

УДК 792.03; 791.43/45

Т. А. Соломкина

ПЛАСТИЧЕСКАЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ
НЕМЕЦКОГО ЭКСПРЕССИОНИСТСКОГО АКТЕРА
НА СЦЕНЕ И НА ЭКРАНЕ.
1914–1921 гг.

Экспрессионизм — художественное явление, выражающее трагическое мироощущение немецкого общества в начале XX в. Экспрессионизм базируется на стремлении разрушить устоявшуюся систему искусства XIX в. Вместо красивой иллюзии (пуанты в балетном искусстве, пейзажные декорации в драматическом театре и т. д.) экспрессионисты предлагали новый художественный образ реальности — ее отражение в душе героя.

Произведения экспрессионистской сцены и экрана являются примерами «gesamt-kunstwerk» (нем. «gesamtkunstwerk» — «синтетическое произведение искусства»¹) [1, s. 14]. В экспрессионистских произведениях театра и кино, в союзе разных видов искусств особое значение приобретала визуальная образность, сформировавшаяся в изобразительном искусстве. Именно в живописи экспрессионизм впервые заявил о себе как о самостоятельном художественном направлении. Художники первой экспрессионистской группы «Мост» («Die Brücke») — Эрнст Людвиг Кирхнер (1880–1938), Людвиг Мейднер (1884–1966), Эмиль Нольде (1867–1956) разрабатывали темы враждебности мира по отношению к человеку. Мир представлялся таким, каким его воспринимал экспрессионистский герой — страшным, искаженным, «падающим». На картинах Л. Кирхнера «Ноллендорфплатц» (1912), Л. Мейднера «Алаунштрассе в Дрездене» (1914), «Апокалипсический ландшафт» (1916) нарисованные тонкими размашистыми штрихами городские улицы, дома, фонари — все изображено наклонно, а внизу, словно стремясь вырваться за рамки картины из нагромождения падающих обломков, с раскинутыми руками застыли маленькие человеческие фигурки. В работе Мейднера «Я и город» (1913) «падающий мир» плотным кольцом окружает голову героя картины. Передача душевного переживания, напряжения героя через мимику будет развиваться в дальнейшем в искусстве балета и драматического театра.

В немецком искусстве период экспрессионизма можно ограничить временными рамками с 1905 по 1931 г. В начале 1910-х появляется экспрессионистская драматургия и возникает проблема формирования метода пластической работы актера на экспрессионистской сцене и на экране. Этот процесс развивается в период с 1914 по 1921 гг.

¹ Термин был сформулирован композитором и теоретиком искусства Рихардом Вагнером (1813–1883) и получил широкое распространение во второй половине XIX в.

В балетное искусство экспрессионизм пришел в середине 1910-х гг. Это были новаторские танцевальные представления, противопоставляющие себя классическому балету. Подобно художникам группы «Мост», искусство понималось экспрессионистскими танцорами как выражение субъективного чувства. В центре внимания был «внутренний мир человека, пластическое выражение душевных движений индивидуума, одинокого, не приемлющего окружающий мир и неприемлемого этим миром» [2, с. 540].

Австрийский хореограф Рудольф Лабан (1879–1958) развивал школу неклассического танца. Эстетика новой хореографии была во многом близка экспрессионистскому искусству. Лабан отталкивался от движения, неокрашенного эстетически, чистого движения как выражения сиюминутного внутреннего состояния. Экспрессионистский герой всегда находится в состоянии эмоционального надлома, когда он больше не может сдерживать в себе переживания, и они вырываются наружу. Сценическое изображение транслирует субъективное состояние героя. Актер помещается в пустое темное пространство сцены. Его партнерами могут быть только свет и собственное тело. Возникает новое отношение к модели театрального пространства и месту героя в нем.

В 1914 г. состоялось первое представление экспрессионистской хореографии — миниатюра «Танец ведьмы» в исполнении немецкой танцовщицы Мари Вигман (1886–1973), ученицы Р. Лабана. Танец исполнялся босиком, что делало пластическое выражение более свободным. Преобладали резкие изломанные движения, напоминающие экспрессионистские рисунки. Как и в живописи, особое внимание в танце уделялось выражению лица и глаз, в частности. Подобная манера исполнения заимствуется драматическим театром, а затем и кино.

