

Театр

Экспрессионизм нельзя назвать ни «стилем», ни тем более совокупностью приемов. Экспрессионизм не просто способ художественного выражения, это отношение ума и сердца к миру, и суть этого отношения коротко можно выразить в двух словах — «тревога» и «бунт». В отличие от других направлений (например, кубизма), экспрессионизм не ограничивался сферой изобразительных искусств, но, как бы расцветиваясь новыми гранями, проявился в литературе и поэзии, музыке и театре. Местом его возникновения и распространения принято считать в основном Северную (Норвегия, Швеция) и Центральную (Германия, Польша, Чехословакия) Европу. Развивался он и в других странах, например в СССР, однако по мере удаления от центра развития его специфические черты теряли свою определенность. В латинских странах экспрессионизм вообще не заявил о себе. Возможно, именно поэтому он долгое время оставался недооцененным.

Порожденный тревогой и нестабильностью, экспрессионизм стал средством выражения протеста. Не находя желанной гармонии в видимом мире, материальной действительности, окружающем его обществе, человек обратился к миру видений, снов, грез. Предложенная натурализмом копия внешнего мира перестала отвечать его потребностям.

Возникновение экспрессионизма, следовательно, было связано прежде всего с ярко выраженным кризисом цивилизации, воспринятым как катастрофа. В этот период буржуазия, казалось бы, находилась на вершине экономической власти, но навязываемые ею ценности противоречили устремлениям индивида, охваченного предчувствием потрясений Первой мировой войны и революции 1917 г. В послевоенные годы чувство тревоги и протест против грубой реальности окружающего мира лишь усилились. В Германии наметился величайший в ее истории кризис: рухнули вековые империалистические мечты, началась инфляция, государство распалось, правительство вынуждено было уйти в отставку — от иллюзий не осталось и следа. В противовес конформизму буржуазии, ее приверженности натурализму, экспрессионизм предстал как неожи-

данный расцвет немецкой души, как свободное и разнообразное искусство и отвлечение. «Новое чувствование мира, — писал Бернхард Дибольд, — протестует против мертвых формул сегодняшнего дня. Это ностальгия по глубине жизни».

Первым проявлением нового чувствования стала живопись (Кокошка, Марк, Кандинский, Бекман). Пассивности импрессионистского «впечатления» экспрессионисты противопоставили активность взгляда, проникающего в самую суть мира и человеческой личности, обнажающего незримую сущность вещей, недоступную атомистическому подходу импрессионистов. Во всех сферах искусства экспрессионисты стремились прежде всего передать мир духа, воображения, визионерства, воспроизвести не то, чем кажутся вещи, а выявить их внутреннее значение. Чувство зыбкости бытия, лежащее в основе этого подхода, выражается в тяготении к абстракции и символическим формам. Ему чужды приемы классического искусства, наподобие, например, перспективы, правил симметрии и анатомии, он решительно отвергает описательность и создание иллюзии действительности. «Мир дан нам, — заявлял Эдшмид, — вторить ему абсурдно, проникнуть в сущность, а затем воссоздать заново — вот главная задача искусства».

Принято считать, что радикальные новации в живописи предшествуют преобразованиям в театре. Правда, в большинстве случаев оказывается, что в действительности дело обстоит несколько иначе, поскольку различные виды искусства существуют не сами по себе, а в постоянном взаимодействии. Однако применительно к экспрессионизму сказанное выше в высшей степени справедливо.

Что можно считать экспрессионистской премьерой в театре? Пожалуй, она состоялась не на театральных подмостках, а на холсте. Речь идет о картине норвежского художника, одного из выдающихся предшественников экспрессионизма, Эдварда Мунка, написанной им в 1893 г., а в 1895 г. с нее была сделана литография. Называлась картина «Крик», и именно в ней впервые воплотились принципы, весьма существенные для экспрессионистской драматургии и театра. В центре картины — фигура мужчины; он сжал голову руками, взгляд его блуждает, из широко открытого рта вырывается крик, который концентрическими кругами заполняет весь мир: воды фьорда, берег, небо, озаренное языками пламени. В стороне — два удаляющихся, как будто безразличных ко всему, силуэта. Сам Мунк говорил об истории создания картины следующее: «Однажды я вышел на прогулку с двумя друзьями. Вечерело. Вдруг небо побагровело, как кровь, и меня охватила внезапная грусть. Я остановился, облокотился о парапет. Повсюду: на темную воду фьорда, на стены города — небо бросало кровавые отблески, похожие на языки пламени. Друзья ушли далеко вперед, а я стоял в одиночестве, полный неясной тревоги. Мне казалось, что вся природа дрожит от сильнейшего крика, которому нет конца».

Достаточно сравнить картину и комментарий к ней ее автора, чтобы понять, в какой степени это произведение явилось предвестником экспрессионизма (чувство тревоги, крик), насколько предвосхитило экспрессионистский театр. Разве нет в нем намек на «психодраму» (Traumbühne), не напоминает ли оно мелодрамы, в которых окружающий мир дан в восприятии одного-единственного персонажа (Ichdramatik)? Можно даже подумать, что перед нами один из эпизодов так называемой «драмы состояния» (Stationendrama), где действующие лица почти абстрактны.

Итак, именно живопись стала предвестницей нового направления; многие ее приемы были заимствованы впоследствии экспрессионистским театром. Однако немалую роль сыграло здесь и развитие сценографии. Ведь в искусстве не бывает мелочей, и технические нововведения порой не менее важны, чем собственно творческие, поскольку определяют не только эволюцию отдельных видов искусства, но и их взаимодействие между собой.

Подобно тому как Мунк и Ван Гог явились предшественниками экспрессионизма в живописи, так Стриндберг, Аппиа, Крейг, Рейнхардт превзошли его в театре. Аппиа предложил концепцию сценического пространства, приспособленного к ритмическому движению актеров, а также использовал свет как фактор, формирующий пространственную среду, что, кстати, вызвало необходимость усовершенствования сценического оборудования и, в частности, привело к изобретению прожектора. Эдвард Гордон Крейг одним из первых отверг реализм в театральном искусстве, противопоставив ему символическое решение спектакля, построение которого должно основываться на выделении главного мотива произведения; он отрицал натуралистическую характерность актерской игры и предложил идею актера-«сверхмарионетки», ратовал за объединение всех средств сценического выражения во имя максимальной экспрессивности драмы. «Искусство театра, — писал он в 1905 г., — это не взятые по отдельности игра актера, текст пьесы, инсценировка, танец, но форма, объединяющая эти составные части: жест как душа игры, текст как остов пьесы, линия и цвет как сущность декорации, ритм как основа танца». Наконец, Макс Рейнхардт, хотя и подвергался критике со стороны Иесснера, Мартина и Вайхерта за излишнюю склонность к импрессионизму и эклектике, в некоторых постановках приближался к экспрессионистским решениям — декоративизму в трактовке сценического освещения. Так, например, его спектакль по пьесе Зорге «Ничий» (1917), несмотря на некоторую противоречивость в организации пространства сцены, по праву может быть назван переходным на пути к экспрессионизму.

Принципы режиссуры

Огромный вклад в утверждение значимости искусства театральной режиссуры в истории театра внесли Андре Антуан, Адольф Аппиа, Эдвард Гордон Крейг, Константин Станиславский. Еще более усилили роль постановщика экспрессионисты. Они подчеркнули, что режиссура — особый вид творчества. В их представлении постановщик — свободный и независимый творец, своего рода демиург сцены. Вот что писал по этому поводу Рихард Вайхерт: «Задача режиссера отныне заключается в том, чтобы осуществить замысел автора, сделать явью его видения, стать рупором его идей или, по крайней мере, выступить в качестве его адвоката. Он один может руководить постановкой, поскольку сумел проникнуть в самую сокровенную суть пьесы; ему отводится роль посредника между автором и исполнителем; он более не отстраненный наблюдатель, но артист, воображение и чувствительность которого позволяют сделать отвлеченное доступным, воображаемое реальным, отныне он — полновластный демиург сцены. Можно сказать, что автор пьесы выдвигает предположение, актер стремится к его осуществлению, а между ними — режиссер, который вынуж-



Эскиз ЭРНСТА ШТЕРНА к «Нищему» Р. Зорге. Постановка МАКСА РЕЙНХАРДА

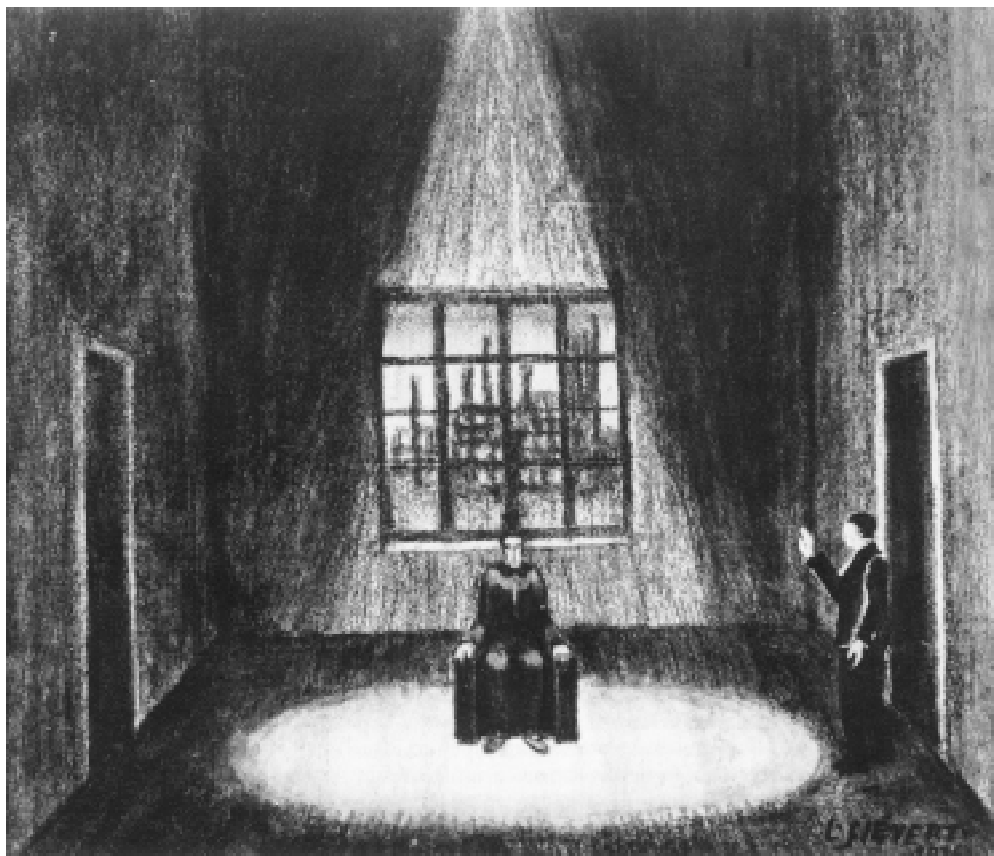
ден и подчиняться, и руководить одновременно». К этому он добавлял: «На первой репетиции необходимо иметь лишь самое общее представление о предстоящей постановке. Главное — это создание определяющей линии пьесы, гармонизация слова и жеста, организация единого для всех ритма постановки (поскольку режиссерское искусство — это прежде всего искусство стиля)».

Какая бы пьеса, классическая или современная, ни была выбрана, роль режиссера оставалась неизменной. Как утверждал Леопольд Иесснер, «разделение авторов на современных и классических бессмысленно. В театре поэт перестает принадлежать какому-либо поколению». Рихард Вайхерт отмечал в связи с этим, что «каждое поколение может и должно внести в трактовку классики нечто новое и индивидуальное».

