет своей интенсивности. Это позволяет классифицировать экспрессионистский фильм как «фильм крика»<sup>206</sup>.

В 1922 году в Мюнхене состоялся пресс-показ одноименного фильма по пьесе Кайзера<sup>207</sup>. Режиссер экранного переложения драмы – Карлхайнц Мартин. К началу 20-х гг. он уже является одним из ярких режиссеров-экспрессионистов и руководит театром «Трибюне», в репертуаре которого спектакли «Спаситель» и «Решение» (В. Хазенклевера), «Превращение» (Э. Толлера). Также Мартин в 1918 году инсценировал «С утра до полуночи», и выработанные принципы создания

<sup>205</sup> Кайзер Г. Драмы. М.; П., 1923. С. 199.

<sup>206</sup> «Кабинет доктора Калигари» Р.Вине, «С утра до полуночи» К.Мартина, «Носферату. Симфония ужаса», Ф.В.Мурнау и др.

<sup>207</sup> По окончании съемок фильм не был показан в Германии из-за жесткой цензуры. В 1922 году состоялся пресс-показ фильма в Мюнхене.

нереалистичной обстановки (погружение сценического действия в монохромную гамму, искажение декораций) применил на экране<sup>208</sup>.

Для взаимодействия театра и кино представляется более существенным сравнение экранизации Мартина со сценической версией Фалькенберга. Экранизация «С утра до полуночи» состоялась спустя 3 года после театральной постановки Фалькенберга. В отличие от спектакля, в фильме искажено все – от нарисованных декораций до пластики актеров. «Несущественные для кассира объекты призрачно исчезают (...), значащие для картины его сознания формы вырастают до гигантских размеров»<sup>209</sup>. Текст драмы максимально воплощается в визуальном ряде. В пьесе кассир говорит жене, что был в «отвратительной тюрьме», т.е. в банке. На экране банк, как и дом кассира, предстают темницей, и бесконечные ограждения вокруг зданий подчеркивают это. Резкие световые контрасты, перспективы без горизонта говорят о нелепости мира, в котором существуют герои. Фильм «С утра до полуночи» черно-белый, но часто контраст черного и белого становится художественным приемом – в черном пространстве падает тяжелый белый снег, здания обведены неровным белым контуром. Костюм кассира тоже имеет белую кривую линию, которая словно разрывает его. Герой вписывается в рисунок зданий и становится его частью. Подобие ярко белых трещин в зданиях и белая линия разрыва на одежде говорят, а точнее, «кричат» о разрыве сознания кассира.

В отличие от театра, кино лишено возможности звучать. Мартин сам перерабатывает текст Кайзера для съемок фильма. Вместо слов немой экран располагает только титрами. Титр должен быть короткий (по времени и по количеству слов) и предельно понятный: вместо продолжительного патетического признания Кассира – на экране короткие титры: «Я посягнул на кассу», «Я признаю свой грех!». Даже белый электрический столб на черном фоне, когда мимо него пробирается Кассир, «искрит» буквами: «Беглый кассир». И без того краткий текст Кайзера сокращается на экране до коротких фраз-выкриков.

<sup>208</sup> Kasten J. Der expressionistische Film. S. 58.

<sup>209</sup> Schultes P. Expressionistische Regie. S. 58.



Важным аспектом во взаимодействии театра и кино представляется образ, перешедший на экран со сцены – экспрессионистская «пирамида»: герой стоит на возвышении, а снизу к нему тянется бесчисленное количество рук. Такая же мизансцена в «Царе Эдипе» Рейнхардта (1910): тысячи рук синхронным рывком устремляются к одинокой фигуре Эдипа. По мнению Т.И. Бачелис, в спектакле Рейнхардта этот образ говорит о том, что больное человечество – толпа – ищет и находит «виновного» в своей болезни – Эдипа. Но Эдип, все же, остается в стороне от толпы. Как и в спектакле Рейнхардта, в фильме Мартина толпа – образ стихии. Но ограниченное пространство кадра, смены точек съемки и разноплановость изображения обостряют образ, создается впечатление нарастания и пульсации толпы. Общий план тянущихся рук и крупный план лица кассира с широко раскрытыми глазами создают сильный пугающий контраст. Бесчисленное количество рук отражается в глазах героя. Создается впечатление того, что руки дотягиваются до героя, проникают в его голову и разрывают его на части. Тянущиеся руки на общем и среднем планах и руки вблизи лица кассира на крупном плане создают образ внутреннего крика героя.

В кадре актеры<sup>210</sup> работают методом, пришедшим из сверхчувственного экспрессионистского театра – они гипертрофируют свои внешние черты, повторяют пластикой движения линий декораций и, таким образом, встраиваются в их рисунок. Эрнст Дойч, исполнивший роль кассира, втягивает голову в плечи, выкатывает глаза, прижимает локти к телу, растопыривает пальцы. Любое движение начинается от глаз, переходит к голове, передается всему корпусу. Напряженные замедления движений сменяются рывками, словно «безмолвными выкриками». Крупные планы напряженного лица, рук актера сменяются его движением на фоне декорации с криво нарисованными зданиями на общем плане: состояние напряжения сохраняется и усиливается на протяжении смены планов, т.е. на протяжении монтажной фразы. Изображение на экране становится

---

<sup>210</sup> Эрнст Дойч (Кассир), Рома Баан (Дочь, Нищяя, Проститутка, Девушка из Армии спасения), Эрна Морена (Дама), Ханс Хайнрих фон Твардовски (Сын Дамы), Эберхард Вреде (Директор банка), Адольф Эдгар Лихо (толстый мужчина) и др.

«слышимым» без звуков, оно становится единственным носителем эмоции на экране<sup>211</sup>.

Во многом слиянию актера с декорацией способствует повторение декорационного рисунка на костюмах актеров. Например, неровные белые линии-трещины домов точно воспроизводятся на пиджаке главного героя, создавая впечатления расколотости, разрыва.

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 утрированных зрительных и шумовых образах, создающих картину непригодной для героя действительности. При этом зрительные образы создаются благодаря перенесению на сцену черт киноискусства. Черты кино на сцене, такие как ограничение зрительского поля зрения, акцент на деталях изображения, частичное высвечивание предметов на сцене, которые только намекают на свое присутствие, сокращение текста героев до фраз-выкриков, делает сценическое повествование более подвижным и выразительным. Само пространство сцены настраивается на один уровень с воспринимающим зрителем.

Особое место в художественной системе спектакля занимает прием оживления вещей как воплощение идеи всепоглощающего хаоса мироздания. Неподвижным вещам придается подвижность: вспыхивает в темноте яркая реклама, коротко высвечивается и тут же «утопает» в темноте бутафория. На сцене и на экране развивается «неорганическая жизнь вещей»<sup>212</sup>: реквизит в системе спектакля становится активным со-актером<sup>213</sup>.

Фильм «С утра до полуночи» по сравнению с одноименным спектаклем содержит больше утрированных образов. Гипертрофированные вещи и сам герой,

<sup>211</sup> Текст на с. 104-106 опубликован в статье: Соломкина Т.А. Актер Эрнст Дойч в спектакле Макса Рейнхардта «Нищий» (1917) и в фильме Карлхайнца Мартина «С утра до полуночи» (1920) // Феномен актера: профессия, философия, эстетика. Материалы восьмой научной конференции аспирантов 2014 года. СПб.: СПбГАТИ, 2014. С. 86-90. Здесь с изменениями и дополнениями.

<sup>212</sup> Делез Ж. Кино. С. 68.

<sup>213</sup> См.: Cossart A., von. Kino – Theater des Expressionismus. S. 74.

представляемые на крупных планах, становятся еще более страшными. Свойство крупного плана – придание изображению натуралистичности – используется в фильме как отдельный художественный прием для еще большего утрирования. Мир и в частности, город, непригодны для людей, которые хотят сохранить человеческий облик.

Вероятно, включение киноприемов в спектакль не имело целью стирание границы между театром и кино. Оно обусловлено поиском новых выразительных средств, способных донести до зрителя идеи существования иной реальности в вещах и в душе героя.

**Период расцвета** театрального экспрессионизма и расцвета взаимовлияния театра и кино – это время с 1919 по 1923 гг. Если в раннем периоде театрального экспрессионизма на сцене огораживалось небольшое пространство (таким образом, территория действия персонажей уменьшалась), что создавало эффект кадра и эффект крупного плана, то в период расцвета имитация кинопространства сохраняется, но теперь это происходит за счет не ограничения, а наоборот, расширения масштаба сценического изображения. Сцена использует свои истинные размеры для «укрупнения» персонажей и окружающих их предметов. Начинается движение к монументализму в построении мизансцен. Это период массовых сцен, создающих образ мирового хаоса. Толпы статистов, образующих один организм, передвигаются синхронно, представляя в разных ракурсах, то застывая, то двигаясь рывками.

Наиболее характерные спектакли периода расцвета – «Превращение» Э. Толлера (Трибуне, Берлин, 1919); «Антигона» В. Хазенклевера (Гроссес Шаушпильхаус, Берлин, 1920); «Пожарище» А.Стриндберга (Дойчес Театер Каммершпиле, Берлин, 1920) – все три спектакля режиссера Карлхайнца Мартина; «Граждане Кале» и «С утра до полуночи» Г. Кайзера – оба спектакля режиссера Артура Хеллмера (Нойес Театер, Франкфурт на Майне, 1917 и 1918 соответственно); «Ричард III» У. Шекспира, режиссер Леопольд Йесснер (Дойчес Театер, Берлин, 1920); «Пентесилея» Г. фон Клейста, режиссер Рихард Вайхерт

(Шаушпильхаус, Франкфурт на Майне, 1921); «Фауст» И.В.Гете, режиссер Леопольд Йесснер (Дойчес Театер, Берлин, 1923)<sup>214</sup>.

Пьеса «Превращение» написана Толлером под впечатлением от Первой мировой войны и, как и большинство экспрессионистских драм, имеет яркую пацифистскую окраску. Главный герой Фридрих проходит путь от непосредственного участника боев до убежденного противника войны. Пьеса включает в себя 6 этапов существования главного героя – «решающие моменты человеческого становления»<sup>215</sup>. Большая часть пьесы – эпизоды видений Фридриха, в которых он, подобно поэту в «Нищем» Зорге, предстает в разных ролях – путешественника, священника, солдата и др.). По мнению немецкого театроведа Ренате Бензона, представление героя в разных образах имеет целью выразить «дезориентированность человека» в процессе его существования<sup>216</sup>.

Премьера «Превращения» состоялась в 1919 году в театре «Трибюне», организованном Мартином для продвижения драматургии экспрессионистов.

Для театра было перестроено здание студенческого общежития. Маленькая сцена, нет ни занавеса, ни рампового освещения. Абсолютная открытость сцены по отношению к зрительному залу способствовала тесному эмоциональному контакту между актером и зрителем.

Из-за небольшого пространства сцены предложенное Толлером разделение действия на объективные и субъективные эпизоды, соответственно на переднюю и заднюю части сцены, было невозможным. Художник спектакля Роберт Неппах создает **двухмерную сценическую картину**, подобно экранному изображению – без иллюзии перспективы и объема. На фоне черного задника располагается передвижная декорация с нарисованными в экспрессионистском стиле фигурами: часть стены, силуэт воронки от разрыва снаряда и т.д. Абстрактное сценическое изображение влияет на пластику актеров, заставляя их двигаться «в такт»

<sup>214</sup> Текст на с.107-108 опубликован в статье: Соломкина Т.А. Театральный экспрессионизм Германии: Синтез кинематографических приемов на сцене // Научное мнение. 2014. №10. С.128-133. Здесь с изменениями и дополнениями.

<sup>215</sup> Benson R. Deutsches expressionistisches Theater. S. 35.

<sup>216</sup> Ibidem.

декорации и позволяет воображению зрителей достраивать образы, тем самым участвовать в создании художественной реальности. Подобные декорационные решения будет развивать художник, работавший с Йесснером, Эмиль Пирхан.

Роль Фридриха в «Превращении» исполнил Фриц Кортнер. Бензон связывает интерпретацию образа Фридриха с предшествующей работой актера в театре Рейнхардта. В 1910 году Кортнер сыграл предводителя хора в «Эдипе»: он пользовался утрированной дикцией и широкой жестикуляцией, что было оправдано большим пространством сцены. Подобную манеру игры Кортнер перенес на маленькую сцену «Трибюне», где этот стиль исполнения выглядел «"сверхъестественно" и овладевал вниманием зрителей. (...) "Он хватался за границы сцены и взрывал пространство"»<sup>217</sup>. С помощью гипертрофированной пластики и сверхнапряженного голосоведения Кортнер создает экстатический образ «крика» против войны<sup>218</sup>.

В спектакле «Антигона» Мартин развивает предложенный Рейнхардтом образ толпы как стихии. «Пантомимически действующая режиссура массовых сцен передавала необъятную оптическую фантазию (...). Он (*К.Мартин – прим.Т.С.*) позволял «массам людей» внезапно окаменевать подобно трансу, затем, словно в испуге, совершать рывок (...), в то время как таинственное изменение темноты, вспыхивающие факелы и мигающие прожекторы разрывали ночное пространство, в котором вспыхивали (...) человеческие фигуры»<sup>219</sup>. Подобно тому, как в раннем экспрессионизме ярко освещалось лицо актера, теперь освещается группа людей как единый организм. Но свет не локальный, а разорванный. Неравномерное разностороннее высвечивание разных «кусков» людской массы визуально увеличивает ее в пространстве и создает чувство более длительного ее действия. Подобный прием освещения можно увидеть в фильме Р. Вине «Руки Орлака» (1924) – эпизод крушения поезда. В современном

<sup>217</sup> Benson R. Deutsches expressionistisches Theater. S. 53.

<sup>218</sup> Текст на с.108-109 опубликован в статье: 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. Здесь с изменениями и дополнениями.

<sup>219</sup> Schultes P. Expresionistische Regie. S. 316.

кинематографе такой способ монтажа называется «нарезкой» – чередование коротких ярких кадров для создания эмоционального напряжения. На сцене этим приемом создается образ хаоса, на глазах у зрителя «кипящего» и распадающегося мира.

В спектакле «Пожарище» (1920) Мартин сжимает и деформирует пространство сцены. Герои помещаются в мир непропорциональных, искривленных окон и дверей. Развивается одна из главных тем киноэкспрессионистов – «живая» сила вещей.

Работа с изменением точек зрения на сценический объект продолжается в спектаклях Леопольда Йесснера. Главным формообразующим элементом режиссер делает лестницу. Располагая артистов на ступеньках, возвышая и понижая их, Йесснер приближает изображение к экранному с его возможностью чередовать планы и точки зрения на объект.

В спектакле «Ричард III» Йесснер располагает на лестнице несколько разноуровневых игровых площадок. Площадки с разными местами действия, с разными героями высвечиваются в определенном ритме, т.е. создается «оптически поражающий эффект (...) трансцендентности безвремени»<sup>220</sup>. Благодаря сменам расположения героев на площадках, сменам их ракурсов и степени удаленности от зрителя, Йесснер осуществляет на сцене параллельный монтаж. Это способствует стремительному напряженному ходу спектакля.

Квинтэссенцией выработанных Йесснером художественных приемов является спектакль «Фауст» (1923). Однако для рассмотрения этой постановки необходимо проследить путь становления данного произведения Гете на немецкой сцене. Реализация на сцене и экране трагедии «Фауст», как первой, так и второй части, является важным этапом на пути взаимопроникновения художественных принципов театра и кино в Германии и заслуживает отдельного рассмотрения<sup>221</sup>.

---

<sup>220</sup> Schultes P. Expressionistische Regie. S. 186.

<sup>221</sup> Этому будет посвящена третья глава диссертации.

---

**Поздний период** театрального экспрессионизма, а значит, период окончательного утверждения киноприемов на сцене – с 1923 по начало 1930-х гг. Здесь важными спектаклями с точки зрения утверждения киноэстетики на сцене представляются «Барабаны в ночи» Б. Брехта, режиссер О. Фалькенберг (Дойчес Театер, Берлин, 1923) и «Нибелунги» Ф. Геббеля, режиссер Ю. Фелинг (Шаушпильхаус, Берлин, 1924).

Спектакль «Барабаны в ночи» является кульминацией в экспериментах с формой изображения. Фалькенберг в содружестве со сценографом Каспаром Неером расположили предметы на сцене наклонно к полу, как если бы в распоряжении создателей спектакля была камера с подвижным штативом, с возможностью выстраивания нижней точки съемки. Герои существуют в «падающем» мире; они пытаются «встроиться» в наклонное пространство, соответственно искажая пластику, либо наоборот, существуют в вертикальном положении, подчеркивая свою несовместимость с окружающим миром. Со сцены (и с экрана) постепенно исчезают образы страшных ярких огней, напряженных, в ожидании катастрофы героев. Теперь хаос мира воплощается простыми, «не страшными» средствами<sup>222</sup>.

Отличительной особенностью режиссуры Юргена Фелинга является акцент на массовых сценах и монументализм в решении сценического пространства. Это ярко проявилось в его спектакле «Нибелунги».

Основой для пьесы послужило произведение германского героического эпоса «Песнь о Нибелунгах»<sup>223</sup>. Геббель старался «остаться верным духу и стилю древнего эпоса»<sup>224</sup>, однако придает мифу иное звучание. Акцент делается на идее противостояния язычества и христианства, на основе этого звучит мотив раскола человеческого сознания и общества. Сам драматург писал в дневнике, что у него

<sup>222</sup> Текст на с. 109-111 опубликован в статье: Соломкина Т.А. Театральный экспрессионизм Германии: Синтез кинематографических приемов на сцене // Научное мнение. 2014. №10. С. 128-133. Здесь с изменениями и дополнениями.

<sup>223</sup> Текст на с.111-121 опубликован в статье: Соломкина Т.А. Проблема личности в искусстве Германии середины 1920-х гг.: «Нибелунги» Ф.Геббеля на экспрессионистской сцене и на экране. URL: [http://culturalnet.ru/main/congress\\_person/1526](http://culturalnet.ru/main/congress_person/1526) Здесь с изменениями и дополнениями.

<sup>224</sup> Геббель Ф. Дневники // Геббель Ф. Избранное. Т. 2. С. 551.

получилась чисто человеческая трагедия: «Мистический фон должен всего лишь напоминать о том, что часы эпопеи имеют не секундную стрелку, (...) а только часовую. (...) Такой же фундамент есть и в самом человеке (...), а не только в его более специфическом осколке, в индивидууме»<sup>225</sup>. Мифический герой превращается в трагического героя, точнее, его внутренний мир «в разрезе» рассматривается в соответствии с моделью мироздания, где в бесконечном хаосе одинокая душа героя проходит эволюцию состояний – от покорности до бунта. Возможно, именно это послужило интересом для экспрессионистов.

«Экспрессионисты пошли дальше простого использования проблематики и структуры древних мифов, создав собственную мифологию, отражающую основы общества, стоящего на грани катастрофы, нуждающегося в немедленном преобразовании, без которого люди превратятся в безликую толпу, массу»<sup>226</sup>. Сохраняя эпическую форму произведения (гигантские декорации, визуальное увеличение и, наоборот, уменьшение героев – титаны и людская масса), они изменяют смысл содержания, придавая сюжету острую актуальность.

Фелинг поставил спектакль о судьбе, которая планомерно уничтожает героев. В пространственном решении спектакля преобладал монументализм. Сценическое пространство решено как обобщенное универсальное место действия. На сцене располагались черные кубы и гигантские блочные сооружения. Аскетичность сценического пространства способствовала быстрым легким перестановкам на сцене, а в некоторых случаях и их отсутствию. «Сооружение из нескольких передвижных стен и ступеней внешне и внутренне могло представлять как Бургундский, так и Гуннский дворец. Это абстрактная игровая площадка образовывала за фигурами героев глубокое безмолвное пространство. (...) Действие игралось перед черным задником под ночным небом.

---

<sup>225</sup> Там же.

<sup>226</sup> Вареникова А. Пьесы Георга Кайзера на мифологические и легендарные сюжеты и их воплощение на немецкоязычной сцене. Дисс. на соиск. уч. ст. ... канд. искусствоведения. СПб.: СПбГАТИ, 2011. С. 7.



Свет мрачно угасал»<sup>227</sup>. Сценическое пространство настроено на безличностное существование героев.

Герберт Йеринг обращает внимание, что в работе со светом Фелинг пошел в разрез с Геббелем. Из текста Геббеля следует, что в художественном пространстве пьесы существует два мира – страна бургундов, полная света («Тут **слишком много света (...)** Цветы! Зеленые и золотые, и красные!»<sup>228</sup>) и Исландия, погруженная во мрак («Ужели **одиночество свое на диком море** так ценишь ты, что с королем уйти **из тьмы и ада** в вольный мир не хочешь?»<sup>229</sup>. *(Выделение текста – Т.С.)*). Фелинг помещает практически все сценическое действие в полумрак и только две сцены – похороны Зигфрида и званый обед Этцеля отличаются световым разнообразием. В основном же героев окутывала темнота, нагнетающая эмоциональное напряжение и предчувствие трагического финала. В то же время непрерывное затемнение сцены создавало контраст между текстом, произносимым героями и действительной атмосферой, которая их окружала. «Брунгильда, сетуя на яркий свет, спрашивала: "Всегда ли небо такое синее?", в то время как зритель видел только сумерки и темноту, или когда Кримхильда (...) сорвала фиалку с безжизненного черного пространства и положила ее Брунгильде в пустую руку, чтобы открыть ей глаза на красоту природы, которая никогда не знала солнечных лучей»<sup>230</sup>. Что бы не делали герои, их непрерывно преследует темнота. Сами герои настолько привыкли к темноте, что не замечают ее. Это для них норма существования.

В один год драматургическое произведение «Нибелунги» приобрело две разные трактовки, продиктованные разными художественными формами, основанными на одной эстетике.

Параллельно с «Нибелунгами» Фелинга в Берлине готовилась одноименная двухсерийная кинопреьера режиссера Фрица Ланга (14 февраля 1924 года –

<sup>227</sup> Schultes P. Expressionistische Regie. S.221.

<sup>228</sup> Геббель Ф. Нибелунги // Геббель Ф. Избранное. Т.2. С. 58.

<sup>229</sup> Там же. С. 45.

<sup>230</sup> Schultes P. Expressionistische Regie. S. 222.

первая часть «Нибелунги. Зигфрид»; 26 апреля 1924 года – вторая часть «Нибелунги. Месть Кримхильды»).

Первая часть кинокартины «Нибелунги» – «Зигфрид» – была принята в Берлине сурово. Герберт Йеринг упрекал Ланга в безжизненности фильма и в отсутствии движения: «Движение присутствует только в качестве технических трюков (Дракон, Зигфрид под шапкой-невидимкой, бросок копья Хагена). (...) По актерскому исполнению картина значительно слабее, хотя именно эта сторона должна была выйти на передний план»<sup>231</sup>. От фильма ожидали более острого внимания к развитию линии героя – эволюции его духа, эволюции его бунта, что тогда было близко и знакомо немецкому обществу.

Наряду с техническими новинками кино, в фильме реализуется главный признак модерна – стилизация, берущая начало от постановок Макса Рейнхардта, когда он отходил от направления натурализма: «Натурализм превращался в сугубо театральный прием»<sup>232</sup>. На экране Ланг воссоздает картину эпохи XIII века, но изображение германского рыцарства представляется гипертрофированным: действие происходит в подчеркнута живописных симметричных декорациях. Французский философ Жиль Делез в своем исследовании о кино обращает внимание на то, что «даже хаос и катастрофа у Ланга упорядочены и организованны»<sup>233</sup>. Нарочитая симметрия декораций, орнаментальное расположение героев в кадре – все это создает образ глобальной машины, состоящей из зеркально расположенных героев, сведенных до маленьких безликих винтиков. С другой стороны, непрерывное окружение героев неестественно упорядоченной природой создает впечатление ограничения, регламентации – словно невидимая сила неотступно следует за героями и диктует им определенные поступки. Кракауэр предлагает считать эту невидимую силу роком<sup>234</sup>. Карлики в царстве Альберика застыли в форме «держателей ваз», служанки Кримхильды и Брунгильды – будто две безликие стихии сталкиваются у

<sup>231</sup> Jhering H. Von Reinhardt bis Brecht. Bd. II. S. 475.

<sup>232</sup> Максимов В. Век Антонена Арто. С. 125.

<sup>233</sup> Делез Ж. Кино. С. 212.

<sup>234</sup> Кракауэр Э. От Калигари до Гитлера. С. 100.

входа в собор. Человеческая индивидуальность обесценивается. Человек рассматривается лишь как элемент универсальной формы. Через форму Ланг стремится проникнуть в скрытый смысл явлений. Пространственные возможности экрана позволяют управлять масштабом изображения. Общий план, верхняя точка съемки одинокого героя среди огромных сценических декораций и затем нижняя точка съемки героя на крупном плане – все это создает образ ничтожно маленького человека среди вечных и недвижных лесов и гор. Таким образом, человеческая фигура на экране визуально уменьшается и приравнивается к вещи.

Подобно тому, как в спектакле, во второй части фильма «Мечь Кримхильды» развивается тема преследования героев роком. И не случайно, именно во второй части. Если в части «Зигфрид» герои представляли собой самих себя, они еще не успели совершить губительных поступков, освещение их фигур было преимущественно в светлых тонах, то в части «Мечь Кримхильды» главная героиня одержима идеей мести. Нарочитые затемнения и есть художественное выражение ее стремления отомстить.

В кадре Кримхильду часто окружает темнота – полностью затемненное пространство либо частичные затемнения. Например, сцена, в которой Кримхильда собирает в платок землю, на которую пролилась кровь Зигфрида, и произносит свою клятву о мести: вокруг Кримхильды – заснеженный лес, но на белом снегу лежат большие куски черной земли, которую еще не успел засыпать снег. Черное-белое одеяние Кримхильды на фоне белого снега и высветленное лицо на темном фоне позволяет видеть малейшее движение тела и мимики. Когда она стоит в своем черно-белом наряде на фоне черно-белого ландшафта, зрительно создается впечатление полного слияния ее с природой. Кримхильда на мгновение становится частью природы. Игра света и тьмы, белого и черного стала эстетической программой для немецкого киноэкспрессионизма. Особенно ярко этот прием реализуется именно в черно-белом кино, в классических фильмах киноэкспрессионизма. В «Кабинете доктора Калигари» или в «Носферату» свет и тьма являются образами добра и зла, темнота и черный цвет становятся

окружением Носферату, а белый цвет и высвеченная декорация в светлых тонах сопровождают образ невинной, чистой Марии, жертвы кровожадного вампира. Актер перестает быть непосредственным носителем эмоциональной информации. Важным становится актерский костюм и окружающие вещи.

Также в сценах Брунгильды и Гунтера в Бургундском дворце, подобно сценической версии, действие происходит на фоне зияющей темноты: Брунгильда и Гунтер вдвоем в комнате с огромным камином, который не горит. Брунгильда закрыла лицо, облокотившись на бортик камина. Гунтер гасит единственный горящий факел. Кадр заканчивается заполняющей все темнотой камина.

В фильме затемнение также работает на деталях. На крупном плане Хагена из Тронье, когда он замышляет убийство Зигфрида, один глаз Хагена полностью затемнен, как и фон кадра. Носителем информации является не актер, а свет, формирующий экранное пространство.

В противоположность экранной версии, в спектакле Фелинг добавляет свет: «Прожекторы на авансцене стали включаться чаще – и луч света делался более сильным, так что становился пространственно образующей силой»<sup>235</sup>. Фелинг выстраивает конфликт между Кримхильдой и лучом света. Благодаря светотеневому контрасту визуализировалась внутренняя борьба героини, «двойственность мести, ярость, которой Кримхильда истязала себя, чудовищное разрывающее страдание, которое элементарно выражалось не только в ее бушующем неистовстве, но также и в захватывающем ее страдании»<sup>236</sup>. Фелинг делает Кримхильду настоящей экспрессионистской героиней. Окружающее ее пространство с самого начала враждебно по отношению к ней. «"Она была другой по сравнению с братьями, Утой, Зигфридом" – в первой стадии самоотверженное, лирическое девичество, затем разъяренная, доверчивая женщина. Когда она оплакивала погибшего супруга, она была выражением самой глубокой боли, (...) фанатичная непримиримая мстительница. С редчайшей настойчивостью она делала свою внутреннюю одержимость видимой, например, как она с нарочитой

<sup>235</sup> Schultes P. Expressionistische Regie. S. 223.

