

## РЕЖИССЕРЫ НЕМЕЦКОГО ЭКСПРЕССИОНИЗМА. ОТ ТЕАТРА К КИНО

*Рассматриваются специфические особенности художественного направления «экспрессионизм» в немецком театре и влияние творчества театральных режиссеров и художников на становление и развитие немецкого экспрессионистского кинематографа. Выводятся основные черты и приемы театральной режиссуры экспрессионизма, особенности работы актеров и сценографов, прослеживаются стилистические и идейные связи между немецким театром и кино.*

### **Ключевые слова:**

*Р. Вайхерт, Р. Винз, Л. Йесснер, Ф. Кортнер, Ф. Мурнау, немецкая театральная режиссура, немецкий театр, немецкое кино, режиссура кино, Э. Пискатор, М. Рейнхардт, экспрессионизм.*

Немецкий экспрессионизм как художественное направление в искусстве XX в., уникален и с точки театральной культуры, и с позиции исследователя кино. Он занимает особое место и в контексте исторических общеевропейских социокультурных изменений, происходивших в 1920–1930-х гг.

Театральная и кино-режиссура экспрессионизма – это разнообразие концепций, оригинальных, новаторских идейных решений спектаклей и фильмов, которое до сегодняшнего дня вызывает интерес, как у исследователей, так и у практиков театра, и должно быть рассмотрено максимально подробно и структурировано. Соединение театральной и кино-эстетики в экспрессионистском искусстве и является предметом данного исследования.

В существующих отечественных и зарубежных искусствоведческих работах об экспрессионизме, новации в театре и кино разводятся, и рассматриваются, как правило, отдельно друг от друга. Тем не менее, без сценических экспериментов режиссеров А. Аппиа, М. Рейнхардта, Р. Вайхерта, Л. Йесснера; знаменитых актеров их постановок, соединивших в себе как приемы натурализма, так и условность маски (П. Вегенер, Э. Дейч, Ф. Кортнер, В. Краусс и др.); новаций в области светового и пространственного решения спектаклей театральных художников-сценографов Л. Зиверта, Ц. Клейна, Э. Пихарна, К. Кренинга и Э. Штерна, не сложился бы уникальный стиль немецкого экспрессионистского кинематографа. В тоже время, именно в этот период театр начал активно использовать прием соединения экранной и сценической реальности в одном спектакле. Немецкий экспрессионизм впервые реализует в дальнейшем ставший популярным на сце-

не синтез двух искусств – театра и кино. Эрвин Пискатор делает свои спектакли в «клиповой» манере. Макс Рейнхардт создает экранную версию спектаклей-феерий; актеры кино, нарочито утрируя черты своих героев, дают зрителю ощущение театральности существования.

Экспрессионизм начал формироваться как направление в искусстве еще в 1910-х гг., времени мощных социальных и политических изменений в Европе, времени Первой мировой войны и революций. В Германии он складывается из поэзии, живописи, отражающих через мир художественных образов ощущение катастрофы, краха гуманизма и ужаса потери человеком своей индивидуальности в хаотичном, бездушном и обезличенном обществе. При этом, на первый план выходит Художник, Творец, сохранивший собственное «я», и в своих произведениях раскрывающий, порой через резкие, болезненные образы, кризис начала века, конфликт индивидуального и массового, одинокого героя и враждебной ему безликой толпы, равнодушного мира вообще. В 1920-х годах эти темы стали активно разрабатываться немецкими драматургами и реализовываться на сцене режиссерами. «Именно в режиссуре проявилось своеобразие экспрессионизма как эмансипировавшегося от всех прочих художественных направлений XX века специфического театрального стиля» [2, с. 455].

Наиболее близким к экспрессионизму из режиссеров рубежа веков определенно можно назвать Макса Рейнхардта. Постановщик, заслуживший репутацию эклектика, не имеющий собственной жесткой театральной концепции, но, тем не менее, поражающий воображение публики каж-

