

Реформаторы европейской сцены: Оскар Кокошка

ГОРБАТЕНКО МАРИНА БОРИСОВНА

Драматургия Оскара Кокошки (1886–1980), австрийского писателя, живописца и графика, стала одним из характерных примеров расширения возможностей драматургического искусства, тенденции, особенно ярко проявившей себя в начале XX века. Новаторская роль его драматургии обусловлена во многом тем, что Оскар Кокошка относился к той категории художников, кому одной сферы искусства было недостаточно для самовыражения.¹ Его художественный дар проявил себя, прежде всего, в живописи: он – всемирно признанный автор множества живописных полотен, гравюр, литографий, эскизов для театральных постановок, иллюстраций к книгам, создававшихся на всем протяжении его долгой творческой биографии. К литературному творчеству Кокошка обращался эпизодически, в разные периоды своей жизни. Точнее, литературная биография Кокошки разделяется на два четко очерченных периода: в 1900–1910-ые годы, сначала в Вене, а затем в Берлине, где он по приглашению известного издателя и публициста Герварта Вальдена (1878–1941) сотрудничал с журналом «Штурм», он создает интересные и самобытные произведения – пьесы и стихотворения в прозе. Вновь Кокошка обращается к «самовыражению в слове» лишь почти полвека спустя, в 1950–1970-х годах, когда им были написаны ряд рассказов и драма «Коменнус» (1972).²

Если как художник и график Кокошка оценен и признан во всем мире, то как драматург он известен преимущественно в кругу литературоведов-германистов (и, как правило,

немецкоязычных), при этом его пьесы представляют собой не только любопытный предмет исследования в рамках самого продуктивного направления в искусстве тех лет – экспрессионизма, но и являют собой модель художественного творчества, которую можно было бы назвать *театром художника*.

С точки зрения проблематики и системы художественных образов Оскар Кокошка не выходит за рамки культурного фонда своей эпохи рубежа веков: в центре его драм – проблема кризиса личности, воплощенного, прежде всего, в ситуации антагонизма полов, в конфликте сексуальности и духа. Драматургические тексты Кокошки так или иначе включают в себя многие линии предшествующей ему европейской драмы: на уровне цитации, пародирования, аллюзии, заимствования сюжетных коллизий. Кокошка нередко прибегает к известным в литературе сюжетным ситуациям, в его пьесах присутствуют и прямые отсылки к его предшественникам в литературе: к Франку Ведекинду (1864–1918), Августу Стриндбергу (1849–1912), Шарлю Бодлеру (1821–1867), Оскару Уайльду (1854–1900), Леопольду фон Захер-Мазоху (1836–1895), Полью Клоделю (1868–1955), а также Генриху фон Клейсту (1777–1811). Не только ближайшие европейские предшественники, но и многообразный литературный, мифологический и философский репертуар европейской культуры служит источником для выстраивания драм Кокошки. В целом традиционное для эпохи рубежа веков «проблемно-тематическое насыщение» его драм служит благодатным полем для проведения стилистических экспериментов автора. Воспользовавшись лингвистическими терминами «тема» и «ремь», можно обозначить содержание драматургических текстов австрийского автора как известное, знакомое, т.е. «тема», по отношению к новому, экспериментальному облику его драм, являющимся в таком случае «ремой».

Чем же интересны театральные постановки художника, драматурга и режиссера Оскара Кокошка?³ Прежде всего, он отходит от привычного понимания сценического пространства, действие которого заключалось в удвоении реальности, создаваемой в тексте пьесы. Аналогично тому, как в живописи тех лет происходит отказ от сюжета как такового, речь идет скорее об интерпретации природы, пропущенной сквозь внутренне переживание, также и задачей сценического пространства становится выработка определенных ассоциаций и аналогий, подкрепляющих и усиливающих впечатление от пьесы.

