

НЕМЕЦКИЙ ТЕАТР КОНЦА XIX - НАЧАЛА XX ВЕКОВ. ФОРМИРОВАНИЕ НОВОГО СЦЕНИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА

А.Ю. Воробьев

Московский Архитектурный институт (Государственная академия), Москва, Россия

Аннотация

Развитие театра в Германии конца XIX – начала XX века можно разделить на три направления. Первое направление – возрождение принципов открытой сцены-площадки театра английского типа времен Шекспира. Второе направление – формирование Нового сценического пространства в контексте социальных изменений в городе и стремительного развития новой парадигмы модернистского искусства. Третье направление (консервативное) рассматривало модернизацию существующей традиционной сцены, как в архитектурном, так и в техническом отношении.

В рамках данной статьи рассматривается проблема формирования и развития Нового театра в контексте двух направлений: «шекспировской» сцены-площадки и «тотального» театра. На фоне изменений в структуре общества и социальных преобразований проблема показана на примере эволюционного развития системы «зрительный зал – сцена». В статье описан процесс перехода от традиционной к новой сцене через «шекспировскую сцену» как первую ступень на пути к Новому театру.

Ключевые слова: «тотальный театр», синтетический театр, кулисная сцена, пространство общения, общедоступность

GERMAN THEATRE. THE TURN OF THE XIX AND XX CENTURY. NEW SCENIC SPACE FORMATION

A. Vorobyev

Moscow Institute of Architecture (State Academy), Moscow, Russia

Abstract

Theater development in Germany of the end XIX – the beginnings of XX-th century can be divided into three directions. The first direction is revival of principles of an open scene-platform of an English type theater of Shakespeare's times. The second direction is formation of New scenic space in a context of social changes in a city and prompt development of a new paradigm of modernistic art. The third direction (conservative) considered modernization of an existing traditional scene in architectural and technical aspects.

Within the limits of given article the problem of formation and development of New theater in a context of two directions is considered: "a Shakespearean" scene-platform and "total" theater. Against changes in structure of a society and social transformations the problem is shown on an example of evolutionary development of system «auditorium – a scene». In article the process of transition from traditional scene to a new one through «a Shakespearean scene» as the first step on a way to New Theater is described.

Keywords: "total theatre", synthetic theatre, link stage, communication space, general accessibility

Введение. Основные тенденции в европейском театре конца XIX века

Реформаторские тенденции, которые преобладали в театральной жизни с середины XIX века и до Первой Мировой войны, формировали новый понятийный аппарат театральной эстетики модернистского театра. Прежде театр понимали как принципиально независимую, автономную форму искусства. Реформистские концепты обернулись против традиций. Старая система функционирования театров формировалась под влиянием ограничений свободной работы театральных заведений.

В это самое время в странах Европы происходило срастание художественного театра «высокого уровня» и постановок, отвечающих на «низкие» потребности малообразованной публики, которой в процентном отношении насчитывалось немало. Классический репертуар должен был ставиться в специальных государственных театрах. Такие театры пользовались не очень большой популярностью среди основной массы горожан. Придворные театры, которые преимущественно использовали классический репертуар, наряду с общей тенденцией также утрачивали свою, основополагающую роль. Хотя правивший тогда в Германии король Георг II фон Майнинген являлся творческим управляющим своего придворного театра, где использовался практически только традиционно классический репертуар, но широкие массы его не принимали, потому что не понимали, так как этот репертуар требовал высокого интеллектуального уровня подготовки для восприятия действия.

Декларированные придворный театральный стиль и придворные «правила хорошего тона» чересчур контрастировали с повседневным опытом и легкостью восприятия публикой натуралистического образа. Натурализмом Европа была пронизана примерно с 1880 по 1900 гг., и он стал неотъемлемой частью городской театральной культуры. При этом в самом натурализме были свои поиски содержания театра, общественно значимой функции и абсолютной трактовки видения. Режиссёр становился творческим «двигателем» театральных постановок, не будучи обязанным строго следовать литературному содержанию.

Все реформистские течения в театре имели общую идейную основу вагнеровского смысла «синтетического произведения искусства», созданного объединением отдельных видов искусств по аналогии с происхождением Ницшеанского театра из культа и музыки, теорию которого он изложил в работе «Рождение трагедии из духа музыки». Достижимый статус-кво в границах взаимодействия театра и деятельности должен был испытываться в форме лабораторной деятельности. Театр должен был выделяться из будничной повседневности в контексте праздника. Не придворного праздника, а для народа, для нации.

Театр в Германии на рубеже XIX-XX века

В истории сцены начала XX века особое место принадлежит немецкому театру. Ни в одной стране Европы не возникло столько новаторских идей и столько театральных зданий традиционного и нетрадиционного типа, как в Германии. Реформаторское движение в немецкой театральной архитектуре началось в 30-е гг. XIX века, благодаря работам выдающихся архитекторов Ф. Шинкеля и Г. Земпера. Шинкель восстаёт против иллюзорной сцены, убивающей фантазию зрителя. «Если бы наша сцена, - пишет он, - вместо сложной декорации представляла только стену с одной картиной на ней, она служила бы символическим фоном и давала возможность свободного развития фантазии». [1, стр.49] Идеи подобного рода появились ещё в XVIII веке, но Шинкель - один из первых, кто попытался теоретически обосновать подобное решение сцены. Потом театральные взгляды Шинкеля были развиты его учеником и последователем архитектором Г. Земпером. (Рис. 1)

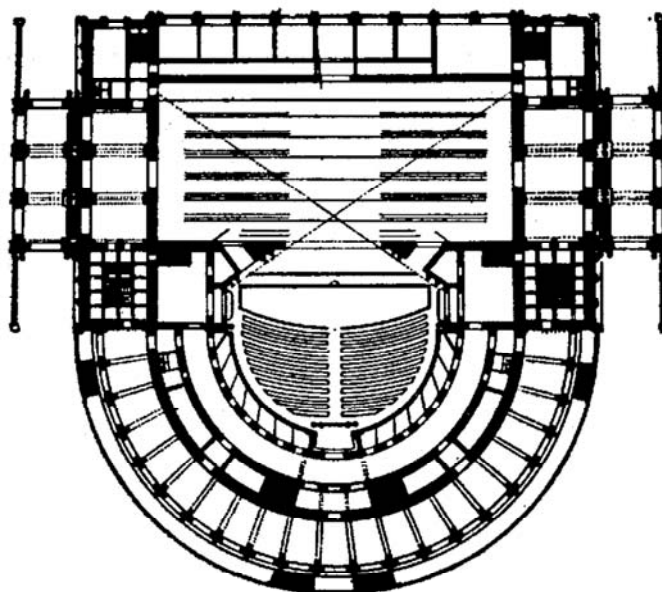


Рис. 1. План Королевской оперы в Дрездене (арх. Г. Земпер. 1835г.)

В 1835 году он закончил предварительный проект Королевского театра в Дрездене, который должен был сменить старое здание. «Генеральная идея проекта заключалась в достижении максимально широкого контакта между актёрами и зрителями и в замене кулисно-арочной системы оформления спектакля живописными декорационными задниками». [2, стр.8] В проекте были предусмотрены две сценические площадки: одна из которых располагалась в зрительном зале и была окружена с трёх сторон капитальными стенами, архитектурный декор которых служил постоянной декорацией, другая – находилась позади первой и имела вид вполне традиционной сцены-коробки.