<sup>236</sup> Ibidem. S. 225.

радостью принимала сватовство, обвивала руками шею брата, пристально смотрела на него с искаженным выражением лица и отпускала с диким взглядом»<sup>237</sup>. При этом частое изменение световой интенсивности способствовало развитию образа Кримхильды в движении. Акцент в спектакле делался на деталях (на крупных планах) – движение рук, едва заметный поворот головы, взгляд, в то время как мизансценическое передвижение актеров оставалось крайне скудным. Таким образом, актер (фигура актера) не рассматривается как нечто целое. Он распадается на множество высвеченных, тем самым, укрупненных, деталей своих движений, которые существуют сами по себе.

В фильме, словно вторя монументальным декорациям, актерское исполнение отличается крайней сдержанностью движений, внезапно прерывающейся сверхэмоциональной манерой исполнения. Герои передвигаются, преимущественно, по прямым траекториям. Перемещение актеров имеет начальную и финальную точки, а также фиксированные положения. В сцене состязания Брунгильды и Гунтера толпа зрителей сначала стоит, созерцая приготовления рыцарей, затем устремляется на крыльцо замка, где каждый наблюдатель принимает фиксированные положения. При просмотре сцен во дворце и на природе создается впечатление, что перед нами не фильм, а последовательная смена оживших фресок. Фигура актера уплощается и ограничивается в движениях – от точки до точки.

Актер Георг Джон (1879-1934), исполнивший роль Альберика, работает в кадре в утрированной манере, взятой из сверхчувственного экспрессионистского театра: резкие неестественные движения, напряженные руки, растопыренные крючковатые пальцы на крупном плане сочетаются с двойной экспозицией и наложением кадров. В сцене схватки Зигфрида с Альбериком, Зигфрид сначала борется с воображаемым партнером, с невидимым Альбериком, но затем стягивает с него сетку-невидимку таким образом, что Альберик прямо в кадре возникает из пустоты, на крупном плане. Откровенно неестественная театральная экспрессионистская работа актера в сочетании с техническим киноприемом

---

<sup>237</sup> Ibidem.

создает на экране ощущение нечеловеческих эмоций. Перед зрителем предстают не люди, но титаны. Укрупнение пластики и мимики в актерской игре и киноэффект фантастической мельесовской эстетики переводят драматического героя Геббеля в другой план. На сцене у образа остается человеческое начало, герой воплощается живым актером из плоти и крови, силой актерской пластики и голосоведения передает величие персонажа. В кино человек становится чисто функциональным элементом, частью орнамента. На экране возможна замена самого человека предметом, точнее, определенные человеческие чувства понятнее выразить через предмет. Сцена клятвы отмщения Кримхильды: Кримхильда сидит у головы мертвого Зигфрида, она вспоминает последний взгляд ее на уходящего Зигфрида – Зигфрид, стоя у цветущего дерева с белыми цветами, протягивает к ней руки. И прямой склейкой – кадр, где увядшее дерево с повисшими голыми ветками принимает форму черепа с пустыми черными глазницами. Так происходит полная замена героя неодушевленным предметом, который, предстает как живой участник действия.

Без сомнения, немецкий экспрессионистский театр является одним из ярчайших явлений искусства в области суггестивного воздействия на зрителя. Это обусловлено сильным взаимовлиянием эстетик театра и кино. Аксель фон Коссарт считает, что «не собственно кино, но изобразительное искусство ведет экспрессионистский театр к использованию кинематографических художественных средств»<sup>238</sup>. Данное утверждение представляется не вполне точным, однако позволяет сделать следующий вывод: образы, рожденные изобразительным искусством экспрессионизма последовательно переходят с полотен художников на сцену, а затем и на экран и являются «связующим звеном» между двумя эстетиками.

Родившийся в живописи образ черного пространства перешел на экспрессионистскую сцену. Благодаря темноте достигался не только образ потерянного индивидуума в хаосе. В черном пространстве стало возможным высвечивание героев направленным светом, визуальное их укрупнение, что до

<sup>238</sup> Cossart A., von. Kino – Theater des Expressionismus. S. 97.

этого было возможным только в кино. Со сцены прием черного пространства перешел в черно-белый кинематограф. На экране это способствовало созданию образа темного рока, нависшего над героями. Это способствовало обострению экспрессионистского конфликта.

В результате перехода кинематографического монументализма и аскетичности пространства действия (свойственных Фрицу Лангу) на сцену, театральное пространство становится универсальным. Увеличивается динамизм сценического действия, моментальные смены мест действия становятся возможными. Это приближает темпо-ритмический ход театральной постановки к фильму и одновременно происходит смещение акцентов – главным становится не актер, а пространство и окружающие актера вещи.

На экране сочетание театрально-экспрессионистской манеры игры и технических киноприемов, таких как крупный план или двойная экспозиция, выводит героев на уровень визуализации их внутренней жизни. В кино реализуется принцип театрального экспрессионизма: герой должен быть выражением одного чувства, одной мысли. Этот принцип усиливается на экране, т.к. здесь возможна замена человека предметом.

Попытка перенести на сцену кинематографический прием крупного плана привела к более тщательной разработке светового контраста и актерской работы в свете. Освещение героя ярким лучом в темноте способствовало разработке более тонких моментов театральной игры. При подобном освещении поле зрительского зрения сужается – есть только темнота и актер в столбе света. Акцент переносится на фигуру актера, точнее, на ту часть его тела, которая высвечена – часто это лицо и руки. В результате, экспрессионистско-театральная игра из сверхчувственной, утрированной становится более тонкой и сдержанной.

Образ личности перестает интересовать экспрессионистов театра и кино середины 1920-х гг. Носителями идеи становятся неодушевленные предметы, а также актеры, играющие роль неодушевленных предметов. Бессилие перед темным началом сделало человека не способным к выражению каких-либо идей.

Он может выполнять только утилитарную функцию – держатель вазы, подсвечник.

Театр отказывается от главного принципа своей эстетики – непосредственное взаимодействие актеров во время сценического действия становится ненужным. Человек не уходит с экспрессионистской сцены окончательно, но оказывается на одной ступени с самим пространством, организованным светом. Актер вступает во взаимодействие со столбом света, с затемненными областями сцены. В кино необходимость присутствия человека в кадре вообще ставится под вопрос. Отталкиваясь от принципов построения пространства сцены, киноэкспрессионисты развивают систему образов-символов, состоящую из пространственно-световых образов и неодушевленных предметов. В театральном- и киноэкспрессионизме середины 1920-х гг. образу человека остается все меньше и меньше места.

В результате взаимодействия театра и кино важное значение в структуре спектакля приобрело укрупнение изображения (крупный и «детальный» планы на сцене). Но в отличие от небольшого пространства экрана, где укрупненный объект воспринимается натуралистично, на большой сцене укрупнение создает впечатление нереального, потустороннего. Именно на деталях строится изображение субъективных видений героев. От кино на сцену перешел (и стал одним из основополагающих) принцип недосказанности, минимизации объектов в поле зрения зрителя. Это спровоцировало зрителя на домысливание сценического действия, таким образом, на участие в создании художественной реальности.

Сценический экспрессионизм сформировался на основе взаимодействия театральной- и киноэстетик. Черты киноискусства стали неотъемлемой частью экспрессионистского спектакля, как и черты театра – частью экспрессионистского фильма. Взаимодействие двух разных видов искусства не было экспериментом, но являлось стихийным поиском нужных экспрессионизму сверхвыразительных художественных образов.

В результате имитации кинокадра на сцене, в результате укрупнения изображения на большом открытом пространстве сцены рождались



сверхэмоциональные художественные образы внутреннего «крика», воздействующие на зрителя суггестивно. Это позволяет определить экспрессионистские спектакли как спектакли «крика». Находясь в структуре фильма, черты экспрессионистского театра использовались часто на крупных планах. Изначально утрированный художественный образ еще более укрупнялся и способствовал усилению эмоциональности образа. Взаимовлияние театра и кино расширило эстетику экспрессионизма и способствовало утверждению режиссерского тотального театра<sup>239</sup>.

---

<sup>239</sup> Текст на с. 120-121 опубликован в статье: Соломкина Т.А. Театральный экспрессионизм Германии: Синтез кинематографических приемов на сцене // Научное мнение. 2014. №10. С.128-133. Здесь с изменениями и дополнениями.

### Глава III

## ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ПРИНЦИПОВ ТЕАТРА И КИНО НА ПРИМЕРЕ ЭКСПРЕССИОНИСТСКИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ «ФАУСТА» И.В. ГЕТЕ НА СЦЕНЕ И НА ЭКРАНЕ

В немецком искусстве произведение И.В. Гете «Фауст» признается образцом литературного творчества<sup>240</sup>. Специалист по творчеству Гете, философ и теолог Йоханнес Андерегг в работе, посвященной поэтике «Фауста», предлагает рассматривать его как «произведение, призывающее ставить под вопрос границы жанра, провоцировать критическое мышление или, по крайней мере, зарождать тихое подозрение в твердо устоявшейся схеме мышления»<sup>241</sup>.

Первая часть трагедии публикуется в 1808 году. Текст «Фауста» стал не просто классикой немецкого искусства, но и признанным критерием в работе актеров, режиссеров, творцов разных видов искусств. «Глубокое жизненное содержание поднято Гете на высоту больших художественных обобщений. В "Фаусте" широко использованы легендарно-сказочные мотивы, мифы и предания, а рядом с ними мы встречаем и вполне жизненные ситуации и образы. Фантастика Гете (...) связана с реальностью. Вместе с тем, реальные образы проникнуты в "Фаусте" смыслом, выходящего за пределы данного частного случая, и имеют обобщенный символический характер»<sup>242</sup>. Несмотря на переплетение реального и фантастического мира, в тексте Гете прослеживается явное их противопоставление. В земном мире герои существуют в маленьких пыльных комнатках, на тесных улицах; Фауст с первых фраз стремится вырваться из тесной суеты:

---

<sup>240</sup> См.: Benjamin W. Ursprung des deutschen Trauerspiels. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963; Breitkopf F. D. Faust: Ein Bildungs-drama der Bildungsdiskurs der Goethezeit und seine literarische Reflektion in Johann Wolfgang Goethes Faust. Saint Louis, Missouri, 2011; Anderegg J. Transformationen: Ueber Himmlisches und Teuflisches in Goethes Faust. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2010.

<sup>241</sup> Anderegg J. Grenzsteine der Kunst: Goethes Gattungspoetik und die Arbeit an Faust. Monatshefte 102, 2010. N 4. S. 448.

<sup>242</sup> Аникст А.А. Творческий путь Гете. М.: Художественная литература, 1986. С. 357.

«Не в прахе ли проходит жизнь моя  
**Средь этих книжных полок, как в неволе?»**<sup>243</sup>;  
 «Всем хочется **вздохнуть свободней,**  
 Все **рвутся вон** из толкотни»<sup>244</sup>;  
 Совершенно другой масштаб в ирреальном мире:  
 «В пространстве, **хором сфер объятom,**  
 Свой голос солнце подает,  
 Свершая с **громовым раскатом**  
 Предписанный **круговорот»**<sup>245</sup>.

*(Выделение текста – Т.С.)*

В тексте Гете заложена диалектическая картина мироздания, которая отражается в строении образа главного героя. Фауст Гете – 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»<sup>246</sup>, а именно сочетание божественного и дьявольского начал.

Это сочетание точно выражено в диалектике Г.В.Ф. Гегеля. Философ предлагает понимать индивидуальность как «некое единство противоположностей, "двойную галерею образов", из которых одна является отражением другой»<sup>247</sup>. Философия Гегеля воплотилась в «Фаусте» Гете. Мефистофель – темное начало – разрушает дух Фауста, но он же способствует его становлению. «Толкая Фауста на дурное, он, сам того не ожидая, пробуждает лучшие стороны натуры героя. Вот почему Мефистофель нужен для Фауста спутник. Полностью противоположные по своим стремлениям, они в произведении Гете неотделимы друг от друга»<sup>248</sup>. Фауст – представитель светлого

<sup>243</sup> Гете В.И. Фауст: Трагедия: Часть первая. М.: Текст, 2003. С.67. (Перевод Б.Пастернака).

<sup>244</sup> Там же. С.89.

<sup>245</sup> Там же. С.27.

<sup>246</sup> Аникст А.А. «Фауст» - великое творение Гете. М.: Знание, 1982. С. 60-61.

<sup>247</sup> Гулыга А. В. Немецкая классическая философия. М.: Рольф, 2001. С. 153.

<sup>248</sup> Аникст А.А. Творческий путь Гете. С. 377-378.

начала, однако «"дьявольское", мефистофельское присущее и Фаусту»<sup>249</sup>. Именно он неосознанно становится причиной гибели Гретхен. Но как раз «страдание, вызванное высоким и красивым чувством, возвышает Гретхен, делает ее мученицей любви»<sup>250</sup>. Категории добра и зла смещаются: белое рождает черное, а черное – белое. Все внимание сосредотачивается на герое. Он находится в непрерывном конфликте с самими собой из-за борьбы несовместимых составляющих своего духа. «В "Фаусте" человек предстает как подлинный центр мира. (...) Фауст не только осознал себя как личность, он столь же осознанно противопоставляет себя всему миру. Его вера в свое могущество очень велика, он поднимает на плечи все бремя нерешенных жизненных вопросов»<sup>251</sup>. Это сближает главного героя гетевской трагедии с экспрессионистским героем, который непрерывно находится в конфликте с окружающим миром. В экспрессионизме внешний мир представляется в состоянии хаоса. Внутренний мир героя также дисгармоничен.

Немецкие режиссеры театра неоднократно обращались к сюжету «Фауста». Первые сценические трактовки трагедии были связаны с романтизмом.

В 1829 году поэт, драматург и режиссер Людвиг Тик ставит «Фауста» в дрезденском Кениглихь-зэксишес Хофтеатер (Дрезденский Придворный театр). Специалист по творчеству Тика Е.А. Ткачева определяет этот спектакль как романтический, с картиной двойственного мироздания и приводит мнение о постановке немецкого драматурга и композитора Фридриха Рохлица: «Сцена разделена на две сводчатых залы, (...) когда во вторую залу входит Мефистофель и Гретхен замечает его сквозь открытую дверь, ее охватывают одновременно ужас и отвращение. Она бросается замертво на соломенный тюфяк; Мефистофель вытаскивает Фауста через дверь во вторую залу, и в этот момент первая зала наполняется белым китайским огнем, вторая – красным; в первую залу медленно спускается ангел с пальмовой ветвью, во второй торжественно поднимается

---

<sup>249</sup> Там же.

<sup>250</sup> Там же. С. 392.

<sup>251</sup> Там же. С. 363.

вверх Мефистофель, а Фауст падает»<sup>252</sup>. Основной конфликт разворачивается между ангелом и Мефистофелем. Мизансценически это противостояние выражено прямолинейно – светлое начало опускается, а темное поднимается. Возможно, прием, когда на «весах» оказывается мир ангелов и мир людей, использовался в спектакле неоднократно для выражения борьбы божественного и демонического.

Близкой к романтизму была трактовка «Фауста» в спектакле режиссера Карла Ставинского в берлинском Кениглихес Шауспильхаус (Королевский театр Берлина) (1838). Оформлял спектакль немецкий архитектор и сценограф Фридрих Шинкель. Именно работа сценографа в этом спектакле является определяющей. В Королевском театре Шинкель оформил 42 спектакля. В своей работе художник ориентировался на античность, но интерпретировал ее достаточно свободно, дополняя элементами других эпох. В изобразительном плане спектакля «Фауст» просматривается выход за пределы эстетики романтизма и разрушение стилевого единства<sup>253</sup>. Немецкий искусствовед Виола Хильдебрандт-Шат называет декорации Шинкеля к «Фаусту» «авангардистскими»<sup>254</sup>: Шинкель выстраивает на сцене комнату Маргариты как закрытое пространство, состоящее из трех стен и потолка<sup>255</sup>. Декорация имеет абстрактный характер. Это одновременно и тесная комната Гретхен и пространство ее души. Важное значение приобретает потолок, символизирующий тупик переживаний героини, ее «загнонность» в угол – невозможность совладать со своим сердцем и предчувствие трагического финала.

На основе опыта Шинкеля русский искусствовед В.И. Березкин делает вывод: «В середине XIX в. в декорационном искусстве романтизма произошло существенное расширение диапазона показываемых художником мест действия.

<sup>252</sup>Rochlitz F. Briefe am Goethe, 29 Aug. 1829 // Jacobs M. Deutsche Schauspielkunst. S. 44. Цит по: Ткачева Е.А. Театр Людвиг Иоганна Тика: Реконструкция постановочного метода Людвиг Иоганна Тика на материале его драматургии. СПб.: Астерион, 2010. С. 105.

<sup>253</sup> См.: Березкин В.И. Искусство сценографии мирового театра. От истоков до середины XX века. М.: Эдиториал УРСС, 1997. С. 129.

<sup>254</sup> См.: Hildebrand-Schat V. Zeichnung im Dienste der Literaturvermittlung: Moritz Retzschs Illustrationen als Ausdruck buergerlichen Kunstverstehens. Wuerzburg: Koenigshausen & Neumann. 2004. S. 295.

<sup>255</sup> См.: Березкин В.И. Искусство сценографии мирового театра. С.130

Утверждалась идея стилевой жанровой множественности. (...) Что же касается кардинального изменения сценической структуры показываемых декорацией мест действия (от двухмерного изобразительного картинного фона до трехмерной, развернутой в пространстве среды), то оно явилось специфическим отражением общих поисков в решении проблемы синтеза, одной из центральных в эстетике романтизма»<sup>256</sup>. На сцене визуализируется внутренний мир героя в контексте обобщенной картины мироздания.

Из спектаклей конца XIX века важной является постановка «Фауста» австрийским актером и режиссером (хотя тогда еще эта должность не рассматривалась как отдельная деятельность) Отто Зоммерштофом. Премьера состоялась 23 июня 1880 года на открытом пространстве, в одном из самых северных лесов Германии – в Грайфсвальдском лесу. Специалист по немецкому театру Г.В. Макарова, исследуя этот спектакль, отмечает, что в нем наметилась тенденция к отторжению от действительности в пользу сосредоточения на внутреннем мире героя: «Грайфсвальдский «Фауст» (...) обозначил тенденцию, связанную на первых порах с утопиями романтиков (...). Намеренное отторжение от реальности представало в качестве признака времени, его яркой мечты»<sup>257</sup>.

Для постановки Зоммерштоф перерабатывает текст Гете, сокращает и дописывает сцены. В результате существенного сокращения «Пролога на небе» спор Бога с дьяволом сводился к заключению пари – насколько хватит силы духа у Фауста, чтобы не поддаться искушениям дьявола. Фауст Зоммерштофа – конкретный человек, в волю наслаждающийся жизнью; он «не стремился дожить до единственно прекрасного мгновения, которое заслуживает того, чтобы длиться вечно, а каждый миг считал прекрасным и упоительным, не думая о вечности, господнем наказании и причиненных другим страданиях»<sup>258</sup>. Финал также был переработан Зоммерштофом. «Быстро менялась декорация, зрителям казалось, что начинается вторая часть "Фауста", и первая гетевская ремарка (...) обозначает

<sup>256</sup> Березкин В.И. Искусство сценографии мирового театра. С. 129-130.

<sup>257</sup> Макарова Г.В. Актерское искусство Германии: Роли – сюжеты – стиль: Век XVII – век XX. М., 2000. С. 105.

<sup>258</sup> Там же. С. 107.

"красивую местность, где Фауст лежит на цветущем лугу". Но продолжения не последовало, "пение под аккомпанемент золотых арф" так и не началось. Вместо музыки духов и ангелов звучал голос Фауста. Он раскаивался во всем и объявлял, что решил скоротать свои дни в монастыре»<sup>259</sup>. Зоммерштоф поставил спектакль о средневековой христианской морали, когда смысл жизни человека сводился к выбору между дьяволом и Богом. Категории добра и зла представляются однозначно, и между ними возможно только прямое противостояние. Герой совершает единственно правильное решение, которое сохраняет его духовную целостность. Главной проблемой постановки Зоммерштофа является внутренняя борьба Фауста и в итоге сохранение его душевной целостности.

Понимание образа человека изменяется на рубеже XIX-XX вв. в связи с формированием нового мировоззрения. Искусство, отражая состояние общества, приобретает кризисный характер. Художники отказываются от идеи целостности. В восприятии «Фауста» мыслителями конца XIX века усиливается конфликт божественного и дьявольского в одной душе. Черт провоцирует Фауста на борьбу с возникающими препятствиями. Преодоление трудностей будит в Фаусте разные стороны его души, и эти стороны борются между собой за право главенства в «душевном пространстве» героя. Художники рассматривают черное и белое не как составляющие единой души, а наоборот, как основную причину внутреннего раскола индивидуума. Формируется понятие «фаустовская душа».

В 1899 году немецкий философ Вильгельм Виндельбанд в лекции, посвященной творчеству Гете, по-новому трактует образ героя в «Фаусте». Опираясь на текст Гете, Виндельбанд делает вывод о том, что при сосредоточении внимания на целостности личности, она все же «выходит за пределы самой себя; на вершинах жизни индивид становится родом, монада – миром, (...) всякое первоначальное переживание в чувстве и созерцании, всякая творческая сила искусства содержат известное освобождение от личного, индивидуального; во всем этом единичное есть нечто большее, чем просто единичное, оно, вместе с тем, содержит в себе и целое. Высший подъем личности есть конец личности.

---

<sup>259</sup> Макарова Г.В. Актерское искусство Германии. С. 108.

"Преодолей свое существо!" – этот возглас слышит Фауст, предпринимая таинственное путешествие в мир чистых форм»<sup>260</sup>.

Проблема «преодоления своего существа» разрабатывается также у Фридриха Ницше. Для философа неважно разделение на «мефистофелевское» и «фаустовское». Для Ницше личность – одинокий индивидуум, субъект, который распадается на множество разных состояний<sup>261</sup>. Отрицание и сомнение в существующей системе понятий способствует тому, что в сознании Фауста развиваются несколько «сущностей», непрерывно борющихся друг с другом. «Противоборство страстей, двойственность, тройственность, множественность "душ в одной груди": это крайнее нездоровье, внутренний развал, растаскивающий целое на части, выдающий и усугубляющий внутреннюю расколотость и анархизм»<sup>262</sup>. Проблема героя XX века, обладателя «фаустовской души» – внутренний «диссонанс», несовместимость с реальностью, неудовлетворенность миром и самим собой. Исследования этих проблем достигли своего апогея в творчестве экспрессионистов. Они развивали образную систему мира, агрессивного по отношению к герою и образ самого героя, «выброшенного-в-мир»<sup>263</sup>.

Освальд Шпенглер, отталкиваясь от концепции Ницше, переосмысливает гетевского «Фауста» и обостряет проблему «фаустовской души». Концепция Шпенглера формируется параллельно с развитием в Германии экспрессионизма. Говоря о трагедии Гете, философ не называет «Фауста» экспрессионистской драмой, но трактует это произведение именно по-экспрессионистски. Шпенглер рассматривает Фауста как одного из самых одиноких героев всех культур; он существует, погруженный в наблюдение и познание своей внутренней жизни<sup>264</sup>. Одиночество сопровождает героя на протяжении всего пути. В этом заключается фаустовский *трагический драматизм*. В связи с этим Шпенглер вводит понятие

<sup>260</sup> Виндельбанд В. Философия XIX века // Фауст и Заратустра. СПб.: Азбука, 2001. С. 69.

<sup>261</sup> См.: Ницше Ф. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей. М.: Культурная Революция, 2005. С. 280.

<sup>262</sup> Там же. С.420.

<sup>263</sup> См.: Breitkopf F.D. Faust: Ein Bildungsdrama. S. 27.

<sup>264</sup> См.: Шпенглер О. Закат Европы. С.259.



«фаустовская драма»<sup>265</sup>. В противоположность малоподвижной, бездейственной аполлоновской драме с масками и возвышенными жестами, с исключительно пассивным действием, происходящим за сценой, т.е. вне визуального восприятия зрителей, фаустовская драма понимает героя как индивидуальность, обладающую неповторимым внутренним миром, который выражается через активное действие героя. Герой борется с пространством, в котором сам существует: «Мир становится враждебным принципом, царством темных сил, воплощением зла (...), вражда между душой и миром есть никогда вполне неизгладимый первоисточник всякого мирознания. Поэтому-то юная душа внезапно осознает одиночество своей человеческой стихии среди всего преходящего. Это – демоническое начало всякой природы»<sup>266</sup>. Помимо противопоставления «аполлоновская – фаустовская драма», Шпенглер противопоставляет античную драму фаустовской. В античной драме все внимание направлено на «телесное состояние»<sup>267</sup>, на «оптическую поверхность тел»<sup>268</sup>, то есть на внешний вид героя. Фаустовская драма обращена к душе, точнее, к ее состоянию и движению<sup>269</sup>.

«Фаустовская душа» стремится вырваться за пределы формы тела, в котором она заточена. В этом Шпенглер усматривает традицию германского эпоса, где центральное место занимает образ пустоты пространства – образ Валгаллы: «Валгалла витает где-то по ту сторону всякой ощущаемой действительности в далеких, темных фаустовских областях (...). Валгалла не привязана к определенному месту. Потерянная где-то в беспредельности, (...) она представляется огромным символом одиночества»<sup>270</sup>. Выход души во «внефизическую» сферу, за пределы тела героя, в мир чувств и настроений наиболее полно визуализируется в экспрессионистском искусстве. «Трагичность заключается уже в самом существовании такого рода людей в жизни. Будь то

---

<sup>265</sup> Там же. С. 412.

<sup>266</sup> Там же. С. 269.

<sup>267</sup> Там же. С. 362.

<sup>268</sup> Там же. С. 348.

<sup>269</sup> Текст на с. 122-129 опубликован в статье: Соломкина Т.А. «Фауст» И.В. Гете на немецкой сцене 1908-1923 // Театрон. 2015. №1 (15). С. 39-47. Здесь с изменениями и дополнениями.

<sup>270</sup> Шпенглер О. Закат Европы. С. 262.

борьба с этим миром, с самим собой»<sup>271</sup>. Стремление прорваться за пределы видимого вносит определенные изменения в картину представления: «Страсть третьего измерения овладевает формой "картины" (...), картина не остается самой по себе, она не обращается к зрителю – она втягивает зрителя в свою сферу. Ограниченный рамой вырез – картина волшебной камеры, верная аналогия сценической картины – изображает собой пространство вселенной»<sup>272</sup>. Одиноким герой рассматривается в контексте мироздания, в процессе непрерывной борьбы с ним.

Данная концепция отражается в развивающемся экспрессионизме. Индивидуальность представляется в момент кризиса, в момент «самораспада». Герой художественного произведения помещается во враждебный ему мир. Мир хочет растворить в себе героя, а тот стремится не допустить распада собственного «Я». Действиями индивидуума движет не только желание сохранить собственную духовную целостность, но также и утопичное желание изменить этот мир. Эта проблема занимает центральное место в экспрессионизме – самом ярком художественном отражении кризиса рубежа XIX-XX вв. Современный исследователь немецкого искусства А.Г. Аствацатуров в разборе образа Фауста обращает особое внимание на трактовку Ницше как героя модерна: «Фауст, каким его видит Ницше, как человек модерна находится в безвыходной ситуации, на которую его обрекает распад культуры на ученую (александрийскую) и варварскую (дионисийскую) со всеми мрачными для человека последствиями. Гетевское искусство, противостоящее этому распаду, показывает жизнь во всех ее широких горизонтах и перспективах, воссоздавая игру жизни во всем спектре ее возможностей»<sup>273</sup>. Говоря о проблеме распада, Аствацатуров не называет «Фауста» экспрессионистским произведением, но трактует его во многом как близкое к данному направлению. «Истину Фауст ищет за пределами морали и религии, он готов вступить в диалог с дьяволом и не боится этого. Явившийся

---

<sup>271</sup> Там же. С. 413.

