

Олександр КЛЕКОВКІН

«ЕКЛЕКТИКА» МАКСА РАЙНГАРДТА

Про одного з отців сучасної режисури Макса Райнгардта написано багато, здебільшого — у піднесеному тоні або навпаки — у зневажливому. Бо нейтральним залишатися важко. Йому закидали еклектику, комерційний успіх, формалізм, кулінарний підхід до театру, безідейність і космополітизм. Поряд із цим, однак, саме Райнгардта називали батьком сучасного театру.

Мартін Есслін вважав, що найпоєднованіше і найповніше втілив у своїй творчості принципи нового мистецтва — мистецтва режисера — саме Макс Райнгардт [45, с. 367].

Найбільшим майстром сучасної сцени [48, с. 1], який представляє новий тип артистичного керівника [48, с. 31], називав Райнгардта один із перших дослідників його творчості.

Найвидатнішим режисером ХХ століття вважав Райнгардта Дж. Л. Стайн [39, с. 87].

Фабріціо Кручіані назвав Райнгардта серед безперечних отців-фундаторів театральної школи початку ХХ століття: Аппія, Крейг, Фукс, Станіславський, Райнгардт, Копо [19, с. 264].

Леонард Фідлер називав Райнгардта першим достеменним театральним режисером [45, с. 6].

Відтак Райнгардт став ледь не еталоном, з яким і досі продовжують порівнювати його коле: «новаторські досягнення Станіславського — свого роду російського аналога Райнгардта»; Таїров — одночасно і «російський Райнгардт» і «російський Есснер» [18, с. 243–244].

Тим часом навколо творчих принципів Райнгардта-режисера і досі тривають дискусії — як стосовно його методу роботи над виставою, так і стосовно його громадянських принципів.

Макс Райнгардт (справжнє прізвище — Максиміліан Гольдман, 1873–1943) — австрійський і німецький режисер, актор і театральний діяч, який



з 1905 року і до приходу до влади нацистів (1933) очолював Німецький театр у Берліні. Народився у сім'ї видавця Вільгельма Гольдмана. Після закінчення театральної школи при Віденській консерваторії (1893) працював у театрах Зальцбурга і Братислави, від 1895 року — актором у театрі Отто Брама (Deutsches Theater) у Берліні; наприкінці 1890-х здійснив перші постановки (у Берліні, у трупі Цікелля «Сецесіон Бюне»).

Подальша діяльність Райнгардта, котра розгорнулася на тлі занепаду натуралістичного театру й очікування нових сценічних форм, починає викликати в оточення подив, захоплення і роздратування — принаймні з точки зору кількості створюваних ним театрів.

1901 року він заснував артистичне кабаре «Шум і Дим» (Schall und Rauch), де виставляв пародії на сучасну драму і театр — це були пародії на п'єси Шіллера, Метерлінка й інших популярних драматургів [2, с. 50]. Участь у роботі кабаре, стіни якого було прикрашено гротескними масками Бекліна, брали Отто Брам, Ріхард Валентин та інші видатні митці [9, с. 232] (згодом кабаре було перетворено на один із перших у Німеччині експериментальних театрів — Kleines

Theatre — Малий театр на триста шістдесят шість місць [39, с. 89], який було зведено за порадами Стріндберга, котрий ще 1888 року закликав до створення інтимного театру [22, с. 266]).

Наступного року Райнгардт заснував «Новий театр» (Neues Theater) — на той час найбільший театр у Берліні, яким керував до 1906 року і здійснив на його сцені постановки п'єс Ф. Шіллера, Г. Лессінга, В. Шекспіра, Л. Толстого, М. Метерлінка, О. Вайльда, А. Шніцлера, Г. Ібсена, А. Стріндберга, Ф. Ведекінда, М. Горького, В. Шекспіра та ін.

Театр розпочав роботу 12 листопада 1902 року виставою «Саломея» Оскара Вайльда (у Німеччині, як і у багатьох інших країнах Європи, п'єсу було заборонено цензурою). Оформлення зробили модні на той час художники-експресіоністи — Лоніс Корінт і Макс Крузе. Головну роль виконала Гертруда Ейзольд, створивши нове амплуа — інженю-вампа, що поєднувало в собі незахищеність дівчини-підлітка з еротичною силою навіженої німфоманки. В її виконанні особливо відзначався критикою «Танок семи покривал» Саломеї.

1906 року Райнгардт створив «Камерний театр» («Berliner Kammerspiele», «Каммершпіле»), розрахований на двісті місць [41, с. 182] (за іншими джерелами — чотириста [12, с. 63]).

У 1915–1919 роках Райнгардт одночасно керував Камерним театром і «Фольксбюне», у 1919–1920 роках — театром «Гроссе Шаушпільгауз», 1924 року відкрив у Берліні театр «Комедія» і давав вистави у «Театрі ам Курфюрстендамм», у 1923–1937 роках очолював «Йозефштадттеатр» у Відні. (У цьому театрі Райнгардт створив стиль Йозефштадттеатру, що базується на витонченому психологізмі акторського виконання. Разом із тим, деякі дослідники, котрі надто ревно ставляться до досягнень реалізму, вважають, що сповідуваний Райнгардтом принцип «має значення не що грати, а як» негативно вплинув на загальний мистецький рівень театру).

У грудні 1919 року Райнгардт створив другий «Шум і дим», запросивши до участі в кабаре Мерінга, Тухольського, Клубунда, Холлендера і багатьох інших вже відомих кабарецьєрів [2, с. 189]. Причому у програмі кабаре ледь не найбільша увага приділялася пародіям на вистави керованого Райнгардтом Великого театру (Grosse Schauspielhaus, який сполучав сцену і циркову арену; відповідно й актори нерідко діяли серед глядачів) [16, с. 71]; особливим успіхом користувалася лялькова пародія на «Орестею» — «Просто класика! Орестея зі щасливим фіналом» Вальтера Мерінга з музикою Фридріха Голландера; класичний сюжет насичувався глузливими натяками на сучасність, а серед дійових осіб були: Агамемнон — командувач у чині генерала; Охоронець — інвалід війни 1870–1871 років, з бородою а la Імператор Вільгельм I; Клітемнестра — дружина Агамемнона у критичному віці, з пишними грудьми, завжди у халаті;

Егіст — її коханець; Кассандра — професійна моралістка; Хор Журналістів — джентльмени від консервативної газети, буржуазної газети, соціальної газети; Орест — чиновник аттицького Вільного Корпусу Королівської гвардії [50].

1920 року разом із Гуго фон Гофмансталем і Ріхардом Штраусом Райнгардт ініціював створення першого у світі міжнародного театрального фестивалю у Зальцбурзі, якому передували фестивалі, що їх Райнгардт влаштовував у Німецькому і Камерному театрі: у 1913–1914 роках упродовж чотирьох місяців було показано десять вистав за творами Шекспіра, 1914 року — вісім драм Ведекінда впродовж шести днів [58, с. XIV]. Обґрунтуванню ідеї Фестивального театру (Festspielhaus) було присвячено Меморіал (1917), у якому Райнгардт обстоював ідею створення великого Фестивального театру у лісопарку. Взірцем слугували Фестивальний театр у Байройті (створений 1876 року для постановки опер Ріхарда Вагнера), а також започатковані Георгом Фуксом 1909 року літні фестивалі у Мюнхенському Художньому театрі (Kuenstler Theater) і традиція виконання пасійних драм в Обераммергау, що тягнеться від 1634 року. Зальцбурзький фестиваль відкрився 22 серпня 1920 року на Соборній площі виставою Райнгардта за п'єсою Гуго фон Гофманстала «Кожен» («Jedermann»), в основу якої було покладено середньовічну містерію: цією постановкою фестиваль відкривався впродовж багатьох років). Невдовзі цей театральний форум, за висловом Стефана Цвейга, став Меккою артистичної Європи і центром всесвітнього паломництва. До його програми входили драматичні вистави і музичні концерти; обов'язковою частиною програми були твори Моцарта. Центром Зальцбурзьких фестивалів до 1937 року були вистави самого Райнгардта.

Показовий запис про сам фестиваль та його атмосферу залишив В. І. Немирович-Данченко: «Це було у Зальцбурзі, невеличкому стародавньому австрійському містечку — на батьківщині Моцарта. Там один літній місяць на рік присвячувався театральному фестивалеві. Давалися вистави, драматичні й оперні, і з'їжджалися любителі з усього світу. Організатором фестивалів був австрійський уродженець, знаменитий режисер Макс Райнгардт. Куир берлінської публіки. Одне ім'я — професор Райнгардт — викликало на обличчі кожного берлінця вираз шанобливого захоплення, супроводжуваного підняттями бровами і вигуком: О-о! І цілком заслужено. Єврей. Вигнаний Гітлером за межі Німеччини й Австрії. У нас, у Художньому театрі, у Станіславського і в мене, зав'язалися з ним доброзичливі стосунки мало не з першого приїзду нашого театру до Берліна в 1906 році. Костянтин Сергійович і я отримали від нього діамантові почесні знаки його театрів у Берліні та Відні. І він має від нас Знак Московського Художнього театру. У роки німецької інфляції шанувальники Райнгардта купили за безцінь замок під Зальцбургом і подарували своєму кумирові. Дізнавшись, років дев'ять-десять тому, що я перебуваю за кордоном,

Райнгардт надіслав мені запрошення до себе в замок під час фестивалю. Замок — палац старовинний, впродовж багатьох століть належав архієпископам. По стінах просторого вестибюля, широких сходів і великих зал — суцільно фрески на біблійні сюжети і незліченна кількість портретів духовних осіб. Райнгардт жив широко. За обідом у нього в дні фестивалю щодня бувало двадцять-тридцять осіб. Тут були вершки світової театральної і літературної інтелігенції і вища місцева влада. За одним з таких обідів, після денної вистави знаменитого актора Моїссі — «Едіп Цар» на відкритій арені, — було проголошено тост за здоров'я Райнгардта. Його дружина — перша актриса його театрів. Я займаю почесне місце праворуч поруч з нею. Райнгардт зі скромністю господаря відповідає тостом за моє здоров'я і за здоров'я Станіславського, підкреслюючи, що повинен поступитися нам у світовій першості. Каву після обіду пили в бібліотеці. Велика бібліотека, двоярусна з балконом. Обидва яруси — шафи з книгами в дорогих жовтих палітурках, тиснення золотом. Я ходив по балкону, розглядав книги, зрідка перегукувався з господарем. А внизу столітні шкіряні крісла, кава, сигари» [31, с. 352–353].