Передняя сцена предназначалась для актёров, а задняя – для установки декораций на фоне живописного горизонта-панорамы. В качестве доводов по разделению сцен Земпер приводит следующие:

Во-первых, облегчается художественное воздействие на публику, так как установка кулис становится излишней, а суть декораций передавалась за счет живописного задника.

Во-вторых, расположение действия в центре зала благоприятно в отношении оптики и акустики.

В-третьих, исключены нелепые ситуации при рассматривании декораций в профиль.

Так Земпер соединил игровую площадку со сценой закрытого типа. Актёр выводился из изобразительной среды спектакля вперёд, ближе к зрителям и действовал на некоем декорационном фоне. В своем проекте Земпер не пытался стереть границу между актером и зрителем. Большая оркестровая яма и высоко поднятый подиум создавали своеобразный водораздел между залом и игровой сценой. «Расположение игровой сцены в объёме зрительного зала свидетельствует лишь о стремлении сблизить зрителей и актёров, подать актёров как бы крупным планом, «рельефно». [2, стр.10]

Земпер считал лучшей формой зрительного зала полукруг. Такая форма была естественной: толпа людей на улице, привлечённая каким-либо событием, всегда группируется в виде полукруга. Для лучшего восприятия каждый из толпы стремится подойти ближе к предмету восприятия. Это индивидуальное стремление вступает в противоречие с количеством людей, с толпой. Выдвинув игровую площадку вперёд и

отказавшись от околопортальных лож, Земпер положил начало реформе зрительного зала. Из-за своей необычности проект был отвергнут, что сам архитектор объяснял «устойчивостью сложившихся традиций на оперной и балетной сцене».

Рихард Вагнер. Концепция «всемирного» театра в контексте диалога синтетического театра и театра массового действия

С именем Земпера связаны многие экспериментальные проекты и постройки, в том числе знаменитый театр в Байройте для предъявления тетралогии Р. Вагнера «Кольцо Нибелунга» 1876 года. В историю это здание вошло под названием «Театр Вагнера в Байройте». Будущий театр мыслился композитором как учреждение для организации театрально-музыкальных фестивалей, которые способствовали бы созданию национальной оперной школы и развитию художественного вкуса немцев, что доказывает исключительную роль театра в общении между людьми и установлению между ними особых культурных объединяющих связей. Идея Вагнера заключалась в том, чтобы расположить театр в небольшом городке, жители которого не знают музыкального театра, а потому свободны от рутинных вкусов и легко поддаются театральному «воспитанию». Город и театр должны были представлять одно целое, единое поселение, где театр являлся бы главным культурообразующим элементом.

Связи деятельности в городе и деятельности в театре возникали на основе общей цели объединения. Гуляя под открытым небом на тихой природе в вечерних сумерках, публика привлекалась бы в театр торжественным звуком невидимого оркестра. Вагнер, возродив первоначальный смысл музыкальной драмы, попытался сделать синтетическое оперное действие доступным широким слоям населения, сделать элитарную оперу массовой, тем самым соединить в едином пространстве театр «высокого интеллектуального уровня» и культуру восприятия массового действия. Сочленяя эти понятия, он хотел распространить высокий уровень культуры восприятия интеллектуального действия в массе, германскому обществу, посредством со-деятельности ради общей для всей нации цели – объединения страны.

В отличие от разделения опер Верди и Россини на отдельные сцены и фрагменты, Вагнер, приближая оперу к жизни, выстраивал сквозные вокально-симфонические сцены, постепенно переходящие одна в другую. Он считал, что свободное искусство должно твориться массой, сообществом. Однако, в «Байройтском храме» существенному изменению были подвержены лишь зрительская часть и сами условия восприятия действия зрителем: единый угол зрения, увеличенная оркестровая яма, невидимый приглушенный оркестр и др. – все эти элементы не изменяли структуру сценического пространства. Концепция Вагнера работала односторонне. Сцена никак не взаимодействовала с залом – портал продолжал работать разграничителем между публикой и актерами, несмотря на всевозможные архитектурные ухищрения архитектора. Сцена «двигалась» к зрителю формально, через продолжение якобы нейтральных кулисных стенок и отсутствия барьера в виде оркестровой ямы.

Синтетическое действие происходило только на сценической площадке. Автор изменил восприятие опер, но не изменил взаимовлияние публики и действия. Развитие действия предполагало движение в одном направлении, от режиссера к публике. Обратная связь как взаимообщение, отсутствовала. Новую оперу могла воспринять только та элитарная публика, которая знала предшествующие оперы. Вагнер приблизил организацию со-деятельности актеров в постановке к публике, но это взаимовлияние не было решено на уровне организации пространства «сцена - зрительный зал». Архитектурные изыски в зрительном зале оставались лишь иллюзорной декорацией приближения зрителя к действию, но сам зритель оставался за пределами зеркала сцены. Структура здания театра оставалась традиционной: старый ярусный зрительный зал был заменен амфитеатральным залом-сектором. (Рис. 2, Рис. 3)

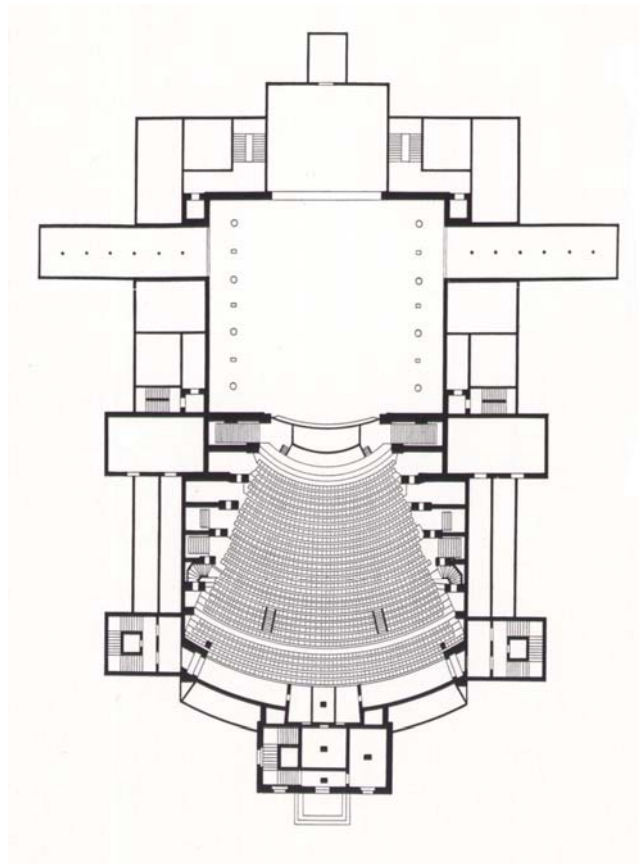


Рис. 2. Театр Вагнера в Байройте. План. (арх. О. Брюквальд. 1876 г.)



Рис. 3. Театр Вагнера в Байройте (фото интерьера зала)

Работая с Земпером, Вагнер выдвигал требование амфитеатрального расположения зрительских мест. Он считал, что такое расположение смогло бы решить очень важную задачу – сделать оркестрантов невидимыми для зрителей, так как видимый оркестр, по мнению Вагнера, разрушает сценическую иллюзию. В ярусном же зале скрыть оркестровую яму невозможно, так как лучи зрения сидящих в ложах слишком круто падают на пространство оркестра и авансцены. Главной реформе подверглись зрительный зал и передняя часть сцены - просцениум. Впервые в Западной Европе сцена-коробка получила амфитеатральный зрительный зал и развитую игровую площадку перед сценой. Амфитеатр

давал новый принцип группирования зрителей и создавал качественно новые условия восприятия.

