

Макс Рейнхардт (1873-1943)



австрийский режиссёр, актёр и
театральный деятель

Творчество **Макса Рейнгардта** - важный этап в развитии западноевропейской режиссуры, ставшей самостоятельным профессиональным видом искусства только в середине XIX века. Старая (так называемая "актерская") режиссура постепенно уступила дорогу режиссуре как самостоятельному искусству.

Рейнгардт в известной мере **синтезировал** те отдельные достижения, которые имелись в режиссерских исканиях Иммермана, Лаубе и Дингельштедта, мейнингенцев, Чарльза Кина, Ирвинга.

С другой стороны, Рейнгардт противопоставил свое искусство зародившейся в конце 1880-х годов натуралистической школе Антуана и Брама.



Макс Рейнгардт родился в семье издателя в 1873 году в небольшом австрийском городе Бадене, недалеко от Вены. В юности он был зачарован магией театра. Молодого одаренного энтузиаста приняли в Венскую консерваторию, где он обучался в драматических классах у известного актера И. Левинского.

Через некоторое время он начал выступать в любительских спектаклях (в "Разбойниках" играл Шпигельберга; Карл Краусс, впоследствии крупнейший литератор Вены, исполнял роль Франца Моора).

Вскоре Рейнгардт стал актером в профессиональных театрах, сначала в Прессбурге, затем в Зальцбурге, где его увидел **Отто Брам** и пригласил молодого актера к себе в театр.

С 1894 по 1904 год продолжалась актерская деятельность Рейнгардта в Немецком театре под руководством О. Брама. Он дебютировал в роли пастора Киттельгауза ("Ткачи" Гауптмана). Ему и в дальнейшем поручались только **характерные роли** (Крогстад в "Кукольном доме" и Энгstrand в "Привидениях" Ибсена, Вулков в "Бобровой шубе" Гауптмана, Аким во "Власти тьмы" Л. Н. Толстого).

Особенно удачны были его выступления в ролях стариков. И это не случайно. Рейнгардт обнаружил яркий мимический и пластический дар.

Можно даже говорить о режиссерском построении собственных ролей, отличавшем его игру. Каждое движение, каждый жест и интонация были тщательно выверены Рейнгардтом, он как бы строил рисунок роли, подчеркивал ее характерность, типические черты.

К тому же Рейнгардт уже в юные годы блистательно владел искусством грима.

Макс Рейнгардт в спектакле
'Возчик Геншель' Г. Гауптмана.
Немецкий театр. 1898 г.





М. Рейнхардт в роли Луки

В конце 1890-х годов Рейнгардт вместе с некоторыми брамовскими актерами примкнул к Мартину Цикелю, руководителю бродячей труппы "Сецессион", гастролировавшей в летние месяцы в Вене и Будапеште; во время одной из гастрольных поездок актеру Рейнгардту были поручены руководство и сорежиссура. Тогда впервые обнаружились его художественные и организаторские способности, и в Рейнгардте созрело желание испытать себя в самостоятельной режиссуре. Это удалось осуществить только в 1901 году и то самым необычным образом: Рейнгардт открыл в Берлине артистическое кабаре "Шум и гам". Сюда собирались по окончании спектаклей берлинские актеры, которым Рейнгардт показывал различные остроумные пародии на спектакли Придворного и других театров Берлина, где царили штампы и рутин.

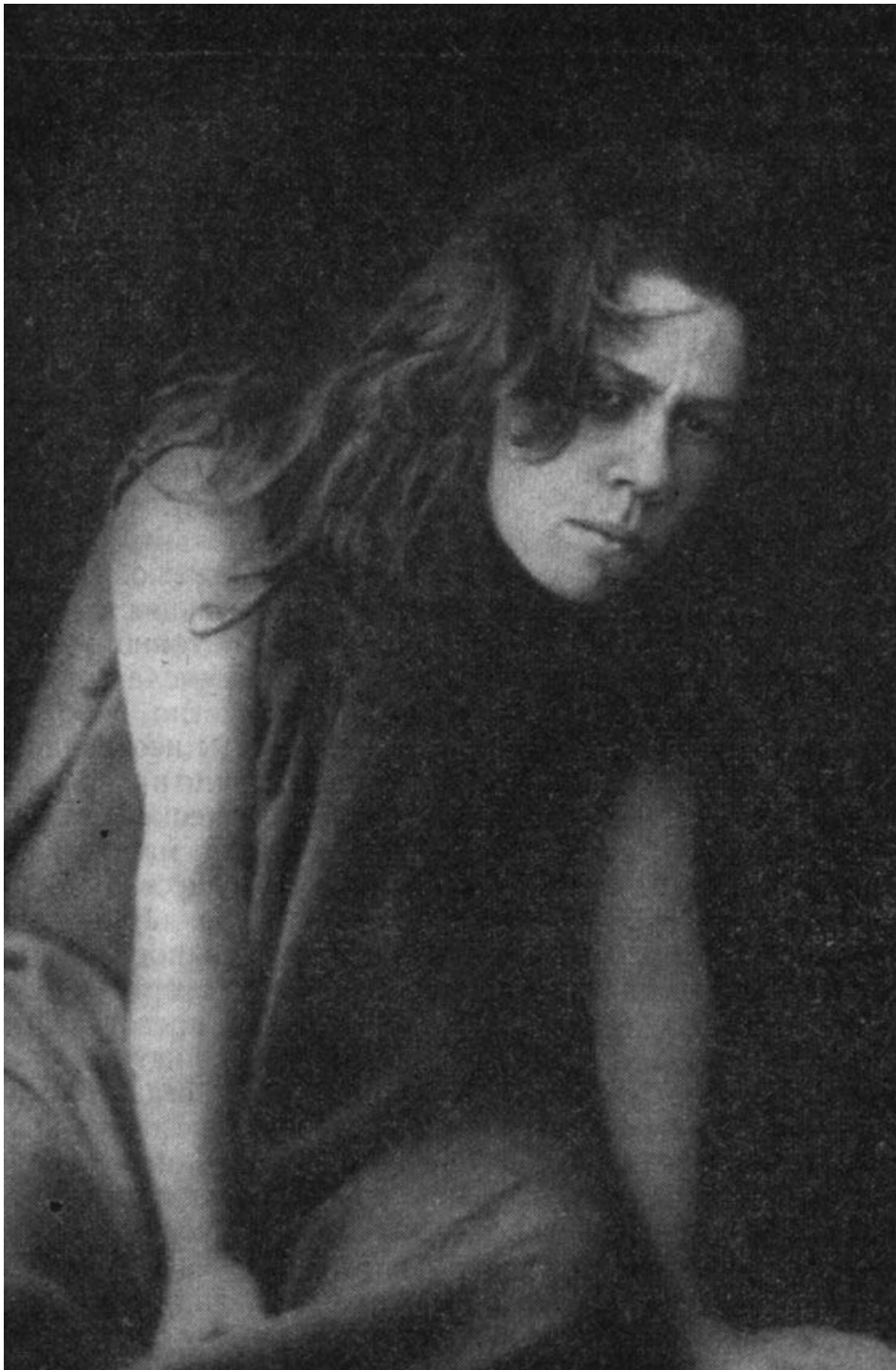
Особым успехом пользовались пародия "Дон Карлрс на рубеже века" и "Дон Карлос - пехотинец испанский", язвительно высмеивавшие застывший академизм спектаклей и выпренно-пафосную манеру игры актеров. Первые опыты в известной мере оттачивали постановочное мастерство Рейнгардта- он строил представления на гиперболизации, на острой издевке, доходившей иногда до гротеска и шаржа.

Окрыленный успехом, Рейнгардт организовал в **1902** году **Малый театр** для постановок литературных драм. В качестве актеров он привлек Г. Эйзольдт, Э. Райхера, Р. Бертенс, Ф. Кайсслера, Р. Валлентина, Л. Дюмон и некоторых других воспитанников Отто Брама.

Среди ранних спектаклей Рейнгардта в первом же сезоне выделилась постановка пьесы Оскара Уайльда "Саломея". Не случайно молодой режиссер, одержимый новаторскими идеями, обратился к необычному, внутренне надломленному произведению Уайльда, дававшему возможность создания особой, экзотической атмосферы. В качестве декораторов Рейнгардт привлек художников-импрессионистов Крузе и Коринта. Сцена представляла собой зловещую картину: на фоне мрачных строенных колонн и портала белесое лунное сияние сливалось с темно-красным отблеском факелов, а над всем - бледное небо Иудеи; тревожные аккорды музыки как бы подготавливали надвигающиеся трагические события.



М. Рейнхардт — молодой директор
Немецкого театра. 1905



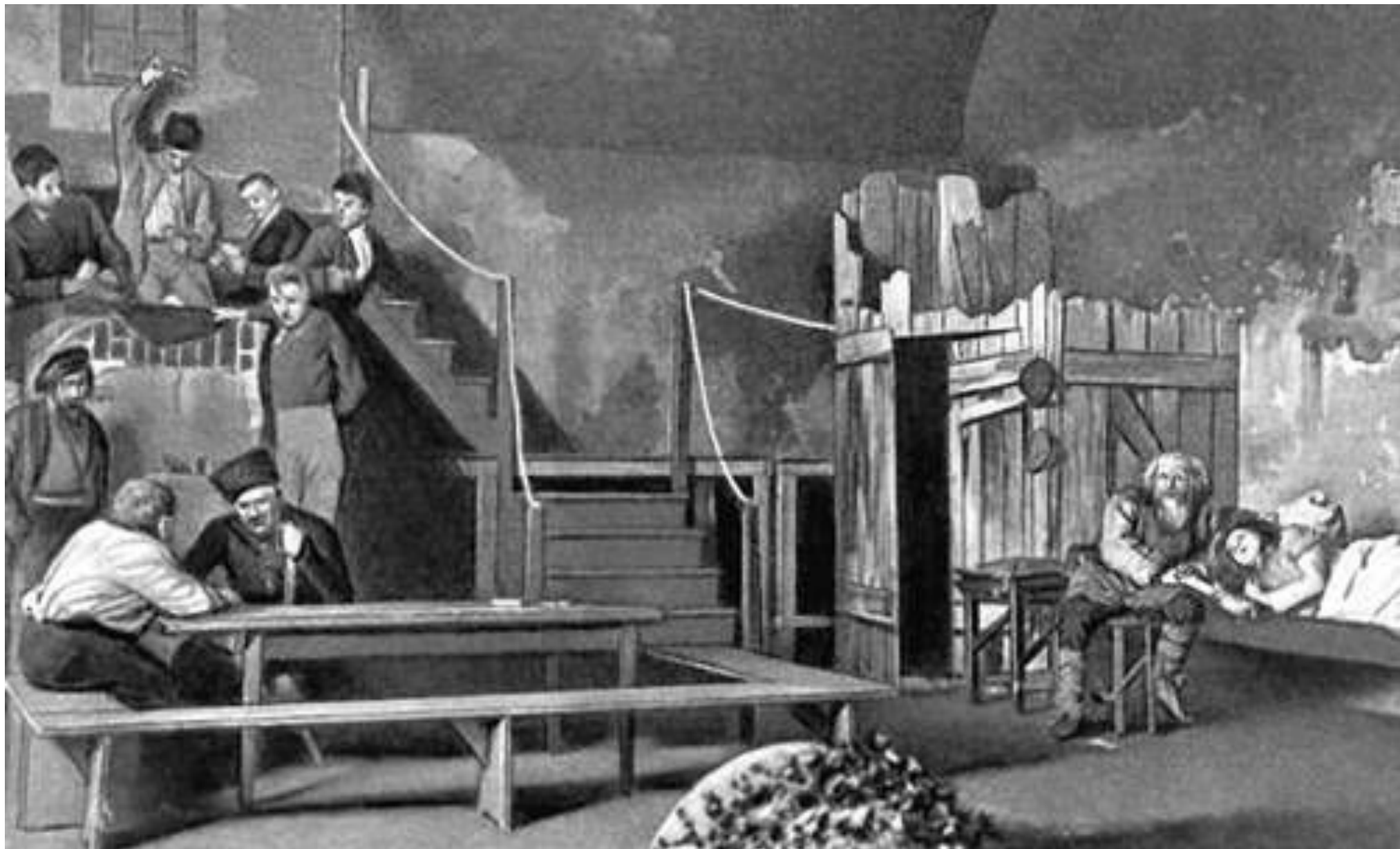
Хрупкая, гибкая, порывистая **Гертруда Эйзольдт** (Саломея), названная критикой "сверхутонченной принцессой", строила образ своей героини на быстрой смене ритмов, на обнаженной нервозности; игра ее производила впечатление чего-то мерцающего, мозаичного. "Словно кошмарный, лихорадочный бред,- писал известный немецкий критик **Зигфрид Якобсон**,- проносились перед глазами эта баллада, тлея сотнями кровавых оттенков, оставляя впечатление ужасного сновидения".