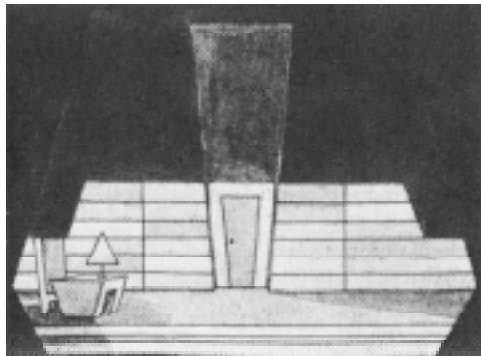
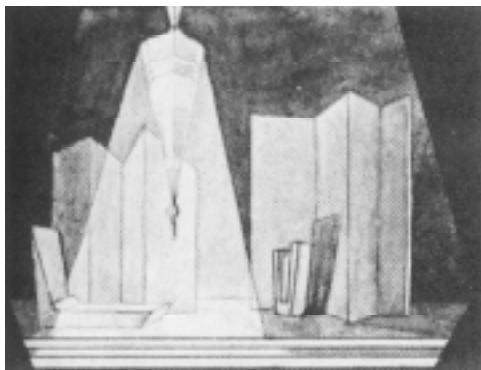
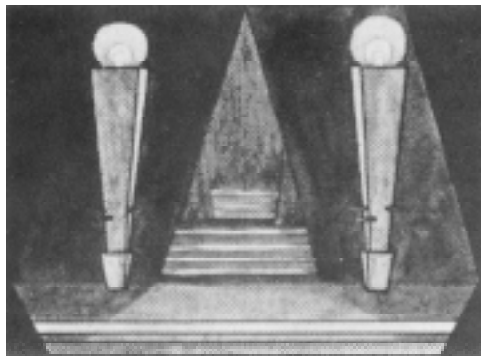
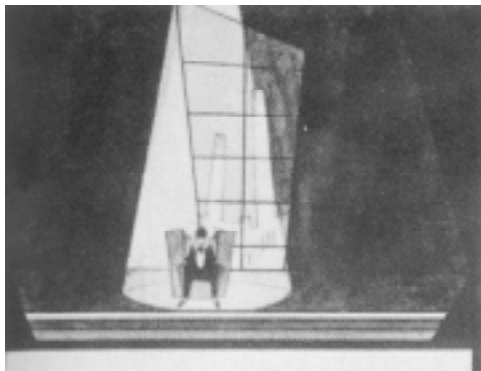
Какие же задачи ставит перед собой режиссер-экспрессионист? Отвергая принцип натуралистического воплощения действия и психологии за свойственный ему иллюзионизм персонажей, он стремится постичь истинную сущность пьесы, выделить главный мотив произведения (Grundmotiv), показать не само развитие событий, но через это развитие содержащуюся в них идею. Так, при постановке пьесы Газенклевера «Сын» Вайхерт исходил из следующего представления: «Все персонажи, с которыми приходится сталкиваться главному ге-

рою, существуют не сами по себе, а лишь как проекция его внутреннего мира». В пьесе «Вильгельм Телль», поставленной Леопольдом Иесснером, центральным мотивом становится порыв к свободе, а в «Ричарде III» Шекспира выделены два аспекта одной темы: ужас тираннии и тираноборчество.

В результате спектаклям экспрессионистов были свойственны символичность и некоторая абстрактность. Карл Хайнц Мартин, поставивший пьесу Толлера «Превращение», писал: «На сцене нет места образу реальной действительности, ибо главная задача режиссера выявить идею происходящего и представить ее максимально художественно или абстрактно». Близкую мысль высказывал и Леопольд Иесснер: «Мы отказываемся от внешних импрессионистских описаний в пользу внутренней напряженности самого события, представленного на современный лад несколькими предельно выразительными штрихами». Отсюда — необходимость единства спектакля, согласно которому все художествен-



Эскиз ЛЮДВИГА ЗИВЕРТА к «Сыну» В. Газенклевера. Постановка РИХАРДА ВАЙХЕРТА



Декорации КАРЛА КРЁНИНГА к «Сыну» В. Газенклевера (Штадт-театер, Нюрнберг, 1924)

ные средства должны быть взаимообусловлены (*mitspielend*) и «неукоснительно работать на общий эффект». Будь то произведение Кайзера или Шекспира, задача режиссера — наиболее полно передать содержание пьесы и сделать его максимально выразительным, напрямую затронуть чувства публики, сделать значимыми все составные части постановки (игра актеров, декорации, элементы широкого воздействия на зрителя, использование кричаще яркой детали), сделав их носителями той или иной идеи. Решительно отвергая поэтику натурализма и импрессионизма, режиссеры-экспрессионисты задействовали все доступные им средства, в том числе технические, для того чтобы разрушить иллюзию действительности на сцене. Делали они это по-разному, но преследовали общую цель: избавиться от малейшего намека на описательность, освободиться от реальной бытовой обстановки, выразить «глубинную сущность драмы» — добиться всего этого при помощи специфической исполнительской манеры, символики линий, цвета, предметов, сценического освещения.

Актеры, речь, жест

Несмотря на то что все компоненты спектакля были согласованы между собой, среди них существовала определенная иерархия, и первое место в ней занимал актер.

В экспрессионистском театре актер должен был стать не просто исполнителем роли, но выразителем идеи. Важно было не столько обладать определенными профессиональными качествами, сколько осуществлять весьма специфическую работу над образом. В работе «О духе и психологии человека» (1918) Пауль Корнфельд сформулировал советы подобному исполнителю так: «Пусть актер освободится от реальности, пусть абстрагируется от ее атрибутов и явится не чем иным, как самим олицетворением идеи, чувства или судьбы! Если актеру приходится умирать на сцене, он не должен идти в больницу, чтобы учиться там умирать. Если ему предстоит играть пьяного, то посещение трактира вовсе не обязательно. Пусть он лучше дерзнет вытянуть руки и заговорит в патетической сцене так, как ему никогда еще в жизни говорить не приходилось. Пусть он не подражает никому и ничему, не стыдится играть и не отрекается от театра».

В то время как некоторые театральные коллективы стремились возобновить в своем творчестве традицию древнего актерского искусства, экспрессионисты



ФРИЦ КОРТНЕР в «Ричарде III» У. Шекспира. Постановка ЛЕОПОЛЬДА ИЕССНЕРА (Штаатлихес Шаушпильхауз, Берлин, 1920)

работали над самими возможностями игры и принципиально отвергали сценическое перевоплощение. Если система Станиславского основывалась на вживании в роль и перевоплощении, то в экспрессионистском театре задача актера заключалась в том, чтобы символически передать чувства и действия персонажа, отыскать наиболее характерные для него черты, подчеркнуть узловые моменты пьесы, что во многих случаях вело к гротескному заострению изображаемого.

Главными средствами воздействия, которыми располагал актер, были сценическая речь и жест. Первенство принадлежало произнесенному со сцены слову, ритмически напряженному, проникнутому мыслью. Вайхерт полагал, что наступило время создать новую мелодику слова, наполнить его новым пафосом, добиться его «необычайной напряженности, одухотворенности, прозрачности». Мартин утверждал, что слово, переданное пластически, должно «объединить душевное и духовное». Исполнителем, способным воплотить все эти качества, стал Фриц Кортнер.

Однако важную роль играла не только интонация актера. Вальтер фон Холлендер писал: «Суть экспрессионизма — в обнажении души посредством тела», то есть посредством актерской пластики. В экспрессионистском спектакле движение обрело новое значение, жесты становились более четкими, схематичными, передавая развитие драмы и внутреннее напряжение роли; причем не всегда они были окончательно оформленными, порой достаточно было одного намека на жест, чтобы показать его тайный смысл. Подобной стилизации движения соответствовали нарочитая деформация сценического пространства и контрастность освещения. Тело становилось инструментом раскрытия души, а схематичность жестов, лишенных натуралистического правдоподобия, подчеркивала направленность его порывов. Фриц Кортнер блестяще справлялся с подобными задачами.



Эскиз ЛЮДВИГА ЗИВЕРТА к пьесе «Барабаны в ночи» Бертольта Брехта. Постановка РИХАРДА ВАЙХЕРТА (Штедтише бюнен, Франкфурт-на-Майне, 1923)

Сценическое пространство и декорации

Художник, как и режиссер, не ставил перед собой задачу воссоздания на сцене социальной среды, не стремился к исторической конкретности и к воспроизведению атмосферы чего бы то ни было реального. Он отказывался от любых декоративных излишеств. Его целью было обнаружение своего непосредственного видения пьесы. Он устранял со сцены все лишнее, как бы освобождая место для самораскрытия потенциальных возможностей драмы. Подходы к этому могли быть различными. В одних случаях использовались рисованные декорации, в других — особые конструкции, а актерская игра, световые эффекты и другие элементы оформления должны были довершать представление о сценическом пространстве и передавать духовный смысл изображаемого.

Если художник предпочитал живописные эффекты, декорации, как правило, создавали ложные перспективы, изобиловали усеченными или намеренно асимметричными фигурами, стремились к выразительности линий, преимущественно вертикальных, — словом, как и в знаменитом фильме «Кабинет доктора Калигари», представляли характерным образом деформированное видение мира. Возможно, именно из-за подобных деформаций экспрессионизм зачастую обвиняли в вычурности и тенденциозности. Однако, по мнению самих экспрессионистов, в этом не было ничего непродуманного или необоснованного. Создавая декорации, художник стремился выразить свое восприятие пьесы, показать собственное понимание представленных событий.

Вот что, например, писал Людвиг Зиверт по поводу пьесы «Барабаны в ночи» Бертольта Брехта: «...стены здесь — символ хаоса и революции... В других сценах ночное безумие революции... выражено ослепительными бликами красного и желтого, и над всем этим — луна, как налитый кровью глаз. Реальность передана через лирическую ирреальность баллады или сна». Декорации Отто Рейгберта к той же пьесе, хотя и сильно отличались от оформления Зиверта, были стилизованы в чем-то сходным образом. Формы столь же экспрессивно деформированы, а на заднем плане вырисовываются очертания холодного, бездушного города, погруженного в хаос, над которым, как и у Зиверта, светит кроваво-красная луна — символ Берлина, охваченного революцией.

Искаженные формы окон, дверей, стен зачастую становились выражением чувств самого художника, тогда как мир на сцене нередко выступал продолжением сознания основного персонажа. В конечном счете ключ к пониманию природы подобных деформаций следует искать в мистических склонностях экспрессионистов.

Впрочем, это только один из аспектов рассматриваемой проблемы. Многие теоретики экспрессионизма — в частности, Феликс Эммель в работе «Экстатический театр» (1924) — воспринимали декорации как помеху «динамическому развитию действия пьесы». Эммель полагал, что важно высвободить внутреннее зрение аудитории, дать волю ее воображению и, «выбросив за борт... декоративный хлам», освободить сцену от всего лишнего так, чтобы возникло сценическое пространство, могущее выявить «весь потенциал драмы». Сцена остается пустой, позволяя реализовывать любые возможности, пространство же намечено черным сукном, предоставляя полную свободу воображению зрителя.