«Благодаря небольшому уклону мест вертикальный угол зрения стал почти одинаковым для всех сидящих в зрительном зале».[2, стр.14] Амфитеатральное расположение позволило бы до минимума сократить неизбежную разницу между вертикальным и горизонтальным углом зрения. В театре Вагнера последний возвышался над сценой всего лишь на 5 метров, следовательно, зритель, сидящий в этом ряду, смотрел на сцену под углом примерно равным 10 градусам. Для зала Венской оперы, которая была построена за 10 лет до открытия театра в Байройте, эти показатели составляли соответственно 10 метров и 38 градусов. Это касается мест, расположенных по оси зала. На местах же, расположенных у портала сцены ярусного зала, угол зрения на сцену увеличивается до 60 градусов, что влияет на восприятие действия – это значит, что с верхнего яруса актеры воспринимаются на фоне планшета сцены, а с нижнего – на фоне декораций.

Зрители получают совершенно разное впечатление от спектакля, что Вагнер никак не хотел допускать. В плане зрительный зал имел форму сектора. Параллельно порталной стене в театре располагались декорированные «стенки», которые не были доведены до потолка. Ширина таких стенок, подчиняясь форме сектора, увеличивается по мере удаления их от сцены. Такое устройство порталной стены служит своеобразным продолжением перспективы сценических декораций. Итогом служит общее единение пространства сцены и зала. Амфитеатр давал публике равноправие не только в аудиовизуальном плане, но и в социальном. Он отменил все социальные разграничения, характерные для ярусного зала, и объединил всех зрителей в единую массу без различия в чинах и званиях. Размещение «невидимого» оркестра под частью просцениума и авансцены позволило сократить дистанцию между игровой площадкой и зрителями. Оркестр, который насчитывал около 115 музыкантов, получал большое помещение. Такое решение оркестровой ямы стало образцовым, ему до сих пор следуют все театры мира, оснащенные сценой-коробкой.

Сценическая коробка была выдержана в пропорциях, близких к квадрату, что характерно для сцен, оборудованных классической оперной машинерией. Вагнер изменил процесс предъявления действия – структура действий на сцене была приближена к жизни, но объемно-пространственная структура сцены не была преобразована.

Изменения зрительного зала касались структурной организации пространства и связей между ними, однако со-деятельность горожан в пространстве зала оставалась традиционной. Смычки синтетического театра как организации пространства и многофункциональности в едином зале не произошло. На фоне попытки Вагнера совместить «высокое» и «низкое», реформы сценической архитектуры зрели вместе с процессом становления режиссёрского театра. «Борьба против традиционной сцены объединяла все реформаторские силы на рубеже XIX-XX веков. Сцена-коробка должна быть разрушена, она перестала отвечать требованиям времени – так полагали многие».[2, стр.24]

Петер Беренс и Георг Фукс. «Храмовые танцы» в колонии художников

В 1899 году в Дармштадте теоретик театра и драматург Г. Фукс, работавший в программном журнале Коха, и архитектор П. Беренс, один из ведущих представителей Югендштиля, вели оживленные дискуссии о новой форме театрального пространства. Их идеи были нацелены на критику и преобразование существующего традиционного театра в контексте новой праздничной культуры, и новое жизнестроительство в индустриальном обществе.

Беренс, вдохновленный эстетикой синтетического произведения искусства («Gesamtkunstwerk») Р. Вагнера, набрасывает проект театра-храма, в котором должен был осуществляться синтез материально-практического «низа» и духовно-религиозного «верха». Утопия религиозно-театрального единства русских символистов Вячеслава Иванова и Андрея Белого, дала Беренсу повод для критики современного ему театра с точки зрения его пространственной организации и функции. По Беренсу, в театре, прежде всего,

необходимо преодолеть разобщенность сцены и зрительного зала, а также отказаться от использования в оформлении сцены линейной перспективы.

«Новый театр-храм должен был оставлять за собой иллюзию натуральности действия и окружения». [11, стр.15] Согласно теории Фукса изначально люди собирались для проведения ритуалов на одном и том же священном месте. Бесконечные ритуальные танцы утапывали землю, которую затем покрывали циновками для удобства выступающих. Так появилась сцена. Зрители, в свою очередь, для удобства созерцания действия размещались на холме. Так появился амфитеатр. Театр был готов! Остальное уже было вторично, связано с комфортом из-за климатических и других особенностей места. Беренс и Фукс располагали свое здание в природном ландшафте. План зрительного зала, покрытого светопрозрачным куполом, рассекался линиями по типу греческого креста, который ориентировался по четырем сторонам света. Три части были спроектированы для зрителей, четвертая, южная – для игры актеров, причем дневной свет, проникавший внутрь через стеклянный купол, освещал плоскость сцены. (Рис. 4)

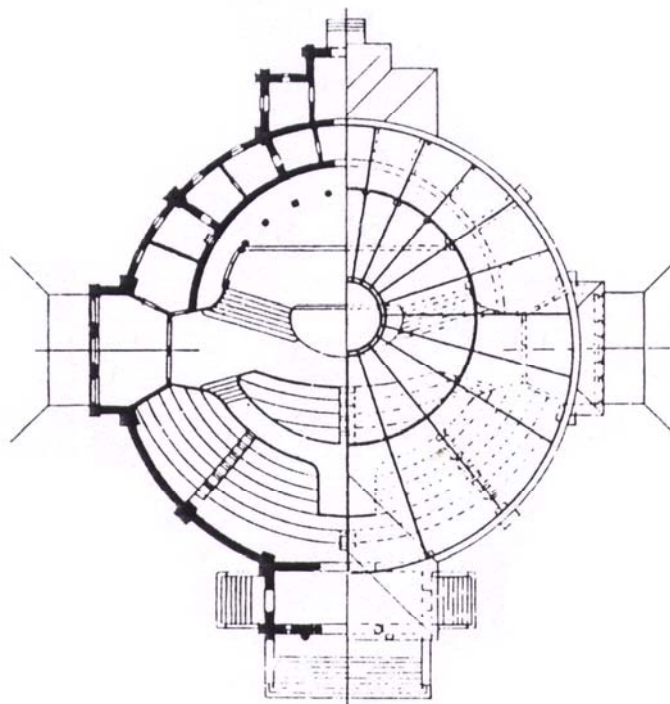


Рис. 4. Проект театра в Дармштадте. План (арх. П. Беренс. 1900 г.)

Во время антрактов зрители также могли любоваться природными ландшафтами: долинами и горами. Фойе и вестибюль отсутствовали, публика попадала в зал прямо с улицы. Расстояние между рядами было большим, и движение людей было свободным. Пространство сцены и зала было единым. П. Беренс и Г. Фукс представляли идеальный театр как культовое место, близкое к природе. Праздничное действо, подобное древнему ритуалу, освещалось природным светом через стеклянный купол, который должен был ограничивать пространство общины. Выразительность действия должна была достигаться наиболее слаженным взаимодействием искусств при отсутствии сценической машинерии.

В проекте театра как ритуального действия объединение публики достигалось за счет ее отсечения от внешних условий наподобие общинной формы организации. Актеры и зрители являлись якобы членами одной «общины». Взаимодействие функций в общем объеме не было организовано какими-либо объемными формами. Театр строился на четком многофункциональном процессе подобно массовой совместной деятельности. Игровой процесс и процесс восприятия зрителем пространственно становились равноценными.