В "Саломее" **Рейнгардт** дал волю своей неудержимой фантазии, скованной до этого размеренным ритмом и серостью красок **брамовских постановок**. Опрокидывая привычные представления о театре, **Рейнгардт** создал, однако, спектакль, напоенный болезненностью и болью, с отчетливо проступающими декадентскими тенденциями.

Примерно в тех же приемах была осуществлена через год постановка **"Электры"** Гофмансталя. Но Рейнгардт скоро пресытился подобным выявлением своего артистического темперамента, тем более что он, несмотря на бунт против натурализма, оставался учеником О. Брама. И он обратился к иным задачам - к постановке пьесы М. Горького **"На дне"** (1903).

Разработка общих принципов спектакля принадлежала Рейнгардту, но ставил **"На дне"** Рихард Валлентин; Рейнгардт играл роль Луки. Пьеса была переименована в **"Ночлежку"**.

К ее показу готовились необыкновенно тщательно: переводчик А. Шольц отправился в Россию и привез оттуда целый ящик материалов, фотографий, зарисовок постановки Московского Художественного театра, сборники русских песен и множество иллюстраций, характеризующих бродяг и обитателей **"ночлежек"**. Создатели и участники спектакля предприняли обход берлинских ночлежных домов с целью ознакомиться с жизнью нищеты. Трактовка берлинцев поддерживала иллюзию об эффективности морального самоусовершенствования, в постановке проступали черты символистского театра. Пресса отмечала, что **"когда поднимался занавес, ужасный подвал с мерцающим огоньком фонаря производил впечатление преисподней, в которой мелькают фигуры, напоминающие привидения"**. Вряд ли такая стилизованная образность соответствовала реальной поэзии Горького.



Сцена из спектакля «Ночлежка» («На дне» М. Горького). 1903. Режиссер М. Рейнхардт.

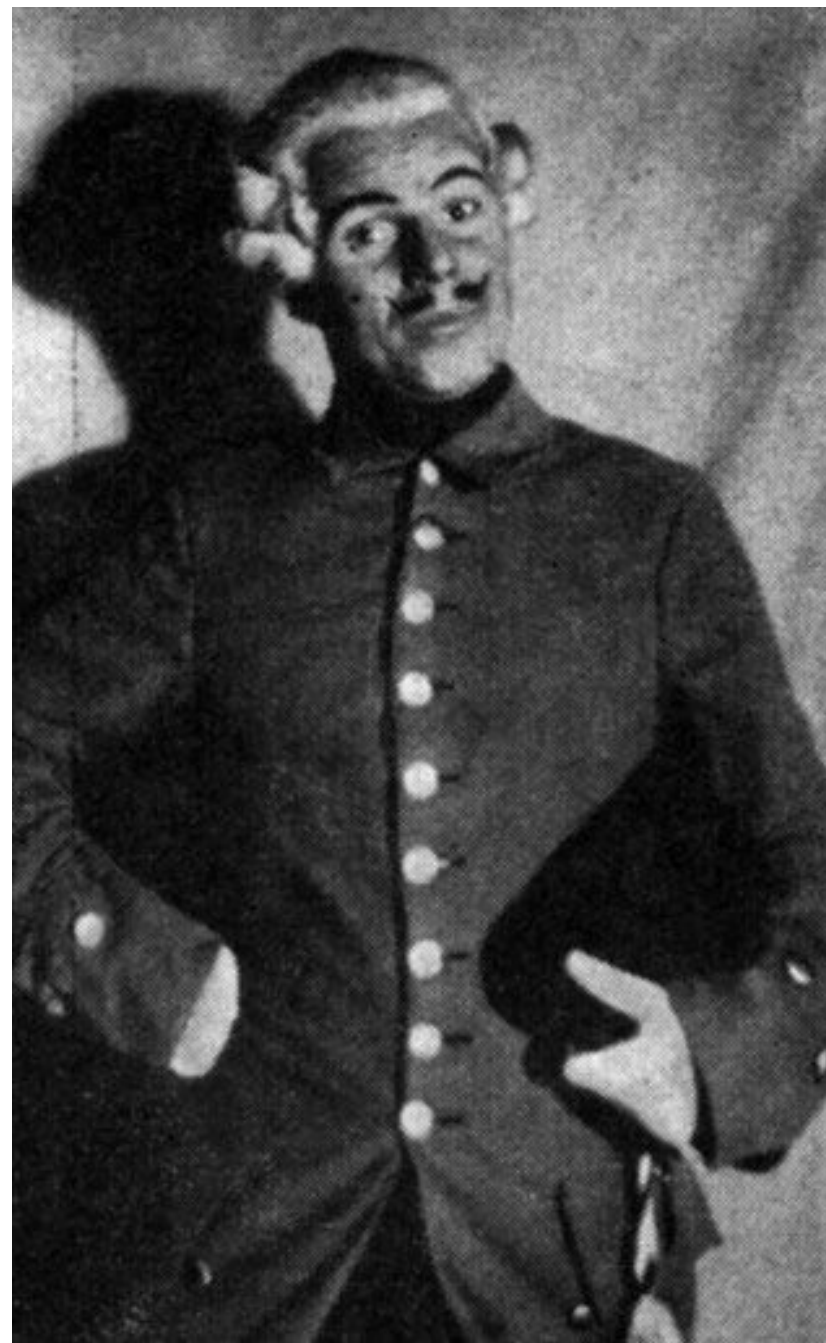
Перед зрителем вставала безутешная, серая монотонность ночлежки. "Подвальные труппы Рейнгардта были "миром в себе" и ведали о солнце, месяце и звездах только понаслышке",- писал критик З. Якобсон. Спектакль говорил о безысходности жизни босяков, ни один луч солнца не проникал в это страшное обиталище, и даже третий акт, действие которого по пьесе разыгрывается во дворе, был перенесен в мрачные труппы. Безнадежный мир приобретал символическое значение.

Вместе с тем в спектакле наметились новые для постановочного искусства Рейнгардта элементы: актеры создали крепкий реалистический ансамбль, игра Э. Винтерштейна (Васька Пепел), Р. Бертенс (Василиса), Э. Райхера (Актер) и Г. Эйзольдт (Настя) отличалась естественностью и простотой. В этом несомненно сказались брамовская школа. Самое уязвимое место постановки - исполнение роли Луки самим Рейнгардтом. Он внес в трактовку образа черты кротости и благости: Лука был апостолом, святым, утешителем.

"Ночлежка" имела у зрителей феноменальный успех, спектакль продержался в репертуаре театра в течение нескольких сезонов, прошел около пятисот раз, что принесло Рейнгардту не только художественный, но и финансовый успех. Вслед за Берлином многие немецкие театры поставили "На дне". Горький стал в Германии весьма популярным автором.

Теперь Рейнгардт имел возможность переехать со своей труппой в более обширное театральное здание. С 1903 по 1905 год Рейнгардт осуществлял свои спектакли в **Новом театре**, на сцене которого появляются постановки классических пьес: "**Минна фон Барнгельм**" Лессинга и "**Коварство и любовь**" Шиллера.

Спектакль "**Минна фон Барнгельм**" был первым экспериментом нового рейнгардтовского подхода к постановке классиков. Вместо привычного благоговейного восприятия классики, как музейного произведения, изъятого из потока жизни, он прочитал пьесу так, будто она *написана современником*. О постановке "солдатской комедии" Лессинга много говорилось, кайзер Вильгельм II велел, чтобы ее сыграли для него. Но на спектакле он не досидел до конца, изрекши уничтожающий приговор: "Все это направление не годится".



Александр Моисси в роли Рико де ла Марлиньера



В драме "Коварство и любовь" Рейнгардт, исполнявший роль музыканта Миллера, психологически тонко показал, что в этом маленьком человеке живет чувство бюргерского сословного достоинства. Он осмеливается выступить против всемогущего президента, защищая семью и дом, защищая право на честь. Сильно прозвучали гнев, обвинение деспотизма и в речи камердинера. Мир коварства изображался образно: кабинет президента, потайные двери - за ними Вурм колдует над подметными письмами, ядами, интригами.

Классика была в это время самым больным и уязвимым местом германского театрального дела. Придворные театры демонстрировали памятники прошлого, в лучшем случае, с просветительскими целями. Зрители не ходили на эти музейные спектакли, слишком далекие от современных интересов. Мейнингенская манера постановки классиков с археологически точным воспроизведением среды, обстановки, быта к началу XX века тоже уже казалась архаичной.

Затем Рейнгардт поставил шекспировские комедии "Виндзорские кумушки" (1904) и "Сон в летнюю ночь" (1905).

Последний спектакль произвел фурор, утвердив за Рейнгардтом славу новатора международного значения. Начался второй период - зрелое творчество Рейнгардта.

Постановка стала событием, потому что в ней с небывалой до сих пор ясностью и собранностью проявилась целостность всего спектакля. Это было большее, чем ансамблевая целостность, которой в прошлом отличались спектакли мейнингенцев и Брама. Здесь ощущалось образное воплощение единого художественного замысла.