<sup>272</sup> Там же. С. 429.

<sup>273</sup> Аствацатуров А.Г. Поэзия. Философия. Игра: Герменевтическое исследование творчества И.В. Гете, Ф. Штллера, В.А. Моцарта, Ф. Ницше. СПб.: Геликон Плюс, 2010. С. 12.

Фаусту Мефистофель сразу определил свою метафизическую сущность: "Я часть той силы, что, желая злое, творит, однако, лишь благое". С самого начала он говорит, что разрушение – его стихия. При этом разрушение становится созиданием, и в процессе деятельности всегда появляется светоносное начало бытия»<sup>274</sup>. Фауст Гете стремится к истинному знанию, с помощью которого он сможет изменить мир. «Но при этом он наделен способностью, присущей далеко не всем людям: он вечно не удовлетворен собой и окружающим миром, желает стать лучше и сделать мир более совершенным для других людей»<sup>275</sup>. Подобное понимание трагедии стало причиной высокого интереса мастеров искусства, в особенности экспрессионистского театра и кино, к «Фаусту» Гете.

Актуальным для нового века становится схематичность представления, обобщенность, вневременность, внепространственность. Стирание границ реального и фантастического, сочетание больших и малых пространств, скачки во времени, «наслоение» прошлого на настоящее – все это приводит к тому, что художественное пространство и образ героя в нем изменяется. Происходит очередная переоценка места человека в мире, его возможностей и обязанностей. Экспрессионистский герой понимается как существо с разорванным сознанием, неоднозначное, объединяющее в себе полярные по отношению друг к другу понятия. В экспрессионизме подобные образы создаются путем синтеза искусств, точнее, «сыгранностью искусств»<sup>276</sup>.

Экспрессионисты переосмысливают понятие «гезамткунстверк», берущее начало в оперном искусстве Вагнера. Театр экспрессионистов стремится преодолеть границы между отдельными искусствами и объединить их в системе спектакля<sup>277</sup>. Сценическое пространство, являющееся проекцией внутреннего мира героя, создается с помощью синтеза пластики (людей, предметов, рисунка декорации), движения света, музыки и шумов. Особое место в этом

<sup>274</sup> Там же. С.89.

<sup>275</sup> Аникст А.А. «Фауст» - великое творение Гете. С. 18.

<sup>276</sup> Beil R. Gesamtkunstwerk Expressionismus. Vorwort und Dank. Gesamtkunstwerk // Gesamtkunstwerk Expressionismus. S. 14.

<sup>277</sup> См.: Schultes P. Expressionistische Regie. S. 345.

взаимодействии занимает кино как искусство во многом противоположное театру (в смысле организации художественного пространства и времени, а значит, и зрительского восприятия). **Черты эстетики киноискусства встраиваются в структуру спектакля и видоизменяются согласно условиям сцены, расширяя выразительные возможности театрального повествования.**

Формирование нового вида спектакля с включением в его структуру элементов киноэстетики ярко прослеживается в последовательном воплощении «Фауста» Гете на немецкой сцене и на экране. Воплощение трагедии «Фауст» в театре и кино является важным этапом на пути взаимопроникновения художественных принципов обеих эстетик.

В течение первой трети XX века режиссеры театра и кино Германии неоднократно обращались к произведению «Фауст». Для исследования взаимодействия театра и кино представляют интерес следующие постановки: 1908 – Фауст (1-ая часть) Мюнхенский художественный театр, режиссер Альберт Хайне<sup>278</sup>; 1909 (1-ая часть), 1911 (2-ая часть) и 1913 (1-ая часть) – Дойчес Театер (Берлин), режиссер Макс Рейнхардт; 1923 – Штаатстеатер (Берлин), режиссер Леопольд Йесснер; 1926 – киностудия УФА (Бабельсберг), режиссер Фридрих Вильгельм Мурнау.

В начале XX века еще до утверждения экспрессионизма на немецкой сцене, в театре все чаще наблюдается стремление к отказу от слова – в прошлом главной отличительной особенности драматического театра от других видов искусств. В центре внимания оказывается изображение. «Категория визуальной выразительности становится приоритетной в формировании нового искусства (...), диалог постепенно вытеснялся визуальными образами на сцене»<sup>279</sup>. Определяющим становится движение актера и динамика, создаваемая сценографией. «Драма становится возможной без слова и без звука, без сцены и без одежды, исключительно как ритмичное движение человеческого тела»<sup>280</sup>.

<sup>278</sup> См.: Mahl B. Goethes Faust auf der Bühne: (1806 - 1998); Fragment - Ideologiestück - Spieltext. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1998. S. 95.

<sup>279</sup> Горбатенко М.Б. Оскар Кокошка. Художник и театр. С. 94-95.

<sup>280</sup> Schultes P. Expressionistische Regie. S. 39.

Создатель рельефной сцены и предтеча сценического экспрессионизма Георг Фукс со своими последователями видел в пластическом движении актера расширение выразительных способностей сцены. Фукс, как и его коллеги, актер и режиссер Альберт Хайне и художник Фритц Эрлер, стремился «подчинить все происходящее на сцене единому ритмически-танцевальному принципу»<sup>281</sup> при условии нового способа организации света и пространства. Действия актера напрямую зависели от увеличения и уменьшения интенсивности освещения. Благодаря этому на сцене стало возможным разноплановое изображение – от маленькой комнаты до большого открытого пространства. Эти нововведения технически приближали спектакль к фильму.

Немецкие критики особо отмечают в этой постановке работу Фритца Эрлера, совершившего прорыв в театральном оформлении. Эрлер известен в первую очередь как немецкий художник, автор портретов Герхардта Гауптмана и Рихарда Штрауса, автор агитационных плакатов времени Первой мировой войны. Эрлер – художник большого декорационного стиля. В Мюнхенском художественном театре он работал сценографом («Фауст», «Гамлет» – оба спектакля режиссера М. Рейнхардта, 1909). «Фауст» в Мюнхенском театре – первый спектакль на «рельефной» сцене и одновременно первый опыт Эрлера как сценографа.

Центральная проблема спектакля – бунт «Духа против природы»<sup>282</sup>, выраженный в конфликте фаустовского и мифистофелевского. В отличие от предшествующих трактовок «Фауста», главной героиней в спектакле предстает Гретхен (Лина Лоссен), и на ее образе рассматривается борьба противоположных начал.

Для раскрытия конфликта действие спектакля помещается на грань реальности и фантастичности, во вневременность (хотя в некоторых эпизодах на сцене присутствовали атрибуты определенных исторических эпох, например, точная копия прялки XV века в сцене «Маргарита за прялкой»). В спектакле

<sup>281</sup> Schultes P. Expressionistische Regie. S. 39.

<sup>282</sup> Фукс Г. Революция театра. С. 160.

практически не используется привычная декорация, зрителям представлены лишь «намеки» из цвета, света, тени и человеческих тел. На сцене создавался рисунок светом и цветом. Например, при появлении Духа Земли в рабочем кабинете Фауста стены комнаты освещались кроваво-красным светом, а занавес становился темно синим, так что фигура Фауста (Мэтью Лютценкирхен) выделялась на нем темным силуэтом<sup>283</sup>. Перед зрителем представал уже не сам Фауст, а дух Фауста. Так что разговор с появившимся Духом Земли происходил на уровне метафизическом.

Этому принципу через несколько лет последует и экспрессионистский кинематограф: на экране будет представлена только часть происходящего действия. То, что остается за кадром, додумывается зрителем. Достаточно вспомнить кадры из фильмов раннего экспрессионизма: в картине Роберта Вине «Кабинет доктора Калигари» убийство студента сомнамбулой представлено изображением теней на белой стене. Самого убийства зритель не видит. Неведение и домысливание картины создает напряжение. В фильме Ф.В. Мурнау «Носферату. Симфония ужаса» вампир поднимается по лестнице к комнате героини. Но зритель видит только черную тень вампира, который медленно крадется к двери в спальню. Подробности изображения оставлены на домысливание зрителем, что опять же усиливает ощущение ужаса.

В первой сцене мюнхенского «Фауста» герои возникали из «мистической бездны» – на заднем плане располагались дведвигающиеся стены. Благодаря работе со светом на сцене создавались разные пространственные отношения. Изменение силы света создавало картину постепенного приближения и удаления героев от зрителей, соответственно увеличения и уменьшения героев в размере и в соотношении их резких и нерезких очертаний. При заполнении сцены ярким белым светом создается впечатление безграничного пространства, в то время как постепенное снижение интенсивности света на определенном участке сцены уменьшает его визуально. Так решена сцена в комнате Гретхен. Вместо

---

<sup>283</sup> См.: Mahl B. Goethes Faust auf der Bühne. S. 96.

традиционной выгородки с множеством реквизита эффект маленького помещения создавался изменением силы и направленности света.

Подобные световые эффекты стали возможны только при использовании в спектакле нового вида декорации – Эрлер разрабатывает нейтральную декорацию (это напоминает декорацию комнаты Гретхен Ф. Шинкеля). «Стена в форме куба стилистически обозначала пространство тюрьмы, подвала, церкви и стены дома»<sup>284</sup>. Благодаря прямому верхнему свету и различно интенсивному освещению фона сцены фигуры актеров выделялись на ней силуэтами, иначе говоря, зрителю был представлен рельефный подвижный рисунок сценического действия. Обилие света визуально создавало ощущение мягкого передвижения актеров, вплоть до «таяния» силуэта на сценическом фоне. «Свет имеет силу растворять материальную сущность предметов, дематериализировать их, так что полотно, на которое брошен яркий свет, превращается в какой-то световой фантом неизведанной глубины»<sup>285</sup>.

Подобный прием используется в параллельно развивающемся кинематографе и называется «наплыв» или «наложение кадров» – наслаивание одного изображения на другое, в результате чего черты одного «растворяются» в другом. В фильмах 1910-х гг. этот прием еще не имел художественной ценности и использовался только в качестве смягченного перехода от кадра к кадру. Скорее всего, в мюнхенском спектакле прием «наплыва» имел определенное художественное значение. Хайне, Эрлер и Фукс пытаются нащупать «порог», где заканчивается божественное и начинается дьявольское, поэтому сценическое повествование ведется на грани реальности и ирреальности. «Фауст» раскрывается как история борьбы противоположностей. Возможно, сцены метафизического мира как раз были представлены с помощью интенсивного освещения, придающего изображению «нереальный» вид. Прием «наплыва»

---

<sup>284</sup> Braulich H. Max Reinhardt. Theater zwischen Traum und Wirklichkeit. Berlin: Henschelverlag, 1966. S. 117.

<sup>285</sup> Фукс Г. Революция театра. С. 140-141.

визуализирует идею Гегеля, «объединяя» воедино картины земного и сферического мира<sup>286</sup>.

Судя по текстам Фукса об истории Мюнхенского художественного театра с подробным описанием спектакля «Фауст», можно сделать вывод, что центральным образом в постановке был образ Грехен и процессы, происходящие в ее душе. Именно в образе Гретхен развивается основной конфликт спектакля – диалектическая борьба фаустовского и дьявольского. «В Гретхен есть что-то от лика божества (...). Но в ней чувствуется и что-то от дьявольского наваждения»<sup>287</sup>. На передний план выходят видения и чувствования героини. «При постановке сцены в соборе, хотя актер, игравший «злого духа», и был совершенно скрыт от публики, действие могло идти шепотом, и все же, каждый слог был отчетливо слышен до самых последних рядов. (...) Все это (...) производило впечатление чего-то призрачного, нечеловеческого, как если бы это были видения души самой Гретхен. (...) Игравший духа понижал свой голос до такой степени, что на всякой другой сцене (...) он был бы совершенно неслышен. Но только таким понижением тона и можно было достигнуть той цели, какую ставил себе автор: создать звуковое впечатление настолько призрачное, чтобы оно казалось внутренним голосом, который слышится Гретхен»<sup>288</sup>. Субъективные ощущения героини делаются видимыми и слышимыми.

Духовная борьба Гретхен наиболее полно раскрывается в «двойственной», по словам Фукса, сцене «Маргарита за прялкой». В художественной системе «Фауста» данная сцена представляет собой «отдельное произведение» – это монодрама, душевная исповедь беззаветно влюбленной девушки. «С одной стороны, она (*эта сцена – прим. Т.С.*) должна представить всего лишь прекрасную, мечтательную, тоскующую девушку за прялкой, с другой стороны – сцена эта должна дать монументальное видение, которое бросает вещей свет на

<sup>286</sup> Текст на с. 129-136 опубликован в статье: Соломкина Т.А. «Фауст» И.В. Гете на немецкой сцене 1908-1923 // Театрон. 2015. №1 (15). С. 39-47. Здесь с изменениями и дополнениями.

<sup>287</sup> Фукс Г. Революция театра. С.161.

<sup>288</sup> Там же. С.123.



рождение и конец всех индивидуально-личностных переживаний»<sup>289</sup>. Сцена игралась не в саду, что было бы удобнее чисто с технической стороны, а в обстановке комнаты Гретхен. Режиссер помещает героиню в небольшое пространство, где, подобно среднему и крупному планам в кино была представлена только Гретхен и частично освещенный нейтральный реквизит (стена, занавес). Внимание зрителей концентрировалось на Гретхен. В этой сцене героиня «проходила» путь, который проходит ее душа – от тоски по любви к крику о любви. Сочетание смирения и бунта, переход от шепота к крику – на «крупном сценическом плане» все это сближает Гретхен с экспрессионистским героем.

Для развития кино и театра экспрессионизма большое значение имела специфическая пластика актеров Мюнхенского художественного театра. Фукс, обращаясь к актерам театра, говорил о первостепенном значении пластики: «Не забывайте, что искусство сцены исходит от танца. То, что служит средством выражения в танце, является естественным орудием экспрессии и для актера, с той только разницей, что в драматической игре самая задача выражения получает более широкий характер. Чем ближе к связному ритму танцевальных движений, тем совершеннее творчество актера, хотя при этом он никогда не должен стать танцором в буквальном смысле слова»<sup>290</sup>. Фукс не возносит танец до смыслообразующего элемента спектакля; танец – это только «чувственный импульс, который переходит в драматическое действие при помощи творческих идей фантазии, при помощи разных пластических представлений и интеллектуальных моментов»<sup>291</sup>.

Выстраивание пластической партитуры осложняется обилием источников света и небольшой глубиной сцены. Актеры работают в одной плоскости друг с другом и в непосредственной близости от фона. Сценическое изображение становится «рельефным»<sup>292</sup> – все объекты располагаются предельно близко к

<sup>289</sup> Фукс Г. Революция театра. С.162.

<sup>290</sup> Там же. С. 92-93.

<sup>291</sup> Там же. С. 94.

<sup>292</sup> См.: Fuchs G. Die Schaubühne der Zukunft. Schuster & Loeffler: Berlin, 1905 S. 117.

зрителю, буквально «выступая» за границы сцены. Таким образом, создается впечатление, что герои спектакля существуют не в рамках сценического портала, а независимо от него. Художественная реальность выходит за границы сцены. Этот прием будет развиваться в экспрессионистском театре и кино.

Большое значение для становления театрального экспрессионизма имеет само ощущение рельефности, разработанное в мюнхенском театре. Экспрессионисты создавали на сцене нечто подобное «выступающему» за рамки сцены изображению. Это в первую очередь касается сценической и экранной живописи – декорации Р. Неппах в спектакле «Превращение» К. Мартина, декорации В. Рутмана, Г. Варма и В. Рерига в фильме «Кабинет доктора Калигари» Р. Вине и др. Для сцены и для экрана художники использовали преимущественно черно-белую гамму. За счет резкого контраста цвета создавалось впечатление объемности, например, вогнутое окно черного цвета в светлом домике, крупный план ярко белого лица на черном фоне. В экспрессионизме подобные приемы использовались для усиления чувственного эффекта.

Идею усиления изобразительной, пластической стороны постановки продолжил претворять в жизнь Макс Рейнхардт. Спектакли Рейнхардта нельзя причислить к определенному художественному направлению. Он работал в импрессионистской и экспрессионистской эстетике, в эстетике модерна, иногда перемешивая стили, иногда уделяя большее внимание тому или иному направлению. В отличие от Фукса, Эрлера и Хайне, Рейнхардт ставит задачу создания «синтетического» театра, где включает в работу все возможные выразительные средства сцены. «Для каждой отдельной фазы было прописано настроение и ритм. Были подробные указания к технике, декорации, музыке и освещению, мимике и жестикуляции, речевому выражению и выражению движения, позам и темпу; они (*режиссерские тетради Рейнхардта – прим. - Т.С.*) показывают, как он композиционно распределял все элементы театра, чтобы заставить множество отдельных частей и действий объединиться в единой

настроенческой и образной взаимосвязи»<sup>293</sup>. Характеризуя театр Рейнхардта, Пауль Шультес говорит, что его безусловным центром был актер. Это утверждение не совсем точно. Безусловно, Рейнхардту важен актер, но только как одно из выразительных средств, которое взаимодействует с другими выразительными средствами (декорацией, освещением, шумами, музыкой). Ведь именно Рейнхардт первым из немецких режиссеров создает образ толпы как стихии, единого организма. «Своеобразие режиссуры Рейнхардта, особая природа его новаторства (...) заключались в стремлении *примирять крайности*, соединяя в единое целое разные, зачастую считающиеся антагонистическими, эстетические принципы»<sup>294</sup>. Это позволяет определить театр Рейнхардта как «тотальный», т.е. в создании сценической реальности в равной степени участвуют все доступные выразительные средства.

Рейнхардт неоднократно обращается к «Фаусту» Гете, по-разному трактуя это произведение. Режиссер пробует разные актерские составы, новые интерпретации образов и пространства, в котором существуют герои. Рейнхардт применяет технические нововведения (поворотный круг, деление сцены на сегменты, контрастное локальное освещение), что придает пространству и времени в спектакле подвижность, сравнимую с кинематографом.

Известно, что у Рейнхардта была идея решения «Фауста» как монодрамы. Г.В. Макарова пишет о несостоявшемся замысле Рейнхардта, когда Фауста и Мефистофеля должен был играть один актер. Подобное решение было бы прямым воплощением диалектики Гегеля, когда одна сущность объединяет в себе светлое и темное. «Рейнхардт стремился придумать такое решение, чтобы на сцене был один актер-Фауст, чтобы он разговаривал с собой, со своим вторым "Я"»<sup>295</sup>.

Несмотря на то, что данный эксперимент не был реализован – в спектакле 1909 года Фауста и Мефистофеля играли разные актеры – Фридрих Кайслер

<sup>293</sup> Schultes P. Expressionistische Regie. S.41.

<sup>294</sup> Бояджиева Л. Рейнхардт. Л.: Искусство, 1987. С.51.

<sup>295</sup> Макарова Г.В. Театральное искусство Германии на рубеже XIX-XX вв. С. 89.

(Фауст) и Рудольф Шильдкраут (Мефисто), Рейнхардту удалось создать дуалистический образ мироздания, отражающийся в душе Фауста.

Спектакль начинался с «Пролога на небе». Однако небесной картины в традиционном представлении не было. «На сцене, во всю ее высоту было возведено что-то вроде платформы, обитой черной тканью. Возможно, это катафалк? Нет, это как раз и есть небеса»<sup>296</sup>. С самого начала Рейнхардт строит спектакль на противостоянии света и тьмы. Режиссер обостряет этот конфликт и переворачивает цветовую символику. «Черные небеса» в виде огромной конструкции, затянутой тканью больше напоминали Вселенную. «На срединной высоте возведено что-то вроде подиума, на котором на корточках сидит Мефисто. Падающие сверху три луча света символизируют трех архангелов. При этом ни самих ангелов, ни сияния небес, ни небесного войска не видно»<sup>297</sup>. Свет работает на сцене наравне с актером. Рейнхардт ставит в центр проблему кризиса индивидуальности и рассматривает ее на сопоставлении обыденности и ирреальности. Фауст-Кайслер – одинокий страдающий герой, существующий в двух «измерениях». Но трагедия в том, что в обоих мирах Фауст ничего не может изменить. Земной мир «душит» его своими книгами, и одновременно над Фаустом нависают высокие стены – словно вестники мира ирреального. Рейнхардт делает героями спектакля сами эти пространства: в кабинете Фауста узнаваемые элементы земного мира – стол, стул, книги – сочетаются с черными голыми стенами, устремленными вверх.

Во многом сочетание противоположных миров Рейнхардт реализует с помощью поворотной сцены. Этот факт имеет большое значение для взаимодействия театра и кино. В 1905 году режиссер применил поворотный круг в спектакле «Сон в летнюю ночь» (Нойес Театер, Берлин). В этом спектакле поворотная сцена использовалась как «волшебный аттракцион» – сценическое пространство двигалось относительно зрителя, осуществлялось быстрое

---

<sup>296</sup> Goldmann P. Literatenstücke und Ausstattungsregie: polemische Aufsätze über Berliner Theater-Aufführungen Frankfurt am Main: Rütten & Loening, 1910. S. 135.

<sup>297</sup> Ibidem.

перенесение актеров из одного места действия в другое и слияние атмосфер. Кроме того, возможность движения декораций избавляла от необходимости перестановок.

В «Фаусте» поворотная сцена имела иное художественное значение. Немецкий театровед Пауль Гольдман, анализируя спектакль Рейнхардта, говорит о главном минусе встроенной поворотной сцены – занимая много места, она не дает возможности создавать перспективу, т.е. не позволяет использовать глубину сцены<sup>298</sup>. Но не перспектива была главной для режиссера. Рейнхардту важнее было, подобно Крэгу, выстроить пространство по вертикали, без обозначения его границ и сделать возможной моментальную смену мест действия. Благодаря установленной на поворотной сцене сегментной конструкции с площадками, секторами и лестницами, стало возможным параллельное развитие событий на сцене и непосредственное сопоставление «малого» и «большого» мира<sup>299</sup>.

«Когда мы показываем зрителю противоположные места действия и все события на сцене проходят непрерывно, для зрителя пропадают паузы во времени, мы создаем ту тесную связь, которая необходима, чтобы чувствовать "Фауста" и все развитие событий в нем как в реальности. Перед зрителем то здесь, то там – везде проносятся события. Никакой занавес не отделяет зрителя от действующих лиц на сцене, так что все становится действительностью, (...) Мы видим, как человек занимается делами в рабочем кабинете, человек, судьба которого в это же самое время решается наверху, но сам человек и не подозревает об этом»<sup>300</sup>. Люди, замкнутые в земном мире беззащитны перед метафизическими силами, которые в любой момент могут решить их судьбу. Симультанная сцена обостряет конфликт мифистофельского и фаустовского. Рейнхардт помещает Фауста в мир дисгармоничный, «распадающийся» на сегменты и площадки, поочередно высвечиваемые, а это уже черты экспрессионистской эстетики и одновременно попытка сценического «монтажа».

<sup>298</sup> Goldmann P. Literatenstücke und Ausstattungsregie. S.137.

<sup>299</sup> См.: Топер П. Фауст Бориса Пастернака // Гете И.В. Фауст. М.: Текст, 2003. С. 523.

<sup>300</sup> Reinhardt M. Schriften: Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1974. S. 196-197.

В сцене «Тюрьма» Рейнхардт использует прием освещения, который через 11 лет повторится на экспрессионистском экране в «Кабинете доктора Калигари» Р. Вине, а затем и в «Носферату» Ф.В. Мурнау. Пробираясь в темницу к Гретхен, Фауст несет с собой фонарь. Свет от него попадает на место, где была Гретхен перед тем, как Фауст подошел к ней. Но практически все действие между Фаустом и Гретхен представлено на стене, в виде теней. Сцена «Тюрьма», безусловно, является кульминацией произведения. Не случайно, в этот переломный момент зритель видит только силуэты героев. Тени являются душевной проекцией Фауста и Гретхен. Их диалог в тюрьме приобретает надреальный характер. Гретхен душой уже не в земном мире. Ее физическая оболочка не имеет для нее никакого значения.

В этой же сцене Рейнхардт применяет сценический «крупный план». «В спроектированной Альфредом Роллером сцене в тюрьме (...) он (*Рейнхардт – прим. – Т.С.*) с помощью освещения сконцентрировал внимание на определенном моменте и с помощью луча прожектора, который в экспрессионистской драматургии выростал до первостепенного драматургического фактора, вырезал из темноты тесно прижатые друг к другу головы Фауста и Гретхен»<sup>301</sup>. Прием крупного плана станет неотъемлемой частью рейнхардтовских постановок «Фауста». С помощью укрупнения изображения Рейнхардт акцентировал тончайшие эмоциональные моменты спектакля, визуализируя метафизическую сторону жизни героев.

В финальной мизансцене Рейнхардт пробует еще один прием, ставший в скором времени ярким признаком киноэстетики. «Финал был поставлен почти на пустой площадке: кающаяся Маргарита оставалась один на один со зрителями, а Фауст и Мефистофель стояли далеко от рампы, в темноте почти неразличимые»<sup>302</sup>. Неразличимые потому, что в этот момент осуществляется диалектическое объединение фаустовского и мефистофельского. Мизансценически Маргарита, Фауст и Мефистофель образовывали диагональ.

<sup>301</sup> Schultes P. Expressionistische Regie. S. 42-43.

<sup>302</sup> Макарова Г.В. Театральное искусство Германии на рубеже XIX-XX вв. С.216.

Яркий передний план и постепенно уменьшающаяся различимость объектов визуально углубляет пространство и, тем самым, нагнетает ощущение безграничного холодного пространства. Гретхен находилась ближе всех к зрителям. Глядя на нее, можно было прочесть ее настроение и чувства. Гретхен, подобно главному герою пьесы «Нищий» Р. Зорге (1912) – единственный земной персонаж, способный на страдание и прощение. Неразличимые Фауст и Мефисто находятся в этой сцене вне земного пространства, «по ту сторону добра и зла».

Сценическое пространство во всех отношениях противоположно кадровому: оно большое, открытое, а в случае черного задника «безгранично глубокое». Объекты представляются здесь только в своих подлинных размерах. Укрупнить объект на сцене возможно либо переместив его ближе к переднему краю (в этом случае увеличение будет незначительным), либо, выделив его светом, а все окружающее погрузив в затемнение. Черты объекта в условиях локального освещения делаются более резкими, что оказывает сильное суггестивное воздействие на зрителя. Экспериментируя с организацией сценического изображения, Рейнхардт трактует Фауста по-экспрессионистски. Герои вступают в конфликт с пространством. Этот конфликт выражается в нескольких аспектах:

- маленький герой и огромная декорация (Фауст на фоне высоких стен, уходящих в высоту),
- «земной» герой и ирреальное пространство (маленькая Гретхен, способная чувствовать и прощать перед холодным черным небосклоном).

Помещение актера в темноту, высвечивание его ярким лучом света для визуального приближения – приемы, ставшие основными для театрального- и киноэкспрессионизма. Подобное пространственное решение (передвижение героев по диагонали, постепенное углубление пространства) можно наблюдать в фильме-предшественнике экранного экспрессионизма «Другой» режиссера М. Мака (1912). Постепенным углублением кадра и движением на камеру и от камеры достигается эмоциональное напряжение и нагнетание ужаса. Финальная мизансцена с Гретхен – предчувствие первой экспрессионистской пьесы «Нищий»

и слов главного героя: «Все, что осталось у меня – только сцена!»<sup>303</sup>. Имитация крупного плана на сцене в условиях контрастного освещения обостряет проблему одиночества героя и его несовместимости с окружающим миром.

Сближение эстетик театра и кино усиливается в работе Рейнхардта над второй частью «Фауста» (1911). Во многом этому способствовала специфика текста Гете: «Здесь почти нет психологических мотивов, отсутствует изображение страстей. Нет и фабулы в обычном понимании этого неперменного элемента художественных произведений. Трудно уловить и единство действия, да его, кажется, и вовсе нет. Персонажи здесь не столько жизненные характеры с определенной судьбой, сколько обобщенные фигуры»<sup>304</sup>. Рейнхардт помещает сценическое действие в контекст мироздания, обобщая и схематизируя образы: «Макрокосм и микрокосм соединяются в едином чувстве, и природа раскрывается ему (*Фаусту – прим. – Т.С.*) во всей своей многообразной красоте, мощи и величии, и эта игра мироздания захватывает Фауста, он чувствует дыхание жизни»<sup>305</sup>. Такая концепция спектакля потребовала особого устройства сцены и особого способа освещения.