Чтобы показать на сцене процесс изменения человеческого духа через изображение лица и отдельных частей тела актера (глаза, брови, кисти рук, колени), театральные экспрессионисты включают в спектакль приемы экранного искусства. Такие черты кино, как сосредоточение внимания на деталях, «разрывают» сценическую реальность и открывают путь в душевную сферу героя, где подлинным является лишь чувство. Единственно возможной формой выражения героев становится «крик». Он существует не только в форме звука (голос актера, музыка, шумы), но и в форме движения (актерская пластика), освещения и декорации.

Первым немецким актером, сформулировавшим на сцене чисто экспрессионистскую манеру исполнения, стал Эрнст Дойч (1890–1969). С его участием режиссер Адольф Эдгар Лихо (1876–1944) впервые представил на немецкой сцене экспрессионистскую пьесу Вальтера Хазенклевера «Сын» («Альберт-театер», Дрезден, 1916). Сюжет пьесы — типичный для раннего экспрессионизма. Конфликт выстраивался между отцом и сыном, но не в обыденной логике, большую часть сценического времени и пространства занимали видения главного героя. Благодаря управлению светотенью, размер «видений» увеличивался и уменьшался подобно смене планов на экране. Собственные страхи героя не оставляли места для него самого.

Э. Дойч, исполнивший роль сына, представил принципиально новый способ актерской игры, основанный на телесном напряжении, на подробно разработан-

ной мимике и форсированном дыхании, переходящем в крик. Немецко-чехословацкий поэт и журналист Камилль Хоффман так охарактеризовал игру Дойча: «Эрнст Дойч шагал в транс из акта в акт, воплощение экстаза, с глазами, полными слез, ведомый высшей волей» [3, S. 140]. Мимическую работу, основанную на выражении глаз, Дойч вскоре перенес на экран: спустя два года после постановки «Сына» актер снялся в кино «Апокалипсис» режиссера Рохуса Глизе (1891–1978), еще через два года сыграет в экспрессионистской картине Пауля Вегенера (1874–1948) «Голем, как он пришел в этот мир». В дальнейшем актер совмещал театральную и кинематографическую деятельность, развивая метод исполнения, сформировавшийся в спектакле «Сын».

В 1917 г. на базе «Дойчес театр» Макс Рейнхардт (1873–1943) организует экспериментальное общество «Молодая Германия» («Das junge Deutschland») [См.: 4, с. 240; 5, s. 75]. Целью общества было введение в репертуар острой, вызывавшей недоверие властей экспрессионистской драматургии.

Первой премьерой «Молодой Германии» стал спектакль «Нищий» по одноименной пьесе Р. Зорге. Главный герой «еще не жил, и душа его бедна, он не успел вкусить ни радости, ни страдания < ... > он торопится хотя бы в снах и мечтах все пережить и познать, < ... > он стремится “выстрадать себя”, свою личность» [4, с. 242–243]. Герой примеряет на себя разные жизненные роли: «это отдельный, “человеческий” человек («“menschlicher” Mensch» — Т. С.). В ходе действия он появляется попеременно как поэт, как сын, как брат, а в решающие моменты как юноша, но никогда в качестве нищего, который и заключает в себе все эти отдельные роли» [6, s. 106].

Главную роль в «Нищем» сыграл Дойч. «Общаться с окружающими и слушать их герой Дойча не мог, он должен был излить душу, “выговорить свой внутренний мир”, на глазах публики он творил и строил себя и сам о себе рассказывал горячечными исступленными фразами, не находя в этом облегчения, а лишь взвинчивая нервы < ... > крик и экстатические речи — для него единственный способ существования, единственное подтверждение его пребывания среди людей» [4, с. 246–247].