Вслед за мюнхенскими художниками Петером Беренсом и Георгом Фуксом, вставшими впоследствии известными режиссерами, Оскар Кокошка в оформлении сценического пространства следует принципу «рельефной сцены», выстраивая визуальный образ своих пьес по законам архитектуры. Обращаясь к противопоставлению различных уровней и плоскостей, переднего и заднего планов, используя различного рода ступени и выступы, Кокошка превращают сценическое пространство в самостоятельного участника драмы, воздействующего на персонажа. Декорации в пьесах Кокошки – это монументальные абстрактные плоскости, угрожающие и довлеющие над человеком. Стремление к максимальному «замыканию» сценического пространства служит выражением атмосферы агрессии, жажды уничтожения, подавления, той атмосферы, в которой вынужден существовать экспрессионистский герой. Некоторые исследователи говорят о создании Кокошкой «экспрессионистского прообраза закрытого пространства, которое должно было передать ситуацию экспрессионистского героя в современном мире».⁴ «Многоярусное» моделирование сцены в постановках Кокошки дает актерам возможность активно передвигаться не только в горизонтальной, но и в вертикальной плоскости: подъемы и спуски явля-

ются одной из основных форм динамической активности персонажей, выступая визуализацией внутренних процессов.

Отказ от изображения фона на сцене, от каких бы то ни было изобразительных элементов, воссоздающих окружающую действительность, а также от кулис, отдаляющих происходящее на сцене от воспринимающего сознания – одно из условий реформирования драматического искусства в начале XX века. Как считали художники-реформаторы театра, к которым можно причислить и Оскара Кокошку, «особый фон и несколько подвижных конструкций на сцене достаточны для того, чтоб создать неисчислимое множество сцен, различных по месту и времени действия».⁵

Сохранившиеся изображения декораций, сделанных Кокошкой, создают впечатление графики, на которой в строго продуманном порядке размещены фигуры. Ср: Реплика в начале пьесы «Убийца надежда женщин»: «Ночное небо, башня с огромной железной дверью; единственное освещение – отблески факелов. Черный цвет поднимающейся по направлению к башне горизонтальной плоскости делает особенно заметной рельефность фигур на сцене». На этом фоне в строгой геометрии появляются персонажи. Своей расстановкой на сцене фигуры принимают участие в создании сценического пространства, и любое их перемещение должно быть оправдано не только с точки зрения развития драматического действия, но и с точки зрения восприятия зрителем общей картинки сцены.

Таким образом, через привнесение на сцену законов перспективы и композиции, рождалось сценическое пространство, способное открыть «внутреннее зрение» аудитории и помочь выявить весь потенциал драмы.

Одним из важнейших компонентов нового облика сцены становится свет. Так, например, Адольф Апшиа считал, что именно освещение должно способствовать «ритмическому

членению сценического пространства».⁶ При этом он различал функцию «пространственного рассредоточения» света и функцию «световой акцентировки»: в своей первой роли свет призван создавать на сцене активные контрасты освещенности и темноты, а в своей второй функции свет превращается в «подвижный, окрашенный в определенный цвет, световой поток, (...) ритмические движения которого должны стать «оптическим аналогом музыки».

Свет – постоянная составляющая театральных постановок Кокошки. Более того, Кокошку называют «создателем динамического цвето-светового пространства»⁷ и «режиссером экспрессионистского цвета»⁸. В работе с освещением он соблюдает аналогичные – по отношению к А. Аппия – принципы: в театральных экспериментах австрийского автора смыслообразующую роль играют как количественное изменение освещения сцены (т.е. чередование света и тьмы), так и качественное (т.е. использование направленного света различных оттенков). Содержание пьесы «Убийца – надежда женщин» – борьба с чувственным, разрушающим женским началом – раскрывается не столько в словесном облике самой драмы, сколько «в борьбе световых всполохов на сцене»⁹. Чередование насыщенного красного освещения, символизирующего плотскую, земную любовь, цвет разрушительной власти чувственного начала, и белого, цвета смерти создает «трагическое напряжение на сцене»¹⁰.