Художник и декоратор Альфред Роллер расположил на сцене 5-метровую сегментную конструкцию – «модель Вселенной». В пространстве сцены надо было создать особый темп хода времени, особый способ изображения. Для этих целей в спектакле используется поворотный круг и подвижное контрастное освещение, благодаря чему на сцене осуществлялся «монтаж». Это очередной шаг на пути сближения эстетик театра и кино.

«Мизансцены менялись со сменой освещения, отдельные элементы пространственных сооружений создавались при помощи света, яркого либо призрачного, рассеянного. Так, в "Классической Вальпургиевой ночи" на стенах плясало "зловещее ночное сияние, постепенно пробуждались застывшие фигуры

<sup>303</sup> Цит. по: Göbel K.J. Drama und dramatischer Raum im Expressionismus: Eine Entwicklungslinie des modernen Dramas von Richard Wagner bis Reinhardt J. Sorge: Inaugural-Dissertation. Köln, 1971. S.154.

<sup>304</sup> Аникст А.А. Творческий путь Гете. С. 495.

<sup>305</sup> Аствацатуров А.Г. Поэзия. Философия. Игра. С. 147.



из мрамора, шумели кусты и камыши, в призрачном танце кружились не то люди, не то призраки", свет прожектора выхватывал из темноты разные группы – публике казалось, что на сцене одновременно находится очень много людей»<sup>306</sup>. Аствацатуров предлагает рассматривать «Классическую Вальпургиеву ночь» как «вселенский маскарад, сценарием которого является мировое становление»<sup>307</sup>. Максимальное обобщение и яркая выразительность сцены, страшные образы в контрастном подвижном свете – все эти признаки позволяют отнести данную сцену к экспрессионистскому стилю. Хаотичное высвечивание предметов и частей тел актеров сосредотачивало внимание зрителей на деталях, что раньше возможно было только на экране, на крупном плане (до 1912 года укрупнение создавалось сужением поля зрения в кадре, т.е. видимой была только нужная часть изображения, остальное затемнялось).

Монтаж светом способствует «разноплановому» изображению на сцене. Тем самым достигается заложенное в тексте Гете одновременное наблюдение макро- и микрокосма. Перед зрителем – дисгармоничный мир, состоящий из движущихся световых пятен, каждое из которых, если присмотреться, содержит отдельный «микрокосм».

Подобный метод работы прожекторами уже через несколько лет будет развивать самый лирический экспрессионистский режиссер Рихард Вайхерт в спектакле «Сын» по пьесе В. Хазенклевера (1918). Метод конструирования сценической реальности с помощью лучей прожектора получит название «прожекторная режиссура».

Для создания модели мироздания с возможностью разномасштабного и разноракурсного изображения Роллер разместил сценические строения на так называемых сегментах и «только в финале открывалось клубящееся пустое пространство, Фауст стоял в центре, спиной к зрительному залу, а по круглому горизонту проплывали облака»<sup>308</sup>. Таким образом, в финале Фауст (Фридрих

<sup>306</sup> Макарова Г.В. Театральное искусство Германии. С. 221.

<sup>307</sup> Аствацатуров А.Г. Поэзия. Философия. Игра. С. 185.

<sup>308</sup> Макарова Г.В. Театральное искусство Германии. С. 220.

Кайслер) становится субстанцией, которая смотрит в глубину своей души и видит, как медленно и, одновременно, стремительно проносится перед ним мир. Благодаря поворотному кругу на сцене стала возможной динамичная визуализация субъективных процессов героя, при наблюдении его самого. При движении круга относительно неподвижного объекта, располагающегося на авансцене, выстраивается двойная экспозиция. Фауст-Кайслер, стоящий на переднем плане, визуально отрывается от движущегося фона. Изображение обретает глубину, а значит, становится объемным и реалистичным. На экспрессионистском экране прием двойной экспозиции утвердился в картине Мурнау «Носферату. Симфония ужаса». В этом фильме режиссер создаст страшный фантастический мир в реальных условиях. Показательный эпизод – гибель вампира перед открытым окном, откуда в темную комнату льется утренний свет. В кадре совмещаются два изображения, снятые с одной точки: открытое окно и актер на фоне открытого окна. Через 4 года после выхода «Носферату» соединение метафизического и реального мира методом «двойной экспозиции» Мурнау применит и в фильме «Фауст» в эпизоде «Крик Гретхен». На экране этот прием способствовал усилению чувственного воздействия душевного порыва Гретхен на зрителя.

В трактовке Рейнхардта все, что окружает Фауста, носит условный характер. Фауст проходит свой путь в мире, где все абстрактно и обобщено. Рейнхардт подвергает строгому отбору все, что помещает на сцену – эта особенность работы с пространством характерна для кинематографа. Например, место действия обозначается одной деталью: дворец обозначается одним тронном. Создается впечатление, что окружающее героя пространство «ненастоящее», оно «играет» с ним, а Фауст по-настоящему преодолевает его. Все решения, которые принимает Фауст, кажутся ничтожными и бесполезными по сравнению с безмолвным титаническим пространством. Тем острее воспринимается финал спектакля – Фауст наедине с собой. Вокруг него – пустота. Рейнхардт ставит проблему бесполезности усилий Фауста в неисправимо дисгармоничном мире.

---

Проблема взаимодействия Фауста с миром разрабатывается в спектакле Рейнхардта «Фауст» (1-ая часть) 1913 года.

В центре спектакля оказывается проблема формирования личности и осуществления этой личностью собственного выбора. Главным героем представляется Фауст, объединяющий в себе земной и потусторонний миры. Немецкий историк и критик театра Герберт Йеринг в рецензии на этот спектакль обращает внимание на разность актерских природ исполнителей Фауста, Мефисто и Гретхен. Не вызывает сомнения, что это сознательный режиссерский ход. Именно на сопоставлении трех разных образов и строится конфликт спектакля. Актеры, исполнявшие главные роли, представляли три разных направления в искусстве: Фауст – Эдуард фон Винтерштейн – работает в романтической манере. Фауст-Винтерштейн – это человечески страдающий борец, захватывающий «глухой, тихой, характерно немецкой монументальностью»<sup>309</sup>. Исполнительница роли Гретхен – Августа Пюнкесду – создает образ естественной, земной девушки, говорящей обычным голосом. Гретхен – единственный персонаж в спектакле, представляющий собой индивидуальность с подробно разработанным характером, основной чертой которого, по мнению Йеринга, была сентиментальность<sup>310</sup>. В противовес земной Гретхен и романтическому Фаусту, Вернер Краусс в роли Мефисто – яркий пример чисто экспрессионистского исполнения.

На сцене представлены три разные актерские манеры игры. Контраст в способах игры усиливает контраст между героями. Все же при том, что Фауста окружают тени потустороннего мира, в нем также присутствуют черты земного человека, и это объединяет его с Гретхен. Снова гегелевская диалектика – герой объединяет в себе дьявольское и чистое человеческое начало.

Полная противоположность Фаусту и Гретхен – Мефисто. Мефисто-Краусс как будто весь состоит из «намеков». Его пластика сдержанная, всегда напряженная; движения, мимика, взгляд всегда чуть незакончены, что-то

<sup>309</sup> Ihering H. Von Reinhardt bis Brecht. Berlin, 1961. Bd.I. S.105

<sup>310</sup> См.: Ibidem. S.106.

«недоговаривающие». По словам Йеринга, образ Мефистофеля Краусс создает при помощи трех штрихов: резкое, пронзительно-саркастическое звучание; «взгляд, направленный в пол оборота, никогда не смотрящий прямо на партнера, но выслеживающий его сверху; походка – движения, зависающие в воздухе»<sup>311</sup>. Главным выражением роли, выражением неудержимой злобы, становится движение тела. Задача актера – «сделать движение событием и, наконец, драматическим действием»<sup>312</sup>. Движение становится выразительнее слова.

Краусс создает образ Мефисто с помощью пластики и мимики. Он нарочно не доводит движение до конца или делает его с чрезмерной силой. «Снова телесное выражение смысла. Когда Вернер Краусс стоит, облокотясь на что-то, то кажется, что он поспешно уходит. Когда он идет, он так тащит за собой ноги, что хромота превращается в невесомый полет, в призрачный танец»<sup>313</sup>. Неестественная пластика Краусса и выборочное освещение его фигуры создают образ потустороннего зла, несовместимого с реальностью<sup>314</sup>. Мефисто-Краусс это зло, постоянно изменяющееся – от быстрого до нарочито замедленного; соответственно этому Краусс чередует плавное и резкое ведение своих сцен, что по темпу приближает ход спектакля к кинематографическому с возможностью управления скоростью изображения. В немецком искусствоведении при обсуждении выразительной пластики актеров экспрессионизма часто используется термин «Intensität» («интенсивность»). Исходя из экспрессионистского контекста, на русском языке было бы точнее охарактеризовать это как «сверхнапряжение» («Überspannung»), или, говоря образно, состояние «сжатой пружины», когда невозможно сдерживать в себе накопившуюся эмоцию, и она вырывается наружу.

---

<sup>311</sup> Ibidem.

<sup>312</sup> Schreyer L. Expressionistisches Theater: aus meinen Erinnerungen. Hamburg: Toth, 1948. S.44.

<sup>313</sup> Ibidem.

<sup>314</sup> Текст на с. 146-148 опубликован в статье: Соломкина Т.А. К определению специфики экспрессионистского актера: Вернер Краусс на сцене Дойчес театра и в экспрессионистском кинематографе // Феномен актера: профессия, философия, эстетика. СПб.: СПбГАТИ, 2013. – С. 78-82. Здесь с изменениями и дополнениями.

Именно принцип «сжатой пружины» лег в основу танцевального искусства Германии середины 1910-х гг. Это были новаторские танцевальные представления, противопоставляющие себя классическому балету. Подобно художникам группы «Мост», искусство понималось экспрессионистскими танцорами как выражение субъективного чувства.

В начале XX века австрийский хореограф Рудольф Лабан развивал школу неклассического танца. Эстетика новой хореографии была во многом близка параллельно развивающемуся экспрессионизму. В построении пластического рисунка Лабан, как и художники и режиссеры-экспрессионисты, отталкивался от движения внехудожественного, чистого движения как выражения сиюминутного внутреннего состояния, эмоционального надлома. Ярче всего новая хореография проявилась в творчестве ученицы Р. Лабана – немецкой танцовщицы Мари Вигман (1886-1973).

В 1914 году состоялось первое представление экспрессионистской хореографии – миниатюра «Танец ведьмы» в исполнении Вигман. Танец исполнялся босиком, что делало пластическое выражение более свободным. Преобладали резкие изломанные движения, напоминающие экспрессионистские рисунки. Как в живописи и театре, особое внимание в танце уделялось выражению лица и глаз.

Возможно, что рейнхардтовский «Фауст», и особенно работа Краусса в роли Мефистофеля оказали прямое воздействие на развитие танцевального экспрессионизма. Для того, чтобы показать на сцене процесс изменения человеческого духа через изображение лица и отдельных частей тела актера (глаза, брови, кисти рук, колени), театральные экспрессионисты включают в спектакль приемы экранного искусства. Можно сделать вывод о том, что сценический мир со строгими архитектурными декорациями ограничивает героя, словно иллюстрируя невозможность его развития и изменения. Кинематографический подход к изображению – сосредоточение внимания на деталях – «разрывает» сценическую реальность и открывает путь в душевную сферу героя. Подлинным является лишь чувство. Единственно возможной формой

выражения героев становится «крик»<sup>315</sup>. Он существует не только в форме звука (голос актера, шумы, музыка), но и в форме движения (актерская пластика), декорации и света<sup>316</sup>.

Пластика актеров экспрессионизма на сцене и в кадре практически идентична. Наблюдая за движениями актеров, можно сделать вывод, что они «накапливают» напряжение в ногах, руках, бровях, глазах. В зависимости от состояния ног и рук меняется походка; походка влияет на состояние спины и грудной клетки – изменяется осанка; осанка влияет на положение плечевого пояса; плечевой пояс определяет подвижность шеи и головы; положение головы определяет характер мимики. Эмоциональный «выплеск», «крик» выражается в кульминации пластической партитуры актера, когда напряжение достигает максимального уровня. Данное явление можно назвать «пластическим криком»<sup>317</sup>.

«Крик» – в форме слов или движений – приравнивается в экспрессионистском искусстве к событию. Режиссер и теоретик экспрессионистского театра Лотар Шрайер вводит термин «драма движения» («das Bewegungsdrama»), когда изменение героя представляется не столько через его непосредственные действия, сколько через изменение пластики. Надрыв и отчаяние героя визуализируются, когда «корпус и конечности поворачиваются из стороны в сторону, так что (...) в представлении достигается общее ощущение боли; лица должны эффектно участвовать в игре»<sup>318</sup>. Поэтому определяющим сценическим приемом становится «крупный план». Но крупный план в кино – это не просто укрупнение изображения. Это определенный способ существования актера. Любое изображение, увеличенное в рамках небольшого пространства

<sup>315</sup> Текст на с. 138-150 опубликован в статье: Соломкина Т.А. «Фауст» И.В. Гете на немецкой сцене 1908-1923 // Театрон. 2015. №1 (15). С. 39-47. Здесь с изменениями и дополнениями.

<sup>316</sup> Текст на с. 149-151 опубликован в статье: Соломкина Т.А. Пластическая выразительность немецкого экспрессионистского актера на сцене и на экране. 1914 – 1921 гг. // Вестник академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2015. №1 (36). С. 148-154. Здесь с изменениями и дополнениями.

<sup>317</sup> Текст на с. 149-150 опубликован в статье: Соломкина Т.А. К определению специфики экспрессионистского актера: Вернер Краусс на сцене Дойчес театра и в экспрессионистском кинематографе // Феномен актера: профессия, философия, эстетика. СПб.: СПбГАТИ, 2013. С. 78-82. Здесь с изменениями и дополнениями.

<sup>318</sup> Schreyer L. Expressionistisches Theater. S. 44.

кадра, представляется более четким и оттого более реалистичным, что повышает эмоциональное воздействие на зрителя<sup>319</sup>. Этот прием можно часто увидеть в экспрессионистском театре; ярче всего это проявилось у Вайхерта в спектакле «Сын» (1918) и у Фалькенберга в «Барабанах в ночи» (1923).

Метод работы «на крупном плане» в театре и кино разрабатывают актеры Эрнст Дойч (нищий в спектакле «Нищий» М. Рейнхардта, кассир в к/ф «С утра до полуночи» К.Мартина); Конрад Файт (священник в спектакле «Коралл» М. Рейнхардта; Чезаре в к/ф «Кабинет доктора Калигари», Орлак в к/ф «Руки Орлака» – оба фильма Р.Вине); Рома Бан (девушка из Армии Спасения в спектакле «С утра до полуночи» К. Мартина; дочь, маска, девушка из Армии Спасения в к/ф «С утра до полуночи» К. Мартина) и др. Суть экспрессионистской игры – в создании особой эмоциональной связи между актером и окружающим его пространством, между актером и его личным восприятием себя в ярком, экспрессивном гриме и костюме. Актер, подобно сенсорному аппарату, «воспринимает» чувственные импульсы, исходящие от декорации и от своего отражения в зеркале<sup>320</sup>. Интуитивно тело само находит нужную для образа пластику, определенную конфигурацию, так же и голос интуитивно находит необходимую интенсивность звучания.

Данный метод актерской работы можно отчасти сравнить с биомеханикой В.Э. Мейерхольда. В обоих случаях актер опирается на телесную выразительность. В концепции Мейерхольда эмоция актера рождается через движение: «Ритмичные пластические движения будут помогать воображению, возникновению эмоции и соответствующей интонации»<sup>321</sup>. Актер раскрывается через функциональную конструктивистскую модель. Это прекрасно объясняет критик и историк театра П.А. Марков: «Среди конструкций Мейерхольда, железа и дерева он (*актер – прим. - Т.С*) кажется таким же конкретным и материальным,

<sup>319</sup> Текст на с. 147-151 опубликован в статье: Соломкина Т.А. Формирование принципов актерского искусства экспрессионизма: Вернер Краусс на сцене и на экране // Научное мнение. 2015. №5. С. 95-98. Здесь с изменениями и дополнениями.

<sup>320</sup> См.: Державин К. Конрад Фейт. С.15

<sup>321</sup> Песочинский Н.В. Актер в театре Мейерхольда // Русское актерское искусство XX века. Сб. науч. трудов. СПб., 1992. С. 134.

как обнаженный материал конструкции (...). В нем (...) заключено обнажение физического и духовного костяка человека»<sup>322</sup>. Таким образом, обнажение внутреннего мира героя происходит при соотнесении актера с конструкцией.

Экспрессионистский актер работает на открытом, часто беспредметном пространстве – на пустой сцене или на лестнице. Как точно замечает историк и теоретик театра Г.В. Титова, «кажущаяся беспредметность экспрессионизма – миражна, она символизирует (...) отсутствие реального пространства и времени»<sup>323</sup>. Действие на сцене развивается в метафизической сфере, т.к. пространство, окружающее героя является проекцией его духовных переживаний. Образность экспрессионистских спектаклей нежизнеподобна. Актер встраивается в пространство и взаимодействует с ним: фигура актера противостоит пустоте или наоборот, толпе, заполняющей сцену. Таким образом, экспрессионистский образ – результат взаимодействия декорационного, светового оформления с костюмом, гримом, пластикой и «эмоциональным, воспринимающим аппаратом» актера, что тоже можно причислить к элементам спектакля.

Способ «восприятия» актером чувственных импульсов и выражение их через напряженную пластику перешел в кинематограф, сосредоточившись на выражении лица и рук, на укрупненной, утрированной мышечной «зажатости».

В «Фаусте» 1913 года в центр внимания поставлен актер, вокруг которого вырабатывается система экспрессионистского спектакля с многоуровневым пространством и стремительной сменой мест действия<sup>324</sup>. Разрабатывается специфическая экспрессионистская пластика, транслирующая внутреннее состояние героя, что способствовало более точной разработке ее на экране, а именно в «Кабинете доктора Калигари», где Краусс сыграл доктора Калигари.

«Фауст» Рейнхардта (1913), как и предыдущие спектакли, не является в полной мере экспрессионистским. В сценическом оформлении и в актерском исполнении усматриваются черты романтизма, импрессионизма,

<sup>322</sup> Марков П. Современные актеры. // Временник РТО. М.: 1925. Кн.1, С. 259.

<sup>323</sup> Титова Г.В. Творческий театр и театральный конструктивизм. С. 221.

<sup>324</sup> Текст на с. 161-166 опубликован в статье: Соломкина Т.А. «Фауст» И.В. Гете на немецкой сцене 1908-1923 // Театрон. 2015. №1 (15). С. 39-47. Здесь с изменениями и дополнениями.



экспрессионизма. Последнее касается, прежде всего, актерской игры и пластики в частности. «Сверхнапряжение», использованное Крауссом, ляжет в основу движения и вообще способа существования самых ярких актеров экспрессионизма – Эрнста Дойча, Конрада Файдта и Фрица Кортнера.

«Фауст» Гете в интерпретациях Рейнхардта – это последовательное изучение «фаустовской души» и попытка показать ее «в разрезе». Зримыми становятся душевные состояния героя – страх, страсть, потерянности и бесконечное одиночество.

Пример чисто экспрессионистской трактовки «Фауста» Гете (1-ая часть), где максимально сближаются эстетики театра и кино – спектакль «Фауст» Леопольда Йесснера (1923).

Леопольд Йесснер – немецкий режиссер, с 1919 года художественный руководитель берлинского Штаатстеатер, писатель и критик. В его спектаклях собраны многие выработанные к середине 1920-х гг. черты театрального экспрессионизма, но все это преломляется в йесснеровской трактовке данного явления. Направление Йесснера можно обозначить как «абстрактный экспрессионизм». Он развивает экспрессионизм, в полной противоположности Рейнхардту (который одним из первых опробовал новое направление на сцене). Вместо обилия экспрессии – строгость, сдержанность, «сдерживающийся крик». Йесснер сводил развитие событий к выявлению собственно драматических моментов и стремительно вел действие к кульминации. На сцене выстраивалось абстрактное монументальное неподвижное пространство из стен и лестниц – ясная и прямая сценическая архитектура, не располагающая к повышенной эмоциональности, свойственной экспрессионизму. Текст пьесы радикально сокращался, как и партитура движений актеров. «Индивидуум редуцировался до самой сути человека»<sup>325</sup>. Специалист по творчеству Йесснера Маттиас Хайльман приводит слова историка театра Вольфганга Дрекса, точно охарактеризовавшего стиль Йесснера: «Он структурирует пространство, язык (...) и ампутрует всю барочную избыточность. Его стиль был вещественным, ясным, прямым. И

<sup>325</sup> Schultes P. Expressionistische Regie. S. 362.

абстрактным»<sup>326</sup>. Изобразительный лаконизм сближает йесснеровские спектакли с кино.

«Фауст» принадлежит к числу первых постановок Йесснера в Штаатстеатер и является продолжением формирования режиссерского стиля, начатого в «Вильгельме Телле» (1919), «Ричарде III» (1920) и «Отелло» (1921). Как и героев этих спектаклей, Йесснер рассматривает Фауста не на уровне его непосредственных действий, а в контексте движения его судьбы. «Человек представлялся без заднего плана в нейтральном пространстве (...). Развитие действия совершается не постепенно, а скачкообразно»<sup>327</sup>.

Йесснер работает с художником Эмилем Пирханом. Именно в этом тандеме разрабатывается новое понимание пространства сцены. В отличие от экспрессионистских художников и сценографов, Пирхан выстраивает пространство, соответствующее внутреннему состоянию героев без применения косых острых линий. «Внешняя архитектура сценических строений соответствует внутренней архитектуре представления»<sup>328</sup>. При этом ни в словесном, ни в изобразительном ряде спектакля не используется излюбленная экспрессионистами эстетика «крика» – нет нарисованных покосившихся домов, блуждающего в темноте луча прожектора. Йесснер ставит «Фауста» на почти пустой сцене. Исследователь творчества Йесснера, Хорст Мюлленмайстер дает яркую характеристику этому спектаклю: «В этой постановке не было ничего радостного, с самого начала царило темное настроение, конец был предопределен»<sup>329</sup>. Йесснер ставит «Фауста» в характерном для экспрессионизма жанре трагедии. Подобно Рейнхардту, у Йесснера в «Прологе на небе» не было видно ни небесного войска, ни архангелов. «Один Мефисто стоял в стороне, отвратительный, с огромными крыльями как у летучей мыши»<sup>330</sup>. Герои существуют в прозрачной, таинственной атмосфере. Темпо-ритм спектаклей

<sup>326</sup> Цит. По: Heilmann M. Leopold Jessner – Intendant der Republik. S. 123.

<sup>327</sup> Müllenmeister H. Leopold Jessner. S. 41.

<sup>328</sup> Brand M. Fritz Kortner in der Weimarer Republik: Annäherungsversuche an die Entwicklung eines jüdischen Schauspielers in Deutschland. Rheinfelden: Schäuble, 1981. S. 26.

<sup>329</sup> Müllenmeister H. Leopold Jessner. S. 62.

<sup>330</sup> Ibidem.

Йесснера очень изменчивый – от нарочито замедленного до стремительного. Таким образом, нагнетание эмоционального напряжения зрителей создавалось без участия страшных рисованных декораций и преувеличенно напряженной пластики актеров – а исключительно за счет освещения и темпо-ритмического движения спектакля.

В исследовании экспрессионистской проблематики в контексте концепции Шпенглера, искусствовед В.И. Максимов формулирует шпенглеровскую трактовку трагедии «Фауст»: «Сценическое пространство – это и есть "духовная мощь", внутренний мир человека. И этот внутренний мир несет идею хаоса и обреченности цивилизации. Это порождает чистое трагическое мироощущение героев "драмы крика" (...). Трагизм – в понимании невозможности "одухотворить" этот индивидуальный мир. А объективный мир вообще отсутствует. В этом отсутствии объективной реальности и объективного пространства воплощается мысль Шпенглера о главной черте "фаустовского" духа»<sup>331</sup>.

Трактовка фаустовского начала Шпенглером близка Йесснеру. Создавая на сцене неодушевленный мир, режиссер сознательно уходит от натуралистичности, от стихотворной мелодики, сокращает текст, убирая все, относящееся к мистике, и приближает язык к плакатному. Сцена «Пасмурный день. Поле» решена с помощью шумовых и музыкальных акцентов и одного повторяющегося слова: «Черные лошади Мефисто отбивали копытами длинную тактовую последовательность литавр. Ритмичный топот (...) сопровождался хоровыми фразами: "Мимо-мимо, мимо-мимо!". В конце концов, Мефисто появлялся под звук злобных литавр»<sup>332</sup>. Важно, что в тексте Гете эта сцена единственная написана в прозе, т.к. «прозаическая речь очень сильно передает возбуждение Фауста. Короткие реплики Фауста, состоящие в большинстве из восклицаний, выражают его гнев на Мефистофеля и отчаяние, вызванное ужасной судьбой

<sup>331</sup> Максимов В.И. Трагическое в театре экспрессионизма. «С утра до полуночи» Георга Кайзера на немецкой и светской сцене // Театрон. 2014. №2. С.58.

<sup>332</sup> Müllenmeister H. Leopold Jessner. S. 63.

Гретхен»<sup>333</sup>. Йесснер уходит от прозаического правдоподобия. В противоположность Гете, он решает эту сцену исключительно ритмически. Через меняющийся ритм передается нечеловеческое, невыразимое правдоподобием внутреннее напряжение Фауста.

В спектакле Йесснера реализовались новые для немецкого театра задачи, до того времени решаемые только в кино – создание картины страшного мира «не пугающими», экономными средствами. Отказавшись от плоских декораций и сведя до минимума сценическую архитектуру, Йесснер строит трагедию при помощи нескольких кинематографических приемов, перенесенных им на сцену. «Висящие черные занавесы ждут своей очереди, круглый горизонт изгибается к плоской, низкой темно-зеленой земле»<sup>334</sup>. Йесснер работает с формами изображения, как если бы в его распоряжении были длиннофокусные и широкоугольные объективы кинокамеры. На сцене форма горизонта и земли изменяется за счет освещения. Подобные киноприемы точно работают на художественную концепцию спектакля: каждое нарушение привычной формы декорации сосредотачивает на себе внимание зрителя; будучи изначально больших размеров, оно еще больше укрупняется за счет большого пространства сцены. В спектакле реализуется идея крайней степени искажения мира: мир настолько изменен, что даже горизонт меняет свою форму, и не заметить этого невозможно.

Важным этапом в сближении эстетик театра и кино стал йесснеровский «крупный план» на сцене, разработанный Рейнхардтом, когда луч прожектора выхватывал в темноте лицо актера. Йесснер помещает в луч света не только лицо, но и руку актера. «Кабинет Фауста был полностью черный и пустой. К круглому горизонту поднималась только огромная кафедра, к которой сзади и спереди вели ступени. На самом верху стоял Фауст. Когда занавес открывался, в конусе света было видно только его белое, засвеченное лицо (...). В сцене с духом Фауст падал, и **в луче света видна была только его рука**, *(выделение текста – Т.С.)*

<sup>333</sup> Аникст А. «Фауст» Гете: Литературный комментарий. М.: Просвещение, 1979. С. 204.

<sup>334</sup> Müllenmeister H. Leopold Jessner. S.62.