Райнгардт активно гастролював зі своїми виставами у країнах Європи й у США, здійснював з акторами цих країн постановки вистав.

1928 року Райнгардт організував у Відні акторський і режисерський семінар (який вважається першою у Західній Європі школою для режисерів), де викладав до окупації Австрії Німеччиною (1938). У березні 1933 року, залишивши нацистській державі власні театри [37, с. 5] (партія попросила передати їх народові Німеччини («Мені, власникові Німецького і Камерного театрів, доведеться подарувати Німеччині мою власність і справу мого життя», — писав він [37, с. 556]), Райнгардт емігрував до Відня, де очолював «Йозефштадттеатр». 1938 року емігрував до США, заснував у Голівуді театральну школу і здійснив постановку декількох кінострічок («Сон літньої ночі» Шекспіра та ін.).

Оцінка Райнгардта сучасниками й істориками театру — суперечлива. Вже за перших десять років своєї режисерської діяльності він здобув світове визнання і Юліус Баб, театральний критик і драматург, один із засновників Культурної спілки германських євреїв, писав: «Останній період історії німецького театру мусить бути названо його іменем» [46, с. 52] і, справедливо зауважує Баб, «втретє, завдяки ініціативі геніального художника сцени, за Берліном збереглася театральна гегемонія» [46, с. 55].

Однак «за допомогою яких засобів здійснив він [Райнгардт] цей драматургічний подвиг?», — запитував Юліус Баб. І відповідав: «Після тривалого панування літераторів на сцені знову з'явився актор» [46, с. 55]. Щоправда, у попередній публікації Юліус Баб був критичнішим: «Він об'їздив усю Німеччину зі своїми підробками античних вистав, створеними на режисерських кунштюках

[нім. Kunststueck — фокус, трюк], виконував у цирку виключно чуттєві містерії, а на власній сцені тільки обставочні п'єси з маловартісними текстами, тоді як літературну драму віддав своїм бездарним намісникам і учням» [47, с. 102].

Можна лише уявити, як важко було знайти спільну мову критикам, а надто історикам театру, коли й одна особа, пишучи про Райнгардта, інколи неначе розщеплювалася.

Завдяки чи то обуреному, чи то захопленому відгукові Є. Зноско-Боровського маємо яскравий опис сценічних прийомів Райнгардта і, головне, ставлення до них з боку публіки: «Але щоб ми сказали, якби бачили постановки Райнгардта у Берліні? Як заголосили б ми, коли б нас примусили йти на другу частину “Фауста” вже на 6 1/2 г[одину] в[ечора] і відпустили б лише на два антракти, один з яких тривав би 45 хвилин, аби публіка встигла у найближчий ресторан повечеряти? Куди полетіли б усі ваші міркування про цілісність мистецького впливу, про яку мріє і так наполегливо, хоча й не дуже грамотно, віщає Московський Художній театр? Що б ви сказали, якби перед нами, з відкритою завісою, з гуркотінням і галасом, стала обертатися сцена і все, що на ній знаходиться, і Хірон із Фаустом на спині стали б робити крок на місці, пропускаючи під ногами підлогу, а Гомункул у реторті, з писклявим голоском з-за лаштунків, перелетів би з однієї декорації в іншу...? Навряд чи після цього не була б переврана кар'єра Райнгардта, якби він був росіянином» [13, с. 24–25].

Від початку сценічної діяльності Райнгардта одні захоплювалися ним і ледь не обожнювали, інші — вважали еклектиком («Як митець-еклектик, — писав Олексій Гвоздєв, — Макс Райнгардт намагається зібрати і ревізувати різноманітні театральні традиції, створені до нього в європейському театрі» [9, с. 262]; еклектиком називав Райнгардта і Леон Шіллер [49, с. 7]; геніальним еклектиком називав Макса Райнгардта й інша авторка [6, с. 51]). Його називали також алхіміком [36, с. 61] і ділком («ділок-практик Райнгардт пожинає засіяний ними [Ф. Комісаржевським, М. Євреїновим, А. Аппія, Г. Крейгом і Г. Фуксом] врожай, прискіпливо підбираючи розсіпані ними скарби і збираючи їх у своїх постановках» [20, с. 26], писали про його кулінарну режисуру, про убогість, повну відсутність плану і задуму [40, с. 246], про занепад [16]. Сам Кайзер Вільгельм (!) недоброзичливо відгукувався про його вистави, впливовий критик Альфред Карр назвав Райнгардта постачальником вишуканих банальностей, а Карл Краусс — блазнем серця і гри [37, с. 583]. Критик Пауль Гольдман, який залишився в історії театру лише завдяки тому, що цював Райнгардта, називав його формалістом, декадентом, модерністом, цинічно-безцеремонним тлумачем сивих класиків [36, с. 36]; одні критики вважали, що його «успіх базувався лише на рекламі» [49, с. 6], інші, як Мартін Еслін, оголошували його творцем сучасного німецького театру [45, с. 6]; його називали рафінованим, але не твор-

чим [45, с. 6], кар'єристом, який свідомо обрав шлях еклектика [45, с. 6]. Ана-толій Луначарський захоплювався виставами Райнгардта на початку століття («Мені довелось бачити вистави Райнгардта у Берліні в його театрі. Вони наближаються до мого ідеалу: ці картини переповнені життя, поезією, красою. На відміну від майнінгенців, широкий імпресіонізм, замість деталізації передусім загальне враження. Маса пристрасті і руху» [25, с. 28], однак у двадцятих роках згадував про нього у статті з промовистим заголовком «Сутінки буржуазного театру» [24]. Інколи Райнгардтові приписуються також ухил у формалізм і формалістичні пошуки [9, с. 260], брутальна пропаганда релігії й еротики, пошлі видовищні ефекти [9, с. 250–251]. В іншій тодішній праці — зовні доволі серйозній — йшлося про те, що «Райнгардт не винний в тім, що йому пощастило зробити лише кілька сенсаційних постанов, і більш нічого. Тут винна буржуазна ідеологія, яка не могла створити нічого монументального для свого монументального театру. Глядач Райнгардтівського цирку, цирк-театру, стиль-театру міг дивитися на постанову з дивуванням, але відчуття її, розчинитися в ній він уже не міг. Не міг тому, що сучасна доба не висунула цих різних стилів Райнгардта в цілім. Глядачеві було близько лише всевідання Райнгардта, тобто його безмежна анархічна індивідуальність, яка могла пристосовуватися до всіх стилів. Монументальний стиль цирк-театру незабаром втратив життєвий інтерес; публіка бачила в нім лише сенсацію, яка за кілька постанов набридла; і все, що залишилося в пам'яті глядача, — це головокружний блиск прожекторів, різних сценічних ефектів, ритмічних рухів, вигуків мас, як розпоршені явища, взагалі глядач пам'ятав лише саме те, що зветься Райнгардтівським стилем. Отже, Райнгардтівська доба буржуазного театру не дала жодних істотних наслідків, жодної єдності певного стилю» [28, с. 440]. Все це врешті «свідчило про безплідність буржуазного театрального реформаторства, що прагнуло шляхом формалістичних вигадок створити новий театр, не знайшовши нового ідейного змісту» [28, с. 440]. Суперечливу оцінку діяльності Райнгардта залишив Герман Єрінг, який писав: «Макс Райнгардт — геніальний ідеолог театру крупної буржуазії» [32, с. 53].

Від деяких тодішніх рецензій — ніде правди діти! — аж нудить. Так, юрист, а за сумісництвом критик і поет С. Андрієвський (1847–1918), удаючи поблажливості і посиляючись на сумнівні авторитети тодішньої російської сцени, писав: «Нехай процвітають Театр братів Адельгейм, Театр-Плутанина, Театр-цирк Райнгардта і т. д. і т. п. Однак передусім мусить залишитися просте, правдиве і якомога повніше відображення життя. Воно завжди найскладніше і нев'януче» [1, с. 68]. Поряд із цим на сторінках того самого видання — ще прикріший допис. У розділі «Бібліографія» якийсь S в анотаціях на романи Фридріха Фрекса «Театральна кар'єра Ервіна Бернштейна» і «За рампою»,

дійшов висновку, що обидва твори у прихованій формі розвінчують саме Макса Райнгардта, успіх якого «автор пояснює особливою психічною мімікрією, що дозволяє йому дуже легко пристосовуватися до новітніх літературних віянь» [56, с. 77]. А далі — взагалі стиль, з якого згодом цілком органічно витворилася радянська критика: «Цей рій шкідливих паразитів, які присмокталися до німецького театру, диктують йому свою волю, нав'язують свої смаки» [56, с. 77]. Однак поряд із цим, і знову на сторінках того самого видання, «знаменитим магом і чарівником монументальної сцени» називає Райнгардта Зигфрід Ашкіназі [3, с. 6].

Бертольт Брехт, опосередковано підтримуючи думку про еклектизм Райнгардта, записав у щоденнику: «Елементи стилю застарівали у нього [Райнгардта] так швидко, як і в інших у наш час — у час, що відзначається суперечністю між мистецтвом і життям, адже у житті мало мистецтва, а у мистецтві — мало життя» [6, с. 188].