То, как драматург и режиссер Кокошка работает со светом, во многом подчинено влиянию венских постановок «Дон Жуана» Моцарта (1906) и «Гристана и Изольды» Вагнера (1903), декорации и освещение для которых создавал профессор Школы прикладных искусств в Вене Альфред Роллер (1864–1935)¹¹. По свидетельству современников, достижение Роллера заключается, прежде всего, в том, что «глаз зрителя

непосредственно воспринимает волнения, которые одновременно улавливает в музыкальном сопровождении ухо. Это было сведение воедино двух впечатлений, которые помогали друг другу в создании единого образа.¹²

В пьесах Кокошки¹³ с характером освещения тесно взаимосвязано течение времени: нередко указание времени дается через описание источника света (например, ремарка «ночное небо» (35) в пьесе «Убийца – надежда женщины» – не только указывает на внешний облик сцены, но и служит единственным указанием времени действия в пьесе). В лишенной более подробных временных и пространственных характеристик пьесе «Пылающий терновник» присутствуют лишь косвенные указания на течение времени – а именно, через изменение освещенности. Лунная ночь в начале действия сменяется на предрассветные сумерки, о чем можно догадаться по ремаркам «постепенно темнеет» (103) и «становится совсем темно» (104), и затем «светает».

Однако свет может становиться и самостоятельным участником действия, как, например, во второй сцене «Пылающего терновника». В пустую, «наполненную теньями» (97) комнату постепенно начинает проникать «беловатый свет» (98). Внезапно статическая картина «оживает»: «лучи света (проникающие из открытых окон) скрещиваются и ищут друг друга» (98). Затем «они устремляются ввысь, замирают и разлетаются» (99). Очевидна схожесть между поведением двух основных персонажей пьесы – Мужчины и Женщины – и движением света в пространстве сцены: «Мужчина» и «Женщина» в пьесах Кокошки никогда не сходятся в гармоничном союзе, будучи носителями противоположных начал – духовности и чувственности, они ищут друг друга, но очень скоро движение навстречу оборачивается бегством. С точки зрения особенностей экспрессионистской драмы здесь происходит возведение в абсолют принципа деиндивидуализации персо-

нажей: на их место заступают предельно абстрактные «действующие лица» – лучи света.

Новое понимание сценического пространства в театральных постановках австрийского художника стало возможным благодаря изменениям, произошедшим в живописи и графике в начале XX века. Принципы абстрактной живописи, воздействующей на зрителя непосредственно через композиционное размещение на полотне линий, точек, поверхностей, цветовых пятен, призванных вызвать определенное, задуманное автором эмоциональное состояние, диктуют стремление к абстрактизации сценического пространства. Благодаря активному вовлечению света и символики цвета создается второй, «иносказательный» план драматургического произведения, в котором освещение и цвет могут выступать самостоятельными участниками действия. В пьесах австрийского автора сценическое пространство заявляло о своем желании вмешаться в действие, играть, быть одним из героев театрального зрелища.

Предельно абстрактные декорации в пьесах Кокошки, целиком ориентированные на создание определенного настроения, свидетельствуют о трансформации категории пространственной выразительности. Как отмечают многие исследователи, до начала XX века не существовало пространства как образной идеи данного конкретного спектакля. Оскар Кокошка, привлекая принципы живописи и графики для формирования сценического пространства, наделяя это пространство цвето-световыми нюансами, манипулирует категорией пространства, в то время как «раньше, в прошлые века и даже тысячелетия пространство манипулировало театром».

Для новой драмы, к осуществлению которой стремились европейские реформаторы театрального и драматургического искусства, жест и элементы пантомимы должны стать еще одним средством – наряду с динамикой пространства,

активной ролью цвета и света – призванным поразить зрителя: как формулирует Георг Фукс в своей работе «Театр будущего», «по своей сущности драматическое искусство есть движение человеческого тела в пространстве, производимое с целью привести других людей в то же состояние, захватить, одурманить».¹⁴

Жест как элемент драматургического искусства получает особое развитие в культуре Австрии рубежа веков во многом благодаря тому, что проблема «вещественности», «телесности» занимает важное место в данной эпохе.¹⁵ «Тело как форма артикуляции сущности»¹⁶ – особый феномен искусства «Сецессиона».