которая цеплялась за кафедру»<sup>335</sup>. В тексте Гете сцена встречи Фауста с Духом Земли имеет важнейшее значение. Это первая попытка Фауста вырваться за пределы реальности через контакт с представителем метафизического мира. Но при появлении Духа Земли Фауст в страхе отворачивается от него. Все, что говорит Фауст в этой сцене – попытки утвердиться на равных с ним, а то и выше. И эти попытки заканчиваются неудачей. Последняя фраза Духа Земли перед исчезновением: «С тобою схож лишь дух, который сам ты познаешь, – не я!»<sup>336</sup>. А.Г. Аствацатуров считает, что в сцене с Духом Земли «происходит первая катастрофа – несмотря на титанический порыв, несмотря на героическую решимость, Фауст не достигает той ступени, к которой так стремился, ступени единства творчества и познания. Отказ от схоластики и книжной премудрости не дает ему возможности стать подобным творящему духу природного самосозидания. В столкновении Фауста и Духа Земли особенно ярко проявляется вся трагедийность образа Фауста и фаустовского символа вообще»<sup>337</sup>. Неслучайно Йесснер освещает только руку героя. Цепляющаяся за свет рука в окружении огромного темного пространства – это визуализация отчаянного желания Фауста вопреки заявлению Духа Земли не упасть с кафедры, тем самым не уподобится просто человеку, но остаться на возвышении трибуны, доказать свою приверженность к миру божественному, надреальному. Данный «сценический кадр» в полной мере выражает весь трагизм существования фаустовской души: «Созерцание знака макрокосма не смогло удовлетворить Фауста. Стихийная сила земли со всеми ее созидательными и хтоническими возможностями, иронически назвавшая Фауста "сверхчеловеком", отвергает его»<sup>338</sup>.

Через год после премьеры йесснеровского «Фауста» кинорежиссер Роберт Вине снимет картину «Руки Орлака», где будет повторен прием изображения одной руки в темном пространстве. В структуре спектакля и фильма данный прием работает по-разному. В фильме Р. Вине крупное изображение руки

<sup>335</sup> Müllenmeister H. Leopold Jessner. S. 62.

<sup>336</sup> Гете И.В. Фауст: Трагедия: Часть первая. С. 53. (Перевод Б. Пастернака).

<sup>337</sup> Аствацатуров А.Г. Поэзия. Философия. Игра. С. 52.

<sup>338</sup> Там же. С. 54.

применяется в сцене ночного кошмара героя, когда ему кажется, что ужасная рука заставит его совершить преступления и тем самым убьет самого героя. Ужас от сознания этого настолько велик, что рука «вырастает» до гигантских размеров. На экране применена техника наложения кадров – двигаясь к кровати героя, рука пересекала кадр по диагонали, занимая почти все пространство кадра. На сцене тоже возможно было бы зрительное увеличение руки актера, например, при помощи тени. Но Йесснеру важно сохранить истинный масштаб изображаемого. Благодаря яркому локальному свету цепляющаяся рука Фауста была видна детально, до изгибов пальцев, оставаясь при этом ничтожно маленькой в бескрайнем черном пространстве сцены. В данном случае зрителям совсем не нужно видеть фигуру Фауста целиком. Важно передать его напряжение. Герой в данный момент сценического действия сводится к изображению руки – маленькой, судорожно цепляющейся за край кафедры. Вскоре Фриц Ланг снимет фильм «Нибелунги», в котором низведение героя до части орнамента будет основополагающим приемом.

Йесснер продолжает эксперимент Рейнхардта по сочетанию разных манер актерской работы с целью создания контраста между героями. Актеры в спектакле использовали разные методы исполнения. Карл Эберт в роли Фауста с самого начала говорил четко и темпераментно. Его движения свободны и естественны. Гретхен в исполнении Герды Мюллерс – олицетворение маленького незащитного существа, заброшенного в бесконечный хаос. Комната Гретхен казалась крошечной по сравнению с огромным небосклоном. Это определяло сдержанность ее передвижений – с первого появления Гретхен окружали кишащие тени – они, словно, ограничивали ее движение, ее дыхание. Это было предопределением трагического финала. Гретхен всегда была одна перед бескрайним черным горизонтом.

Спектакль Йесснера – о ничтожности человека перед мирозданием. Само мироздание неизменно враждебно герою. В спектакле используется прием так называемого «диалога в одиночестве», когда один из героев, участвующих в действии, отсутствует на сцене, а герой видимый взаимодействует с

воображаемым собеседником, но фактически с пустым пространством. При достаточно скупом сценическом оформлении некоторые герои возникали в спектакле с помощью не физического их присутствия, а художественных метафор и художественного исполнения. Подобно мастерам кино, Йесснер многое оставляет на домысливание зрителей, обозначая предлагаемые обстоятельства только деталями: весенний день Йесснер создает при помощи бутафорского цветущего дерева на середине сцены и переливчатого света; также в эпизоде с пуделем самого пуделя на сцене не было, но можно было додумать его присутствие по поведению Фауста. Экспрессионизм Йесснера частично отказывается от физического зримого материала и рассматривает проблему фаустовского начала с помощью проникновения в воображаемый вневременной и внепространственный мир. В этом снова видно сходство интерпретаций Йесснера и Шпенглера.

«Фауст» Йесснера – воплощение нового радикального мышления посредством включения в спектакль киноприемов. При создании образов используется все пространство сцены, которое превращается в «гигантский кадр» с типичными для экрана художественными приемами (искажение формы изображения, монтаж крупного и общего планов и др.). Экранные приемы обостряются в условиях большого пространства сцены и более точно воздействуют на чувства зрителей.

Совершенно иную интерпретацию «Фауста» предлагает кинематограф. Через 3 года после премьеры йесснеровского «Фауста» на экраны Берлина выходит одноименный фильм Ф.В. Мурнау. Это первая в истории кино экранизация легендарной истории Фауста.

Для Мурнау 1926 год стал кульминацией карьеры. К этому времени он уже был известен фильмами «Носферату, симфония ужаса» (1922) и «Последний человек» (1924). «Фауст» – последний фильм, который Мурнау снимает в Германии. После премьеры режиссер уезжает работать в Голливуд.

Говоря о фильмах Мурнау, Жиль Делез обращает внимание на то, что «пессимизм, касающийся мира как хаоса, возобновляется в экспрессионистском

кинематографе, где даже идея духовного спасения ценой жертвы встречается относительно редко. Мы находим ее преимущественно у Мурнау. (...) Среди всех экспрессионистов Мурнау ближе всего к романтизму»<sup>339</sup>.

Сценарий фильма «Фауст» включает в себя элементы трех произведений – народного сказания «История доктора Фауста, известного волшебника и чернокнижника» (1587), «Трагическая история доктора Фауста» Кристофера Марло (1588-1589) и «Фауст» И.В. Гете (1-ая часть).

Делез в разговоре о фильмах Мурнау определяет два направления экспрессионизма: «От хаоса в жизни человека и в Природе экспрессионизм отстраняется. Скорее даже он говорит нам, что ничего, кроме хаоса, нет и не будет, если мы не войдем в духовную вселенную, (...). Словом, экспрессионизм непрерывно изображает мир в виде красного на красном, и первое красное отсылает к страшной неорганической жизни вещей, а второе – к возвышенной непсихологической жизни духа»<sup>340</sup>. Эти принципы трактовок, выработанные в экспрессионистском театре, перенимает киноискусство.

Мысль о повествовании на уровне духа продолжает немецкий киновед Майк Бозза. По его мнению, для Мурнау в «Фаусте» главным становится не противостояние Бога и черта, а история любви на земле между людьми – Фаустом и Гретхен. Но эта любовь поднимается на экране до сверхъестественного, метафизического уровня<sup>341</sup>.

Как у Фукса, Эрлера и Хайне, Рейнхардта и Йесснера, характерной чертой стиля Мурнау является акцент на работе с визуальностью, с формой изображения. Он создает «сверхъестественные явления в павильонных декорациях»<sup>342</sup>. Мурнау реализует на экране то, к чему стремились театральные экспрессионисты – он уравнивает масштабы отдельно взятого героя и Вселенной, в которой он существует. Процессы в душе героя транслируются на экране величиной во Вселенную. После омоложения Фауст летит с Мефисто над миром. Мы видим

<sup>339</sup> Делез Ж. Кино. С. 73.

<sup>340</sup> Там же.

<sup>341</sup> См.: Bozza M. Metaphysik und Romanze. Murnaus Faust // Schattenbilder - Lichtgestalten. S.97.

<sup>342</sup> Айснер Л. Демонический экран. С. 151-152.



силуэт Фауста на фоне проплывающей круглой Земли. Мелькающие крыши домов, ревущий водопад, солнце в тумане – все это символизирует эмоциональный подъем, прилив сил Фауста.

Также через соотношение масштабов Мурнау проводит контраст между метафизическим и земным миром. Огромных размеров Мефисто посылает пепел на крохотный городок Гретхен. Во время поединка Фауста и Валентина черт раздувает пепел по городу и лицо его при этом укрупняется<sup>343</sup>.

Подобно ранним фильмам экспрессионизма, Мурнау делает героев хрупкими, ограниченными в своем маленьком мире среди изворотливых переулков<sup>344</sup>. Продолжается начатый в «Кабинете доктора Калигари» конфликт линий – резким чертам лица, заостренной ухмылке, острым прищуренным глазам Мефисто (Эмиль Яннингс) противопоставляются мягкие симметричные черты лица, широко открытые глаза Гретхен (Камилла Хорн).

Развивается на экране экспрессионистское освещение. Подобно Рейнхардту и Вайхерту, Мурнау создает образ внутреннего свечения героя. Когда Гретхен видит в снегу колыбель и укладывает туда своего ребенка, в момент смерти ребенок освещается все больше, так что «сам становится источником света»<sup>345</sup>. Мурнау ведет повествование на двух «планах» – земном и сверхъестественном. Сцены метафизического характера решены контрастным освещением, сцены на земле – мягким естественным светом.

В отличие от театральных режиссеров, подкрепляющих изображение на сцене словом, Мурнау не имеет возможности опираться на речь актеров. Поэтому он делает слово видимым. Ярчайший пример – эпизод «Крик Гретхен», перед сценой ее ареста. Эпизод решен двумя кадрами, методом двойного экспонирования. Движущееся изображение накладывается на статичное: статичный крупный план кричащей Гретхен накладывается на пролет над заснеженными лесами и горами. Лицо Гретхен занимает большую часть кадра,

<sup>343</sup> См.: Sanders-Brahms H. So Deutsch, so schoen // Schattenbilder - Lichtgestalten. S.39.

<sup>344</sup> См.: Roehler O. Survival-kit fuer die Zukunft // Schattenbilder - Lichtgestalten. S.189.

<sup>345</sup> Sanders-Brahms H. So Deutsch, so schoen // Schattenbilder - Lichtgestalten. S. 188.

оно движется на камеру, а камера движется («убегает») от нее. Крупный план Гретхен «врывается» в следующий кадр, где Фауст неподвижно сидит в окружении гор – использован тот же метод двойного экспонирования. При сочетании с кадром Фауста изображение Гретхен максимально укрупняется, становится размером с экран и растворяется. В этот момент Фауст «слышит» крик Гретхен.

Возможно, этот эпизод является кульминацией экспрессионизма в целом как явления искусства. «Крик Гретхен» вызывает в памяти написанную за 33 года до экранизации «Фауста» картину «Крик» Эдварда Мунка. Если у Мунка «крик» представляет собой остановившееся, и вместе с тем, длящееся вечно мгновение, то Мурнау словно отпускает «крик», и он летит, собрав в себе все душевные силы и переживания, чтобы в конечном итоге достичь желанной цели – любви, т.е. духовного мира. Именно любовь помогает Гретхен противостоять Мефисто. «Изображение становится криком!»<sup>346</sup>.

Подобно Йесснеру, Мурнау сразу дает понять, что героев ждет несчастье. В сцене ярмарки нарочито мало света. Это логически подводит действие к наступлению чумы. Умершие от болезни люди представлены группами, застывающими на лестницах. Возможно, это прямое влияние экспрессионистских спектаклей. В спектаклях «Ричард III» (1920), «Отелло» (1921) Йесснера, «Человек-масса» Фелинга (1921) лестницы используются для визуализации динамики душевного состояния героев, для изменения точки зрения зрителя на объект – вопреки неподвижности местоположения зрителя. В кинематографе использование лестницы, взаимодействие ее с героем раскрывают конфликт самого героя и рока. Многие поворотные события начинаются с лестниц: в черном проеме лестницы появляется и исчезает Мефисто; вернувшись домой после позорного столба, Гретхен проходит в свой опустевший дом мимо пустого, засвеченного лестничного проема. В кадре свет сосредоточен только на Гретхен и лестнице. Создается впечатление, что лестница наблюдает за героиней.

---

<sup>346</sup> Bozza M. *Metaphysik und Romanze. Murnaus Faust // Schattenbilder - Lichtgestalten*. S. 95.

Подобно Рейнхардту, Мурнау строит диагональные мизансцены – герои пересекают кадр по диагонали. Например, гуляющая толпа несется потоком из нижнего края кадра к верхнему. Над толпой священник держит крест – тоже диагонально. Такой способ мизансценирования создает нагнетание атмосферы хаоса – бесконечного движения.

В актерском исполнении сохраняется метод сверхнапряжения. У старого Фауста в исполнении Геста Экмана голова вжата в плечи, что придает скованность всем его движениям. У Мефисто-Яннинга образ строится на мимике, особое внимание уделяется движению бровей. Но вместе с тем актеры пользуются широкими жестами, словно хотят заполнить собой все пространство кадра. За счет перенесения этого сценического метода на экран повышается эмоциональное воздействие на зрителя и реализуется основная черта выразительного языка экспрессионизма – чувства героев настолько интенсивны, что им не хватает места в рамках кадра, и они, словно вырываются за пределы экрана.

Используя в фильме сценические приемы работы со светом, Мурнау выводит художественное повествование на метафизический уровень. В отличие от диалектического взаимодействия духа и природы в «Фаусте» Гете, Мурнау сосредотачивается исключительно на проблеме духа в контексте Вселенной.

Взаимодействие театра и кино способствовало появлению разных интерпретаций «Фауста» Гете и расширению выразительных возможностей сцены и экрана экспрессионизма. Режиссеры, ставившие «Фауста» Гете, использовали разные выразительные средства – от рельефной сцены до экранизации. Возможно, включение в спектакли черт киноэстетики не имело целью непосредственно развитие взаимовлияния экрана и сцены. Но не вызывает сомнения, что стремительное развитие кинематографа с его выразительными возможностями не могло пройти незамеченным мимо ведущих немецких режиссеров театра начала XX века – особенно экспрессионистов, использующих принципы монтажа сцен, наложения изображений друг на друга, максимальной экспрессии.

---

Фукс и его коллеги, Эрлер и Хайне, предложил моментальные изменения масштабов сцены – от маленькой комнаты до Вселенной. Подобный монтаж контрастных эпизодов можно будет наблюдать в произведении Мурнау. Йесснер пробует изменять форму изображения на сцене методом освещения – круглый горизонт, плоская земля. Мурнау развивает «игру» с формой изображения, располагая для этого разной оптикой и возможностью регулирования прозрачности изображения. Это способствовало расширению выразительных возможностей изображения душевных процессов героев.

Рейнхардт поместил героя (и героиню) в темноту и высветил их лучом света, тем самым, создав образ одинокого человека во враждебной ему Вселенной. В кино этот образ трансформировался. Гретхен, закутанная в черный платок, хоронит в белом снегу своего ребенка. Вокруг нее – бескрайний белый снег. Поменялись местами цветовые категории черного и белого. В театре герой хватался за столб белого света, чтобы не утонуть в черном хаосе. В кино белый цвет не воспринимается как однозначно только добро. За белым может таиться зло. И наоборот. Развитие нового понимания цветовых категорий можно увидеть в фильме «Метрополис» Ф. Ланга, вышедшем через год после «Фауста» Мурнау.

В «Фаусте» Рейнхардта используется поворотный круг – прообраз панорамы и наложения кадров, один из которых статичен, а другой в движении. На экране эту технику впервые применил Мурнау – в эпизоде «Крик Гретхен». Благодаря придуманному в театре соединению движения со статикой, в кино стала возможной визуализация звука.

---

Подобно кинематографистам, Рейнхардт концентрирует напряжение актера на лице (тем самым, приближая спектакль к эстетике кино). Йесснер смещает акцент напряжения с лица на деталь – на руку актера. Мурнау продолжает развитие эстетики крупного плана и предлагает крупный план «в движении»: масштаб плана увеличивается у нас на глазах, благодаря «наезду» камеры на объект (например, в сцене колдовства Мефисто: он раздувает огонь, и с каждым вдохом становится все больше и больше).

На сцене визуализация внутренних процессов героев подкрепляется звуковым сопровождением (кроме речи актеров – музыкальными и шумовыми нюансами). На немом экране подобное сопровождение невозможно. Сверхнапряженный метод актерского движения помещается в рамки кадра. При этом из-за небольшого ограниченного формата изображения, происходит более сильная концентрация зрительского внимания на экранном действии и укрупнение самого изображения. В то же время, метод актерского напряжения сохраняется в кадре без изменений и рождается экспрессионистский образ «внутреннего крика».

Возникают новые формы синтеза искусств. Кино как новое явление не могло не отразиться на художественных приемах, которыми пользовались мастера театра. Они перенимают способ кинематографического мышления. Это в первую очередь отражается на способе работы с художественным пространством и временем.

На примере эволюции постановок «Фауста» на немецкой сцене и в кино можно сделать вывод о том, что кинематографические приемы на сцене способствовали визуальному укрупнению и детализации, суггестивному обострению спектакля. А театральные приемы в кадре приобрели еще большее эмоциональное напряжение, которое способствовало нахождению экспрессионистского образа максимального напряжения человеческого духа, которое стремились передать экспрессионисты.

На сцене и в кадре внимание режиссеров сосредотачивается на пространстве вокруг героя, которое отражает его внутренний мир. Изображение выходит на новый уровень – визуализации духовной жизни. При этом герой сокращается до образа одного «чувства». И пространство транслирует именно момент надлома, разрыва этого чувства.

Последовательное освоение театром черт киноэстетики подошло к апогею взаимодействия экрана и сцены – в период позднего театрального экспрессионизма начинается развитие эпического театра.

## ГЛАВА IV

### КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА СПЕКТАКЛЕЙ ЭРВИНА ПИСКАТОРА

Тенденция к слиянию театра с эстетикой кино достигла в немецком искусстве наивысшей точки в творчестве режиссера Эрвина Пискатора. Помимо воспроизведения на сцене кадрового пространства, опробованного экспрессионистами, Пискатор создает новую модель театрального представления. К середине 1920-х гг. театральные экспрессионисты уже сформировали новый вид спектакля, в котором действие на сцене могло развиваться нелинейно и параллельно, что технически приближало театр к фильму. Пискатор не причислял себя к экспрессионистам, но во многом шел по их стопам и продолжал обогащать театральный язык с помощью искусства кино. В спектаклях Пискатора на сцену помещается киноэкран и его эквиваленты, используемые для кинопроекции, применяется кино- и фотопроекция, фильм становится полноправной частью художественной структуры спектакля.

Эрвин Пискатор (1893-1966) – сам называет свой театр политическим, целью которого является пропаганда революционных идей. Художественные открытия, сделанные Пискатором, были продиктованы поиском новых средств воздействия на зрителя, которые станут основными в немецком театре середины XX века.

Пискатор создает спектакли при помощи непосредственного столкновения сценического и экранного материала. При этом развивается новый способ актерского существования, отличный от экспрессионистского, направленного на создание персонажей в обостренном состоянии. Между актером и ролью, между актером и сценической (и экранной) реальностью у актера Пискатора возникает дистанция. Разрабатывается эпическая, отстраненная манера исполнения. Актер Пискатора не принимает на себя предлагаемые обстоятельства роли, не пытается прочувствовать свой образ. Игра актера на сцене существует в непосредственной связи с кинофрагментами: она подводит, либо наоборот, создает контраст с

киноматериалом. В центре спектакля оказывается не раскрытие актерского образа, а столкновение сценического – и экранного мира. Как утверждает Герберт Йеринг: «Подобно Крэгу, Пискатор рассматривал исполнителя не как определяющий элемент театра. (...) Актер становится (...) прежде всего, исполняющий функции, подобно свету, цвету, музыке, декорации, тексту»<sup>347</sup>. Актер является связующим звеном между экраном и сценой, благодаря чему в спектакле удается создать цельную картину политической ситуации в мировом масштабе.

С помощью сближения эстетик театра и кино Пискатор формирует модель эпического театра<sup>348</sup>, который приобретет широкую известность в творчестве Бертольта Брехта<sup>349</sup>.

Эрвин Пискатор начинает творческий путь в 1914 году с работы в Мюнхенском придворном театре. Репертуар театра составляли произведения классиков (У. Шекспир, Ф. Шиллер, И.В. Гете), а также «новая драма» Х. Ибсена. В 1919 году Пискатор организует в Кенигсберге театр «Трибунал» («Das Tribunal»), где ставит пьесы, близкие экспрессионизму – Ф. Ведекинда, Л. Штернгейма, А. Стриндберга. Но экспрессионистский период продлился недолго. С экспрессионистами Пискатора объединяла тенденция к бунту против неудовлетворяющей действительности. В политическом театре этот бунт выражался прямо противоположными способами, чем в экспрессионизме. Режиссера не интересовал внутренний мир героя. Герой Пискатора – не один человек, а народ – масса как единый организм, или же один герой, но представляющий собой целую эпоху<sup>350</sup>. Режиссер обращался к объективной действительности. Его интересовало актуальное состояние общества и влияние на него политики. Пискатор руководствовался идеей революции и видел в театре

<sup>347</sup> Jhering H. Von Reinhardt bis Brecht. Bd. II. S. 257.

<sup>348</sup> См.: Lang J. Episches Theater als Film: Bühnenstücke Bertolt Brechts in den audiovisuellen Medien Würzburg : Königshausen & Neumann, 2006. S. 25.

<sup>349</sup> Текст на с. 167-168 опубликован в научной статье: Соломкина Т.А. Кинематографические спектакли Эрвина Пискатора // Научное мнение. 2015. №9. С. 134-137. Здесь с изменениями и дополнениями.

<sup>350</sup> См.: Jhering H. Von Reinhardt bis Brecht. Bd.II. S. 249.

наиболее мощные возможности агитационного воздействия на публику. Именно с этой целью в 1920 году он основывает в Берлине «Пролетарский театр» («Das Proletarische Theater») и начинает реализовывать свою режиссерскую программу политического театра.

Исследователь кинофикации театра К.Н. Матвиенко объясняет отход Пискатора от экспрессионизма его революционными устремлениями и тяготением к «анти-эстетизму»<sup>351</sup>. Действительно, политический театр преследовал, прежде всего, революционные, агитационные цели и был ориентирован на аудиторию рабочего класса. Все же не точно будет противопоставлять политический театр как «антиэстетизм» экспрессионистскому театру. Экспрессионизм с самого начала установил свои «критерии красоты»: красота понимается только в контексте человеческого духа. Она выражается через стремительно меняющиеся картины-проекции внутреннего состояния героя, через укрупненное выражение его эмоций. В кино это достигалось приемом крупного плана, а в театре – имитацией укрупнения изображения с помощью освещения и передвижных декораций, образующих дополнительный фон сцены и вытесняющих актеров на авансцену, визуально отделяя их от сценического пространства.

В политическом театре вообще нет эстетизма. Все направлено на проведение в зрительские массы идей революции. Художественный материал на сцене и экране опирается на документалистику – прямую, ничем не окрашенную фиксацию реальности. Художественный образ в политическом театре возникает за счет столкновения хроникального и постановочного материала.

Для более ясного понимания специфики театра Пискатора необходимо сравнить его с аналогичными процессами в творчестве русского новатора театра – В.Э. Мейерхольда. В исследовании процесса кинофикации театра Матвиенко делает великого режиссера главной фигурой. Мейерхольд и Пискатор работают параллельно, в России и Германии соответственно, но о практике друг друга

---

<sup>351</sup> См.: Матвиенко К.Н. Кинофикация театра. С. 35.



имеют весьма отдаленные представления. Поэтому нельзя говорить о какой-либо преемственности их художественных приемов.

В отличие от Пискаatora, Мейерхольд не сразу принял кино, отведя ему поначалу лишь место фиксатора действительности, непригодного для театрального искусства. Тем не менее, еще до знакомства с кино Мейерхольд применял в своих спектаклях некоторые чисто кинематографические выразительные средства. В спектаклях 1920-х гг. «Зори», «Земля дыбом», «Учитель Бубус», «Лес» режиссер выстраивал события не линейно, а как монтаж эпизодов. Подобный способ организации сценического действия характерен для киноповествования.

Кроме сходных принципов организации материала, Мейерхольд, как и Пискаатор, помещает на сцену экраны. На экраны проецировались революционные лозунги и титры, комментирующие действие на сцене («Д.Е.», ТИМ, 1924), фрагменты документального кино («Земля дыбом», ТИМ, 1923). Матвиенко отмечает, что оба режиссера в своей практике не имели самоцелью слияние искусств театра и кино. «Не-синтетическая природа спектаклей Мейерхольда – в том числе и "кинофицированных" политобзрений – пример того, как театр, увлеченный зрелищным напором кино, его мобильностью, сумел сохранить нерушимость собственных границ. Те же приемы, которые театр все-таки позаимствовал у кино, были своего рода активизацией родовых свойств самого театра»<sup>352</sup>. Творчество обоих режиссеров можно рассматривать в двух аспектах: имитация киноизображения на сцене и непосредственное привнесение кино на сцену.

Первый аспект можно увидеть на примере постановки Мейерхольда «Великодушный рогоносец» (Театр Актера, Москва, 1922). В этом спектакле актеры играли без грима и были одеты в однотонную рабочую одежду. Данный прием сделал сценическую картину монохромной. Монохромность изображения способствовала тому, что «внимание зрителя фокусировалось на главном предмете театра – актере. Актер в "Рогоносце" как будто уравнивался с вещью.

---

<sup>352</sup> Там же. С. 76.

Но если это и был кинематографический принцип, то в спектакле он претворялся театральными средствами – актер *играл с вещью*<sup>353</sup>. Сценическая конструкция не несла определенной декоративной функции. Ее задача – раскрытие потенциала актера<sup>354</sup>.

Еще один яркий пример имитации кино на сцене – спектакль «Смерть Тарелкина» (Театр ГИТИС, 1922). На сцене был опробован новый способ освещения, при котором лучи прожекторов обрамляли сцену в «рамку» на подобии рамки кадра. Также, аналогично экспрессионистам, Мейерхольд «монтировал» сценическое действие – светом выхватывались из темноты одни сцены и погружались во мрак другие. Сцена становилась симультанной, действие не прекращалось ни на минуту, что делало развитие событий более реалистичным. Монохромность и симультанность сближали спектакль с кино, хотя Мейерхольд не преследовал цели превзойти кино. Он использовал некоторые черты киноэстетики, чтобы обогатить театральный язык выражения.

Второй аспект – собственно экран на сцене. Для рассмотрения данного явления наибольший интерес представляют спектакли Мейерхольда в московском ТИМе: «Земля дыбом» (1923), «Д.Е.» («Даешь Европу») (1924) и «Ревизор» (1926).

«Земля дыбом» – пьеса французского автора Марселя Мартине, переработанная С.М. Третьяковым в сценарий, с учетом монтажной природы кино. На сцене находился экран, на который параллельно со сценическим действием проецировались титры-лозунги, названия эпизодов и документальные кадры. Сценическая реальность дополнялась киноматериалом. При разборе данного спектакля Матвиенко указывает на еще одно важное качество кино – «диапозитивы, фрагменты фильмов служили ... аналогом хора, комментирующего действие»<sup>355</sup>. Это сближает спектакли Мейерхольда со спектаклями Пискарева. Но у немецкого режиссера кино имеет четкую

<sup>353</sup> Матвиенко К.Н. Кинофикация театра. С. 117.

<sup>354</sup> См.: Гвоздев А.А. Театр имени Вс. Мейерхольда (1920-1926). Л.: Academia, 1927. С.28.

<sup>355</sup> Матвиенко К.Н. Кинофикация театра. С. 121.

классификацию<sup>356</sup>. Аналогом кино как «хора» у Пискатора является комментаторский фильм.

По принципу кино был построен спектакль «Д.Е.». С помощью передвижных стен происходила быстрая смена мест действий. Но не только динамизация пространства сближала этот спектакль с кино. Матвиенко называет «Д.Е.» Мейерхольда «кинофикацией в чистом виде»<sup>357</sup>. На сцене располагались три экрана, на которые проецировались 111 титров, сопровождающие сценическое действие<sup>358</sup>. Часть титров носили информационный характер, другие – комментировали происходящее на сцене. Надписи на экранах акцентировали внимание зрителей на революционных идеях и, таким образом, формулировали сверхзадачу спектакля. В очередь с эксцентричными сценами «фокстротирующей Европы»<sup>359</sup> на экранах демонстрировались массовые спортивные упражнения на московском стадионе. Конфликт строился на сопоставлении масштаба действий – например, небольшое пространство ресторана и огромный стадион, легкие танцы и массовое представление. Предпочтение отдавалось действиям массовым. Справедливым представляется утверждение, что используя приемы кино на сцене, Мейерхольд делал их театральными, тем самым, достигались эффекты, недоступные самому кино<sup>360</sup>.