Згодом дослідники називали Райнгардта найвидатнішим майстром режисури кінця XIX — початку XX століття, який витворив новий тип синтетичної вистави, що спирався на прийоми умовного мистецтва, збагачені вільною фантазією, ліризмом, яскравою видовищністю і музикальністю; творчість Райнгардта синтезувала принципи живописної режисури і режисури слова [5, с. 29] і т. ін.

Водночас Всеволод Мейєрхольд закидав Райнгардтові низку композиційних помилок («Режисер не володіє малюнком. Це означає, що він не вміє створювати вартісні мистецькі лінії і кути з живих фігур (не *mise en scene*) у зв'язку з лініями і кутами всього декоративного задуму, не вміє розпоряджатися рухом живих фігур у зв'язку з осягненням таємниці нерухомості <...>. Не володіючи малюнком, не знаючи, що сукна повинні бути повішені так, щоб глядач міг нехайно ж забути про них, Райнгардт групує людей неначе фотограф, а не живописець, і набридливо часто змінює групи <...>. Причому в нього люди рухаються по сцені зовсім так, як у натуралістичних театрах рухаються вони в справжніх кімнатах і в натуральних пейзажах <...>. Не володіючи малюнком, до того ж він не відчуває і колориту. Не знаючи таємниць ліній, він не відчуває ритму рухів залежно від зміни колоритних плям <...>. Обходжу мовчанням дикційний бік вистави» [29, с. 163–164]).

Однак саме вистави Райнгардта спонукали Мейєрхольда сформулювати ідею умовного театру: «Макс Райнгардт — організатор камерних вистав, намагається змінити міцно усталену сценічну техніку. Коли Райнгардт ставив у своєму театрі “Пелеаса і Мелісанду” Метерлінка, тоді ще можна було сказати, що душа його режисерських задумів — реформаторська. Писалося про цю виставу так: «Декорації вийшли дійсно чудові — це був цілий ряд художньо завершених картин, на яких море і небо, скелі і ліс викликали повну ілюзію жит-

тя. Ліс, наприклад, не складався з двох-трьох дерев на авансцені і проспекту в глибині, а з цілого ряду стовбурів <...>. Так і було. Райнгардт справді дбав про ілюзію життя і природність на сцені, проте берлінці говорили, що він бореться з натуралізмом на сцені і користується у своїх сценічних постановках умовними прийомами <...>. Аж ось Райнгардт виставляє “Пробудження весни” Ведекінда і “Аглавену і Селізетту” Метерлінка, і, здається, — тепер він твердо знає, що таке умовний театр. Умовний театр слід говорити зовсім не так, як кажуть античний театр, театр середньовічних містерій, театр епохи Відродження, театр Шекспіра, театр Мольєра, театр Вагнера, театр Чехова, театр Метерлінка, театр Ібсена. Всі ці найменування, починаючи від античного театру і кінчаючи театром Ібсена, несуть у собі поняття, що обіймають собою літературний стиль драматичних творів у зв’язку з поняттям кожного родоначальника даної театральної епохи про сутність трагічного і комічного, про завдання театру і т. ін. Назва ж умовний театр визначає собою лише техніку сценічних постановок. Будь-який з перелічених театрів може бути побудований за законами умовної техніки, і тоді такий театр буде умовним театром; коли ж якийсь із цих театрів будуватиметься за законами натуралістичної техніки, — такий театр перетвориться на натуралістичний театр. <...> Умовний метод передбачає у театрі четвертого творця — після автора, актора і режисера; це — глядач. Умовний театр створює таку інсценівку, де глядачеві творчо, своєю уявою, доводиться, домальовувати подані сценою натяжки. Умовний театр — це театр, у якому глядач ні на мить не забуває, що перед ним актори, які грають, а актори, що перед ними глядач, а під ногами сцена, а з боків — декорації. Як у картині: дивлячись на неї, ні на хвилину не забуваєш, що це — фарби, полотно, пензлі, а разом з тим отримуєш вище і просвітлене відчуття» [29, с. 163–164] (Подібну думку висловлював і Гуго фон Гофмансталь, який писав, що головна мета будь-якої вистави Райнгардта — в активізації уяви глядачів низкою натяків і чуттєвих елементів, які й дають ключ до режисури Райнгардта [4, с. 187]).

Інколи у зв’язку з комедійними виставами Райнгардта писали про святкову театральність, гру в театр, театралізацію театру (так, у пролозі до «Приборкання норовливої» Шекспіра мандрівні комедіанти під супровід музики розставляли на відкритій сцені декорації [4, с. 186], а «людські тіла спліталися у живі ланцюги і кулі, знову розпадалися»; «зграйки слуг з’являлися з-під землі, перетворюючись на арлекінів, ексцентриків, людей-змій, влаштовували процесії блазнів, билися, зникали у скринях, проникали крізь стіни» [30, с. 734]). Сам Райнгардт тим часом казав що людина театру передусім має бути майстром гри [33, с. 161].

Все це давало критикам та історикам театру, що спиралися на їхні рецензії, підстави говорити про суперечливість творчості Райнгардта [14, с. 393].

Насправді, на думку автора, всі ці суперечності й еклектизми надумані, їх урівноважує висновок В. Ломейера, який писав 1913 року, що «значення Райнгардта полягає передусім у тому, що він вмів знайти для кожної п'єси відповідний стиль, а для кожного масового хору — притаманні йому нюанси» [23, с. 264]. Подібної думки дотримувався і Дж. А. Стайн, який писав: «Коли Райнгардт і не заклав нового напрямку, то він зірвав усі найсоковитіші плоди з дерева сучасного театру. Деякі непорозуміння навколо творчості Райнгардта виникли через несприйняття ним сірості та одноманітності вистав натуралістів, а також через його послідовне утвердження театральності у театрі. Однак завдяки своїй різнобічності він однаково вмів давати собі раду і з реалістичними, і з нереалістичними п'єсами» [39, с. 88]. До цього Стайн додає: «Суттєвою ознакою творчості Райнгардта було його переконання, що просторові відношення між актором і глядачами повинні відповідати вимогам і стилеві кожної конкретної п'єси. З цієї метою він одночасно відкрив три основні театри в Берліні» [39, с. 93].

Отож, відкиньмо оцінки, адже суперечливими прийоми Райнгардта видаються лише тоді, коли ми сприймаємо театр, керуючись власним уявленням, яким він, цей театр, мусить бути. Зосередивши увагу на винаходах Райнгардта, зможемо краще зрозуміти про який театр мріяв він сам. Тим більше, що його прийоми — інколи набиваючи оскомину сучасникам — безперечно збагатили скарбницю режисерської мови.

Одним із перших у європейському театрі початку ХХ століття Райнгардт оголосив війну рампі — поділові театру на сцену і залу для глядачів («Деякі новатори (напр., Райнгардт) розпочали війну проти рампи» [16, с. 42]; «Священна сценічна коробка пригнічувала його своєю вузькістю, нерухомістю; вона сковувала уяву, не дозволяла повністю передавати реальність. Райнгардт невпинно чаклував над нею — то звужував, то розширював сценічний майданчик. У свій час він пробував її оживити прикметами реального буття, потім, навпаки, надавав місцю дії абстрактно-узагальненого характеру» [36, с. 49]).

Мрія про ідеальну сцену і війна, оголошена Райнгардтом рамповому театрові не означала лише знищення дзеркала сцени і куртини («так само мусить бути знищено і куртину» [54, с. 87–88]), вона була суголосна тогочасним настроям: «просторові й архітектонічні форми наших умовно-традиційних театрів [сприймаються], як щось готове»; тому «йдеться про те, щоб правильно вирішити питання про конструювання того простору, який обіймає і драму, і глядача», адже «театр є чимось органічно цілим» [42, с. 138]. Тому й нові змісти, знайдені ХХ століттям, перестали уміщатися у простір ярусного (конфронтаційного, рангового) театру, створеного на початку ХVІІ століття («театр активних людських спільнот став придворним театром того типу, який у наш час продовжує панувати» [10, с. 185]).

У пошуках нового сценічного простору Райнгардт спирався на уявлення про існування кількох моделей театру: грецької, східної, італійської, французької, ранньоанглійської (міраклъ, мораліте, елізаветинська сцена), німецька (класична і модерна), і модерна європейська [48, с. 132]. І кожному типові сцени відповідав певний тип драматургії. Отож, для розкриття автора слід шукати для кожного твору властивий йому простір виконання. «Ще до того, коли це все пропонував Арто, набагато раніше радикальні кроки до стертя поділу на сцену і глядачевий зал зробили Райнгардт і Мейєрхольд у своїх містечках», — писав Єжи Гротовський [11, с. 3].

Цілком логічно від ідеї простору, адекватного драматургії, Райнгардт робить наступний крок і підходить до втілення маніфестованої впродовж життя ідеї театру для п'яти тисяч глядачів [55, с. 87–88].

Наступна приголомшлива ідея Райнгардта — самотиражування. Після триумфального успіху «Сну літньої ночі» В. Шекспіра (1905) він повторив постановку цієї вистави ще дванадцять разів, трансформувачи таким чином ідею монополії на тиражування постановочних прийомів і формування традиції виконання твору. Так само він пропонує глядачеві дві редакції «Фауста», три — «Гамлета» [14, с. 392].

Саме у цій виставі Райнгардт уперше використав метод кругової режисури: винайдений 1896 року у Мюнхені Карлом Лаутеншлегером (Lautenschlaeger 1843–1906) для вистав Поссарта [9, с. 245] поворотний круг сцени, який початково призначався виключно для перестановок, він почав обертати відкрито, що дозволило створити надзвичайно динамічні мізансцени. Цей прийом згодом він варіював у багатьох виставах: «Венеційський купець» (1905), «Ромео і Джульєтта», «Дванадцята ніч» (обидві — 1907), «Приборкання норовливої» (1909), друга редакція «Гамлета» й «Отелло» (обидві — 1910), «Багато галасу даремно» і «Генрих IV» (обидві — 1912), «Макбет» (1916) і «Як вам це сподобається» (1919) В. Шекспіра; у «Фаусті» Й. В. Гете і «Слuzи двох панів» К. Гольдоні; органічним доповненням до поворотного кола став дугоподібний задник, круговий горизонт, способи освітлення якого режисер постійно вдосконалював. Райнгардт уважав, що методи кругової режисури універсальні, і сценічний круг слід використовувати в усіх виставах [4, с. 185].

