

УДК 809(07)

**ИДЕИ ТЕАТРАЛЬНОГО СИНТЕЗА В ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ ПРОГРАММЕ
НЕМЕЦКОГО ЭКСПРЕССИОНИЗМА**

© 2010 г.

Т.Н. Васильчикова

Ульяновский госуниверситет

vasilchikova5@mail.ru

Поступила в редакцию 26.04.2010

Рассматривается программа немецкого экспрессионизма как новая стадия развития театрального искусства.

Ключевые слова: экспрессионизм, синтез искусств, тотальный театр.

Одним из требований адептов искусства экспрессионизма является отказ от воссоздания реального мира. Под этим лозунгом проходят искания художников, так или иначе связанных с экспрессионизмом и другими авангардными течениями рубежа XIX–XX веков: М. Шагала, П. Пикассо, Н. Гончаровой, М. Ларионова, Ф. Марка, Э. Барлаха, Э. Мунка. В этой блистательной плеяде особое место занимает Василий Кандинский (1866–1944). В его лице экспрессионизм обретает как выдающегося теоретика, так и весьма разностороннюю практику. Принято считать, что с его «Абстрактной акварели» (1910) начинается история искусства XX века. Почти одновременно абстрактная форма находит обоснование в эстетической теории одного из «отцов» экспрессионизма – в 1908 году в Мюнхене выходит книга Вильгельма Воррингера «Отвлечение и вчувствование» («Abstraktion und Einfühlung»), в основе которой лежала докторская диссертация, защищенная в Берне.

В своих художественных поисках В. Кандинский идет по пути создания «синтеза искусств» (музыка, театр, живопись). Созданная им театральная теория апробируется в экспериментальном сценарии «Der gelbe Klang» («Желтый звук»). Само название театрального проекта – «Желтый звук» – передает идею синтеза звука и цвета: цвет «звучит», а звук – «окрашен». Кандинский определяет слагаемые сценической композиции как слияние трех видов движения: музыкальное движение, красочное движение, танцевальное движение, называя это «синтезом».

По законам композиции, основанной на внутреннем созвучии, должен строиться театральный спектакль и всякое театральное зрелище. Понятие «звук» Кандинский употребляет в философском смысле слова, что близко к поня-

тию платоновской «идеи», то есть духовного смысла и внутреннего «звучания» каждого реального явления, каждой зримой формы. Почти одновременно с В. Кандинским родственные идеи высказывает П.А. Флоренский в статьях «Храмовое действо как синтез искусств», «Закон иллюзий». Тенденцию движения различных видов современного искусства к синтезу Кандинский, как и Флоренский, уловил одним из первых. Но сам он при этом ссылается на уже существующие опыты в области как искусства, так и науки. Например, в теоретической физике уже Гельмгольц искал основной закон соответствия музыкального и красочного тона в звуковых и цветовых вибрациях. Известна теория о цвете И.-В. Гете, который еще в 1807 году сказал, что в живописи недостает знания генералбаса – обоснованной теории, как в музыке. Сочетание музыкального тона и красочного (освещения) ищет Скрябин в своих опытах создания цветомузыки. Среди современников Кандинского в этом направлении работала педагог А. Захарьина-Унковская, учившая детей «видеть» звуки и «слышать» цвета. Она составила таблицу цвето-звуковых соответствий, как и Скрябин. Известны поиски в этом направлении французских символистов, давшие «Цветной сонет» Артюра Рембо. Однако теория Кандинского вносит качественно новые нюансы в эти начинания. Эксперименты в области цвета и звука нужны ему для того, чтобы осуществить сверхзадачу искусства, которую он определяет как созидательную и духовную, что и позволяет отнести его к «духовным отцам» экспрессионизма, стремящегося творить иную, духовно совершенную реальность средствами человеческого духа.

Теория театрального синтеза В. Кандинского имела своих последователей, хотя не была ре-

лизована в полной мере. Позже Хуго Балль продолжил в какой-то мере его опыты создания театрального синтеза, но уже в рамках дадаизма («Dada-Soiree») в Париже. В инсценировке Марселя Янсо (автора и театральных масок) была поставлена экспрессионистская пьеса Оскара Кокошки «Sphinx und Strohman» («Сфинкс и соломенное чучело»). В постановке использованы элементы «пластического театра», театрального синтеза. Помимо масок, это пантомима, танец, усиленное музыкальное воздействие речи при посредстве громко-ритмической речевой интонации, а также композиция различных сценических средств по принципу контрапункта.

Попытки создания театрального синтеза были продолжены также Оскаром Шлеммером в его абстрактных сценических экспериментах в Баухаузе. Их целью являлось создание «игры-зрелища» («Schau-Spiel»). Сценическое искусство приравнивалось к искусствам пространственным (Bühnenkunst als Raumkunst), делались попытки объединить пластические и кинетически-пространственные формы с оптико-акустическими. Актер в этих обстоятельствах, помимо артистизма, должен был обладать данными певца и танцора. Роль режиссера – координационная, он komponiert «сценический синтез» из отдельных элементов: «Слово-драма» («Wort-Drama»), музыка-речь (Musik-Sprache), живопись-свет (Malerei-Licht), пластик-пространственная форма (Plastik-Raumform), движение-танец (Bewegung-Tanz). Осуществление сценического синтеза должно было привести к рождению «тотального театра» («Totaltheater»), но ставило перед необходимостью решения ряда проблем, в том числе технических, одна из которых – синхронизация освещения и звучания. Вклад в ее решение внес выдающийся русский композитор А.Н. Скрябин (1872–1915) своими опытами в области цветозвука. В 1919 году на сцене Баухауза прозвучал оптофонический концерт А.Н. Скрябина с применением световой игры рефлекторов. Художественная программа Скрябина перекликается с планами экспрессионистов создать средствами нового искусства новую реальность. В конце жизни композитор приходит к идее создания великого универсального, «тотального» театрального действия – Великой Литургии или Мировой Мистерии, в которой обретут синтез все искусства, все порывы и проявления духа творчества. Она должна была объединить в едином порыве всех, кто составляет современное человечество, чтобы, уйдя с арены истории, погибнув, они уступили место новой генерации