Хеллерау: проблема взаимодействия функций в едином пространстве

Хеллерау – немецкий садовый поселок, основанный мебельным фабрикантом Карлом Шмидтом-Хеллерау для размещения там своих мастерских. Институт в Хеллерау, основанный на основе принципов системы Эмиля Жака-Далькроза, объединял в себе стремления практически всех направлений реформаторского движения рубежа XIX-XX веков. Он суммировал требования многих движений за реформы жизни, работы, образования, архитектуры и театра, стараясь найти между ними компромисс. Учебное заведение Э. Жака-Далькроза в Хеллерау не было оформлено как театральное сооружение. Оно было реализацией концепции многофункциональности в пространстве для постановок и формирования определенного восприятия в контексте театрального общения.

Принципы музыкального образования Жака-Далькроза, реформы театра и сценографии художников А. Аппиа и А. Зальцманна сформировали целостное архитектурное решение пространства, которое было поручено проектировать Х. Тессену, архитектору, одному из представителей Немецкого Веркбунда. Учебное заведение, с одной стороны, было частью идеи мецената Вольфа Дорна создать ячейку передового общества, понимающего идеи города-сада Хеллерау, с другой – получить альтернативную социально и гуманистически ориентированную школу образовательных и жизнестроительных форм. Дорн поручил разрабатывать этот проект Тессену, который представлял архитектурный проект больше как социальную, нежели эстетическую задачу. Для умения оценивать получившийся результат, необходимо понять из каких первоначальных идей он формировался.

Дорн искренне верил в создание «идеального государства» путем внедрения нового воспитания, в основу которого он хотел положить идеи Жака-Далькроза. Идея предполагала такую школу для детей рабочих, но на практике впоследствии там стали обучаться студенты Жак-Далькроза из Женевской Консерватории. Система Жака-Далькроза заключалась в соединении музыки и движения тела, когда музыка становится связующим звеном. Традиционный балет Далькроз воспринимал как фиксацию моментов движения без учета музыки подобно росписям греческих ваз. Его ритмическая гимнастика помогала танцору осознать внутреннюю связь музыки и движения, воспитывала синтетическое восприятие духа музыки и движения.

Художник А. Аппиа, как и Далькроз, был также музыкантом и ярким вагнерианцем. Целью Аппиа было познать устройство и постановку синтетических видов действ, которые в Байройте, по его мнению, ставились неубедительно. Будучи музыкантом, он был неудовлетворен тем, как оформлялись действия на сцене. Они не соответствовали многосложной музыке Вагнера. Аппиа стремился найти такой способ сценического выражения, который полно выражал бы временную структуру музыки, проецируя ее в пространство. Устройство пластики сцены и пространства, которое выражалось в большей степени применением света, должно было отвечать устройству музыки. Живописные декорации при этом утрачивали свою роль на сцене. Для Аппиа была очень близка система Далькроза, которая могла обучать певцов с помощью физико-ритмического воспитания включаться в музыкальный порядок партитуры.

Совместная работа в 1906-1910 годах помогала обоим экспериментировать: одного с пространством и элементами действия, другого – с музыкой в той же системе. Для Аппиа стояла проблема отношений между актером и окружающими его во время действия декорациями. Трехмерность фигуры актера была неравнозначна по восприятию старым плоским живописным задникам. Театр представлялся Аппиа как элементарно устроенное пространство для работы актера, в котором используются только необходимые вещи. Развита была только световое оборудование. Так была сформулирована концепция «пустого пространства» как исходной точки при реализации замысла. Похожую концепцию в 1906 году начал исповедовать английский театральный и оперный режиссер и актер Э. Крэг. Он обратился к опыту ренессансного театра, изучив труды Серлио, в которых обратил внимание на расчерченный по законам перспективы, сокращающийся сценический пол. В результате появился набросок, на котором было изображено формирование пространства при помощи отвлеченных геометрических объемов. (Рис. 5)

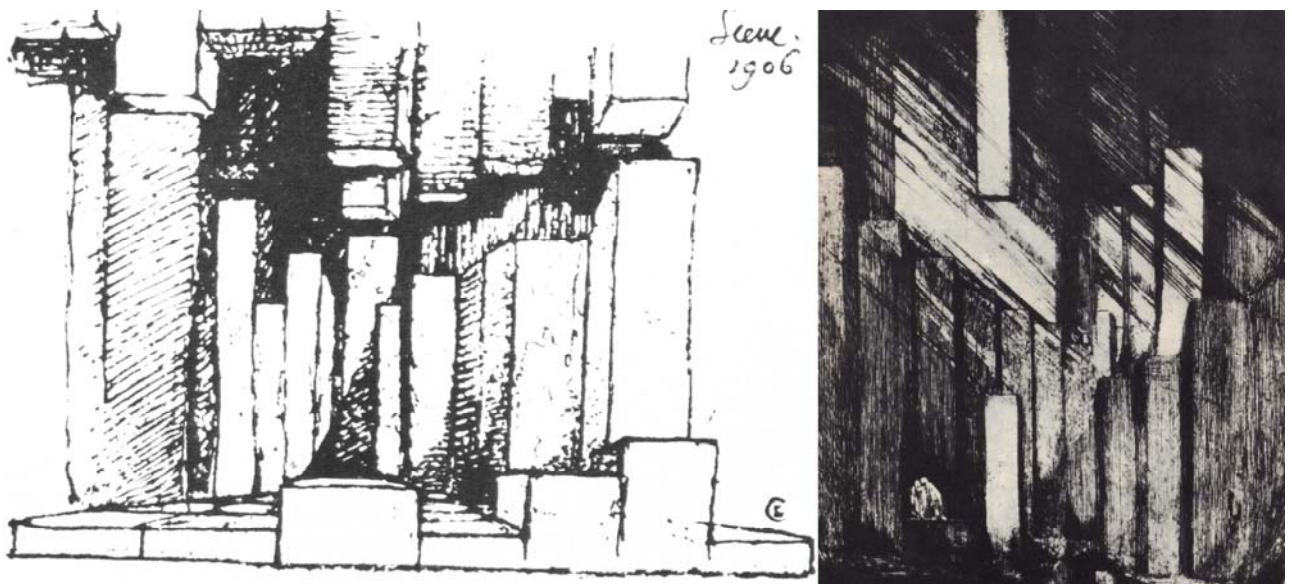


Рис. 5. Г. Крэг. «Эскиз сцены»

Крэг не предлагал рушить сценическую коробку, но идея движения в тех сценических условиях не могла полностью реализоваться. Даже появление вращающегося круга Крэгу было недостаточно. Он мечтал о настолько подвижной сцене, чтобы всеми ее элементами можно было дирижировать из единого пульта управления сценой.