Сценічний круг дозволив Райнгардту пристосувати до умов сцени прийом кінематографу («Одну зі сцен пантоміми “Венеційська ніч” Гофманстала у постановці Макса Райнгардта було показано глядачам у кінематографічному виді. Сцена зображувала погоню привидів за героєм п'єси. Переслідуваний перебігав з кімнати до кімнати, тоді як сцена швидко оберталася. Погоня вибігала з будинку — і ми бачили венеційську вулицю. Переслідуваний біжить на міст, збігає з нього, кидається до іншого будинку, і сцена, повернувшись, по-

казує нам цей будинок і т. ін. Таким чином два рухи — людей, що біжать і рухомою декорацією на круглій сцені — створювали винятковий темп погоні і давали чисто кінематографічну ілюзію» [16, с. 17]; щоправда, критикою цей новаторський прийом оцінювався доволі негативно, адже «весь цей кінематографічний антураж розраховано на циркову публіку, що не задовольняється мистецьким і вимагає перебільшення в усякому видовищі» [16, с. 37]).

1910 року Райнгардт здійснив постановку пантоміми «Сумурун» (за казками «Тисячі і однієї ночі»), в якій уперше на європейській сцені використав прийом японського театру — дорогу квітів (ганамічі), якою актори виходили на сцену (згодом виставу було перенесено на арену цирку) [37, с. 572]. «Сценічне рішення, знайдене Райнгардтом стосовно умов цирку, — писав Б. Райх, — демонструвало деякі безперечні переваги сцени-арени. Тут, приміром, легше було створювати масштабні мізансцени» [36, с. 39].

1913 року, вкотре вже повернувшись до постановки вистави «Сон літньої ночі» Шекспіра, він застосував пневматичні (надувні) декорації Франца Дворського, зроблені з гумової тканини, що дозволило створити ефект коливання дерев у лісі [4, с. 185].

Виставу «Міраклі», що була виставлена на різдвяні свята у лондонській залі «Олімпія», було декоровано неначе готичний собор, у якому, серед глядачів, виступали дві тисячі статистів [37, с. 573], що деякі тогочасні критики вважали недоліком — мовляв, загравання з глядачем, ласим до масових видовищ. Тим більше, що, на відміну від майнінгенців, які витворили традицію індивідуалізованої масової сцени, Райнгардт «трактує натовп як масу, охоплену єдиним ритмом руху» [14, с. 389]; «на відміну від індивідуально-реалістичної розробки масових сцен майнінгенцями, Райнгардт вибудовує їх на основі ритму і музики, домагаючись цим величезної емоційної виразності» [14, с. 389].

Логічним розвитком ідеї масового театру стала вистава «Цар Едіп», яку було здійснено Райнгардтом у приміщенні цирку Шумана, розрахованому на п'ять тисяч глядачів. Саме з цією виставою у 1911–1912 роках Райнгардт здійснив свою першу поїздку до Росії (Санкт-Петербург — 1911, Москва, Київ, Одеса — 1912). Місцеві критики не сприйняли виставу. Станіславський, подивившись виставу, писав у листі до М. П. Ліліної: «Це так жахливо, що я знову став соромитися своєї професії. Пафос, галас народу, бутафорсько-костюмерська розкіш». [8, с. 267]. Про «Лісістрату» Аристофана у театрі Райнгардта він казав: «Це балаган, до того ж дуже поганий» [8, с. 267]. Про «Фауста»: «Я нічого не розумію, дивився із захопленням. Все-таки Райнгардт — молодець. Спектакль дав мені задоволення, хоча зіграний не дуже добре, поставлений з фантазією, хоча виконано план на середньому рівні» [8, с. 293].

Серед організаційних заходів упроваджених Райнгардтом особливе місце

належить постановці «Фауста» Гете, що показувалася впродовж трьох вечорів [43, с. 264].

Про особливості організації репетиційного процесу у своїх театрах Райнгардт розповідав: «Найголовніше на початку — це робота за письмовим столом. Накреслюю собі всю партитуру. Намагаюся ще раз відкрити для себе творіння драматурга з атмосфери його бажань і почуттів, зрозуміти специфічний закон його архітектури, а тоді знову відтворити його в безпосередній ілюзорній дійсності, відкидаючи все, що чуже його сутності. Конструюю по-новому кожную сцену драми, нотую кожний рух дійових осіб та осіб, що перебувають під впливом цих дій, кожний мімічний вираз, що його вимагає ситуація. Закінчивши партитуру, берусь до чорнової роботи. Перший етап: усіх залучених акторів треба навчити розуміти, що драматург хоче, які почуття й ефекти має відтворювати кожний окремо, а відтак і вся маса, щоб утілити це бажання. Коли актори достеменно знають, про що йдеться і що вони мають відтворювати, тоді починається другий етап. Вони мають навчитися, якими мистецькими засобами можна виразити передбачені акторами почуття і передати їх глядачам. <...> Народ ділю на групи і проводжу репетиції спочатку з кожною такою групою окремо. Далі об'єдную кілька груп у більші і повторюю тренування з кожною такою групою» [35, с. 88].

Однак не лише постановочними прийомами уславився Райнгардт, адже він зміг досягти фінансової незалежності низкою організаційних нововведень, запозичивши їх із практики комерційних підприємств новітнього часу (принцип створення театральних трестів, відрахування на користь дирекції частини колосальних гонорарів провідних зірок, широке рекламування театральних прем'єр, система договорів і т. ін.) [37, с. 578]. «Реклама була галасливою і широкою, — згадував Б. Райх. — Літературні співробітники вели розумні бесіди, хитро обробляючи театральних рецензентів... Наприклад, дирекція дізналася, що сьогоднішню прем'єру рецензуватиме Альфред Керр. Цей нарядно убраний критик — не якийсь рецензентик, володар думок платоспроможної публіки. Пише залежно від настрою — то піднесе до небес, то рознесе в пух і прах. Кричавий Альфред стає м'яким, коли біля нього сидить приємна пані, бажано білявка. Пліткарі театральної контори посміхаються: дирекція сьогодні посадить поряд ніжну білявку — і йому приємно, і нам зиск» [36, с. 42].

Щодо принципу фінансової незалежності, театр Райнгардта, — писала, перебуваючи у полоні тодішніх уявлень про мистецтво, Анна Лаціс, — «являв не лише мистецьку, а й комерційну систему. Основний його принцип полягав у тому, щоб упровадженням новітніх методів, засвоєних капіталізмом у період імперіалізму, підняти театр на високий мистецький рівень і домогтися високих прибутків. Верховний принцип у системі Райнгардта — суцільний поділ праці.

Макс Райнгардт керує мистецькою, а його брат Едмунд — комерційною частиною. Цей поділ праці був реальним, адже й справді один із братів здійснював постановки, тоді як інший підписував кошториси. Разом із тим цей поділ був фіктивним, адже вибір п'єс, їхня постановка, запрошення акторів — все це диктувалося фінансовими, касовими міркуваннями. Утім, це була приємна і корисна фікція, адже створювала для маестро Райнгардта славу митця, котрий цікавиться мистецтвом, і лише мистецтвом <...>. Часто траплялося, що актор після розмови з митцем Максом ішов на істотні поступки під час підписання угоди з комерсантом Едмундом» [21, с. 15–16].

Іншим принципом забезпечення фінансової незалежності Райнгардта, — вважає Лаціс, — «було нещадне зниження заробітної плати акторів і взагалі оплати кваліфікованої праці співробітників, які працювали над виставою. Тоді як міські і придворні театри намагалися поставити акторів у більш-менш стерпні умови існування, Райнгардт платив акторам найнижчі ставки, а драматургам найнижчі тантьєми [*фр.* *tantieme* — певна частина, *англ.* *profit sharing*, *profit commission* — додаткова винагорода, що виплачується драматургові, композиторові та іншим авторам вистави; авторські відрахування] в усій Німеччині. Райнгардт відрізнявся надзвичайним умінням зачутти великий талант в людині ще невідомій, пробудити цей талант, виховати його. Так само він умів піднести актора <...>. Райнгардт ставився до актора як до товару. Коли Сандро Моїссі дістав визнання, Райнгардт уклав із ним угоду, за якою Моїссі отримував сто тисяч марок, тоді як Райнгардт діставав виключне право розпоряджатися цим актором. Він міг посилати Моїссі у провінцію на гастролі, однак гонорар ішов не Моїссі, а його власникові — Максу Райнгардту <...>. Таким чином другий принцип системи Райнгардта зводився до того, що шляхом гнучкого використання ситуації витрати виробництва знижувалися за рахунок зниження заробітної платні» [21, с. 17–18].

Третій принцип забезпечення фінансової незалежності, — вважає Анна Лаціс, — «полягав у створенні театральних трестів. Райнгардт був першим серед німецьких театральних підприємців, який застосував організаційні форми трестів до театального підприємства й адміністративно підпорядкував собі цілий ряд театрів. На перших порах він обмежився Берліном, але після війни приєднав ще театри у Зальцбурзі і Відні. Таким чином Райнгардт <...> зосередив найбільші мистецькі сили під єдиним керівництвом, посівши монополні висоти в театральному житті й отримуючи завдяки цьому можливість, з одного боку, знижувати акторські ставки, з іншого — планомірно розподіляти свою мистецьку продукцію» [21, с. 18].