В экспрессионистском искусстве роль «тела», «телесности» занимает особое место: как считают некоторые исследователи, всплеск интереса к графике обусловлен во многом возможностью предельно «оголить» телесное¹⁷, показать человека словно изнутри. Слово, переходящее в драме экспрессионизма в крик и эмоциональный выплеск, нередко не отражает смысл и содержание происходящего. Тогда эту роль берут на себя мимика и жестикуляция. Как замечает исследователь экспрессионизма Х. Эйкман, «в жестикуляции проступает истинная индивидуальность, происходит разоблачение души».¹⁸

Параллельно тому, как художники-экспрессионисты перенесли на полотно само движение – «устремленные вперед фигуры, открытые в крике рты, вздытые к небу руки»¹⁹, драматурги экспрессионизма интенсивно использовали активную жестикуляцию и пантомиму в своих пьесах. Движение воспринимается художниками и литераторами экспрессионизма как важнейший структурный принцип их произведений: динамическим линиям и формам на полотнах экспрессионистов соответствуют стремительное действие, чередование динамизма и статичности в экспрессионистской драме. По словам В. Роте, «движение – одно из наиболее часто упот-

ребляемых понятий в экспрессионистской поэтике»²⁰. Внутреннее движение и волнение лирического героя определяет надрывный, эмоциональный стиль экспрессионистской поэзии; движение, понимаемое как модуляции голоса, переход от тишины к крику, как активное перемещение персонажей и насыщенное использование мимики и жестикуляции отличают облик драматургии экспрессионизма.

Экспрессионистская драма не мыслит себя без динамики жестов и телодвижений: при постановке «Антигона» В. Хазенклевера режиссёр Таиров уделял огромное внимание движению, определяя для него три роли в драматическом произведении.²¹ Во-первых, движение может выступать «самостоятельным и единственным проводником эмоционального рисунка» в пантомимических сценках. Во-вторых, движение «получает вспомогательные рессоры в слове и звуке» и включается таким образом в музыкальную партитуру данной сцены. И, в-третьих, движение, входящее в ряд сцен как вспомогательный элемент, «то сопутствует слову, то ритмически и зрительно подготавливает либо завершает слово».

Такая многоплановость функции жеста и пантомимы интересовала драматурга и режиссера Оскара Кокошку. То новое и необычное, что явили собой его драматургические эксперименты, заключалось во многом в активном использовании элементов движения, мимики и танца. О том, насколько очевидно воспринималась современниками роль жестикуляции и танца в постановках Кокошки, свидетельствуют слова Пауля Корнфельда в программке к премьере пьесы «Убийца — надежда женщин» в Альберт-Театре (Дрезден) в 1917 году: «персонажи Кокошки выражают себя не столько через слово, сколько посредством жеста и движения; ибо слово выражает лишь содержание того, что говорящий стремится выразить, а движение — дух этого. Возможно, мы находимся в преддверии появления новой формы искусства: (...) пантомимы, опи-

рающей на слово».²² В отличие от Кандинского, отказавшегося в «сценической композиции» «Желтый звук» от слова как носителя смысла – эту функцию в пьесе Кандинского берут на себя элементы других искусств (жесты, ритмические движения, свето-цветовые элементы), в драматургии Кокошки пантомимическое начало не стремится к вытеснению слова, а входит в структуру драматургического произведения наравне со словом.

Почти каждая фраза, реплика, иногда даже отдельное слово в пьесах Оскара Кокошки имеют визуальное отражение в виде жестов и мимики. Каждое движение, каждый поворот головы и взмах рук персонажей имеет значение для драматического действия в целом. Ремарки, определяющие положения фигур и их жесты, настолько обширны, что, по замечанию Отто Камма, «даже при чтении драм становится понятно, каким образом Кокошка представлял себе инсценировку»²³. Так, например, занимающая всего 32 строки драматическая «партия» Женщины в пьесе «Убийца – надежда женщин» сопровождается столь подробными и обширными ремарками, определяющими жестикуляцию и мимику, что рождается некий масштабный, величественный образ Девы-Воительницы, преисполненной сильными чувствами: страхом, жадой обладания, неуверенностью, изнуряющей страстью, ужасом, болью, жалостью, сожалением, злобой, преданностью и отчаянием. Несоответствие малого объема «словесной роли» Женщины и значительной массы пантомимического в пьесе рождает образ подробной партитуры, расцвеченной лишь редкими включениями «голоса».