Это ярко проявилось при постановке «Ревизора». Действие было разделено на 15 эпизодов, соответственно, 15 разных мест действия. Мейерхольд имитирует на сцене крупные планы, помещая героев на небольшие выдвигающиеся площадки. «Действие разворачивалось на небольших выдвигающихся площадках (...), которые изолировались от остального пространства сцены тем, что они освещались прожекторами, в то время как другие части сцены находились в полутьме. Таким образом, площадка, на подобии киноэкрана четко ограничивала место игры. (...) Актеры должны были овладеть мастерством максимально

<sup>356</sup> Система классификации фильмов Пискатора будет приведена ниже.

<sup>357</sup> См.: Матвиенко К.Н. Кинофикация театра. С.124.

<sup>358</sup> См.: Февральский А.В. Пути к синтезу/ С.114.

<sup>359</sup> Рудницкий К.Л. Мейерхольд. С .282.

<sup>360</sup> См.: Матвиенко К.Н. Кинофикация театра. С. 126.

выразительной игры в пределах очень небольшого пространства. (...) как в кино»<sup>361</sup>.

Еще одним элементом кино был белый занавес, закрывавший сцену в финале спектакля. За ним готовилась «немая сцена», а перед ней на сцену выходил курьер, и на белое полотно проецировался титр – текст телеграммы о приезде настоящего ревизора<sup>362</sup>. Стремительность и разнообразность действия приближала спектакль к фильму. Но это сближение Мейерхольд использовал только с целью обогащения театрального языка и поиска сценических аналогов кинематографу.

Спектаклем «Ревизор» заканчивается период взаимодействия театра Мейерхольда с кино. Очевидно, что режиссер отдал предпочтение самостоятельным театральным средствам выразительности. Кино послужило лишь вспомогательным средством на очередном этапе формирования театральной модели Мейерхольда.

Главное отличие Пискатора от Мейерхольда в том, что в спектаклях немецкого режиссера кино остается кино, а театр театром. Но театр Пискатор понимал совсем не так, как Мейерхольд. Начав работать в традиционном театре, поработав затем с экспрессионистским материалом, Пискатор так и не принял традиционный театр и в своей практике разрушал условность сцены. Он преобразовывал сценическое действие в социальную утопию – посредством совмещения документальной реальности со сценической условностью.

Политический театр Пискатора предполагает особый вид драматургии<sup>363</sup>. Собственно драматургического текста как такового не предполагается. Вместо этого – «монтаж» политических документов, агитационных текстов, исторических сюжетов, представляемых исполнителями с документальными или постановочными кино- и фотоэпизодами и аудиозаписями. Сам Пискатор не считал кино уникальным средством выражения в искусстве и полагал, что оно

<sup>361</sup> См.: Февральский А.В. Пути к синтезу. С.126.

<sup>362</sup> См.: Там же. С. 116.

<sup>363</sup> См.: Fiebach J. Von Craig bis Brecht. S. 259.

«завтра может быть заменено лучшим»<sup>364</sup>. Все же во многом благодаря работе с киноматериалом удалось сформировать новую модель театра с новыми возможностями выражения.

В период с 1920 по 1921 гг. Пискатор организует в Берлине Пролетарский театр и разрабатывает новую форму театрального представления – политический спектакль. Театр не имел своего помещения и «гастролировал» по залам рабочих собраний. За единственный сезон в театре было поставлено 6 спектаклей. Из них наиболее важным является «День России» (1920). Действие происходило на фоне огромной географической карты. Карту здесь можно сравнить с киноэкраном – в обоих случаях действие развивается в рамках одного полотна.

Следующий шаг в сближении эстетик театра и кино произошел в 1924 году, когда Пискатор возглавляет берлинский Фольксбюне (нем. «Volksbühne» – «народная сцена»). Первая премьера состоялась в 1924 году – «Знамена» (Альфонса Паке). Пьеса основана на реальных событиях – трагическая история чикагских рабочих, разворачивающаяся в 1880-е гг.

В этом спектакле Пискатор впервые обращается к понятию «эпического театра»<sup>365</sup>. В сценическое действие включается кино<sup>366</sup>. На сцене располагается экран с меняющимся текстом – лозунгами и цитатами, комментирующими происходящее. Кроме того, текст пьесы был дополнен прологом – специально дописанным текстом и видеорядом к нему. В тексте давалась характеристика героев, а на экране – портреты лиц, о которых шла речь. «Включался в постановку новый момент – педагогический. Театр должен был не только влиять на чувства зрителей, не только действовать на их эмоции, он совершенно сознательно обращался к их рассудку»<sup>367</sup>. Здесь усматриваются предпосылки возникновения эпического театра, ориентированного исключительно на интеллект зрителя. Переплетается игра с действительностью, стирается грань между ними.

<sup>364</sup> Пискатор Э. Политический театр. С.76.

<sup>365</sup> См.: Lang J. Episches Theater als Film. S.25.

<sup>366</sup> См.: Wickert N. "Der Stellvertreter" und seine Umsetzung in Theater und Film: Das Politische in Rolf Hochhuths Drama, Erwin Piscators Buehneninszenierung und Constantin Costa-Gavras' Film. Hamburg: Diplomica Verlag, GmbH, 2014. S.49.

<sup>367</sup> Пискатор Э. Политический театр. С.53.

Заведующий литературным отделом театра Пискатора Лео Ланья четко формулирует направленность политического театра: «От так называемого чистого искусства к журналистике, к репортажу. (...) от выдумывания (...) психологических фокусов – к правдивому изображению волнующих событий»<sup>368</sup>. «Знамена» можно назвать первой эпической драмой<sup>369</sup>. Но это далеко не то, что традиционно понимается под «эпическим театром», разработанным Б. Брехтом. «Для Пискатора понятие "эпический театр" значит в первую очередь отказ от традиционных художественных средств, и вместо этого объединение самых разных искусств в рамках одного спектакля. (...) Хотя Бертольт Брехт перенял основные элементы театра Пискатора – сценические средства эпизации, как например, поясняющий текст между сценами, проекции и т.д. – воплощение эпического театра Брехта имеет мало общего с театром Пискатора»<sup>370</sup>. Йеринг подчеркивает, что основополагающим принципом эпического театра Пискатора является противопоставление кино и театра: «Кино дает нам конкретные натуральные снимки и позволяет показывать сопровождающее, изменяющееся и противоположное действие, мгновенно меняющееся состояние, которое кажется идущим в разрез с происходящим на сцене, чтобы в определенный момент перейти в сценическое действие. (...) На горизонте киноэкрана и на специальных поверхностях она (*кинопроекция – прим. – Т.С.*) создает объясняющие и углубляющие взаимосвязи, обрамляет события на сцене»<sup>371</sup>.

В своих спектаклях Пискатор разрабатывает классификацию фильмов по функциям использования в спектаклях:

1. Учебный фильм – имеет образовательный характер. Как правило, это краткий (тезисный) рассказ и показ исторических лиц, которые упоминаются на сцене.

<sup>368</sup> Цит.по: Там же. С.66.

<sup>369</sup> См. Пискатор Э. Политический театр. С.68.

<sup>370</sup> Wickert N. "Der Stellvertreter" und seine Umsetzung in Theater und Film. S.49.

<sup>371</sup> Jhering H. Von Reinhardt bis Brecht. S. 250-251.

2. Игровой фильм – вступает в развитие сценического действия, дополняет, заменяет сцены или выступает контрапунктом для них. Возможная форма проекции – на газовый занавес между сценой и публикой.

3. Комментаторский фильм. Его функция сходна с античным хором: он сопровождает действие. Это прямое обращение к зрителям (критика, приведение фактов).

Независимо от характера материала – хроникальный или постановочный – киноизображение в любом случае способствует возникновению, по словам венгерского киноведа Белы Балаша, «дионисовского контакта» между зрителями и представляемой историей<sup>372</sup>.

Очередной этап в сближении эстетик театра и кино произошел во время работы Пискатора в берлинском Гроссес Шаушпильхаус<sup>373</sup>. Спектакль «Несмотря ни на что» (другой перевод – «Вопреки всему») (1925) стал не только одним из первых примеров документальной драмы, но и ярким примером органичного сочетания сценического материала и кинохроники.

Драматургической основой послужили политические документы о революции в разные исторические периоды, собранные сотрудником литературной части театра Пискатора Феликсом Гасбаррой. Представление планировалось играть на открытом пространстве – в Гозенских горах. Предполагалось участие 2000 исполнителей, огромного количества света. Планировалось выкатывание на сцену 20-метрового броненосца. Но по финансовым соображениям решено было сократить материал и ограничиться частью от начала войны до убийства Карла Либкнехта и Розы Люксембург. Само обозрение было перенесено на сцену Гроссес Шаушпильхаус.

<sup>372</sup> Цит. по: Пискатор Э. Политический театр. С. 97.

<sup>373</sup> Берлинский Гроссес Шаушпильхаус («Das Grosse Schauspielhaus») располагался в здании бывшего рынка. В 1919 году здание было перестроено немецким архитектором Хансом Пельцигом. Новый театр имел высокий «парящий» купол, большую поворотную сцену, зрительные ряды, располагавшиеся амфитеатром. Это способствовало тому, что сцена и зал образовывали единое пространство, объединяющее актеров и зрителей во время спектакля. По идее Пельцига, в здании театра границы между потолком и стенами были не видны, что создавало у зрителей экспрессионистское ощущение – ощущение отсутствия границ пространства и потерянности в нем.

Вместо декорации Пискатор использует практикабель («das Praktikabel») – подвижную сценическую конструкцию в несколько этажей, разделенную на сегменты, ниши, соединенные между собой лестницами и мостиками. Одна сторона практикабля состоит из ступеней и площадок, другая представляет собой ровную наклонную плоскость<sup>374</sup>. Документальные эпизоды были распределены по всему спектаклю. Кино проектировалось на ровную сторону практикабля. Таким образом, единая конструкция выполняла две функции – обеспечивала simultaneity развития сценического действия и служила киноэкраном. Кино и театр существовали на одной площадке, стало возможным прямое их столкновение. Например, после сцены голосования за военные кредиты встык («прямой склейкой», говоря киноязыком) шли кадры войны. Наиболее яркий пример взаимодействия кино- и сценического действия – когда на сцене разыгрывается убийство революционера Карла Либкнехта, а в финале спектакля на экране демонстрируются кадры хроники, где Либкнехт, живой и здоровый, общается с рабочими. Несмотря ни на что, революционер остается жить. Условность театра разрывается. Действие выходит за рамки сцены «в жизнь».

Монтаж кино с действием на сцене продолжается в спектакле о победе революции «Бурный поток» А. Паке (Фольксбюне, Берлин, 1926). Пискатор не был доволен самой пьесой. Но по его словам, именно на этом материале стало возможным усовершенствовать кинооформление театрального действия. Специально для спектакля были сняты короткие фильмы. Совмещение сценического и экранного постановочного материала усиливало драматизм происходящего на сцене.

Дополнение драматургического материала экранным продолжается в постановке Пискатором «Грозы над Готландом» Эма Велька (Фольксбюне,

<sup>374</sup> Пространственная модель, разработанная Пискатором и обоснованная в его книге, закрепила за собой название «практикабель», применяемое в дальнейшем к спектаклям других режиссеров. Ассоциация, которую вызывает это понятие, с другим аналогичным явлением – «пратикабль» - должна подчеркивать разницу между конструкцией Пискатора и декорационным модулем. Пратикабль - «часть декорации, состоящая из предметов, используемых во внетрапной действительности и выступающих в спектакле в их обычной функции (в частности, в качестве прочной опоры или механизма)». (Пави П. Словарь театра. М.: ГИТИС, 2003. С. 277).



Берлин, 1927). Герои пьесы – морские разбойники, укрывавшиеся на острове Готланд и осуществившие там собственную революцию. В трактовке пьесы Пискатор отталкивался от авторской ремарки: «Действие происходит не только в 1400 году». События в пьесе не привязаны к определенному времени, что позволило режиссеру перенести действие в современность.

Пискатор дополняет пьесу киноматериалом – хроники и постановочное кино. Сценическое действие чередовалось с короткометражными фильмами о революции и развитии некоторых стран. Благодаря этому расширялась историческая панорама действия, на экране демонстрировалось исходное событие (то, что было до того, как на сцене началось действие) – хроникальный дореволюционный материал, а также предсказывались дальнейшие события.

Очередной этап во взаимовлиянии театральной и киноэстетик произошел в пискаторовской постановке «Гоп-ля, мы живем!» Эрнста Толлера (Театер ам Ноллендорфплатц, Берлин, 1927)<sup>375</sup>. Это экспрессионистская пьеса – драматургический портрет 10 лет немецкой истории. Пьеса автобиографична. Во время революционных событий в Германии Э. Толлер был арестован. Выйдя на свободу после заключения, он оказался в новой действительности, где ужас войны и революция были забыты и людям, посвятившим себя революции «не было места» в новой реальности.

Главный герой пьесы – Карл Томас (актер Альберт Венор) – анархистски настроенный молодой человек. Во время революционных событий он оказывается арестованным и приговаривается к смертной казни. Но в последнюю минуту перед казнью приходит помилование. От переживаний молодой человек сходит с ума и попадает в психиатрическую больницу, где проводит 8 лет. Выйдя из клиники, он сталкивается с реалиями 1927 года и воспринимает их как безумное видение. Новые социальные условия, политическая и общественная обстановка кажутся Карлу непригодными для жизни. Мир вокруг героя представляется так,

---

<sup>375</sup> В период с сентября 1927 по сентябрь 1928 в рамках Театер ам Ноллендорфплатц была организована «Сцена Пискатора» («Piscator-Bühne»), где осуществлялись постановки политического театра.

как его воспринимает измученный Карл – страшно и безысходно. В финале герой совершает самоубийство. Но в пьесе этот шаг трактуется как переход в небытие, т. е. возвышение над жизнью.

Имитация моментальных прямых монтажных склеек, которые обеспечивают simultaneität действия, создавалась с помощью двухэтажной конструкции (нем. «Etagenbühne» – этажная сцена), созданной сценографом театра Пискатора – Трауготтом Мюллером. Этажная сцена разделялась на отсеки с разными местами действия. Конструкция обладала прозрачными стенами и проекционными поверхностями<sup>376</sup>. Кроме одновременности событий эта конструкция работала на основную идею пьесы о социальном разрезе в обществе. Вся конструкция могла трансформироваться в экран и обратно за счет движения некоторых ее секторов и опускающейся и поднимающейся мебели. Сценическая конструкция была сделана из железа – трехдюймовые газовые трубы 11 м шириной, 8 м высотой и 3 м глубиной. Вес – около 4 тонн. Предполагалось, что сооружение будет двигаться по рельсам и стоять на вращающейся площадке. «Отдельные треугольные плоскости могли передвигаться взад и вперед по рельсам. При этом мебель лежала плоско на полу и только после открытия занавеса поднималась при помощи специального механизма. Актеры должны были выходить на сцену со стороны по ступенькам. (...) Кино непосредственно входило в живую игру»<sup>377</sup>. На практике такая конструкция оказалась слишком громоздкой и шумной, поэтому от вращения пришлось отказаться. Хотя это было бы удачным примером динамизации пространства сцены. Но идея с трансформирующимся экраном реализовалась. Это обеспечило почти мгновенный переход от кино к театральному действию. Т.е. сама организация сцены была рассчитана на участие в спектакле кино.

Кино в структуре «Гоп-ля, мы живем» существовало не только по замыслу Пискатора. Наличие фильма предусматривалось уже в тексте Толлера. Основной момент, где экранное повествование было незаменимо – воспоминания героем

<sup>376</sup> См.: Jhering H. Von Reinhardt bis Brecht. Bd.II. S. 284.

<sup>377</sup> Пискатор Э. Политический театр. С. 143.

восемью лет, проведенных в заключении – непосредственно столкновение субъективного мира героя с объективной реальностью. Этот период надо было выделить в ряду событий и показать его значимость для истории Германии. Для этого Курт Эртель написал сценарий документально-игрового фильма. Возможно, это первый в истории кино опыт соединения в одном фильме постановочных и хроникальных кадров. Документальные эпизоды политической и общественной жизни чередовались с игровыми сценами, показывающими героя в новых реалиях и его восприятие окружающего (съемки проходили на натуре, на площади перед Театер ам Ноллендорфплатц, на крыше театра). Герберт Йеринг замечает, что «в принципе, кино и театр могут прекрасно друг друга дополнять, если фильм на сцене является документом, если он дает продолжение, перспективу»<sup>378</sup>. Но в спектакле Пискатора кино существует не только как документальное подтверждение исторических событий, а как вполне самостоятельное произведение. Оно передает субъективный мир главного героя.

Наличие в спектакле документально-игрового кино повлияло и на способ актерской игры. Исполнитель главной роли – экспрессионистский актер Александер Гранох<sup>379</sup> «раздавливал и сплющивал все слова. Он обыгрывал все надломы»<sup>380</sup>. Возможно, это единственный пример, когда на сцене политического театра актер работает методом обостренного вчувствования, подобно Конраду Файдту или Вернеру Крауссу. Гранох приносит на сцену Пискатора экспрессионистскую гипертрофированную пластику и мимику. В сцене сумасшествия актер бросается на стол, ложится на спину, головой вниз, запрокидывает руки... Если в экспрессионистском спектакле окружающий героя мир представлялся искаженным, таким, каким его видит и чувствует главный герой, то в пискаторовском «Гоп-ля, мы живем!» мир представляется в виде

<sup>378</sup> Jhering H. Von Reinhardt bis Brecht. Bd. II. S. 284.

<sup>379</sup> Александер Гранох (1890-1949) – австрийско-немецкий актер театра и кино. Играл в немецких и австрийских театрах, среди которых Дойчес Театер, Фольксбюне, Сцена Пискатора (Piscator-Bühne) и др. Роли в театре: Кассир («С утра до полуночи» В. Барновски, 1921), Отец («Отцеубийство» Б. Фиртеля, 1922), Краглер («Барабаны в ночи» О. Фалькенберга, 1922) и др. Роли в кино: Кнок («Носферату. Симфония ужаса» Ф.В. Мурнау, 1922); Игрок тенями («Тени» А. Робисона, 1923) и др.

<sup>380</sup> Jhering H. Von Reinhardt bis Brecht. Bd. II. S. 285.

неискаженных документальных и постановочных кадров. Столкновение реалистичного киноизображения и экспрессионистской реакции на них главного героя усиливают действие экранного материала на сцене. Актерская техника, выработанная в экспрессионизме, в условиях формирующегося эпического театра только усиливает акцент на удрученности героя, что способствует раскрытию сверхзадачи спектакля.

Обостренная чувственность, состояние внутреннего крика противопоставляется эстетике политического театра. Актер и зритель политического театра не должны отождествлять себя с ролью, чтобы сохранить объективность в оценке происходящего на сцене. Исполнители второстепенных ролей – Зюбилле Биндер, Пауль Грэтц, Оскар Зима – не проживали жизни своих персонажей, но демонстративно подчеркивали определенные их черты (слишком выразительное поведение, слишком экстравагантный голос и т.д.). Экспрессионистский стиль сопротивляется отчужденному политическому театру. На этом сопротивлении Пискатор выстраивает основной конфликт спектакля – несовместимость «экспрессионистского» героя с окружающим миром<sup>381</sup>.

Эпический театр использовал контраст актерского исполнения. В театре Пискатора контраст актеров также усиливает художественный эффект. В тотальном театре достигается «тотальный» конфликт действий противоборствующих героев, а также конфликт противоположных способов актерского существования.

На актера в театре Пискатора, кроме изображения персонажа, возлагается еще одна функция – связывать материал сцены и кино. Работая в сценическом эпизоде, актер играет «второй план» – он, подобно ведущему, подводит действие к кинофрагменту, который будет опровергать или наоборот подтверждать происходящее на сцене. Это придает сценическому повествованию эпический характер. В случае «Гоп-ля, мы живем!» исполнитель главной роли – А. Гранах –

---

<sup>381</sup> Текст на с. 176-181 опубликован в статье: Соломкина Т.А. Кинематографические спектакли Эрвина Пискатора // Научное мнение. 2015. №9. С. 134-137. Здесь с изменениями и дополнениями.

экспрессионистский актер. Сопоставление экспрессионистской игры с кадрами хроники усиливает суггестивное воздействие последней.

Развитие кино-театрального монтажа происходит в спектакле «Распутин, Романовы, война и восставший против них народ» по пьесе А. Толстого и П. Щеголева «Распутин» (Театер ам Ноллендорфплатц, 1927). Это спектакль о судьбе Европы в период с 1914 по 1917 гг. Изначально пьеса содержала 8 сцен. Пискатор с Феликсом Гасбаррой и Лео Ланьей дополнили пьесу 19 сценами о распространении революции в среде пролетариата – в основном это сцены массовых волнений. Для Пискатора героем является народ – масса как единый организм. Если в экспрессионизме однородная толпа осуществляла контрдействие, она противостояла одинокому герою, то в политическом театре толпа – единственно объективный герой, который ведет сквозное действие. В свою очередь контрдействие толпе – у одиночных власть имущих героев.

В спектакле опробован новый способ организации сцены – глобус, точнее, сегментно-глобусная конструкция – огромное полушарие с открывающимися площадками, что обеспечивало быстрые смены мест действия и смены точек зрения на эпизоды. Можно предположить, что движение внутри глобуса создавало иллюзию движения самого глобуса.

Особое значение сегментно-глобусная сцена имела в связи с кино. Кино проецировалось на глобус – на выпуклую поверхность. Таким образом, осуществлялся эффект широкоугольной оптики – изображение чуть уплощалось, но вместе с тем увеличивалось в размере. Кроме глобуса, киноэпизоды проецировались на большую передвижную раму, обтянутую полотном – «календарь». На таком экране демонстрировались кадры хроники и титры – обращения к публике. Использование двух проекционных поверхностей делало возможными монтажные сопоставления. Не только сценическое и экранное монтируется друг с другом, но и экранное изображение монтируется на сцене на глазах у зрителей. Например, на одном экране демонстрируется бесконечное множество убитых на войне людей, а параллельно на другом экране Николай Второй говорит о здоровой жизни в армии.

В спектакле использованы два вида кино (по системе Пискатора) – учебный и комментаторский фильмы. Начинается «Распутин» с учебного фильма, где демонстрируются объективные факты. Показывались портреты царей с короткими надписями: «внезапно скончался», «умер в безумии» и т.д. На «календаре» шло комментаторское кино, функцию которого можно сравнить с функцией античного хора<sup>382</sup>.

Важно, что в спектакле «Распутин» взаимодействие осуществляется не только между сценой и экраном, но и между самим экранным материалом. На сцене происходит не только кино-сценический монтаж, но и в чистом виде киномонтаж. При сопоставлении со сценической реальностью смонтированный киноматериал приобретает еще большую реалистичность, а значит, и сильнее воздействует на зрителя.

Кульминацией соединения на сцене театрального и кинопредставления является спектакль «Похождения бравого солдата Швейка» (Театер ам Ноллендорфплатц, 1928). Литературным источником послужил одноименный роман Ярослава Гашека. В центре произведения – эпический народный герой. Но конфликт романа представляется близким к экспрессионистскому: «Столкновение человека с противоестественностью массового убийства и милитаризма на той грани, где всякий смысл переходит в бессмыслицу, всякий героизм – в смешное, а божественный мировой порядок – в карикатурный сумасшедший дом»<sup>383</sup>. У Пискатора была идея заменить всех действующих лиц, кроме Швейка, рисунками и макетами, чтобы на сцене только Швейк был живым героем. Для сравнения такой же ход используется в экспрессионистском спектакле Рихарда Вайхерта «Сын». Все же там актеры играли неживых потусторонних героев. Пискатор реализует эту идею частично. Главного героя на сцене все время окружают сплошные механизмы – громкоговорители, марионетки, конвейеры (актеров и бутафорию вывозят на сцену на конвейерах). Трактовка главного героя как

<sup>382</sup> См.: Baur D. Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts: Typologie des theatralen Mittels Chor. Berlin : De Gruyter, 1999. S. 189.

<sup>383</sup> Пискатор Э. Политический театр. С.174-175.

единственного одушевленного персонажа близка экспрессионизму, но Пискатор реализует ее средствами, близкими футуризму – герой помещается в окружение вещей. Фантазмагорическому миру кукол и машин противопоставляется единственная человеческая фигура Швейка.

Кроме того, экспрессионистский герой чаще всего демонстрирует разорванное сознание. Герой театра Пискатора совсем иной.

В романе Гашека Швейк все время передвигается из одного места в другое, иными словами, он все время в движении. В театре это движение осуществляется с помощью включения элементов киноискусства. На сцене устанавливаются два разнонаправленных конвейера (7 м ширины, 17 м длины и 40 см высоты, вес около 5 тонн) как непрерывные потоки движения во времени и пространстве. На конвейере из кулисы в кулису выезжали и уезжали декорации и герои. Швейк идет, но против хода ленты, в результате стоит на месте. Получается, что не Швейк идет на войну, а война идет к Швейку. Пример хода сценического действия – в описании, сделанном сотрудником литературной части театра Пискатора Ф. Гасбаррой: «Лента 1-ая движется справа налево. Швейк марширует слева на право. Поет. На 1-ой ленте (справа налево) появляется старуха. Встреча. Лента 1-ая останавливается. Диалог. Лента 1-ая движется справа налево. Швейк марширует дальше. Старуха исчезает. На 1-ой ленте въезжают верстовые столбы, деревья, вывеска...»<sup>384</sup>. Сценическое действие организовано в спектакле так, как если бы это было кино, снятое одним планом (панорамой). Движение лент относительно актера точно воспроизводит грамотное движение камеры относительно актера в кадре.

Помимо имитации экранного изображения в спектакле использован экран, находящийся на сцене. Пискатор применяет мультипликацию. На экране возникают политически-сатирические карикатурные рисунки представителей армии и духовенства. Рисунки являлись проекцией того, как воспринимает окружающих героев сам Швейк. Сценическое и экранное представление сосредотачивается вокруг Швейка. Снова Пискатор, возможно, неосознанно

<sup>384</sup> Цит. по: Пискатор Э. Политический театр. С.176.

использует прием экспрессионизма – герой оказывается в окружении проекции собственного сознания.

Особого внимания заслуживает исполнение главного героя. Макс Палленберг – актер, обладающий сильной комедийной природой. Он играл у Рейнхардта, а также у режиссеров-экспрессионистов. Отличительной особенностью Палленберга было то, что трагизм своих экспрессионистских героев он подавал сквозь смех. Комического эффекта это не вызывало. Наоборот, обострялся трагизм. Артур Хеллмер приглашает Палленберга на роль Кассира в «С утра до полуночи» (Нойес Театер, Франкфурт ам Майн, 1918). В.И. Максимов в статье об интерпретациях «С утра до полуночи» Кайзера предлагает описание игры Палленберга в этом спектакле: «Палленберг играет, и людям хочется смеяться. Но они осекаются, когда бородатый человек пробегает по ним зловещим взглядом исподлобья; ледяной холод сковывает их, когда он на слабеньких своих ножках идет через гостиничный номер дамы и с полным сознанием своего права начинает неистовствовать»<sup>385</sup>. Таким образом, соединение трагической ситуации с комедийной природой актера происходило уже в спектакле А. Хеллмера.

Подобно экспрессионистам, Пискатор приглашает на трагическую роль Швейка комика Палленберга. Происходит наложение трагизма на комедийную природу актера. Отчасти этому способствовала особенность организации сцены. Конвейеры очень шумели, актерам приходилось говорить, сильно повышая голос. От этого возникал особый художественный эффект гипертрофированного выражения.