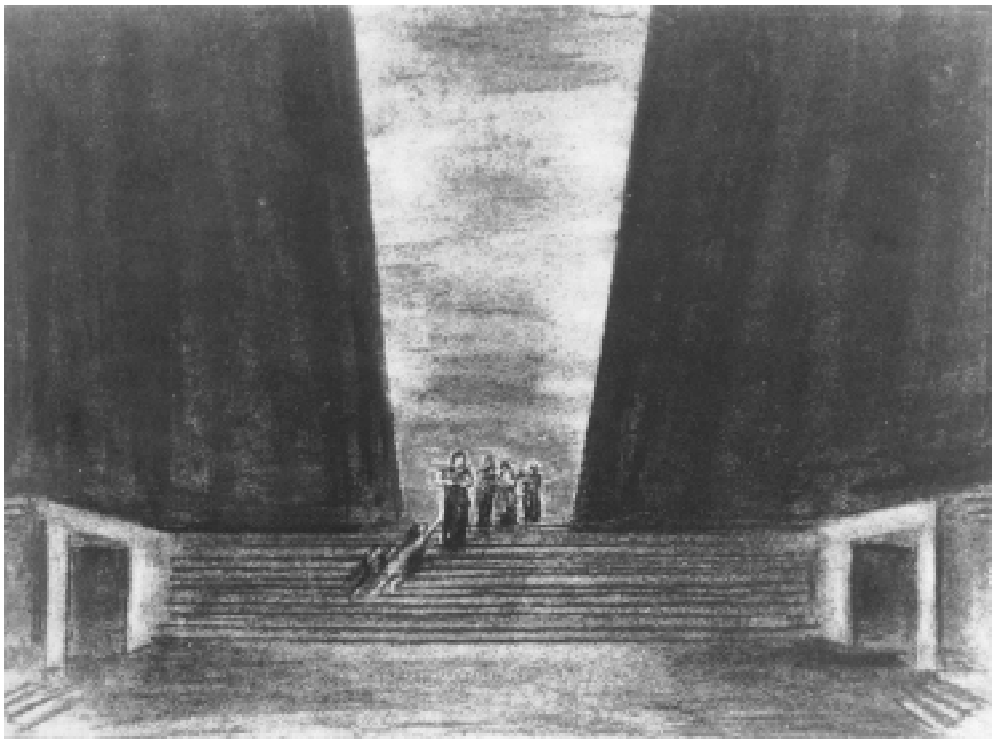
В 1919 г. в Берлине был основан экспериментальный театр «Трибуна» (Die Tribüne). В манифесте, написанном к его открытию, говорилось: «Революция в театре должна начаться прежде всего с трансформации сценического пространства» и установления принципиально новых отношений между сценой и зрительным залом. Здесь в октябре 1919 г. Карл Хайнц Мартин осуществил постановку пьесы Толлера «Превращение». Декорации Роберта Неппаха ограничились лишь намеком на реальную обстановку. События разворачивались на фоне подвижных ширм с заостренными углами: они определяли место действия и выражали атмосферу пьесы, основная же роль отводилась актеру.

Пустое сценическое пространство использовалось также художником Зивертом для оформления пьесы «Сын». Главный герой сидел в центре светового круга. Стены комнаты состояли из черных бархатных ширм, на которых белой краской были намечены прямоугольники дверных проемов, вокруг царил мрак, пронизанный тайной и напряжением. В глубине — неизменный на протяжении всей пьесы мотив: за большим окном, словно закрытым тюремной решеткой, абстрактный пейзаж таящего угрозу города. Ничего лишнего на сцене, минимум деталей. Сама «неполнота» декораций заставляла зрителей обратить внимание не на фактическую сторону происходящего, а на то, что под ним подразумевалось.

Эта тенденция получила дальнейшее развитие в творчестве режиссера Леопольда Иесснера, руководившего тогда «Берлинер штатстheater». Здесь им были поставлены такие пьесы, как «Вильгельм Телль» Шиллера, «Ричард III», «Отелло» Шекспира, «Наполеон» Габбе.

Иесснер категорически отвергал традиционное оформление сцены. По поводу постановки «Вильгельма Телля» он писал следующее: «Долой натуралистическую наглядность швейцарских пейзажей, в реальность которой не верит ни один образованный зритель, долой устаревший хлам декораций и кулис. Все это атрибуты прошлого, наступило новое время с новыми требованиями, и театр не может не откликнуться на них!»

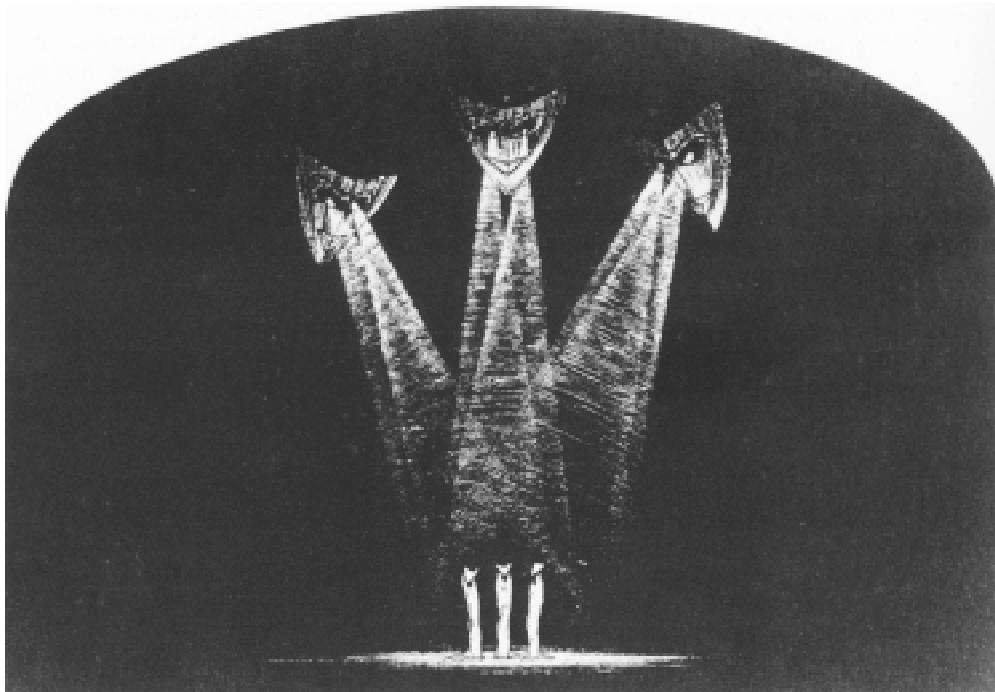
В творчестве Иесснера и художников, с ним сотрудничавших (Пирхан в «Ричарде III» и «Отелло», Клейн в «Наполеоне»), не оставалось и следа от натурализма и импрессионизма в духе театра Рейнхардта. На первый план вышло требование «динамического» и «ритмического пространства», предложенное Адольфом Аппиа и Эмилем Жак-Далькрозом. Постановки Иесснера явились их реальным воплощением. Отвергая иллюзорность сценического мира, художник и режиссер стремились создать такие декорации, в которых отразился бы сам ритм действия и были выделены его основные моменты. Использование ступенек, подиумов и лестниц позволяло создать трехмерное сценическое пространство, с наибольшей интенсивностью раскрыть сущность произведения, сосредоточить внимание на актере, добиться экспрессивности в выражении состояния души героя. Знаменитая «лестница Иесснера» не объединяла персонажей, а, наоборот, разделяла их, изолировала друг от друга, противопоставляла одну группу действующих лиц другой. Так, в «Ричарде III» основным элементом оформления стала огромная, во всю сцену лестница, увенчанная площадкой с тронem, — логическая эмблема возвышения, а затем падения Ричарда. В конце пьесы он, спотыкаясь, сбегал по ступеням вниз, где его и настигало возмездие.



Эскиз ЭМИЛИЯ ПИРХАНА к «Вильгельму Теллю» Ф. Шиллера.
Постановка ЛЕОПОЛЬДА ИЕССНЕРА

Творчество Иесснера, таким образом, во многом развивало и углубляло символистские идеи Эдварда Гордона Крейга. Задача художника состояла не в том, чтобы представить во всех подробностях Тауэр или комнату Дездемоны, а лишь символически обозначить их. Для указания места действия «Ричарда III» достаточно было зеленовато-серой стены с воротами, олицетворявшей замок. Буквально одного штриха, кровати, колонны, едва намеченной на сцене, угла здания, обозначенного на абстрактном фоне циклоамы, вращающейся площадки было достаточно, чтобы обозначить место действия в «Отелло».

Зато в глаза бросался резкий контраст между белизной подсветки и темным лицом Мавра: рождалась та самая символика цвета, которой режиссеры-экспрессионисты уделяли особое внимание. Иесснер, как и многие другие постановщики, часто использовал цвет в качестве драматического приема, причем не только в освещении циклоамы, изменявшемся на протяжении спектакля, но и в качестве фона действия (например, в «Ричарде III» ступени лестницы были покрыты красным ковром, король появлялся на сцене в красном плаще, красной была кровь его жертв). Немаловажную роль играл цвет и в костюмах персонажей, где становился символическим средством психологической и сценической



Эскиз РОБЕРТА ЭДМУНДА ДЖОНСА к «Макбету» У. Шекспира.
Постановка АРТУРА ХОПКИНСА

характеристики: спектакль начинался монологом Ричарда в темном костюме на фоне черного занавеса, а завершался словами Ричмонда в белом плаще на белом фоне. В военных сценах солдаты Ричарда были в черном, сторонники Ричмонда — в белом. Подобная символика, возможно, была несколько примитивной, но действенной, рождая у зрителей соответствующие ассоциации.

Конечно, живописные решения Зиверта существенно отличались от пластических композиций Пирхана, к тому же существовало множество промежуточных вариантов сценического оформления, однако, несмотря на разницу в подходе к решению своей задачи, оба они стремились к одной цели: создать такие декорации, которые вписались бы в концепцию спектакля, стали равноправным компонентом «целостного спектакля». Зиверту это удавалось потому, что его композиции как бы повторяли состояние героя (недаром он говорил, что сценическая атмосфера — это «второе я» актера), а Пирхан добивался того же результата за счет усиления динамики действия.

Сценическое освещение: игра светотени

Ван Гог писал: «Вместо того чтобы стремиться к точной передаче увиденного мной, я всегда пытался выразить себя с помощью произвольной игры цвета». Точно так же режиссеры-экспрессионисты, в частности Иесснер и Вайхерт, «пытались выразить себя с помощью произвольной игры света».

Поскольку всякое подражание природе отвергалось, то и концепция света, как исходящего из естественных источников, была теперь неприемлема. Осве-



Эскиз ЦЕЗАРА КЛЕЙНА к пьесе «Ад, дорога, земля» Г. Кайзера.
Постановка ВИКТОРА БАРНОВСКОГО (Лессинг-театер, Берлин, 1920)

щение использовалось, чтобы привлечь внимание зрителей, сделать действие более наглядным, подчеркнуть его внутреннюю напряженность, наконец, задеть чувства публики. Свет, наравне с остальными компонентами, становился важным элементом спектакля. По мнению экспрессионистов, главным было не показать зимнее небо или весеннее утро, но с помощью циклоамы создать такой световой фон, который соответствовал бы тому или иному моменту пьесы и акцентировал душевные порывы главного действующего лица, делая их более доступными для зрителя. Если на сцене в окно светила луна, как в декорациях Зиверта к пьесе «Барабаны в ночи», то не для напоминания о свете, а для передачи деформации предметного мира, с тем чтобы, вводя в действие сверхъестественные тени, добиться патетического эффекта. Движение теней производило сильное впечатление, особенно если по воле художника они благодаря подсветке увеличивались до гигантских размеров (как, например, на эскизах Цезара Клейна к пьесе «Ад, дорога, земля» — *Hölle, Weg, Erde*).

Сплошному освещению сцены экспрессионисты предпочитали выборочное: их излюбленным приемом было внезапно высветить фигуру актера, обособить ее от внешнего мира, лишить связи с другими персонажами, дать в ярком пятне и, по примеру немецких романтиков, противопоставить царящему вокруг мраку.

Большое значение сценическому освещению придавал Леопольд Иесснер: в его постановках это один из компонентов спектакля, позволивший объединить или развести в разные стороны персонажи. Освещение переставало быть иллюстрацией действия, становилось его участником, полноправным действующим лицом экспрессионистской драмы. Особенно это было очевидно в «драме состояния», где оно выступало элементом построения спектакля, а также принципом его деления на части, имело одновременно и чисто техническое, и игровое назначение.