Сегодня такая целостность называется **образом спектакля.**



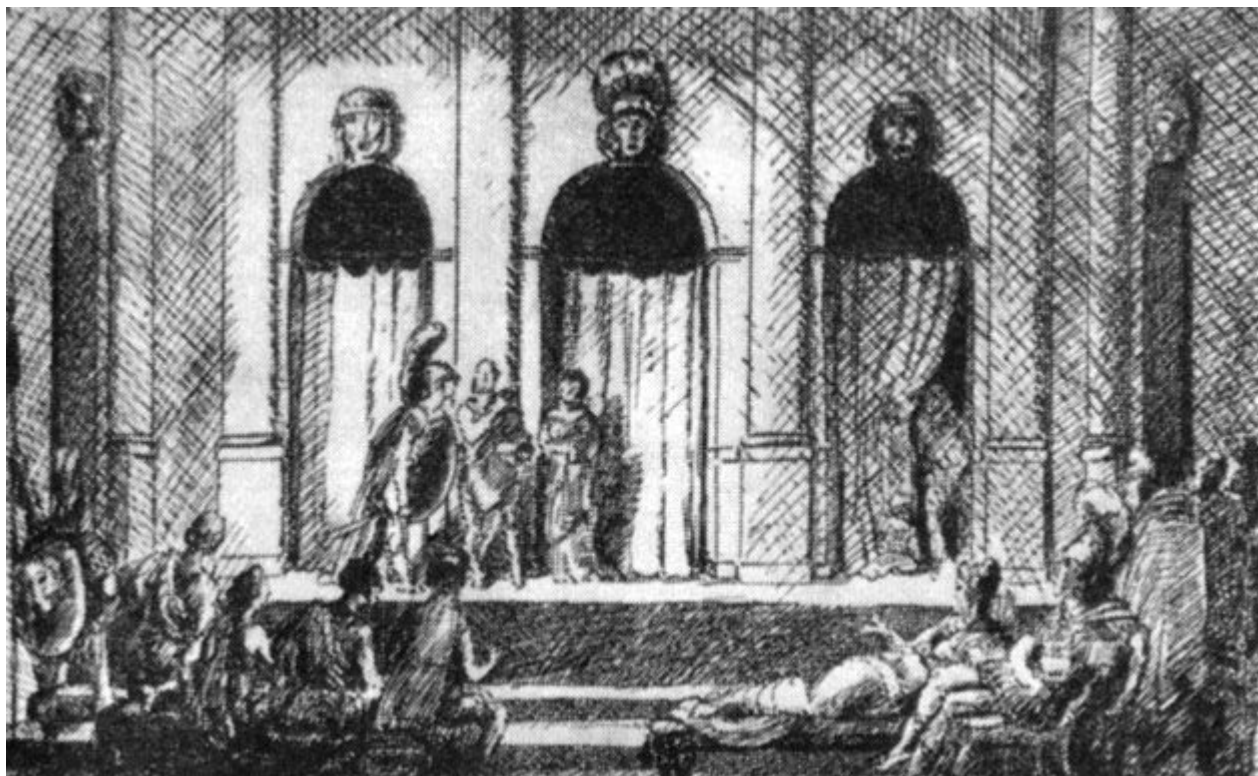
Из четырех сюжетных линий комедии (ревность Оберона, любовные недоразумения знатных афинских девушек и юношей, бракосочетание афинского царя и свадебный праздник, подготовка ремесленниками спектакля ко дню свадьбы и показ самого спектакля) Рейнгардт сделал **ревность Оберона** самым **активным событием**, а **образ "Леса"** выдвинул в качестве **идейного художественного центра** (между лесными духами разгорается бурная и страшная ревность, в лес устремляются преследуемые и преследователи, в нем встречаются актеры-любители для тайного разучивания спектакля).



Рейнгардт привлекает для воплощения "**Леса**" интересных исполнителей и крупного художника Э. Штерна. Критик и режиссер Г. Геральд писал: "Он (Лес) дышит, живет. Кажется, он без начала и без конца. Он неистощимый, беспредельный, он собранный экстракт леса". Романтическая музыка Ф. Мендельсона-Бартольди то иллюстрировала действие, то исполнялась между картинами.

Смена мест действия проводилась посредством вращающейся сцены. Это позволяло сократить время быстрых и легких перестановок до минимума. Надо учесть, что "круг" - это поистине техническое нововведение, изобретенное еще Лаутеншлегером в Мюнхенском театре в 1896 году,- редко использовался в ту пору.

Рейнгардт открыл в этом техническом средстве богатые эстетические возможности. Сцена приходит в движение при открытом занавесе. Лес проплывает, мерцают светляки и вспыхивают факелы маскированных актеров. Техническое мероприятие - перестановка декораций - превратилось в интермедию-пантомиму, которая обогатила образ спектакля.



В "Сне в летнюю ночь" Рейнгардт применил объемные декорации. Толстые стволы деревьев были построены*, их кроны уходили ввысь, невидимые зрителю, а между стволами серебрился луч луны, отражавшийся в сверкающем за деревьями озере. В прозрачных зеленых одеяниях проносились на вращающемся круге эльфы.

*(При последующем возобновлении "Сна в летнюю ночь" Рейнгардт заменил пластиковые деревья пневматическими стволами и листья трепетали под напором надуваемого воздуха).

Идея спектакля - счастливое и гармоничное соединение человека с природой - была претворена в причудливом сочетании романтических и реалистических элементов.







В пьесе «Сон в летнюю ночь» — три пересекающиеся сюжетные линии, связанные между собой грядущей свадьбой герцога Афинского Тезея и царицы амазонок Ипполиты. Двое молодых людей, Лизандр и Деметрий, добиваются руки одной из красивейших девушек Афин, Гермии. Гермия любит Лизандра, но отец запрещает ей выйти за него замуж, и тогда влюблённые решают бежать из Афин, чтобы обвенчаться там, где их не смогут найти. Взбешённый Деметрий бросается за ними в погоню, любящая его Елена устремляется за ним. В сумерках леса и лабиринте их любовных взаимоотношений с ними происходят чудесные метаморфозы.







По вине эльфа Пака, путающего людей, волшебное зелье заставляет их хаотически менять предметы любви. В то же время царь фей и эльфов Оберон и его супруга Титания, находящиеся в ссоре, прилетают в тот же лес вблизи Афин, чтобы присутствовать на брачной церемонии Тезея и Ипполиты. Причина их размолвки — мальчик-паж Титании, которого Оберон хочет взять к себе в помощники.



И одновременно группа афинских ремесленников готовит к свадебному торжеству пьесу о несчастной любви Фисбы и Пирама и отправляется в лес репетировать.

В этой постановке особенно удачной, свежей оказалась интерпретация образа царя эльфов Оберона и его услужливого духа Пека.



Оберон в исполнении **А. Моисси** очаровывал неистовой силой истинно человеческой, пылающей страсти.



Пек, созданный Г. Эйзольдт, был диковатым, забавным и обаятельным в своей мальчишеской неуклюжести.

В этой шекспировской пьесе постановщик увидел повод для театральной игры, легкого и изящного представления.

Действие развивалось в интермедиях и пантомимах, а актеры выходили к публике, нарушая линию рампы.

Световые трюки, хитрости инженерии, достижения модельеров и парфюмерии (декорации опрыскивались хвойной водой) — все это служило идее некоей великолепной театральной грезы.



В спектакле "Сон в летнюю ночь" сказалась вагнеровская идея синтетического театрального представления. Но в отличие от Р. Вагнера, бравшего за основу музыку, Рейнгардт исходил из литературного произведения. Сценическое воплощение, полагал он, станет законченным только при использовании достижений разных искусств.

Сочетанием музыки, изобразительного искусства, игры актеров, света, пантомимы театр сможет соперничать с многообразием и обилием самой жизни. Идея синтетического театра продолжала занимать его - он воплощал ее на разном материале и в разных жанрах. Использование им в дальнейшем сцены-арены было последовательным завершением исканий.

Шекспировскую комедию "Сон в летнюю ночь" обычно играли в придворных и городских театрах, как серию запутанных эпизодов разных жанров и калибров. В этих громоздких, в меру смешных, в меру скучных спектаклях трудно было узнать шекспировскую поэтическую сказку. Рейнгардт же открыл артистичность, поэтичность, грациозность и философию комедии Шекспира. Его сценическое прочтение делало акцент на капризной власти случая - причине многих ошибок и заблуждений.

Нельзя отрицать, что ощущение изменчивости, неустойчивости мира часто прорывается в произведениях Шекспира, особенно в комедиях. Рейнгардт стремился сценически выразить это ощущение и верно передать субъективный замысел драматурга. Но случайность рассматривалась как добрая, гуманная сила. В спектакле были тонко сбалансированы жанровые, сказочные и философские эпизоды.

К спектаклю **"Сон в летнюю ночь"** напрямую относятся слова А. В. Луначарского, видевшего ранние постановки Рейнгардта: "Его картины полны жизни, поэзии, красоты. В отличие от мейнингенцев - широкий импрессионизм, вместо детализации - прежде всего общее впечатление".

Успех шекспировской комедии имел решающее значение, подтверждая одновременно, что художественный театр может завоевать прочное финансовое положение и что новым прочтением классиков могут быть удовлетворены эстетические запросы современного зрителя.

Со времени этой постановки твердо определилась **репертуарная политика Рейнгардта**: ставить и классиков и современных авторов. Современные произведения шли главным образом в **Камерном театре**, организованном Рейнгардтом в **1906** году. Среди них пьесы Бернарда Шоу ("Цезарь и Клеопатра"), Ибсена ("Привидения") и другие.

На сценах его театра шли пьесы об обособленном утверждении личности интеллигента, о его борьбе с самим собой и с окружением ("Праздник примирения" Гауптмана), уводили в мир эротических переживаний (Ведекинд).

Выводы становились из года в год все более мрачными, безутешными. В некоторых пьесах, поставленных в театрах Рейнгардта, отчетливо звучала мысль, что человек не защищен от воздействия непредвиденных событий, ломающих его судьбу и характер.

В этих мыслях отражалась душевная паника и растерянность перед натиском ветра истории. Кризисное политическое обострение взаимоотношений между великими державами в первом десятилетии нового века порождало в умах многих смутную тревогу, пассивное беспокойство, робость, страх.

В 1906 году он поставил пьесу Ибсена "**Привидения**", имевшую большой успех и утвердившую за Рейнгардтом славу тончайшего психолога, открывателя особой сценической выразительности. Но огромное художественное мастерство режиссера и актеров было подчинено задаче создания угнетающей атмосферы. Декорации норвежского художника Э. Мюнка - тусклые, бесцветные обои, серое дождливое небо за окном - еще больше сгущали ее. За окном шумели дождь и ветер - беспросветно, безнадежно. Основа спектакля - боль материнского сердца, а не протест фру Алвинг против сковывающих ее мещанских предрассудков - "привидений". Таким образом, общечеловеческая тема преобладала над социальной. "Это скорее пьеса сострадания, чем обвинения",- писал критик А. Керр. Скорбное лицо фру Алвинг - Зорма, нежность и беспомощность Освальда — **Александра Моисси**, мягкие, приглушенные тона всего спектакля усиливали ощущение обреченности.

Тема отчаяния, бессилия, беззащитности человека звучала и в ряде других спектаклей.



Александр Моисси



Александр Моисси

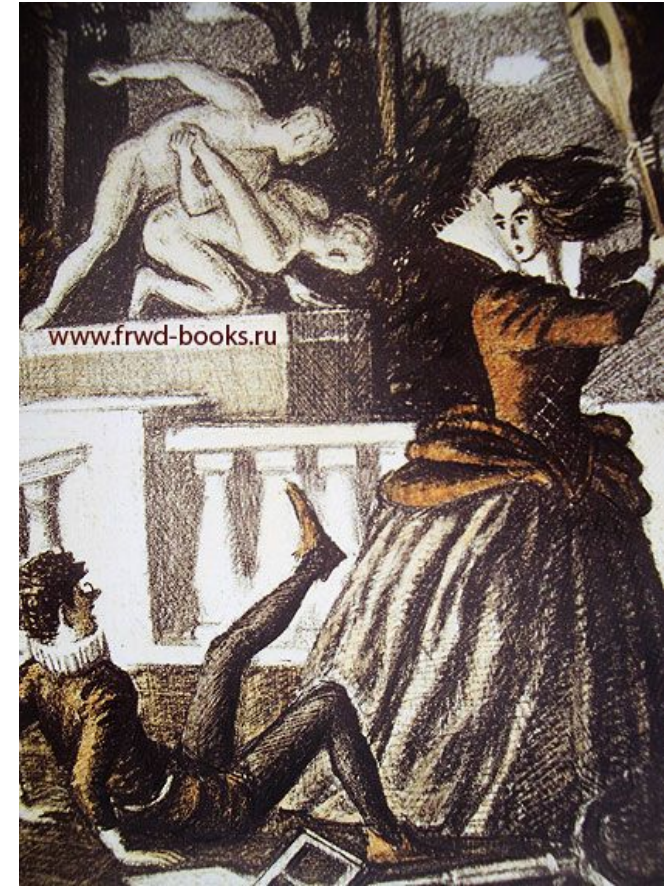
От комедий Рейнгардт переходит к великим трагедиям Шекспира, показывает многие драмы Шиллера, сложную и противоречивую драматургию Клейста, рискует поставить не только первую, но философски трудную и сценически сложную вторую часть "Фауста".