Сверхчувственная манера игры продолжает развиваться в спектакле Карлхайнца Мартина (1888–1947) «Превращение» по пьесе Эрнста Толлера («Трибуне», Берлин, 1919). Главный герой Фридрих проходит путь от непосредственного участника боев до убежденного противника войны. Пьеса включает в себя шесть «решающих моментов человеческого становления» [7, s. 53]. Большая часть пьесы — эпизоды видений, в которых Фридрих, подобно главному герою «Нищего», предстает в разных ролях: путешественника, священника, солдата и др. По мнению немецкого театроведа Ренате Бензон, представление героя в разных образах имеет целью выразить «дезориентированность человека» [7, s. 53] в процессе его существования.

Художник спектакля Роберт Неппах (1890–1939) создал для «Превращения» двухмерную сценическую картину, подобную экранному изображению — без иллюзии перспективы и объема. На фоне черного задника располагалась передвижная декорация с нарисованными в экспрессионистском стиле фигурами: часть стены, силуэт воронки от разрыва снаряда и т. д.

Роль Фридриха исполнил немецкий актер Фритц Кортнер (1892–1970). Бензон связывает его интерпретацию образа Фридриха с предшествующей работой актера в театре Рейнхардта. В 1910 г. Кортнер сыграл предводителя хора в «Царе Эдипе»: он пользовался утрированной дикцией и широкой жестикуляцией, что было оправдано большим пространством сцены. Подобную манеру игры Кортнер перенес на маленькую сцену «Трибуне», где этот стиль исполнения выглядел «сверхнатуралистично» и овладевал вниманием зрителей, < ... > он хватался за границы сцены и взрывал пространство» [7, s. 53]. С помощью гипертрофированной пластики и сверхнапряженного голосообразования Кортнер создает экстатический образ душевного «крика» против войны.

На экспрессионистской сцене утверждается предельное сосредоточение вокруг внутреннего «Я»-героя, «рвущегося наружу». Эту проблему выносят на экран кинематографисты. Уже в первых фильмах экспрессионизма внутреннее состояние героя выражается через движение тела. Из театра в кино перешла повышенная эмоциональность в актерской работе, но в рамках кадра она приобрела более острое звучание. В фильмах 1920 г. «Кабинет доктора Калигари» Роберта Вине (1873–1938) и «С утра до полуночи» Карлхайнца Мартина происходит отказ от изображения действительности и полное погружение во внутренний мир героя.

«Кабинет доктора Калигари» и «С утра до полуночи» — павильонные фильмы. В пространство кадра помещается театральная декорация. Нарисованные на холсте тени и световые рефлексy остаются неподвижными, независимо от расположения осветительных приборов в кадре. Через преувеличение, алогизм, нарушение гармонии выражается истинное содержание явлений. Искаженный внутренний мир героя создается за счет оптического изменения, искажения рисунка на холсте в рамках кадра (покосившиеся домики, кривые улицы).

Герои «Кабинета доктора Калигари» — два друга, Френсис и Алан, отправляются на ярмарку, где загадочный доктор Калигари демонстрирует собравшимся сомнамбулу Чезаре. Чезаре предсказывает скорую смерть Алану, и в ту же ночь «черная тень» закалывает ножом молодого человека. Френсис подозревает в убийстве доктора Калигари, но доказательств его вины нет. Френсис устраивает слежку за доктором и сомнамбулой. Но в это же время сомнамбула похищает возлюбленную Френсиса, Яне. Оказывается, что выпуская Чезаре из ящика и отправляя на очередное преступление, доктор Калигари подменял его куклой. Френсису удается добиться ареста Калигари. В финале фильма Френсис, Яне и Чезаре оказываются пациентами сумасшедшего дома, директор которого удивительно похож на доктора Калигари...

Актер Вернер Краусс (Калигари) передвигается маленькими резкими шажками, с неизменно согнутыми в локтях руками и головой, вжатой в плечи. Наиболее подвижны у Калигари-Краусса прищуренные, «бегающие» глаза. Конрад Фейдт (Чезаре) строит образ сомнамбулы с помощью практически неслышимых рук, прижатых к телу, и не моргающих, широко открытых глаз. Концентрация актеров на мимике и напряженная, искаженная пластика тел позволяет героям фильма «повторять» рисунок декорации, тем самым, «встраиваться» в окружающий мир, растворяться в нем.