Можно сказать, что в «Похождениях бравого солдата Швейка» реализовалась модель «кинематографического спектакля», строящегося на сопоставлении сценического и экранного материала, что усиливало суггестивное

---

<sup>385</sup> P. W. «Von morgens bis mitternachts»: Georg Kaisers Stueck im Deutschen Theater // Berliner Zeitung am Mittag. 1919. 1. Febr. (Перевод с нем. А. Варениковой). Цит. по: Максимов В.И. Трагическое в театре экспрессионизма. «С утра до полуночи» Георга Кайзера на немецкой и светской сцене // Театрон. 2014. №2. С.63.



влияние на зрителя и, вместе с тем, способствовало интеллектуальному восприятию спектакля.

Наивысшей точкой во взаимодействии эстетик театра и кино был проект Пискатора совместно с архитектором и инженером Вальтером Гропиусом – создание «Тотального театра»<sup>386</sup> («Totaltheater»), который предполагалось организовать в специальном театральном здании, по техническим возможностям приближенном к возможностям кинематографа. Согласно плану, глубокая сцена делилась на три части и охватывала передние места для зрителей. Действие могло идти параллельно в трех частях сцены. Сцена превращалась в многофункциональную конструкцию, на подобии экрана. Разница была лишь в том, что в отличие от киноэкрана «сценический экран» Пискатора является трехмерным и в нем происходит живой сиюминутный процесс. Кинопроекция предполагалась на всех трех глубинных сценах с помощью передвижных киноаппаратов. Стены и потолок зрительного зала также могли служить экранами.

Тем самым, театральные эксперименты Пискатора сближались с синтетической моделью спектакля, разрабатываемой создателями Баухауза<sup>387</sup>. В техническом плане Пискатор, как и режиссеры Баухауза стремился к объединению сцены и зрительного зала<sup>388</sup>, чтобы представление разворачивалось равномерно – на сцене и в зале. В эстетическом плане – это объединение в рамках одного спектакля разных жанров и решение их с помощью разных видов искусств<sup>389</sup>.

<sup>386</sup> 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: Mann, 1985. S. 94.

<sup>387</sup> Баухауз («Bauhaus») – высшее художественно-промышленное училище, основанное в 1919 году в результате слияния Высшей школы изобразительного искусства и Школы прикладного искусства в Веймаре. Создатели и деятели Баухауза - Вальтер Гропиус, Оскар Шлеммер, Лотар Шрайер, Пауль Клее, Василий Кандинский и др. ставили задачу создания тотального искусства на основе художественного синтеза всех видов искусств.

<sup>388</sup> См.: Birri U. Totaltheater bei Meyerhold und Piscator; Analyse der Inszenierungen "Mysterium bufo" von Wladimir Majakowski und "Rasputin" nach Alexej N. Tolstoi u. P. E. Schtschegolew. Zürich, 1982. S. 7

<sup>389</sup> См.: Трубкина Е.П. Баухауз. С. 9.

Немецкий театровед Йоахим Ланг отмечает, что в своей практике «Пискатор безжалостно использует все возможности от сценической игры до фильма (...) с целью активизировать публику»<sup>390</sup>. При совмещении постановочного и документального кино-театрального материала, немецкий режиссер «разрушил границы условного театра»<sup>391</sup>. Главным для Пискатора было не противоборство, а взаимодействие обоих искусств. Особенно это проявилось в спектакле «Гоп-ля, мы живем!». В пьесе сопоставление театра и кино происходит не только по принципу постановочного (сценического) и документального (кино), но документальным – подлинным – представляется постановочный киноматериал. Важно, что как в «Гоп-ля, мы живем!», так и в «Похождениях бравого солдата Швейка» связующим элементом между сценической постановкой, документальным и постановочным кино является актер экспрессионистского типа.

Политический театр Пискатора представляет собой модель «синтетического» театра. Неотъемлемыми участниками театрального представления становятся механические конструкции (ниши, платформы), конвейеры, проекционный аппарат с кино/фотопленкой и экран. Широкое использование машинерии и экрана является логичным продолжением работы по поиску экспрессионистами новых способов выражения (управление темпом развития действия, масштабом изображения и др.). Ведь экспрессионистская драматургия изначально ориентирована на разноплановое сценическое изображение, приближенное к киноповествованию. В политическом театре Пискатор не ставит пьесы экспрессионистов (за исключением Э. Толлера), но пользуется выработанными ими художественными приемами. Включение документального материала в структуру спектакля способствует формированию документального театра, точнее, «монтажа документального театра»<sup>392</sup>. Хроникальные кадры монтируются на сцене – между собой и благодаря тесному

<sup>390</sup> Lang L. Expressionistische Buchillustration in Deutschland 1907 - 1927. Leipzig: Edition Leipzig, 1975. S.25.

<sup>391</sup> Пискатор Э. Политический театр. С. 103.

<sup>392</sup> Jhering H. Von Reinhardt bis Brecht. Bd.II. S. 248.

взаимодействию театра с кино и формирующемуся при этом эффекту отчуждения<sup>393</sup>. Спектакли Пискатора дают мощный импульс для развития эпического театра Бертольта Брехта и документального театра Германии 1960-х гг., в котором Пискатор принял активное участие.

При этом эпический театр Брехта существенно отличается от театра Пискатора, прежде всего отказом от суггестивного воздействия на зрителя сугубо театральными средствами. «Титр, краткое изложение содержания и подписи с комментариями. (...) Эти элементы были перенесены Брехтом в его эпический театр и при этом исполняли другую функцию, чем в кино. (...) Для театра эти средства значат разрыв с традицией и указывают на демонстрационный характер действия»<sup>394</sup>. У Пискатора же элементы киноязыка (титры, подписи и пр.) вступали во взаимодействие со сценическим материалом, но при этом сохраняли свою кинематографическую природу.

В творчестве Эрвина Пискатора нашли яркое завершение искания театральных и кинорежиссеров по взаимоиспользованию принципов театральной и киноэстетик.

В результате соединения достижений театральных- и киноэкспрессионистов и политического эпического театра Пискатора можно говорить о воплощении модели «кинематографического спектакля» на немецкой сцене первой трети XX века.

---

<sup>393</sup> Текст на с. 188 опубликован в статье: Соломкина Т.А. Кинематографические спектакли Эрвина Пискатора // Научное мнение. 2015. №9. С. 134-137. Здесь с изменениями и дополнениями.

<sup>394</sup> Lang J. Episches Theater als Film. S. 29.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

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

Первым самостоятельным высоко художественным направлением немецкого кино является киноэкспрессионизм, сформировавшийся на основе общих принципов экспрессионистского искусства. По законам экспрессионизма в кадр помещаются театральные декорации, переносятся со сцены гипертрофированная пластика, мимика и яркий грим. Театральная условность на экране разрушает натуралистическую природу кино. Черты эстетики театра в сочетании со специфическими возможностями кино, такими как смена точек съемки и масштаба изображения, монтаж, комбинированные съемки – сочетание в одном изображении двух и более разных изображений, многократное экспонирование – рожают нереалистичную атмосферу. На экране сценические приемы часто используются на крупных планах. Это способствует обострению художественных образов. Носителями эмоциональной информации становятся вещи; с помощью контрастного освещения и нелогичных точек съемки они «наделяются душой». Повествование ведется на уровне субъективного восприятия героем происходящего. Это проявилось в таких фильмах, как «Кабинет доктора Калигари» Роберта Вине (1920), «С утра до полуночи» Карлхайнца Мартина (1920), «Носферату. Симфония ужаса» Фридриха Вильгельма Мурнау (1922), «Метрополис» и «М» Фритца Ланга (1927 и 1931 соответственно).

Экранный экспрессионизм в свою очередь повлиял на формирование экспрессионистского театра. Театр перенимает способ кинематографического мышления. На сцене имитируется кадровое пространство. Формируется прием «сценического крупного плана», что способствует рождению художественных

образов внутреннего «крика», выражающегося в открытой, яркой, часто экзальтированной форме.

Экспрессионизм достиг в театре высочайшего художественного уровня. Творчество выдающихся режиссеров-экспрессионистов – Густава Хартунга, Рихарда Вайхерта, Карлхайнца Мартина, Артура Хеллмера, Отто Фалькенберга, Юргена Фелинга, Леопольда Йесснера – воплотило актуальную проблематику послевоенной Европы и новые синтетические художественные формы. Немецкий экспрессионизм оказал большое влияние на театры России, Франции, Польши и других стран Европы.

Экспрессионистское мироощущение, отображение разорванного сознания героя, принцип монтажа, крупного плана воплощаются в спектаклях «Нищий» Макса Рейнхардта (1917), «Сын» Рихарда Вайхерта (1918), «Превращение» Карлхайнца Мартина (1919), «Фауст» Леопольда Йесснера (1923).

Как и в кино, актер в театре оказывается на одной ступени с пространством, светом, декорацией, реквизитом и взаимодействует с ними. Развивается система универсальных пространственно-световых образов. Особое значение здесь имеет прожекторная режиссура Р. Вайхерта, ярче всего проявившаяся в спектакле «Сын» (1918). Здесь был опробован «сценический монтаж» с помощью света – выделяя во мраке лучами прожекторов определенных действующих лиц, реквизит, части декорации, режиссер монтировал сценическую картину, представляя зрителю строго отобранные части изображения внутреннего мира героя.

Взаимодействие театра и кино способствовало появлению разных интерпретаций некоторых драматургических произведений. В период с 1908 по 1926 гг. немецкие режиссеры неоднократно обращались к «Фаусту» И.В. Гете. Исследуя эти постановки, можно проследить преемственность в развитии экспрессионистской образной системы. Предшественники экспрессионизма Георг Фукс, Фритц Эрлер и Альберт Хайне в Мюнхенском художественном театре в 1908 году на примере «рельефной» сцены разработали технику моментальной

смены размера и характера пространства, что технически приблизило театральное изображение к фильму.

В постановках «Фауста» 1909 – 1913 гг. М. Рейнхардт в Дойчес Театер высвечивает актера лучом света в темном пространстве сцены, создавая образ одинокого героя в окружении хаоса – на «крупном плане», а также использует поворотный круг как прообраз панорамы в кино и наложение статичного кадра на кадр с движением. Тем самым сценическое повествование выходит на новый уровень выражения, становится возможной визуализация субъективного состояния героя и одновременно наблюдение его в объективной обстановке.

Л. Йесснер в 1923 году на сцене Штаатстеатер искажает форму изображения на сцене с помощью света. Искажение формы привычных вещей и явлений (например, форма горизонта) утверждает на сцене экспрессионистскую идею тотального искажения мира.

Эксперименты с формой декораций и вещей (уже располагая разной кинооптикой) продолжает Ф.В. Мурнау. Фильм «Фауст», снятый в 1926 году на киностудии УФА (Бабельсберг) является достижением кино в области визуализации звука на немом экране. С помощью наложения кадра с крупным планом кричащей Гретхен на кадр с общим планом «пролета» над горами, и затем с планом слушающего Фауста в фильме достигнут эффект звучания изображения.

Опыт интерпретаций «Фауста» отражает расширение выразительных возможностей изображения душевных процессов героев – на сцене и на экране.

Особого результата взаимодействие кино и театра достигло в области актерского искусства. Яркие выразительные средства экспрессионистских киноактеров нашли воплощения в новом способе актерского существования на сцене. В первую очередь это работа актера на крупном плане с сохранением театральной степени напряженности (сверхнапряженной мимической работы). Подобный крупный план «делает возможным гораздо более тесный контакт с выражением лица актера и ... способствует отделению внутреннего изображения

тела от самого тела»<sup>395</sup>. На сцене воплощается мир субъективных ощущений, которые преодолевают «барьер рампы» – видимую границу художественной реальности. Осуществляется одна из важнейших целей экспрессионистов – происходящее на сцене выходит за ее пределы, в жизнь.

Наивысшей точкой взаимодействия экрана и сцены в немецком искусстве является творчество Эрвина Пискатора и формирование им эстетики эпического театра.

Спектакли театра Пискатора – «Несмотря ни на что» (1925), «Гоп-ля, мы живем!» (1927), «Распутин, Романовы, война и восставший против них народ» (1927), «Похождения бравого солдата Швейка» (1928) – строятся на сопоставлении сценического и экранного мира. Этажная сцена, сегментно-глобусная сцена, конвейеры – все это приближает сценическое повествование к кинематографическому. На сцене театра Пискатора, как и на экспрессионистской сцене, можно наблюдать имитацию киноизображения. Но если целью экспрессионистов было создание художественного образа обостренного чувства, разорванного сознания, то в театре Пискатора тематика меняется. Главным становится демонстрация процесса исторического развития. Для создания образа хода истории Пискатор включает в театральное представление кино. Киноматериал и сценический материал взаимосвязаны. В результате возникает синтетическая модель спектакля. Сам факт присутствия на сцене экрана, демонстрация на нем фильма (документального либо постановочного), связанного с происходящим на сцене, придает спектаклю документальный характер.

Тотальное использование различных сценических средств выразительности находится в спектаклях Э. Пискатора в постоянном взаимодействии с киноискусством, выполняющим различные художественные задачи.

В спектаклях Пискатора конца 1920-х гг. формируются принципы эпического театра, заключающиеся для Пискатора в отображении исторического процесса, в сравнении исторических событий, показываемых на сцене и на экране, в параллельных сюжетных и временных линиях.

---

<sup>395</sup> Kleie S. Zur filmischen Restauration des Patriarchats // Schattenbilder - Lichtgestalten. S. 65-84.

Экранный материал, включаемый в спектакль, имеет у Пискатора четкую классификацию и по своей природе может быть хроникальным либо постановочным. Документальный фильм в структуре спектакля способствует формированию документального театра, расцвет которого придется на 1960-е гг. Постановочное кино в условиях эпического спектакля активизирует интеллектуальное участие зрителя.

В результате процесса взаимодействия театра и кино в немецком искусстве 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 сценического произведения черт киноэстетики и непосредственно фильма расширило границы театральной реальности, открыло новые выразительные возможности сцены и экрана, эпических сюжетов и способствовало утверждению режиссерского тотального театра. Несмотря на разность в эстетической и идейной программе, художественные приемы экспрессионизма в сфере кино-театральных связей, открытия, сделанные экспрессионистами и Эрвином Пискатором, во многом предопределили эстетику Бертольта Брехта.

Начавший формирование эпического театра, Эрвин Пискатор ставит задачу тотального (суггестивного и интеллектуального) воздействия на зрителя. Синтез искусств, использование приемов киноэстетики и непосредственное соединение на сцене кино и театра воплотилось в уникальную форму – «кинематографический спектакль» в лучших достижениях театра Пискатора. Кроме того, Пискатор, совместно с художниками и создателями Баухауза разрабатывает проект «тотального театра», в котором новейшие технические достижения должны были усилить задачи «кинематографического спектакля» и способствовать еще более сложному взаимодействию искусств.

Эпический театр Брехта развивался в другом направлении. Но и здесь для достижения интеллектуального воздействия на зрителя использовался язык киноискусства. В первую очередь это касается организации сценического



повествования. Йоахим Ланг при исследовании особенностей эпического театра Брехта приводит слова самого режиссера о специфике построения спектакля: «Отдельные события (*в спектакле – прим. - Т.С.*) должны быть так связаны друг с другом, чтобы их узлы были заметны для зрителя. Ход событий должен быть видимым, и он должен быть определенно оценен»<sup>396</sup>. Актер на сцене является поочередно рассказчиком о произошедшем с его героем и – демонстрирующим поступки этого героя. Таким образом, на сцене представляемая история разворачивается монтажно – с моментальной сменой мест действия и героев (актер рассказчик / актер-иллюстратор произошедшего). Зритель получает возможность сравнивать рассказ о событии с иллюстрацией этого события – и самостоятельно анализировать представляемый материал.

В творчестве Пискатора получила завершение идея синтеза театра и кино – сформировался «кинематографический спектакль», в котором драматический материал организовывается по принципам кинематографа. Данное явление – одно из крупнейших в немецком искусстве.

В силу исторических событий 1930-х гг. практика объединения театра и кино в рамках одного произведения не получила дальнейшего развития. Потенциал взаимодействия сценической и экранной эстетик остался неисчерпанным. Все же отголоски «кинематографического спектакля» усматриваются в современном немецком сценическом искусстве. Взаимный обмен эстетическими чертами между театром и кино продолжается в театре второй половины XX века и находит воплощение в современных спектаклях таких режиссеров, как Филипп Штельцль («Летучий голландец», Шиллер Театер, Берлин, 2013), Зебастьян Хартман («Войцек», Дойчес Театер, Берлин, 2014), Тина Ланик («LA SONNAMBULA», Опер Франкфурт, Франкфурт ам Майн, 2014). На сцене неизменно присутствует экран или полупрозрачное полотно, имитирующее экран как «окно» в мир глубоких субъективных процессов героев, визуализирующее их воспоминания, сиюминутные ощущения и видения.

---

<sup>396</sup> Цит. по: Lang J. *Episches Theater als Film*. S. 30.

В современном немецком искусстве эстетические границы театра и кино продолжают взаимодействие и взаимопроникновение. Законы сцены и экрана продолжают взаимную интеграцию, расширяя возможности обоих искусств.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

### Книги на русском языке

1. Абрамов, А.Н. Конрад Вейдт / Ал. Абрамов. – М.; Л.: Кинопечать, 1926. – 16 с.
2. Айснер, Л. Демонический экран / Лотте Айснер; [пер. с нем. Ксении Тимофеевой]. – Москва: Rosebud Publishing, 2010. – 240 с.
3. Акимов, Н.П. Не только о театре: сборник статей. - 2-е изд., доп. и перераб. – Л.; М.: Искусство, 1966. – 427 с.
4. Александров, А.А. Проблема человека в философии Гегеля. (период 1807 - 1831 гг.): автореф. дис.... д. филос.наук: 09.00.03 /Александров Александр Александрович. – Екатеринбург, 2004. – 42 с.
5. Антуан, А. Дневники директора театра. 1887-1906: Сводный театр. Одеон. Театр Антуана / Андре Антун; Общая ред. А.А. Гвоздева. Пер. и вступ. статья А.Г. Мовшенсона. – М.; Л.: Искусство, 1939. – 503 с.
6. Аронсон, О.В. Коммуникативный образ: (Кино. Литература. Философия) / Олег Аронсон. – М.: Новое литературное обозрение, 2007. – 384 с.
7. Аствацатуров, А.Г. Поэзия. Философия. Игра.: Герменевтическое исследование творчества И.В. Гете, Ф. Шиллера, В.А. Моцарта, Ф. Ницше / А.Г. Аствацатуров. – СПб.: Геликон Плюс, 2010. – 496 с.
8. Базанов, В.В. Театральная сцена Пискатора // Театральная техника и оформление спектакля : Сб. тр / Ин-т "Гипротейтр", Н.-и. лаб. по пробл. материально-техн. базы культуры; Под ред. В.М. Виноградова и др. – М.: Гипротейтр, 1986. С. 56.
9. Базен, А. Что такое кино?: Сборник статей [Пер. с фр /Вступ. статья И. Вайсфельда]. – М.: Искусство, 1972. – 382 с.
10. Балаш, Б. Кино. Становление и сущность нового искусства : монография / Б. Балаш; пер. с нем. М. П. Брандес. – М.: Прогресс, 1968. – 328 с.

11. Барбой, Ю.М. К теории театра: учебное пособие для студентов высших учебных заведений / Ю.М. Барбой. – СПб.: СПбГАТИ 2008. – 238 с.
12. Бартошевич, А.В. Шекспир на английской сцене, конец XIX - первая половина XX в.: Жизнь традиций и борьба идей / Отв. ред. А.А. Аникст. – М.: Наука, 1985. – 303 с.
13. Бачелис, Т.И. Эволюция сценического пространства (От Антуана до Крэга) // Западное искусство; XX век: Сб. статей /АН СССР, ВНИИ искусствоведения М-ва культуры СССР; [Отв. ред. Б.И. Зингерман]. – М.: Наука, 1978. – С.148 –212.
14. Беленький, И.В. Лекции по всеобщей истории кино: учеб. пособие / И.В. Беленький. – М.: ГИТР., 2004. Кн.1. – 195 с.
15. Березкин, В.И. Искусство сценографии мирового театра / В.И. Березкин. – М.: УРСС, 1997 - 2011. – 232 с. Т.4.Театр художника. Истоки и начало. – Москва: КомКнига, 2006. – 229 с.
16. Божович, В.И. Традиции и взаимодействие искусств: Франция, конец XIX - начало XX в. / В.И. Божович. – М.: Наука, 1987. – 320 с.
17. Бояджиева, Л.В. Рейнхардт: Режиссер, актер и театральный деятель /Л.В. Бояджиева. – Л.: Искусство, 1987. – 220 с.
18. Брашинский, М.И. К проблеме кинофикации театра. Из опыта БДТ // БДТ им. М. Горького. Вехи истории: сб. науч. тр. / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова ; [сост. и отв. ред. Г. В. Титова]. – СПб.: СПГИТМиК, 1992. С. 40-53.
19. Брехт, Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5т. М.: Искусство, 1965. Т. 5/2. Теория эпического театра. – 566 с.
20. Булин, Д. Эстетические принципы классификации киноискусства // Новые горизонты кинематографа: сборник научных работ аспирантов. М: ВГИК, 2006. С.5-15.
21. Бутрова, Т.В. От системы к методу // Западное искусство. XX век: Пробл. развития зап. искусства XX в. Сб. ст. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. С. 328-349.

22. Вареникова, А.М. Георг Кайзер и мифология в немецкой драматургии первой половины XX века / А.М. Вареникова. М.: Совпадение, 2014. – 224 с.
23. Вареникова, А.М. Пьесы Георга Кайзера на мифологические и легендарные сюжеты и их воплощение на немецкоязычной сцене: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.01 / Вареникова Александра Михайловна. – СПб., 2011. – 310 с.
24. Винтерштейн, Э. Моя жизнь и мое время / Э. Винтерштейн; Пер. с нем. – Л.: Искусство, 1968. – 392 с.
25. Висконти, Л. Статьи, свидетельства, высказывания / Л. Висконти. – М., 1986. – 302 с.
26. Владимирова, М.М. Всемирная литература и режиссерские уроки С.М. Эйзенштейна: учеб. пособие [для вузов] / М.М. Владимирова. – М.: [б. и.], 1990. – 101 с.
27. Вольф, В. Искусство – оружие: Статьи. Очерки. Письма. пер. с нем. / Ф. Вольф. – М.: Прогресс, 1967. – 431 с.
28. Гвоздев, А.А. Западно-европейский театр на рубеже XIX-XX столетий: Очерки ГУУЗом Всес. ком-та по делам искусств рекомендуется, как учеб. пособие для театр. учеб. заведений. – Л.; М.: Искусство, 1939. – 378 с.
29. Гвоздев, А.А. Театр им. Вс. Мейерхольда (1920-1926) / А.А. Гвоздев. – Л.: Academia, 1927. 56 с.
30. Гвоздев, А.А. Театр послевоенной Германии / А.А. Гвоздев; Под ред. и с пред. Р.В. Пикеля. – Л.; М.: Ленгихл, 1933. – 190 с.
31. Гвоздев, А.А. Театральная критика: Сборник / А.А. Гвоздев. – Л.: Искусство, 1987. – 277 с.
32. Геббель, Ф. Избранное: В 2 т / Ф. Геббель; Сост. и пер. с нем. под ред. А. Карельского и В. Маликова. – М.: Искусство, 1978. Т.2. 672 с.
33. Герман, М.Ю. Модернизм : Искусство первой половины XX в. / Михаил Герман. – СПб.: Азбука-классика, 2003. – 477 с.

34. Германия. XX век. Модернизм, авангард, постмодернизм: Литература, живопись, архитектура, музыка, кино, театр : [сборник / ред.-сост. В. Ф. Колязин]. – М.: РОССПЭН, 2008. – 604 с.
35. Гительман, Л.И. Идеино-творческие поиски французской режиссуры XX века : Учеб. пособие. – Л. : ЛГИТМИК, 1988. – 74 с.
36. Горбатенко, М.Б. Оскар Кокошка : Художник и театр: учебное пособие / М.Б. Горбатенко. – СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2012. – 189 с.
37. Горницкая, Н.С. Кино – литература – театр: К проблеме взаимодействия искусств : учебное пособие / Н.С. Горницкая. – Л.: ЛГИТМИК, 1984. – 70 с.
38. Гращенкова, И.Н. Кино в системе искусств: Специфика, взаимосвязи, функционирование // Виды искусств в социалистической художественной культуре. М.: Искусство, 1984. С. 191-198.
39. Гулыга, А.В. Немецкая классическая философия / А.В. Гулыга; [2-е изд., испр. и доп.]. – М.: Айрис-пресс Рольф, 2001. – 413 с.
40. Гуревич, С.Д. Пути взаимодействия литературы и кино : (На материале сов. фильмов 50-60-х гг.) / С.Д. Гуревич. – учеб. пособие. – Л. : ЛГИТМиК, 1980. – 107 с.
41. Делез, Ж. Кино / Жиль Делез. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. – 560 с.
42. Державин, К.Н. Конрад Фейдт. Критический этюд с 13 иллюстрациями / Конст. Державин. – Л. : Academia, 1926. – 54 с.
43. Добротворский, С.Н. Кино на ощупь: 1990/1997. Статьи. Лекции / С.Н. Добротворский. – Изд. 2-е, доп. – СПб.: Сеанс, 2005. – 539 с.
44. Евреинов, Н.Н. Демон театральности: Сборник /Н.Н. Евреинов; [Вступ. ст. В. Максимова]. – М.; СПб. : Лет. сад, 2002. – 535 с.
45. Евреинов, Н.Н. Театр в будущем // Евреинов, Н.Н. Театр для себя / Н.Н. Евреинов. – Пг.: Изд. Н.И. Бутковской, 1916. Ч. 2. Прагматическая. С. 97-104.
46. Евтеева, И. Межвидовый синтез в контексте кинематографа // Искусство и новые технологии: Методологические проблемы современного

искусствоведения. Вып.7 : Сборник научных трудов / Отв. ред. Я. Иоскевич. – СПб: Изд-во РИИИ, 2001. С. 73-90.

47. Ждан, В.Н. Эстетика экрана и взаимодействие искусств / В.Н. Ждан. – М.: Искусство, 1986. – 494 с.

48. Захаров, М.А. Контакт с кинематографом // Захаров, М.А. Контакты на разных уровнях: Рассказ режиссера театра и кино / М.А. Захаров. – М.: Искусство. 1988. С. 136-140.

49. Зиммель, Г. Избранное: В 2 Т. Перевод / Гл. ред. и авт. проекта С.Я. Левит. – М.: Юрист, 1996. Т.1. Философия культуры. – 671 с.

50. Зоркая, Н.М. Зрелищные формы художественной культуры / Н.М. Зоркая. – М.: Знание, 1981. – 47 с.

51. Зоркая, Н.М. Театр революции // Очерки истории русского советского драматического театра: В 3 т. / Под ред. Н.Г. Зографа [и др.]; Т. 1. – М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1954. С. 630-645.

52. Карельский, А.В. Драма немецкого романтизма / А.В. Карельский. – М. : Медиум, 1992. – 335 с.

53. Каталог выставки. Макс Рейнхардт. М.: ВТО, 1971. –35 с.

54. Кайзер, Г. Драмы. [пер. с нем.] / Георг Кайзер ; вступ. ст. А. В. Луначарского. – М.; Пг.: Госиздат, 1923. – 299 с.

55. Кендлер, К. Драма и классовая борьба: Проблемы эпохи и конфликт в социальной драме Веймарской республики. Пер. с нем. С изм. / [Предисл. С.В. Рожновского]. – М.: Прогресс, 1974. – 351 с.

56. Кино: Всемирная история / [авт.-сост.: Джеймс Белл и др.]; гл. ред.: Филипп Кемп [пер. с англ.: Борис Кораблев, Юлия Евелева]. - Москва : Магма, 2013. – 576 с.

57. Клер, Р. Размышления о киноискусстве: Заметки к истории киноискусства с 1920 по 1950 гг. /Рене Клер; [Пер. с фр. / Вступ. статья С. Юткевича]. – М.: Искусство, 1958. – 230 с.

58. Клюев, В.Г. Театрально-эстетические взгляды Брехта : Опыт эстетики Брехта / В.Г. Клюев. – М.: Наука, 1966. – 183 с.