В Институте Хеллерау уникальной должна была стать новая осветительная система, которую Далькроз назвал «оркестровкой движений». Сложнейшая аппаратура находилась на потолке и на стенах, которые были затянуты полупрозрачной тканью, пропитанной воском. За ней располагалось бесчисленное количество лампочек. Освещение зажигалось постепенно, по мере надобности оно усиливалось или смягчалось, делалось цветным или в полосу. Создание такой системы было заслугой русского художника А. Зальцмана. (Рис. 6)

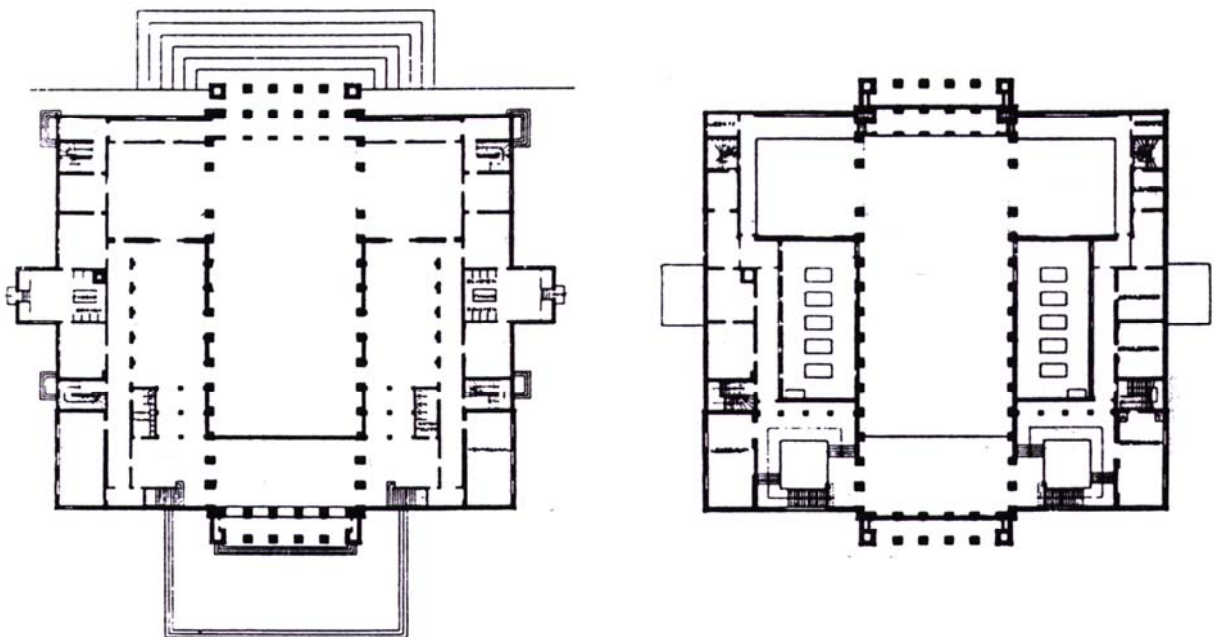


Рис. 6. Институт Э. Жака-Далькроза в Хеллерау (арх. Х. Тессенов. Планы этажей. 1912 г.)

Согласно программе институт должен был иметь восемь залов для упражнений, один большой лекционный зал, а также жилые и административные помещения с возможностью общего расширения объемов. В 1911 году был заложен первый камень здания института. После окончания строительства здания Хеллерау стал всемирно известным центром, куда стремились художники, музыканты, режиссеры для профессионального совершенствования и совместной работы. Эксперимент просуществовал до Первой Мировой войны, после чего Далькрозу пришлось покинуть Германию.

Проект института в Хеллерау является примером модели взаимодействия различных процессов деятельности в едином пространстве. Проблема многофункциональности и синтетического пространства была центральной при формировании синтетического театра массового действия. Этот институт был своеобразным «тренажером» организации деятельности, направленным на формирование целостности процесса со-деятельности в едином пространстве.

Макс Рейнхард: «Третья сцена» как синтез традиционного и модернистского театра

Театральная работа режиссера М. Рейнхарда была связана со старыми, заново структурируемыми игровыми пространствами. Он мечтал об альтернативе панорамному театру. Рейнхард не только теоретически обосновывал, но и, будучи прекрасным театральным предпринимателем, пытался экспериментировать и реализовывать свои идеи. Первоначально он был членом цитадели немецкого натурализма, но в 1898 году с группой единомышленников отделился, и они некоторое время давали представления в кабаре и частных театрах, постоянно меняя место выступления. Как и многие реформаторы сцены начала XX века, они выступали против натуралистической эстетики в театре. В своем «манифесте» труппа утверждала, что для выступления необходимо иметь три театра-сцены: камерный театр для интимно-психологических постановок и современных авторов, большой – для классики, третий – фестивальный, синтетический театр – для искусства всех эпох. Последний вариант планировался в виде амфитеатра, без кулис, без декораций.

В центре сцены должен был располагаться актер, который организовывал пространство с помощью одного лишь инструмента речи. Идеи массового театра были настоящим вызовом для его эстетики. Его концепция заключалась, в основном, в переустройстве существующих помещений, которая способствовала их театральной активизации. Несмотря на успех гастрольных постановок, Рейнхард мечтал о постоянном здании театра. С 1911 года ему было предложено множество вариантов зданий: Г. Дербург предлагал проект с использованием огромного кольца и вращающихся сцен; О. Стнад в 1917 году в Вене – театр с круглой сценой – ареной. Но прежде всего стоит отметить здание цирка А. Шумана, с которым велись переговоры об аренде или приобретении. (Рис. 7, Рис. 8, Рис. 9)

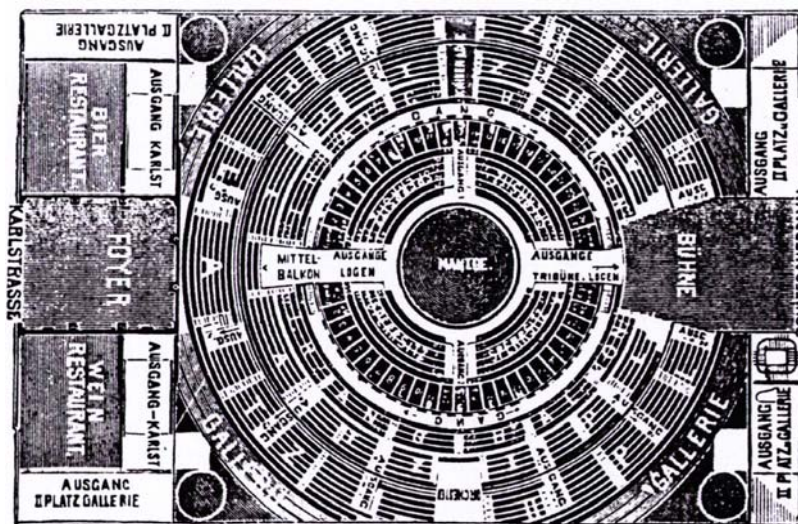


Рис. 7. Цирк Шумана. Берлин (план первого этажа. Около 1870 г.)

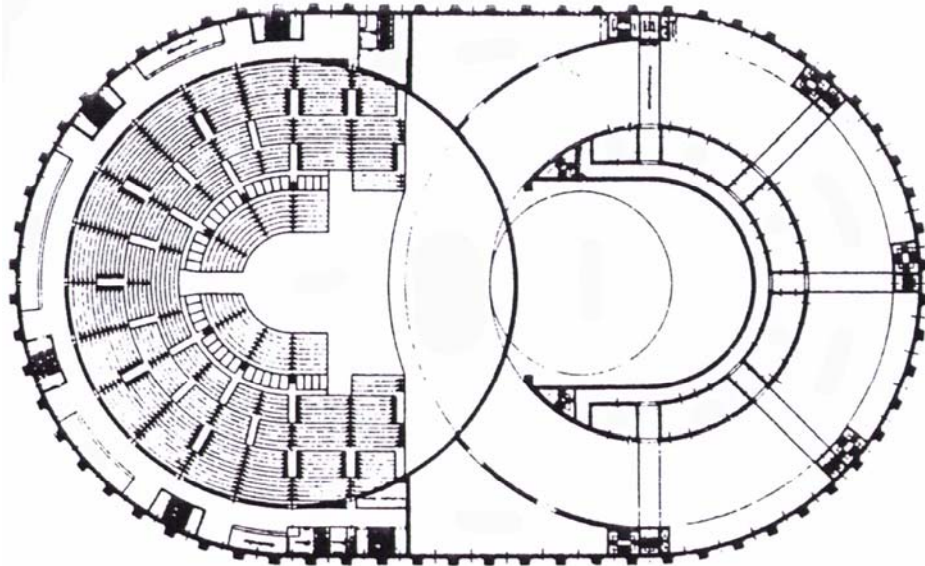


Рис. 8. Х. Дернбург. «Кольцевая и вращающаяся сцена» (план. 1911 г.)