Иллюстративную функцию выполняют в пьесах Кокошки, как правило, руки персонажей: их движения, необычные положения настолько динамичны и выразительны, что не позволяют рассматривать их как жестикуляцию в привычном смысле слова. В деформированных человеческих фигурах на

живописных и графических работах Кокошки именно руки свидетельствуют о внутреннем состоянии изображаемых персонажей – об их волнении, напряжении, и, напротив, их холодности и отрешенности.²⁴ Уже в ранней литературно-графической работе «Спящие мальчики» причудливые, изломанные положения рук героев служат визуальным отображением надломленного юношеского сознания. Одна из наиболее своеобразных пантомимических сцен в пьесе «Убийца – надежда женщин» – поднятые вверх руки нескольких персонажей, изображающих собою лес (стр. 49.) – входит, по словам В. Фишера, в систему «тревожных мотивов»²⁵, наполняющих собою драматургию Кокошки. По словам Бринкена, «экспрессивность рук и пальцев»²⁶ является особой чертой австрийского экспрессионизма в его начальный период. Руки как инструменты «мировосприятия» становятся, по выражению Бринкена, «знаками более эмоциональных отношений между субъектом и объектом».

Другой функцией жеста может быть визуальное усиление сказанного. В пьесе «Убийца – надежда женщин» «противоборствующие стороны» (т. е. мужчины и женщины) обмениваются сначала словесными ударами. Затем эти удары – словесные образы – материализуются в физическое действие: он пронзает ее раскаленным железом, она его – острым ножом. Таким образом, «диалог» между персонажами Кокошки происходит не столько в форме обмена репликами, но, скорее, на пантомимическом уровне: в форме жестов, выпадов, движений по направлению друг к другу. По мнению В. Фишера, эта пьеса Кокошки представляет собой «чистейший театр действия»²⁷, актерами в котором являются «чувства и влечения», а действием – «внутренние процессы». Поэтому пантомима, служащая усилением вербального содержания драмы, является ее неотделимым компонентом.

«Премьера экспрессионизма» произошла, как мы знаем, не в театре, а на холсте. Речь идет о картине норвежца Эдварда Мунка «Крик» (1893). Достаточно сравнить эту картину и комментарии к ней автора, чтобы понять, в какой степени это произведение предвосхитило экспрессионистский театр. В нем есть намек и на «психодраму» (Traumbühne), и на драматическое произведение, единственным содержанием которого является восприятие главного персонажа (Ich-Drama). Также можно считать, что перед нами один из эпизодов так называемой «драмы состояния» (Stationendrama), где действующие лица абстрактны и схематичны.

Таким образом, если говорить о произведении Мунка, можно представить себе картину, сделанную по законам драмы, и наоборот, постановки Оскара Кокошки допускают интерпретацию «драм, сделанных по законам живописи». Возможно, именно художник и драматург Оскар Кокошка приблизил драму к идеалу многих эпох – к синтезу различных видов искусств, способному наиболее полно вовлечь зрителя в свое действие.

Примечания

1. В эти годы творит целая плеяда художников, проявивших свой дар в различных областях искусства: ограничиваясь немецкоязычным ареалом, стоит назвать Альфреда Кубина (1877–1959), Арнольда Шенберга (1874–1951), Эгона Шиле (1890–1918), Эрнста Барлаха (1870–1938), Ханса Арпа (1886–1966), а также Василия Кандинского (1866–1944), чье творчество в данный период связано с Германией и немецким языком.

2. Работать над этой драмой Кокошка начал еще в 1936–1938 гг., находясь в эмиграции в Праге.

3. Речь пойдет о пьесах Кокошки «Убийца – надежда женщин» (в редакции 1907/1910 и 1907/1916 гг.), «Сфинкс и соломенный чело-

век» (в редакции 1907 года), «Иов» (1917), «Пылающий терновник» (1911) и «Орфей и Эвридика» (1916–1918).

4. Viviani, A.: Das Drama des Expressionismus. Kommentar zu einer Epoche. München, Winkler, 1970. 99.

5. Bablet, D.: Der Anteil des Malers // Die Maler und das Theater im 20. Jahrhundert. Frankfurt a. M., Metzler, 1986. 18.