59. Коган, Э.А. Из истории немецкого режиссерского искусства XX века : (Политический театр Германии 1920-х гг.): учеб. Пособие / Э.А. Коган. – Л.: ЛГИТМиК, 1984. – 74 с.
60. Колязин, В.Ф. Таиров, Мейерхольд и Германия. Пискатор, Брехт и Россия: Очерки истории рус.-нем. художеств. связей / В. Колязин. – М.: ГИТИС, 1998. – 262 с.
61. Копелев, Л.З. Брехт / Л.З. Копелев. – М.: Молодая гвардия, 1966. – 432 с.
62. Костелянец, Б.О. Драма и действие: лекции по теории драмы: учебное пособие / Б.О. Костелянец. – Л.: ЛГИТМИК, 1976. – 157 с.
63. Кракауэр, З. Природа фильма: Реабилитация физической реальности. / З. Кракауэр; Пер. Д. Ф. Соколова. – М.: Искусство, 1974. – 422 с.
64. Кракауэр, З. Психологическая история немецкого кино: От Калигари до Гитлера. [Пер. с англ. с сокр. / Зигфрид Кракауэр; [Предисл. Р. Юренева]. – М.: Искусство, 1977. – 321 с.
65. Крэг, Э.Г. Воспоминания, статьи, письма / Э.Г. Крэг; Пер. с англ. [Вступ. ст. А.Г. Образцовой]. – М.: Искусство, 1988. – 398 с.
66. Лацис, А.Э. Революционный театр Германии / Анна Лацис; пер. с нем. рукоп. И. Бархаш. - М.: Художественная литература, 1935. – 270 с.
67. Леман, Х.-Т. Постдраматический театр / Ханс-Тис Леман; предисл. Анатолия Васильева, пер. с нем., вступ. ст. и коммент. Натальи Исаевой. – М.: ABCdesing, 2013. – 311 с.
68. Лотман, Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю.М. Лотман. – Таллин: Эсти раамат, 1973. – 138 с.
69. Мазинг, Б.В. Актер германского кино / Б.В. Мазинг. – Л.: Academia, 1926. – 50 с.
70. Макарова, Г.В. Актерское искусство Германии: Роли – сюжеты – стиль: Век XVII – век XX / Г.В. Макарова. – М.: РГГУ, 2000. – 264 с.



71. Макарова, Г.В. Прогрессивные тенденции в театральном искусстве ФРГ. 1949-1984гг. / Г.В. Макарова; Отв. ред. А.Г. Образцова. – М., Наука, 1986. – 191 с.
72. Макарова, Г.В. Театральное искусство Германии на рубеже XIX-XX вв.: Национальный стиль и формирование режиссуры / Г.В. Макарова; Рос. акад. наук, Рос. ин-т искусствознания М-ва культуры Рос. Федерации. – М.: Наука, 1992. – 325 с.
73. Максимов, В.И. Век Антонена Арто: [сборник] / В.И. Максимов; Санкт-Петербургская гос. театральная б-ка. – СПб.: Лики России, 2005. – 383 с.
74. Марков, П.А. В театрах разных стран: [Сборник статей] / П.А. Марков. – М.: ВТО, 1967. – 395 с.
75. Маркулан, Я.К. Киномелодрама. Фильм ужасов: Кино и буржуазная массовая культура / Я.К. Маркулан. – Л.: Искусство, 1978. - 191 с.
76. Мартынова, О.С. Август Стриндберг и драма немецкого экспрессионизма: автореф. дисс. ... канд.филолог. наук: 10.01.05 / Мартынова Ольга Сергеевна. – М., 1995. 18 с.
77. Матвиенко, К.Н. Кинофикация театра: история и современность: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.01 / Матвиенко Кристина Николаевна. – СПб., 2010. – 293 с.
78. Матвиенко, К.Н. Кинофикация театра: история и современность: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.01 / Матвиенко Кристина Николаевна. – СПб, 2010. – 31 с.
79. Мачкарина, О.Д. Концепция личности в русской и немецкой философии конца XIX- начала XX вв. (компаративистский анализ): автореферат дисс. ... канд. филос. наук: 09.00.03 / Мачкарина Ольга Дмитриевна. – Мурманск, 1999. – 31 с.
80. Мокульский, С.С. История западноевропейского театра: в двух частях / С.С. Мокульский. – Изд. 2-е, испр. – СПб [и др.] : Планета музыки Лань, 2011. – 719 с.

81. Молодцова, М.М. Комедия дель арте: (История и современная судьба) / М.М. Молодцова. – Л.: ЛГИТМиК, 1990. – 218 с.
82. Ницше, Ф. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей: незавершенный трактат Фридриха Ницше / Фридрих Ницше; в реконструкции Элизабет Ферстер-Ницше и Петера Гаста; [пер. с нем. Е. Герцык и др.]. – М.: Культурная Революция, 2005. – 880 с.
83. Образцова, А.Г. Режиссеры и современность / А.Г. Образцова. – М.: Искусство, 1961. – 206 с.
84. Пави, П. Словарь театра / Патрис Павис; [пер. с фр.: Л. Баженовой др.]. – М.: ГИТИС, 2003. 514 с.
85. Панкина, Н.Е. Актер на экспрессионистской сцене. Фриц Кортнер в постановках Л.Йесснера //Феномен актера: профессия, философия, эстетика. СПбГАТИ, 2006. С. 39-44.
86. Песочинский, Н.В. Проблемы актерского искусства в театральной концепции В.Э.Мейерхольда (1920-1930-е годы): Автореф. дисс. на соиск. уч. степ. канд. искусствоведения (17.00.01) / Песочинский Николай Викторович. – Л., 1983. – 24 с.
87. Писка́тор, Э. Политический театр / Эрвин Писка́тор; Авториз. пер. М. Зельдович. – М.: ГИХЛ, 1934. – 154 с.
88. Радлов, С.Э. Десять лет в театре / Сергей Радлов.. –Л.: Прибой, 1929. – 328 с.
89. Радлов, С.Э. Статьи о театре: 1918-1922 / Сергей Радлов. – Пг.: Мысль, 1923. – 94 с.
90. Разлогов, К.Э. Мировое кино. История искусства экрана / Кирилл Разлогов; Рос. ин-т культурологии. – М.: Эксмо, 2011. – 688 с.
91. Ростова, Н.В. Немое кино и театр: Параллели и пересечения: из истории развития и взаимопроникновения двух искусств в России в первой трети XX столетия / Н.В. Ростова; Рос. гос. гуманит. ун-т. – М.: Аспект Пресс, 2007. – 166 с.

92. Рудницкий, К.Л. Мейерхольд / К.Л. Рудницкий. – М.: Искусство, 1981. – 423 с.
93. Сахновский-Панкеев, В.А. Соперничество – содружество: Театр и кино. Опыт сравнительного анализа / В.А. Сахновский-Панкеев. – Л.: Искусство, 1979. – 176 с.
94. Смирнов, И.П. Видеоряд. Историческая семантика кино / И.П. Смирнов. – СПб.: Петрополис, 2009. – 397 с.
95. Теплиц, Е. История киноискусства: 1895-1927 / Ежи Теплиц; Пер. [сокр.] с пол. / [Предисл. Н.П. Абрамова]. – М.: Прогресс, 1968. – 338 с.
96. Титова, Г.В. Творческий театр и театральный конструктивизм / Г.В. Титова. – СПб.: СПбГАТИ, 1995. – 256 с.
97. Ткачева, Е.А. Театр Людвиг Иоганна Тика: Реконструкция постановочного метода Людвиг Иоганна Тика на материале его драматургии / Е.А. Ткачева. – СПб.: Астерион, 2010. 160 с.
98. Товстоногов, Г.А. О профессии режиссера / Г.А. Товстоногов. - 2-е изд., доп. – М.: ВТО, 1967. – 354 с.
99. Трубкина, Е.П. Баухауз. Театр художника: творческие поиски Оскара Шлеммера / Е.П. Трубкина. – СПб.: СПбГАТИ, 2002. 80 с.
100. Туровская, М.И. На границе искусств: Брехт и кино / М.И. Туровская; ВНИИ киноискусства Госкино СССР. – М.: Искусство, 1985. – 255 с.
101. Турчин, В.С. По лабиринтам авангарда / В.С. Турчин. – М.: Изд-во МГУ, 1993. 247 с.
102. Ульянова, А.Б. Адольф Аппиа: театр пространства и света / А.Б.Ульянова. – СПб: СПбГАТИ, 2011. 272 с.
103. Уэллс, О. Орсон Уэллс: Статьи, свидетельства, интервью: [сборник] / [сост. К. Разлогов; авт. вступит. ст. С. Юткевич]. – М., Искусство, 1975. – 271 с.
104. Февральский, А.В. Пути к синтезу: Мейерхольд и кино / А.В. Февральский. – М.: Искусство, 1978. – 239 с.
105. Фрейлих, С.И. Драматургия экрана / С. Фрейлих. – М.: Искусство, 1961. – 158 с.

106. Фрейлих, С.И. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского / С. И. Фрейлих. – М.: Искусство, 1992. – 351 с.
107. Фукс, Г. Революция театра. История Мюнхенского художественного театра: пер. с нем.; предисл. авт. для рус. изд. / Георг Фукс. – СПб.: Книгоиздательство "Грядущий день" (Типо- Литография "Якорь"), 1911. 287 с.
108. Цвейг, С. Вчерашний мир: [Сборник]: Пер. с нем. / Стефан Цвейг ; [Предисл. Д. Затонского. – М.: Радуга, 1991. – 544 с.
109. Шкловский, В.Б. За сорок лет: Статьи о кино / В. Шкловский; [авт. предисл. М. Блейман]. – М.: Искусство, 1965. – 451 с.
110. Шпенглер, О. Закат Европы / Освальд Шпенглер; [Перевод / Вступ. ст. А.П. Дубнова]. – Новосибирск: Наука. Сиб. изд. фирма, 1993. Новосибирск: Наука. Сибирская издательская фирма, 1993. – 592 с.
111. Эйзенштейн, С.М. Вертикальный монтаж // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: В 6 т. / Вступ. статья Р. Юренева, с. 25-68; Гл. ред. С.И. Юткевич]. Т. 2. – М.: Искусство, 1964. С. 189-268.
112. Экспрессионизм: Драматургия. Живопись. Графика. Музыка. Киноискусство: сборник статей / [Отв. ред. Б.И. Зингерман]. – М.: Наука, 1966. – 156 с.
113. Энциклопедический словарь экспрессионизма: энциклопедия / Рос. акад. наук, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; [гл. ред. П. М. Топер]. – М.: ИМЛИ РАН, 2008. – 734 с.

#### **Книги на немецком языке**

114. Ästhetik der Schatten. Filmisches Licht 1915-1950. Berlin: Schüren, 2014. – 160 S.
115. Balme, Chr. Einführung in die Theaterwissenschaft / von Christopfer Balme. – Berlin: E.Schmidt, 1999. – 200 S.
116. Baur, D. Der Chor im Theater des 20.Jahrhundert: Typologie des theatralen Mittels Chor / D. Baur. – Berlin: De Gruyter, 1999. – 220 S.

117. Beitin, A.F. Der Schrei. Kunst- und Kulturgeschichte eines Schlüsselmotivs in der deutschen Malerei und Grafik des 20. Jahrhunderts / Andreas F. Beitin. – Inaugural-Dissertation. – Münster, 2004. – 358 S.
118. Benjamin, W. Ursprung des deutschen Trauerspiels / W. Benjamin. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963. – 272 S.
119. Benson, R. Deutsches expressionistisches Theater: Ernst Toller und Georg Keiser / Renate Benson. – New York, Bern, Frankfurt am Main, 1987. – 277 S.
120. Bertold Viertel: Regisseur und Dichter ; (1885-1953);[Ausstellung "Bertold Viertel und Wien"... Mai - Sept. 1975] / hrsg, von Josef Mayerhöfer. – Wien: Österreich. Nationalbibliothek, 1975. – 84 S.
121. Birri, U. Totaltheater bei Meyerhold und Piscator; Analyse der Inszenierungen «Mysterium Buffo» von Wladimir Majakowski und «Rasputin» nach Alexej Tolstoj und P.E.Schtschegolew / Ursula Birri. – Zürich, 1982. – 189 S.
122. Boidol, Chr. Entgrenzungserscheinungen im Drama des Expressionismus und Versuche einer szenischen Realisierung: Ein Beitrag zur Dramaturgie des expressionistischen Theaters / Christian Boidol. – Inaugural-Dissertation. – Köln, 1969. – 269 S.
123. Brand, M. Fritz Kortner in der Weimarer Republik: Annäherungsversuche an die Entwicklung eines jüdischen Schauspielers in Deutschland / M. Brand. – Rheinfelden: Schäuble, 1981. – 332 S.
124. Brandt, H. Goethes Faust auf Königlich Sächsischen Hofbühne Sächsischen Hofbühne zu Dresden: ein Beitrag zur Theaterwissenschaft / Heinrich Brandt. –Berlin: Nachdr. [d. Ausg.], 1921. – 274 S.
125. Braulich, H. Max Reinhardt. Theater zwischen Traum und Wirklichkeit / H. Braulich. – Berlin: Henschelverlag, 1966. – 319 S.
126. Brecht, B. Tagebücher 1920-1922. Autobiographische Aufzeichnung 1920-1954 / Bertolt Brecht. – Berlin, Aufbau-Verlag, 1976. – 257 S.
127. Bühne und Bild des "Frankfurter Expressionismus": Die städtischen Bühnen 1917 - 1933;Begleith. zu Ausstellung d. Stadt- u. Univ.-Bibliothek

Frankfurt am Main, 28. Nov. - 30. Dez. 1985 / [Ausstellung: Barbara Wendt-Krämer]. – Frankfurt am Main, 1985. – 27 S.

128. Cossart, A., von. Kino – Theater des Expressionismus. Das literarische Resümee einer Besonderheit / Axel von Cossart. – Essen: Die Blaue Eule, 1985. – 117 S.

129. Das deutsche Drama von Expressionismus bis zur Gegenwart: Interpretationes / Hrsg. von Manfred Brauneck. – Bamberg: Buchner, 1972. – 343 S.

130. Das Helle und das Dunkle : Ethik, Energie, Ästhetik / Utz Claassen; Jürgen Hogrefe. Göttingen: Steidl, 2003. 117 S.

131. Denkler, H. Das Drama des Expressionismus im Zusammenhang mit den expressionistischen Programmen und Theaterformen / Horst Denkler. – Münster, 1963. – 615 S.

132. Drews, W. Theater. Schauspieler, Regisseure, Dramaturgen, Intendanten, Dramatiker, Kritiker, Publikum. Mit 125 Illustr. im Text u. 91 Abb. auf Kunstdrucktaf / Wolfgang Drews. – Wien, München, Basel: Desch, 1961. – 400 S.

133. Elsaesser, T. Filmtheorie zur Einführung / Thomas Elsaesser; Malte Hagener. – Hamburg: Junius, 2013. – 269 S.

134. Expressionismus: die zweite Generation 1915 - 1925; [anlässlich der Ausstellung "Expressionismus, die zweite Generation 1915 - 1925" im Kunstmuseum Düsseldorf, vom 20. Mai bis 9. Juli 1989 und in der Staatlichen Galerie Moritzburg Halle, vom 8. August bis 30. September 1989]. – München: Prestel, 1989. – 200 S.

135. Fiebach, J. Von Craig bis Brecht. Studien zu Künstlertheorien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts / Joachim Fiebach. – Berlin: Henschelverlag, 1975. – 392 S.

136. Finger, A.K. Das Gesamtkunstwerk der Moderne / Anke Finger. – Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006. – 170 S.

137. Gesamtkunstwerk Expressionismus: Kunst, Film, Literatur, Theater, Tanz und Architektur 1905 bis 1925; eine Ausstellung in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Filmmuseum, Frankfurt am Main / hrsg. von Ralf Beil und Claudia Dillmann. – Ostfildern: Hatje Cantz, 2010. – 512 S.

138. Goldmann, P. Literatenstücke und Ausstattungsregie: Polemische Aufsätze über Berliner Theater-Aufführungen / von Paul Goldmann. – Frankfurt am Main: Rütten & Loening, 1910. – 263 S.
139. Haumann, W. Paul Kornfeld: Leben – Werk – Wirkung / Wilhelm Haumann. – Würzburg: Königshausen und Neumann, 1995. – 754 S.
140. Heilmann, M. Leopold Jessner – Intendant der Republik: Der Weg eines deutsch-jüdischen Regisseurs aus Ostpreußen / Matthias Heilmann. – Berlin: De Gruyter, 2005. – 447 S.
141. Hellberg, M. Bühne und Film. Reden und Aufsätze aus der Praxis / Martin Hellberg. – Berlin, Henschelverl, 1995. – 239 S.
142. Hermann, M. Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance / von Max Herrmann. – Berlin: Weidmann, 1914. – 541 S.
143. Hildebrand-Schat, V. Zeichnung im Dienste der Literaturvermittlung: : Moritz Retzschs Illustrationen als Ausdruck bürgerlichen Kunstverstehens / Viola Hildebrand-Schat. – Würzburg: Koenigshausen & Neumann, 2004. – 464 S.
144. Huder, W. Von Rilke bis Cocteau: 33 Texte zu Literatur und Theater im 20. Jahrhundert / Walter Huder. Mit einem Nachw. von Werner Mittenzwei. Berlin : Ed. q, 1992. – 432 S.
145. Im Schatten des Schönen: die Ästhetik des Häßlichen in historischen Ansätzen und aktuellen Debatten / Heiner F. Klemme, Michael Pauen, Marie-Luise Raters. – Bielefeld : Aisthesis-Verl., 2006. – 308 S.
146. Jannings, E. Theater, Film - das Leben und ich: Autobiographie / Emil Jannings. Bearb. von C. C. Bergius. – Berlin [u.a.]: Dt. Buch-Gemeinschaft, 1952. – 220 S.
147. Jhering, H. Von Reinhardt bis Brecht. Vier Jahrzehnte Theater und Film / Herbert Jhering. [Hrsg. Von der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin unter Mitarb. von Edith Krull]. – Berlin: Aufbau Verlag, 1958. Bd.II. – 617 S.
148. Jessner, L. Schriften: Theater der zwanziger Jahre / hrsg. von Hugo Fetting. – Berlin: Henschelverlag, 1979. – 362 S.

149. Kasten, J. Der expressionistische Film: abgefilmtes Theater oder avantgardistisches Erzählkino? Eine stil-, productions- und rezeptionsgeschichtliche Untersuchung / Jürgen Kasten. – Münster: MAkS-Publ., 1990. – 202 S.
150. Keller, M. DuMont's Handbuch Bühnenbeleuchtung: Theorie, Praxis, Lichtgestaltung, Lichtdramaturgie, Malen mit Licht, Projektion, Technik, Trickeffekte, Lampenlexikon. Köln: DuMont, 1985. – 171 S.
151. Knobloch, H.-J. Das Ende des Expressionismus: von der Tragödie zur Komödie / Hans-Jörg Knobloch. – Bern: Lang [u.a.], 1975. – 337 S.
152. Kreimeier, K. Die Ufa-Story: Geschichte eines Filmkonzerns / Klaus Kreimeier. – München: Heyne, 1995. – 520 S.
153. Krivanec, E. Kriegsbühnen: Theater im Ersten Weltkrieg; Berlin, Lissabon, Paris und Wien / Eva Krivanec. – Bielefeld: Transcript, 2012. – 375 S.
154. Kurtz, R. Expressionismus und Film / Rudolf Kurtz. – Berlin: Verlag der Lichtbildbühne, 1926. – 135 S.
155. Lang, J. Episches Theater als Film: Bühnenstücke Bertolt Brechts in den audiovisuellen Medien / Joachim Lang. – Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006. – 407 S.
156. Lang, L. Expressionistische Buchillustration in Deutschland 1907-1927 / Lothar Lang. – Leipzig: Edition Leipzig, 1975. – 242 S.
157. Mahl, B. Goethes Faust auf der Bühne: (1806 - 1998); Fragment - Ideologiestück - Spieltext / Bernd Mahl. – Stuttgart [u.a.]: Metzler, 1998. – 284 S.
158. Manz, H.P. UFA + deutscher Film / Hans Peter Manz. – Zürich: Sanssouci Verlag. 1963. – 95 S.
159. Müllenmeister, H. Leopold Jessner: Geschichte eines Regiestils / von Horst Müllenmeister; Inaugural-Dissertation. – Köln, 1956. – 152 S.
160. Pirsisch, V. Der späte Expressionismus: 1918 – 1925 / Volker Pirsich. – Speyer, Pfälzische Landesbibliothek, 1985. Heft 12. – 47 S.



161. Piskator, E. Das Politische Theater / Erwin Piscator; Neubearb. von Felix Gasbarra. Mit e. Vorw. von Wolfgang Drews. – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1963. – 253 S.
162. Plocher, H. Der lebendige Schatten: Untersuchungen zu Antonin Artauds "Théâtre de la cruauté" / Hanspeter Plocher. – Bern : Lang [u.a.], 1974. – 189 S.
163. Preußner, H.-P. Transmediale Texturen: Lektüren zum Film und angrenzenden Künsten / Heinz-Peter Preußner. – Marburg: Schüren, 2013. – 440 S.
164. Reinhardt, M. Schriften. (Akademie der Künste der DDR, Sektion Darstellende Kunst); Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern / Hrsg. von Hugo Fetting. – Berlin, Henschelverlag, 1974. – 527 S.
165. Roth, P. Ins Tal der Schatten: Frankfurter Poetikvorlesungen / Patrick Roth. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2002. – 174 S.
166. Rothe, W. Der Expressionismus. Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur / Wolfgang Rothe. – Frankfurt am Main: Klostermann, 1977. – 467 S.
167. Runge, E. Vom Wesen des Expressionismus im Drama und auf der Bühne / Erika Runge. – Frankfurt am Main: Hosch-Werbung, 1962. – 204 S.
168. Sährendt, Chr. "Die Brücke" zwischen Staatskunst und Verfemung: expressionistische Kunst als Politikum in der Weimarer Republik, im "Dritten Reich" und im Kalten Krieg / Christian Saehrendt. – Stuttgart: Steiner, 2005. – 124 S.
169. Schattenbilder - Lichtgestalten: das Kino von Fritz Lang und F.W. Murnau; Filmstudien / Maik Bozza; Michael Herrmann (Hg.). – Bielefeld: transcript-Verl., 2009. – 208 S.
170. Schreyer, L. Expressionistisches Theater: aus meinen Erinnerungen / Lothar Schreyer. – Hamburg: Toth, 1948. – 235 S.
171. Schultes, P. Expressionistische Regie / Paul Schultes. – Köln, 1981. – 609 S.

172. Siebers, T. Zerbrochene Schönheit: Essays über Kunst, Ästhetik und Behinderung / Tobin Siebers. – Bielefeld: transcript. – 128 S.
173. Siedhoff, T. Das Neue Theater in Frankfurt am Main 1911-1935: Versuch der systematischen Würdigung eines Theaterbetriebs / Thomas Siedhoff. – Frankfurt am Main: Kramer, 1985. – 509 S.
174. Steffens, W. Expressionistische Dramatik / Wilhelm Steffens. – Velber bei Hannover: Friedrich, 1968. – 165 S.
175. Strategien der Filmanalyse: 10 Jahre Münchner Filmphilologie; Prof. Dr. Klaus Kanzog zum 60. Geburtstag / Ludwig Bauer. – München: Schaudig, Bauer, Ledig, 1987. – 149 S.
176. Theater und Subjektkonstitution: Theatrale Praktiken zwischen Affirmation und Subversion (unter Mitarbeit von Nadine Peschke und Nikola Schellmann). – Berlin: De Gruyter, 2012. – 752 S.
177. Viertel, B. Berthold Viertel: Schriften zum Theater / Berthold Viertel; (Hrsg. von Gert Heidenreich unter Mitarb. von ... Mit e. Geleitw. von Herbert Ihering). – München: Kösel-Verlag, 1970. – 573 S.
178. Vincon, H. Frank Wedekind / Hartmut Vincon. – Stuttgart: Metzler, 1987. – 248 S.
179. Viviani, A. Dramaturgische Elemente im expressionistischen Drama / von Annalisa Viviani. – Bonn: Bouvier, 1970. – 187 S.
180. Walter Gropius: der Architekt Walter Gropius; Zeichnungen, Pläne und Fotos aus dem Busch-Reisinger Museum der Harvard University, Art Museums, Cambridge/Mass. und dem Bauhaus-Archiv, Berlin ... / Winfried Nerdinger. [Red.:Magdalena Droste]. – Berlin: Mann, 1985. – 312 S.
181. Wedekinds Maggi-Zeit : Reklamen, Reisebericht, Briefe / mit einem Essay von Rolf Kieser. Editions- und Forschungsstelle Frank Wedekind, Darmstadt. Hrsg., kommentiert und mit einer Studie vers. von Hartmut Vinçon. – Darmstadt: Häusser, 1992. – 267 S.

**Периодические издания**

182. Федоров, В.Ф. Применение кино не нужно / В.Ф. Федоров // Современный театр. – 1928. – №43. – С. 678.
183. Ромм, М. Поглядим на дорогу / М. Ромм // Искусство кино. – 1959. – №11. – С. 116-131.
184. Эфрос, А. Я остаюсь в театре / А. Эфрос // Искусство кино. – 1960. – №4. – С. 131-132.
185. Брехт, Б. О кинематографе / Б. Брехт // Вопросы киноискусства. – 1968. – С. 184-190.
186. Клейман, Н. Кадр как ячейка монтажа/ Н. Клейман // Вопросы киноискусства. – 1968. – С. 94-130.
187. Бояджиева, Л. Чародей XX века / Л. Бояджиева // Театр. – 1973. – №9. – С. 80-87.
188. Любимов, Ю. Каждый шаг – как последний / Ю. Любимов // Советский экран. – 1977. – №1. – С. 8-9.
189. Февральский, А. Кинофикация театра/ А. Февральский // Искусство кино. – 1978. – №4. – С. 128-150.
190. Туровская, М. Кинофикация театра / М. Туровская // Театр. – 1981. – №5. – С. 100-109.
191. Поплавский, В. В сторону театра / В. Поплавский // Театральная жизнь. – 1987. – №19. – С. 11-14.
192. Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / В. Беньямин // Киноведческие записки. – 1989. – Вып. 2. – С. 151-173.
193. Великовский, С.И. Культура как полагание смысла / С.И. Великовский // Одиссей. Человек в истории. – 1989. – С.17-20.
194. Степун, Ф. Кино и театр / Ф. Степун // Искусство кино. – 1992. – №10. – С. 54-63.

195. Михалев, В. Легко ли кинорежиссеру в театре? / В. Михалева // Театральная жизнь. – 1996. – №1. – С. 25-27.
196. Янгиров, Р. Театр и кинематограф: старые споры о главном. Русская зарубежная художественная мысль об искусстве сцены и экрана / Р. Янгиров // Киноведческие записки. – 1998. – №39. – С. 16-22.
197. Хржановский, А. Бывают странные сближения / А. Хржановский // Киноведческие записки. – 1999. – №42. – С. 165-173.
198. Матвиенко, К. Новое ретро. Театр и кино: взаимодействие искусств сегодня / К. Матвиенко // Театральная жизнь. – 2006. – №2. – С. 38-40.
199. Скляревская, И. Наследник мастера, или жизнь это чудо / И. Скляревская // Театр. – 2006. – №4. – С. 112-123.
200. Ларина, К., Вайншток О. Экран и сцена – борьба без поражений / К. Ларина // Театральные новые известия. – 2007. – №3. – С. 8.

### Интернет-ресурсы

201. Бояджиева, Л.К., Макарова, Г.В. Сценическое искусство периода Веймарской республики / Л.К. Бояджиева, Г.В. Макарова // Театр и его история. – Режим доступа:  
<http://istoriya-teatra.ru/books/item/f00/s00/z0000012/st040.shtml>
202. Сироткин, Н.С. Контакты русского и немецкого художественного авангарда. [Электронный ресурс] / Н.С. Сироткин. – Режим доступа:  
[http://avantgarde.narod.ru/beitraege/tp/ns\\_kontakte.htm](http://avantgarde.narod.ru/beitraege/tp/ns_kontakte.htm)