Четвертий принцип забезпечення фінансової незалежності, — на думку Лаціс, — орієнтація тресту братів Райнгардтів на прем'єри, які незмінно від-

відувалися публікою, ласою до сенсацій. У такі вечори театр посилав до зали для глядачів своїх відповідальних співробітників, щоб створити серед публіки відповідний настрій, тобто бесідою і жестами вселити публіці, що спектакль різючий, своєрідний, чудовий. Адже вирок, який виносить публікою цього вечора і потім у загальних рисах підтверджується критикою в захоплених рецензіях, зазвичай не переглядається: він залишається в силі раз і назавжди. Після прем'єри дирекція перестає цікавитися якістю вистави [21, с. 19].

П'ятий принцип Райнгардта, — переконана Анна Лаціс, — зумовлено нестримною рекламою: звертаючись до послуг преси, Райнгардт майстерно роздував події, перетворюючи на сенсацію майбутні прем'єри і проводячи тенденційну тактику інформації в пресі; крім того, він користується рекламним апаратом своєї власної фірми [21, с. 20–21].

Цілком послідовно Анна Лаціс дійшла несподіваного висновку про «згубний вплив системи Райнгардта на розвиток театрального мистецтва» [21, с. 22], адже «установка на прем'єру, на сенсаційний успіх штовхала його на пошук нових і нових приманок для публіки, форсувала його експерименти» [21, с. 23].

Для праці, видрукуваної 1935 року, коли вважалося, що монополістом у сфері мистецтва мусить бути держава, така нищівна оцінка театральної діяльності Макса Райнгардта видається органічною, навіть тоді, коли авторка пише, що «коLOSSальне розмаїття стильових напрямів та ідеологічних нашарувань у творчості Макса Райнгардта, присутньо, — лише хамелеонська форма його зв'язку з панівним класом, з німецькою імперіалістичною буржуазією» [21, с. 27]. Втім, віддаючи данину ідеологічній моді, Анна Лаціс наводить низку набагато правдивіших спостережень, а її розповідь стає надзвичайно переконливою, коли вона пише про інше: про протестний жест Райнгардта, котрий морально не визнавав нового режиму; про домінування чуттєвої сторони дійсності у виставах Райнгардта; про барвистість декоративного оформлення і костюмів; про рясне використання музики; про культ акторської мови та її музичність; про ритміку руху; про вигадку і творчу фантазію, що зваблюють глядача; про чуття Райнгардта до неповторності сценічної ситуації та її атмосфери, до індивідуальності художнього образу і неповторності акторського обдарування («Він так безмірно закоханий у неповторність життя, в індивідуальне, приватне, що найохочіше залучає до роботи акторів, примітних вже своєю статурою й особистістю» [21, с. 28]); про чуттєву радість життя, що наповнює вистави Райнгардта; про життєствердний оптимізм і неприборкану, бурхливу життєрадісність і т. ін.

Співчутливо, однак із ноткою жалю, оцінювала творчість Райнгардта й авторка пізнішого часу: «Не будучи адептом одного напрямку, Райнгардт ставив твори багатьох авторів, п'єси різних жанрів, класичні і сучасні. Він був невтом-

ним експериментатором, який володів поетичним образним баченням життя. У його творчості, пов'язаній своїм корінням із мистецтвом початку століття, одержали подальший розвиток принципи синтетизму, здійснився в ім'я створення цілісного і гармонійного спектаклю плідний союз акторського мистецтва, сценографії, музики й освітлення. Однак святкове мистецтво Макса Райнгардта залишалося переможним насамперед в естетичній сфері, у ньому не відчувалося політичного нерву» [17, с. 4–5] (а чому він, цей нерв політичний, мусив відчуватися?).

Попри те, що Райнгард не зміг догодити всім своїм критикам, щосезону він випускав до двадцяти нових вистав, залишаючи у репертуарі спектаклі попередніх сезонів [9, с. 229], здійснив постановку шестисот вистав [57, с. 21], виховав низку видатних акторів і здобув визнання у глядачів усього світу.

Вимоги Райнгардта до актора істотно відрізнялися від вимог в інших театральних системах: він уважав, що доба гриму, перук і взагалі прийомів зовнішньої характерності, так само, як і системи ампула, минула: «Тип того актора, який перевтілюється то в одного, то в іншого, який, змінюючись до невпізнання, здатний спритно встрибнути в найрізноманітніші образи й натягати найрізноманітніші маски, знову зник за спинами сильних характерів <...>. Особистість — це найвище в кожному мистецтві <...>. Актор для виконання таких завдань мусить мати щось таке, що, власне кажучи, суперечить його сутності, своєрідну непередбачуваність <...>. Актор мусить мати таємницю і мусить вміти її берегти» [34, с. 161].

Серед прийомів, на які спирався Райнгард під час репетицій, його учень режисер Бернгард Райх вирізняє такі: «У роботі з акторами Райнгардт насамперед звертав увагу на пошуки мотивів поведінки того чи іншого персонажа у запропонованих автором обставинах. Він вводив для актора цікаві, дієві пристосування. <...> Великого значення він надавав тісному контакту між партнерами. Він використовував найрізноманітніші прийоми і методи, щоб творчо впливати на акторів. Роз'яснюючи сценічні завдання, Райнгардт обережно допомагав акторові показом. Його покази викликали захоплення всіх присутніх на репетиції» [36, с. 43]. Подеколи це були доволі специфічні покази. Так, у «Прафаусті» роль Мефістофеля була доручена Ернстові Дейчу. «Незважаючи на розвинений інтелект, необхідний для втілення духу заперечення, акторові не вистачало гнучкості, гумору, притаманних образів <...>. Чим режисер міг допомогти акторові? <...> Майстер вважав за доцільне цього разу допомогти Мефістофелю не показом окремих моментів, а обрисовкою всього персонажа в цілому. Однак робив це активно. Дейч репетирував роль з текстом у руках, а Райнгардт не заважав йому. Здавалося, він узагалі не помічає зривів Дейча. Він стояв неподалік, перетворившись в актора, що репетирує, і, слово за сло-

вом, жест за жестом повторював роль так, як він собі це уявляв. Так режисер своїми творчими імпульсами заражав актора» [36, с. 44].

Про гнучкість Райнгардта у роботі з актором свідчить також інший прийом: «У колективі Німецького театру був актор Фридріх Кюне — блискучий виконавець другорядних ролей. Для однієї вистави Райнгардту знадобилися саме ті фарби, якими володів Кюне. Однак це була така дрібна роль, що актор лише після тривалих прохань погодився її виконувати. На репетиціях з Кюне Райнгардт імпровізував величезну кількість ігрових моментів, і Кюне, захопившись, сам починав імпровізувати. Таким чином, крихітна роль перетворилася ледь не на головну. Наближалася прем'єра. Після генеральної репетиції Артур Кахане, за домовленістю з Райнгардтом, заявив, що гра Кюне, хоча сама по собі є тріумфом актора і режисера, руйнує композицію вистави. Тому, на жаль, слід відмовитися від подібного розширення ролі другорядного персонажа. Дипломатичний маневр вийшов на славу, і Кюне виконав роль, скорочену до початкового обсягу» [36, с. 44].

Інший прийом пов'язано зі створенням загальної композиції вистави. Так, виставу «Цар Едіп» Райнгардт розпочинав потужним вигуком хору. «Починати виставу сильним акордом, — коментує цей прийом Бернгард Райх, — велика режисерська хитрість. Це примушує акторів починати гру на повну виробничу потужність і вести її з наростанням. Бути таким хитрим наважується, однак, лише азартний гравець» [36, с. 37–38].

У виставі «Кожний» Райнгардт ефектно використав ефекти природного середовища: щоденно вистава починалася так, щоб завершитися саме із заходом сонця; у фіналі вистави, коли Смерть звала Людину на Страшний суд, з'являлися алегоричні жіночі фігури (вони нагадували барочні скульптури, котрі ніби оживали), вони входили до яскраво освітленого собору, в цей час сідало сонце і майдан поглинали сутінки [45, с. 370].

Крім перелічених прийомів, до винаходів Райнгардта слід додати, що він уперше в історії світового театру:

– ініціював класичний бум спочатку у Німеччині, а згодом і у світовому театрі (одним із перших запропонував сприйняти класичні п'єси як злободенні; на відміну від своїх радикально налаштованих ровесників, не поспішав відмовлятися від спадку минулого, вважаючи, що «найголовнішими бастионами артистичного театру в Європі була Італійська Опера (утримувана при дворі царському), театр Комеді Франсез, створений Людовиком XIV, Бургтеатр» [53, с. 81], театр герцога Майнінгенського й англійський театр часів правління Єлизавети [53, с. 81]);

– незважаючи на панування у Німеччині націоналістичних настроїв, Райнгардт намагався перетворити свій театр на космополітичний центр («зосереджений на перетворенні театру на космополітичний центр для англійських,

бельгійських, австрійських, німецьких, російських, скандинавських виконавців і центр для творів молодих штюрмер-унд-дрангерів» [48, с. 49];

– у своїх класичних виставах, він практично реалізував те, що називають образом вистави;

– 1906 року, у виставі «Зимова казка» Шекспіра, відмовився від традиційного трико і таким чином здійснив реформу сценічного костюма;

– 1906 року, після закінчення вистав «Пробудження весни» Ф. Ведекінда, запропонував глядачам залишитися у залі і влаштував відкрите обговорення спектаклю (відтоді обговорення, на які Райнгардт запрошував глядачів і найавторитетніших критиків, стали постійною формою роботи театру) [6, с. 86];

– перетворив професію театрального режисера на прибутковий бізнес (він залюбки дарував гостям автомобілі; 1928 року такий автомобіль подарував і Станіславському, який, отримавши цей сувенір, ледь не збожеволів [6, с. 181]).