Переступая границы национальной культуры и времени, он вторгается в культуру дальних стран, в глубь веков. На сценах его театров появляются Софокл, Эсхил, Кальдерон, Мольер, Гольдони, японские трагедии, английские средневековые мистерии. Но **Шекспир** остается самым любимым автором Рейнгардта - из его тридцати шести пьес были поставлены двадцать две, а к некоторым произведениям ("Сон в летнюю ночь", "Венецианский купец", "Гамлет") Рейнгардт обращался несколько раз, показывая разные, существенно отличающиеся друг от друга сценические варианты.

Горячее признание Рейнгардт завоевал постановками шекспировских комедий. Гофмансталь, характеризуя Рейнгардта, справедливо выделил его "праздничность и веселость", подразумевая под праздничностью не только зрелищность или театральность, но и щедрость творца, балующего зрителей духовными и душевными ценностями.

"Укрощение строптивой" (1909).

Ставя эту комедию, Рейнгардт отверг грубое укрощение мужем своевольной Катарины и узаконенное в германском театре исполнение Петруччо, как симпатичного, полнокровного, жизнерадостного человека. Рейнгардт пришел к выводу, что это - грубоватая комедия, вполне подходящая забава для пьяного медника Слая. В оригинале Шекспира странствующая труппа играет эту комедию перед Слаем, которому шутки ради внушают, что он - лорд, перенесший тяжелую болезнь. Поэтому весь спектакль шел в с тиле ярмарочно-балаганной эксцентриады, с акробатикой, клоунадой, фокусами, импровизацией, намеренным подчеркиванием театральной игры.



При всей виртуозности исполнителей, блеске режиссерской выдумки такое решение спектакля оттесняло историю человеческих отношений Петруччо и Катарины. К тому же Рейнгардт дополнительно осложнил спектакль: реальное представление перед Слаем было в то же время иллюзорным - будто сновидением, потому что Слай просыпается на следующее утро после спектакля в канаве и, следовательно, должен полагать, что ему спектакль приснился.

В известной мере умаление идеи трагической и хищной фигуры Шейлока, в которой сосредоточена социальная тема пьесы, произошло в его постановке **"Венецианского купца"** (1905). Режиссер любовался изяществом, безмятежным жизнелюбием венецианской знати, карнавальным весельем; герои пьесы представляли, как восхитительные, великолепные творения природы, живущие в мире нескончаемой радости, любви, счастья. Мир поэзии казался волшебной силой, способной исцелить болезни века.



Славились спектакли Рейнгардта **"Двенадцатая ночь"** (1911), **"Много шума из ничего"** (1912), **"Как вам это понравится"** (1907).

Они воспроизводили шекспировскую щедрость, веселость сердца и души, поэтическую искренность чувств, душевное изящество.

Спектакли оказывались несравненно более свежими, жизненными и человечными, чем постановки на лучших сценах Германии с участием крупных артистов.

Совсем иные темы поднимал **Рейнгардт** в трагедиях **Шекспира**. Здесь снова зазвучали ноты растерянности, предчувствия наступающих общественных потрясений. Ставя трагедии, Рейнгардт апеллировал к чувствам жалости, сострадания, расслабляя не только трагическую суровость, но и крепость реалистического начала. И вместе с тем трагедии, как и комедии Шекспира в постановках Рейнгардта, были наполнены динамическим ощущением многокрасочности жизни.

Отвергая привычное исполнение трагедии **"Ромео и Джульетта"** (1907), где весь интерес сосредоточивался на игре двух актеров, Рейнгардт окружил Ромео неистовыми, бурными, горячими друзьями. Выразительные характеры властных родителей оттеняли поэтический лиризм Джульетты.

Но в спектакле настойчиво звучала тема обреченного юноши, глубоко прочувствованная актером **А. Моисси**. Людям Возрождения Рейнгардт противопоставил ослабленного скорбью нежизнеспособного юношу, которому любовь причиняет еще больше страданий, чем ненависть.



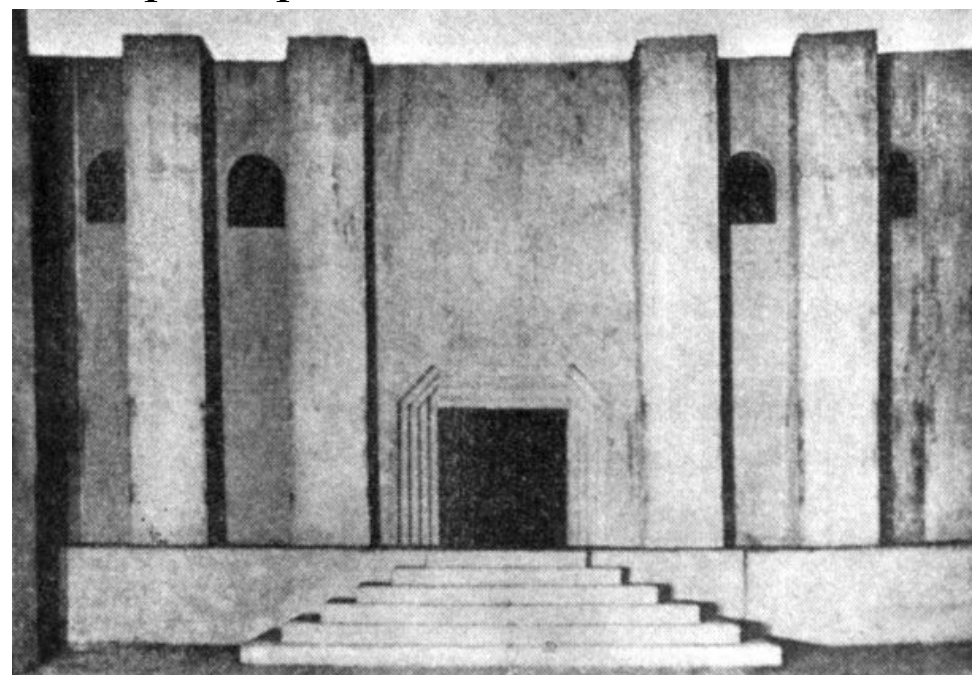


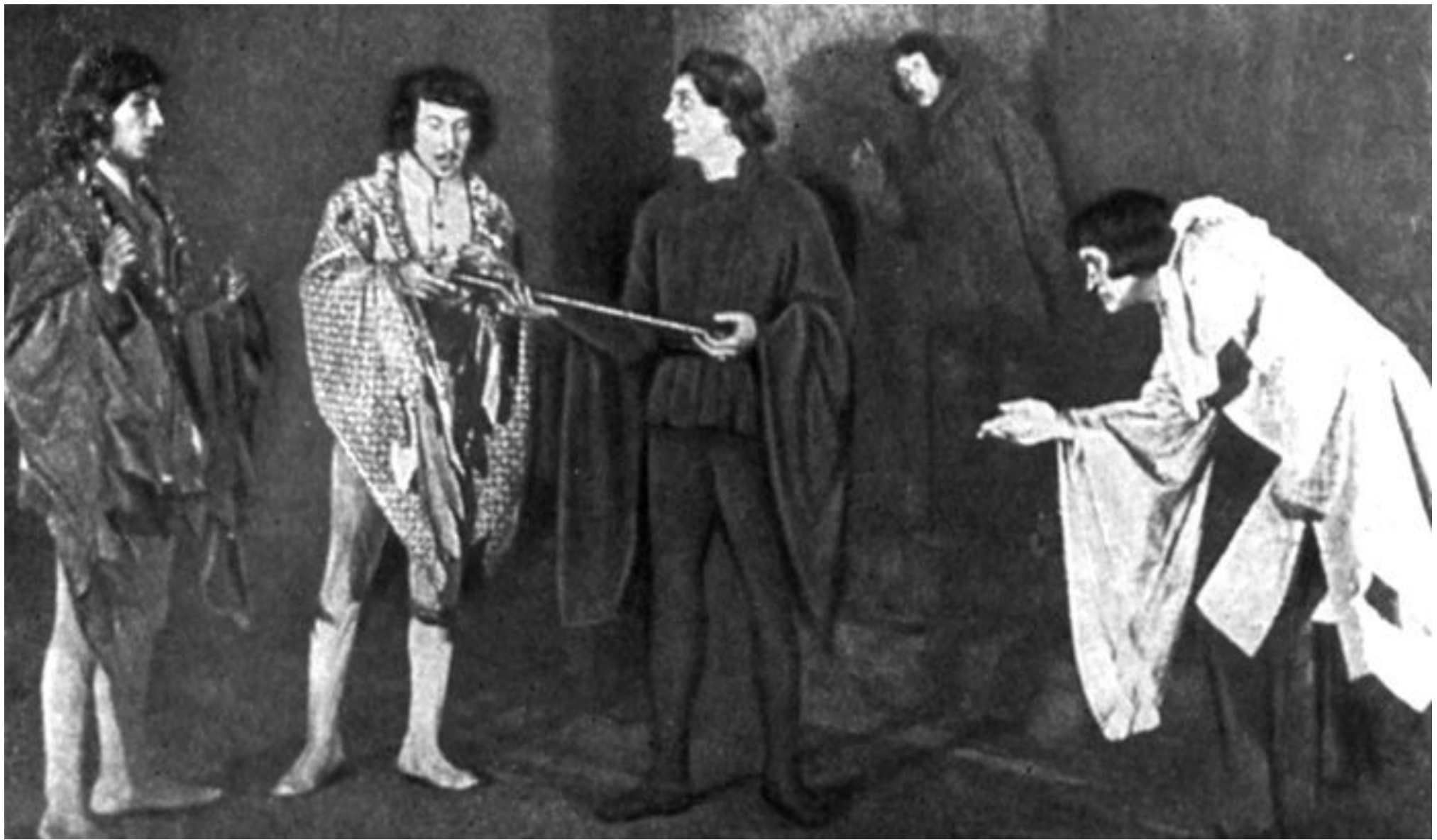
Сцена из спектакля 'Ромео и Джульетта'
В. Шекспира.
В роли Ромео - А. Моисси. Немецкий театр. 1914 г.

Рейнгардт поставил и "**Короля Лира**".

Мерилом для немецких исполнителей роли короля Лира служила трактовка знаменитого трагика венского Бургтеатра А. Зонненталя - благородного старца, любящего отца, потрясенного неблагодарностью дочерей. Произведение было понято как семейная трагедия и как общечеловеческая драма оскорбленного чувства. Рейнгардт перенес действие трагедии в раннюю, навеянную атмосферой сказки стадию цивилизации, где царят дикие нравы и пренебрегают элементарными законами этики. "Вокруг сказочного короля пять сказочно добрых людей ведут борьбу с пятью сказочно злыми людьми. Ее результаты и ее развитие также сказочны: остывшая любовь, расстроенная дружба, вражда братьев, раскол государства, проклятия королю и знати, военное поражение, расторжение браков, яд, кинжал, бездушие, смерть... Беспощадное драматическое полотно" (З. Якобсон). Спектаклем "Король Лир" Рейнгардт как бы выявлял вневременность человеческих страстей, их первородную силу, а также роковое предопределение, тяготеющее над миром.