дый раз новым подходом к материалу спектакля. Он активно использовал как современную театральную технику и эффекты, так и не-театральные площадки со ставкой только на личность и талант своих актеров. Чаще всего исследователи называют экспрессионистским спектакль Рейнхардта «Нищий» по пьесе Рихарда Зорге, поставленный в театре «Камершпиле» в 1917 г. Но, кроме того, к экспрессионистским по духу, средствам выразительности нужно отнести «античные» спектакли Рейнхардта – «Царь Эдип» 1910 г., поставленный в здании цирка Шумана, и «Орестея» 1919 г., на той же арене. Монументальность, мощность задачи – показать древнюю трагедию Рока как современную трагедию жизни, – решалась в спектаклях Рейнхардта при помощи переноса конфликта «Эдип – Судьба» и «Орест – Агамемнон» на «герой – толпа». Александр Моисси, исполнявший в обоих спектаклях главные роли, был воплощением одиночества человека, делающего выбор, перед лицом враждебной, агрессивной людской массы. В «Царе Эдипе» знаковым приемом была мизансцена с массовой: выхваченные светом сотни рук, пятерней, тянущихся в мольбе к герою, и он делал свой страшный выбор. В «Орестее» – ползущие по ступенькам к возвышению Ореста жадные Эринии, и выходящие из полумрака люди-призраки, от чего «герой отступал, исчезал, растворялся в пространстве, залитый белым светом на фоне белого щита» [3, с. 91]. Синхронность действий и жестов актеров; замкнутый круг арены, на котором лучом света подчеркиваемая деталь становилась очевидным символом; герой – личность, поднятая над толпой, воплощающей хаос – все это приемы набирающего силу экспрессионизма в режиссуре.

Режиссер в театре экспрессионизма был не только автором синтетического произведения на основании пьесы, но и художником – творцом, пытающимся создать сценическое воплощение сложного внутреннего мира, раздираемого противоречиями. Не только чувства, нужные выразительные детали и характерные символы, а узнаваемая реальность боли, одиночества, противостояния миру.

Спектакли экспрессионистской режиссуры отличались абстрактностью и символичностью, стремлением выразить основную идею, «главный мотив произведения» без углубления в тонкости психологии героев. Примером служит жажда свободы любой ценой в «Вильгельме Телле» Леопольда Йесснера, проблема тиранической власти в «Ричарде III» в его же постановке, и взгляд на людей, как на проекцию внутреннего

мира главного героя в спектакле Рихарда Вайхерта по пьесе Газенклевера «Сын».

Пьесы и современного и классического репертуара одинаково воспринимались режиссерами как материал для выявления главной, сегодняшней и актуальной проблемы общества и человека. «Бессмысленно, – утверждал Л. Йесснер, – разделять авторов на классиков и современников. Поэт в театре перестает быть поэтом какого-то конкретного поколения» [6, с. 57]. Р. Вайхерт так же был за поиск нового в классике, и смелую ее трактовку, и это дало основание театроведам-современникам констатировать «смерть классики» [7, с. 12]. В определенном смысле это так. Экспрессионистская режиссура более всего интересовалась хаотическими, кризисными и беспокойными временами, ей нужен был внутренний мир современника.

Помимо отрицания традиционных прочтений классической драматургии, экспрессионисты отказываются и от привычного к началу XX в. натуралистического декорационного оформления сцены. Символистские конструкции трагической геометрии, предложенные английским режиссером Эдвардом Гордоном Крэггом, нашли продолжение в условном театре немецкого экспрессионизма. В совместных работах Леопольда Йесснера и художников-сценографов Цезаря Клейна, Эмиля Пирхана прослеживаются следы влияния Крэга. Применяемый ими прием бесконечных, широких лестниц, работ и как символ подъема, возвышения, и – падения, тщетности потраченных усилий. Таковы были лестницы в «Ричарде III» и «Вильгельме Телле» Йесснера. Скупость, графичность сценографии, столбы света и далекий горизонт, скрываемый черными занавесами, подчеркнутые театральная перспективой крошечные фигурки героев, стоящих на краю бездны, ритм темных и светлых граней сценических конструкций – все работало на экспрессионистское понимание Йесснером пространства спектакля. Космос, вселенная, мир и безликое общество второстепенных персонажей враждебные герою, лишь подчеркивали его уникальность, привлекали к нему внимание. Особенно показательны в этом смысле сотрудничество Йесснера и Пирхана, где отличительными особенностями спектаклей оказываются упор на пластические решения и динамически развивающееся действие, при графическом, символистском оформлении. Акцент при этом – именно на актере, личности, противостоящей толпе, тьме, падению.