Визуализацию душевного разлада героя мы видим и в фильме К. Мартина «С утра до полуночи». Главный герой — кассир банка, неудовлетворенный серой повседневностью. Стремясь вырваться из рутинных обстоятельств, он решается на кражу банковских денег. Но совершив преступление, оказывается в еще более удручающем положении: сознание собственной вины не дает ему покоя, повсюду ему мерещатся преследователи. В финале герой приходит к полному раскаянию.

Э. Дойч, исполнивший роль кассира, передвигается на слегка согнутых ногах, прижимает локти к телу, втягивает голову в плечи и широко открывает глаза. Импульс движения от глаз передается по всему корпусу. Напряженные замедленные движения внезапно сменяются рывками, словно «безмолвными выкриками». Крупные планы напряженного лица и рук актера монтируются с общими планами на фоне «неустойчиво» нарисованной декорации. Атмосфера напряжения сохраняется и усиливается на протяжении смены планов, т. е. всей монтажной фразы. Изображение на экране становится «слышимым» без звуков; это единственный носитель смысла экранного произведения.

О новом этапе развития экспрессионистской актерской пластики свидетельствует фильм Фридриха Вильгельма Мурнау (1888–1931) «Носферату. Симфония ужаса» (1921). Литературной основой фильма послужило произведение ирландского писателя Брема Стокера — роман «Дракула» (1897), написанный в готической эстетике, в форме дневниковых записей. Стокер изображает вампиризм как заразную болезнь, которая распространяется по всему миру. В экранном варианте граф-вампир не превращает своих жертв в себе подобных, а убивает их, оставаясь незамеченным. Мурнау привносит в сюжет ряд изменений, приближающих фильм к эстетике экспрессионизма. Действие происходит не только в мире субъективных ощущений героя, но также и в реальном мире. Часть событий, происходящих в душе героя, представляется визуально неискаженной, а потусторонний мир становится похожим на реальный.

«Носферату. Симфония ужаса» знаменует выход экспрессионистского кино из павильона на натуру. Натурные съемки колоритных исторических помещений создают ощущение фантастической истории наяву. Мурнау сумел создать экспрессионистские образы субъективных чувствований героев, опираясь в кадре на настоящий лес, небо, облако и на оптические возможности обработки изображения [См.: 8, S. 37].

Актеры фильма работают в манере повышенной эмоциональности, с преувеличенно широкими жестами и утрированной мимикой. Такой способ исполнения точно объясняет немецкий специалист по экспрессионистскому искусству Аксель Коссарт: «Преувеличенная жестикаляция — не редкое явление в экспрессионистских фильмах и спектаклях, но эта преувеличенность всегда оправдана исключительными ситуациями, в которых оказывается герой» [8, s. 43]. Например, внезапно проснувшись ночью, супруга Хуттера взмахивает руками в состоянии лихорадки, остро предчувствуя гибель возлюбленного.

Образ Носферату, который создает актер Макс Шрек (1879–1936), содержит многочисленные приметы экспрессионистского стиля: утрированные черты

костюма, грима и пластики сочетаются с нарочитой сдержанностью движений — они медленны, но максимально напряжены. Кажется, что вот-вот вампир совершит рывок, но на экране этого не происходит — благодаря мистической атмосфере кадра, движения героя домысливает сам зритель. Такова сцена первого нападения графа-вампира на главного героя: Хуттер ужинает с графом за одним столом; отрезая кусок хлеба, Хуттер поднимает глаза на графа. Граф медленно опускает от лица пергамент: выбеленный лоб, седые густые брови, а под ними — черные немигающие глаза. Зритель додумывает, что вампир неотрывно смотрит на Хуттера, хотя фактически взгляд персонажа направлен чуть мимо камеры. Хуттер случайно ранит ножом палец. Граф передвигается к нему. Делает он это, будто не двигая ногами, а перемещаемый какой-то невидимой силой. Приподнятые плечи, застывшие согнутые руки, скрюченные пальцы, фиксированное положение головы и «стеклянные» глаза, смотрящие исподлобья — пластический рисунок подчеркнуто сдержан. Медленное движение актера на камеру, в особенности на среднем и крупном планах, становится общим для киноэкспрессионизма приемом создания напряжения.