Сцена то погружалась во мрак, то освещалась ослепительными лучами прожекторов, становясь ареной ярких контрастов и переливаясь целой гаммой цветов. На первый взгляд, освещение казалось «произвольным» спутником действия. На самом же деле все в нем было продумано режиссером до мельчайших деталей.

Не претендуя здесь на полный очерк истории экспрессионистского театра, мы предпочли ограничиться анализом основных тенденций, характерных для развития экспрессионизма в Германии — стране, где это направление выразилось наиболее полно и последовательно. Впрочем, некоторые черты, характерные для экспрессионизма, были свойственны театральному творчеству ряда других стран Европы, а также США, СССР. Однако в большинстве случаев экспрессионизм в этих странах не нашел должного выражения и к тому же практически не был связан соответствующей драматургией, как в Германии.

Актеры и постановщики

АППИА Адольф (Женева, 1.9.1862 — Нион, 29.2.1928). Аппиа не стал основателем какого-либо конкретного театрального направления начала века, однако он был генератором новых идей в театре того времени. В особенности это относится к экспрессионизму. Его идеи, сформулированные в работах «Сценическое воплощение вагнеровской драмы» (1895), «Музыка и сцена» (1899), «Творение живого искусства» (1921), а также в набросках (1909) на тему пространственного ритма, во многом превосходили то оформление Эмиля Пирхана, которое предложил для постановок «Вильгельма Телля» и «Отелло» Леопольд Иесснер. Подобно экспрессионистам, Аппиа отводил

режиссеру такую же роль, какая принадлежит дирижеру в симфоническом оркестре, отказывался следовать принципам натуралистического правдоподобия, рассматривал освещение как фактор, формирующий живое сценическое пространство.

Bablet Denis. Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914. Paris, 1965. — Veinstein Andre. La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique, 2ième edit. Paris, 1968. — Volbach W. R. Appia. Prophet of the modern Theatre, a profile. Middletown (Connecticut), 1968.

БАРНОВСКИЙ Виктор (Берлин, 10.9.1875 — Берлин, 9.8.1952). Актер, режиссер и директор театра. Важнейший этап карьеры пришелся на 1913—1924 гг., когда он прошел путь от дебютанта до директора одного из крупнейших берлинских театров. В нем играли такие выдающиеся немецкие актеры, как Бассерман, Дорш, Яннингс, Хёрбигер, Кортнер, Краусс, Палленберг. На его сцене ставились пьесы драматургов-экспрессионистов, в том числе драмы Георга Кайзера «Ад, дорога, земля» (Hölle, Weg, Erde, 1920), «С утра до полуночи» (Von Morgen bis Mitternacht, 1921), автором декораций к которым был Цезар Клейн. Эти работы по праву относятся к характерным образцам немецкого театрального экспрессионизма.

ВАЙХЕРТ Рихард (Берлин, 22.5.1880 — Франкфурт-на-Майне, 15.11.1961). Один из крупнейших представителей театрального экспрессионизма. Дебютировал в театре в Дюссельдорфе, в начале своей деятельности испытывал значительное влияние Луизы Дюмон. Наиболее важным этапом его театральной карьеры была работа в Мангейме (1916—1918), а затем, начиная с 1919 г.,



АДОЛЬФ АППИА



Эскиз ЛЮДВИГА ЗИВЕРТА к «Пентесилее»
Г. фон Клейста. Постановка
РИХАРДА ВАЙХЕРТА

во Франкфурте-на-Майне. Именно тогда он разработал в теоретических сочинениях и воплотил на сцене свою концепцию режиссера и его роли в экспрессионистском спектакле.

В 1919 г. в «Дёйче бюне» Вайхерт писал: «Задача режиссера отныне заключается в том, чтобы осуществить замысел автора, сделать явью его видения, стать рупором его идей или, по крайней мере, выступить в качестве его адвоката. Он один может руководить постановкой, поскольку сумел проникнуть в самую сокровенную суть пьесы; ему отводится роль посредника между автором и исполнителем; он более не отстраненный наблюдатель, но артист, воображение и чувствительность которого позволяют сделать отвлеченное доступным, воображаемое — реальным, отныне он — полновластный демиург сцены. Можно сказать, что автор пьесы выдвигает предположение, актер стремится к его осуществлению, а между ними — режиссер, который вынужден и подчиняться, и руководить одновременно». И далее: «...важнее всего в спектакле не вращающаяся сцена, не то, что происходит

за кулисами, не освещение, техника игры, не чудеса современной машинерии, но *Слово*, текст». Не следует понимать эту последнюю фразу как отказ от использования любых выразительных средств в пользу сценического слова. Напротив, Вайхерт понимал всю важность освещения, организации сценического пространства, сценографии, декораций, жестов и умел использовать их для достижения максимального эффекта, как, например, в его знаменитой постановке «Сына» (Der Sohn) Газенклевера в мангеймском театре, по поводу которой он писал: «Все персонажи, с которыми приходится сталкиваться сыну, существуют не сами по себе, а лишь как проекция его внутреннего мира. Именно это обстоятельство должно стать организующим моментом спектакля, именно оно отражает экспрессионистскую суть пьесы. На этом основополагающем представлении и базировалась моя концепция данной постановки: посреди сцены, в центре светового круга, на единственном стуле сидит сын, остальные персонажи остаются как бы в тени. Эта идея в полной мере была реализована в мангеймском театре: художник Людвиг Зиверт, занимавшийся там оформлением декораций, сумел воплотить ее с гениальной интуицией, так, что некоторые фрагменты его живописи напоминали прозрения Мунка» («Сцена», Берлин, май — июнь 1918). Был ли Рихард Вайхерт «режиссером дионисийского типа», как предполагал драматург Л. Вагнер? В любом случае, в таких разных постановках, как «Первые люди» Р. Штефана (Франкфурт, 1920), «Пентесилея» Клейста (Франкфурт, 1921), «Барабаны в ночи» Брехта (Франкфурт, 1923), он показал себя и человеком, наделенным вулканическим темпераментом, и творцом, которому под силу музыкальная, ритмичес-

кая, пластическая постановка произведения, его идеи получили прекрасное воплощение в художественном творчестве Людвига Зиверта.

ВАХТАНГОВ Евгений Багратионович (Владикавказ, 1.2.1883 — Москва, 29.5.1922). Русский актер и режиссер. С юности был поклонником Московского Художественного театра и творчества Константина Станиславского. В 1904 г. состоялась его первая любительская постановка. В 1909 г. он поступил в Театральную школу Адашева, где учились также многие актеры Московского Художественного театра. В 1911 г. был принят на работу в Художественный театр. Это время совпало с началом внедрения в жизнь театра знаменитой системы Станиславского. Вахтангову было поручено руководство группой, которая стала своеобразным экспериментальным филиалом театра, и с 1913 г. ему принадлежала ведущая роль в деятельности 1-й Студии, где он работал одновременно в качестве актера и режиссера. С 1918 г. Вахтангов участвовал в театре-студии «Габима». В 1921 г. он поставил пьесу «Эрик XIV» Стриндберга в 1-й Студии, а в 1922 г. одна за другой состоялись наиболее знаменитые постановки режиссера: «Гадибук» Ан-ского в студии «Габима» и «Принцесса Турандот» в 3-й Студии. Конечно же, творчество Вахтангова не может быть названо в полном смысле экспрессионистским, однако черты этого стиля со всей отчетливостью проявились в таких спектаклях, как «Эрик XIV», и, в еще большей степени, в «Гадибуке». Экспрессионистскими были не столько сами пьесы, сколько принцип постановки, особым образом стилизованная игра актеров, присутствие определенного пластического ритма, прежде всего в массовых сценах, соотношение сцени-

ческого света и движений персонажей, наконец, сценография художника Натана Альтмана, отчего спектакль еще больше выигрывал в зрительском восприятии. Вот как описывала его в своих воспоминаниях Нина Гурфинкель: «Действие происходит в бедной синагоге с голыми стенами; ломаными линиями намечены дверцы шкафа, в котором хранится Тора; схематично обозначен стол, за которым восседает необыкновенный раввин, как бы преисполненный мягкости и света, и, когда он вот-вот должен произнести слова анафемы Гадибуку, кажется, что перед нами настоящий чудотворец. Вся сцена погружена в неясный полумрак... в глаза бросаются ослепительные контрасты: белизна свадебного платья не-



ЕВГЕНИЙ БАГРАТИОНОВИЧ ВАХТАНГОВ

весты выделяется на фоне зеленоватых лохмотьев нищих, стол цадика накрыт белоснежной скатертью, а по углам царит мрак, скрывающий темные кабалистические силы». Сценическое оформление Альтмана в чем-то напоминало деформированное изображение мира в работах немецких экспрессионистов, хотя разница между ними, конечно же, огромна из-за различия в менталитете и мировоззрении.

ВЕГЕНЕР Пауль (Бишдорф, Пруссия, 11.12.1874 — Берлин, 13.9.1948). Немецкий актер театра и кино, кинорежиссер. Изучал основы сценического мастерства в Лейпциге, дебютировал как актер в Ростоке. В 1906 г. был приглашен Рейнхардтом в «Дейчес театр», очень скоро приобрел репутацию актера, открытого внешним влияниям и в то же время верного традициям,



ПАУЛЬ ВЕГЕНЕР в «Нищем» Р. Зорге (Дейчес театр, Берлин, 1917).
Рисунок Бруно Пауля

одаренного ярким темпераментом и способного тонко чувствовать. Создал замечательные роли в экспрессионистских спектаклях, поставленных на сцене «Молодой Германии»: «Коралл» (Die Koralle) Кайзера, «Нищий» (Der Bettler) Зорге. Продолжал играть в театре вплоть до самой смерти. Его последним спектаклем стал «Натан Мудрый». Снимался в кино («Пражский студент», режиссер Стеллан Рийе, 1913), выступал в роли кинорежиссера. В 1914 г. вместе с Генриком Галеем снял фильм «Голем», а шесть лет спустя при участии Карла Бёзе и художника Ганса Пёльцига стал автором новой версии этого фильма. Можно ли его назвать экспрессионистом? Фильмы Пауля Вегенера стали отражением его личности: влияние экспрессионизма в них смешивалось с импрессионистскими чертами, заимствованными, возможно, у Макса Рейнхардта.

ГИЛАР Карел Гуго (Судомец, 5.11.1885 — Прага, 6.3.1935). Чешский режиссер. В 1911 г. дебютировал в Пражском муниципальном театре, который возглавил в 1914 г. Начало его творчества прошло под знаком влияния театрального импрессионизма Макса Рейнхардта. После Первой мировой войны обратился к опыту экспрессионистов. Его творческие принципы были сходны с методом работы Л. Иеснера: он охотно использовал в постановках идею «ритмизации пространства» и придавал особое значение выразительности сценического движения и жестов. Плодотворно сотрудничал с театральным художником Властиславом Гофманом. С успехом утвердил стиль своей режиссуры в Национальном театре. В 1924—1925 гг. отказался от экспрессионистской манеры в пользу так называемого «нового объективизма».

ГОФМАН Властислав (Ичин, 6.2.1884 — 28.8.1964). Блестящий театральный художник, Гофман не был участником чешского авангарда 1920-х гг. Его лучшие работы были созданы в период сотрудничества с режиссером К. Г. Гиларом. Большое влияние на творчество художника оказал экспрессионизм, сочетавшийся у него с элементами кубизма. Характерно экспрессионистской была его концепция организации игровых сцен и сценического пространства. Впервые эти особенности проявились в декорациях к постановке симфонической поэмы «Гуситы» А. Дворжака (1919). Не менее показательным было художественное оформление «Зорь» Верхарна, а также «Фауста» Гёте (1928). Гораздо ярче указанные особенности в спектакле по «Гидре» Маранека (1921), где взаимодополняют друг друга экспрессионистская драматургия и сценография. Искаженная перспектива и световые контрасты создавали образ весельного города, укрыться от которого не представлялось возможным.