В то же время режиссер Рихард Вайхерт и художник Людвиг Зиверт отказываются от трагических бездушных просторов в пользу мистики маленького мира героя, который, как правило, обозначался через темную комнату, угловое окно, узкий проход между невысокими стенами покосившихся домов. Герой оказывается выделен конусом или косым лучом света, а вокруг него – крошечная тьма, из которой в любой момент могут явиться вызванные воображением к жизни прочие герои. Таким видится пространство духа экспрессионистского героя Вайхерту и Зиверту в постановках «Сын» по пьесе Р. Газенклевера, и «Барабаны в ночи» по пьесе Б. Брехта. Искаженные пропорции узнаваемых предметов, невероятные наклоны стен, мрачные силуэты города, угадывающиеся за единственным окном – все это должно было передавать внутреннее смятение, беспокойство, разлад желаний и чувств героя, его болезненный внутренний мир.

С новаторской условной режиссурой экспрессионизма, созданием силами сценографии анти-натуралистического пространства духа, на сцену выходит и новый актер, отвечающий идейным, эстетическим требованиям времени. Актер больше не является основным компонентом спектакля. Он – важная часть режиссерского замысла, живое выразительное средство экспрессионистской идеи одиночества героя во враждебном ему мире. Так, Йесснер, требовавший от актера в первую очередь выразительности пластики, жеста, воздействия его энергетики на зрителя, находит эти качества в игре Фрица Кортнера, который стал исполнителем главных ролей в его спектаклях «Вильгельм Телль» (1919), «Ричард III» (1920), «Отелло» (1921), «Гамлет» (1926) и др. Игра на быстрой смене интонаций, мимики, ритма, самого настроения своего героя, стали основными особенностями Кортнера как экспрессионистского актера. Главным в его манере оказывается контрастность внешнего и внутреннего: кажущееся физическое бездействие Гамлета при духовных муках, трагический гротеск застывшего лица Ричарда, предельная выразительность жестов Гесслера. Искусство Кортнера Л. Ришар называет «разумным». Действительно, можно согласиться с тем, что актер экспрессионизма – не психологичен, ему, в идеале, не требуется передавать нюансы настроения своего героя, придумывать микро-жесты. При этом, специалист по авангардным направлениям в театре Кристофер Иннес, подчеркивает «экстатический» стиль игры Кортнера, находя

общее между исполнительскими приемами актеров экзистенциализма с приемами актеров средневековья – и те и другие демонстрируют «то динамику большого эпиплепсией, то застылость и мертвенность» [5, с. 43]. Здесь для исследователя важна контрастность поведения актера на сцене, резкий переход от статики к динамике, что так же нужно назвать как отличительную черту игры экспрессионистского театрального актера. Простота и точность в выборе конкретного, важного именно для этой сцены, выражения лица, именно этого, знакового, символического, положения, принципа движения тела в пространстве – вот что требует Йесснер, и что прекрасно удается Кортнеру. Подобная манера была свойственна и актеру «Дойчес Театра» М. Рейнхардта Вернеру Крауссу, часто делавшего обобщения в работе над ролью, уходя от детализации и психологических тонкостей, и Эрнсту Дейчу, актеру, игравшему как в театре, так и в кино психически неустойчивых, замкнутых героев, с застывшим лицом-маской безумия и жестиком марионетки.

Сочетания символистского, графичного, построенного на контрастах света и тьмы, столкновении горизонталей и вертикалей, пространства и скупой, но выразительной, гротескной игре актеров, активно работали на реализацию замыслов режиссеров-экспрессионистов.

Подобные художественные приемы в решении пространства и образов героев мы встречаем и в немецком экспрессионистском кинематографе, явлении, развивающемся параллельно с театральным искусством, но, несомненно, связанным с ним в идейном и стилистическом смысле. Режиссеры театра и режиссеры кино здесь работают над созданием единого мира, но разными средствами. Кинорежиссеры Ф. Мурнау, Р. Винэ, Г.В. Пабст, Ф. Ланг переносят на экран демонически прекрасные и пугающие, порой болезненные и депрессивные образы, рожденные эстетикой экспрессионизма. При этом, отдавая дань театру с его находками, кино этого направления все же имеет свою уникальность и очевидную самостоятельность. Тем важнее подчеркнуть связь этих двух видов искусства именно в экспрессионистский период развития обоих.