С 1922 г. экспрессионистский театр и кино обращаются к предельно реалистичному изображению, в некоторых случаях к документальности. Впоследствии это приведет к возникновению политического театра Эрвина Пискатора (1893–1966). Экспрессионистский герой из мира собственных кошмаров переходит в объективную реальность, субъективные представления вступают во взаимодействие с действительностью. Выработанный способ актерской игры сохраняется, но по сравнению с ранними фильмами и спектаклями экспрессионизма становится более нервическим.

Как уже говорилось, сценический (балетный и драматический) экспрессионизм сформировался, опираясь на предшествующий опыт живописи. Сосредоточившись на лице, на напряжении отдельных частей тела исполнителя (кисти рук, локти, колени), в экспрессионистском балете выработалась специфическая пластика выражения внутреннего мира героя, которую перенял и драматический театр. Заимствуя некоторые приемы кино, театральные мастера совместили опыт танцевального и экранного искусств: внимание к отдельным частям тела актера сочеталось с эффектом крупного плана. В результате имитации кинокадра на сцене рождались сверхэмоциональные художественные образы внутреннего «крика», воздействующие на зрителя суггестивно. Попытка перенести на сцену кинематографический прием крупного плана привела к более тщательной разработке светового контраста и актерской работы в свете. Лицо или рука актера высвечивались узким лучом прожектора, отчего черты изображения приобретали высокую резкость и в условиях большого пространства сцены выглядели «сверхестественными». При подобном освещении поле зрительского зрения сужается — есть только темнота и актер в столбе света. Впоследствии, экспрессионистско-театральная игра из сверхчувственной, утрированной становится более тонкой.

Элементы эстетики живописи, танца, кино стали неотъемлемой частью экспрессионистского спектакля. Взаимодействие разных видов искусств было обусловлено стихийным поиском средств художественной выразительности.

В экспрессионистском кинематографе в небольшом пространстве кадра утрированная пластика актеров, театральные декорации и яркий грим создают нереалистичную атмосферу действия. Возможность выбора точки съемки, игра с формой изображения и монтаж делают экранное повествование нелинейным, подчиняющимся логике чувств героев. Сочетание театральной условности и уникальное свойство кино придавать изображению реалистичность способствуют стиранию в кадре грани между объективным и субъективным.

Таким образом, взаимовлияние танцевального, драматического театра и кино расширило эстетику экспрессионизма и способствовало утверждению режиссерского тотального театра.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Beil R.* Gesamtkunstwerk Expressionismus. Vorwort und Dank // Gesamtkunstwerk Expressionismus: Kunst, Film, Literatur, Theater, Tanz und Architektur 1905–1925. Ostfildern: Hatje Cantz, 2010. S.12–18.
2. *Макарова Г., Коренева М.* Танцевальное (балетное) искусство и экспрессионизм // Энциклопедический словарь экспрессионизма. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С.539–544.
3. *Steffens W.* Expressionistische Dramatik. Velber bei Hannover: Friedrich, 1968. 165 S.
4. *Макарова Г. В.* Театральное искусство Германии на рубеже XIX–XX вв.: Национальный стиль и формирование режиссуры. М.: Наука, 1992. 325 с.
5. *Schultes P.* Expressionistische Regie. Köln, 1981. 609 s.
6. *Boidol Chr.* Entgrenzungerscheinung im Drama des Expressionismus und Versuche einer szenischen Realisierung: Ein Beitrag zur Dramaturgie des expressionistischen Theaters: Inaug. — Diss. Köln, 1969. 269 s.
7. *Benson R.* Deutsches expressionistisches Theater: Ernst Toller und Georg Kaiser. New York, Frankfurt am Mein: Lang, 1987. 277 s.
8. *Cossart v.A.* Kino — Theater des Expressionismus. Das literarische Resümee einer Besonderheit. Essen: Die Blaue Eule, 1985. 117 s.