Эскиз ВЛАСТИСЛАВА ГОФМАНА к «Гидре» Иржи Маранека. Постановка К. ДОСТАЛЯ (Муниципальные театры, Прага, 1921)

ГРАНОВСКИЙ Алексей Михайлович (наст. имя и фам. Абрам Азарх) (Москва, 1890 — Париж, 11.3.1937). Учился в Петербургском театральном училище, затем в Мюнхене. После Первой мировой войны вернулся в Россию. В 1918 г. поставил спектакли «Царь Эдип» и «Макбет» в помещении цирка Чинизелли в Петрограде. В 1919 г. создал также в Петрограде еврейскую театральную студию, которая в 1920 г. переехала в Москву и была переименована в Государственный камерный еврейский театр, или ГОСЕТ, который в период его руководства развернул успешную деятельность. В 1928—1929 гг. состоялось первое турне театра по Европе, из которого Грановский не вернулся. Оставшись на Западе, он продолжил деятельность кинорежиссера, начатую еще в России. Возникнув в обстановке революционных перемен в советском театре, Камерный еврейский театр тем не менее сохранял свою самобытность. В его основе лежали народные традиции, в то же время он утвердил себя как те-



Декорации РОБЕРТА ФАЛЬКА к спектаклю «Ночь на старом рынке» (автор И. Перец, постановщик АЛЕКСЕЙ ГРАНОВСКИЙ. Государственный еврейский театр, Москва, 1924)

атр синтетический, сочетавший в своих постановках интеллектуализм с яркой экспрессивностью; большую роль в развитии театра сыграло также тесное сотрудничество Грановского с такими художниками, как Шагал, Фальк, Рабинович.

Среди наиболее значительных спектаклей «Вечер Шолом-Алейхема» (1921), «Колдунья» (1922), «200 000» (1923), «Ночью на старом рынке» (1925), которые продемонстрировали всю полноту сценического своеобразия театра. Стремление к абстракции, неистовость чувств, черты карнавальности сочетались здесь с особой исполнительской манерой, проявлявшейся в своего рода «дистанцировании» актера от персонажа, что позволяло представить героя в несколько ироническом свете. Таким образом, в творчестве Грановского осуществлялся синтез двух важнейших и, казалось бы, противоположных направлений в искусстве двадцатых годов, рационального и иррационального. Его опыт содействовал становлению театра, важнейшими компонентами которого в XX в. были гротеск и сатира.

ДЭЙЧ Эрнст (Прага, 16.9.1890 — Берлин, 22.3.1969). Австрийский актер театра и кино. Вместе с Фрицем Кортнером и Агнес Штрауб работал в венском театре «Фольксбюне». Первые успехи ожидали его в экспрессионистском репертуаре. В 1916 г. на сцене дрезденского «Альберт-театер» он сыграл главную роль в одной из программных пьес немецкого экспрессионизма — «Сын» (*Der Sohn*) Газенклевера, а два года спустя продолжил работу над этой ролью у Макса Рейнхардта; играл также в драме Зорге «Нищий» (*Der Bettler*). Его исполнительская манера, мимика и жест позволяли создавать на сцене образы, во многом напоминав-

шие персонажей Мунка. В 1920—1933 гг. он работал в различных берлинских театрах, исполнял главные роли в пьесах современных и классических авторов, участвовал в постановках таких режиссеров, как Рейнхардт, Иесснер, Энгель, Пискаитор, Фелинг.

В 1938 г., после того как Австрия была аннексирована нацистами, эмигрировал в США, где продолжал работать актером в театре. После войны вернулся в Европу и также возобновил актерскую деятельность. Отказ от прежней манеры исполнения позволил ему начать театральную карьеру заново. В кино его роли были не столь значительными, как в театре; среди наиболее интересных работ отметим роли в фильмах «С утра до полуночи» (*Von Morgen bis Mitternacht*, 1920) по пьесе Кайзера и «Третий человек» (1951).



*Портрет ЭРНСТА ДЭЙЧА
в роли сына («Сын» В. Газенклевера).
Литография Рохуса Глизе. 1918*

ЗИВЕРТ Людвиг (Ганновер, 17.5.1887 — Мюнхен, 11.12.1966). Один из самых блестящих немецких театральных художников XX в. Он принадлежал к тем выдающимся мастерам своего времени, в творчестве которых причудливо сочетались уникальность и ограниченность, новаторство и эклектика. Получив образование, Людвиг Зиверт дебютировал в 1912 г. в городском театре во Фрейбурге-в-Брейсгау. В том же году им были созданы декорации к «Тетралогии» Р. Вагнера, в которых прослеживалось явное влияние идей и эскизов А. Аппиа. В 1914—1919 гг. он сотрудничал с Карлом Хагеманом, Рихардом Вайхертом и Вильгельмом Фуртвенглером (декорации к постановкам по произведениям Гёте, Ведекин-да, Моцарта, Штрауса). В 1919 г. начал работать вместе с Вайхертом во Франкфурте-на-Майне. Именно период их совместного творчества можно назвать наиболее плодотворным в деятельности Зиверта, что относится ко времени его увлечения экспрессионизмом (до 1926). В 1937—1943 гг. работал в оперном театре Мюнхена. В нацистскую эпоху творчество Зиверта не отличалось оригинальностью: по-прежнему блестящие его работы тяготели к аллегоричности, были перегружены деталями, а в своей монументальности близки к академизму официального искусства. К концу войны его стиль несколько упростился. Новые декорации к «Тетралогии» (1955) во многом напоминали, а в стремлении к абстракции даже превосходили эскизы 1912 г. Постепенно последствия потрясений войны ушли в прошлое. И вот уже внуки Вагнера Виланд и Вольфганг возобновили учрежденный их знаменитым дедом фестиваль в Байрейте. Зиверт создал внушительное количество декораций к различным спектаклям. Однако, как и в творческой био-



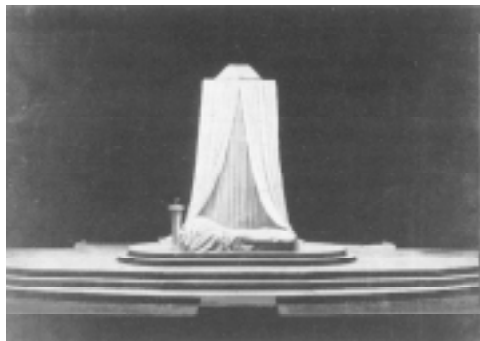
Эскиз ЛЮДВИГА ЗИВЕРТА к драме
«Путь в Дамаск» Августа Стриндберга.
Постановка Ф. П. БУХА

графии многих театральных художников первой половины века, экспрессионистский период был в его творчестве наиболее оригинальным. Одни экспрессионисты пытались добиться особой выразительности при помощи деформированных линий и образов, другие организовывали сценическое пространство и освещение так, чтобы перенести акцент на игру актеров и внутреннюю напряженность пьесы. В творчестве Зиверт соединил вместе обе эти тенденции, дополнив определенной символикой.

Для «Пентесилеи» Клейста (1921) он создал особую конструкцию в виде помоста — дороги, которая зигзагообразно пересекала сцену, несколько не напоминая правильные «построения» Пирхана; внутренний динамизм такого решения побудил Людвиг Вагнера сказать: «...дорога, петляющая между скал и приводящая к громадной арке моста, заставляет вспомнить о внутренней ритмике Клейста; она делит путь наверх на три отрезка. Незаметно для самих себя мы оказываемся за-

хваченными этим ритмом, а актер достигает высшей ступени творческого горения на сцене». Еще одним характерным примером сценического экспрессионизма считаются декорации Зиверта к пьесе «Сын» (*Der Sohn*) Газенклевера (1918): основной персонаж был высвечен падавшим сверху лучом прожектора, который как бы обособлял его от окружающего мира и подчеркивал его одиночество. Возникая на грани света и тени, прочие персонажи выступали как проекция его навязчивых идей и фантазий. Само сценическое пространство было освобождено от всего лишнего, и единственным элементом декораций стали ширмы с обозначенными на них контурами окон и дверей. Оформляя сцену для спектакля по пьесе Стриндберга «Путь в Дамаск», Зиверт использовал выразительные возможности перспективы. Однако впечатление классицистской точности нарушали покосившиеся стены домов, которые, казалось, вот-вот могли рухнуть в центр сцены.

ИЕССНЕР Леопольд (Кёнигсберг, 3.3.1878 — Лос-Анджелес, 13.12.1945). Леопольд Иесснер, как и, пожалуй, Рихард Вайхерт, является одним из крупнейших режиссеров немецкого экспрессионистского театра. В 1905—1915 гг. — главный режиссер гамбургского «Талия-театер», где в 1911 г. поставил мольеровского «Тартюфа», а проявив свой незаурядный талант, в 1915—1919 гг. руководил театром «Нойе шаушпильхауз» в Кёнигсберге, затем в 1919 г. возглавил «Штаатстеатер» в Берлине. Такое назначение обычно объяснялось не только талантом режиссера, но и его политическими убеждениями. По политическим же мотивам в 1930 г. он был уволен с этой должности. Руководство «Штаатстеатер» в Берлине — наиболее плодотвор-



Декорации ЭМИЛИЯ ПИРХАНА
к «Отелло» У. Шекспира.
Постановка ЛЕОПОЛЬДА ИЕССНЕРА

ный и самобытный период в творчестве Иесснера. Его первой постановкой на сцене этого театра стал «Вильгельм Телль» Шиллера (1919). Иесснер из эстетических соображений намеренно отвергал психолого-романтический подход в духе импрессионизма Рейнхардта, как и безжизненность придворного театра.

Уже при инсценировке «Вильгельма Телля» проявились основные принципы свойственного Иесснеру режиссерского стиля:

— в основу спектакля должен быть положен найденный постановщиками главный мотив пьесы; отбросив все лишнее и случайное, режиссер обязан сосредоточиться на основной «силовой линии» произведения;

— на сцене запрещается создавать иллюзию действительности посредством псевдореалистических деталей;

— выделение главной линии спектакля требует особой пластической и символической организации пространства сцены; одним из важнейших способов реализации этой задачи стала *Stufenbühne* — лестница с множеством ступеней и площадок, изобретение ху-

дожника Эмиля Пирхана, автора декораций к постановкам Иесснера, что помогало режиссеру выстроить сцену в соответствии со своим кредо: «Суть стиля — в точности стиля»;

— уделяя большое внимание символическим средствам выражения, первостепенное значение Иесснер придавал силе слова, произнесенного со сцены, выразительности жеста актера; наилучшим образом этим требованиям соответствовала исполнительская манера Фрица Кортнера, сыгравшего роль Гесслера.

В дальнейшем Иесснер поставил еще несколько экспрессионистских спектаклей по произведениям как класси-

ческих, так и современных авторов. По его мнению, в том и другом случае принципы режиссуры должны быть одинаковыми. Классический репертуар был представлен на сцене его театра такими пьесами, как «Ричард III» (1920), «Отелло» (1921) Шекспира, «Маркиз фон Кейт» (1920) Ведекинда, «Наполеон» (1922) Граббе; среди произведений современных авторов — «Настоящие Зедемунды» Барлаха, «Поход на восточный полюс» Броннена. На протяжении всей своей деятельности Иесснер не прекращал творческих поисков, отражая изменение политической ситуации (становление нацизма) и эволюцию самого искусства



Эскиз ХАЙНЦА ХЕКРОТА к балету «Зеленый стол». Хореография КУРТА ЙООССА

(появление «нового объективизма»). Так, в 1926 г. на сцене театра был поставлен «Гамлет» — политический спектакль с ясно выраженными современными аналогиями, а в 1929 г. — «Король Лир», в котором отчетливо прослеживались черты возрождающегося эпического театра. Помимо работы в театре Иесснер выступил и в качестве кинорежиссера. Он, в частности, снял такие фильмы, как «Черный ход» (*Hintertreppe*, 1921) и «Дух земли» (*Erdegeist*, 1922). В 1933 г. эмигрировал в США. В 1945 г. умер в Голливуде в полной безвестности.