'Король Лир' В. Шекспира.
Эскиз декораций С. Чешки.
Немецкий театр. 1908 г.





'Гамлет'. Постановка М. Рейнгардта. 1913 г

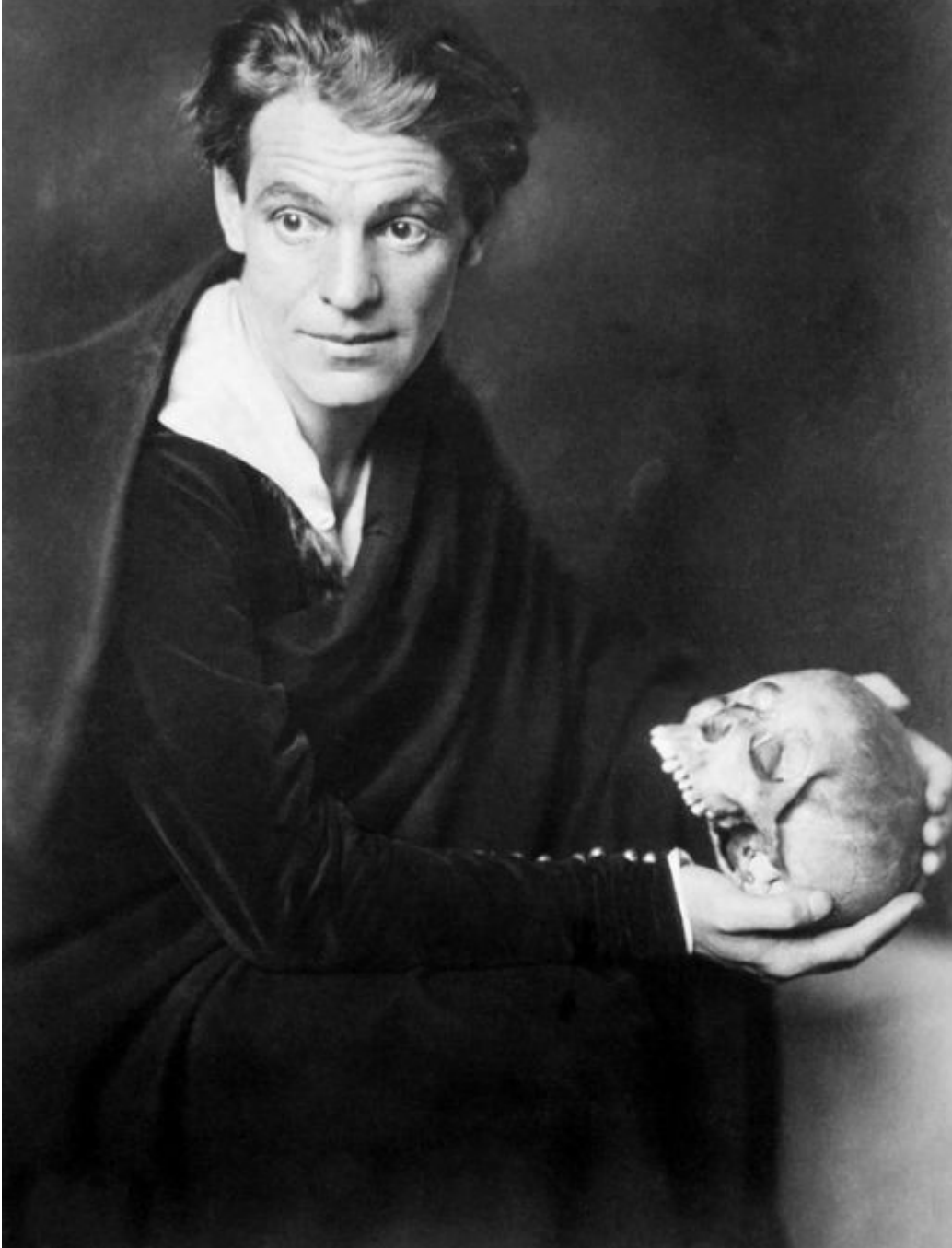
В 1909 году Рейнгардт, наконец, рискнул поставить "**Гамлета**".

Опустив уровень пола в глубине сцены, он создал некое неопределенное пространство, из которого в туманной дымке возникали образы шекспировской трагедии. Весь спектакль был проникнут таинственной, жуткой атмосферой; в страшном замке творились темные, преступные дела. Особенно зло режиссер характеризовал подлую угодливость придворных - Полония, Розенкранца, Гильденстерна, Озрика.

В спектакле Гамлет - **Моисси** был близок гётевскому пониманию героя Шекспира: месть - слишком тяжелое задание для нежного датского принца. Гамлету хватает гнева лишь на осуждение и обличение пороков, а не на уничтожение зла.

Тончайшая психологическая нюансировка, лиризм Гамлета - Моисси еще больше усиливали черты беззащитности, душевной хрупкости, бессилия датского принца в борьбе с нависшим над ним роком.





Моисси

Для **"Гамлета"** Рейнгардт создал самую простую декорацию из сукон - по образцу елизаветинской сцены, ничем не отвлекающей от восприятия мысли произведения.

Второй исполнитель Гамлета, **А. Бассерман**, играл принца человеком, способным на сильные взрывы чувств, одиноким протестантом, обуреваемым неукротимой внутренней тревогой. Тревога сказывалась в сарказме при общении с коварными придворными, прорывалась горестным гневом у могилы Офелии. Гамлет искал успокоение в общении с комедиантами, лаской, добротой встречал он служителей искусства.

Спектакль заканчивался торжественным апофеозом, в котором друзья окружали лежащего на щите погибшего Гамлета и под звуки военного марша высоко поднимали его. Апофеоз финала "Гамлета", поставленный Рейнгардтом, стал классическим и впоследствии часто заимствовался. Гамлет Бассермана и Рейнгардта, способный к действию, но одинокий, воплощает мысль Гегеля о великих одиноких шекспировских героях. Толкование Бассермана открыло путь новой интерпретации гибели датского принца: даже самая выдающаяся личность одна не в состоянии осуществить историческую миссию.

Спектакль "Гамлет" являлся торжеством режиссера **Макса Рейнгардта**.





"Рельефная сцена" спектакля «Гамлет»

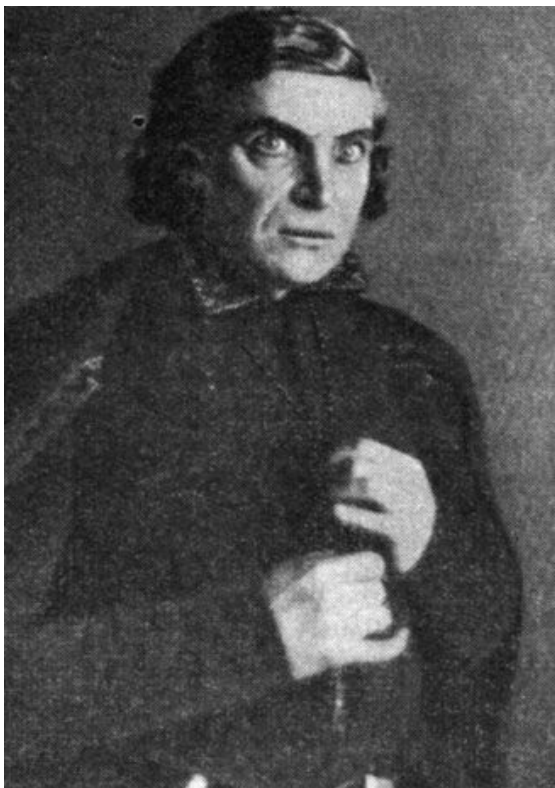
В Мюнхене существовала группа художников и архитекторов, объявивших войну традиционной сцене-коробке и поставивших перед собой цель создать совершенно новую сценическую площадку. Так появился Театр художников, в котором был воплощен принцип так называемой **"рельефной сцены"**. Там и произошло рождение первой рейнгардтовской постановки "Гамлета".

Планшет сцены был размером десять на четыре метра; по бокам портала находились своего рода башни с отверстиями для выхода актеров на сцену. Сзади планшет сцены ограничивался глубокой ямой, так называемой "бездной", за которой находилась высокая белая стена. Актер, оказавшийся на такой площадке, освещался из "бездны" и со всех сторон таким образом, что тень от него не падала. Для зрителей он казался силуэтом или рельефом, откуда и пошло название сцены - "рельефная". Кулис и падуг не было. Интерьер обозначался несколькими объемными колоннами или пилястрами, а также занавесами; экстерьер - открытой сценой без всяких декораций. Каждое настроение, каждый декорационный эффект достигался светом, цветом и характером костюма. В 1908 году театр был открыт, но в своем, так сказать, первоизданном виде он просуществовал всего один сезон. Ни один другой театр не захотел выступать на "рельефной сцене", с ее неприемлемыми для реалистического актера принципами, нарушать которые сначала не разрешалось. Но вскоре руководителям Театра художников пришлось пойти на компромисс и поступиться первоначальными установками. Тогда-то и был приглашен на гастроли берлинский Немецкий театр, но Рейнгардт согласился приехать в Мюнхен только при условии, что ему будет разрешено использовать сцену по собственному усмотрению.

Несмотря на ряд безусловно положительных моментов первой постановки "Гамлета", она вряд ли полностью удовлетворила Рейнгардта. Прежде всего спектакль был обусловлен рамками "рельефной сцены" и это наложило отпечаток на весь его образ. Сцена Немецкого театра в Берлине предоставляла совершенно иные, более богатые возможности. Кроме того, в конце 1909 года в труппу Немецкого театра вступает крупнейший актер того времени **Альберт Вассерман**.

24 ноября 1910 года на сцене Немецкого театра был показан совершенно иной **"Гамлет"**. Уже по изобразительному решению.

На этот раз Рейнгардт не только перекрыл оркестровую яму, но и присоединил к авансцене первые три ряда партера. Так возникла своего рода шекспировская сцена с огромным просцениумом, вдававшимся глубоко в публику. Однако в данном случае Рейнгардт менее всего заботился о реконструкции шекспировского театра, чем весьма активно и достаточно безуспешно занимались его коллеги. Рейнгардт приводил в исполнение свое понимание "Гамлета», когда стремился, чтобы именно **душа датского принца стала главным местом действия**, для чего Гамлет должен быть максимально приближен к зрителю. Этот замысел существовал уже в постановке 1909 года, но был невыполним из-за сцены Театра художников. Теперь же режиссер подошел к его воплощению.