новых людей. Как пролог к этой грандиозной художественной утопии им было написано незадолго до смерти «Предварительное действие». Созвучие этой духовно-художественной утопии с идеями экспрессионистов поразительно, но даже речи не может идти о прямом влиянии или тем более заимствовании. По-видимому, на рубеже было нечто общее в самом образе мыслей западной и русской творческой интеллигенции, для которой характерен примат духовного над материальным или разделение этих понятий вплоть до их противопоставления.

В отечественной германистике мало исследован вопрос о создании театральной теории Х.Х. Янном. Существует идейная связь таких образцов его драматургии 30-х годов, как «Перекресток», «Новая Любекская пляска смерти», незаконченной комедии «Смерть Домициана», с его ранним романом «Перрудья». Здесь впервые начинает звучать мотив «вселенского зла» как первоосновы намерений и поступков людей всех времен и народов. Тема зла – сквозная в драме «Перекресток». Она развивается как в ее действии (поступках, событиях или рассказе о них, например, об убийстве самки кита), так и с помощью ритмико-музыкальных средств. Цель театрального эксперимента Х.Х. Янна, как и В. Кандинского, Л. Шрайера, Х. Балля, – создать синтез искусств. Драматург вводит в текст своих пьес приемы другого вида искусства – музыки. К ним относится: полифония, хор «негров и пролетариев», ритмизированный рефрен – многократно повторяющийся «ключ линчевателей», созданный в технике потока сознания. Указав первоисточники его эксперимента (техника пьес Б. Брехта, программа «Тотального театра»), следует помнить, что Янн всегда идет «против» течения. Используя сходные технические приемы, он делает это иначе и с иной целью, тем самым вступая в дискуссию с другими драматургами своей эпохи. Так, музыка играет в его пьесах совсем иную роль, чем зонги, которыми озвучен эпический комментарий пьес Брехта, где она подсобное средство для высвечивания сути и смысла затронутого общественного явления. У Янна музыка не «средство», а сама стихия жизни, с ее помощью он говорит о первоосновах бытия. Здесь ближе всего он находится не к Б. Брехту, а к Р. Вагнеру. Эксперименты Янна-драматурга направлены на то, чтобы создать синтез музыки и слова, это, собственно, метод музыкального искусства – оперы, оратории. Но, в отличие от музыкально-словесной формы, где музыка главенствует, слово и музыка в представлении Янна должны быть равнозначными и единовре-

менно звучащими, выражать самим звучанием единое – первозаконны бытия. К этому и направлен его театральный эксперимент с включением музыки в действие пьесы. Конечная же его цель выходит, как и в целом в театре экспрессионизма, за пределы задач искусства. Он стремится представить «первозаконны», праоснову бытия, расчленив и слово, и музыку до звуков, которыми можно это выразить. Подобно Вагнеру, Янн хочет передать не только внешний ход событий, но глубинный и вечный «гул бытия». Для музыкального уха этого писателя, который был причастен к стихии музыки, таинственный вечный бег жизни («Ablauf») озвучен. Понятие «инверсии времени» (а следовательно, и множественности, пересечения пространственных плоскостей, что составляет основу его философского мирозерцания) окончательно оформляется ближе к 40-м годам; пиком станет роман «Река без берегов». В пьесах конца 20-х – начала 30-х годов можно наблюдать сам процесс поиска. С этой точки зрения в единый комплекс объединяются такие сценические произведения Янна, как «Straßenecke» («Перекресток»), «Neue Lübecker Totentanz» («Новая Любекская пляска смерти») и сцена в сопро-

вождении хора «Auskunft über Fortschritt» («О прогрессе»), где драматург экспериментирует с введением монодической и хоровой лирики. Многоголосье органа сопровождало мистерию любви в пьесе «Der gestohlene Gott» («Похищенный Бог»), хор присутствовал в пьесе «Medea» («Медея»), этот поиск продолжен теперь на новом уровне. Интерес Янна к проблеме обновления театральных приемов в эпоху звукового кино и радио, его стремление создать синтез слова и музыки выражены в его программной статье «Современный театр» («Modernes Theater»), опубликованной в журнале «Hamburger Fremdenblatt» 28 октября 1930 года. Его рассуждения касаются не только литературы, но и философской проблемы пространства и времени и возможности передать эти основные параметры бытия средствами театрального искусства.

Список литературы

1. Кандинский В.В. О духовности в искусстве. М., 1992.
2. Кандинский В.В. // Из истории советской науки о театре. 20-е годы. М., 1988.

IDEAS OF THEATRICAL SYNTHESIS IN THE THEORETICAL PROGRAM OF GERMAN EXPRESSIONISM

T.N. Vasilchikova

The author considers the problem of German expressionism as a new stage in the development of theatrical art.

Keywords: German expressionism, total theatre.