Ihering H. Reinhardt, Jessner, Piscator oder Klassikertod? 1929. — *Müllenmeister*. Leopold Jessner, 1956.

ЙОСС Курт (Вассеральфинген, 12.1.1901 — Хайльбронн, 22.5.1979). Немецкий хореограф и режиссер. Получил музыкальное образование; в Штутгарте познакомился с Рудольфом фон Лабаном, вместе с которым посещал занятия по теоретическим и пластическим основам танца, работал хореографом в мюнстерском городском театре. Совместно с Айно Сиимола, музыкантом Фрицем Коэном, танцовщиком Зигурдом Ледером и художником Хайнцем Хекротом основал «Нойе танцбюне», на сцене которого поставил первые экспрессионистские балеты. Открыл собственную школу; в 1932 г. на Международном конкурсе в Париже получил золотую медаль за свою самую знаменитую хореографическую работу — балет «Зеленый стол» (*Der grüne Tisch*). Этот сатирический антивоенный спектакль имел большой успех во всем мире. Балет сочетал одновременно черты классического балета, элементы свободного танца и экспрессионистские новации.

С приходом к власти нацистов Йосс с большинством соратников эмигриро-

вал в Англию. После окончания войны вернулся в Германию, работал в театрах Дюссельдорфа, Эссена.

Cotow H. The New Ballet. Kurt Jooss an his Work. London, 1946.

КЛЕЙН Цезар (Гамбург, 14.9.1876 — Пансдорф, 13.3.1954). Изучал живопись в Гамбурге, Дюссельдорфе, Берлине. Один из видных художников-экспрессионистов. С 1910 г. участник Нового Сецессиона, в 1918 г. вошел в группу «Ноябрь». В конце творческого пути увлекся сюрреализмом.

Много работал в театре и кино (декорации к фильму «Генуине», режиссер Роберт Вине, 1920). Сотрудничал с такими режиссерами, как руководитель «Лессинг-театер» Виктор Барновский, а также с Леопольдом Иесснером, Юргеном Фелингом, Эрвином Пискатором; участвовал в различных постановках на сценах Берлина, Гамбурга, Вены.

Наиболее удачными работами являются декорации к спектаклям по пьесам Г. Кайзера — «Ад, дорога, земля» (режиссер В. Барновский, 1920) и «С утра до полуночи» (режиссер В. Барновский, 1921). Они наглядно демонстрируют использование Клейном принципов экспрессионистского оформления спектакля. В эскизе декорации к спектаклю по пьесе «Ад, дорога, земля» пространство деформируется за счет сужения перспективы, отчего начинается казаться сжатым, лишенным воздуха; его неестественность подчеркнута освещением: луч света выхватывает снизу фигуру центрального персонажа (речь идет о спектакле-монодраме) и создает гигантский силуэт уродливой черной тени. Оформляя постановку другой пьесы Кайзера, «С утра до полуночи», Клейн помещает в центр сцены дерево, которое похоже на ужасное



Эскиз ЦЕЗАРА КЛЕЙНА к спектаклю по пьесе Георга Кайзера «С утра до полуночи»

чудовище, напоминающее огромный скелет, чьи ветви-руки угрожающе раскачиваются. Тяготеющая к «примитиву» символика была в целом не чужда экспрессионизму. Декорации к «Наполеону» Граббе (режиссер Л. Иесснер, 1922), сохраняя свой экспрессионистский характер, создают впечатление монументальности сценического пространства. Работы Клейна во многом приближаются к творчеству Пирхана, хотя и не повторяют его. Их, в частности, сближает концепция символической организации уплотненного пространства.

Увлечение экспрессионизмом характерно для раннего этапа творчества Клейна. В дальнейшем он пробует себя в других стилях: последовательном

реализме, абстрактном искусстве и даже сюрреализме.

КОРТНЕР Фриц (Вена, 12.5.1892 — Мюнхен, 22.7.1970). Австрийский актер театра и кино. В 1910 г. дебютировал в мангеймском театре. Работал в берлинском «Дейчес театер», в «Фольксбюне» в Вене, в «Лессинг-театер». Впервые его талант во всей полноте раскрылся в спектакле «Ирод и Марианна» на сцене «Фольксбюне» в Вене. Однако его имя прогремело прежде всего в связи с экспрессионистскими постановками. Исполнил главную роль в спектакле Карла Хайнца Мартина «Превращение» по пьесе Э. Толлера. В 1919 г. по приглашению Леопольда Иесснера перешел в берлинский «Шта-



ФРИЦ КОРТНЕР в роли *Ричарда III*

атстеатер». Работал там в 1919—1923 и в 1926—1930 гг. Его наиболее значительные роли на сцене этого театра: Гесслер в знаменитом спектакле Иесснера «Вильгельм Телль» (1919), в котором актер доказал свою способность к предельной выразительности жестов и интонации; Ричард III в одноименном спектакле, после которого Кортнера стали называть «архитектором сценической речи», настолько точным было соответствие между выразительной силой его голоса и пластическим исполнением; Зедемунд в пьесе Барлаха, Отелло и многие другие. Он также исполнил главную роль в иесснеровской постановке «Гамлета». Под влиянием «новой объективности» его исполнительская манера несколько изменилась, став более сдержанной и строгой, что позволило Курту Пинттусу написать два года спустя после «Гамлета»: «Кортнер отказался от любых

проявлений естественности, от всего, что составляло ранее мастерство актера. Нельзя сказать, что его внешность или голос обладают «красотой» или богатством выражений. Он играет, опираясь не на воображение, но на разум... Ему чуждо искусство маски, он отказывается от нюансировки игры, разнообразия жестов. Теоретики театра сказали бы: таков стиль «новой объективности», отмеченный необычайной простотой и в то же время точностью».

В 1933 г. Фриц Кортнер эмигрировал из Германии, сначала в Австрию, а затем в 1938 г. в США. Там он продолжал играть на сцене; пробовал себя в качестве драматурга. По окончании войны вернулся в Германию, работал актером и режиссером в театрах Дюссельдорфа, Мюнхена, Берлина.

Параллельно с театром Фриц Кортнер играл в кино, где исполнил множество разнообразных ролей, по-своему интересных, но менее значительных, чем его театральные работы. Его первым фильмом стал «Черный ход» (Hintertreppe) Л. Иесснера (1921); перечень кинокартин с его участием весьма внушителен.

КРАУСС Вернер (Кобург, 23.6.1884 — Кобург, 20.10.1959). Немецкий актер театра и кино. Рано начал свою творческую деятельность, не имея при этом специального образования. Работал в театрах Губена, Детмольда, Нюрнберга. В 1913 г. его заметил Моисси в спектакле «Пер Гюнт». По рекомендации этого актера он был приглашен в «Дейчес театер» к Максу Рейнхардту. Первый успех Краусса связан с участием в «Нибелунгах» по пьесе Геббеля. Для его исполнительской манеры, в отличие от утонченного психологизма других актеров театра Рейнхардта, был характерен отказ от деталей в пользу более общей трактовки образа. В этом

смысле он как нельзя лучше подходил для персонажей Ведекинда. Крауссу было свойственно рассматривать своих героев как бы несколько со стороны, подобно художнику, который любит себя своим творением. Наиболее ярко он сумел проявить себя в экспрессионистском репертуаре («Морской бой» Гёринга); роли, в которых с наибольшей полнотой раскрылся его творческий темперамент: Полоний в «Гамлете» (1920), Шейлок (1921), Лир (1923). В 1913—1924 гг. он работал в «Дейчес театер» в Берлине, в 1924—1926 гг. — в «Штаатстеатер» в Берлине, в 1928—1929 и в 1933—1944 гг. — в «Бургтеатер» в Вене. Успешно сложилась и его послевоенная деятельность.

Плодотворно работал не только в театре, но и в кино.

Krauss W. Das Schauspiel meines Lebens, 1958. — *Mühr A.* Die Welt des Schauspielers Werner Krauss, 1927.

КРЕЙГ (КРЭГ) Эдвард Генри Гордон (Стивнидж, 16.1.1872 — Ванс, 29.7.1966). Английский режиссер, театральный художник и теоретик театра. В 1905 г. в одной из своих первых теоретических работ «Искусство театра», как отмечалось выше, он писал: «Искусство театра — это не взятые по отдельности игра актера, текст пьесы, инсценировка или режиссерская постановка, танец, но форма, объединяющая составные части». Данное определение в чем-то напоминает концепцию целостного искусства Рихарда Вагнера («Gesamkunstwerk»): их, пожалуй, объединяет стремление к однородности сценического действия; однако отношение к художественной форме было у Крейга несколько иным, поскольку он выдвигал на первый план совокупность выразительных средств, — «mitspielend», по словам немецких



Портрет ЭДВАРДА ГОРДОНА КРЕЙГА работы Леонида Пастернака. 1912

экспрессионистов. Режиссерские работы, эскизы к спектаклям (часть из которых хранится в Германии), а также теоретические эссе Крейга во многом предвосхитили творческие искания экспрессионистов. Он решительно отказывался как от реалистического иллюзионизма, так и от анекдотичности натуралистических сюжетов, предпочитая в большинстве случаев условно-символические решения. В своих спектаклях Крейг, как позднее и Иесснер, отдавал предпочтение не психологической разработке образа персонажей, а выделению глубинных мотивов пьесы (как это было, например, в постановке «Макбета»). Сценическая же концепция «Гамлета», предложенная им для Московского Художественного театра, в разработке центрального персонажа во многом следовала логике экспрессионистской монодрамы.

Craig Edward Gordon. Ma vie d'homme de théâtre. Grenoble — Paris, 1962. — *Graig E. G.* Le théâtre en marche. Paris, 1964. — *Blabet Denis.* E. G. Craig. Paris, 1962.