Ще 1913 року Юліус Баб акцентував у творчості Райнгардта такі риси:

– «найяскравіший аспект реформи Райнгардта — його хори» («з вимуштованого поверхово, тільки для найгрубіших ефектів, натовпу статистів майнінгенців він створив бездоганно вишуканий інструмент») [46, с. 58];

– «запліднення сцени елементами чуттєвого візуального сприйняття, акторського темпераменту, пантомімою фантазії, оживлення молодих і відродження старих драматургів — все це заслуга Макса Райнгардта» [46, с. 58];

– «він став посередником між актором і поетом, створивши невичерпну кількість пантомім» [46, с. 57].

У творчості Райнгардта Дж. А. Стайн вирізняв п'ять основних напрямів: імпресіоністичний реалізм («Примари» Г. Ібсена); символізм («Сумурун» і «Венеційська ніч»); експерименти з експресіоністичною драмою («Соната привидів» А. Стріндберга, «Жебрак» Р. Зорге, «Смерть Дантона» Г. Бюхнера); вистави у стилі бароко («Кожний», «Міраклъ», «Великий Зальцбурзький театр світу» Гуго фон Гофманстала); найкращі постановки («Фауст» Гете і «Цар Едіп» у переробці Гофманстала, «кожна п'єса вимагає власного стилю постановки») [58, с. VII].

1932 року Райнгардта було висунуто на Нобелівську премію, однак, коли про це стало відомо його колегам, розгорнулася очолювана Кнутом Гамсуном і підхоплена справжніми патріотами — щирими арійцями — кампанія проти семітського ставлення, внаслідок чого кандидатуру Райнгардта було відхилено [6, с. 191].

Відчувши вітер перемін, Райнгардт залишив Німеччину й опинився спочатку у Парижі, а потім у Венеції — тут, у саду Боболі, він здійснив чергову версію вистави «Сон літньої ночі», а невдовзі повторив ще не раз — на галявині в Оксфордї, у голлівудському парку, у грецькому театрі університету Берклї [6, с. 193–195].

Тим часом у Німеччині сталася символічна подія. 1935 року помер один із акторів Райнгардта і претендент на кільце Іффланда — Сандро Моїссі (кільце, за традицією, передавалося найкращому акторові Німеччини). Незадовго до смерті Моїссі «театральна громадськість» звернулася до шістдесятирічного Альберта Бассермана, якому належало у цей час кільце, з наполегливими проханнями назвати спадкоємця. Пообіцявши вирішити питання у найкоротший термін, Бассерман коливався, адже громадськість наполегливо «радила» віддати кільце арійцеві, а серед трьох претендентів на кільце (Сандро Моїссі, Вернер Краус і Фріц Кортнер) лише останній міг вважатися чистокровним арійцем. Коли помер Моїссі і попрощатися з ним прийшли рідні, друзі і глядачі, серед них був і Бассерман. Схилившись біля труни, він поклав кільце на груди Моїссі [6, с. 193–205]. Приблизно так само завершилася й інша традиція: опинившись у США, сімдесятирічний Райнгардт змушений був друкувати у газеті оголошення: «Даю уроки акторської майстерності» [6, с. 214].

Традиція зникла, адже школи Райнгардт не залишив. «Упродовж двох років, — згадував М. Чехов, — я міг спостерігати роботу Райнгардта. Він був останнім представником театру милістю Божою. Об'єктивне знання сценічних законів і техніки акторської творчості були чужі його натхненній душі. Тонкий смак, багата фантазія і блискуча театральна вигадка виробили в нього його власні, райнгардтівські звички і прийоми. Ними він і користувався завжди, сам не розуміючи їх значення і не вміючи передати їх іншим. Не можна передати те, чого не розумієш, не можна передати стихійну силу таланту, можна передати тільки школу. Але школи Райнгардт не створив. Він умів блискуче показати акторові, програти перед ним його роль, проговорити для нього його текст. Але дати акторові технічні засоби для досягнення бажаних результатів він не міг. Вражала мене в Райнгардта його здатність вимовляти для актора слова його ролі так, що здавалося: вкажи він шлях до розвитку цього мистецтва виразного слова — і почнеться нова ера в театрі. Але він не вказував цих шляхів. <...> Багато чого вгадував Райнгардт інтуїтивно» [44, с. 193]. (Однак це не означало, що Райнгардт належав «до митців імпресіоністичного типу, котрі, починаючи роботу над виставою, ніколи не уявляють кінцевого результату» [49, с. 9].)

Він і справді був видатним митцем — він не був вождем, мислителем і пророком, однак здійснив інше — змінив амплуа митця у суспільстві.

Бертольт Брехт зневажливо називав мистецтво Райнгардта кулінарним [6, с. 177; 15, с. 40] (утім, так само, він називав і опери Вагнера [51, с. 140] та інших композиторів [7, с. 108, 111, 117, 245]). Схоже, однак, що Райнгардт не дуже цим переймався: «до театру йдуть заради задоволення, а не заради програм» [49, с. 7], — казав він.

Попри суперечливість оцінок, Райнгардт був одним з найпоследовніших

митців ХХ століття. Адже все, що він робив як у царині творчій, так і у царині організаційній, було оголошено ще у маніфесті 1901 року: «У майбутньому я бачу театр, який поверне людям відчуття радості, піднесе їх над убогою повсякденністю і дозволить вдихнути чисте повітря прекрасного <...>. Театр для мене більше, ніж допоміжний вид інших мистецтв. Театр має лише одну мету: Театр» [38, с. 55–56].

Ідеалом театру для Макса Райнгардта була дитяча гра [26, с. 275–276], а до уявлення про те, що актор колись може забути про глядача він ставився як до найбільшого забобону [26, с. 276]. Він уважав, що «не існує якоїсь єдиної форми театру, котру слід вважати єдино достеменною» [57, с. 22]. І головне: «Театр не є виховною або літературною інституцією» [48, с. 117], адже «пуританський літературний театр, який не був театром, не міг утримати Райнгардта; він шов своїм новаторським, авантюрно-лібертинським шляхом, і біля колиски театру, в якому відродився дух достеменної театральності, стояла пародія» [27, с. 299].

«Театр, — писав Райнгардт, — <...> завжди мусить бути тим, чим був у своїх початках і чим мусить назавжди залишатися — грою, забавою» [52, с. 157]. Дякуючи своєму Учителеві за уроки, Бернгард Райх писав: «Макс Райнгардт завжди відмовлявся від бодай короткого викладу свого естетичного кредо. Лише до п'ятдесятиріччя він написав невелику статейку про свій театр. Вона була по-людськи зворушливою, але занадто загальною. Райнгардт так і залишився алхіміком. Цей алхімік легендарної сили повернув часові багато дарів, які той дав йому у борг. Він передав нащадкам численні відкриття і новаторські винаходи <...>. Я особисто вирізняю райнгардтівську модель синтетичного театру, його сцену-арену, а також принцип нової інтерпретації класиків. Він пропонував рішення половинчасті, обмежені, тимчасові. Але сьогодні ці проблеми виявилися магістральними у будь-якій європейській країні. Режисери, декоратори, музиканти сьогодні знаходять кращі рішення. Вшануймо ж того, хто на початку нового століття так гостро відчув потребу у нових рішеннях!» [36, с. 61].

Упродовж життя Райнгардт залишався позафракційним митцем і в цьому полягав один із головних його принципів. На відміну від митців, котрі проголосили вірність одній мистецькій доктрині, він умів знаходити спільну мову і з натуралістами, і з символістами, і з усіма, хто працював поряд. В цьому поліморфізмі й полягала головна відмінність принципів його творчості від моносистем, закладених представниками тодішніх театрів — символістичного, натуралістичного, театру психологічного реалізму. Згодом тим самим шляхом пішли, або принаймні прагнули йти, в межах умов, у яких їм довелося працювати, інші режисери — Всеволод Мейерхольд, Лесь Курбас, Пітер Брук, Джоржо Стрелер, Георгій Товстоногов.

На відміну від багатьох своїх сучасників, навколо яких все ще вештався привид заідеологізованого реалістичного мистецтва ХІХ століття й бубонів

щось про театр-кафедру, театр-школу, іти в який треба чомусь лише для того, щоб померти в ньому, Райнгардт одним із перших повернув сценічному мистецтву те, що було втрачено ним. Він повернув радість театральної гри. Чи не тому створена ним кінострічка «Сон літньої ночі» і досі сприймається як сучасна, а переклад тільки заважає сприйняттю напівдитячої гри фантазії?

А тепер — про найголовніше (якщо, звісно, найголовніше ми розуміємо однаково — життя, а не театр).

Як і більшість його колег — Ервін Піскатор, Леопольд Есснер, Бертольд Брехт, Фріц Ланг та інші — Райнгардт залишив Німеччину після приходу до влади нацистів.

Йозеф Геббельс про це шкодував.

Адже Райнгардт потрібен був йому для реалізації задуманого ним масового театру. Так само як потрібен був Ервін Піскатор й інші, яких він спокушав: саме з цією метою він підіслав актора Вернера Краусса до Райнгардта, аби той повернувся до Німеччини. Геббельс подолав свій патріотичний забобон і, всупереч неарійському походженню Райнгардта, пропонував почесний арійський статус. Однак здоровий глузд на зрадив Райнгардта і він відхилив пропозицію.

Далі — вірогідна (невірогідна) історія.

Уявімо собі, що Райнгардт погодився. Став першим державним радником Геббельса. Начальником управління театрів. Райхсрежисером. Головним режисером Німеччини й окупованих нею територій.

Або отримав тепленьке місце у Міністерстві пропаганди, і щодня — з ранку до вечора — сидить строчить інструкції для підпорядкованих йому театрів і драматургів.

Приміром, про те, якими мусять бути декорації.

Якими сценічними засобами слід мобілізувати радість і патріотичні почуття щирих арійців.

Про те, що кожную репліку в історичній драмі мусить бути обґрунтовано в належному додатку з посиланнями на першоджерела — з усіма вихідними даними, включаючи кількість сторінок у виданні, колір палітурки і, звісно, відбитки пальців.