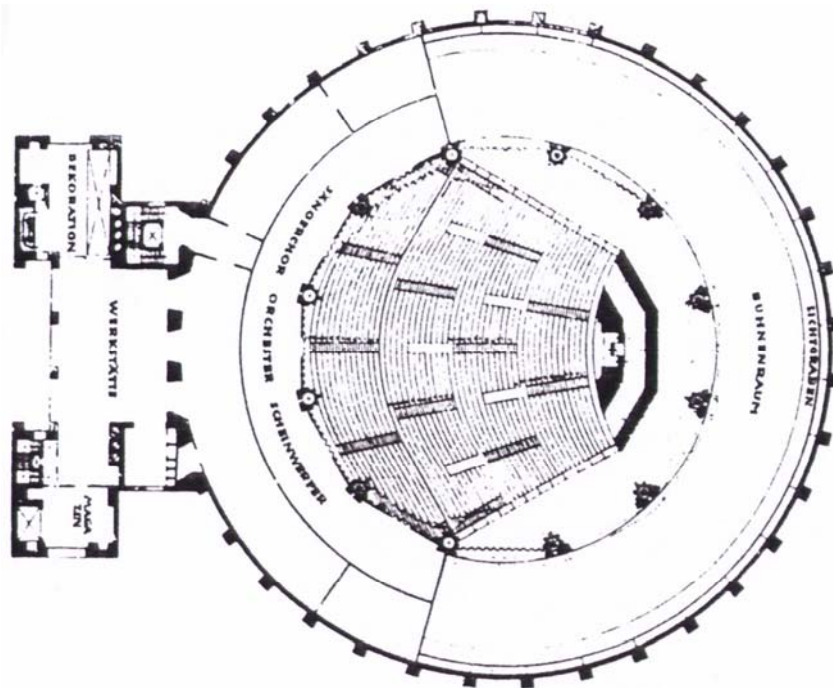


Рис. 9. О. Стрнад. Проект кольцевой сцены (план. 1921-1922 гг.)

В июне 1917 года Шуман освобождал помещения цирка «ради нужд военного времени». После долгих переговоров Рейнхард приобрел это здание цирка. В цирк это здание раньше также было перестроено в 1867 году из пространства крытого рынка. Новая перестройка в здание Большого Драматического театра тянулась долго по причине Первой Мировой войны и экономического кризиса. При перепланировке в новый театр стали вопросы расположения оркестра, так как имевшийся купол плохо влиял на отражение звуковых волн и на акустику в целом. В процессе стройки почти полностью обрушилась южная стена и закулисные помещения. Рейнхард привлек к строительству Х. Пёльцига, работавшего с ним еще ранее при оформлении одного из спектаклей. Задачей Пёльцига было объединение того, что уже было построено до него. Придуманые им «сталактиты» на потолке решили проблему акустики в зрительном зале. Еще одной проблемой были колонны фахверка в зрительном зале, оставшиеся от прежнего здания рынка. На арене планировались три вращающихся

сцены. Арену Рейнхард намеревался превратить в часть зрительного зала, а амфитеатр – в кольцевую сцену.

Купольный горизонт на сцене мог поворачиваться в любое положение и при помощи проекционного аппарата превращаться в реалистическое небо. Связь сцены с зрительным залом осуществлялась за счет трансформации авансцены. Двадцать восьмого ноября 1919 года зал был открыт. По трем сторонам огромного зала протянулся подковообразной формы амфитеатр. Пространство внутри образовывало открытую со всех сторон арену, над которой возвышался купол прежнего цирка. Передняя часть арены по всей ширине была оборудована подъемно-опускными механизмами. За ней располагался портал с оркестровой ямой, трансформирующейся в авансцену. Планшет сцены-коробки был оснащен поворотным встроенным кругом диаметром 18 метров. Впечатление плавно перетекающего пространства было подкреплено ступенчатым переходом, образуемым приподнятыми площадками передней сцены. (Рис. 10)



Рис. 10. Х. Пёльциг. «Гроссе Шауспильхаус» (Берлин. 1919 г.)

С ростом социального и экономического напряжения Рейнхард вынужден был всё чаще сдавать помещение театра в аренду. Во Вторую Мировую войну этот театр был разрушен и полностью восстановлен как увеселительное заведение Фридрихштадт-Паласт в ГДР.

Идея сочетания открытой сцены и сцены-коробки в театре М. Рейнхарда доведена до логического завершения. В проекте «Большого Драматического театра» в Берлине арена и сцена-коробка становятся равноценными. Пластические объемные декорации, поставленные на планшете сцены, не требовали колосников и штанкетных подъемников, кулис и других атрибутов классической сцены.

Вальтер Гропиус: «тотальная сцена»

Рождение на рубеже XIX-XX веков режиссерского театра вызвало новые театральные эксперименты по организации пространства действия, как по вертикали, так и по диагоналям. Динамика изменяемого универсального пространства по воле и проекту режиссера – цель большинства архитекторов всей первой половины XX века. Создание театра требовало комплексного подхода и учета различных факторов: общественной идеологии, городского и природного пейзажа, внутреннего определения театрального пространства, творческой концепции режиссера и др.

Волна революций породила в большой массе людей мысль: «все будет по-новому, лучше, чем было в прошлом». Идея системы нового жизнестроения овладевала населением.

Театр также не был на второстепенных ролях в изменяющейся жизни города. Государство часто использовало театр как инструмент воспитания общества, вкладывая большие субсидии в строительство больших залов для народной массы. Квинтэссенцией большинства концепций была идея «тотального театра, тотальной сцены - всенародного, общественного театра, центра объединения народных масс. Во-первых, отменялось имущественное и социальное деление людей в театре – упразднялись паркет и ложи, все места объединялись в едином пространстве. Во-вторых, театральная публика не ограничивалась элитой, театр становился общедоступным, для широкой массы трудящихся. Многие помещения в проектах претерпевали изменения по причине многократного увеличения количества посетителей. В-третьих, изменялось взаимоотношение актера с аудиторией.

В 1927 году В. Гропиус предложил свою идею «тотального театра», над которой он работал в Баухаус. Этот проект был разработан в Дессау вместе с молодым режиссером и актером Э. Пискатором. Послевоенные понятия «человек» и «человечность» стали символическими ценностями порядка и стабильности. Гропиус рассматривал театр не только как пропагандистский инструмент, а считал его мощной общественной движущей силой и источником новой городской энергетики. По сравнению с началом XIX века, «век машин» отодвинул человеческое существо на задний план. «Очищение» театра должно было происходить в дискуссиях по теоретическим и практическим проектам сценографии, отражающим жизнеспособность общества. Проект Гропиуса функционировал подобно машине, при помощи выстроенных друг за другом процессов со-деятельности механизмов.