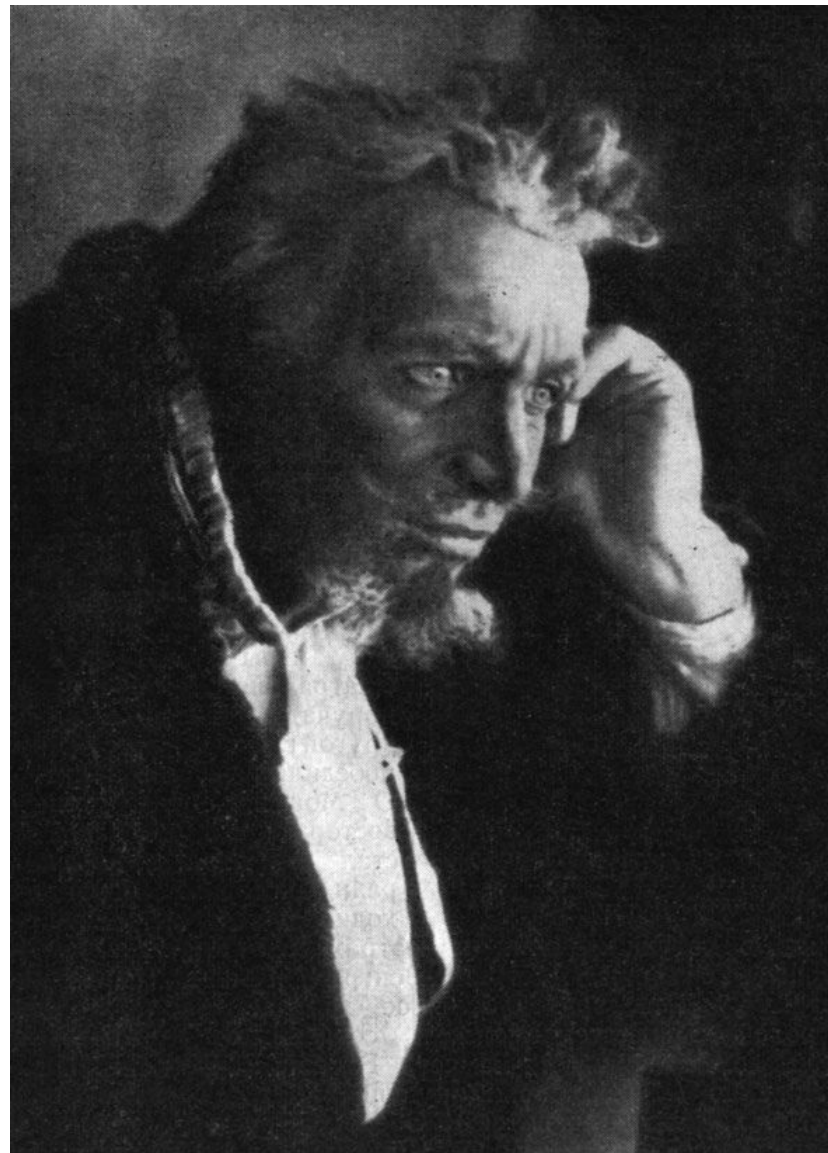


Альберт Бассерман
в роли Гамлета.

Рейнгардт отказывается от ранее излюбленного им принципа архитектурного оформления, установленного на поворотном круге, и переходит к членению сценического пространства разноцветными занавесами. Во всю ширину сцены был сооружен широкий помост с тремя ступенями - вот и вся постоянная сценическая установка. Остальное было предоставлено творческой фантазии зрителя. Исключением являлась сцена с призраком, но и здесь терраса эльсинорского замка создавалась предельно лаконичными, но эмоционально активно воздействовавшими средствами. Тот же помост ограничивался стеной, за которой так и казалось, что плещется море, а над всем раскинулся звездный небосвод. Достаточно было немного осветить сцену и поставить перед той же стеной древний надгробный памятник, как зритель оказывался на кладбище. Сооружение большой авансцены позволило разворачивать действие не только в ширину, но и в глубину сцены. "Перед фиолетовым занавесом Лаэрт прощается с Полонием. Поднимается занавес, и входит молиться король. Затем поднимается и этот занавес и сквозь красный занавес на заднем плане сцены в комнату матери входит Гамлет. Все это было бы невозможно без просцениума, но авансцена уводит и в глубину, а из этой глубины возникают действующие лица, в ней же они и исчезают.."

Иронически едкий, не по-юношески размышляющий Гамлет Вассермана руководствовался не столько гуманистическими мотивами, сколько стремлением вернуть незаконно похищенный у него престол. Но в этой борьбе как бы вторым планом проходила тенденция, что королевская корона нужна Гамлету не для получения власти как таковой, а для проведения в жизнь неких лучших принципов, чем те, на которых зиждется правление Клавдия.

В том же 1909 году Рейнгардт обратился к постановке **"Дон Карлоса"** Шиллера. Испанский двор предстал в спектакле с целой армией иезуитов-шпионов, терроризирующих самого властителя Филиппа II. В центр была выдвинута фигура защитника свободы - маркиза Позы. Всем образным строем спектакля режиссер подчеркивал убийственную, гнетущую атмосферу испанского двора. И люди и природа как бы застыли, окаменели в тисках инквизиции: деревья и кусты в парке будто неживые - подстриженные, они напоминали зеленые шары; туго накрахмаленные платья дам, их высокие, неудобные прически ограничивают движения; по залам дворца то и дело бесшумно, как летучие мыши, снуют черные монахи, нагло шагают палачи в ярко-красных одеяниях.



Моисси играл маркиза Позу мечтательным юношей, правдоискателем, готовым отдать жизнь за воплощение своих идей. Альба - Вегенер был твердым как сталь, **Бассерман** сочетал в образе короля Филиппа II ненависть, подозрительность, жестокость с трагедией одиночества; актер Вальден изображал Дона Карлоса нервным и беспомощным.



Александр Моисси
в роли Франца.

Тогда же (1909) были поставлены **"Разбойники"** Шиллера.

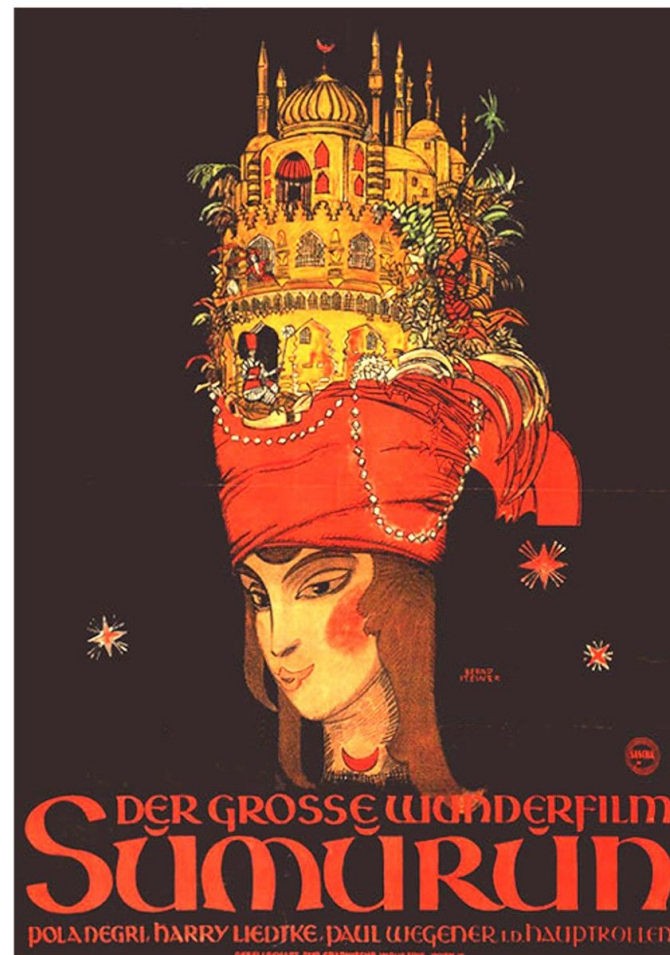
Впервые на немецкой сцене спектакль оправдал заголовок драмы. Разбойники, а не только Карл и Франц Моор стали подлинными героями спектакля. Необычайной сценической выразительности добился Рейнгардт в лесных сценах: сигналы, дозорные на вершинах деревьев, пестрые многокрасочные картины жизни лесного лагеря передавали колорит партизанщины. Подобно грандиозной природной стихии воспринималась на сцене жизнь молодых вольнодумцев и бунтарей. Закономерность бунта подчеркивалась деспотическими чертами характера старого графа, отца Карла и Франца. В спектаклях "Разбойники" сцена с пастором Мозером, осуждающим преступления Франца Моора, обычно изымалась. У Рейнгардта ее играли вдохновенно.

В постановках юношеских драм Шиллера отображались свежесть, непосредственность, прямота, душевная чистота молодых людей, вступающих в борьбу с миром коварства, бездушного расчета, со зловещими силами, угнетающими человека.

Творческая мысль Рейнгардта работала лихорадочно. В течение каких-нибудь четырнадцати месяцев (с января 1908 года до марта 1909 года) им были поставлены: "Лизистрата", "Король Лир", "Заговор Фиеско", "Клавиго", "Фауст", "Гамлет", "Разбойники", "Дон Карлос".

В последующие годы работоспособность режиссера не ослабевает, напротив, экспериментаторская страсть разгорается, он начинает искать новые формы театральной выразительности.

В 1910 году Рейнгардт поставил пантомиму Ф. Фрекси "**Сумурун**" (по сказке "1001 ночь"). На этот раз он разрушил "четвертую стену" и построил (в первый раз на европейской сцене) японский "мост цветов". По нему актеры входили из зрительного зала на сцену, а покидая ее, снова проходили через зрительный зал.



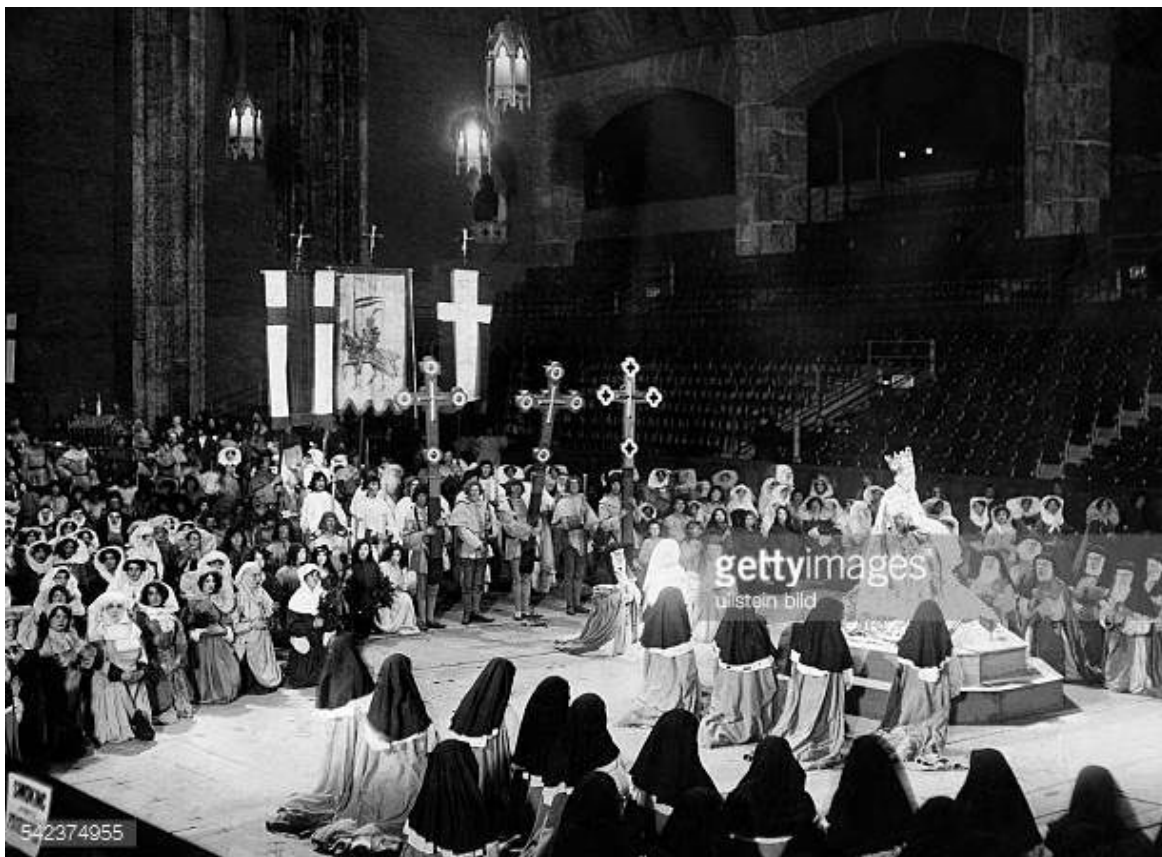


В спектакле сочетались пластическая выразительность с танцевальными, декоративными и музыкальными элементами. Оформление красочными пятнами и орнаментом передавало восточную экзотику.