МАРТИН Карл Хайнц (Фрейбург-в-Брейзгау, 6.5.1888 — Берлин, 13.1.1948). Его опыт, как никакой другой, доказывает, что увлечение экспрессионизмом, какие бы яркие и блестящие результаты оно ни давало, может быть лишь временным. Вместе с тем именно экспрессионизм составил наиболее успешную составную часть его деятельности, что ярко подтверждают постановка пьесы Эрнста Толлера «Превращение» (1919) на сцене основанного им совместно с Леонхардом театра «Трибуне» и фильм «С утра до полуночи» (1920) по пьесе Г. Кайзера. Театральную карьеру он начал очень рано; когда ему исполнился двадцать один год, он уже руководил «Комедиенхауз» во Франкфурте, затем в 1915 г. возглавил «Шаушпильхауз» в том же городе, после чего стал руководителем гамбургского «Талия-театер». Постановка «Превращения» в Берлине показала, что Мартин, как и Леопольд Йесснер, является одним из крупнейших режиссеров-экспрессионистов, чье творчество отмечено чертами оригинальности. Работал в таких крупных берлинских театрах, как «Гроссес Шаушпильхауз», «Дейчес театер», «Шил-



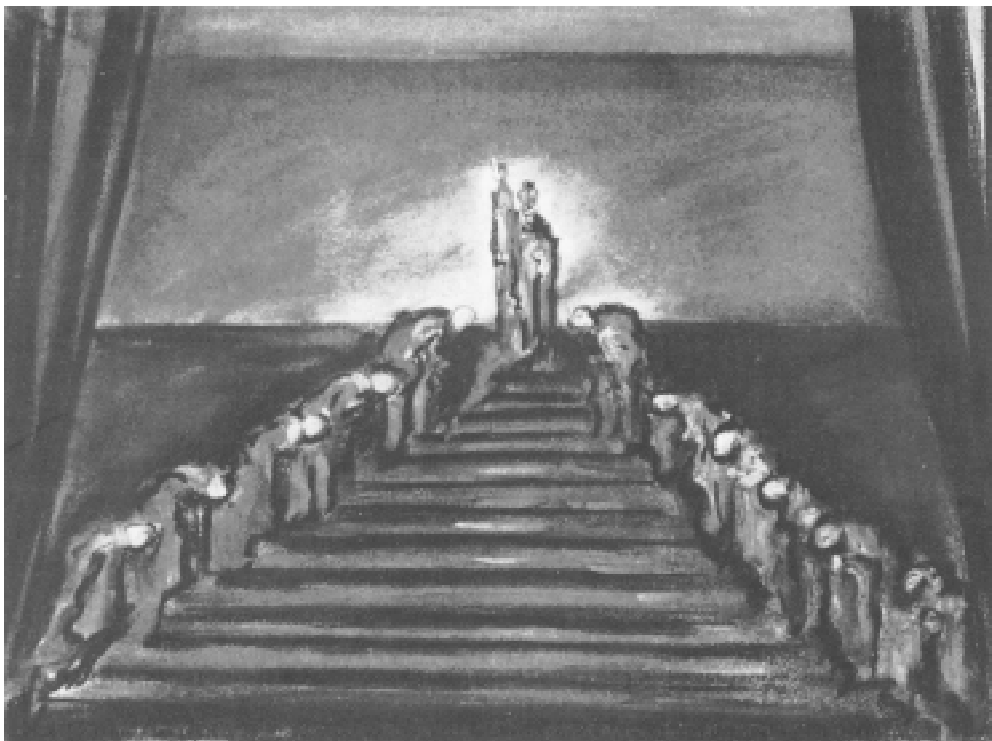
Декорации РОБЕРТА НЕППАХА к «Превращению» Эрнста Толлера. Постановка КАРЛА ХАЙНЦА МАРТИНА

лер-театер» и др. Вернувшись после Второй мировой войны к режиссерской деятельности, Мартин, в частности, поставил пьесу Горького «На дне». Его творческая и социальная позиция нашла выражение в манифесте, приуроченном к открытию в 1919 г. театра «Трибуне». Постановка «Превращения» Толлера во всех своих компонентах — образец экспрессионизма. В пьесе подчеркнуты основные мотивы, она была выстроена как драма человеческого Я, она является «драмой состояния» (Stationendrama), чему подчинена игра актеров, наиболее запоминающийся из них — Фриц Кортнер. Его нервно-напряженное исполнение, в котором взрывы гнева и пароксизмы страсти сменялись равнодушием и сдержанностью, придавало особую выразительность происходящему на сцене. Наконец, большую роль играли декорации Роберта Неппаха. Действие разворачивалось на фоне ширм, расписанных абстрактным рисунком неправильной формы, позади которых царил внушающий тревогу мрак. Аналогичным образом художником были выполнены и декорации к фильму «С утра до полуночи», главную роль в котором сыграл Эрнст Дёйч, выдающийся немецкий актер-экспрессионист.

ПИРХАН Эмиль (Брно, 27.5.1885 — Вена, 20.12.1957). Учился в Высшем инженерном училище и Академии художеств в Вене; был одним из учеников архитектора Отто Вагнера. Прежде чем стать художником в мюнхенском «Штаатстеатер», преподавал, возглавлял архитектурное и дизайнерское бюро, руководил рекламным агентством в Мюнхене. При участии Пирхана было осуществлено более трехсот постановок в Германии, Австрии, Чехословакии, что не помешало ему

параллельно заниматься деятельностью совершенно иного рода: он является автором нескольких романов, повестей, балетных и оперных либретто, монографий о художниках (таких, как Ганс Макарт, Густав Климт) и, наконец, книг по истории театра, в том числе повествующих о его собственной театральной карьере. Многие из этих произведений обладают очевидными достоинствами, однако вряд ли именно они составляют основу творческой самобытности Пирхана. Количество написанных им книг внушает уважение, и все-таки не они сделали его известным.

Действительно, творческие успехи, благодаря которым имя Пирхана вошло в историю театра, связаны прежде всего с его деятельностью в берлинском «Штаатстеатер», где он работал по приглашению Леопольда Иесснера в 1922—1930 гг., то есть в течение всего того времени, когда Иесснер был руководителем театра. Их совместное творчество было настолько успешным и плодотворным, что их имена ставят в один ряд с такими творческими союзами, как Брехт — Неер, Вилар — Гишиа, Стрелер — Дамиани. Впрочем, наиболее успешный период их сотрудничества приходится на 1919—1925 гг.,



Эскиз ЭМИЛЯ ПИРХАНА к «Ричарду III» У. Шекспира. Постановка Л. ИЕССНЕРА

период расцвета экспрессионизма в творчестве Иесснера. Стил Пирхана в эти годы приобретает особую строгость, выразительность, самобытность. После 1925 г. его творчество становится не столь ярким и тяготеет к большей академичности, избытку к тому же декоративными излишествами. Чем же примечателен стиль Пирхана в период его творческого подъема? Прежде всего решительным неприятием натурализма, нежеланием воспроизводить окружающую действительность или как-либо приукрашивать ее копии. Наиболее ярким выражением концепции художника стали декорации к спектаклям «Вильгельм Телль» (берлинский «Штаатстеатер», 1919), «Маркиз фон Кейт», «Ричард III» (1920) и «Отелло» (1921). По мнению Пирхана, его главной задачей было найти такие элементы сценического оформления, которые позволили бы передать основной принцип (Grundprinzip) произведения и центральную идею (Grundidee) пьесы или же подчеркнуть выразительность актерской игры. При этом ему всегда удавалось добиться максимального эффекта при минимуме средств. Решающую роль он отводил организации сценического пространства. В этом отношении Пирхан, осознанно или неосознанно, следовал идеям Аппиа и Крейга. Одним из его любимых приемов было разделение сцены на отдельные участки, связь между которыми либо была неустойчивой, либо вовсе отсутствовала, что в определенной мере отражало отношения между персонажами. Он, в частности, конструировал «ступенчатые площадки» (Terrassierung des Terrains), создавая тем самым разновысокое сценическое пространство. «Вильгельм Телль», «Ричард III», «Отелло» — прекрасный пример реализации этой идеи.

Центральным элементом декораций в «Вильгельме Телле» была огромная, во всю сцену, лестница с перилами по бокам. Дополнением к ней служил занавес. От швейцарского пейзажа не осталось и следа. Его лишь отдаленно напоминала угловатая белая конструкция, не имевшая ничего общего с реальной действительностью. В основе спектакля «Ричард III» Иесснер положил те же принципы. В пьесе выделены два основных мотива. Один из них — страх, внушаемый могуществом Тауэра. Его воплощает высокая стена. Наверху по ней ходит часовой, а в основании — ворота, которые попеременно служат то дверью в тюремную камеру, то въездом в замок. Другой центральный мотив — восхождение и падение власть имущих. Его в спектакле олицетворяла лестница в центре сцены, наглядно демонстрирующая как достижение вершин власти тиранами, так и свержение их с трона. Эта, казалось бы, сведенная к самому элементарному символика дополнялась выбором цвета. В начале спектакля Ричард в черных одеждах появляется на фоне черного занавеса, в финале занавес становился ослепительно белым, и на сцену выходил Ричмонд в белом плаще.

Некоторые принципы оформления сцены, введенные Пирханом, могут показаться сейчас устаревшими и резко расходящимися с современным представлением о театре. Тем не менее они во многом предвосхитили творческие находки Жана Вилара, режиссера французского Национального народного театра.

РЕЙГБЕРТ Отто (Киль, 4.9.1890 — Мюнхен, 3.2.1957). Немецкий театральный художник. В юности ему посчастливилось учиться у таких мастеров, как Свен Гад, Кнут Штрём, Рохус Глизе, Людвиг Зиверт. Однако решаю-

щее влияние на его творчество оказали ужасы Первой мировой войны — события, сыгравшего огромную роль в развитии экспрессионизма двадцатых годов.

Для Рейгберта экспрессионизм был не просто набором приемов, он вкладывал в творчество весь душевный пыл. Рейгберт искренен в своих произведениях, каждое из них демонстрирует его протест против действительности. Декорации к спектаклю «Сын» по пьесе Газенклевера (1919) выполнены с такой неистовой силой чувств (искаженные формы, резкие контрасты света и тени, беспорядочно бегающие лучи света — все это создавало впечатление

полного хаоса, мира на грани катастрофы), что администрация театра в Киле предпочла расстаться с мятежным художником. В 1919—1920 гг. он работал в театре «Трибунал» в Кёнигсберге под руководством молодого режиссера Эрвина Пискатора, который также глубоко переживал события мировой войны; затем вплоть до 1932 г. сотрудничал с Отто Фалькенбергом. Именно тогда он создал свои лучшие работы (всего в этот период он оформил в экспрессионистской манере более трехсот спектаклей). Выдающейся работой Рейгберта являются декорации к постановке по пьесе Бертольта Брехта «Барабаны в ночи» (1922). На эски-



Декорации ОТТО РЕЙГБЕРТА к пьесе «Барабаны в ночи» Бертольта Брехта.
Постановка ОТТО ФАЛЬКЕНБЕРГА

зах декораций мир предстает потрясенным до основания, уродливо деформированным, проникнутым духом революционного разрушения, тревожных предчувствий. Пространство как бы состоит из двух частей: на переднем плане — то, что происходит в помещении, на заднем — вырисовывается силуэт города, таящего в себе постоянную угрозу. Сценическое решение Рейгберта в чем-то может быть сопоставлено с декорациями Л. Зиверта. Сходный принцип положен в основу оформления спектакля по пьесе «Лулу» Ведекинда (Мюнхен, 1928). Однако здесь пространство уже менее деформировано. Искусство театра развивалось стремительными темпами, так что довольно скоро экспрессионизм оказался преодоленным, а вместе с ним и стиль Рейгберта.

РЕЙНХАРДТ Макс (наст. имя и фам. Максимилиан Гольдман) (Баден, близ Вены, 9.9.1873 — Нью-Йорк, 30.10.1943). «Мне доставляет мучение говорить о себе как о реалисте, стилисте, фантасте. Я не признаю никаких систем, никаких законченных идей; мне открыты все пути. Мне доставляет радость работа с текстом, он увлекает меня, я готов вдохнуть в него жизнь, и всегда мне удается найти в нем нечто большее, чем он сам, некий дух времени, идею, которую мне не терпится выделить, сделать доступной». Вот как охарактеризовал свое творчество Макс Рейнхардт в интервью Бенжамену Кремье (28.10.1933). И действительно, творческую деятельность Макса Рейнхардта нельзя свести к единому знаменателю. В его первых спектаклях чувствовалось влияние натурализма, но оно очень быстро сошло на нет. Многие называли его импрессионистом: ему великолепно удавалось передать мимолетность мгнове-



МАКС РЕЙНХАРДТ.

Рисунок У. Гульбрансона для журнала «Симплициссимус»

ния, неуловимую атмосферу того или иного события, однако и такое определение неполно. Стремление к зрелищности и утонченности делало его похожим на мастеров барокко, но и это лишь один из аспектов его деятельности. Без преувеличения, среди всех реформаторов театра начала XX в. (Аппиа, Крейг, Фукс, Станиславский), Макс Рейнхардт, пожалуй, самый эклектичный. Виртуоз сцены, сокрушитель кумиров, он, что называется, кожей ощущал любого и мог использовать в своих постановках, например, идеи Крейга и Фукса, чьи умозрительные представления он, как никто другой, умел воплотить в жизнь.