Стеклянный фасад делал акцент не на собственной форме, а на инфраструктуре объекта. Гропиус использовал сочетание двух эллипсов: в форме плана, где пересекаются различные функциональные зоны, и в форме конструкций перекрытия зрительного зала. На пути зрителя сначала возникала стеклянная входная группа, затем – акустически закрытые помещения сцены. Гропиус видел в театре романтико-религиозную составляющую и придерживался ее во время всего проектирования, тогда как Пискатор хотел видеть «инструмент», «театральную машину». Такой проект требовал вложения больших денежных средств, что в условиях глубокого экономического кризиса было невозможно. Проект остался только на бумаге. (Рис. 11)

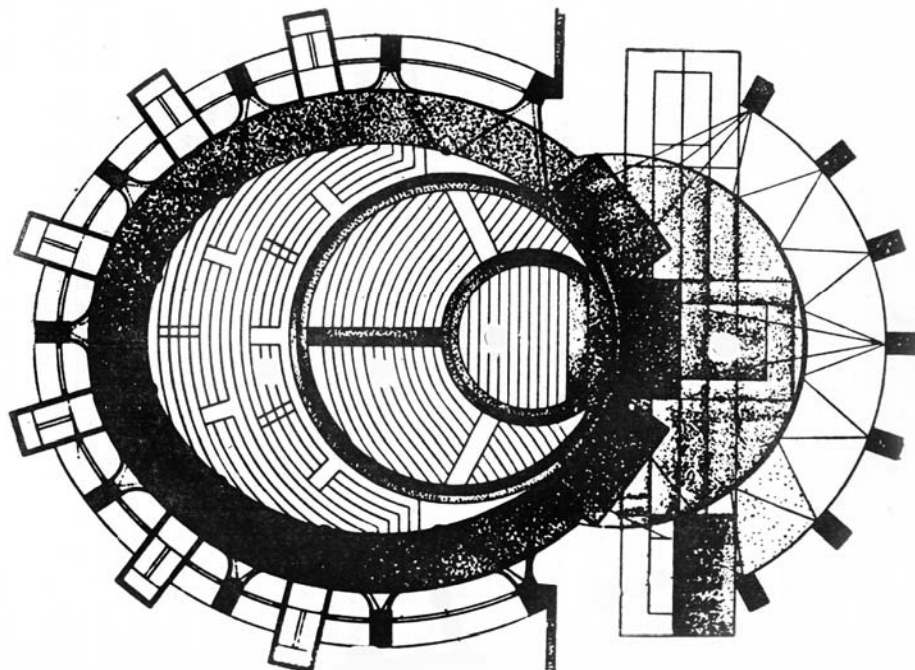


Рис. 11. «Тотальная сцена» Э. Пискатора (арх. В. Гропиус. План. 1927 г.)

Кроме проекта Гропиуса, в Германии также существовало множество проектов театра, которые выражали новую идею «тотальной сцены».

Форма сцены-арены была наиболее полно разработана в проектах архитектора Н. Бель-Гидеса. В его проектах «Театр № 14» и «Репертуарный театр», относящихся к 1922 году, фигурирует круглая или усеченная арена под купольным перекрытием. В «Театре № 14» окруженная зрителями арена снабжена подъемно-опускными механизмами. Смена декораций осуществлялась с помощью накатных площадок с декорациями в трюме под сценой. Освещение предполагалось осуществлять через отверстия в купольной оболочке зала. Проекты в итоге остались на бумаге, так как Бель-Гидесу не удалось привлечь своими концепциями внимание режиссеров. (Рис. 12)

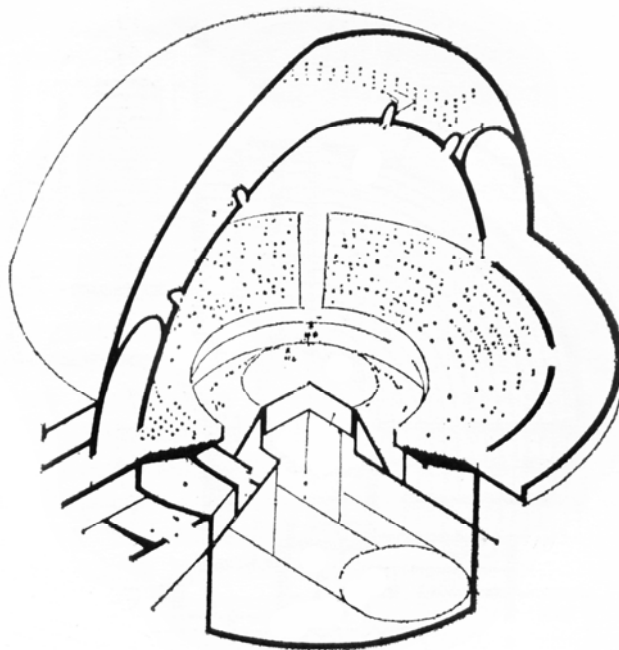


Рис. 12. Н. Бель-Гидес («Театр № 14»)

В проекте «U-театра» Ф. Мольнара сценическая часть состоит из трех сцен. Первая - «А»-сцена квадратной формы располагалась в центре зала. Эта площадка, размером 12 x 12 метров, служила для пространственного изображения действия людей, толпы, танца, акробатики, цирка. На втором плане располагалась «В»-сцена, которая двигалась по горизонтали с возможностью накатываться на первую сцену. Вместе они могли опускаться и подниматься. Вторая сцена, имеющая возможность перекрываться панелями занавеса, использовалась для показа «рельефных» явлений. Следующая за занавесом третья - «С»-сцена имела максимально возможное раскрытие зеркала сцены – 12 x 8 метров.

Её фоном служил гибкий горизонт. Буква «U» в названии театра означала «универсальный» и легла в основу формы плана зрительного зала. Если проекты Рейнхарда и Гропиуса-Пискатора предполагали драматические спектакли, то проект Мольнара уже отвечал требованиям синтетического театра с возможным проведением спектаклей варьете, цирка, драмы и других видов. (Рис. 13)

Проект театра-шара А. Вайнингера, относящийся к 1924 году, задумывался для воспитания людей при помощи новых ритмов движения, новых форм влияния. Кинетический синтез пространства, тела, плоскости, линий, света, звука, цвета в противоположность статическому синтезу планировался реализовываться в сферическом театральном пространстве, которое автор определял как «место кинетической игры». Зрительские места располагались на внутренней поверхности сферы, а сцена – у подножия. (Рис. 14)

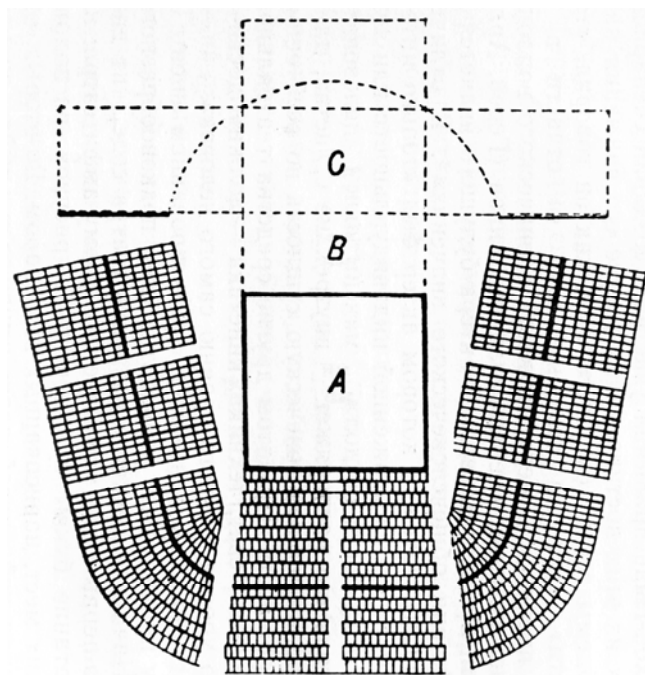


Рис. 13. Ф. Мольнар («U-театр». План)