В 1912 году Рейнгардт повез этот спектакль на гастроли в Лондон и Париж, и его там называли "волшебником". Но критика не была единодушна в оценке пантомимы "Сумурун"; так, например, А. В. Луначарский писал о "фокусническом спектакле". Рейнгардт увлекся новыми театральными формами и новой сценической образностью в ущерб содержанию и жизни человеческого духа.

Успех пантомимы привел режиссера к решению перенести ее на **арену цирка.**

В таком же плане были поставлены и следующие спектакли, в частности, **"Чудо"** (переделка Фольмеллером драмы М. Метерлинка "Сестра Беатриса", 1910). Рейнгардт снова покинул "театральное здание со сценой-коробкой и арендовал цирк. На арене был построен готический собор.



Критик Полгар писал, что в лондонском гастрольном спектакле, показанном в "Олимпия-зале" (1912), участвовало две тысячи статистов, двести пятьдесят музыкантов, восемь помощников режиссера, место действия освещалось шестьюдесятью прожекторами, и звучали церковные колокола. Такого рода массовые действия именовались **"фестивальными" спектаклями Рейнгардта.** В них режиссер увлекся новым форматворчеством, "отойдя, как и в "Сумуруне", от поэтического реализма.



«Чудо»

На сцене-арене шли также трагедия Софокла **"Царь Эдип"** (1910) и английское средневековое моралите "Каждый человек" (1913), обе в свободном переводе Г. Гофмансталя.

В **"Царе Эдипе"** Рейнгардт начал совершенствовать искусство постановки массовых сцен, он работал с огромной толпой статистов, которая действовала собранным воедино эмоциональным порывом, криком, жестом. Это вызывалось не только желанием реставрировать греческий хор как единое воплощение народа-массы, но и оптическими условиями громадного здания цирка. В отличие от трагедии Софокла, в которой народ появляется только в начале пьесы, у Рейнгардта он присутствовал на арене и действовал, согласно обстоятельствам, в течение всего спектакля, наращивая силу эмоционального воздействия.



По сравнению с постановками "Сумурун" и "Чудо", Рейнгардт значительно углубил свою работу в "Царе Эдипе". Здесь снова в центре спектакля находился актер, которому сцена-арена дает возможность стоять посреди зрителей, будучи свободным от всякой иллюзорности декораций. "Отсюда проистекает контакт между актером и зрителем,- утверждал Рейнгардт,- из которого рождается совершенно неожиданное и неведомое воздействие. Зритель оказывается теснее связанным с действием, нежели это имело место прежде".



макс рейнхардт царь эдип

В **"Царе Эдипе"** актеры-исполнители выявляли логику поведения реальных людей. Роль Эдипа исполнял сначала **Пауль Вегенер**. Он строил образ на недоверии сильного человека, борющегося с роком; только в финале Эдип был сокрушен неумолимой правдой и падал как глыба.

Позднее эта роль перешла к **Моисси**, и благодаря ей он стал актером с мировым именем. Он как резцом высек сохранившиеся в трагедии Софокла черты древнего мифа: Эдип - народный герой, однажды освободивший фиванцев от сфинкса, а затем добровольным отречением от трона спасший свой народ от войны и бедствий. Молодой царь, глубоко тронутый страданиями народа, со всей энергией разыскивает повинного в моровой язве.

Когда начинает проясняться страшная правда, Эдип может приостановить поиски и тайком покинуть город. Но он не делает этого, а упорно продолжает поиски. Эпизод с пастухом Моисси играл с необузданной, упрямой дикостью. Он неистово нападал на пастуха и буквально "выжимал" из него правду, как гордый человек, которого ничто не может отвратить от поисков и обретения истины.

В благоприятных для монументального стиля условиях сцены-арены Рейнгардт нашел строгие, простые и вместе с тем выразительные мизансцены, жесты и более собранную манеру исполнения, чем раньше.

Массовые сцены, в которых принимали участие до пятисот статистов, были разработаны с особой тщательностью. «Толпа жила как единое существо, распластываясь по земле, воздымая к небу руки и простирая их к царю. Фигура Эдипа в белом хитоне одиноко вырисовывалась на ступенях дворца над бушующей у его ног толпой», — писал критик.

Александр Моисси и **Пауль Вегенер**, играя фиванского царя, создавали совершенно различные образы. Вегенер «лепил» мощный скульптурный образ. Совсем иным — стремительным, наделенным лирической тоской современным человеком — делал Эдипа Моисси.



Пауль Вегенер
в роли Эдипа.

А.С.Голубкина
«Сандро Моиси в роли Эдипа».



В моралите **"Каждый человек"** снова появилось реальное действие: в воплощении аллегорических фигур (Богатство - П. Вегенер, Добрые дела - Е. Тимиг) сохранилась жизненная, индивидуальная основа. Но финал мистерии был откровенно религиозен. Эти тенденции сказались еще в спектакле "Чудо".

Рейнгардт шел навстречу запросам части зрителей, которые искали спасение от нарастающих тревог современности в мистических настроениях, вере в моральное обновление. Он включил в свой репертуар также народное представление о рождении Христа, затем поставил в городе Хеллерау пьесу католического французского драматурга Клоделя "Благовещение".

Прозвучали религиозные мотивы и в финале спектакля **"Живой труп"** (1913) Л. Н. Толстого: **Федя Протасов** - **Моисси** умирал в позе, напоминающей распятого на кресте Христа.

В спектакль были приглашены цыганский хор и экс-солистка Петербургского оперного театра. «Живой труп» — один из самых любимых спектаклей Рейнхардта. Профессор еще не раз будет обращаться к пьесам российских авторов. После войны он поставит «И свет во тьме светит» Л. Толстого, «Иванова» Чехова.



В постановках камерных пьес Стриндберга (1916) **"Зарница"**, **"Костер"** и **"Соната призраков"** внутренняя тревога доходила до паники и нескрываемого отчаяния. Задача сценического воссоздания внешней атмосферы, соответствующей внутреннему отчаянию, натолкнула режиссера на поиски дополнительных выразительных средств. Постановка **"Костра"** - интересный эксперимент согласования резко ритмизованной игры актеров с лирическими шопеновскими пьесами, исполняемыми за сценой, и с шумовыми эффектами: скрипом и дребезжанием окон, на которые обрушивается буря, и с потрескиванием пылающих красным пламенем балок.

Спектакли Рейнгардта 1905 - 1915 годов, составляя второй, наиболее зрелый период творчества режиссера, поражают разнообразием жанров - от карнавальных постановок до религиозных мистерий и монументальных философских драм; они отличаются различием эмоциональных атмосфер, сценической фактуры, а иногда и прямым несовпадением идейных выводов.



Трагическому отчаянию, чувству безысходности одних спектаклей как бы противопоставлялось погружение зрителей в карнавальный мир жизнелюбия других постановок.

Маятник творческой амплитуды режиссера непрерывно движется между двумя полярными точками - **трагической и комедийной**, но не отклоняется от своей главной оси, суть которой несокрушимая, обязательная любовь к человеку, выраженная то в отчаянной боли за его реальную судьбу, то во вдохновенной вере в его конечную победу.

Так сама смена позиций художника говорила о незавершенности как трагически безнадежного, так и оптимистически беспечного ответа на проклятые вопросы века. Смена реакций, мгновенное угадывание духа времени и живое, непосредственное выражение моментов собственного мироощущения - все это говорило, что эпоха движется, меняется и прочно остается лишь тревога за человека и вера в целительную силу поэзии.





Э. Тимиг и М. Рейнхардт. 1910-е гг.

Первая мировая война разрушает многие планы. Рейнхардт поддерживает Германию, но выступает против кровопролития «Война есть хаос, предательство жизни. Жертв быть не должно. Ни своих, ни чужих».

В это время обострились неурядицы в семье. Забрав сыновей, Эдварда и Готфрида, его жена Эльза покинула Кнобельсдорф. В начале марта 1917 года Рейнхардт познакомился с Элен из актерской семьи Тимигов. Он поделился с ней своими планами создания театра в Шенбрунне и предложил ей турне в Швецию. Так началась блестящая артистическая карьера Элен и ее долгий совместный путь с Максом Рейнхардтом. Стремясь идти в ногу со временем, Профессор обращается к **драматургии экспрессионизма**. Он первым в Берлине осуществил постановку драмы нового направления — пьесы **Рихарда Зорге «Нищий»** (1917).



20 ноября 1919 года в Берлине постановкой «Орестей» Эсхила открылся **Большой драматический театр**.

Рейнхардт реализовал последний пункт своей программы он создал театр, который «требуют по своей внутренней природе трагедии Софокла, Эсхила, Шекспира или те драматические полотна, которые должны появиться в столь бурное, переломное время».

Однако перенесенные им на сцену Большого театра «Смерть Дантона», «Гамлет», «Юлий Цезарь» не могли соперничать с политическими агитками того времени. Работать в Берлине Рейнхардту становится все труднее. В одном из писем у него вырывается горькое признание «Я хотел делать хороший театр — ничего больше. Теперь все изменилось, и он уже не нужен. Это вызывает у меня желание все бросить...»

Рейнгардту удастся реализовать привлекавшую его всегда **идею создания массового театра.**

В **1920** году он перестраивает **берлинский цирк Шумана** и приспособливает его для драматических спектаклей.

В этом здании, используя принцип античного театра, Рейнгардт к оркестру пристроил широкий просцениум, за которым находилась сцена-коробка. Амфитеатр, где размещались три тысячи зрителей, полукольцом охватывал арену.

На этой огромной сцене **Рейнгардт** поставил трагическую "драму революции" "**Дантон**" Р. Роллана, антивоенную комедию Аристофана "**Лизистрата**", "**Разбойников**" Ф. Шиллера; режиссер **К.Мартин**- "**Ткачей**" Г. Гауптмана, "**Разрушителей машин**" Э. Толлера, где масса, становясь главным действующим лицом и передавая стихию бунта, выступала определяющей исторической силой.

На той же сцене-оркестре Рейнгардт ставил и яркие зрелищные спектакли, такие, как оперетты "**Орфей в аду**" Ж. Оффенбаха и "**Летучая мышь**" И. Штрауса.

Спектакль **«Каждый»** Гофманстала идет под открытым небом на кафедральной площади. Ежедневно представление начиналось так, чтобы закончиться точно с заходом солнца. И все колокола Зальцбурга звонили, когда душа раскаявшегося богача попадала в рай.

Успех спектакля был полным. Зальцбург облетела фраза «В эти тяжелые времена Рейнхардт и Гофмансталь обогатили бедную Австрию красотой». Архиепископ Игнатий Ридер отметил, что спектакль действует сильнее, чем самая лучшая проповедь.