Але не спить уночі, сподіваючись, що Геббельс не змінить милість на гнів і не перенесе його зі списку почесних арійців до списку неарійців із наслідками, які з цього витікають.

Однак завершив би своє життя у концтаборі — як Макс Геррманн, теж неарієць.

Або навпаки — як Вільгельм Фуртвенглер, Річард Штраус, Герберт фон Караян та інші митці, котрих примусили співпрацювати з нацистським режимом, — у процесі денацифікації висів би, бідолога, на волосині від розстрілу.

Чи, може, став би цапом-відбувайлом як Лені Ріфеншталь?

Уявити можна, однак повірити — неможливо.

Адже такий сюжет суперечить уявленню про тип митця, до якого належав Райнгардт.

Митця, котрий радше залишить (зрадить) батьківщину, втратить все своє майно, жебракуватиме, аніж зливатиметься в екстатичному пориві з оскаженим натовпом, який, простягаючи руку у нацистському привітанні, марить поверненням у казкове давньогерманське минуле.

Набагато легше уявити інше: як Райнгардт, головний режисер Райху, обвішаний з усіх боків інструкціями про те що і як виставляти на сцені, наклав би, сердешний, на себе руки.

Однак і це неможливо.

Бо він зробив те, що мусив зробити: емігрував.

1. *Андреевский С. А.* Театр-книга и Театр-зрелище: набросок для прений [Текст] / С. А. Андреевский // Ежегодник Императорских театров. — 1911. — Вып. VI. — 122 с. — С. 63–68.

2. *Аппиньянези Л.* Кабаре [Текст] / Л. Аппиньянези / пер. с англ. Н. Калошиной, Е. Канищевой. — М. : Новое литературное обозрение, 2010. — 288 с.

3. *Ашкинази З.* Трагедия, мистерия и моралитет [Текст] / З. Ашкинази // Ежегодник Императорских театров. — 1912. — Вып. VII. — С. 1–31.

4. *Бачелис Т. И.* Шекспир и Крэг [Текст] / Т. И. Бачелис. — М. : Наука, 1983. — 351 с.

5. *Бояджиев Г.* Дюшен И. Введение [Текст] / Г. Бояджиев // История западноевропейского театра : Учеб. пособ. : в 8 т. / под ред. Г. Н. Бояджиева и Е. Л. Финкельштейн. — М. : Искусство, 1970. — Т. 5 : 1871–1918. — 640 с. : ил.

6. *Бояджиева Л.* Макс Рейнхардт [Текст] / Л. Бояджиева. — Л. : Искусство, 1987. — 220 с.

7. *Брехт Б.* О театре : сб. статей / пер. с нем. — М. : Изд-во иностр. лит-ры, 1960. — 363 с.

8. *Виноградская И.* Жизнь и творчество К. С. Станиславского [Текст] / И. Виноградская : летопись : в 4 т. : 1863–1938. — 2-е изд. доп., уточн. и испр. — М. : Моск. худож. театр, 2003. — Т. 2 : 1906–1917. — С. 591.

9. *Гвоздев А. А.* Западноевропейский театр на рубеже XIX и XX столетий [Текст] : очерки : учебное пособие для театральнх учебных заведений / А. А. Гвоздев. — Л. ; М. : Гос. изд-во «Искусство», 1939. — 376, [1] с., [1] л. портр. : ил., портр. ; Библиогр. в примеч. : с. 358–370. — Имен. указ.: с. 371–376.

10. *Гротюс В.* Театральное строительство // Искусство режиссуры за рубежом. Первая половина XX века : Хрестоматия. — СПб. : Санкт-Петербургская гос. акад. театр. искусства ; Изд. «Чистый лист», 2004. — С. 182–188.

11. *Гротовський Є.* «Не був цілком самим собою» : Єжи Гротовський про Антонена Арто [Текст] / Єжи Гротовський // Культура і життя. — 1998. — № 37, 11 вер. — С. 3.

12. 3 розмови з Максом Райнгардтом. Записав Йоганнес Кердес [1912] [Текст] / Макс Райнгардт // Макс Райнгардт : Я лише театроман. Листи, промови, статті, інтерв'ю, розмови, уривки з режи-

серських книг / пер. з нім. — Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2015. — 184 с. + іл. — С. 57-66.

13. *Зноско-Боровський Е.* Театр без літератури (О русском театре) [Текст] / Е. Зноско-Боровський // Аполлон. — 1912. — № 7. — С. 22-33.

14. *Игнатов С.* История западноевропейского театра Нового времени [Текст] / С. Игнатов. — М. ; Л. : Искусство, 1940. — 420 с.

15. История немецкой литературы : в 3 т. [Текст] / под ред. К. Бётхера и Г. Ю. Геердтса при участии Р. Гойкенкампа. — М. : Радуга, 1986. — Т. 3 : 1895-1985. — 461, [1] с.

16. *Керженцев П. М.* [Лебедев П. М.] Творческий театр [Текст] / П. М. Керженцев. — 5-е изд., пересм. и доп. — М. ; Пг. : ГИЗ, 1923. — 234 с.

17. *Коган Э.* Из истории немецкого режиссерского искусства XX века (Политический театр Германии 1920-х гг.) : учеб. пособ. [Текст] / Э. Коган. — Л. : ЛГИТМиК, 1984. — 76 с.

18. *Колязин В.* Гастроли Камерного театра в Германии. 1923 год [Текст] / В. Колязин // Мнемозина: Документы и факты из истории русского театра XX века / сост. и общ.ред. В. В. Иванов. — М.: ГИТИС, 1996. — Вып. 1. — С. 242-266.

19. *Кручиани Ф.* «Отцы»-основатели театральной школы начала XX века [Текст] / Ф. Кручиани // Барба Э., Саварезе Н. Словарь театральной антропологии. Тайное искусство исполнителя / пер. И. Васюченко, М. Даксбури-Александровской, Г. Зингера, Е. Кузиной. — М. : Артист. Режиссёр. Театр, 2010. — 320 с.

20. *Крыжицкий Г.* Режиссерские портреты [Текст] / Г. Крыжицкий / предисл. С. А. Воскресенского. — М. ; Л. : Теакинопечать, 1928. — 103 с.

21. *Лацис А.* Революционный театр Германии [Текст] / А. Лацис. — М.: Худож. л-ра, 1935. — 265 с.

22. *Леш С.* Соціологія постмодернізму [Текст] : наукове видання / С. Леш ; Пер. с англ. Ю. Олійник. — Львів : Кальварія, 2003. — 344 с.

23. *Ломейер В.* Царь Эдип // Хрестоматия по истории западного театра на рубеже XIX-XX веков [Текст] : учеб. пособ. для учащихся театральных учебных заведений / под ред. А. А. Гвоздева. — М. ; Л. : Искусство, 1939. — С. 266-268.

24. *Луначарский А. В.* Сумерки буржуазного театра [Текст] / А. В. Луначарский // Советское искусство. — 1932. — № 5. — 26 янв. — С. 2.

25. *Луначарский А. В.* Заблудившийся искатель. — «Образование». — 1908. — № 4. — апр. // Луначарский А. В. Собрание сочинений: в 8 т. : литературоведение, критика, эстетика / ред. кол. : И. И. Анисимов (гл. ред.), Н. Ф. Бельчиков, Г. И. Владыкин и др. — М.: Худож. л-ра, 1964. — Т. 3 : Дореволюционный театр. Советский театр: Статьи, доклады, речи, рецензии (1904-1933) / ред. Г. И. Владыкин и У. А. Гуральник, подгот. текстов и коммент. А. И. Дейч, Н. П. Ждановский, В. Н. Ланина, Ф. Н. Пицкель. — 627 с.

26. Макс Рейнгардт об искусстве актера // Хрестоматия по истории западного театра на рубеже XIX-XX веков [Текст] : учеб. пособ. для учащихся театральных учебных заведений / под ред. А. А. Гвоздева. — М. ; Л. : Искусство, 1939. — С. 274-277.

27. *Манн Т.* Памятное слово о Максe Рейнгардте [Текст] / Томас Манн ; [пер. В. Вишняка] // Манн Т. Собрание сочинений : в 10 т. — М. : ГИХЛ, 1961. — Т. 10 : Статьи. 1929-1955 / под ред.

Н. Н. Вильмонта и Б. А. Сучкова ; пер. с нем. под ред. В. Смирнова ; прим. В. Голанта. — С. 297–302.

28. *Маца І.* Мистецтво сучасної Європи [Текст] / Івана Маца // *Дмитрова А.* З історії всевітнього театру : підручна книга / за ред. О. Білецького. — [Х.] : Держ. вид-во України, 1929. — С. 439–449.

29. *Мейерхольд В. Э.* Из дневника (1907–1912). I. Max Reinhardt (Berliner Kammerspiele) (1907 г.) [Текст] / В. Э. Мейерхольд // *Мейерхольд В. Э.* Статьи, письма, речи, беседы / коммент. А. В. Февральского : в 2 ч. — М. : Искусство, 1968. — Ч. 1 : 1891–1917. — 350 с.

30. Мнемозина : Документы и факты из истории отечественного театра XX века [Текст] / ред.-сост. В. В. Иванов. — М. : Индрик, 2009. — Вып. 4. — 886 с.

31. *Немирович-Данченко В. И.* Рецензии. Очерки. Статьи. Интервью. Заметки : 1877–1942 [Текст] / В. И. Немирович-Данченко ; сост., вст. ст., коммент. А. М. Фрейдиной. — М. : ВТО, 1980. — 375 с.

32. *Пискатор Э.* Политический театр [Текст] / Эрих Пискатор ; авториз. пер. М. Зельдович. — М. : ГИХЛ, 1934. — 256 с.

33. *Райнгардт М.* Про актора, акторство і публіку : нотатки [Текст] / Макс Рейнгардт // Макс Райнгардт : Я лише театроман. Листи, промови, статті, інтерв'ю, розмови, уривки з режисерських книг / пер. з нім. — Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2015. — С. 160–168.