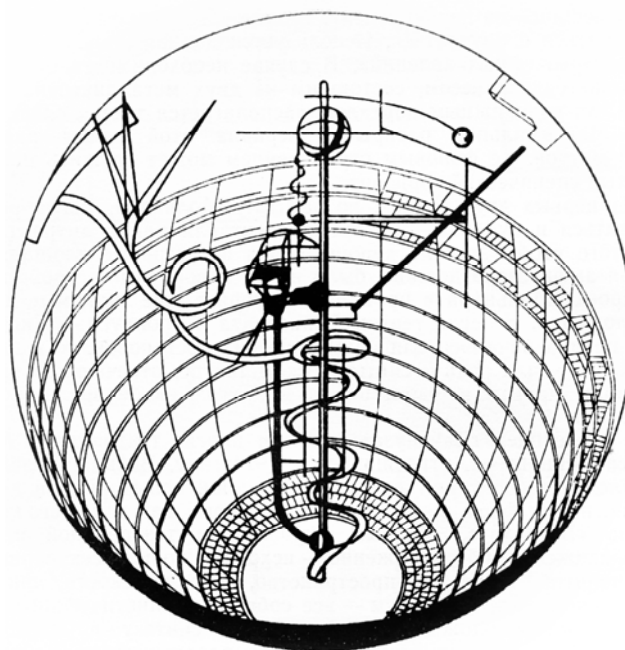


Рис. 14. А. Вайнингер (проект «Театр-сфера»)

Пространственная интеграция сцены и зала не являлась главной заботой сторонников сцены без декораций. Задачи ставились более скромно: оторвать актёра от изобразительной среды и приблизить его к зрителю. Такая программа позволяла организовывать театральные пространства, учитывая специфический настрой горожан, их поведение в городе. Участвуя в действии, зрители способны были общаться друг с другом особым языком, который являлся своеобразным «тренажёром» культуры общения между людьми. Концепция синтетического пространства давала массу идей для реализации их в практической архитектуре. Экспериментальные работы в этой области привели к созданию нового типа театра, неразрывно связанного с высоким уровнем поведения людей в обществе.

Результаты

Преодоление сцены XIX века шло параллельными, но различными путями. Образ Нового театра-действия становился многогранным. С одной стороны, такие реформаторы, как Беренс, Фукс, Демель, Литтман, в театре видели общественно эффективную силу, с другой – Аппиа, Крэйг, Рейнхард понимали театр, как независимый от реальности или как мир, противостоящий этой реальности.

Первое определение рассматривало театр, как идею близости между играющим и видящим, противопоставляя данный способ восприятия натурализму. Театр создавался как культовое место, в котором действие проникало в публику, охватывая массы единым духовным посылом. В дискуссиях речь шла в меньшей степени о проектировании театра, а скорее об обществе и о жизни. Беренс размышлял о форме и стиле, Литтман устройством зрительных залов пытался выполнять общественно реформаторскую работу, Тессенов гибким функциональным методом выстраивал связи пользователей образовательного процесса и жителей «зеленого города», Пельциг, «переодевая» цирк, организовывал Новое общественное пространство из старого – все они делали Новый театр нового общества.

Противоположный взгляд видел театр новым инструментарием выражения ареального мира, выстроенного режиссером. Сцена становилась автономным художественным объектом, не нуждающимся в специальном месте, в специальной программе. Рейнхарду в своей работе было свойственно совмещать оба этих принципа: он работал в отдельных помещениях, представлявших самостоятельную эстетическую категорию пространства, но игра в которых, в свою очередь, проникала в общество, трансформируя его. Первые предпочитали «техническую бедность» сцены, которая выражалась в применении скромного природного цвета и традиционного технического устройства планшета. В рамках автономной театральной эстетики сцена жила прежде, чем актер на нее вступал. В центре стояли средства пластического оформления сцены, электрический свет работал как новое выразительно средство.

Литература

1. Бархин Г.Б. Архитектура театра. М.: Изд-во Академии Архитектуры СССР, 1947.
2. Базанов В.В. Сцена XX века. Л.: ИСКУССТВО, 1990.
3. Гвоздев А.А. Западноевропейский театр на рубеже XIX и XX столетий. М.: Издательская группа URSS, 2012.
4. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. М.: Худ. лит, 1990.
5. Semper G. Das Koenigliche Hoftheater zu Dresden. Braunschweig, F.Vieweg & Sohn, 1986.
6. Werner, Eberhard. Theatergebäude. Vol. 1: Geschichtliche Entwicklung. Berlin: VEB Verlag Technik, 1954.
7. Wagner R. Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth. Nebst einem Berichte über die Grundsteinlegung desselben. Fritsch, Leipzig, 1873.
8. Kranich Fr. Bühnentechnik der Gegenwart. Oldenbourg, Berlin, 1933.
9. Michael F. Deutsches Theater. Breslau, F.Hirt, 1923.
10. Behrens P. Feste des Lebens und der Kunst. Eine Betrachtung des Theaters als höchsten Kultursymbols. Darmstadt, 1900.

References

1. Barhin G.B. *Arhitektura teatra* [Architecture of theatre]. Moscow, 1947.
2. Bazanov V.V., *Scena XX veka* [Stage of a XX century]. Leningrad, 1990.
3. Gvozdev A.A. *Zapadnoevropejskij teatr na rubezhe XIX i XX stoletij* [The West-European theatre on a boundary XIX and XX centuries]. Moscow, 2012.
4. Bahtin M.M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa* [Francois Rabelais's creativity and national culture of the Middle Ages and the Renaissance]. Moscow, 1990.
5. Semper G. *Das Koenigliche Hoftheater zu Dresden*. Braunschweig, F.Vieweg & Sohn, 1986.
6. Werner E. *Theatergebaeude*. Vol. 1: *Geschichtliche Entwicklung*. Berlin: VEB Verlag Technik, 1954.
7. Wagner R. *Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth. Nebst einem Berichte über die Grundsteinlegung desselben*. Fritsch, Leipzig, 1873
8. Kranich Fr. *Buehnentechnik der Gegenwart*. Oldenbourg, Berlin, 1933.
9. Michael F. *Deutsches Theater*. Breslau, F.Hirt, 1923.
10. Behrens P. *Feste des Lebens und der Kunst. Eine Betrachtung des Theaters als höchsten Kultursymbols*. Darmstadt, 1900.

ДАННЫЕ ОБ АВТОРЕ

А.Ю. Воробьев

Аспирант, кафедра «Советской и Современной Зарубежной Архитектуры», Московский архитектурный институт (Государственная академия), Москва, Россия
e-mail: passerino87@yandex.ru

DATA ABOUT THE AUTHOR

A. Vorobyev

Post-graduate student, chair of Soviet and Contemporary foreign architecture, Moscow Institute of Architecture (State academy), Moscow, Russia
e-mail: passerino87@yandex.ru