Исследователь экспрессионизма Лионель Ришар в своем обширном труде «Энциклопедия экспрессионизма» полагает, что немецкий кинематограф только на раннем этапе своего развития подчиняется законам театральной эстетики: «несложные мизансцены разворачивались на фоне

нарисованного задника, актеры должны были играть лицом к публике, сценография еще оставалась примитивной» [4, с. 298]. В дальнейшем, с развитием живописи и техники в кино, пишет Ришар, создатели фильмов «не только пытались изобразить сцены светской или мещанской жизни, но и увлеклись мистическими и фантастическими мотивами, темами безумия и тревожного ожидания», для реализации чего «обратились в своих фильмах к находкам современной живописи и театра» [4, с. 298].

Театр, таким образом, оказывает влияние на кино в процессе его развития, вне зависимости от художественных направлений, но только при появлении в кинематографе тенденций экспрессионизма, сценические новации становятся особенно актуальны. Живопись же экспрессионизма, при этом оказывается основной базой как для театра, так и для кино. Не случайно так важно было уже обозначенное выше сотрудничество художника и режиссера. Их совместными усилиями и фантазией создавался изломанный, построенный на контрастах, то пересекаемый лучами света, то погружающийся во тьму внутренний мир героя. Причем в немецком «фантастическом» кино декоративный принцип «искаженной реальности» не скрывался, а подчеркивался как единственно возможный для данного сюжета – будь то «Голем» Пауля Вегенера, «Кабинет доктора Калигари» Роберта Вине, или «Нибелунги» Фрица Ланга.

Специфическое декоративное оформление требовало и от киноактера существования, органически сочетающегося с окружающей условной, даже абстрактной действительностью. Знаменитая исследовательница немецкого кинематографа Лотте Айснер справедливо подчеркивает факт того, что «декорации в некоторой степени диктуют и стиль актерской игры» [1, с. 24], и приводит в пример работы актеров Вернера Краусса (Калигари) и Конрада Файда (Сомнамбула) в фильме «Кабинет доктора Калигари», как созданные не под влиянием декораций, а в полном стилистическом единстве с ними, объясняя это тем, что исполнители «смогли полностью слиться с крайне абстрактными и искаженными декорациями благодаря высокой мимической концентрации и сдержанности движений. Они упрощают мимику, уплотняют свои жесты, сводя их до почти линейных, математически абстрактных движений, которые остаются плоскими и кажутся такими же резкими, как ломаные линии декораций» [1, с. 24].

Найденное в театре экспрессионизма то или иное символическое, условное,

режиссерское или сценографическое решение, использовалось в кинематографе экспрессионизма, при этом преобразовываясь в абсолютно самостоятельный прием или эффект.

Не случайно именно в немецком кино был впервые прием «точечный источник света» (Punktlichte), когда темное помещение могло быть превращено в абсолютно любое место действия, выделив светом только одну деталь, или лицо героя. Точно так же, как сцена экспрессионистского театра никогда не освещалась полностью, а только локально, выборочно, с целью отделить героя от других, или для того, чтобы обозначить противоречия между ними.

Многие не только оформительские, но и концептуальные приемы театральных режиссеров были взяты на вооружение режиссерами кино. В искаженном, изломанном мире ярмарочного балагана и мрачного города в «Кабинете доктора Калигари» Вине очевиден декоративный стиль постановок Вайхерта и Йесснера 1920-х гг. А, к примеру, в «Нибелунгах» Ланга, сказочный лес с гигантскими стволами деревьев, между которыми, освещенный косыми лучами света, проезжает на коне Зигфрид, узнаваемая цитата сценографии из спектакля Рейнхардта 1914 г. «Сон в летнюю ночь». Привычное зрителю, виденное уже на сцене, снятое под странными углами, расширенное от нескольких десятков квадратных метров сценической площадки до практически бесконечности кинокадра, превращается в уникальное художественное явление. Немецкое экспрессионистское кино в 1920-е гг. соединяет реальность жизни и абстракцию театральности, игры в символы, формируя свой стиль. Искусственная природа, павильонные декорации, пишет Л. Ришар, «это всего лишь подделка, однако та полнота значений, которыми она обладает, редко встречается в повседневности, а потому сконструированная действительность оказывается реальнее, чем живая природа, ведь именно она воплощает истину, воображаемые представления» [4, с. 313].