34. *Райнгардт М.* Про сучасне акторське мистецтво і роботу режисера з актором [Текст] / Макс Райнгардт // Макс Райнгардт : Я лише театроман. Листи, промови, статті, інтерв'ю, розмови, уривки з режисерських книг / пер. з нім. — Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2015. — С. 121–141.

35. Райнгардт про своє «Чудо» та плани на майбутнє : Розмова [1914] // Макс Райнгардт : Я лише театроман. Листи, промови, статті, інтерв'ю, розмови, уривки з режисерських книг / пер. з нім. — Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2015. — С. 88–98.

36. *Райх Б.* Вена — Берлин — Москва — Берлин [Текст] / Б. Райх. — М. : Искусство, 1972. — 458 с.

37. *Райх Б., Лацис А.* Рейнгардт [Текст] / Б. Райх, А. Лацис // История западноевропейского театра : учеб. пособ. : в 8 т. / под ред. Г. Н. Бояджиева и Е. Л. Финкельштейн. — М. : Искусство, 1970. — Т. 5 : 1871–1918. — 640 с.

38. *Райнгардт М.* О театре, который мне видится в будущем [Текст] / Макс Рейнгардт // Искусство режиссуры за рубежом. Первая половина XX века : хрестоматия. — СПб. : Санкт-Петербургская гос. акад. театрального искусства ; Изд. «Чистый лист», 2004. — С. 55–60.

39. *Стайн Дж. А.* Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці [Текст] / Дж. А. Стайн : у 3 кн. ; пер. з англ. — Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2004. — Кн. 3 : Експресіонізм та епічний театр. — 288 с.

40. *Таиров А. Я.* Лекция «Современная театральная ситуация (о русском и западном театре)». Прочитана в Камерном театре 2 февр. 1923 г. [Текст] / А. Я. Таиров // Мнемозина : Документы и факты из истории русского театра XX века / сост. и общ. ред. В. В. Иванов. — М. : ГИТИС, 1996. — Вып. 1. — 287 с.

41. *Фриче В. М.* Театр в современном и будущем обществе [Текст] / В. М. Фриче // Кризис театра : сб. ст. — М. : Проблемы искусства, 1908. — 187 с.

42. *Фукс Г.* Революция театра: История Мюнхенского художественного театра [Текст] / Г. Фукс ; пер. с нем., ред. А. А. Вольнский. — СПб. : Грядущий день, 1911. — 287 с.

43. Хрестоматия по истории западного театра на рубеже XIX–XX веков [Текст] : учеб. пособ. для

учащихся театральных учебных заведений / под ред. А. А. Гвоздева. — М.; Л.: Искусство, 1939. — 377 с., [1] с.

44. *Чехов М. А.* Жизнь и встречи [Текст] / М. А. Чехов // *Чехов М. А.* Литературное наследие : в 2 т. — М., 1995. — Т. 1 / Ред. кол. Н. Б. Волкова, М. О. Кнебель, Н. А. Крымова и др.; общ. науч. ред. М. О. Кнебель, ред. Н. А. Крымова, сост. И. И. Аброскина, М. С. Иванова, Н. А. Крымова, комм. И. И. Аброскиной и М. С. Ивановой. — 2-е изд. испр. и доп. — М.: Искусство 1995. — Т. 1 : Воспоминания. Письма. — 542 с.

45. *Эсслин М.* Театр на рубеже веков (1890–1920) [Текст] / М. Эсслин // Иллюстрированная история мирового театра : пер. с англ. / под ред. Дж. Рассел Браун; под общ.рукр. А. Можяева, Н. Фальковская, В. Фомичев. — М.: БММ АО, 1999. — С. 341–379.

46. *Bab J.* Макс Рейнгарт : Пер. с рукописи Зигфр. Ашкинази [Текст] // Ежегодник императорских театров. — 1913. — Вып. III. — С. 52–62.

47. *Bab J.* Письмо из Берлина [Текст] // Ежегодник императорских театров. — 1913. — Вып. II. — С. 98–103.

48. *Cartier H.* The Theatre of Max Reinhardt [Текст]. — N. Y. : Mitchell Kennerly, 1914. — 332 p.

49. *Leyko M.* Teatr urzeczywistnionych marzen [Текст] // *Reinhardt M.* O teatrze i aktorze. Przeklad i opracowanie Malgorzata Leyko. — Gdansk : Slowo / Obraz terytoria, 2004. — S. 3–38.

50. *Mebring W.* Simply Classical! An Orestia With a Happy Ending [Текст] // Dada performance / Ed. by Mel Gordon. — N. Y.: Paj Publications, 1987. — С. 65–75.

51. *Puchner M.* Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality, and Drama. — Baltimore ; L. : The Johns Hopkins University Press, 2002. — 234 с.

52. *Reinhardt M.* O aktorze, aktorstwie i publiczności. Notatki [Текст] // *Reinhardt M.* O teatrze i aktorze. Przeklad i opracowanie Malgorzata Leyko. — Gdansk : Slowo / Obraz terytoria, 2004. — С. 156–162.

53. *Reinhardt M.* O sztuce teatru [Текст] / Max Reinhardt // *Reinhardt M.* O teatrze i aktorze. Przeklad i opracowanie Malgorzata Leyko. — Gdansk : Slowo / Obraz terytoria, 2004. — С. 79–82.

54. *Reinhardt M.* O teatrze idealnym [Текст] / Max Reinhardt // *Reinhardt M.* O teatrze i aktorze. Przeklad i opracowanie Malgorzata Leyko. — Gdansk : Slowo / Obraz terytoria, 2004. — С. 85–90.

55. *Reinhardt M.* Teatr dla pieciu tysiecy [Текст] / Max Reinhardt // *Reinhardt M.* O teatrze i aktorze. Przeklad i opracowanie Malgorzata Leyko. — Gdansk : Slowo / Obraz terytoria, 2004. — С. 93–95.

56. *S.* [рец.: Friedrich Freksa. Erwin Bernsteins theatralische Sendung. Theaterroman in 2 Banden. Derselbe. Hinter der Rampe. Theaterglossen. Beide bei Georg Derselbe. Hinter der Rampe. Theaterglossen. Beide bei Georg Mueller, Muenchen und Leipzig, 1913] [Текст] // Ежегодник Императорских театров. — 1913. — Вып. III. — С. 76–77.

57. *Sbomit Mitter.* Max Reinhardt [Текст] // Fifty key theatre directors ; Ed. by Shomit Mitter and Maria Shevtsova. — L., N. Y. : Routledge, 2005. — С. 21–26.

58. *Styan J. L.* Max Reinhardt [Текст]. — Cambridge University Press, 1982. — 175 с.

Клековкін Олександр. «Еклектика» Макса Райнгардта

У розвідці здійснено спробу визначити основні принципи творчості одного з «отців театральної режисури» — Макса Райнгардта. Акцентовано прагнення Райнгардта до поліморфізму, гетерогенності, самодостатності святкової театральності і гри як базових категорій його театру. Від початку XX століття ставлення до пропегованих Райнгардтом принципів визначило виокремлення у режисурі двох основних напрямів: сповідування проголошеного ендегенного стилю (підпорядкування кожної вистави обраній разі і назавжди системі прийомів, що особливо яскраво виявилось у театрі психологічного реалізму, експресіонізму тощо) і пошуку для кожної вистави нового стилю виконання, включаючи не лише манеру акторського існування на сцені, а й просторове вирішення вистави). Згодом шляхом Райнгардта пішли, або принаймні прагнули йти, в межах умов, у яких їм довелося працювати, інші режисери — Всеволод Мейерхольд, Лесь Курбас, Пітер Брук, Джоржо Стрелер, Георгій Товстоногов.

Ключові слова: Макс Райнгардт, театральна режисура, еклектика, театральна система.

Клековкин Александр. «Эклектика» Макса Рейнгардта

В исследовании предпринята попытка определить основные принципы творчества одного из «отцов театральной режиссуры» — Макса Рейнхардта. Акцентировано стремление Рейнхардта к полиморфизму, гетерогенности, самодостаточности праздничной театральности и игры как базовых категорий его театра. С начала XX века отношение к пропагандируемым Рейнхардтом принципам определило выделение в режиссуре двух основных направлений: следование провозглашенному эндогенному стилю (подчинение каждого спектакля выбранной раз и навсегда системе приемов, что особенно ярко проявилось в театре психологического реализма, экспрессионизма и т. д.) и поиска для каждого спектакля нового стиля исполнения, включая не только манеру актерского существования на сцене, но и пространственное решение спектакля). Впоследствии по пути Рейнхардта пошли, или по крайней мере стремились идти, в пределах условий, в которых им пришлось работать, другие режиссеры — Всеволод Мейерхольд, Лесь Курбас, Питер Брук, Джоржо Стрелер, Георгий Товстоногов.

Ключевые слова: Макс Рейнхардт, театральная режисура, еклектика, театральная система.

Klekovkin Olexander, DSc, Prof. The «Eclectic» by Max Reinhardt

The study attempted to define the basic principles of work of one of the «fathers theater producers» — Max Reinhardt. Accented desire Reinhardt polymorphism, heterogeneity of self-sufficiency festive tea-neutrality and the playing as the basic categories of his theater. Since the beginning of the twentieth century attitude toward Reinhardt advocated the principles defined in directing the allocation of the two main directions: follow proclaimed endogenous style (the subordination of each performance chosen once and for all reception system, which is especially apparent in the theater of psychological realism, expressionism, etc.) and the search each play a new style of performance, including not only the existence of the manner of acting on stage, but also spatial resolution performance). Later, on the way Reinhardt went, or at least tried to keep within the conditions in which they had to work other directors — Vsevolod Meyerhold, Kurbas, Peter Brook, Giorgio Strehler, Georgy Tovstonogov.

Keywords: Max Reinhardt, theater produce, eclectic, theater system.