«Каждый» ознаменовал рождение **Зальцбургского фестиваля** — первого из музыкальных и театральных фестивалей Европы. Рейнхардт оставался его художественным руководителем до 1938 года, когда нацисты оккупировали Австрию.



В 1920-е годы гигантская творческая энергия Рейнгардта все еще была ключом. Фактически он работал в двух странах: руководил **венским Иозефштадттеатром** (1923-1927), где в его постановке шли пьесы немецких классиков, Шекспира, современных авторов. В Вене же в 1928 году он создал театральную школу, в которой впервые в Западной Европе обучали режиссеров.

Одновременно Рейнгардт ставил спектакли в нескольких берлинских театрах: в **Немецком театре**, перестроенном из цирка **Большом театре**, в созданном им на Курфюрстендамм в 1924 году **театре Комедия** (ставит на его сцене «Шесть персонажей в поисках автора» (1925) — пьесу, принесшую Пиранделло мировую известность) .

В годы, предшествующие фашизму, Рейнгардт стойко сохраняет свои позиции, на сцене его театров идут произведения немецкой классической драматургии и в их числе "Войцек" Г. Бюхнера.

Сохраняя острый интерес к современности, Рейнгардт ставит "Святую Иоанну" Б. Шоу (1924), пьесу А. Штрамма "Силы", решенную в плане острого психологизма, а также "Викторию" С. Моэма (1926), "Короля Америки" Б. Шоу (1929). Прямым протестом против фашизации страны явилась постановка драмы Г. Гауптмана "Перед заходом солнца" (1932).

После кратковременного пребывания в Европе — вторые гастроли по городам Америки. За три месяца было дано девяносто восемь представлений.

Весной **1928** года Рейнхардт выпустил суперревию **«Артисты»** по пьесе американских авторов Уоттерса и Хопкинса. Рядом с театральными актерами работали циркачи, шансонье, танцовщицы, негритянский джаз, «человек-змея». Немецкий театр давно не знал такого громкого успеха. «Артисты» шли сотни раз подряд, затмив славу самых популярных ревию и программ варьете.

Helene Thiemig, Max Reinhardt and Albert Einstein, 1935



В апреле 1932 года состоялась пресс-конференция Рейнхардта. Неожиданно он заявил, что оставляет пост директора Немецкого театра «Я сделал для него все, что мог, и больше ничем не могу быть полезным».

«Перед заходом солнца» — последняя пьеса Гауптмана, связанная с современностью, проникнутая предчувствием фашизма. Спектакль Рейнхардта — последняя его режиссерская акция как директора Немецкого театра вскоре он передаст театр в другие руки и ничего больше не поставит на его сцене.

Спектакль получил громкий резонанс. Рейнхардт попал в опалу. Когда стало известно, что его имя внесено в список претендентов на Нобелевскую премию, шовинистические круги во главе с Кнутом Гамсуном развернули большую кампанию, и кандидатура «семитского ставленника» была снята.

Рейнхардт направил германскому правительству письмо, в котором указывал на свою глубокую связь с немецкой культурой. «Новая Германия, — писал он, — не желает, чтобы представители той расы, к которой я открыто, безоговорочно принадлежу, занимали влиятельное положение. Поэтому мне, владельцу Немецкого и Камерного театров, придется преподнести в дар Германии мою собственность и дело моей жизни».

Гитлеровские власти экспроприировали театры и личное имущество Рейнхардта. Из Берлина режиссер направился в Париж, чтобы поставить в театре Пигаль «Летучую мышь». Профессор мог выбирать ему были рады всюду.

После прихода к власти Гитлера Рейнгардт покидает Германию и переселяется в Австрию. Здесь на сцене Иозефштадт-театра он ставит "Марию Стюарт" Ф. Шиллера и пьесы современных и иностранных драматургов - "Однажды ночью" Ф. Верфеля (1937), "Человеческий голос" Ж. Кокто (1934), "Шесть персонажей в поисках автора" Л. Пиранделло (1934).

Захват Австрии гитлеровскими войсками вынудил Рейнгардта эмигрировать в Соединенные Штаты, где проходят последние годы его деятельности. В американской эмиграции он поставил монументальную драму Верфеля "Путь обещания", сатирический фарс Иоганна Нестроя "Революция и захолустье" и руководил театральной школой. Наиболее значительным достижением этой последней поры творчества была постановка в Голливуде фильма **"Сон в летнюю ночь" (1935 г.)**



Значение творческой деятельности Макса Рейнгардта

Макс Рейнгардт сыграл огромную, прогрессивную роль в истории немецкого театра. Он был фанатически предан искусству. На нем лежала печать фаустовской неудовлетворенности, ненасытной любознательности, он - неутомимый экспериментатор, открыватель, исследователь.

Борясь с натурализмом, Рейнгардт стремился к реализму, освобожденному от изображения деталей, достоверных примет натурального быта. **Восстав против аморфности и вялости натуралистического театра, он призывал к фантазии, вымыслу, поэзии.**

Рейнгардт **показал немецкой публике сокровища малознакомых культур** и извлек из досконально изученных жанров новую творческую энергию. Он познакомил зрителей со многими, до этого не признанными драматургами.

Год за годом он **применял новации в области архитектуры, устройства и техники сцены.** Рейнгардт синтезировал все, найденное до него: вращающуюся сцену, рельефную сцену, архитектурное решение сценической площадки, ширмы, сукна и т. п.

Упорно, год за годом, Рейнгардт предпринимал попытки **выйти за рамки сцены-коробки**. То он реставрировал "шекспировскую сцену", то в спектакле "Театр мира" Кальдерона варьировал сцену средневековой мистерии. Рейнгардт рационализировал процесс постройки декораций на вращающейся сцене, с помощью света и музыки превращал технический прием в средство художественного воздействия. Но самый решительный шаг он сделал, обратившись к античным традициям и перенеся действие на арену цирка. Рейнгардт утверждал, что сцена-арена гораздо театральнее сцены-коробки. На сцене-арене отпала необходимость слишком подробной нюансировки, слишком большой достоверности. Все стало проще и масштабнее. Уже не декорация определяла образ спектакля. Основная задача заключалась в том, чтобы **приспособить сценическую площадку к наиболее благоприятным для игры условиям**. Эта мысль была подхвачена Брехтом, который руководствовался ею при создании сценического оформления на сцене-коробке.

Если даже не все опыты Рейнгардта в этой области увенчались непосредственно значительным успехом, то они возбудили у Пискатора и Брехта весьма важные мысли, натолкнули их на дальнейшие поиски. Неутомимое экспериментаторство Рейнгардта позволило ему предварить и многие искания современных нам художников-декораторов.

Рейнгардт перешел к еще более глубокой, чем Брам, целостности. **Единая режиссерская концепция** пронизывала все произведение до мельчайших деталей, подчиняя себе все компоненты спектакля. Можно говорить о том, что режиссура Рейнгардта воплощала образ спектакля: режиссура стала искусством.

Рейнгардт разработал принципы **синтетического театрального представления**, где рядом с искусством драматического актера творчески участвуют изобразительное искусство, музыка, свет; где драматический актер по ходу представления поет, танцует. В спектакли могли быть включены пантомимические, вокальные и балетные интермедии.

Музыка сопровождала или иллюстрировала действие спектаклей Рейнгардта, она стала конструктивным элементом целого и помогала создавать образы. Понятие "музыка" расширялось художественной разработкой естественных шумов - **шумовая оркестровка стала новым музыкальным фактором**.

Рейнгардт искусно использовал **свет как элемент, содействующий созданию сценического образа**. Он улучшил техническую аппаратуру введением прожекторов - свет не только творил "настроение", но и выделял то важные события, то важные психические переходы; свет стал "сорежиссером". Брехт писал в статье "Об экспериментальном театре": "Следовало бы в истории театра определенные световые эффекты называть рейнгардтовскими, подобно тому, как в истории медицины - определенные операции сердца называют трендельбургскими".

Наиболее удачно **принцип синтетического театра** был применен в постановках шекспировских комедий, а также в спектаклях Большого театра-цирка - "Царь Эдип", "Каждый человек", "Чудо". Приемы синтетического театра часто заимствовались и развивались впоследствии в европейской режиссуре.

Обладая огромной режиссерской изобретательностью, неумемной жаждой эксперимента, Рейнгардт знал, однако, что его мечту о поэтическом театре невозможно воплотить без актера и что все технические усовершенствования и режиссерская выдумка бесполезны, если "внутренняя жизнь" актера не станет понятна зрителю. Вот почему он так много усилий отдавал работе в школе, открытой им при театре, и работе с актерами своей труппы. Рейнгардт исходил из "извечной тоски по перевоплощению", считал, что **задача актера - "не притворство, а откровение"**. "Основой творческой деятельности Рейнгардта, - писал видный актер его труппы Эдуард фон Винтерштейн, - всегда было пробуждение актера и руководство им".

Еще Отто Брам настойчиво добивался того, чтобы все участники спектакля создавали неповторимо индивидуальные образы. Под руководством Рейнгардта они приобрели навыки передачи тончайших и бесконечно разнообразных нюансов внутренней жизни противоречивых, психологически сложных персонажей. Его опыт воплощения классических образов с помощью современной психологии справедливо изучается и перенимается до сих пор.

Творчество Рейнгардта - зеркало сложного, противоречивого времени: многообразие и непоследовательность талантливого режиссера зависели от тех разноречивых воздействий, которые он воспринимал со страстью художника. Вместе с тем было бы неверно ограничивать его искусство только переломными годами нашего столетия.

Театр Рейнгардта во многом живет и сейчас. Даже родоначальник так называемой интеллектуальной школы Бертольт Брехт признавал плодотворность исканий и достижений Рейнгардта, использовал отдельные элементы его условной, выразительной театральности.

Открытые Рейнгардтом принципы органического сочетания актера со сценическим окружением, многообразная палитра красок оформления, костюмов, света, их взаимосвязанность и обусловленность, соединение музыкальных и шумовых элементов, особое умение работать с актерами и лепить их образы и, наконец, стремление проникнуть в идейную сущность драматургии, которая воодушевляла Рейнгардта даже в самые дерзкие годы экспериментирования,- все это не забыто сегодня и дает многим современным режиссерам творческие импульсы.

Макс Рейнгардт - центральная, наиболее определяющая фигура режиссуры западноевропейского театра начала XX века. Огромное историческое значение творчества немецкого режиссера-новатора со всей определенностью было выражено в письме к Рейнгардту, написанном великим основоположником новой режиссуры К. С. Станиславским 24 мая 1930 года: "Рейнгардт создал великое дело своей жизни - один из лучших театров мира. Но, может быть, еще важнее то, что он вызвал к жизни целое поколение зрителей, талантливых и больших актеров, режиссеров. Вы принесли своим современникам бесконечно много разнообразнейших, незабываемых сценических созданий. Вы выработали превосходные традиции, Вы основали великую школу, целую культуру. Ваше удивительное чутье позволяет Вам открывать молодые таланты, новые силы, необходимые для сцены..."

Одна из крупнейших Ваших заслуг состоит в том, что Вы сумели во время мировой катастрофы бережно охранить созданную Вами культуру и передать ее следующим, молодым поколениям.

Вы - гениальный руководитель, оказавший неоценимые услуги мировому театру...

Ваш творческий гений поможет Вам сохранить вечные традиции, питающие подлинное искусство, и открыть и обосновать новые законы, которые в ближайшем и отдаленном будущем приведут к дальнейшему развитию нашего искусства".