Когда период «калигаризма» (1910-е гг.), чрезмерного увлечения постановщиками мистической, таинственной стороной человеческого бытия и фантастическими сюжетами миновал, наступает период «нового экспрессионизма» в кино (1920–1930-е гг.). Деталь, символ, сосредоточенность внимания на герое остается, но окружающее его пространство все более стремится к реалистичности, и уже не мистика окружения привлекает режиссера, а тайна обыденности, в которой живет и гибнет самый

заурядный человек. Герой, по-прежнему, тем не менее, находится в конфликте с враждебной ему реальностью. Экспрессионистские театральные актерские приемы – замершее, застывшее в гримасе страдания, ужаса, отрешенности лицо, бегающие глаза, скупая, но выразительная жестикуляция, – становятся даже более важной частью кино-языка в 1920-е годы, чем были в 1910-е, «каллигарические».

И здесь кинорежиссуре удается то, что оказалось сложным для режиссуры театра экспрессионизма. Это проблема значения актера в режиссерском театре начала XX в. Как уже отмечалось, актер перестает быть центром спектакля, становясь одним из выразительных средств постановщика: герой-маска, абстрактная фигура в контрастном, гротескном мире экспрессионизма. По самой концепции экспрессионизма, герой отделен от мира, режиссеры выделяют его лучом света, заставляют отличаться от толпы, двигают им как пешкой. В кино же есть технические особенности управления как вниманием зрителя, так и его эмоциями. Не только точечный свет, но и крупный план теперь делает лицо героя-актера-маски главным объектом на экране. Одной застылости форм, или внезапного динамического взрыва эмоций теперь не достаточно актеру для выразительности. Герой приковывает взгляд, герой – выразитель идеи фильма, герой – отражение представлений зрителя о себе. Демонический ли, обыденно-страшный, или простой, вызывающий человеческое сочувствие персонаж экспрессионистского кино отличается от персонажа театрального. Экспрессионизм обретает черты реализма и в изображении героя, и в реальности, окружающей его.

Так, соединяя элементы психологизма и символизма, работают над созданием своих героев актер театра Рейнхардта «Каммершпице» Эмиль Яннингс («Последний человек» Ф. Мурнау), Луиза Брукс («Ящик Пандоры» и «Дневник падшей» Г.В. Пабста).

Складывается ситуация, в которой можно выделить заимствования в двух направлениях: 1) «режиссерского решения пространства» и 2) «режиссерского решения образа героя». Первое касается художественного оформления кадра по принципам, сформировавшимся в немецком экспрессионистском театре. – воплощение экспрессионистских идей в кино через образ героя, созданного актером, воспитанного на экспрессионистской сцене.

Пройдя путь первых десятилетий становления как искусства, кино обнаруживает и обратную связь с театром. На рубеже 1920-х и 1930-х гг. в Германии театр начинает активно применять кинопроекции, экраны, перенося на них часть смысловой нагрузки спектакля, делая демонстрацию заранее снятых отрывков и элементом декорационного оформления и дополнением к драматической игре актеров. Особенно часто этот прием использовал режиссер Эрвин Пискактор в своих спектаклях-обозрениях, затрагивающих социально-политическую проблематику («День России» 1920, «Вопреки всему» 1925, «Гоп-ля, мы живем!»). Пискактор вдохновляется монтажными приемами кинематографа и выстраивает структуру своих спектаклей как соединение разножанровых и порой нелогичных, бессюжетных кусков – «эпизодов» в одну «ленту». Динамика кино передавалась и театральному действию, театральный режиссер демонстрирует умелое применение принципа монтажа, как способа воздействия на публику.

В заключении, стоит отметить, что режиссура немецкого экспрессионизма, проявляя себя как новаторская, экспериментаторская и ищущая новые формы, при разделении на постановщиков спектаклей и постановщиков фильмов, не теряет своего идейного, стилевого единства, и демонстрирует успешное дополнение искусством театра искусства кино.

## Список литературы:

- [1] Айснер Л. Демонический экран. – М.: Rosebud Publishing; Пост Модерн Текнолоджи, 2010. – 240 с.
- [2] История зарубежного театра. – СПб.: Искусство-СПб., 2005. – 575 с.
- [3] Макарова Г.В. Актерское искусство Германии: роли – сюжеты – стиль. Век XVII – век XX. – М.: Росийск. гос. гуманитар. ун-т, 2000. – 264 с.
- [4] Ришар Л. Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка. – М.: Республика, 2003. – 432 с.
- [5] Innes C. Avant Garde Theatre 1892-1992. – London and N-Y: Routledge, 1993. – 275 p.
- [6] Jessner L. Schriften. – Berlin, 1979. – 312 s.
- [7] Jhering H. Reinhardt, Jessner, Piskator oder Klassikertod? – Berlin, 1929. – 48 s.