Эклектизм Рейнхардта — это и разнообразие самих выразительных средств (от черных драпировок до сложнейших декораций на вращающемся подиуме),

и множество сценических площадок: от Камерного театра до Театра пяти тысяч с огромной полукруглой сценой, построенного сразу после окончания войны по проекту Ганса Пёльцига («Гроссес Шаушпильхауз»), от «Дейчес театер» до арены берлинского цирка Шумана или паперти Зальцбургского собора. Его самым сокровенным желанием было найти для каждой пьесы такое сценическое решение, которое вызывало бы отклик в сердцах зрителей, установить особую связь между публикой и действием на сцене, между каждым сидящим в зале и персонажем пьесы, а также исполнителем роли. Его творчество является ярчайшим свидетельством, доказательством и проявлением его пронизательного ума, способного уловить и использовать все, что только может быть полезным для деятельности театра — той формы искусства, которую он считал самой сильной и действенной. Однако свойственная Рейнхардту всеядность нередко оборачивалась безвкусицей, а приверженность к зрелищности и красочности вызывала протест у тех, кто предпочитал более сдержанные и прозрачные театральные формы. И все же этот режиссер был не столько популяризатором театрального искусства, сколько первопроходцем сцены, не ограничивавшим себя определенной идеологической или художественной позицией.

Макса Рейнхардта нельзя отнести к числу экспрессионистов, несмотря на то что многие из его постановок стали провозвестниками этого стиля. Отличительной чертой практически всех поставленных им спектаклей являлась утонченная психологичность, а склонность к декоративизму не позволяла ему добиться той силы чувств, что была свойственна экспрессионистской «драме крика». Между тем спектакли

Рейнхардта сыграли значительную роль в подготовке и становлении экспрессионизма в театре. Это проявилось прежде всего в использовании особых выразительных средств — к примеру, в контрастах света и тени, в отказе от натурализма и принятии такой игры, которая была то насыщенной контрастами, то, напротив, по-рембрандтовски приглушенной. Важное значение имел и выбор репертуара, в котором существенное место отводилось пьесам Стриндберга, автора, отношение которого к экспрессионизму до сих пор не получило окончательного определения, хотя очевидно, что он сыграл для становления этого направления столь же важную роль, что и Э. Мунк в живописи. Благодаря Рейнхардту были поставлены многие произведения молодых немецких авторов. Среди них — Зорге, Гёринг, Газенклевер, Верфель, Фриц фон Унру, Эльза Ласкер-Шюлер, Кокошка, Пауль Корнфельд. Большинство этих постановок состоялось на экспериментальной сцене «Молодая Германия» при «Дейчес театер», открытой в 1917 г. Сам он был режиссером таких пьес, как «Нищий» Зорге, «Коралл» Кайзера, «Морской бой» Гёринга, «Сын» Газенклевера. Одновременно с деятельностью экспериментальной студии под редакцией Артура Кагана и Хайнца Херальда начал выходить одноименный ежемесячный журнал, в первом номере которого была опубликована программная статья драматурга П. Корнфельда «О духе и психологии человека», где сформулированы основные советы актеру-экспрессионисту. Экспериментальная сцена функционировала в течение трех сезонов, а после ее закрытия перестал выходить и журнал. Однако даже в течение этого непродолжительного времени публика, пусть немногочисленная, а также профессионалы успели оценить

появление нового театра, который в основе всего усматривал чувство. Открытые Рейнхардтом принципы использовались затем во многих постановках на различных сценах. Пожалуй, именно они и составляют главный вклад режиссера в развитие экспрессионистского театра.

Fleischmann B. Max Reinhardt, 1948. — *Herald H.* Max Reinhardt, 1953. — *Adler G.* Max Reinhardt, 1964. — *Graulich H.* Max Reinhardt, 1966.

ТАИРОВ Александр Яковлевич (Ромны, Полтавская губерния, 24.6 (7.7).1885 — Москва, 25.9.1950). Русский актер, режиссер и теоретик театра. В 1914—1949 г. — режиссер-постановщик Московского Камерного театра; автор работы «Освобожденный театр»¹, в которой с наибольшей четкостью изложил свою теорию театра. Из всех советских режиссеров двадцатых годов он обращал особое внимание на эстетическую целостность спектакля. Однако экспрессионистом Таирова можно назвать лишь условно, поскольку увлечение экспрессионизмом было у него весьма эстетизированным и неглубоким. В оформлении сцены он также использовал приемы кубизма и конструктивизма. В практикуемой им исполнительской манере некоторая отстраненность сочеталась с определенной долей психологизма. В то же время в ряде спектаклей Таирова прослеживались черты барочного «комедианства». В тридцатые годы главным ориентиром в творчестве режиссера стал «неореализм» («новая объективность»).

Таиров А. Я. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М., 1970.

¹ Под таким названием работа А. Я. Таирова «Записки режиссера» (М., 1921) была переведена на немецкий (Potsdam, 1923) и чешский (Praha, 1927) языки. — *Ред.*



АЛЕКСАНДР ЯКОВЛЕВИЧ ТАИРОВ

ТРЕ́СТР Франтишек (Врбикане, 20.12.1904 — 4.12.1968). Архитектор по образованию. Работал сценографом в различных чешских театрах, в том числе в Пражском национальном театре. Не принадлежал ни к одному из художественных направлений начала века, однако был не чужд творческим экспериментам, в которых использовал достижения конструктивизма, футуризма и др. Увлечение экспрессионизмом наиболее ярко проявилось в период сотрудничества с режиссером-экспрессионистом Ф. Пуйманом, в постановках по Вагнеру и Бергу, а также в некоторых других спектаклях, в том числе в «Ревизоре» Гоголя (режиссер И. Фрейка, Пражский национальный театр, 1936).

ФАЛЬКЕНБЕРГ Отто (Кобленц, 5.10.1873 — Мюнхен, 25.12.1947). Театральный критик, актер. Несмотря на успех некоторых ролей, в истории театра известен прежде всего как режиссер.

Центром его творческой деятельности был Мюнхен, столица Баварии. Там в самом начале века он познакомился с Ведекиндом и сыграл в его пьесе «Дух земли»; с 1913 г. работал режиссером в «Камершпильхауз», в 1917 г. стал директором этого театра и занимал этот пост до самой смерти.

В своей режиссерской деятельности Фалькенберг не придерживался никаких теорий или догм. Для него всегда была важнее конкретная работа с текстом и актерами, чем вопросы сценического оформления, что, впрочем, не мешало ему привлекать к сотрудничеству таких блестящих художников, как Пазетти и Рейгберт. Экспрессионизм сочетался в его творчестве с импрессионизмом: он с одинаковым рвением ставил пьесы и Стриндберга, и Ведекинда, и произведения экспрессионистов, в некотором роде последователей этих авторов. В репертуаре его театра были «С утра до полуночи» и «Коралл» Г. Кайзера (1917), «Людвиг Фердинанд, принц Прусский» (1923) Фрица фон Унру, «Барабаны в ночи» (1922) Бертольта Брехта. Эта ранняя пьеса немец-

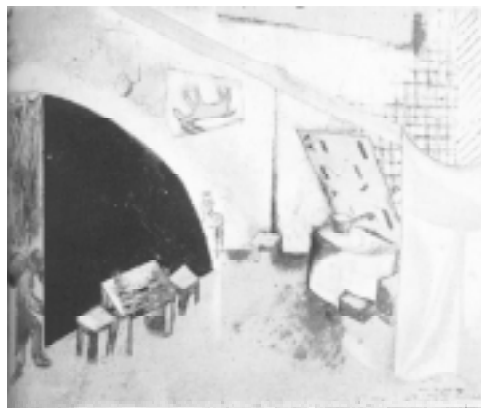
кого драматурга была написана во многом под влиянием экспрессионизма, о чем свидетельствуют ее композиция, образная система, персонажи. Декорации к спектаклю, выполненные Отто Рейгбертом, стали ярким примером типичной экспрессионистской интерпретации интерьера.

ШАГАЛ Марк (Витебск, 7.7.1887 — Сен-Поль-де-Ванс, 29.3.1985). Марк Шагал, по сути, не является представителем определенного направления. Темы его творчества и художественная манера с течением времени изменялись, но в его произведениях неизменно возникал особый поэтический мир, где небо оказывалось населено необыкновенными обитателями, а люди и животные мирно соседствовали друг с другом.

После революции 1917 г. он неоднократно пытался сотрудничать с советскими театрами, однако все его декорационные проекты, в том числе эскизы к спектаклю по пьесе Синга «Удалой молодец — гордость Запада» в Московском Художественном театре, были



Эскиз ОТТО РЕЙГБЕРТА
к пьесе «Барабаны в ночи» Бертольта Брехта



Эскиз МАРКА ШАГАЛА
к «Мазлову» Шолом-Алейхема. Постановка
АЛЕКСЕЯ ГРАНОВСКОГО

отвергнуты. С 1921 г. работал в Камерном Еврейском театре в Москве, где оформил некоторые «миниатюры» Шолом-Алейхема. Во многих работах этого времени чувствуется влияние экспрессионизма, особенно в декорациях к спектаклю «Мазлтов», где предметы и персонажи являются составными частями живописного контекста, а пространство образовано разнонаправленными плоскостями и линиями. После многолетнего перерыва Шагал вновь обратился к оформлению сцены лишь в 1942 г., когда им были созданы декорации к балету «Алеко» Л. Массина для постановки в Мехикосити, однако они уже существенно отличались от его первых работ.

ШТЕРН Эрнст (Бухарест, 1.4.1876 — Лондон, 28.8.1954). Живописец, график, театральный художник немецко-венгерского происхождения. С 1906 г. в течение шестнадцати лет сотрудничал с Максом Рейнхардтом. Эрнст Штерн обладал удивительным художественным талантом, обнаруживая редкое техническое мастерство. Его творчество не было однородным. Создавая декорации к очередной пьесе, он прежде всего стремился выразить ее глубинное содержание, подчеркнуть ее своеобразие в соответствии с теми идеями, которые хотел развить Макс Рейнхардт или кто-либо из его соратников (Холлендер, Мартин). Работая в различных театрах, он также старался приспособиться к особенностям сцены каждого из них. Вот почему его работы, скажем для «Дейчес театер», значительно отличались от тех, что были выполнены, например, для зала «Олимпия холл» в Лондоне, где в спектаклях по пьесе «Чудо святого Антония» Метерлинка (1911) сценическое

пространство превращалось в подобие готического кафедрального собора. Таким образом, стиль Штерна не поддавался каким-либо четким определениям.

Среди его работ — декорации и костюмы, которые с полным правом можно назвать экспрессионистскими. Точнее, он привнес опыт экспрессионистской живописи в оформление пьес авторов-экспрессионистов. В качестве примера можно привести его эскизы к спектаклям по пьесе «Нищий» Зорге (режиссер Макс Рейнхардт, Берлин, 1917), где на черном фоне вырисовывались окна с искривленными рамами, стояла скудная мебель и световой круг выхватывал из темноты двух центральных персонажей, один из которых неподвижно застыл, другой же, наоборот, был чрезвычайно подвижен и гибок; или «С утра до полуночи» Кайзера (режиссер Фриц Холлендер, Берлин, 1919). Любопытно сравнить декорации к этому спектаклю с работами Цезара Клейна: Штерну ближе принципы конструктивизма, экспрессионистское напряжение возникало за счет сложных взаимоотношений между едва обозначенными силуэтами персонажей и контрастной игрой света и тени. В аналогичном стиле им были выполнены костюмы и декорации к фильму «Кабинет восковых фигур» (*Das Wachsfigurenkabinett*) режиссера Пауля Лени (1924).

Экспрессионизм для Штерна был не столько этапом творческого пути, сколько одним из аспектов его многогранной деятельности, свидетельством постоянных поисков чего-то нового, готовности откликнуться на любые идеи и предложения драматургов и режиссеров.