6. Brincken, J. von.: Verbale und Non-Verbale Gestaltung in vorexpressionistischer Dramatik. August Stramm's Dramen im Vergleich mit Oskar Kokoschkas Frühwerken. Frankfurt a. M., Berlin, New York, Peter Lang, 1997. 24.

7. Janssen, F.: Bühnenbild und bildende Künstler. Diss., München, 1957. 7.

8. Там же.

9. Kamm, O.: Oskar Kokoschka und das Theater. Wien, 1958. 101.

10. Jäger, G.: Kokoschkas „Mörder Hoffnung der Frauen“. Die Geburt des Theaters der Grausamkeit aus dem Geist der Wiener Jahrhundertwende. // Germanisch-Romanische Monatsschrift. Bd. 32, Heft 2, 1982. 215.

11. См. об этом: Schober, Th.: Das Theater der Maler. Studie zur Theatermoderne anhand dramatischer Werke von Kokoschka, Kandinsky, Barlach, Beckmann, Schwitters und Schlemmer. Stuttgart, M&P, Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1994. 76.

12. Hevesi L.: Moderne Bühnenaustattung (1906). Цит. по: Schober, Th.: Das Theater der Maler. 76.

13. Пьесы Оскара Кокосчки цитируются по изданию: Kokoschka, O.: Dichtungen und Dramen // Das schriftliche Werk. Bd. 1. Hans Christians Verlag, Hamburg, 1973.

14. Fuchs, G.: Die Schaubühne der Zukunft (1904) // Theater im 20. Jahrhundert. Hg. v. Brauneck, M., Programmschriften, Stillperioden, Reformmodelle. 9. Auflage. Hamburg, Rowohlts Enzyklopädie, 2001. 53.

15. См. об этом: Brincken, J. v.: Verbale und Non-Verbale Gestaltung in vorexpressionistischer Dramatik. 39.

16. Werkner, P.: Kokoschkas frühe Gebärdensprache und ihre Verwurzelung im Tanz // Oskar Kokoschka: Symposium. Hg. v. Hochschule für angewandte Kunst in Wien. Wien, Salzburg, 1986. 82.

17. См. об этом: Werkner, P.: Physis und Psyche. Der österreichische Frühexpressionismus. Wien, München, Herold, 1986. 81.

18. Eykmann, Chr.: Denk- und Stilformen des Expressionismus. München, Francke, 1974. 145.

19. Балашова, Т.: Многоликий авангард. // Сюрреализм и авангард. Москва, ГИТИС, 1999. 22–32, 22.
20. Rothe, W.: Tänzer und Täter. Gestalten des Expressionismus. Frankfurt a. M., 1979. 55.
21. См.: Таиров, А.: «Антигона» В. Хазенклевера. Москва, 1928. 12–13.
22. Kornfeld, P.: Vorwort zur Uraufführung von Oskar Kokoschkas Dramen in Dresden (Juni 1917) // Katalog der Expressionismus-Ausstellung im Schiller-Nationalmuseum (Marbach). Stuttgart, 1960. 129.
23. Kamm, O.: Oskar Kokoschka und das Theater. 41.
24. В своих живописных и графических работах Кокосшка уделял аналогичную значимую роль положению рук персонажей: например, на картинах «Портрет Августа Фореля» (1910), «Портрет Карла Крауса» (1910), «Ребенок на руках своих родителей» (1909). П. Веркнер говорит о «самостоятельной выразительной ценности положений рук» на живописных полотнах Кокосшки. (См: Werkner, P.: Physis und Psyche. Der österreichische Frühexpressionismus. 102.)
25. Fischer, W. G.: Oskar Kokoschka als Seher des Untergangs oder die Bühne des Verwesens // Alte und moderne Kunst. 1982. Nr. 182. 3.
26. Brincken, J. v.: Verbale und Non-Verbale Gestaltung in vorexpressionistischer Dramatik. 40.
27. Fischer, W. G.: Oskar Kokoschka als Seher des Untergangs oder die Bühne des Verwesens. 6.